

EPISTEMOLOGICKÉ PROSTŘÍHY V POVÁLEČNÝCH TEORIÍCH FILMU

Francesco Casetti

1. Zvláštnost teorií filmu po roce 1945

V dějinách filmových teorií nepředstavuje druhá světová válka, aspoň na první pohled, žádný předěl. Proud, který se po r. 1945 silně prosazuje, např. zhodnocení realistického rozměru, tkvějí svými kořeny v diskusi započaté koncem 30. let. Paralelně s tím nalézají po válce své využití některé výzkumné orientace, které charakterizovaly předválečné období, např. zkoumání filmové řeči. Proč tedy považovat světový konflikt za jakési rozvodí? Proč z něho dělat přelom?

Za tímto zdánlivě samozřejmým pokračováním témat jednoho období v dalším vystupuje od roku 1945 skutečně řada zcela nových jevů, které proměňují formy a smysl teoretické reflexe a které se časem radikalizují. Prvním z těchto jevů je **akceptace** filmu jako faktu kultury, od té doby velmi rozšířená. Až do roku 1945 se zdálo, že se teoretické rozpravy vedou převážně z nezbytnosti prosazovat nové médium: srovnávat ho s jinými uměleckými druhy, zdůrazňovat jeho bohatost a potenciality, vychvalovat jeho úspěchy. Cílem těchto rozprav bylo vyvést film z marginálního postavení, do něhož byl uzavřen, a udělat z něho předmět zaslouženého respektu. Po válce už film přestává pociťovat potřebu být obhajován ex offio. Existuje samozřejmě značná konfúze, která je dílem stálých návštěvníků vyšších sfér umění a myšlení, a existuje široký odpor ze strany strážců tradice. Většině intelektuálů je ale legitimita nového média stále zřejmější.

Je to způsobeno přinejmenším dvěma skutečnostmi: Jednak se ukázalo, že film je schopen přinášet stejně dobře svědectví o duchu doby jako otevírat prostor pro individuální tvořivost; zároveň se samo vymezení kultury postupně tak rozšířilo, že zahrnuje i banální počiny, zvykové a rutinní chování. Z tohoto hlediska se známý dopis Croceho, jímž připouští – v roce 1950 – že film může být uměleckým dílem, stal překonanou epizodou, o níž nestojí zato diskutovat.¹⁾

V téže době se experiment s filmologií, s vědou zrozenou v roce 1947 – díky níž se kinematografie dostává na úroveň předmětu univerzitního

1) Zůstaňme v Itálii a připomeňme úlohu, kterou sehrály knihy jako antologie *L'arte del film*, kterou vydal Quido Aristarco v Miláně v r. 1950.

bádání – jeví jako potvrzení statutu, který od nynějška novému médiu všichni přiznávají.²⁾

Druhý jev, který je nutno podtrhnout, je zdůraznění **specializovaných aspektů** teorie filmu. Před válkou byla diskuse o filmu otevřena pro každého, kdo se jí chtěl účastnit: pro režiséry, literáty, kritiky, hudební vědce a psychology byla snadno dostupným místem dohadování. Kdo se účastní debaty po válce, začíná tím, že podává důkazy o určité kompetenci: když vystupuje, opírá se o velmi přesné vzdělání – pokud nemluví na základě nějaké profese. Je tomu tak proto, že se mění instituce, v nichž se dělá teorie: Už to nejsou kulturní časopisy, které věnují novému médiu zvláštní čísla (italskými příklady byly *Solaria* nebo *L'Italiano*³⁾), ale filmové časopisy, podílející se na nepřetržité debatě, které jsou často zbaveny popularizačních povinností a jsou ochotny přijímat články propracované do všech detailů. (Zůstaňme stále v Itálii: *K Bianco e Nero*, časopisu existujícímu již před válkou, se připojují *La Rivista del cinema italiano*, *Cinema nuovo*, *Filmcritica*, atd.) Již to nejsou soukromé kroužky nadšených amatérů (v Itálii např. Ferrieriho „Convegno“), ale výzkumné a nátlakové skupiny, kolem nichž se shromažďují specialisté oboru („Cinecircolo romano“). Kinematografickou výuku už nerozvíjejí jenom profesionální filmové školy (*Centro sperimentale di cinema*, ale též univerzity (od poloviny 60. let: Urbino, Turin a Janov).

Přesněji řečeno rozehrává se specializace nejméně na třech úrovních. Rozestup je především mezi teoretickou a běžnou řečí. Obvyklý slovník, trochu zabarvený odbornou terminologií („montáž“, „fotogenie“), je nahrazován skutečně odborným slovníkem, tkaným ze slov, která se nedají bezprostředně dešifrovat. Filmologie, která může sloužit znovu za příklad, navrhuje skutečně nový slovník („filmofanický“, „profilmový“, „diegetický“, atd.).⁴⁾ Podobně se bude v 60. a 70. letech chovat sémiotika a psychoanalýza, obě tíhnoucí k specializované lexikalizaci („syntagmatický“, „ikon“, „vazba“, atd.).

Existuje dále rozestup mezi teoretickou a kritickou činností. Plodné styky, při nichž byla první činnost jakýmsi „svědomím“ druhé, jsou poznenáhlu nahrazovány vzájemnou lhostejností: Kategorie vypracované jedněmi už nemají bezprostřední dopad na promluvu druhých. V tomto směru je příznačný vznik výlučně

2) K opravdovému vstupu filmu na univerzitu, a to jako samostatného předmětu, dochází později: v Itálii uprostřed 60. let, ve Francii, v USA, v Anglii během 70. let. Důležitost Filmologického institutu pařížské Sorbonny spočívá v tom, že oficializoval zájem o kinematografii, přesně řečeno její „akceptaci“ specialisty „zavedených“ oborů jako psychologie a sociologie.

3) „*Solaria*“, 1927; „*L'Italiano*“, 17–18, 1933. Připomeňme také publikování „kultivované kritiky“ v literárních revuích jako „*Il Baretto*“ nebo „*La Fieralotteria*“ a opět „*Solaria*“. Připomeňme především články otiskované systematicky v „*Convegno*“ a v jeho příloze „*Cineconvegno*“. Teoretické články nechyběly dokonce ani ve filmových časopisech jako „*Cinematografo*“ nebo později „*Cinema*“. Většina těchto časopisů měla ovšem před válkou úlohu čistě popularizační, propagační nebo profesionálně informační.

4) Jde o termíny z glosáře ve sborníku *L'Univers filmique*, který vydal Etienne S o u r i a u v Paříži v r. 1953. Pozn. překl.

teoretických časopisů, jako jsou Screen, Iris nebo Hors Cadre. Pro tyto časopisy není důležité diskutovat o filmech, ale diskutovat o způsobech, jak se o nich může mluvit.⁵⁾

Jde konečně o přerušení styků mezi teorií a praxí. Nejen že mizí postava studijně zaměřeného režiséra, ale ztrácí se dřívější rozdělení úloh, které dovolovalo vystupovat teoretikovi současně jako rádce a prorok a režisérovi jako svědek a objevitel. Dochází k neschopnosti komunikace, kdy jeden sní o kinematografii, která neexistuje, ale kterou přesto nepřestává navrhopvat, a druhý dělá film, který chce – nebo může dělat, aniž by se zabýval připomínkami, které mu jsou adresovány.⁶⁾

Třetí jev, který je třeba brát v úvahu, je **internacionalizace** debaty. Před válkou se diskuse odehrávala především v domácím rámci. Nechyběly samozřejmě teorie, které překračovaly hranice jednoho státu (máme na mysli úvahy Sovětů), ani plodné výměny (myšlíme stále na styky mezi italskými a francouzskými intelektuály), ale zpracování bylo v podstatě autochtonní. Po válce se jednoduchá národní panoramata lámou a ponechávají volné pole pro myšlenkové proudy, které jsou k sobě často velmi lhostejné, zatímco se posilují komunikativní kanály mezi zeměpisně velmi vzdálenými skupinami, které mezi sebou vedou nepřetržitou diskusi. Způsob, jakým jsou v zahraničí přejímány italské úvahy o realismu, formy meziuniverzitní spolupráce podnícené filmologií, schopnost sémiotiky ke sdružování, všechno to dosvědčuje, do jaké míry nerespektuje zpracovávání idejí národní hranice, ale operuje v globálním kontextu.⁷⁾

Máme tedy **akceptaci** filmu jako faktu kultury, **specializaci** vystupování a **internacionalizaci** debaty. Vykreslené panoráma je záměrně schematické, nebere v úvahu pomalost, se kterou se některým jevům podařilo projevit, ani návraty zpět, k nimž čas od času došlo. Toto panoráma odhaluje hlavní vývojové tendence. Tyto vývojové tendence ovšem nalézají po válce nejen prostředky, jak se vždy výrazněji projevit, ale dosahují toho, že se stávají opravdovými konstantami. Teorie to pociťuje natolik, že dostává jiný profil a jinou závažnost. Na úvahy po roce 1945 se v tomto smyslu možno skutečně dívat jako na obdařené svou vlastní **specifičností**.

Vedle těchto již uvedených tří jevů je ještě čtvrtý, který hraje neméně důleži-

5) Je nutno poznamenat, že se štěpí také kritika: na kritiku, která nechce ztratit kontakt s teorií (která se případně sama představuje jako teoretická činnost) a zdůrazňuje své rysy zasvěcenosti a speciality natolik, že referuje o filmech doslova neviditelných. A na populární kritiku, která se postupně zbavuje sebemenšího obsahu do té míry, že se už neodlišuje od novinové zprávy nebo reklamního letáku.

6) Dvěma posledními údobími, během nichž platila úzká dohoda mezi produkcí a teorií, byly neorealismus a nová vlna (pro způsob, jímž se začaly požadavky rozbíhat, jsou ale také příznačné často nesnadné vztahy mezi Cinema nuovo a italskými autory). Teorie užívá bez váhání avantgardní film 70. let, ale více jako záminku nebo fetiš než jako partnera.

7) Nechybějí přirozeně zpětné nárazy: Během 2. poloviny 80. let je vidět např. ve Spojených státech reakci proti „importovaným“ teoriím a pokusy vypracovat „americkou“ teorii filmu (zvláště s nástupem kognitivní psychologie).

tou úlohu: **pluralita** způsobů, jak postupovat. Tím se nechce říci, že teorie filmu před válkou byla absolutně kompaktní; byl nadbytek různých témat, zájmů a vnímavostí. Co se však po roce 1945 změnilo, je pocit, že rozdílnost se může týkat také forem stavby teorie, motivací, které ji podporují, zaměření, která ji orientují. Objevuje se zkrátka idea možné mnohosti **paradigmat**. Právě tento bod nyní prohloubíme.

2. Tři paradigmata, tři generace

Nejeden odborník má dojem, že v posledních čtyřiceti padesáti letech prošly kinematografické teorie radikálními proměnami, a to jak v rovině zastávaných pozic, tak v rovině účelů, připisovaných výzkumu, prostředků jeho provádění a jeho referenčních rámců. Tento dojem je, jak jsem již řekl, pociťován nejedním odborníkem.

Ve studii z roku 1965 upozorňuje např. Christian Metz, jak se promluvy, které se chtějí zabývat filmem jako takovým – tedy oblastí vně novinářských historek, dějepisecckých monografií a kritiky v užším slova smyslu – dělí na dvě značně odlišné kategorie. Na jedné straně existuje „interní“ přístup k filmu, rozhodnutý prokázat jeho příslušnost do sféry **umění** a na tomto základě pozorně osvětlit všechnu jeho vnitřní bohatost; na druhé straně existuje „externí“ přístup, který přemýšlí o filmu jako o objektivním **faktu**, u něhož je vhodné rozlišovat separátně psychologické, sociologické, ekonomické a další rozměry. Pro tento typ výzkumu se hodí obracet se k různým vědám (Ch. Metz: *Jedna etapa v uvažování o filmu*, otištěno v „Critique“ 214, znovu v *Essais sur la signification au cinéma*, Paříž 1972). Dudley Andrew přináší o devatenáct let později, a ve zcela jiném kulturním kontextu, nové rozlišení: Na jedné straně jsou teorie, které zacházejí s množinou filmů jako se zásobárnou příkladů, na něž se aplikují již zcela systematizované kategorie, ať jsou sémiotické, psychoanalytické nebo ideologické; na druhé straně jsou teorie, které přemýšlejí o filmu jako o místu **dotazování**, s nimiž je možno najít soulad a na jejichž základě lze formulovat vždy propracovanější kritéria pozorování.

Svědectví bychom mohli rozmnožovat, ale Metz a Andrew již poukázali na podstatné. Poskytují nám konkrétní ukázkou toho, jak odborníci v této oblasti vnímají existenci přesných kontrastů ve způsobu teorie, a především nás zpravují (jeden pro 50. – 60. léta, druhý pro 70. – 80. léta) o ústředních jádrech, kolem nichž se tyto kontrasty rozvíjejí. Vraťme se k opozicím, které oba vyvolávají, totiž k opozicím mezi zájmem o film jako umění a jako fakt; a k opozici mezi užíváním filmů jako příkladů nebo jako dotazování. Demarkační čára je dosti jasná, jde jen o to, podívat se na ni podrobněji.

Během 50. – 60. let se odehrává konflikt mezi těmi, kdo považují film za výrazový prostředek, prostřednictvím něhož se projevuje osobnost, ideologie a kultura, a těmi, kdo ho považují za objektivní realitu, kterou je nutno zkoumat v jejích uchopitelných složkách a v chodu jejího fungování. Máme tedy na jedné

straně v podstatě **estetickou** a koneckonců **existencialistickou** promluvu a na straně druhé promluvu, která chce být **vědecká**, a je tedy připravena vzít za svou problematiku **metodickou**.

Jedni chtějí dospět k určení základní povahy jevu, aby mohli vyzvednout jeho originalitu; druzí z něho spíše chtějí vytěžit řadu pozorování, která by vzájemně konfrontovali, užili jako pracovní náměty a ověřili za pomoci nových pokusů. Jedni se navíc snaží uchopit film v jeho totalitě, jako by chtěli poznat všechny jeho stránky jediným pohledem; druzí se naopak snaží rozlišit různé perspektivy, které ho mohou integrovat, každá spjatá s určitým typem pohledu, a tedy s určitým typem výzkumu. A konečně jedni, když vykreslili základní rysy jevu, jsou jimi motivováni k návrhům, které vývojové tendence mají sledovat; druzí po prošetření některých opakujících se dat dospívají ke stanovení zákonů, jimiž budou vysvětlovat, co se stane.

Přejdeme nyní k 70. a 80. létům. Vědecký nebo metodický výzkum se prosadil, ale je, aby se tak řeklo, na obtíž. Potřeba vypracovat výzkumné nástroje skončila často u toho, že převládla nad zkoumáním faktů; nabízené modely se staly důležitější než výsledky vyvozené z jejich aplikace, kinematografie se stala spíše zásobou „příkladů“ ke schematizaci než „dotazováním“ filmů na to, co jsou. Zde tedy vystupuje nová hraniční čára. Konflikt se situuje mezi **analytický** a **interpretační** přístup. První postupuje průzkumy, poznámkami, měřením a sondážemi, druhý je jakousi konfrontací, schopnou postupně pozměňovat oba protagonisty. První nadto preferuje užívat na film již osvědčená kritéria pozorování, jejichž produktivita nezávisí na typu studovaného jevu; druhý se snaží experimentovat s kategoriemi, které ač nejsou **ad hoc**, jsou přece jenom zjevně ovlivněny specifickostí zkoumané oblasti. První konečně směřuje, aspoň ve vztahu ke zvolené perspektivě, k sestavení co možná nejúplnějšího obrazu pozorované skutečnosti; druhý ví, že jeho otázky jsou nevyčerpatelné, a přece je nepřestává formulovat, využívá nejmenšího náznaku odpovědi. První zkrátka vidí ve filmu jasně vymezenou oblast, použitelnou jak v jejích jedinečných aspektech, tak v jejích základních liniích; druhý v ní naopak vidí realitu otevřenou, neredukovatelnou na fixní formuli, připravenou odkrýt zahalené stránky, místa ve stínu a skrytá zákoutí.

Proti estetickému diskursu stojí tedy diskurs vědecký; a po vítězství tohoto stojí analytický diskurs proti diskursu hermeneutickému. Oblastí teorie filmu prošly po sobě od konce války až do dneška obě tyto fronty. Ale jak mezi sebou srovnat tyto dvě demarkační čáry? Jak je přivést na jedinou matici?

Ustupme o krůček dozadu a popřemýšlejme o tom, jak se obecně strukturuje teorie.⁸⁾ První je **metafyzická** nebo **konstitutivní** složka, týkající se obecných

8) Koncepce tří složek vědecké teorie, které se mají analyzovat synchronicky a diachronicky, je dílem Gerda B u c h d a l a, *Styles of Scientific Thinking*. In: F. Bevilacqua (ed.), *Using History of Physics in Innovative Physics Education*. Padova 1983; viz též *Metaphysics and Philosophy of Science: Descartes to Kant*. Cambridge, 1969.

axiómat, která jsou v základu výzkumu (např. statut přiznaný předmětu, idea, kterou máme o poznání, atd.). Je to tato funkce, kterou na sebe bere pojmová základna teorie a která určuje pochopitelnost teorie. Poté je **systematická** nebo **regulační** složka, týkající se formy, kterou chceme dát výzkumu, nebo lépe, týkající se metodologických pravidel, jimiž se výzkum řídí (např. spíše jednoduchost než elegance, spíše symetrie než obecnost). Touto funkcí, které se ujímají kritéria výstavby teorie, je určena její racionalita. Posléze je **fyzická** nebo **induktivní** složka, která se vztahuje k získávání empirických dat pomocí prostředků jejich objevu, výběru a shromažďování. Touto funkcí, kterou nesou kritéria verifikace nebo kritéria možnosti falzifikace teorie, je tak určena konkrétnost povahy faktické reality.

Tyto tři složky pracují společně na vymezení teorie. Ta je považována za teorii právě proto, že spíná základní přesvědčení, organizaci dat a pozorování reality. Tím se neubírá nic na skutečnosti, že některé typy reflexe se vztahují spíše k jedné než k jiné složce natolik, že v ní nalézají svůj vlastní opěrný bod a svou vlastní měrnou jednotku. Máme pak teorie, které vyzdvihují úlohu metafyzické dimenze, teorie, které zdůrazňují závažnost systematické dimenze a teorie, které jasně ukazují úlohu fyzické dimenze. Jejich příklady by mohly být racionalismus, operacionalismus a empirismus.

Takovou rozpravu by bylo možno vést o teoriích filmu. Za prvé, počítají také se třemi složkami. Existuje jádro základních idejí, které rámcují výzkum, sít pojmů, které ustavují řád a modality výkladu, a soubor konkrétních pozorování, která obstarávají odpovědi. Teorie filmu ale – za druhé, ačkoliv pracují vždy ve třech rozměrech – profilují také dnes hned spíše jeden, hned jiný rozměr; někdo dává přednost pojmovým výkladům a definování filmu sama o sobě; někdo trvá především na artikulaci své vlastní promluvy a pracuje zejména na metodách přístupu; někdo se spoléhá na přímé pozorování a nastoluje se studovanou oblastí dialog.

K tomu došlo podle mého názoru po válce: přístup, který jsme kvalifikovali jako estetický, přináší nevyhnutelné vstupy předurčených termínů; vědecko-analytický přístup se zabývá speciálně výzkumnými nástroji; hermeneutický přístup preferuje dimenzi faktické skutečnosti. Takto zahlédáme opravdu rozlišená **teoretická paradigmatata**: každé z nich představuje soubor voleb, které řídí zkoumání, téměř standardní model, podle něhož se organizuje výzkum, nebo prostěji, způsob, jak se přimknout ke studované oblasti. Stát se takovým paradigmatem znamená být nezbytně schématem společným skupině odborníků, nebo souborem idejí a procedur, přijatých určitým společenstvím, nebo – ať je to jakkoliv – bodem souběhu ne-li jednotlivých obsahů, tedy aspoň organizace celku.⁹⁾ Tyto tři typy přístupů identifikují zároveň **generace** teoretiků. Každý typ přístupu na-

9) O pojmu vědeckého paradigmatu viz T. S. K u h n, *The Structure of Scientific Revolutions*, Chicago 1962, 1970; slovenský překlad: *Štruktúra vedeckých revolúcií*. Bratislava, 1982.

pomáhá tomu, aby vystoupily zájmy epochy. Estetický přístup upozorňuje na potřebu srovnat film s jinými sférami výrazu, aby se tak vykreslila jeho zvláštnost a obdobnost (potřeba ve 40. a 50. letech ještě dost živá). Vědecko-analytický přístup ukazuje na vůli prošetřit film jako složitý jev, jehož různé sociální, lingvistické, psychologické ad. stránky je nutno osvětlit (úsilí, které převládá v 60. a 70. letech). Hermeneutický přístup ukazuje na požadavek přiblížit se ke konkrétním realizacím, aby byla zachycena bohatost reálna (požadavek, který zřetelně vystupuje v 80. letech).

Máme tedy tři paradigmaty a s nimi tři generace. Podívejme se ale blíže na to, co ještě mimo vše, co jsme až dosud o nich řekli, charakterizuje rozdílné typy přístupů.

3. Ontologické, metodologické a speciální teorie

Pro první typ paradigmatu se velmi dobře hodí jméno **ontologická teorie**. Termín odkazuje na André Bazina, obzvláště na titul jeho snad nejslavnější eseje (1945) a na podtitul sborníku, do něhož je zařazena.¹⁰⁾ Proč „ontologie“ spíše než „estetika“, jak jsme ji až dosud zvali? Taková otázka osvětluje svou strohostí dvě věci. Na jedné straně zdůrazňuje existenci určitých předběžných axiomat, doslova vytvářejících základnu výzkumu, jako je myšlenka, že film je předmět identifikovatelný sám o sobě, že je přímo uchopitelný atd. Z toho vyplývá valorizace pojmových předpokladů teorie, jejího tvrdého jádra, jejího konstitutivního momentu: zkrátka toho, co jsme nazvali **metafyzická složka**. Na druhé straně nás tato otázka nutí soustředit pozornost na samu povahu studovaného jevu, na různé facetky, jimiž se představuje. Odtud zvláštní pozornost na rysy považované za základní, na vlastnosti chápáné jako rozhodující: zkrátka na **esenci**. Ve valorizaci metafyzické složky a v hledání podstaty nalézá ontologická teorie zdůvodnění jak svého jména, tak svých rekurentních rysů.

Z těchto rysů se odvozují další. Na prvním místě je způsob, jakým ontologická teorie postupuje. Nerozčleňuje jev ani ho systemicky neprověřuje, spíše se vydává na hledání jeho charakteristických daností, jeho klíčových funkcí, jeho tajemné hloubky; je zacílena na opravdové definování toho, co má před sebou, a ne na pouhý popis nebo výčet. Na druhém místě je typ vědění, které je uvedeno do chodu: Ontologická teorie vyjadřuje celistvou představu o filmu, založenou na tichém souladu mezi předpoklady a získanými poznatky, schopnou okamžitě se uplatňovat. Pracuje tedy na základě – aby se tak řeklo – **globálního** poznávání jevu. Ontologická teorie se posléze řídí určitými kritérii: Protože klade faktickou danost nad danost normy („je to tak a musí to být tak“), je konfrontována s něčím, co jako niterně právoplatné operuje s jistotou jak studovaného jevu, tak výsledků studia; vybrala si tak být vlastním měřítkem **pravdy**. To jsou hlavní rysy onto-

10) *Ontologie de l'image photographique. In: Qu'est-ce que le cinéma? Ontologie et langage. Tome 1, Paříž, 1958. Český překlad: André Bazin, Co je to film? Praha 1979, s. 13–19.*

logické teorie. Jistěže podoby, které na sebe bere, mohou být také variantní. Jsou přístupy, které reagují na otázku východiska a podporují v podstatě realistickou povahu filmu, jiné trvají spíše na jeho spřízněnosti s oblastí imaginární, další vyzdvihují jeho lingvistické a komunikativní schopnosti. Za růzností postojů ale zůstává táž základní otázka a týž způsob, jak se jí zabývat: ptát se, co je film o sobě. Všechny ontologické teorie chtějí napomoci tomu, aby vyvstala podstata a aby s její pomocí definovaly jev, připojily se ke globálnímu poznání a srovnaly se s pravdou.

Druhé paradigma, které bychom mohli nazvat paradigmatickým **metodologických teorií**, mění radikálně pole působnosti. Motivující otázkou už není: „Co je film jako takový?“, ale „Z kterého hlediska je film pozorován a jak pod tímto úhlem vypadá?“. Pozornost se tak přesouvá ke způsobu, jímž je organizován a veden výzkum. V popředí je nutnost zvolit určitou optiku a podle ní modelovat jak sběr dat, tak jejich prezentaci. Důraz je kladen na pořadí, kterému podléhá zkoumání a zpráva, která následuje. „Metoda“ v základu sběru a redigování má právě za následek valorizaci **systematické složky** teorie. Pak už se neprosazuje obecný statut, ale „rozpad“ jevu, „césura“, která závisí na typu zvolené perspektivy a která osvětluje spíše některá fakta než jiná, s tím výsledkem, že se prokazuje spíše to, co je **pertinentní**, než to, co je **podstatné**.

Privilegování systematické složky a hledání pertinence jsou rysy metodologické teorie, které se vždy znovu objevují. Tato teorie má velmi četné podoby. V praxi korespondují se všemi disciplínami (sociologie, psychologie, psychoanalýza, sémiotika atd.), které se dostaly do styku s filmem tím, že na něj aplikovaly své hledisko a udělaly si z něho jeden z předmětů svých výzkumů. Za rozmanitostí přístupů ovšem zůstávají vždycky dva trvalé prvky: důležitost přikládaná architektuře a výběr faktů na základě jejich pertinence.

Některá chování a některé problémy tohoto paradigmatu lze těmito prvky dobře vyložit. Myslíme nejprve na způsob, jak metodologické teorie postupují: Za samozřejmého předpokladu volby optiky je jejich hlavní starostí spíše podpořit koherentní a úplný sběr dat než osvětlit konečnou povahu jevu; zájem se obrací spíše k **analýzám** než k **definicím**. Za druhé myslíme na typ vědění, které metodologické teorie uvádějí do chodu: tím, že vycházejí z určitého hlediska, mobilizují poznání, které vyvěrá přímo z aplikace určitých nástrojů; z jedné strany se tedy toto vědění zdá spjaté s vydatností těžby dat a ověřitelné jedině expertem, ale na druhé straně se také jeví jako způsobilé vystihnout beze zbytku zvolené předměty, a to díky systematickému rázu sběru, plynulému shromažďování dat a finální konstrukci modelu. Jde zkrátka o poznání, které můžeme charakterizovat jako **perspektivní**. Nakonec myslíme na kritéria, která metodologické teorie přijímají pro jednotku měření; jsou si vědomy toho, že operují na základě specifického pohledu, a proto se dovolávají víc ověřování než jistoty, víc možnosti důkazu než evidentnosti, víc **správnosti** výzkumu než pravdy.

Přejdeme nyní k poslednímu paradigmatu, které můžeme nazvat **paradigma**

speciality. Otázka, která je v něm obsažena, zní asi takto: „Které problémy film otevírá, jak je může objasnit a být tím sám objasněn?“. Taková otázka poukazuje na dialog mezi odborníkem a předmětem jeho prací, ukazuje dále jak připravenost prvního naslouchat událostem, tak schopnost ustavovat opravdové pole pro bádání. V každém případě je valorizována **fenomenální dimenze**, induktivní dimenze teorie. Souběžně se stává cílem delimitovat otázky, které se proplétají filmem, a sesbírat charakteristické ukázky některých z jeho uzlů. Co vystoupí, už není ani esence, ani pertinence, ale spíš pole vyslýchání nebo, chcete-li, **problematika**.

Dvěma základními rysy, které odlišují třetí velké poválečné paradigma – a které mu tak dávají jeho jméno – jsou: priorita induktivní složky – spolu s vymezením „pole vyslýchání“. Konkrétně sledované dráhy jsou pak početné: Jedni přistupují k filmu proto, aby se ptali na způsoby zobrazování, jiní film oslovují proto, aby se dotazovali na jeho politickou, kulturní, historickou atd. hodnotu. A když se už terén jednou zkoumá, začnou se objevovat velmi různé otázky, některé se filmu týkají přímo, jiné se k němu přibližují tangenciálně. Oba základní rysy však stále setrvávají a orientují celou šachovnici.

Tyto rysy objasňují dále některé vlastnosti paradigmatu. Připomeňme nejprve, jak se strukturuje.

Když se vychvaluje kontakt s filmem a problematika, neusiluje se už ani o delimitování základních složek, ani o výzkum důležitých stránek, ale chce se dát slovo příznačným momentům. Zříkáme se prostě toho, abychom pracovali s definicemi nebo prováděli rozbory, ale oddáváme se spíše zálibě ve **zkoumání**. Připomeňme za druhé, jaký typ poznání uvádí **teorie speciality** do chodu. Teorii speciality je zásadně podporováno vědění společné jenom těm badatelům, kteří sdílejí tytéž zájmy, a z tohoto hlediska může připadat jako omezené a lokalizované; nicméně toto vědění krouží kolem problémů, které jsou, jak se říká, „ve vzduchu“. Vstupuje tedy do četných výzkumných témat, do četných badatelských skupin a do četných výzkumných procedur. Výsledkem je poznání, které není ani globální, ani prospektivní, ale spíše **transverzální**. Připomeňme konečně měřítko, která teorie speciality přijímá. Kritérium, odlišující dobrý přístup od špatného, se už neváže ani na pravdivost tvrzení, ani na správnost výzkumu, ale na kvalitu otázek kladených filmu a na hutnost odpovědí, které film poskytuje. Mezi dalšími profilujícími se parametry je zajímavost výzkumu, tvorba údajů, originalita pozorování, jedním slovem pregnanťnost promluvy.

Doposud jsme probírali interní, formální rysy tří velkých typů teorie filmu přítomných na poválečné scéně. Shrnuje je tato přehledná tabulka:

TEORIE

	ontologické	metodologické	speciální
SLOŽKA	metafyzická	systematická	fenomenální
předmět	esence	pertinence	problematika
operace	definovat	analyzovat	prošetřit
poznání	globální	prospektivní	transverzální
kritéria	pravda	správnost	pregnantnost

Máme ale také co dělat s historickými skutečnostmi, s rámci rozvažování, spjatými s docela určitými sociálními okolnostmi a kulturními klimaty. Nemluvíli jsme nikoliv náhodou jen o **paradigmatech výzkumu**, ale i o **generacích odborníků**. Je nutno podtrhnout konkrétní rozvoj teorie, i s jeho ustavičnými průniky a s překrýváním. Prošetřeme tedy hlavní kontexty, v nichž uvedené tři velké typy přístupů operovaly.

Protagonisty ontologických teorií jsou takoví kritici, kteří se nespokojí s recenzováním toho nebo onoho filmu, ale kteří chtějí probádat povahu kinematografického filmu a kteří vidí v tomto druhém zaujetí základní moment orientující jejich kritickou činnost. Jde o intelektuální skupinu, která nalézá svou stejnorodost spíše v užívané řeči (vágně odborná řeč, užívaná z druhé strany pro vyslovení názorů, které jsou s potěšením rozdílné), než že by prošla nějakou společnou přípravou. Tato intelektuální skupina zakládá svoji profesionalitu více na schopnosti zasahovat do kinematografické diskuse než na pevné institucionální roli. Hlavními nástroji intervence jsou esej nebo redakční článek publikované v časopisech určitého zaměření. Je třeba brát zřetel na vazby mezi kritickou a teoretickou činností, které ještě dodnes přežívají; ale je také třeba podtrhnout rozdílná postavení, která obě promluvy zaujímají, a různou závažnost, která se jim perspektivně přisuzuje. Připomeňme, že tito odborníci jsou účelově motivováni potřebou film dokonale včlenit do oblasti umění a kultury. K dosažení tohoto cíle jim ovšem neslouží pouhé vypočítávání zásluh a úspěchů filmu, tzn. jeho valorizace. Vykreslují spíše velké polarity, které charakterizují estetickou nebo výrazovou dimenzi, a konfrontují s nimi film. Dostali jsme se k logice akceptace, o níž jsme hovořili na začátku: teoretici již nevystupují jako důstojní věstci, ale jako cestovatelé vyslaní nějakou Kompanií, aby změřili rozlohu nového území.

Metodologické teorie mají obvykle jiné protagonisty: odborníky určitého oboru přistupující k filmu jako k jednomu z předmětů, které mohou být zajímavé a které analyzují již dávno prověřenými nástroji. Jde o skupiny různorodé co do řeči a hlavních zájmů, ale stejnorodé co do životopisů vzdělávání: být sociologem, psychologem, sémiotikem atd. znamená sledovat rozdílné výzkumné programy, ale musí mít také společné vědecké vzdělání, a tudíž notorický smysl pro závazky, kterým je nutno se podřídit. Jde o skupiny, jejichž profesionalita je nezávislá na rovině, v níž probíhá debata o filmu, ale která je spíše spjata s insti-

tucionální rolí („povolání“ badatele): být sociologem, psychologem, sémiotikem znamená mít vzdělání předcházející vlastním kinematografickým zájmům a snažit se v případě potřeby o bezbolestné transplantace. Pracovištěm se jasně stává výzkumný ústav, laboratoř, univerzitní katedra, výsledky se publikují v odborných časopisech, obracejících se více k adeptům příslušné disciplíny než k milovníkům filmu. Dodejme, že teorie druhé generace považují vstup filmu mezi kulturní fakty za hotový. Jejich starostí je spíše opatřit tomu interní rozměry, změřit, jakou to má rozlohu a účinky atd. Účel výzkumu je méně odvětvový, a také jaksí obecnější. Promluva ztrácí poslední zbytky hodnocení a vystupuje jako prvek rozlehlejší mozaiky.

Speciální teorie se pohybují v širším kontextu. Výzkumníky mohou být specialisté oboru, kteří jsou současně účastníky právě probíhající obecnější diskuse; mohou ale přicházet také odjinud a shledat, že film je ve vztahu k jejich vlastním zájmům kardinálním předmětem. Tak se směšuje „odborné“ vzdělání s globálnější činností. Záleží na tom, aby se formuloval zcela zřetelně problém, na kterém se pracuje. Právě tento problém je prvkem, který zajišťuje stejnorodost výzkumných skupin. Jejich profesionalita závisí naopak z jedné strany na skutečnosti, že působí v přesně určených prostorech (především univerzitních), a na straně druhé na skutečnosti, že jsou uznáváni na sociální scéně. Mysleme na role přiznávané dnes intelektuálovi: expert, svědek, polemik atd. Pracovní nástroje mísí přísné dodržování pravidel s „nedisciplinovaností“, výsledky vycházejí jak ve formě esejí, a to i ve velmi „tendenčních“ časopisech, tak ve formě přednášky, vystoupení v diskusi, v novinovém článku apod. Dodejme, že tendence, která se přitom hlásí k životu, je zřeknout se pevných vzorů a operovat na průsečících, na partikulárnostech, na úběžnících a černých dírách. Vědecká obec se stává dōslova mlhovinou.

Přeložil Přemysl Maydl

Francesco Casetti, Coupures épistémologiques dans la théorie du cinéma après-guerre. In: Christian Metz et la théorie du cinéma/Christian Metz and Film Theory. „Iris“, N^o 10 – Spécial/April 1990, s. 145–157.