



TEORIE VĚDY
/ THEORY OF SCIENCE



OBSAH

<i>Editorial</i>	5
Studie:	
Patrice Maniglier <i>Strukturalistické myšlení</i>	9
Ondřej Švec <i>Strukturální antropologie a „konec člověka“</i>	19
Jiří Šubrt <i>Claude Lévi-Strauss a problém tzv. synchronického času</i>	49
Daniel Sosna – Jitka Kotalová <i>Lévi-Strauss a směna</i>	65
Miroslav Marcelli <i>Claude Lévi-Strauss o urbánnom priestore</i>	91
Josef Fulka <i>Lévi-Strauss, Schaeffer, Wagner: hudební struktura mýtu</i>	119
Jan Maršálek <i>Claude Lévi-Strauss v sociologii: Baudrillardova teorie společnosti konzumu</i>	141
Recenze:	
Anna Kopecká <i>Francesco Casetti: Filmové teorie 1945–1990</i>	161

Recenze

Francesco Casetti: Filmové teorie 1945–1990

Francesco Casetti, *Filmové teorie 1945–1990*. Praha: Akademie múzických umění 2008 (*Teorie del cinema 1945–1990*, 1993, přeložila Helena Giordanová).

Anna Kopecká*

Kniha italského teoretika Francesca Casettiho představuje českému čtenáři přehled filmových teorií od 2. světové války do konce 80. let. Poprvé byl text vydán v roce 1993, přičemž se jedná o doplnění a přepracování Casettiho knihy z roku 1978 *Filmová teorie od druhé světové války dodnes*,¹ a v roce 1999 se dočkal francouzského a anglického překladu. Český překlad vychází ze 7. italského vydání z roku 2004. Přes odstup 14 let od prvního vydání můžeme Casettiho knihu stále považovat za hodnou zájmu čtenářů.

Navíc byla kniha doplněna o Casettiho anglickou studii *Proměny diskurzů, post-teorie, neo-teorie: Proměny diskurzů, proměny předmětů* z roku 2007, která sice není adekvátním dokončením přehledu teorií až do naší doby, ale která na druhou stranu převzala funkci (chybějícího)

¹ Francesco CASETTI, *Teorie del cinema: dal dopoguerra a oggi*. Milano: Espresso strumenti 1978.

* Kontakt na autorku: Katedra sociologie, ISS FSV UK, U Kříže 8, 158 00 Praha-Jinonice (annakopecka@atlas.cz).

závěru a, spíše nezamyšleně, reflektuje potíže, které autor zažívá při pokusu o přehledné uspořádání současných teoretických směrů. Přes výtky, které uvádíme níže, je možné knihu doporučit jako vhodný studijní materiál všem zájemcům o vývoj a proměny filmové teorie a díky rozsáhlé bibliografii i jako zdroj referencí na jednotlivé teoretické směry a jejich nejvýznamnější texty.

Tři paradigmata filmové teorie

Casetti pojímá svoji práci jako pokus o sestavení jakési mapy filmových teorií padesáti let od konce 2. světové války s důrazem „spíše na převládající myšlenkové proudy než na studie jednotlivců“. Záměrně potlačuje výlučnost a šíří prací filmových teoretiků ve prospěch přehledu jednotlivých teoretických směrů. Teorii přitom definuje (s odkazem na Poppera a Kuhna) jako myšlenkový systém, jehož pomocí se snažíme vysvětlit svět, a který je zároveň sdílitelný a sdílený větším počtem badatelů. Musí se tedy jednat o systém dostatečně jasný a rozšířený, který je ve své době přijat a uznán vědeckou veřejností. S takovým úvodním vymezením autor logicky směřuje k představení svého konceptu tří paradigmat filmové teorie, v jejichž rámci pak bude následně představovat hlavní myšlenky jednotlivých (dílčích) teorií.

Počátek sledovaného období vymezuje několika hlavními znaky či fenomény, které definují proměny filmové teorie po roce 1945. Jedná se o obecné uznání filmu jako kulturního faktu, osamostatnění filmové teorie jako specializovaného oboru, její internacionalizaci a prosazení myšlenky možné plurality postupů a pohledů. Právě poslední fenomén umožňuje koexistenci různých paradigmat, byť se překrývají jen částečně a spíše na sebe v čase navazují. S každým paradigmatem se váže i specifická skupina či generace vědců.

První paradigma nazývá Casetti *teorií ontologickou*. V jeho rámci se nacházejí ty filmové teorie, které hledají podstatu, esenci filmu. Snaží

se odpovědět na otázku „Co je to film?“. Pracují tedy s obecným pojetím filmu, s jeho obecnými definicemi a s představou, že je možné zjistit, čím je film sám o sobě. Jejich cílem je nalezení univerzální pravdy o filmu. Toto (nejstarší) paradigma je spojeno s generací filmových kritiků, kterým je vlastní snaha o zkoumání podstaty filmu, společný jazyk a příslušnost k určitému časopisu či skupině.

Druhé paradigma v sobě zahrnuje *metodologické teorie*. Volba metody, kterou budeme film zkoumat, je zde primární. Úhel pohledu předurčuje, jak se může film jevit. Na místo definice se staví sběr fakt a jejich analýza. Toto paradigma zahrnuje zejména teorie, které byly vytvářeny různými vědními obory zabývajícími se filmem, zejména pak psychologií, psychoanalýzou, sociologií či sémiotikou. Z toho vyplývá i odlišná skupina vědců, která se v druhém paradigmatu objevuje. Jedná se o vědce, odborníky z různých oborů, kteří působí na univerzitách a v ústavech a kteří promlouvají o filmu ve vědeckých článcích.

Třetí a nejmladší paradigma pak autor označuje jako *teorie pole*. Sem spadá hledání, objeovávání otázek, které film vyvolává, a vytváření polí otázek a odpovědí. Typická je snaha o dialog mezi vědcem a předmětem jeho studia, měřítkem úspěchu pak jeho plodnost. Pro generaci, odpovídající poslednímu paradigmatu, je hlavním definičním znakem shodný zájem o daný, často okrajový, problém. Jedná se o oborové specialisty či intelektuály, kteří přicházejí z prostředí univerzit a sdělovacích médií.

Ontologická teorie

Jednou ze základních otázek prvního paradigmatu je hledání vztahu mezi filmem a skutečností. Film je obrazem/zrcadlem/oknem do skutečnosti, jeho prostřednictvím je možné dobrat se pravdy o světě. Film má svět zkoumat, zobrazovat svět bezprostředně či naopak divákovi poznání světa zprostředkovat. Zásadní je tedy realistická podstata filmu. Hlavními představiteli, na jejichž díle je možné toto pojetí objasnit, jsou pak André

Bazin a Sigfried Kracauer. Zatímco pro Bazina tkví podstata v účasti filmu na realitě, u Kracauera se jedná o jeho schopnost realitu dokumentovat. S poněkud jinou představou přichází další skupiny teoretiků, které se zajímají o film a jeho schopnost zhmotnit představy, o jeho propojení s fantazií. Sem spadají přístupy vycházející ze surrealistické tradice a zejména pak (antropologické) práce Edgara Morina, který film zkoumá v relacích subjektivita – objektivita a soustřeďuje se na jeho vztah k lidské představivosti, jeho schopnost zobrazovat naše vnitřní pohnutky a postoje. Za jakési přechodové území mezi prvním a druhým paradigmatem považuje Casetti teoretický směr, který film vnímá jako jazyk, prostor významu a komunikace, a který zkoumá výrazové prostředky filmu, vztahy mezi filmem a dalšími uměleckými odvětvími, zaměřuje se na estetické vlastnosti filmového obrazu či se snaží vytvořit filmovou gramatiku.

Metodologické teorie

Za přelomový bod, ohlašující nástup nového paradigmatu, označuje Casetti esej Christiana Metzze „Film: jazyk nebo řeč“,² ve kterém Metz uvažuje nad možností, zda by se mohl film stát předmětem zájmu nové vědy o znacích – sémiologie. Primárním se tedy stává, jak již bylo řečeno, úhel pohledu na film. V tomto případě pohled lingvistický. V následující části se autor věnuje psychologii, sociologii, sémiotice a psychoanalýze filmu.

Základním konceptem psychologie filmu je kinematografická situace, tedy jev skládající se z plátna, sálu a diváka. Jednotlivé studie jsou pak věnovány problematice vnímání, porozumění, zapamatování a participace. Zájem sociologie o film se dělí do čtyř hlavních oblastí. První tvoří aspekty socio-ekonomické, druhou zájem o kinematografii jako instituci, třetí reflektuje film v rámci širšího pole kulturního průmyslu a čtvrtá se soustředí na zobrazování společenské reality ve filmu. Sémiotika filmu

² Christian METZ, „Cinéma: langue ou langage.“ *Communications*, roč. 1964, č. 4. s. 52–90.

prochází rychlým vývojem od založení oboru a první snahy o řešení „met-zovské“ otázky, zda je film řeč nebo jazyk, k plnému rozkvětu, který autor shrnuje v signifikantních pracích Petera Wollena, Sola Wortha a Christiana Metzje, jejichž společným rysem je touha po rozšíření referenčního rámce. Postupně se analytický zájem přesouvá k pojmům jako filmový text, komunikace a narativní fakt.

V závěru shrnuje Casetti nové směry bádání, kterými jsou konstrukce hlediska, enunciace a generativní modely. Poslední pohled na film patří psychoanalýze a v daném kontextu zejména té, která se zabývá analogiemi mezi filmem a produkty nevědomí a podrobuje svému rozboru nikoliv autora či diváka, ale přímo samotný film. Radikalizaci psychoanalytických pohledů na film představuje směr, podle kterého kinematografická situace uvádí na scénu prvky důležité pro formování našeho já a momenty stojící u zrodu neuróz a psychóz. Například určité opakující se filmové figury jsou interpretovány jako druh nevědomí samotného filmu. Psychoanalýza tak umožňuje pochopit, čím film je a jak funguje. V dalších ohniscích zájmu stojí práce Raymonda Belloura, věnující se studiu procesů a figur působících ve filmu, či kniha Christiana Metzje *Imaginární signifikant*, kde je divácký zážitek přirovnáván k snění s otevřenými očima a pozornost věnována především konstituování filmového signifikantu, zejména pak otázkám zrcadlové identifikace, voyeurismu a fetišismu.

Teorie pole

Nové paradigma, jehož příchod datuje autor do průběhu sedmdesátých let, se oproti metodologickým přístupům vyznačuje větší svobodou a přímostí. Zásadní je důraz na vztah mezi pozorovatelem a objektem jeho zájmu. Mezi oběma se otvírá prostor pro dialog, role již nejsou přesně určeny. Rozhodujícím okamžikem vědecké práce je volba strategické otázky, která umožní postihnout význam filmu, volba otázky, kterou film požaduje, aby byla položena. Teorie pole se také znovu soustřeďují na konkrétní díla.

Casetti vyjmenovává tři hlavní popudy ke vzniku nového paradigmatu, kterými je rostoucí úspěch hermeneutiky, zájem o globální otázky, které si kladou různé obory (například pozornost věnovaná subjektu) a rozmach textové analýzy (podrobné rozborů jednotlivých děl). Teorie filmu se také v daném období výrazně institucionalizuje jako samostatný obor, kterému jsou věnovány vlastní časopisy a publikace.

Jednotlivá pole – oblasti výzkumu jsou propojena a otevřena novým vztahům. Do tohoto, velmi širokého paradigmatu, spadají směry věnující se dvojici film – politika, které se snaží odhalit vztah ideologie a filmu a často hledají způsoby, jak film z područí (vládnoucí) ideologie vymanit. Další teorie pole se věnují problematice reprezentace, ať už se jedná o studie filosofické, estetické či militantní povahy. Sem spadají, mimo jiné, práce Rolanda Barthesa, Jeana-Françoise Lyotarda či Jacquesa Derridy a Jacquesa Lacana. V osmdesátých letech se problém reprezentace vrací v nových teoriích, které reprezentuje například pohled kognitivní psychologie, pragmatiky či textové pojetí pracující s mechanismy vypovídání, narativními fenomény nebo generativními modely. Neméně významnou pozici mají v sedmdesátých a osmdesátých letech feministické filmové teorie, které se věnují feministickému čtení filmu, pokoušejí se o hodnocení ženského filmu i nový systematický výklad klasického filmu z feministických pozic nebo se zaměřují na širší problém ženské identity.

Ve vyčerpávajícím přehledu teorií pole už zbývají dva poslední, nejnovější směry. První z nich upírá pozornost na otázku významu filmu v rámci kultury, umění a myšlení. Film je brán jako svědectví procesů, ke kterým na rovině kultury, umění či filosofie dochází. Poslední je pak oživení zájmu o filmovou historii (tzv. nová filmová historie, i když tento termín Casetti nepoužívá). Nové historické bádání se vymezuje proti tradičnímu pojetí dějin filmu, které stavělo do centra zájmu filmy a opomíjelo faktory ovlivňující kinematografii, stavělo na osobní paměti badatele a svědectví protagonistů, uplatňovalo omezené kategorie analýzy, jež počítají s lineárním vývojem a využívají elementární formy expozice. Nové dějiny filmu,

kteře se v tomto období píší, jsou pak zejména dějinami ekonomicko-průmyslovými, socio-kulturními a esteticko-lingvistickými.

Po části věnované filmové historii následuje již jen velmi stručný třístránkový závěr. Volba českého vydavatele umístit na konec ještě Casettiho novou studii je proto velmi šťastná, protože text věnovaný současné situaci a výhledům do budoucna se tak stává skutečným závěrem knihy.

Otázky nad textem

Lineární čtení historického přehledu filmových teorií, který sám spíše vybízí k vyhledávání kapitol věnovaných konkrétním teoriím, nabízí čtenáři nevšední reflexi samotného textu i jednotlivých představovaných směrů. Pod vlivem až obsedantně působící autorovy neustálé práce s trojicemi (paradigmat, směrů, hledisek, vlivů) si zde dovolíme stejně tak reagovat třemi různě důležitými poznámkami.

První poznámka je věnována otázce hranic Casettiho textu. Model, který autor zvolil, považujeme za velmi vhodný a praktický, přesto nutně vede k určitým významným omezením. První z nich je omezení ve výkladu práce jednotlivých autorů, který musí být v zájmu udržení dané linie omezován na texty zařaditelné do jednotlivých teorií, jež jsou pak vnímány v kontextu své překonanosti či přetrvávajícího vlivu. Další omezení je geografické. Kniha je věnována teoriím západním, tedy zcela vynechává oblast Asie či Afriky. Navíc je psána s důrazem na autory francouzské, angloamerické a, což působí osvěžujícím dojmem, autory italské, jimž je věnován poměrně značný prostor. Opomíjena je ale práce teoretiků východo- a severoevropských. Posledním je pak omezení na oblast zájmu, kterou je pouze filmová teorie. Zde je však nutné dodat, že na toto omezení je v knize vždy citlivě upozorněno a je spíše ku prospěchu díla, které na poměrně malém rozsahu (necelých 400 stran) dokáže velmi pečlivě, přehledně a úsporně pojmout téměř kompletně celé dějiny filmové teorie sledovaného období, navíc s přesahy do let předcházejících.

Druhá poznámka se vztahuje k samotnému sdružování jednotlivých teorií do širších kategorií. Pokud pomineme primitivní nutkání dělit filmové teorie podle jejich zajímavosti či spíše nezajímavosti, kniha vybízí i ke snaze najít alternativní možnosti dělení teorií, například posuzovat je podle jejich vztahu k samotnému filmu. V našem velmi rychle načrtnutém modelu například můžeme rozložit teorie na pole určované dvěma osami. Jedna osa vede od přístupu pasivního, který nejen že se spokojí s popisem, ale ve své vyhocené podobě ani film nepodrobuje žádné skutečné reflexi (tzv. „nenastavuje zrcadlo“), až k přístupu aktivnímu, který se snaží naopak odhalovat všechny skryté vlivy a jeho smyslem je sebepoznání i změna filmu. V druhé ose se pohybujeme od vnímání filmu jako zcela uzavřeného systému až po důraz na jeho začlenění do širšího kontextu, hledání jeho významu pro společnost/kulturu/umění ... V tomto pohledu proti sobě stojí na jedné straně teorie typu „první“ sémiotiky, které se snaží o vytvoření dokonalých systémů a které by bez filmu nemohly existovat (zato film by bez nich rozhodně existovat mohl). Na opačné straně pak můžeme najít teorie feministické a politicky angažované, jež zase svoji snahu o proměnu filmu mnohdy dovádějí až k jeho destrukci.

Poslední poznámka se týká reflexivity, kritičnosti a aktuálnosti textu. Ve všech těchto otázkách text nenabízí příliš mnoho jasných odpovědí. Autor v úvodu i závěru věnuje většinu prostoru obhajobě zvolených kritérií a problémy s nimi spojené pojednává jako marginální či zavádějící (zdůrazňuje, že racionalita není hlavním rysem filmové teorie, ale tato je pojímána jako nástroj poznání v nejširším smyslu). Kritice jednotlivých teorií je věnován velmi malý prostor, čímž je podporováno (navzdory formulaci tří paradigmat) lineární pojetí dějin filmových teorií. Aktuálnost textu i obecně filmové teorie zůstává v podstatě nezodpovězena. I když současný pohled na filmové teorie supluje přidaná závěrečná stať, zůstává čtenářova touha po reflexi významu a budoucnosti filmové teorie nena-
plněna. Přitom otázka po významu filmu a filmových teorií dnes – kdy zcela zjevně dochází k zásadní proměně významu filmu pro společnost,

k přenášení zájmu na obecnější teorie médií, teorie věnované zejména novým médiím, a v době zásadně vzrůstajícího společenského, kulturního vlivu internetu i mobilní komunikace – se zdá být zcela zásadní. Nezbyvá než doufat, že se autor této problematice nadále věnuje a další vydání tak bude moci být doplněno i o reflexi současného stavu, čemuž nasvědčuje jeho březnová *Lectio Magistralis* na Università per stranieri di Perugia se slibným názvem „Má film budoucnost?“

Závěrem je třeba dodat, že české vydání má i přes některé faktické chyby a jazykové nedostatky, velmi dobrou úroveň a výjimečně vydařenou grafickou podobu. Kniha by proto neměla uniknout pozornosti všech zájemců nejen o filmovou teorii, ale i obecné dějiny umění či sociologii kultury, přestože spíše než o pečlivé věnování pozornosti se v mnoho případech bude jednat o pouhé doplnění knihovny, neboť dílo je odborným kruhům v Čechách již nyní dosti známé díky svým předcházejícím cizojazyčným vydáním.

Anna Kopecká je absolventkou magisterského oboru sociologie na Institutu sociologických studií Fakulty sociálních věd UK.