

### Průvodce po současných teoriích filmu

Robert Stam, Robert Burgoyne, Sandy Flitterman-Lewis:  
*New Vocabularies in Film Semiotics. Structuralism, Post-structuralism and Beyond.*  
Routledge, London – New York 1992, xvi + 239 stran.

Zhruba od poloviny šedesátých let se teoretické myšlení o filmu rozvíjí s udivující dynamikou, přitom ovšem získalo podobu nepřehledné spleti koncepcí, nejednou značně exkluzivních a ezoterických, proniknutelných jen pro „zasvěcené“; přístup k mnohým koncepcím navíc ztěžuje jejich zakotvenost v mimofilmovém kontextu – odvolávají se na rozličné báze, lingvistické, literárněvědné, filozofické, psychoanalytické atd. Zároveň se teoretická reflexe o filmu etablovala na „akademické půdě“, stala se (především na amerických univerzitách, ale i jinde) plnoprávným předmětem výuky, a tak vznikla nezanedbatelná vrstva jednak studentů, jednak učitelů filmové vědy. Reflexem této situace je „boom“ publikací, jejichž cílem je uvádět, orientovat, zprostředkovávat. Objevují se antologie nejzávažnějších a reprezentativních studií,<sup>1)</sup> rozbor směřování nové teorie<sup>2)</sup> i propedeutické příručky, snažící se obecněji srozumitelným způsobem vystihnout základní stanoviska a podat celkový přehled problematiky.<sup>3)</sup>

Recenzovaná kniha (vydaná jako druhý svazek nové edice filmologických prací *Sightlines*) se zapojuje do řady uvádějících a orientujících příruček. Její autoři, **Robert Stam**, **Robert Burgoyne** a **Sandy Flitterman-Lewisová**, patrně zatím nejsou českému publiku blíže známi, v mezinárodním kontextu ale již svými odbornými publikacemi vzbudili pozornost;<sup>4)</sup> Flitterman-Lewisová byla jednou ze zakladatelek feministického filmového časopisu *Camera Obscura*. Všichni působí jako pedagogové na amerických univerzitách.

Originalita a přitažlivost knihy je dána zvoleným způsobem uspořádání látky. Jako hlavní předmět zájmu je vyzdvížena terminologie, pojmová a terminologická kostra současných teorií; poukazuje na to už titul práce, který by bylo možno přeložit jako „Nové soubory termínů (terminologické soustavy) v sémiotice filmu“. Autoři tak reagují na „terminologickou inflaci“ posledních desetiletí, jež přinesla těžko zvládnutelné množství nových termínů (neologismů, výpůjček z jiných disciplín, významových adaptací už existujících termínů i „exhumací“ termínů takřka nebo zcela zapomenutých), navíc užívaných nejednotně a často omezených na malé skupiny badatelů nebo i na jednotlivce. V soustředění na terminologii se odráží nesporně správný předpoklad, že východiskem pro pochopení současných teorií musí být proniknutí do jejich specializovaného a mnohdy hermetického jazyka. Kniha ovšem není obvyklým terminologickým slovníkem, ale výklady termínů se tu propojují do kontinuálního výkladu, aby bylo možno postihnout systémové a vývojové souvislosti (a vyhnout se atomizaci problematiky, již „klasická“ slovníková hesla mohou překonávat jen poněkud těžkopádnými odkazy na další hesla). Je konci-

1) Nejznámější je dvousvazková antologie *Movies and Methods*, vydaná Billem Nicholsem (Berkeley etc. 1976, 1985). Srov. recenzi Michala Breganta Čtení z metodologie, „Iluminace“ 4, 1992, č. 1, s. 99 - 102. V recenzi lze nalézt údaje i o dalších antologiích.

2) Dudley Andrew, *Concepts in Film Theory*. Oxford etc. 1984.

3) Mj. Robert Lapsley - Michael Westlake, *Film Theory: An Introduction*. Manchester 1988; Jacques Aumont - Michel Marie, *L'analyse des films*. Paris 1989.

4) Robert Stam, *Reflexivity in Film and Literature: From Don Quixote to Jean-Luc Godard*. Ann Arbor, MI 1985; též, *Subversive Pleasures: Bakhtin, Cultural Criticism and Film*. Baltimore, MD 1989; Robert Burgoyne, *Bertolucci's 1900: A Narrative and Historical Analysis*. Detroit 1990; Sandy Flitterman-Lewis, *To Desire Differently: Feminism and the French Cinema*. Urbana, IL 1990.

pována pro dva zcela legitimní a rovnocenné způsoby čtení. Lze ji používat jako slovník a podle potřeby vyhledávat poučení o významech jednotlivých termínů (pro tento účel je vybavena důkladným abecedním indexem a v textu je každý definovaný termín graficky zvýrazněn), nebo se soustředit na celek či na vybrané oddíly a kapitoly s cílem získat komplexní informaci: „knihu je možno číst selektivně – bod po bodu, po jednotlivých částech, nebo i od začátku do konce“ (s. xiii).

Výklady jsou rozděleny do pěti oddílů, přičemž vždy jeden z autorů vystupuje jako hlavní původce dané části.

V úvodním oddílu o zdrojích sémiotiky (*The Origins of Semiotics*, s. 1 – 27), který má vlastní téma knihy zasadit do obecnějšího rámce, podává Robert Stam náčrt vývoje sémioticky orientované reflexe, počínaje jejími nejranějšími projevy (první uvedený citát pochází z biblické knihy Genesis). Od „prehistorie“ se ovšem rychle přechází k dílu zakladatelských osobností novodobé sémiotiky Peirce a de Saussura a dále následují charakteristiky ruského formalismu, pražského strukturalismu a speciálně díla Romana Jakobsona, strukturalismu francouzského a konečně poststrukturalismu. Za zvlášť důležitý moment, který podstatně determinuje současné bádání, pokládá Stam přechod od strukturalistického scientismu, úsilí o maximální systematičnost a nároku na vybudování všepokrývající teorie k poststrukturalismu, jenž vyzdvihuje nepředvídatelnou procesualitu projevující se v nestabilitě znaku, všímá si toho, co uniká systematizaci, a k totalizujícím teoriím přistupuje s radikální skepsí.

Jak je zřejmé z uvedeného výčtu, sémiotické zkoumání, resp. sémiotický přístup se zde pojímá značně široce (k této závažné věci se ještě vrátíme). I když se výklad v zásadě týká obecných otázek, navozuje se spojitost s filmovou problematikou, a to jednak poukazy na filmověteoretickou aktivitu příslušníků některých badatelských škol (ruští formalisté), jednak tím, že k ne-jedné definici připojuje autor příklady z filmové oblasti.

Druhý oddíl, napsaný rovněž Robertem Stamem, je věnován sémiotickým výzkumům filmu inspirovaným lingvistikou (*Cine-semiology*, s. 28 – 68). V převážné části tohoto oddílu se tak uskutěčňuje rekapitulace „klasického“ období rozvoje filmové sémiotiky v šedesátých letech a na počátku let sedmdesátých. Největší pozornost je z evidentních důvodů věnována tehdejšími názorům Christiana Metze; jde ovšem o věci, které už byly v různých publikacích mnohokrát probírány. V tomto ohledu se jako informativnější jeví popisy díla dalších badatelů, např. reflexí Raymonda Belloura o analýze filmu, vycházejících z mnohonásobného uplatnění principu opakování, nebo pokusů o aplikaci generativně transformační gramatiky (zvl. Michel Colin).

Robert Burgoyne se ve třetím oddílu knihy zabývá naratologií, na niž se od sedmdesátých let soustřeďuje značný zájem (*Film-narratology*, s. 69 – 122). Probírá nejdůležitější modely výstavby vyprávění (formalistický, strukturalistický, proppovský, genettovský) a zdůrazňuje především rozhodující vliv myšlenek i terminologie Gérarda Genetta na současné výzkumy filmové narace. Jako podstatné téma filmové naratologie je prezentována jednak otázka hlediska, perspektivy uplatňované ve vyprávění (*point-of-view*, fokalizace, okularizace – termínů a přístupů je mnoho), jednak otázka statusu a typů filmového vyprávěče (tato problematika je analyzována zvlášť podrobně, též v souvislosti s Burgoynovou vlastní badatelskou činností).

Čtvrtý oddíl je věnován psychoanalýze (*Psychoanalysis*, s. 123 – 183). Sandy Flitterman-Lewisová zde ve výkladu, který je pro čtenáře, jenž se s psychoanalýzou zatím nesetkal, poměrně náročný, nejprve shrnuje základní teze Freudovy a Lacanovy a potom osvětluje psychoanalytickou teorii filmu, vycházejíc prvořadě z Metzovy fundamentální studie o imaginárním signifikantu. Rozbor je vztažen ke čtyřem bázevým pojmům: filmový aparát (*The cinematic apparatus*), divák (*The spectator*), vypovídání (*Enunciation*) a pohled (*The gaze*). Závěrečná kapitola podává informaci o feministické odnoži psychoanalytické teorie.

Poslední oddíl, jehož autorem je opět Robert Stam (*From realism to intertextuality*, s. 184 – 221), se snaží zmapovat cestu od pojetí filmu jako reprodukce vnější skutečnosti („předfilmových fenoménů“) ke kritice a relativizaci idey filmového realismu, ke zdůraznění toho, že film je kódo-

vaným, konstruovaným artefaktem, který se v nemalé míře „žíví“ sám sebou (reflexivita, intertextualita, resp. transtextualita).

Užitečným doplňkem publikace je rozsáhlá bibliografie (s. 222 – 232).

Filmověteoretické koncepce i jednotlivé práce, které jsou v recenzované knize předmětem pozornosti, lze jistě označit za důležité a reprezentativní. Na druhé straně je ovšem na místě podotknout, že se tu uplatňují už tradiční omezení z hlediska jazykového a teritoriálního. V zásadě se vychází z filmové teorie angloamerické a z teorie francouzské, kterou jako zdroj mnoha důležitých impulsů nelze opomenout; v nevelké míře se přihlíží ještě k filmologii italské.<sup>5)</sup> Badatelé z jiných jazykových oblastí mají na stránky knihy přístup jen tehdy, jestliže se prostřednictvím překladů svých prací zapojili do angloamerického (resp. francouzského) odborného kontextu a vzbudili zde nezanedbatelný ohlas; navíc je vztah těchto badatelů k teorii filmu zpravidla jen zprostředkovaný.

Výrazně diskusním prvkem recenzované práce je její „pansémiotický“ trend: rozličné badatelské školy jsou jednoznačně zařazovány do proudu sémiotického myšlení, který tak získává postavení obecného jednotícího principu novodobé odborné reflexe, a tím ovšem ztrácí pevné kontury. Pokud jde konkrétně o film, už z prostého porovnání titulu knihy a seznamu kapitol zřetelně vyplývá, že pro autory jsou nepochybně sémiotické nejen ty koncepce, které se k tomu výslovně hlásí a soustřeďují se na problematiku znaků a kódů, ale vlastně všechny význačné a vlivné teorie současnosti. Vývoj v sedmdesátých a osmdesátých letech se při tomto pohledu jeví jako transformace v rámci sémiotiky na základě působení různých teoretických paradigmat (naratologického, psychoanalytického). Jak se k takovému pojetí stavět? Na jedné straně je nepochybné, že lingvisticky fundovaná sémiotika šedesátých a počínajících sedmdesátých let tu vystupuje jako obecné východisko, od něhož se pozdější směry „odrážejí“, na druhé straně jsou však nové koncepce ve svých základních rysech charakterizovány jinak než primárně sémioticky; sémiotické podloží je pak třeba hledat např. v pojmání filmu jako narativní konstrukce nebo v soustředění na (nevědomé) procesy utváření významu. Sémiotický aspekt se tedy stává jakýmsi nevyhraněným a nepřiliš zřetelným svorníkem celku (potřeba respektovat vývojové souvislosti ovšem způsobuje, že výklad se dotýká i koncepcí, jež nelze za sémiotické označit ani při nejlepší vůli – André Bazin, Siegfried Kracauer).

Přejdeme-li od rámcové koncepce k jednotlivým složkám, vystupuje do popředí zejména problematika přesnosti a adekvátnosti při (nezbytně stručné) prezentaci zahrnutých koncepcí. Jde o techniku komprimace (zda výklady postihují nejdůležitější rysy probíraných teorií), o preciznost podávaných vymezení a konečně i o to, zda jsou zřetelně odděleny pasáže popisné, reprodukcující cizí stanoviska, komentáře k těmto stanoviskům a konečně případné vlastní dodatky, příklady, návrhy možných úprav. Věc je tím důležitější, že v současnosti nabývají zhuštěné reprodukce (konspekty) v odborné komunikaci postavení relativně samostatné sféry: mnohé teorie jsou dnes zřejmě více recipovány v rozličných sekundárních verzích než v původní podobě (přehledové práce se tak spíše než přípravou na četbu originálních teoretických textů, jak by asi bylo náležité, stávají náhradou této četby). Dochází i k tomu, že z existujících konspektů jsou sestavovány nové konspekty, čímž se nebezpečí deformací a simplifikací pochopitelně násobí.

Recenzovaná publikace se v zásadě jeví jako pečlivá a seriózní, v plné míře se opírá o původní zdroje. Při zaměření na detaily a důkladném porovnávání však přesto někde najdeme nepříjemné odchylky a nepřesnosti:

Kapitola o transtextualitě (*Transtextuality*, s. 206 – 210) chce čtenářům přiblížit knihu Gérarda Genetta *Palimpsestes* (Paris 1982), v níž se (za pomoci neobvyklého a komplikovaného terminologického aparátu) podává klasifikace vztahů mezi slovesnými texty. Koncepce má obecnější dosah

5) Zcela okrajovou platnost má zmínka o dvou studiích brazilských, jež zřejmě souvisí se Stamovým zájmem o brazilskou kinematografii. Srov.: Robert S t a m – Randal J o h n s o n, *Brazilian Cinema*. London 1982.

a začíná být využívána i pro zkoumání relací mezi filmy; proto autor kapitoly připojuje řadu poznámek o možnostech aplikace dané koncepce ve filmové sféře.

Ve výkladu je především zkresleně představen jeden z pěti základních typů transtextuality (transtextualita je střechové označení, Genette do ní zařazuje vše, co uvádí text do vztahu s jinými texty; v jejím rámci rozlišuje intertextualitu, paratextualitu, metatextualitu, hypertextualitu a architextualitu).<sup>6)</sup> Architextualita zahrnuje pro Genetta vztahy nejuniverzálnější – ty, které spojují konkrétní text s kategoriemi a pravidly poetiky; zde však Stam omezil platnost architextuality na prvek zcela druhořadý, na přihlášení k oněm pravidlům, především k pravidlům žánrovým, v titulu nebo podtitulu díla (např. „tragédie“). Navíc filmové příklady dodané k zmíněnému vymezení primárně signalizují spíše vztahy jiného druhu: Titul filmu *Apocalypse Now* je variací titulu představení souboru Living Theatre *Paradise Now* – jde o zřejmou aluzi, žánrový aspekt tu ale stěží najdeme. Podobně lze těžko vysvětlit přítomnost poukazu na filmová „pokračování“ (*Rocky V*); vzápětí jsou tytéž případy – zřejmě přiměřeněji – probírány v rámci hypertextuality (vztah k dřívějšímu textu spočívající v transformaci, modifikaci, rozšíření apod.).

I na jiných místech kapitoly o transtextualitě nacházíme sporné body. V příkladech filmových citátů stojí vedle sebe bez odlišení úryvky z reálně existujících snímků a nově vytvořené „simulace“ (*Zelig*). Navrhované doplňky kladené po bok tradičnímu citátu a aluzi tvoří značně heterogenní směs a někdy se týkají jevů dost okrajové povahy (genetická intertextualita vzniká tak, že ve filmu vystupují potomci slavných herců). Zcela se z dané řady vymyká intratextualita, protože zde má jít nikoli o vztahy mezitextové (mezifilmové), které jsou bází pro celou sféru transtextuality, ale o případy, kdy dílo reflektuje samo sebe. (Na okraj dodejme, že v Genettově svérázném terminologickém systému je už výraz intratextualita významově obsazen jinak: označují se tak vztahy mezi díly téhož autora.)

Je třeba zdůraznit, že právě formulované připomínky se týkají pouze jednotlivostí, několika odstavců v rozsáhlé práci. Jako celek kniha jistě dobře plní svou úlohu ve vztahu k těm, pro něž je primárně určena (adepti filmové vědy především z anglické jazykové oblasti), i ve vztahu k dalším zájemcům, kteří chtějí získat základní informace o vývoji teorie filmu v posledních desetiletích.

Petr Mareš

6) Je příznačné, že spíše než na velmi obsáhlou a obtížně dosažitelnou Genettovu knihu můžeme tu odkázat na jiné reprodukce jejího obsahu. Srov. příslušné pasáže ve studii Petra Málka *Teorie intertextu a literární kontexty filmu I*, „Iluminace“ 5, 1993, č. 2, s. 7 – 31. Ke spolehlivým a relativně (snad i jazykově) dostupným dále patří: Michał Głowiński, *O intertekstualności*. „Pamiętnik Literacki“ 77, 1986, č. 4, s. 79 – 82; Erazm Kuźma, *Gérard Genette, Palimpsestes*. „Pamiętnik Literacki“ 78, 1987, č. 2, s. 392 – 399; Henryk Markiewicz, *Odmiany intertekstualności*. „Ruch Literacki“ 29, 1988, zvl. s. 258 – 259.