

## Film a prostor

Pokud chceme uvažovat o vztahu filmu a prostoru, pak je třeba nejprve vysvětlit základní dělení prostoru, definovat jednotlivé kategorie, které je možné dále zkoumat. Prostor lze chápat jako kategorii, která se ve vztahu k umění štěpí na dva možné, respektive tři prostory. **První** prostor lze vymezit jako **prostor skutečný, žitý**. Jedná se o reálný prostor, součást nekonečného univerza, který obklopuje každého člověka, stává se základní podmínkou pro realizaci lidského bytí, je oním prostorem, který si člověk díky své tělesnosti každodenně uvědomuje, za pomoci smyslů ho neustále dešifruje a snaží si ho podmanit.

Součástí věčné snahy prostor ovládnout, zvítězit nad nepoznatelným i nad smrtí, se pak stává přenos jednotlivých elementů reality do umění, fixace skutečnosti určitým médiem. Tato nápodoba žitého prostoru *mimésis*<sup>1</sup> přináší pocit uspokojení z co nejvyšší míry naplnění této podobnosti. Toto upevňování na jistý materiál s sebou však vždy nese určitý stupeň deformace, ač by se u některých umění mohlo zdát, že vnímané je realitou. Při maximálním realismu obrazu je to však vždy pouhá imaginace, která vede diváka k tomu, aby uvěřil v minimální transformaci a zažíval pocity stejné jako při pohybu reálným prostorem. V souvislosti s oblastí zobrazování, odrazu světa, pak hovoříme o onom **druhém** prostoru, **prostoru mimetických umění**.

Mimetická umění mohou být sledována mnoha různými přístupy. Podle Jamese Monaca<sup>2</sup> se od počátku se utvářely dvě stěžejní **linie myšlení, které nacházely odraz i v praxi**. První z nich, označovaná jako **realistická**, se točí okolo sledování surového materiálu. Tato linie má zejména formalistický a sémantický rámeček. Za její praktickou ukázkou považuje filmy bratří Lumiérů.<sup>3</sup> Do kontrastu k ní se staví političtější linie sledující tvůrce a jeho schopnosti manipulovat a transformovat realitu. Nese označení **expresionistická** a lze jí ilustrovat na tvorbě Georgese Méliése.



Bratři Lumiérové:  
ODCHOD Z TOVÁRNÝ  
LUMIÉRŮ V LYONU



PŘÍJEZD VLAKU



Georges Méliés: CESTA  
NA MĚSÍC



CESTA NA MĚSÍC

<sup>1</sup> U Platóna je ještě toto napodobování chápáno jako cosi druhořadého, jako zachycení odrazu světa (pouhého odrazu vyšší pravdy) smyslových jevů, od Aristotelových dob se mu dostává rozhodujícího zhodnocení, stává se určující kategorií pro další vývoj umění i nástrojem poznání předlohy. Viz.: Ansgar N ü n n i n g (ed.), *Lexikon teorie literatury a kultury*. Brno: Host 2006. s. 515., Aristotelés, *Poetika*. Praha: Svoboda 1996., Vlastimil Z u s k a , *Mimésis – fikce – distance: k estetice XX. Století*. Praha: Triton 2002.

<sup>2</sup> James M o n a c o , *Jak číst film*. Praha: Albatros 2004, s. 401.

<sup>3</sup> V poslední době se ovšem objevuje mnoho tezí, které popírají realismus bratřů Lumiérových. Za všechny viz.: Thomas E l s a e s s e r , Louis Lumière – první virtualista kinematografie?. In.: Petr S z c z e p a n i k (ed.), *Nová filmové historie. Antologie současného myšlení o dějinách kinematografie a audiovizuální kultury*. Praha: Herrmann & synové 2004, s. 246-262.

V pozdější době se k těmto dvěma základním proudům přidal ještě **třetí**, obracející se k **receptivním kategoriím**. Tento proud sleduje pozorovatele, zdůrazňuje vnímání díla. Posunuje se daleko více k obsahu, k dopadu na divákův život.

Z naznačených směrů, tedy z odlišných oblastí zájmu jednotlivých teoretiků, vyplývá, že prostor mimetických umění není jedním celkem. Rámec realistický a částečně expresionistický sleduje zejména **prostor díla**, materiální oblast, způsob, jak byla realita žitého prostoru dílem transformována a zachycena. Prostor díla se však zcela odděluje od oné oblasti, která největší mírou spadá do receptivně zaměřených teorií. Materiál a plocha textu se odděluje od vnímatelova poznání, od vrstvy, jež se ukrývá pod ní, od **prostoru v díle**.

**Prostor díla** tedy souvisí s materiální formou, s ryze tvárnými prvky obrazu. Podle Jacquese Aumonta<sup>4</sup> jsou jimi plocha obrazu a jeho kompozice, škála odstínů, škála barev, jednoduché grafické prvky a materie obrazu, které se nabízejí vnímání. Pod tímto si můžeme v širším kontextu představit nejen viditelné tahy štětcem v impresionistických obrazech, jednotlivé body v pointilismu, ale i typografickou úpravu textu či písma plakátu, zvýšenou zrnitost a barevnou redukci filmového materiálu nebo volbu sytých barev či expresivních stínů ve fotografii.



Matérii se stávají  
v pointilistickém obraze  
body štětce  
S i g n a c : SNÍDANĚ



Na plakátu  
rozzrůzněné styly  
písma a kreseb



Redukce barev a zrnitost  
filmového plátna  
H ř e b e j k : PUPENDO



Vyhrocené stíny a  
ostré kontury  
fotografie  
D r t i k o l :  
POHYB

Do prostoru díla lze tedy zahrnout veškeré materiální zázemí, které tvůrce řídí, aby dosáhl požadovaného iluzivního obrazu. Prostor díla však nesouvisí s pouhou primární matérií, ale i s celým diskurzem, který ovlivňuje divákovo vnímání obrazu, tedy i s architekturou výstavních prostor či sálu pro představení.



K prostoru  
díla patří i zázemí  
filmové projekce.  
Odlišný vjem  
můžeme očekávat  
v secesním sále  
kina Lucerna a  
komerčně  
pompézním Palace  
Cinema

Druhý prostor, související s prostorem mimetických umění, je prostor v díle. **Prostor v díle** je již oním diegetickým světem, světem skrytým pod samotným dílem, produktem jistého tvůrce. Podílí se na něm zároveň i divák, tento prostor je i jeho mentálním

<sup>4</sup> Jacques A u m o n t , *Obraz*. Praha: AMU 2005, s. 251.

konstruktem. Vzniká tak prostor, který vzniká na základě syžetu, je sestrojován z informací získaných při aktu narace, při sledování díla. Při vnímání prostoru v díle se může divák do obrazu ponořit natolik, že plně pociťuje jeho dynamiku, zdánlivě se stává součástí fiktivního světa. Toto vnímání předkládané transformace lze vidět jako aktivitu, kterou divák provádí uvnitř obrazu.

Pro potřebu rozlišení těchto prostorů může sloužit jako jeden z důkazů moment ze stati Rudolfa Arnheima zavádějící kategorie výrazně pojmenované jako *Čas a Prostor*,<sup>5</sup> dvě jednotky existující v opozici k *času a prostoru* jak je většinou chápán. V této chvíli nám bude stačit, pokud problematiku pouze naznačíme, nebudu ji rozvádět do detailů.<sup>6</sup> Podstatné je, že tyto dvě kategorie, *Prostor a Čas*, ve svém jádru označují entity, které vznikají kontrolou a uvědomováním si prostého, automaticky sledovaného prostoru a času, pozorováním relací mezi samostatnými objekty prostorového uspořádání či časovými jednotkami a rozdílnými systémy. Díky určení těchto dvou kategorií vyvstávají diference ve vnímání jednotlivých prostorů.

Skrze kategorii **Prostoru** a díky jeho výskytu v odlišných prostorech je možné sledovat rozdíly a styčné plochy prostoru žitého a prostorů díla a v díle. **Ve skutečném prostoru** dennodenně obývaném je Prostor jen jakousi neutrální fólií, vzniká díky vztahům mezi jednotlivými systémy, ale není nositelem narace či symbolického významu. Rodí se pouze tehdy, pokud se vnímatel zaměří na samostatné sledování odlišných objektů a časových systémů, ale nenese v sobě dodatečnou informaci, která se k němu dostává skrze vnímání takovýto částí v uměleckém díle.

V mimetických uměních jsou tyto kategorie mnohem komplikovanější. Jelikož jsem definovala **prostor díla** jako komplex materiálních prvků i celého diskurzu, pak je jasné, že je chápán jako celek, divák ho při vnímání nemá potřebu fragmentarizovat na jednotlivé složky, nehledá v jeho rámci samostatné systémy. Díky tomu se neobjevuje potřebná plocha pro sledování relací, nevzniká žádný prostor pro Prostor.

**Prostor v díle** vytváří obdobné relace a prostorové zákonitosti jako prostor žitý, ačkoli se pohybuje ve světě iluze a mentálního konstruktů. Zároveň však obsahuje ještě jednu rovinu, rovinu skrytých významů. Cílem je vytvořit věrohodný fiktivní svět, svými charakteristikami by se tedy měl podobat právě onomu prostoru skutečnému. Oproti prostoru žitému má však divák potřebu onen svět interpretovat, mezi jednotlivými pozorovanými fragmenty hledá spojitosti i symbolické významy, sleduje vzájemné relace s cílem pochopit celkový smysl, nikoli se jen kochat sledováním pulsujícího života kolem. V prostoru v díle tak nad neutrálním Prostorem musí ještě vznikat **Obrazový Prostor**.<sup>7</sup> Jen díky němu je možné chápat konečný celek díla.

	Žitý prostor	Prostor díla	Prostor v díle
prostor	X	X	X
Prostor	X <sup>8</sup>	-	X
Obrazový Prostor	-	-	X

Na základě vytvoření dvou binárních opozic, se zcela jasně vydělily ony tři základní prostory, které jsou pro mě cílové.

Toto členění lze ještě podpořit jednou interpretací vycházející z tezí Rudolfa Arnheima. Základem vnímání je sledování celku.<sup>9</sup> Je tedy jasné, že člověk nechápe svět kolem sebe, tedy žitý prostor, jako soubor

<sup>5</sup> Rudolf A r n h e i m , A Stricture on Space and Time. In.: *Critical Inquiry* 4, 1978, č. 4, s. 645.

<sup>6</sup> Jelikož se toto dělení a celá teorie týká zejména pochopení složité problematiky času a prostoru, věnuji se jim a podrobněji je vysvětluji v kapitolách věnovaných tomuto tématu *I.3. Problematika času a prostoru v jednotlivých teoretických konceptech*, s. 31 a *II.2. Problematika času a prostoru v mimetických uměních*, s.74.

<sup>7</sup> Arnheim ho označuje termínem *Pictorial Space*.

<sup>8</sup> Sice je možné ho zde nalézt, je však neutrální.

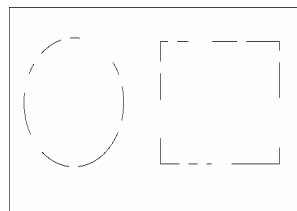
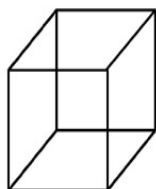
<sup>9</sup> Tato teze je jádrem celého odvětví označovaného jako Gestalt teorie, zde ji ilustruji na základě statě Rudolfa Arnheima. Základní metaforou vnímání je v těchto teoriích mýdlová bublina, která nemá přesný, matematicky měřitelný tvar, vzniká spontánně na základě pnutí jednotlivých částíček v povrchu, které vytvářejí celek. Nelze je dělit. Stejně tak je lidské poznávání založeno na sledování celku, souhrě smyslů. Člověk nesleduje odděleně jednotlivé linie. Proto jeho oko vidí i obrazce, které v obraze nejsou fakticky namalovány, jeho mysl dotváří prostory a linie mezi fragmenty:

samostatných částí. Automaticky vnímá jednotlivé entity jako celistvé třírozměrné prostorové objekty, nepozoruje zvláště jejich samostatné parametry, nesleduje jednotlivé linie těla odpoutané od jejich vnitřního naplnění či hrany stolu od plochy, kterou rámují, nevidí automobil jako sled součástek, neodděluje od pohybujících se předmětů časovou dimenzi tohoto pohybu. Arnheim toto vysvětluje tím, že ani pozorovatel není statickou existencí, ale opouští jeden bod v prostoru a takto pohybující se poznává veškeré objekty v okolí a proměnlivé relace mezi nimi. Nejenže nevědomě sleduje vše jako celek, ale takto komplexně chápe i jednotu času a prostoru.

Na základě tohoto odůvodnění lze podle mě říci, že pokud se člověk stává divákem, součástí **prostoru díla**, náhle usedá do jednoho bodu, stává se statickým pozorovatelem, který má lepší podmínky pro oddělení dimenze času a prostoru v díle. Může se stát tím, který snadno analyzuje jednotlivé složky vnímaného díla.

Pokud se začne nořit do příběhu, do narativního rámce, přesouvá se do oblasti **prostoru v díle**, pak se opět přibližuje žitému prostoru. Jako by opouštěl jeden pevný bod, pomocí nástrojů zobrazení se pohybuje v umělém světě díla, pomocí kamery je umísťován do odlišných pozic v diegezi, jeho postoj k částem obrazu je proměnlivý. Jeho pohyb je sice imaginární a v rozporu se statickou polohou těla, nicméně i tak se dá říci, že náhle znovu sleduje celek. Opět mizí oblast, v níž by bylo možno odtrhávat od sebe jednotlivé složky, čas a prostor.

V teoriích by se ještě našlo mnoho dalších případů,<sup>10</sup> které by pomohly k osvětlování nutnosti oddělovat v uvažování o prostoru prostory dílčí se zcela odlišnými možnostmi a vlastnostmi. Myslím však, že z uvedených konceptů a jejich nástinů je ona problematika již zcela zřejmá.



Viz.: Rudolf A r n h e i m , c.d., s. 645.

O tomto také „Gestalt psychology“ [http://en.wikipedia.org/wiki/Gestalt\\_psychology](http://en.wikipedia.org/wiki/Gestalt_psychology), navštíveno 25.7. 2006

<sup>10</sup> Například Jan Mukařovský na základě těchto rozdílných dimenzí v souvislosti s časem a prostorem popisuje odlišnosti mezi jednotlivými uměními. Viz. Jan M u k a ř o v s k ý , Čas ve filmu. In.: *Studie I*, Brno: Host 2000. Jan M u k a ř o v s k ý . K estetice filmu. In.: *Studie I*. Praha Host 2000.

## 1. Prostor díla

Aby se mohl divák v nějaké míře identifikovat s dílem, aby se mu přiblížil, je třeba, aby vystoupil z hlubin každodenně viděného skutečného obrazu a navázal **kontakt s plochou obrazu**,<sup>11</sup> s uměleckým dílem. Pak je teprve možné vytvořit i vztah ze světem zobrazovaným, s prostorem toho daného díla. Funkci zprostředkovatele navázání dialogu mezi pozorovatelem a obrazem hraje soubor fyziologických a psychologických determinací, **dispozitiv**. Tento termín je zde použit v souladu s vymezením Jacques Aumonta<sup>12</sup> jako označení zastřešující všechny tyto relace, včetně materiálních, technických a organizačních údajů.

Prostor díla lze chápat jako nadřazený pojem pro koncepci, strukturu a prezentaci celku objektů, jako jsou jeviště, výjevy, přírodní jevy a předměty v různých druzích a žánrech.<sup>13</sup> Film tedy není možno pojímat pouze jako odraz reality, transformovaný referent, ale zároveň jako autorem organizovanou množinu pohybujících se figur a předmětů, které mají konkrétní vazby, jsou články vzájemných interakcí. Tyto struktury a interakce se pak stávají podkladem pro naraci, celkovou prezentaci filmové fikce, vodítkem pro vnímatele k správnému chápání sledovaného.

„*Prostorové opozice se stávají modelem pro opozice sémantické.*“<sup>14</sup> Prostorové struktury jsou spolu s jazykem vyjádření základem pro čtení významu. Tyto dvě složky slouží jako *materiál k výstavbě kulturních modelů*,<sup>15</sup> tedy výsledných prostorů děl. Důležité pro vnímání a chápání díla jsou vztahy uvnitř indexového pole, vztah mezi prostorem fikčního světa a světa kolem, relace mezi jednotlivými dějišti i mezi zobrazením a zobrazovaným.

**Syntagmatické vztahy mezi prvky**, tedy prostorová struktura díla, a **jazyk zpracování** lze souhrnně nazvat termínem styl.<sup>16</sup> Styl je zde zamýšlen jako materiál každého díla, jako jeho uchopitelná a pojmenovatelná složka, jako zprostředkovatel světa příběhu. Z opačného hlediska může být styl pojímán jako základní kategorie ve vztahu k výstavbě filmového prostoru. Rozmístění objektů před kamerou a jejich kompozice v prostoru utvářejí filmový styl, stejně jako styl zahrnující ostatní formální prvky (hudba, světlo či volby barev) dotváří filmový prostor.

Pokud lze tedy označit výstavbu prostoru filmu jako jednu ze základních součástí utváření stylu, nebo styl jako jeden z možných míst odrazu filmového prostoru, pak je vhodné si nejprve označit, jaké **funkce** může **styl** zastávat, následně tedy i prostor. Kategorizaci na úrovni obecnějšího vymezování je přejímána od Davida Bordwella,<sup>17</sup> doplňována o zkoumání Janusze Slawinského.<sup>18</sup> Tento polský literární teoretik a kritik se posunuje do oblasti zkoumání prostoru díla, je konkrétnější a systematictější. Zajímá se o prostor transformovaný médii jako celek, na nějž je možné

<sup>11</sup> Jacques A u m o n t . c.d., s. 135.

<sup>12</sup> Tamtéž, s. 135.

<sup>13</sup> Ansgar N ü n n i n g (ed.), *Lexikon teorie literatury a kultury*. Brno: Host 2006. s. 638.

<sup>14</sup> Tamtéž. s. 639. Nünning vychází z citace Pfistera.

<sup>15</sup> Tamtéž s. 639. Nünning vychází z citace Lotmana, *Kompozicija slovesného chudožestvenogo proizvedenija*, 1970.

<sup>16</sup> Styl zde není pojímán ani jako označení výjimečnosti díla, termínem pro dokonalost a originalitu formy, ani není chápán jako pojmenování jedné školy, historické epochy či barthésovské individuality (v *Nulovém stupni rukopisu* říká, že „styl je člověk“).

<sup>17</sup> David B o r d w e l l , *Figures Traced in Light*. s. 33-34.

<sup>18</sup> Janusz S l a w i n s k i , Prostor v literatuře: základní rozdělení a úvodní samozřejmosti. In.: *Od poetiky k diskursu: výběr z polské literární teorie 70. – 90. let XX. století*. Trávníček (ed.), Brno: Host 2002. s. 116-129. Janusz Slawinski (\*1934) se zabývá hlavně výzkumy na pomezí historické i lingvistické poetiky, sociologie a literatury, literárními kategoriemi popisu a interpretacemi literárního díla i literárněhistorického procesu, terminologickými a metodologickými problémy literární vědy. Viz.: Ansgar N ü n n i n g (ed.), c.d., s. 715.) Jelikož se snaží pracovat zejména na vypracování terminologického aparátu, je jeho práce systematickým tříděním. Díky mezioborovému zájmu, zohledňuje jak tvůrce, text, tak adresáta. Dílo totiž zároveň pojímá jako komunikát, který je zacílen na jistou čtenářskou společnost, bere v úvahu jeho esteticko-ideové očekávání.

nahlížet z různých aspektů analyzovatelných na základě jednotlivých vytyčených konceptů, jednotlivých morfologických plánů. Jeho diferenciaci se odpoutává již od samotné reprezentace a překračuje i do oblasti vnímání. Každý aspekt tak v sobě zahrnuje tvůrce, čtenáře, produkci i recepci. Slawinski zavádí tři **roviny konstituování prostoru**. Zde jsou dávány do souvislosti se stylovými funkcemi proto, jelikož je možné je považovat za naplnění těchto funkcí.

1) Prvotní funkce, která je v narativním filmu všudypřítomná, je funkce shodná s cíli stylu literárního vyprávění. Lze ji označit jako **funkci denotativní**. Úkolem obrazů prostoru se stává pojmenovávat a označovat fiktivní a nefiktivní oblasti akcí, událostí a okolností, popisovat jednotlivé zaznamenané entity. Tedy podávat divákovi informace o postavách souhrnem předvedení jejich jednání, pohybů a dialogů. Každý záběr je možné určit jako popis časového úseku, obrazu fragmentu prostoru a souboru postav ve světě fikce.

> Slawinski ve svém třídění uvádí jako první rovinu konstituování prostoru **rovinu popisu**. Odpovídá Bordwelově první stylové funkci. Tato rovina je ekvivalentem k jazykovému materiálu, z něhož lze rekonstruovat tok řeči, je založena na stylisticko-sémantické úrovni. V literatuře ji lze označit jako sled popisných vět dynamického charakteru. Čtenář se pohybuje ve *zvané* sféře, tedy v oblasti, která mu musí být autorem zpřístupněna, jež je zároveň představována jako holý fakt, aniž by zůstával prostor pro jeho vlastní fantazii. Tato rovina má schopnost vytvářet základní potřebná sémantická jsoucna, která mohou být dále rozvíjena.

2) Volba prvků zobrazení není pouze věcně informativní, ale má i svou **expresivní funkci**. Cílem zvoleného stylu je vyjádřit emoce filmových postav, v nejlepším případě vyvolat obdobné emoce i u diváka. Pokud se toto režisérovi nezdaří, divák pouze ví, jaké city jsou na plátně ilustrovány a jak by se podle autora měl v dané situaci cítit on. Myslím, že je zřejmé, že ztvárnění pocitů postav je demonstrováno nejvíce hereckým projevem spojeným s volbou velikosti záběru. Nejjasnější popis emocionálního stavu postavy lze předvést pomocí detailu a mimetické hry tváře, ale lze zvolit i polocelek či celek a určitou čitelnou sadu gest. Zde pak figuruje i rozmístění v prostoru, celková kompozice a oblast scénérie.

Zde můžeme sledovat, jak je možné vyjádřit šílenství. Jakou úlohu hraje herecký projev a jakou prostředí.



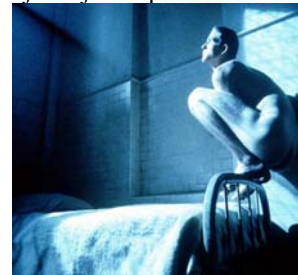
Důraz na výraz tváře  
OBEČNÁ ŠKOLA



Podstatný celek  
ŠÍLENÍ



Spojení výrazu tváře a  
prostoru prostředí –  
labyrintu chodeb  
SHINING



Důraz na celkový prostor  
a jeho kompozici  
BIRDY

Pokud se autor snaží emoce probudit přímo v divákovi, prostor se stává podstatnějším vyjadřovacím prostředkem. Jednoduché pocity jako je radost, úsměv, příjemné ukolébání světem fikce či spoluprožívání atmosféry lze vyvolat obrazovou výstavbou, ale zejména náladotvornými prvky filmu, tedy tónováním, barvami či hudbou. Prostředkem k evokování složitější škály citů se nejčastěji stává práce s technickými prostředky filmu. Například napětí a strach při sledování hororu jsou často podpořeny pomocí zkresleného zvuku a digitálního hudebního doprovodu (ostré jednorázové tóny v PSYCHU, monotónní hudební linie VE VRAŽDÁCH PODLE PŘEDLOHY).

Stejné emoce však lze vyvolat i pomocí prostorové kompozice či celkové architektury předkamerové reality. Jízda kamery přibližující se k průhledu do hlubokého a úzkého schodiště se současným užitím zoomu v opačném směru ve VERTIGU vyvolává pocit závratě.



Ve filmu VERTIGO navíc tento záběr koresponduje se spirálou v oku hlavní hrdinky trpící závratěmi. O to pak je volba prostoru i prostředků k ilustrování tohoto pocitu je sugestivnější.

Ve filmu ZVRÁCENÝ kamera měnící prudce směry snímání v malém prostoru za doprovodu drásavých umělých zvuků vede diváka až k pocitu fyzické nevolnosti. Prostředkem k představě pocitu uvěznění, nemožnosti úniku a strachu se může stát jízda kamery nízko nad zemí uzavřeným prostorem bludiště chodeb hotelu ve filmu SHINING, stejně jako sledování labyrintu architektonicky obdobně vystavěných místností ve snímku KOSTKA. Obdobně beznadějnou představu tísně lze vyvolat volbou dějiště filmu redukováného na minimální plochu. Extrémní případ je film TELEFONNÍ BUDKA, kde hrdina téměř po celou dobu nemůže takto těsný prostor opustit. Podobně se však pracuje s omezeným prostorem při natáčení sci-fi filmů, kde se objevují záběry z kabin ohrožených vesmírných posádek či podmořských misí (APOLLO 13, KONTAKT, KOULE, HLUBINA).



SHINING



KOSTKA



TELEFONNÍ BUDKA

> Druhá rovina konstituující prostor ve Slawinského třídění je označena jako **rovina scénérie**. Je dynamickým rámcem pro vytváření pole možných vztahů mezi postavami, souborem umístění dějových událostí, scén a situací, kterých se postavy účastní, vystupuje jako předmětový ukazatel určité komunikační strategie existující v rámci díla. V této rovině se utvářejí významové celky nezávislé na generujícím mechanismu. Částečně jí lze chápat jako oblast, která naplňuje stylistickou funkci popisu, ale jejím podstatným rysem je zejména dotváření atmosféry, vyvolávání emocí v divákovi. Slawinski tuto rovinu definuje jako okolí pro události, osoby, ale rovněž pro prožitky. Lze jí tedy považovat za krajinu filmu, která se stává podkladem pro jeho celkový emocionální náboj.

3) Styl může rovněž plnit úlohu **symbolickou**. Bordwell tento styl vidí ve spojitosti s literaturou. Obrazy podle jeho pojetí mohou v jistých mometech fungovat jako tropy v poezii. Domnívám se, že je tuto funkci vidět ve dvou možných vymezeních.

**Symbolickou funkci stylu v širším kontextu** lze vidět již v samotném čtení spojů jednotlivých obrazů i celkových struktur v rámci jednotlivých scén a jejich kompozic. Zde se pak stává prostor podstatný, jeho výstavba je v tomto případě dána i filmově specifickými prvky, jako je montáž či snímání pohybu. Záleží na způsobu předvedení snímaného prostoru, zda bude smysl čten v souladu se záměrem autora, či zda přídatný význam na něm bude nezávislý. Symbolické čtení mezi záběry lze demonstrovat na Kulešovových a Eizenštejnových<sup>19</sup> teoriích střihu, kdy spojením dvou záběrů se rodí nový význam. Díky této funkci divák nesleduje například Vertovovy filmy jako pouhé reportáže, ale jako ideologické výpovědi, ani francouzský film NA SLOVIČKO, NICE jako sérii pohledů, ale jako výpověď o vyšší společnosti.

**Užší vymezení** pak uvádí Bordwell. Jelikož se zde jedná o jednotlivé záběry a jejich obsahy, je tato funkce prostoru ve filmu blízká nejen literárním tropům, ale i symbolice v malířství. Pro správné čtení skrytých významů se stává podstatné inscenování předkamerové reality a zároveň způsob snímání daných objektů. Jako příklady této funkce lze chápat výklady odhozené boty v Buňuelových filmech jako znak sexuální touhy a rozřezávání oka jako průnik do podvědomí, střihání vlasů v POSTŘÍŽINÁCH jako emancipační vzpouru, zatínající se pěsti námořníků na KŘÍŽNÍKU POTĚMKIN jako symbol revoluce, kterou se snaží potlačit vojsko (zobrazené stíny vojáků) a nepřírozně tónovanou ČERVENOU PUSTINU jako odraz psychologické nevyrovnanosti postav.



ANDALUSKÝ PES



KŘÍŽNÍK POTĚMKIN



ČERVENÁ PUSTINA

> Třetí Slawinského rovina **přídatných významů** již nutí recipienta vystoupit za hranice díla a vytvářet síť dodatečných významů nad prostorovými představami, které mu byly předloženy prvními dvěma rovinami. Je tedy zřejmé, že odpovídá oné funkci symbolického čtení. Objevuje se v ní totiž nová vrstva konotací, k primárnímu významu se začínají přiřazovat i symbolické hodnoty. Jak symbolická funkce stylu, tak rovina přídatných významů požadují divákovu aktivitu při vytváření mentálního konstruktů. Jedná se tedy zároveň o oblast imaginárního prostoru filmu, o překročení materiálních vodítek posunutím se do mysli aktivního pozorovatele, částečně tedy i do prostoru v díle.

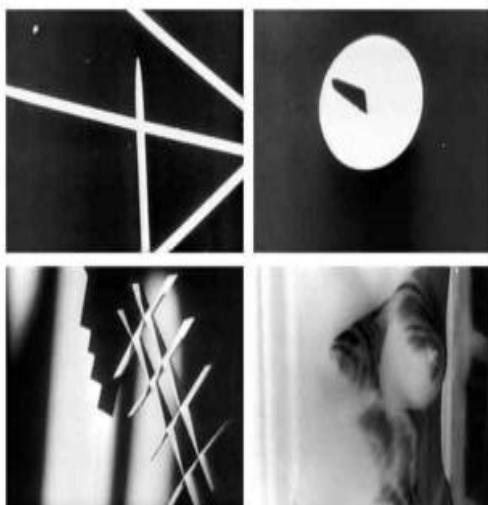
4) Pokud z díla vystupuje styl sám o sobě, tedy Styl, pak můžeme hovořit o funkci **dekorativní**. Tuto funkci podle Bordwellova vymezení neplní díla s bohatými kulisami, jako jsou sestavy artefaktů z dějin umění ve filmech Luchina Viscontiho či množství pestrých dekorací u Pedra Almodóvara, ani filmy s nápaditým architektonickým řešením, která reprezentuje například expresionismus. Dokonce sem nespádají ani čistě obrazová řešení, jako jsou volby stínování, barev, jejich úpravy a tónování, jak je můžeme vidět ve snímcích Julia Medema či ve filmech noir.

Podle Bordwella tuto funkci naplňují pouze díla, jejichž dekorativnost vychází ze samotného média, z možností jeho použití. Jako příklad lze uvést avantgardní díla Germaie Dulacové, čistě filmy Mana Raye, městské výjevy Waltera Ruttmanna, hudební obrazové kompozice Jiřího Lehovce či animaci na filmový pás Normana McLarena. I v narativních strukturách může dominovat dekorativní

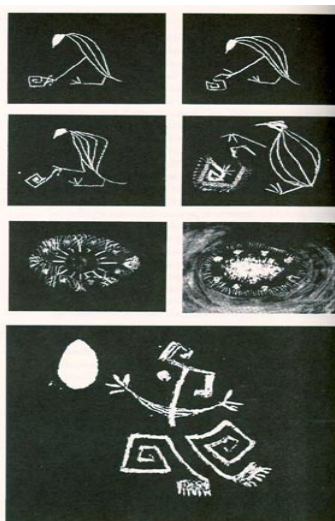
<sup>19</sup> Sergej Michajlovič Eizenštejn, Montáž 1938. In.: *Kamerou, tužkou i perem*. Praha: Orbis 1959. s.: 231 – 270.



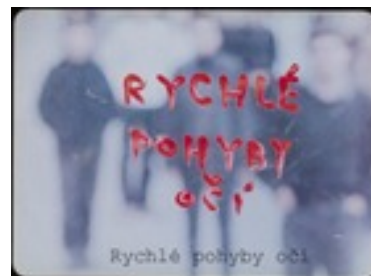
funkce, která nemusí být nutně v rozporu s fabulí. Takto lze chápat zpomalené jízdy Wonga Kar-waie, důraz na obrazové deformace ve filmu RESTART či v RYCHLÝCH POHYBECH OČÍ.



NÁVRAT ROZUMU



MCLARENOVA ANIMACE NA FILMOVÝ PÁS



RYCHLÉ POHYBY OČÍ



RESTART

> Tato funkce nenalzá u polského teoretika žádný odraz. Jedná se o úpravu filmového povrchu, o způsob zpracování po stránce materiální. Netýká se tedy modu recepcce vycházejícího z prostoru a jeho podání, je spíše formální vrstvou, ve které se mohou střetávat všechny předchozí roviny. Odlišná dekorativní forma se může stát jak základem pro popis, pro vykreslení scénérie, tak i pro čtení přídatných významů.

Funkce stylu (David Bordwell)	> Rovina konstituování prostoru (Julius Slawinski)
Denotativní funkce	Rovina popisu (rovina scénérie)
Expresivní funkce	Rovina scénérie
Symbolická funkce	Rovina přídatných významů
Styl	Mohou plnit všechny tři roviny

Dalším tématem spojeným s prostorem díla je sledování oblasti působení tvůrce, tedy popis způsobu výstavby tohoto prostoru a možné teoretické systematizace tvorby. David Bordwell ve své knize *Narration in the Fiction Film*<sup>20</sup> pohlíží na filmový obraz jako na komplex, který je realizován ve dvou sférách.

1) První sféra se soustřeďuje na výtvarnou složku obrazu. Definuje ji jako **grafické ztvárnění**. Jejím příkladem jsou filmy, kde je kladen důraz zejména na formu. Tedy filmy avantgardní, experimentální či audiovizuální koláže.

2) Druhá sféra je označena pojmem **scénografická**.<sup>21</sup> Zahrnuje jak scénickou výstavbu prostoru, tak rozměr perspektivy. Skupinu filmů, která je odrazem této oblasti, chápe v kinematografii jako centrální a pro většinu filmařů primární. Scénografickými prostory míní celou syžetovou výstavbu i sémantická pole, tedy vše, co podporuje imaginaci

<sup>20</sup> David B o r d w e l l , *Narration in the Fiction Film*. s. 113.

<sup>21</sup> Označuje ho přesně termínem *scenographic*.

diváka, aby se odpoutala od svrchního pláště a mohla se ponořit do světa fikčního, kde se pak pokusí rekonstruovat narativní linii.

Bordwell dále sleduje, jak je možno **dělit prostorovou reprezentaci**. Definuje tři oblasti.

- 1) Prostory věnované **postavám**.
- 2) Prostory patřící **objektům**.
- 3) Prostor **celých polí**.

Pokud již přímo sledujeme tvůrčí činnost, způsoby reprezentace reality, jejího propojování s fikcí k dosažení jistého účinku na diváka i k pochopení záměru můžeme opět užít koncept Davida Bordwella<sup>22</sup> doplněný o systematizace, které se od jeho třídění liší.

1) Základní prostorové a objektové vztahy vidí Bordwell jako součást **prostoru záběru** (shot space). Autor operuje s jistou škálou prostředků, které mu umožňují stvořit obraz s čitelným významem i narativní linií. Bordwell vyčleňuje devět nástrojů,<sup>23</sup> se kterými může tvůrce pracovat:

<ol style="list-style-type: none"> <li>1. překrývání kontur</li> <li>2. různé povrchy předmětů</li> <li>3. odlišné barvy</li> <li>4. rozvržení světla a stínů</li> <li>5. perspektiva a odlišné perspektivní systémy</li> <li>6. atmosférická perspektiva</li> <li>7. velikost objektů v souladu s lidskou zkušeností</li> </ol>	<p>- Tyto nástroje slouží k identifikaci snímaných objektů a k budování konkrétních detailů prostoru díla.</p> <p>- Jedná se o pomůcky, jež nejsou filmově specifické, lze je hledat i ve výtvarném umění.</p>
--	--

Jako nejdůležitější hodnotí ty prostředky, které jsou vlastní pouze filmu:

8. pohyb postav v obraze	> poskytuje nejvíce informací o postavách a prostorových vztazích, pomáhá dešifrovat příběh, upevňovat a vyvracet hypotézy diváka
<sup>24</sup> 9. pohyb kamery	> poskytuje nejvíce informací o prostoru příběhu jako takovém

Rovněž **Seymour Chatman**<sup>25</sup> se věnuje systematickému členění nástrojů na budování prostoru díla. Za základní klíč k jejich třídění si bere oblast diskurzu oproti oblasti příběhu. Jednotlivé nástroje, které pak náleží opozičním oblastem jsou částečně shodné

<sup>22</sup> David B o r d w e l l , *Narration in the Fiction Film*. s. 113 – 119

<sup>23</sup> Tamtéž s. 114 – 117.

<sup>24</sup> Později vyslovuje tezi, že pohyby kamery není součástí mizanscény. Tu definuje jako veškeré dění v prostoru před kamerou. Samotný pohyb kamery tedy patří kinematografii jako takové, záznamu inscenovaného prostoru, není rysem toho, co je filmováno. Oboje však náleží prostoru filmu, devátý nástroj tedy tímto není vyčleňován mimo původní řazení. Viz.: David B o r d w e l l , *Figures Traced in Light*. s. 18.

<sup>25</sup> Seymour C h a t m a n , *Story and discourses*. New York: Cornell University Press 1986, s. 97-98.

s Bordwellovými. Celá struktura je však natolik odlišná, že jí zde pro srovnání uvádím. Do prostoru filmu, tedy do oblasti diskurzu, podle něj spadají pouze možnosti spojené s filmovou kamerou, veškeré variace pohledů na scénu. Kamera je pro něj prostředníkem mezi fyzickým materiálem a výsledným obrazem. Její funkce je tedy analogická k úloze vypravěče v literatuře. Podobné jsou i jejich možnosti. Kamera i vypravěč mohou zaujímat různé postoje k zobrazovanému, mohou se vůči sledovanému objektu pohybovat, reflektovat situaci z odlišných stanovíšť. Chatman se více zabývá modelováním prostoru mezi předkamerovou realitou a jejím zapisovatelem, sleduje způsoby volby postoje k snímanému prostoru, nezaměřuje se tolik na vlastnosti výsledného obrazu, ale spíše na možnosti konkrétní relace k němu. Složky spojené s tvarováním obrazu, které nacházejí styčné body s malbou, umisťuje do oblasti příběhu, do světa ve filmu. Chatman se věnuje pouze vizuální složce, koncepci zvuku a střihu zcela opomíjí.

<b>Prostor filmu = prostor diskurzu</b> > nástroje, které Bordwell shrnuje pod bod 9, tedy vše, co souvisí s pohybem kamery	1. Úhel záběru		
	2. Velikost záběru		
	3. Odstup od snímaného objektu		
	4. Vedení kamery		
	5. Statika či dynamika záběru		
<b>Prostor ve filmu = prostor příběhu</b> > nástroje, které Bordwell umisťuje na prvních 7 pozic, tedy ty, které formují prostor i ve výtvarném umění, nejsou filmově specifické a jsou záležitostí předkamerové reality, shodují se s Bordwellovým vymezením nástrojů <i>mizanscény</i> .	1. Poměr a velikost objektů		
	2. Obrysy, hustota, textura předmětů		
	3. Pozice	A. Vertikála x horizontála	
		B. Vztahy mezi objekty	
	4. Intenzita a druh osvětlení		
5. Optická podoba, míra ostrosti			

Odlišný pohled na možnosti třídění způsobů konstruování prostoru filmu je základem teorií *mizanscény* Sergeje Ejzenštejna.<sup>26</sup> To, co označuje Bordwell jako **prostor záběru**, je u Ejzenštejna spojením dvou kategorií.

1. *mis-en-scene* (*mizanscéna*) – veškeré inscenování před kamerou, výběr objektů a jejich umístění, určení vzájemných relací, choreografie gest a pohybů. Tato kategorie zahrnuje tedy vše, co je shodné s divadelní režii.

2. *mis-en-cadre* (*mizankádr*) – rozhodování o celkovém výseku, který bude viditelný na filmovém plátně, bude uvnitř rámu. Tedy volba podobná rozhodování malíře o výběru fragmentu zobrazení.<sup>27</sup>

+ K těmto dvěma oblastem filmového prostoru přidává pak onu spojnicí jednotlivých fragmentů, oblast **montáže**, která odpovídá prostoru střihu u Davida Bordwella.

<sup>26</sup> David B o r d w e l l , *Figures Traced in Light*. s. 18.

<sup>27</sup> Tamtéž. s. 18. Bordwell poukazuje na to, jak byl Ejzenštejn ovlivněn Kulešovovou teorií o perspektivním trojúhelníku, který se stává určujícím při zachycování „předkamerové reality“, *mizanscény*, kamerou. Ozřejmuje se, jak podstatná je volba správného výřezu pro čtení smyslu filmu i jeho účinek. Kulešovovou teorií se dále zabývám v kapitole *IV.4.1 Film a divadlo, tanec, hudba*, s. 124.

Ejzenštejnovo dělení zřetelně označuje dvě odlišné tvůrčí práce. Ukazuje, že modulování „předkamerové reality“ není ještě v souladu s celkovým prostorem díla. Ta se stává pouhým základem, který musí být sadou nástrojů dále transformován.

2) Druhým prostorem budujícím prostor fikce podle Bordwella pojetí je **prostor střihu** (editing space).<sup>28</sup> Zde Bordwell vyzdvihuje úlohu předchozích zkušeností diváka. Přiklání se tak k teoriím kognitivistických mentálních map a konstruktivistickým hypotézám. Obojí je založeno na představě existence určitých schémat v mysli vnímatele. Ty slouží jako podklad při vnímání dalších struktur, dalších děl. V mysli pak dochází k porovnávání předem vytvořených map s nově nabytými informacemi, dochází k přehodnocování vytvořených hypotéz. Díky nim může divák snadněji chápat záběr a spoje mezi těmito záběry. Předchozí divácká zkušenost a předem dané konkrétní očekávání ovlivňují vnímání fikce a umožňují rychlejší identifikaci jejích jednotlivých prvků. Systém utvořených schémat, která jsou během filmu testována a upravována, je v podstatě nezbytný pro jasné čtení děje a celkového vyprávění.

3) Třetím prostorem, v němž je filmová narace realizována je **zvukový prostor** (sonic space). Jelikož lidské vnímání klade větší důraz na viděné, než na sluchové vjemy, nemusí zvuková stopa odpovídat realitě. V raném zvukovém filmu se tvůrci snažili sladit zvuk a obraz. Pokud byl objekt vpředu, zvuk byl silnější, než když postavy hovořily v druhém plánu. Zkušenost ukázala, že není třeba tyto distance dodržovat. Divák sleduje obraz, vidí postavy v dáli a jeho představa většího odstupu není narušována jasně slyšitelným dialogem. Při analyzování prostoru díla je důležité si uvědomit, že zvuk je rovněž transformací skutečnosti jako obraz. Není pouhým odrazem zvuku reálného, ale je rovněž tvůrčím konstruktem.

Definované oblasti jsou podkladem pro divákově vnímání předkládané reprezentace. Na základě spojení prostoru záběru, prostoru střihu a prostoru zvuku vzniká v divákově mysli dvojitá prostorová struktura, která vytváří komplexní prostor díla. Ten je možno dělit nezávisle na již jmenovaných složkách. Většina teoretiků uvádí terminologické třídění stejné jako David Bordwell,<sup>29</sup> zde je dále rozvíjena o podrobnější Burchovu systematizaci. Onen komplexní prostor díla lze dále dělit na **prostor uvnitř rámu**<sup>30</sup> a mimo něj. **Prostor vně obrazu** se pak ještě dále rozpadá na dvě prostorové struktury.

**1) Diegetický prostor** - zahrnuje veškerá mimoobrazová jsoucna, jež náleží fikčnímu světu.

> **Noël Burch**<sup>31</sup> zavádí pro tuto oblast termín *nestabilní existence (fluctuating existence)*. Její nestabilita spočívá právě v používání kognitivních map a schémat, jejich neustálém doplňování a revidování. Na základě toho, jaký mentální konstrukt mimoobrazového prostoru si divák vytvoří, bude dále číst veškeré prostorové vztahy ve filmu i celkovou naraci. Jelikož se pro tohoto teoretika stává diegetický svět vně rámu do velké míry určující, dále ho dělí na tři oblasti:

- **prostor mimo čtyři linie rámu**
- **prostor za kamerou**
- **prostor za horizontem**

---

<sup>28</sup> Shodný s Ejzenštejnovou montáží.

<sup>29</sup> Obdobné třídění s odlišnou terminologií uvádí Seymour Chatman, ten ale posouvá celý tento systém do prostoru příběhu.

<sup>30</sup> David B o r d w e l l , *Narration in the Fiction Film*. s. 118 – 119.

<sup>31</sup> Noë l B u r c h , *Theory of Film Practice*. Princeton: Princeton University Press 1981, s. 17 – 19.

2) **Nediegetický prostor** - veškerá mimoobrazová jsoucna, jež fikci přesahují. Nediegetický mimoobrazový prostor David Bordwell ilustruje na *kameře*. Když lidé píšící o filmu používají spojení jako *kamera se pohybuje doleva, kamera je v pohledu*, zapominají na to, že kamera není tvůrce prostorových kvalit filmu, ale jejím produktem. Kamera je podle Bordwella pouhým mentálním konstruktem, díky němuž se může divák zdánlivě začlenit do filmu, schématem popisujícím prostorové vztahy a vlastnosti. Je neviditelným pozorovatelem antropomorfních kvalit, který však nepatří diegetickému světu ani oblasti uvnitř rámu.

<b>David Bordwell</b>	
Prostor uvnitř rámu	
Prostor vně rámu ( <i>off screen</i> )	Diegetický
	<b>Noël Burch = teorie nestabilní existence</b>
	Prostor mimo čtyři linie rámu
	Prostor za kamerou
	Prostor za horizontem
	Nediegetický

Na základě informací, které divák postupně získal ze tří prostorů, jak je uvádí David Bordwell, si může vytvořit dvoustupňovou strukturu, která by ho měla plně zorientovat v prostoru vyprávění. Na základě prostoru filmu je budována kauzalita, následně tedy rekonstruován celý fiktivní svět, prostor v díle. Díky analýze jednotlivých složek se jasně rýsuje prostorová podstata narace i důležitost prostorových určení při orientaci v obraze, v pohyblivých strukturách i v jejich spojení. Zároveň se zřetelně ukazuje propojování vlivů jiných umění a vlastní specifčnosti filmového média, i spojování reality a fikce. Uvedené třídění není jen snahou o rozdělení celku na minimální jednotky, ale spíše popisem možností a vlastností, které ilustrují prostorovou podstatu filmu.

Jako základní při komplexním zkoumání filmového prostoru lze užít komparaci možného postoje tvůrce k filmovému prostoru v dějinách kinematografie, jak je vidí André Bazin a David Bordwell. Rýsují se zde zcela odlišné pohledy na zacházení s prostorem jako základním prostředkem filmového vyprávění.

**André Bazin**<sup>32</sup> se staví proti dělení dějin kinematografie na film **němý** a **zvukový** a vytváří opozici novou. Pohlíží na dějiny filmu jako na paralelní vývoj dvou linií závislých na stylistických odlišnostech a filmovém výrazu, na tvůrčím přístupu k technice a užitých prostředcích k transformování reality médii. Do první linie podle něho spadají ti režiséři, kteří se zabývají zejména **obrazem**. Ti se mohou buď zabývat jeho **výtvarností**, v extrémním případě jeho totálními deformacemi jako expresionisté, nebo prostředky **montáže**, jak lze ukázat na Griffithových filmech, či ještě výrazněji u ruské avantgardy. Paralelní historickou linii tvoří pak tvůrci, jež věří **ve skutečnost**. Jejich cílem je vybudovat obraz světa fikce tak, aby byl co nejvíce v souladu s žitou realitou. Sem staví velice různorodou skupinu osobností jako je Orson Welles, William Wyler, Jean Renoir, Murnau či italští neorealisté. Společné tomuto seskupení je kladení důrazu na časoprostorovou kontinuitu, které dosahují většinou dlouhými záběry, prací s hloubkou pole či upřednostňováním jízdy kamery před střihem. Toto

<sup>32</sup> André Bazin, Vývoj filmové řeči. In.: *Co je to film?* Praha: ČS filmový ústav 1979. s. 55 – 61.

pojetí dvou odlišných linií se mi zdá snadno vyvratitelné. Myslím, že plynulá jízda kamery,<sup>33</sup> ani užití hloubky pole nemusí nutně znamenat posílení realističnosti obrazu.<sup>34</sup>

Na první pohled by se mohlo zdát, že se Bazinova opozice blíží původní koncepci Davida Bordwella rozdělující ztvárnění na grafické a scénografické. Kategorie se však překrývají pouze velice vzdáleně. Autoři pracující více s obrazem se ještě nutně nemusejí vzdávat prostředků scénografie, stejně jako scénografie může být pojata velice výtvarně. Tato dělení nelze směšovat. Do opozice k Bazinově členění vstupuje jiné Bordwellovo pojetí,<sup>35</sup> pomocí něhož pak pohlíží na dějiny filmu.

První linii možných přístupů k budování reprezentovaného prostoru dává Bordwell do souvislosti s užitím **stříhu**. Tato linie byla v dějinách filmových teorií většinou dávána do souvislosti s konečným osamostatněním filmu a objevem filmové specifičnosti.

Druhému možnému tvůrčímu přístupu dominuje **inscenování snímaného prostoru**. Na historickém podkladě teoretik ukazuje, že oproti stříhu byla inscenační metoda chápána jako divadelní.

Bordwell ukazuje, jak mylné je myšlení, které spojuje střih s filmovou specifičností a inscenování se zastaralou divadelností. Z filmové tvorby je zřejmé, že střih je spíše doménou neviditelného stylu klasického Hollywoodu, dnes většinové produkce, zatímco užití statických dlouhých záběrů s důrazem na celkovou inscenaci obrazu se stává v současnosti častým prostředkem nezávislých filmařů.

Bordwell svou knihu zakládá na analýzách děl čtyř zcela rozdílných tvůrců ze zcela odlišných dob i oblastí, kteří se však všichni orientují na inscenování, tedy na rozestavení všech jednotek v rámci jednoho záběru.<sup>36</sup> Ukazuje, že film není o to méně soběstačným uměním, když neužívá pouze prostředky, které jsou většinou označovány jako filmově specifické, tedy zejména střih a pohyb.

Zdánlivě zastaralá forma důrazu na předkamerovou inscenaci a celkovou kompozici obrazu ve spojení se statickou kamerou poskytuje mnoho možností, které střih stírá. Toto lze ilustrovat na příkladu snímání dialogu. Pokud se jedná o sérii záběrů spojených montáží, jsou odděleně snímány hovořící postavy, jejich reakce a osamostatněná gesta. Je však také možné užít statický pohled snímající hovořící skupinku. Zde je na jedné ploše

---

<sup>33</sup> Jízda kamery stojí v tomto pojetí v opozici ke stříhu. Je chápána jako prostředek k dosažení plynulosti vyprávění, způsob, jak vzbudit v divákovi pocit přítomnosti v obraze, a pokus co nejvíce zprostředkovat zkušenost s žitým prostorem. V souladu s propagovanými cíli tato metoda působí v Renoirových PRAVIDLECH HRY. Později se stává také jednou z možností, jak vytvořit zdání posílené kontinuity.

Plynulá jízda však může s tímto cílem být v kontrastu. Může se stát naopak ireálným, magickým prvkem. V Murnauově FAUSTOVI či v Jacksonově PÁNOVI PRSTENŮ kamera opouští lidské měřítko, odpoutává se od stativu zastupujícího lidskou postavu, vznáší se nad zemí i nad chodci, krouží kolem. Nástroj na udržení reálného rámce je zbořen, kamera naopak zdůrazňuje fikci, podtrhává mýtičnost a fantazijní ráz příběhu, upozorňuje na sebe sama místo toho, aby byla neviditelným svědkem, který má fungovat jako divákův zástupce.

Jízda se také může stát symbolickým prvkem. Film Alexandra Sukurova RUSKÁ ARCHA je poutí postavy skrze ruské dějiny, cestou skrze jednotlivé komnaty Ermitáže a Zimního paláce naplněné zásadními symboly a charakteristikami Ruska. Kamera je zde použita jako zástupce průvodce, prochází jednotlivými místnostmi, neopouští jeho postavu. Tento postup je známý ze subjektivních sekvencí, zde však nastává podstatný rozdíl. Film je takto veden celý, v jediné dlouhé jízdě. Tento postup na sebe strhává pozornost, jízda se stává symbolem vývoje dějin a jejich proměn.

<sup>34</sup> Zde lze oponovat Bazinově představě posílené realističnosti prostoru díla, která je dána údajnou svobodou diváka při sledování obrazu vystavěného do hloubky. (Viz.: André B a z i n , vývoj filmové stříhové skladby od nástupu zvuku. In.: *Co je to film?* Praha: ČS filmový ústav 1979. s. 62 – 69.)

Domnívám se, že není pravda, že divák si z obrazu náhodně vybírá prvky, jež považuje za podstatné. Stále je veden určitými vodítky, které tvůrce do obrazu umísťuje tak, aby upoutaly divákovu pozornost na konkrétní předměty. Pohybující se postavy v druhém plánu se stávají cílem divákovy pohledu, stejně jako v pozadí umístěný větší či výraznější objekt. Kompozice obrazu je v souladu s přirozeným vnímáním diváka ve skutečném světě, neznamená to však, že takto vystavěný obraz působí reálněji, nebo dokonce je reálnější.

<sup>35</sup> David B o r d w e l l , *Figures Traced in Light*. s. 314.

<sup>36</sup> Jedná se o rozborů děl francouzského tvůrce němeého filmu Luise Feulliada, japonského melodramatika Kenji Mizoguchiho, řeckého modernisty Thea Angelopoulose a thajwanského novátora Hou Hsiao-Hsiena.

demonstrován souhrn všech elementů dialogu zároveň. Jak říká Bordwell, je předváděn „*tanec zrcadlicích se postojů a gest*.“<sup>37</sup> Divák při sledování filmového díla neanalyzuje výstavbu prostoru jako takového, ani způsob sestavování celku, ale veškeré prvky tvůrčovy činnosti zapisuje do podvědomí a s jejich pomocí vytváří mentální konstrukt. Bordwell zdůrazňuje, že divákova pozornost je ale vědomě zaměřena na gesta, slova a tváře. Ostatní by mělo vytvářet pouhý rámec. Tyto tři prvky musí být v určitém souladu, aby filmová výstavba fungovala a byla divákem pochopena. Při jejich syntetickém předvedení v rámci jednoho obrazu může mít na diváka snímáný rozhovor mnohdy silnější dopad, stejně jako napětí může gradovat díky očekávání následující, nepředvídatelné akce více,<sup>38</sup> než kdyby byla scéna rozstříhána na jednotlivé sekvence. Statický záběr rovněž umožňuje vnímat simultánní děje, což vede ke zmnožování filmového prostoru, a zároveň zcela popírá spojení s divadlem soustředěným vždy na jeden rozvíjející se motiv. Divadelnost je rovněž popřena volbou odlišných úhlů pohledu a velikostí záběrů, tedy užitím specifických filmových prostředků.

Zde uvedené teze o možnostech, které rozevírá inscenační linie tvorby, lze ilustrovat například na snímku amerického filmaře Jima Jarmusche *MIMO ZÁKON*. V první půli filmu je sledován vztah tří vězňů v jedné cele. Napětí mezi postavami zavřenými v těsném prostoru nemůže být zobrazeno lépe než sérií statických obrazů snímáných z různých úhlů. Ty zároveň ukazují jejich nečinnost a počáteční neochotu konverzovat. Dlouhé záběry snímají vždy všechny tři postavy uvězněné na minimální ploše, jejich gesta a postoje. Takto jsou výstižně zachyceny jak jejich charaktery, tak daná situace. Kamera, umístěná v těsné blízkosti postav, zdánlivě přivádí diváka do obdobné situace v jaké se nacházejí ony, věrně ilustruje pocit omezeného uzavřeného prostoru. Divák zároveň může paralelně sledovat všechny jemné nuance pohledů a gest, vzájemné interakce a reakce hrdinů. Pokud by akce byla sérií jednotlivých záběrů, střídajících se celků a detailů, vždy by vyzdvihla pouze stav jedné z postav a nezachytila by věrně celkově dusnou atmosféru vězení.



Prostor díla jsem analyzovala na jednotlivé možné segmenty v souladu s teoretickými koncepty, které se mi zdají nejvýstižnější. Pozorováním jednotlivých podkategorií se ukázalo mnohé o tvorbě prostoru příběhu, o možnostech transformování reality, ale i o způsobech vnímání této transformace. Postižením jednotlivých částí jsem mohla opět vytvořit syntézu, tedy popsat prostor díla jako celek. Při komparaci možných pohledů na odlišnou výstavbu filmového prostoru se objevily nejen sporné body v přístupech k tvorbě v jejím historickém vývoji, ale i některé mylné ustálené představy. Myslím, že nyní je zřejmé, že filmová specifičnost nemusí nutně odpovídat použití montáže, že inscenování předkamerové „reality“ zákonitě neznamená divadelnost a zjednodušení filmové stylistiky, nebo že odmítání stříhu vždy znamená zesílení realistického obrazu. Podstatné je však pro mě opět potvrzení důležitosti prostoru v budování světa filmu jako podkladu pro konstrukci světa v díle.

<sup>37</sup> David B o r d w e l l , *Figures Traced in Light*, s. 6.

<sup>38</sup> Při státnosti záběru tvůrce mnohdy pracuje s nečekanými vstupy postav do obrazu zpoza rámu. Pokud divák toto vidí ve filmu poprvé, dále vědomě očekává opakování tohoto postupu. Jeho aktivita, tedy i napětí z očekávání, je mnohem více využívána, než když sleduje opakující se schéma záběrů a protizáběrů.

## 2. Prostor v díle

Prostor v díle je produktem prostoru díla, je komplexem fragmentů, které jsou v tomto prostoru realizovány. Zatímco **diskurs** narativního díla je dán souhrnem toho, co vnímatel může během aktu vyprávění sledovat, a to i vně samotné narace, je komplexem tvárných prvků obrazu, ale i celého zázemí produkce, **prostor příběhu**, tedy prostor v díle, se posouvá do abstraktnější roviny, je mentálním konstruktem sestaveným díky tvárnému obrazu, který je sledován. Prostor díla se stává základem pro rozvíjení syžetu, přičemž jednotlivé parametry konstrukce prostoru slouží jako vodítka k dešifrování významu, rady pro interpretaci vztahů a nálad při konstruování prostoru v díle, při skládání výchozí fabule a zamýšlených idejí.

**Seymour Chatman** definuje **prostor příběhu** jako soubor dvou prostorů, explicitního a implicitního. **Explicitní ztvárnění**<sup>39</sup> je souhrnem informací ohraničených rámem obrazu, vším, co se odehrává na plátně. Veškeré jeho prvky shrnuje do souboru, který zde opakovaně uvádím.

Prostor ve filmu = <b>prostor příběhu</b> > nástroje, které Bordwell umísťuje na prvních 7 pozic, tedy ty, které formují prostor i ve výtvarném umění, nejsou filmově specifické a jsou záležitostí předkamerové reality, shodují se s Bordwellovým vymezením nástrojů <i>mizanscény</i> .	1. Poměr a velikost objektů	
	2. Obrysy, hustota, textura předmětů	
	3. Pozice	A. Vertikála x horizontála
		B. Vztahy mezi objekty
	4. Intenzita a druh osvětlení	
5. Optická podoba, míra ostrosti		

Mimo rám se pak nachází **implicitní prostor**, který se stává divákovým konstruktem na základě naznačených informací.

Toto třídění odpovídá Bordwellově definování prostoru uvnitř obrazu a mimo jeho rám, jednotlivé komponenty tvárného obrazu jsou pak analogické k Ejzenštejnovu pojetí *mise-en-cadre* a k Bordwellovým nástrojům transformace reality. Tedy Chatmanovo dělení odpovídá tomu, co jiní teoretici zahrnují do prostoru díla, nikoli do prostoru v díle. Chatman se totiž na komplex díla dívá více z pozice vnímatele. Analyzuje prvky, které divák může vyčíst z obrazu, a umísťuje je do oblasti aktivního vytváření prostoru příběhu. Nesleduje tvůrce jako Bordwell či Ejzenštejn, nechápe jednotlivé složky jako nástroje k vytvoření souboru potřebných informací pro diváka a jeho utváření mentálního konstruktu. Chatmanovo pojetí zde uvádím jednak pro komparaci možných přístupů, ale zejména pro srovnání jednotlivých možných úhlů pohledu. Je vidět, jak se proměňuje definice, pokud teoretik vychází z tvůrčí pozice, či pokud pohlíží na dílo jako na komplexní produkt, jako text ke čtení, tedy z pohledu vnímatele.

Kloním se spíše k Bordwellovu pojetí, které nevynechává ani pozici vnímatele ani tvůrce, sleduje obě strany, vymezuje jim však odlišné prostory působnosti. Domnívám se, že prvky obrazu je třeba zahrnout spíše mezi tvůrčí nástroje, že tedy náleží prostoru díla. Jsou

<sup>39</sup> Pro Chatmana se zde vnímání filmového díla dostává do opozice ke čtení literatury. Zásadní rozdíl vidí v tom, že při četbě si vnímatel v mysli konstruuje celý svět příběhu, zatímco ve filmu jsou mu předváděny obrazy analogické k reálným objektům, konstrukt je tedy jednodušší a má jinou podstatu. Domnívám se, že i přes explicitnost filmového obrazu je v rovině příběhu konstruování fikce založeno na stejném principu. Tuto tezi dokazují na filmu DOGVILLE, kdy mentální představa neexistujícího prostoru je ve výsledku stejně filmová, jako kdyby byl příběh vyprávěn uprostřed reálných dekorací. Rovina příběhu je pro mě ve své podstatě stejným abstraktním konstruktem jak v literatuře, tak ve filmu.



právě oním souborem stimulů podněcujících diváka ke konstrukci, tedy k tomu, co označuji jako prostor v díle. Prostoru v díle náleží spíše samotný proces dešifrování těchto stimulů a jejich syntéza. Jednou jsem již uváděla tezi Jacquese Aumonta o možné identifikaci diváka s dílem. Aby se mu vnímatel přiblížil, je třeba vystoupit z hlubin každodenně viděného skutečného obrazu a navázat kontakt s plochou obrazu.<sup>40</sup> Je tedy třeba opustit nástroje, které tento kontakt zprostředkovávají, a zaměřit se na kontakt samotný, na divákovu možnou identifikaci a jeho vztah k obrazu. Prostor v díle je abstraktnější rovinou, výsledkem průniku veškerých vodítek a informací, nehledě na způsob, jakým jsou před diváka kladeny. Tento sjednocující prostor proto nemůže být dělitelný na implicitní a explicitní rovinu. Abych mohla analyzovat prostor v díle, je třeba spíše sledovat divákovu mentální aktivitu při budování fiktivního světa, jeho **vnímání**.

Pokud sledujeme filmový příběh, pak se jedná o doslovný prostor, který je dán objekty, dimenzemi a vztahy uprostřed obrazu. Tyto jednotky jsou sice dvojrozměrné, ale jsou analogií ke světu reálnému. Je prokázáno, že při sledování filmu, tedy zdánlivého pohybu, se divák řídí týmiž mechanismy jako při vnímání pohybu reálného. Nelze oddělovat zdánlivý pohyb od skutečného, jelikož film je dokonalá iluze, která je vytvářena v souladu s vrozenými vlastnostmi lidského vidění. Jednotlivé obrazy jsou stírány černým polem mezi nimi, vzniká prostor pro obraz nový, v mysl se utváří dokonalá představa pohybu.<sup>41</sup>

Podstatné pro analýzu recepce je pochopení skutečnosti, že čtení prostoru v díle je **blízké vnímání prostoru žitého**. Zároveň je třeba mít stále na vědomí, že tento prostor je umělý, je výsledkem záměrné činnosti tvůrce či skupiny tvůrců. Tedy, že vnímání díla je oproti vnímání reality **řízené** tvůrcem, nesvobodné a soustřeďuje se na **celek**, nikoli na fragmenty podstatné pro danou chvíli. Borwell uvádí, že „*reprezentační umění nezobrazují věci tak jak jsou, ale rozpoznatelné věci v rozpoznatelných situacích.*“<sup>42</sup> V díle tedy není předváděna realita, ale situace, která této realitě zdánlivě odpovídá, ale její podstata je zcela umělá. Dále tedy budu sledovat vnímání tohoto umělého prostoru a možná pojetí tohoto vnímání v odlišných teoretických pojetích.

Základním nástrojem k pohledu na vnímání uměleckých děl a proměn historických konceptů mi poslouží další text Davida Bordwella,<sup>43</sup> ve kterém se k se k těmto možným přístupům vymezuje. Jeho systematické třídění doplňuji o jiné možné teze, které v textu nezmiňuje, které se mi však zdají podstatné pro úvahu nad vnímáním prostoru v díle. Zároveň vztahují možné myšlenkové přístupy ke konkrétnímu prostoru, k prostoru ve filmu.

Bordwell zvyrazňuje tři podstatné linie teoretických přístupů k lidskému vnímání:

1) První přístup označuje termínem **perspektivistický**. Jako jeho zástupce jmenuje amerického psychologa zaměřeného na zkoumání vizuálního vnímání Jamese J. Gibsona.<sup>44</sup> Za základ tohoto přístupu slouží perspektiva, tedy věda o zraku a správném vidění. Do centra zájmu se dostává neaktivní mysl příjemce ovlivněná pravidly geometrické optiky. Prostorové čtení vzniká na základě přímých psychologických stimulů, centrální je tělesnost vnímatele, jeho biologická podstata ve vztahu k okolí, k přijímaným informacím. V reprezentaci pak není

---

<sup>40</sup> Jacques A u m o n t , c.d., s. 135.

<sup>41</sup> Jacques A u m o n t , c.d., s. 46 - 47.

<sup>42</sup> David B o r d w e l l , *Narration in the Fiction Film*. s. 99.

<sup>43</sup> Tamtéž, s. 100 - 104.

<sup>44</sup> James J. Gibson (1904 – 1979) je zastánce radikálního tzv. „ekologického“ přístupu k vizuální percepci. Podle jeho teorií závisí percepcie na interakci mezi organismem a prostředím. Veškeré vnímání je vytvářeno na základě referencí tělesných pozic a funkcí ve vztahu k okolí a pohybu v tomto okolí. Viz.: *J.J. Gibson* ([http://en.wikipedia.org/wiki/J.\\_J.\\_Gibson](http://en.wikipedia.org/wiki/J._J._Gibson). Navštíveno 4.8.2006), *Information Pickup Theory (J. Gibson)* (<http://tip.psychology.org/gibson.html>. Navštíveno 4.8.2006)

podstatné hledisko kvality ztvárnění, podstatné jsou informace samy o sobě a jejich pasivní čtení v souladu s přirozeným vnímáním.<sup>45</sup>

> Pokud toto pojetí vztáhnu k prostoru, je právě onou dominantou při lidském vnímání reality, respektive díla. Prostor zde není abstraktní kategorií, ale materiálním zázemím vjemu. I přestože je vidění perspektivy iluzivní, vychází z konkrétních parametrů objektů, které se promítají do fyzického oka. Zároveň zde hraje podstatnou roli tělo, nejen jako prostor, ve kterém je toto čidlo vizuálních vjemů umístěno, ale také jako základ pro komparaci s fyzickými rozměry ostatních subjektů a obklopujícího prostoru. Vnímání se pak odehrává na základě tohoto porovnávání prostorů, prostoru těla s prostorem okolí.

2) Proti neaktivní mysli perspektivistů se staví **Gestalt teorie** zastupované například Rudolfem Arnheimem. Tato pojetí přenáší pozornost do oblasti tvorby mentálních konstruktů na základě umělých vizuálních konceptů. Při vnímání těchto konceptů je podstatná jejich forma, která je chápána jako celek, nikoli jako soubor fragmentů. Nad perspektivou získává nadvládu formální jasnost, nad tělesností psychický rozměr vnímatele. Tyto teorie se sice přenáší do oblasti subjektu, zohledňují divákovu spolupráci, nicméně stále sledují statický model konstituování jediného možného významu a pevného tvaru, absolutního čtení.

> Prostor se v tomto konceptu posunuje do abstraktnější roviny, je již produktem mentální aktivity vnímatele, nevyhází z jeho fyzičnosti, ale posunuje se na pole psychiky, iluze, do neuchopitelné oblasti fantazie. I zde však hraje podstatnou úlohu. Objekty, které jsou vnímány, přenášeny do tohoto psychického světa, jsou definovány právě svým tvarem v celku, tedy svým prostorovým uspořádáním. Jednotlivé objekty jsou vždy určeny souhrnem všech dimenzí, všech tří rozměrů. Vnímání není založeno na komparaci prostoru vnímatele s prostorem objektů, ale na srovnání prostorů patřících jednotlivým objektům.

3) Přiznání divácké aktivní role jde ještě dále v **teoriích konstruktivistických**, jejichž zástupci jsou E. H. Gombrich, R. L. Gregory či J. Hochberg. Mentální konstrukty již nejsou uzavřeny do statického pole, ale jsou neustálým dynamickým procesem. Vnímatel není subjektem tvořícím objektivní imaginaci, ale je individuem, spolutvůrcem, jeho čtení se stává jedinečným, aniž by však zcela opustilo předchozí zkušenosti a zažité modely. Aktivní příjemce jednotlivých prostorových aspektů a parametrů neustále produkuje hypotézy, organizuje přijímaný materiál do určitých modelů,<sup>46</sup> které se pak stávají základem pro vytváření předpokladů. S dalšími stimuly jsou tyto předpoklady přehodnocovány a tvořeny předpoklady nové. Tento postup lze ilustrovat na četbě beletrie. Čtenář z jednotlivých vět systematicky sestavuje syžet, ukládá jeho jednotlivé fragmenty do modelu v mysli. Po

---

<sup>45</sup> Pasivní čtení perspektivy se stává jedním z problémů, které řeší ideologicky zaměřené teorie. Divák je ten, jenž umístěn do ideálního bodu sleduje projekci, má pocit, že je tím, který ovládá předváděný obraz, i tím, kdo řídí samotnou projekci. Je však pasivním čtenářem filmového textu, ve skutečnosti není vládnoucím, ale ovládaným. Viz.: Francesco C a s e t t i , *Theories of Cinema , 1945-1995*. Austin: University of Texas Press 1999. s. 184 – 196. O tomto O tomto zejména J. L. Baudry, *L`effect cinéma*. Paris: Albatros 1978.

<sup>46</sup> Srovnávání nově viděného s mentálním konstruktem, který je založený na předchozí zkušenosti, by mohlo dokládat úspěšnost opakujících se modelů klasického Hollywoodského filmu, komerční produkce i žánrových snímků. Děj a postavy jsou dosazovány do známých, ověřených šablon. Opakované schéma je divákem snadno čitelné, hypotézy jsou na základě předchozích snímků správně konstruovány, divák je uspokojen, že jeho očekávání bylo naplněno. Vnímání prostoru, času i narace je v tomto případě víceméně stejné, liší se pouze stupeň ztotožnění diváka s takto opakovaným modelem.

přečtení celého díla na základě logických časových a prostorových schémat konstruuje výchozí fabuli.

Bordwellovo vymezení třetího přístupu je obecně nazváno jako konstruktivistické, autor zde však nezmiňuje směry, jejichž základ je obdobný. Doplnuji tedy tuto linii o zmínku o uvažování kognitivních naratologů a fenomenologů. Tyto tři směry mají společné jádro: kladou důraz na subjektivní konstrukt, sledují místa neurčitosti textu a práci s aktualizacemi či konkretizacemi. Liší se svým zacílením pozornosti či metodologií, ale základní přístup k vnímání a jeho vztahu k dílu je velice obdobný.

Pro **kognitivistický přístup** je shodně s konstruktivismem základem pro vnímání prostoru, pro konstrukci systému hypotéz a následné dešifrování celku představa mentálních struktur, souboru modelových map v mysli subjektu. Kognitivisté se od konstruktivistů liší metodologicky, pohybují se na interdisciplinární půdě, do svých teorií zahrnují bádání lingvistická, psychologická, spojují jednotlivé teoretické koncepty jako je teorie vyprávění, teorie kognice a schémat.

**Fenomenologové**<sup>47</sup> nechápu svět jako sumu předem daných skutečností, ale právě jako soubor konstitučních výkonů vědomí. Podstatnou roli opět hraje vnímání – tvůrce mentálního konstruktů. Pokud jejich teorie přeneseme do oblasti umění, pak je dílo dynamickou strukturou s nedoslovenými oblastmi, které mohou být dotvářeny pouze díky vnímání. Jednotlivé fenomenologické směry pak kladou důraz vždy na jednu oblast z triády autor – text – vnímání.

Teoretikové kritizující Ženevskou školu se zabývají relací autor-čtenář, sledují, jak se v celistvém díle esteticky manifestuje vědomí autora a jeho zkušenostní vzory. Tuto myšlenkovou linii zde doplňuji proto, že se mi zdá podstatná pro zkoumání způsobů reprezentace, sledování stylistických rovin a výsledného ztvárnění fabule autorem. Pomocí fenomenologických metod lze reflektovat vztah dvou zkušenostních komplexů, autorova a čtenářova, a míru jejich předávání. Lze tak postihnout to, jak prostředky prostoru díla jsou čteny v prostoru v díle, jak záměr koresponduje s výsledným vjemem a účinkem díla.

V souladu s fenomenologickými koncepcemi zdůrazňuje subjektivitu **David Seamon**.<sup>48</sup> Jeho pojetí zde uvádím jen pro ilustraci zesíleného chápání individuálního vědomí při vnímání díla i světa. Odmítá mentální konstrukt s jakýmkoli objektivně danými rysy a liniemi, zcela ruší představu světa jako souboru daných skutečností, do popředí vjemů staví osobní vztah k prostředí, vlastní zkušenosti s okolím, vzpomínky či reflexe. Ukazuje časoprostorové souvislosti jako množiny, které nemají smysl samy o sobě, ale nabývají jistých hodnot až ve vědomí vnímajícího. Tato představa rozevírá pole zkoumání nejen na oblast psychologie, ale i sociologie, sleduje jak individuum, tak jeho zázemí, které ho do jisté míry utváří.

> V konstruktivistických teoriích je prostor opět abstraktní oblastí, mentálním konstruktem, zde již zcela subjektivního rázu. Myslím, že jeho podoba je zcela rozdílná od představy o prostoru v gestalt teoriích. Stává se neuzavřeným modelem ve vnímání, mapou s místy nedourčenosti. Tato imaginární prostorová šablona je pak divákovým nástrojem ke sledování vnímaného. Je pro něj nejen pomůckou ke komparaci nově předkládaného a již uloženého v předchozí zkušenosti, která slouží k lepšímu pochopení

---

<sup>47</sup> Fenomenologickou teorii zde používám v jejím širokém vymezení. Tady od uvažování Martina Heideggera, Jeana Paula Sartra či Edmunda Husserla, k vlivu na hermeneutiku Hanse-Georga Gadamera. Přes práce Husserlova žáka Romana Ingardena zaměřené na otázky konkretizace literárních textů, k teoriím estetického působení Wolfganga Isera až ke Kostnické škole. I přes odlišnosti jednotlivých teoretiků a filozofů zůstává základní vztah mezi čtenářem a textem stejný. Viz.: Ansgar N ü n n i n g (ed.), c.d., s. 223-224.

<sup>48</sup> P.D. A h s w o r t h , „The Human Experience of Space and Place“ by Ann Buttimer and David Sermon, *Journals of Phenomenological Psychology*, 14, 1983, č. 1.

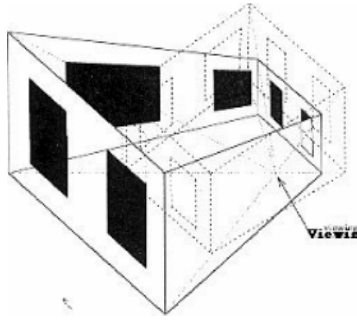
aktuálně vnímaného díla, ale stává se i klíčem k jasnému čtení narace, k sestavení kompletního prostoru v díle.

Přístup	Pojímání žitého prostoru	Subjekt, vnímatel	Prostor podstatný pro vnímání prostoru v díle
<b>Perspektivistický</b>	Prostor obývaný materiálními objekty a bytostmi fyzické podstaty	Pasivní, podstatná jeho tělesnost	Konkrétní materiál, vychází z komparace prostoru těla prostorů hmotných objektů
<b>Gestalt teorie</b>	Prostor obývaný objekty – formálními celky a psychofyzickými bytostmi	Aktivní, podstatná jeho mysl, tvořící objektivní konstrukt	Objektivní mentální projekt, vycházející z komparace jednotlivých prostorů objektů
<b>Konstruktivistický</b>	Abstraktně pojímaný žitý prostor, podklad pro mentální hypotézy a mapy, které jsou aktualizovány na základě nových vjemů	Aktivní, podstatná jeho mysl, tvořící subjektivní konstrukt	Subjektivní mentální projekt, tvořící prostorové abstraktní mapy a hypotézy

Extrémním postojem Davida Seamona k subjektivitě je dokončena linie, která se vyvíjela na ose **objekt – subjekt**. Stejně jako ve vnímání žitého prostoru byla přiznána důležitost subjektu, je tomu tak i v oblasti vnímání díla. Změna centra zájmu také ospravedlňuje jednu z mých úvodních tezí, že při sledování prostoru díla je třeba klást důraz na subjekt, na vnímání diváka, nikoli na konstrukci obrazu. Stejně jako je již vytvořený reálný svět podkladem pro lidské vnímání žitého prostoru, tak se zkonstruovaný komplexní prostor díla stává základem pro vytvoření abstraktní představy o prostoru v díle.

Ačkoli David Bordwell neurčuje striktně opozici **prostoru díla jako tvůrčí oblasti** oproti **prostoru v díle náležejícímu subjektu**, ani se adresně nehlásí k jedné z konkrétních teorií, soustřeďuje se přesto v analýzách prostoru v díle na vnímatelovu mysl a na jeho konstrukty při sledování tohoto prostoru. Zároveň pro chápání díla jako takového vidí klíčové čtení prostoru divákem. Pro popis toho, jak lidská mysl dešifruje předkládaný iluzivní prostor, vidí podstatný **Amesův experiment s pokojem**.<sup>49</sup> Výtvarník Adalbert Ames mladší navrhl místnost, jejíž stěny nesvírají pravé úhly. Ve skutečnosti se jedná o nepravidelný, šestistěnný, trojrozměrný útvar se svažující se podlahou, s šikmým stropem a s šikmou zadní stěnou, v němž jsou lidé normální velikosti. Vnímatel se domnívá, že vidí obdélníkovou místnost, v níž jsou dva lidé extrémních výšek.

<sup>49</sup> David B o r d w e l l, *Narration in the Fiction Film*. s. 101. Podrobný popis experimentu Viz.: [http://psylux.psych.tu-dresden.de/il/kaw/diverses%20Material/www.illusionworks.com/html/ames\\_room.html](http://psylux.psych.tu-dresden.de/il/kaw/diverses%20Material/www.illusionworks.com/html/ames_room.html); navštíveno 16.7.2006



Tento experiment odhaluje dva podstatné rysy lidského vnímání prostoru. První je ve shodě s konstruktivistickou teorií a zejména Gombrichovým uvažováním o prostoru a jeho reprezentaci. Ukazuje **nejednoznačnost obrazů i to, že existuje neomezené množství objektů, které mohou vytvořit jeden a tentýž vjem**. Stává se také důkazem toho, jak **klamná může být geometrie trojrozměrných předmětů**.

Druhým opěrným bodem pro lidské vnímání je podle Bordwella zkušenost, která je centrální pro fenomenologické přístupy. **Pro pozorovatele se stává tato každodenní zkušenost s prostorovými reálnými relacemi základní pro chápání transformovaného obrazu**, který s těmito zážitky neustále konfrontuje. Bordwell ukazuje, že komplex zkušeností je v divákově mysli tak pevně ukotven, že ten pak zcela odmítá připustit jakékoli jiné možné řešení viděného obrazu. Sleduje-li pozorovatel dvě postavy, které jsou od sebe vzdálené, ale přesto jsou v nějakých vzájemných propojeních, spíše se smíruje s představou toho, že hledí na obra a trpaslíka, než aby začal číst obraz do hloubky. Ono neústupné setrvávání v zažitých vzorcích spojuje subjektivitu vjemů s předem danými modely a mentálními mapami, které se stávají základem pro chápání vnímání u kognitivistů.



Pokud divák sleduje tuto fotografii, nepředstavuje si, že jedna z postav je ve velké vzdálenosti, ale chápe jí jako postavu trpasličího vzrůstu.

Tyto dvě kategorie ovlivňující pozorovatelovo vnímání se stávají podstatnými pro filmový prostor. Tvůrce se snaží vytvořit schéma, prostor díla, které by se přiblížilo divákově zkušenosti s prostorem žitým. Cílem je, aby si divák po následné konfrontaci této reprezentace s každodenními vjemy ukotvenými v mysli, zrekonstruoval obraz – celek, prostor v díle, narativní strukturu, jakýsi komplex, který by mu byl srozumitelný. Jedním z nástrojů v rukách tvůrce je pak práce s iluzí, klamným čtením obrazu. Na základě klamu pak vytváří co nejuvěrohodnější schéma. Na míře zdánlivé věrohodnosti závisí, jak moc se divák ponoří do světa fikce.

Je tedy vidět, že vnímání žitého prostoru a zkušenost s ním je základní při čtení textů mimetických umění a při konstrukci světa, který se snaží napodobovat. Jako dodatek je ještě třeba zmínit, že i vnímání děl zpětně ovlivňuje vnímání světa. **Dílo má k prožívané realitě**

**reciproční vztah.** Bordwell upozorňuje na to, že se umění stává součástí lidských kognitivních map, které pak slouží k poznávání totálního prostoru. Dojem reálnosti filmového obrazu a sugestivnost umožňuje ukládání představ viděných obrazů do mysli diváka, aniž by tyto obrazy nutně musely být pravdivé. Toto bych ilustrovala například na sledování sci-fi filmů. Jejich divák si v mysli buduje obraz kosmu, má pocit, že ví, jak ve skutečnosti vypadá průlet hvězdokupou i povrchy některých planet. Umělý obraz, vize tvůrce – animátora, se stává základem pro vytvoření představy, pevného vzorce, jež může být od skutečnosti zcela odlišný. Počítačové triky a modely fiktivních světů diváka přesvědčují o tom, že se stal svědkem skutečného děje či jevu, vytváří v jeho mysli falešné vzpomínky a představy, a to ať už se jedná o pocit poznání pravěku, procítění válečné zkušenosti, gladiátorských zápasů či procházky mezi obyvateli Marsu.

Tento problém začíná být reflektován i filmem samotným, tedy médiem, jež je jeho původcem. Snímky MATRIX či EXISTENZ zpředměťují představu člověka, který se pohybuje pouze ve světě falešné konstrukce, ve vizi, která je mu vštěpována, filmy TRUMAN SHOW a ED TV tematizují možnost sledování člověka nevědomky žijícího ve filmovém studiu, fikci, a tím i jeho náhlé přemístění do pozice objektu.