

Čtení z metodologie

Movies and Methods.

Ed. Bill Nichols; University of California Press 1976, 1985, I. 11, 640 stran; II. 12, 753 stran.

Je snadné – a marné – naříkat nad krátkozrakým počínáním nakladatelů, kteří hrají na okamžitou jistotu. My, kteří knihy nevydáváme, jen čteme, snadno a rychle poradíme: v intelektuální sféře se investice vracejí za dlouho a ještě k tomu nepřímou, ale zato s velkým ziskem obecného prospěchu. Filmová věda je nicméně oblast, do níž se peníze sotva kdy pohnou. Přesto je nutné silným hlasem upozornit na existenci díla, jehož zpřístupnění českým čtenářům by mělo nejspíš klíčový význam pro studenty, profesionální badatele a pedagogy, vlastně pro všechny adepty filmové práce.

Je to dvousvazková antologie nazvaná *Movies and Methods*, kterou uspořádal Bill Nichols a vydala University of California.¹⁾ První svazek vyšel roku 1976, druhý o devět let později. Oba na první pohled imponují: nejprve rozsahem (640 a 750 stran), vzápětí šíří spektra filmového myšlení. Najde se tu snad vše, čím jen lze naplnit titul díla. Nichols se zcela vyhnul nebezpečí školsky zjednodušujícího obrazu myšlení o filmu; jeho antologie přiznává plné právo diverzifikovaným cestám poznávání filmového díla. Editor vybral reprezentativní studie a ty obezřetně spojil v kapitoly, z nichž si lze udělat komplexní představu o té které metodě filmového bádání. Jeho přístup je nezbytně tolerantní: „Tato antologie je protestem proti pokusu vidět minulost jako něco odděleného, utvářeného a definovaného Velkým Mužem, jehož činy musíme věčně ctít. Tato antologie je zasvěcena statím, (...) které proklamují životaschopnost filmového bádání, jež je naplněno diskusemi o definicích, prioritách a metodologii právě tak, jako jiné uměnovědy anebo antropologie.“ Kromě toho Nichols v úvodu strážlivě poznamenává: „Metodologie není alfou a omegou, ale může posloužit jako cenná pomůcka v otázce porozumění.“

První svazek je rozčleněn do tří oddílů, které reprezentují určité tendence ve filmové teorii: kontextuální kritiku, formální kritiku a teorii jako takovou. Více pochopíme, když čteme jednotlivé studie. V prvním oddíle, do něhož u Nicholse spadá politická kritika, žánrová kritika a kritika feministická, se setkáváme s rysem přízna-

1) Bill Nichols je představen jako pedagog na Queen's University, Kingston, Ontario.

čným pro oba svazky – je to oscilace mezi více či méně abstrahovanou teorií a konkrétní aplikací vedená cestou analýzy či interpretace konkrétního díla. V části věnované politické kritice se čte kromě jiného esej Viktora Šklovského o Ejzenštejnově filmu *Deset dnů, které otřásly světem*, studie Susan Sontagové *Fascinující fašismus* a texty o filmech jako *Serpico* nebo *Kmotr II*. Oddíl žánrové kritiky zahrnuje vesměs studie o klasických filmových žánrech (western) a jako pokus o teoretické zobecnění je tu otištěno několik stran z knihy Andrew Tudora *Theories of Film*. Feministická kritika, která byla v době, kdy Nichols připravoval svůj první svazek, už velmi populární,²⁾ je pro nás dodnes pojmem došti zamlženým. Zde je prezentována zejména speciálními interpretacemi filmů jako *Žít svůj život* nebo *Šepoty a výkřiky*. Tzv. formální kritika je v Nicholsově antologii zastoupena analýzou "autorství" filmu, což je téma u nás chápáné pohříchu jako monografická publicistika. U Nicholse najdeme statě o filmech Josefa von Sternberga, Nicholase Raye či o Wellesově *Občanu Kaneovi*. Půltucet textů se věnuje problematice mizanscény: kupř. studie o vizuálních motivech hollywoodského "černého filmu" dokazuje, jak analýza stylu vede k pochopení a poznání věci samé; zkoumání mizanscény v Antonioniho tetralogii citů je ukázáno jako nezbytný krok k odhalení režisérových autorských stanovisek. Závěrečná část svazku je rozdělena ve dvě: nejprve čteme texty zabývající se některými trendy filmové teorie, a poté následuje tucet strukturalistických a sémiotických exkursů od renomovaných autorů jako je Wollen, Metz, Eco a další. Podobně jako ve všech předcházejících kapitolách, i zde se čtenáři dostane seriózního vhledu do problematiky. V úvodní studii Nichols píše: „Metoda je způsob, jak pomoci autorovi i divákovi, aby oba dobře porozuměli světu: jaký je vztah mezi jevy, či lépe: jak tyto vztahy fungují.“ Sám to průkazně uplatnil ve statí nazvané *Styl, gramatika a film*, jež strukturalisticko-sémiotickou kapitolu uzavírá. Nicholsův text je výsledkem široce vedeného dialogu s mnoha texty obsaženými ve svazku. Své teoretické postuláty pak autor konfrontuje s filmy *Můj miláček Clementine* a *Mladý Lincoln*, které se často objevují v mnoha strukturalistických a sémiotických pracích.

Knihy je doplněna důkladnými poznámkami, úvodní explikací, rejstříkem a pozoruhodnými glosami k často užívaným pojmům z oblasti strukturalismu a sémiotiky, které by se mohly vyznačovat větším významovým rozptylem než je únosné (langue–parole–langage, systém–struktura, syntagma–paradigma apod.). Nichols tu vycházel hlavně z Rolanda Barthesa. Užitečné jsou rovněž stručné úvodní, částečně explikační odstavce u každé studie, a v neposlední řadě také odkazy na další literaturu.

Roku 1985 vyšel druhý svazek *Movies and Methods*. Bill Nichols opět vybíral texty pro jejich instruktivní, někdy až imaginativní užití určitých metodologických přístupů. V úvodu Nichols konstatuje výrazné posílení autority filmové vědy na amerických univerzitách. (Například uvádí, že v roce 1964 byl v USA počet absolventů filmových oborů s titulem Ph.D. kolem dvou set, o patnáct let později jich bylo přes dva tisíce.) Nichols ve své faktografické úvaze nad studiem filmu ve Spojených státech klade otázku, zda je filmová teorie zcela samostatným oborem, anebo zda je pouze součástí širšího proudu řekněme kulturní antropologie. Konstatuje, že studium filmu se rozšířilo jako světová disciplína právě v okamžiku, kdy se tradiční humanistická koncepce, spojená s naším kulturním dědictvím, dostala do krize. Vyplývá

2) Texty pro první svazek vybíral Nichols v letech 1972 – 1973.

tu trojí paradox: za prvé, filmové studium staví na ne-filmových metodologických postupech. Za druhé, filmová teorie má jakýsi vysokoškolský statut "nového" oboru, přestože předmět jejího zájmu se už stal součástí "staré" kultury. A za třetí: svébytnost filmové teorie je do jisté míry iluzorní, neboť metody, které používá, jsou ze sféry starších, "tradičních" uměnověd.

Podobně jako první svazek, ani druhý není sérií monologů jednotlivých autorů, nýbrž jakýmsi sympoziem, kde se kladou základní otázky současné kultury. „Post-structuralismus stojí v bouřlivém středu naší debaty,“ píše Nichols. A dodává: „I to, že diskuse o metodologii začíná nabývat vrchu nad diskusemi o podstatě, může být docela dobře příznakem, že filmové studium dosahuje jistého institucionálního statusu.“ Taková je tedy starost editora, jenž si mimochodem pochvaluje, že to byly semináře se studenty UCLA, které mu vlastně daly impuls k vytvoření tohoto dvou-svazkového díla. Mezi prvním a druhým dílem uplynula doba, kdy se na amerických univerzitách institucionalizovala filmová teorie jakožto vědní obor, jenž vykazuje snad ještě více než jiné uměnovědy těsné propojení s náhledem sociologickým, politologickým a filozofickým, s teorií komunikace apod.

Ve druhém svazku editor věnuje pozornost historickým a historiografickým otázkám, které první svazek obešel. Jsou tu statě věnované otázkám barvy či zvuku ve filmu, ba i speciálně zaměřené úvahy týkající se snímání objektivu s velkou ohniskovou vzdáleností. Najdeme tu – rovněž z důvodů metodologických – články zabývající se kupříkladu společnostmi Columbia nebo Warner Brothers. Stejně jako v prvním díle, i zde se objeví rubrika žánrové kritiky, zaměřená jednak na vyhraněné oblasti, jako je melodrama nebo horror, a jednak na dokumentární film. Oddíl feministické kritiky, který tu už tvoří samostatnou kapitolu, naznačuje, jak se tento styl vyvinul od doby prvního svazku... Kapitola nazvaná *Strukturalistická sémiotika* přináší detailní úvahy Paula Sandroa o třech základních dílech Christiana Metze a mistrovské ukázkou aplikované teorie ve studiích pojednávajících o filmech jako *Přepadení*, *Čelisti*, *Pravidla hry* aj. Předposlední kapitola druhého dílu je věnovaná "psychoanalytické sémiotice", konkrétně těm aspektům, které bývají s fenoménem kinematografu připomínány (voyeurismus). Poměrně celistvě, podobně jako v kapitole feministické kritiky, se tu bilancují uplynulá léta. Do závěrečné kapitoly pak Nichols shrnul statě, které jinam prostě nepasovaly. Pojednávají o speciálních otázkách, jako je např. homosexuální kritika (tj. kritika vycházející z politiky osvobození homosexuality), jež se jeví jako časově posunutá paralela kritiky feministické. Najde se tu text stříhače z BBC nazvaný *Prostor mezi záběry*, psaný z praktických, konkrétních zkušeností, jenž však staví do popředí problém etiky (stříhačské) tvorby. Je tu i stať pokoušející se aplikovat marxistické hledisko v jisté opozici vůči metodě psychoanalytické nebo sémiotické (hledání třídní zakotvenosti postav u filmu *Psí odpoledne*). Touto převážně ideologickou všehochutí končí Nicholsova metodologická přehlídka – a časový rozestup mezi prvním a druhým dílem napovídá, že by právě teď měl vznikat svazek třetí...

V textech, které tvoří Nicholsovu antologii, nenajdeme studie zabývající se distribucí nebo výrobou, tzv. "filmový proces" tedy není postižen v extenzivním celku. Jsme naopak svědky hlubokého soustředění na fakturu filmového díla, přičemž rozkmit od abstrakce k aplikaci nás ujišťuje, že autor antologie předkládá ucelenou nabídku, jejíž pragmatický aspekt je stále přítomen. *Movies and Methods* prostě není brožura pro každého, ale pro okruh vážných zájemců je to bez nadsázky doživotní příručka.

Nicholsova čítanka je obecně respektována pro kvantitu i kvalitu výběru, rozhodně však není svého druhu jediná. V roce 1974 poprvé vyšla ve Spojených státech (Oxford University Press) antologie, kterou sestavili Gerald Mast a Marshall Cohen a nazvali ji *Film Theory and Criticism*. Obsahuje podobně jako Nicholsova čítanka zralé texty filmové teorie a kritiky publikované v rozmezí let 1916 a 1977. Je pochopitelné, že prakticky souběžně připravované edice se nevyhnuly opakování těchže jmen, nedošlo však k duplicitě konkrétních textů. Antologie *Film Theory and Criticism* mimo jiné zkoumá vztah filmu a reality, syntax a strukturu filmového díla, zabývá se specifickými hodnotami filmu, filmovými žánry, psychologickým, sociálním a ideologickým kontextem. Další obsáhlý svazek filmové teorie vyšel péčí Columbia University Press (1986) a editor Philip Rosen jej nazval *Narrative, Apparatus, Ideology. A Film Theory Reader*. I zde se objevují jména klasiků filmového myšlení stejně jako jména nových autorit (Laura Mulvey ad.).

Rozhodně je tedy v čem listovat – přičtíme k téměř čtrnácti stovkám stran Nicholsovy antologie osm set padesát stran svazku připraveného Mastem a Cohenem a k zoufalství českého filmového vědce to docela stačí. V Českém filmovém ústavu připravil před třemi lety Vlastimil Zúška první svazek *Sborníku filmové teorie*, který je orientován na angloamerickou oblast. Zde se k českému čtenáři dostávají, v rámci překladů devíti studií uvedených komentářem, i dvě úvahy z *Film Theory and Criticism*. Revue Film a doba se snaží systematicky sledovat aktuální trendy ve filmové teorii, nicméně kvalitní knižní antologie má proti periodickým publikacím četné výhody. Zvlášť je-li jako pomůcka běžně dostupná. Nemluvě o tom, jak by taková antologie mohla pomoci při splácení obřího vydavatelského dluhu, který tolik komplikuje situaci rodící se české filmové vědy jakožto svéprávného oboru.

Michal Bregant

* * *

Martin Esslin: *The Age of Television*.

San Francisco, W. H. Freeman, 1982, 138 stran. Ilustrováno.

Teoretická práce *Televizní věk* byla napsána už před více než deseti lety, ale neztratila za tu dobu na aktuálnosti. Kriticko-teoretické publikace Martina Esslina (*Brecht – Člověk a dílo, Absurdní divadlo, Anatomie dramatu, Artaud a další*) jsou dobře známé především v divadelněvědních kruzích, ale jejich autor neměl nikdy daleko ani k problémům masových médií (například v období 1963–1977 zastával funkci vedoucího oddělení rozhlasového dramatu BBC v Londýně). Když pak přijal místo profesora dramatických věd na Stanfordské univerzitě (Kalifornie, USA), dostal se do bezprostředního kontaktu s komerční televizí amerického stylu. To ho přimělo formulovat kritickou analýzu tohoto média, které je podle jeho slov „jedním z nejdůležitějších, nejzanedbávanějších a nejpodceňovanějších sociálních fenoménů naší doby“. (s. IV) Dlouhodobý kalifornský pobyt poskytl autorovi jednu velkou