

# FRANCESCO CASSETTI

## FILMOVÉ TEORIE 1945–1990

knihy **teorie**  
**v množném čísle**  
(taková kniha)

—Hledáte-li přehledovou, srozumitelně napsanou, ale přitom hutnou a výstižnou učebnicí filmových teorií, je kniha Francesca Casettiho *Filmové teorie 1945–1990*, která vyšla nedávno v nakladatelství AMU, dobrou volbou. Ve věku internetu a Amazonu není problém dostat se i k jiným knihám podobného shrnujícího, didaktického typu. Starší kniha Dudleyho Andrewa *Concepts in Film Theory* (Koncepty filmové teorie, 1984) může sloužit jako obeznámení se staršími metodami myšlení o filmu, z novějších lze pak zmínit např. kvalitní sborník *Film Studies: Critical Approaches* (Filmová studia: kritické přístupy, 2000), knihu lana Aitkена zaměřenou pouze na evropské teorie *European Film Theory and Cinema: A Critical Introduction* (Evropská filmová teorie a film: kritický úvod, 2001), přehledovou publikaci Roberta Stama *Film Theory: An Introduction* (Filmová teorie: úvod, 2000) anebo stejnojmennou příručku *Film Theory: An Introduction* (1989) od Roberta Lapsleye a Michaela Westlaka. Kniha italského filmového vědce Francesca Casettiho, který se sám výrazně zapsal do dějin filmových teorií především svými výzkumy na poli tzv. filmové pragmatiky, vyšla poprvé už v roce 1993, nicméně její kvality to ve srovnání se zmiňovanými novějšími „konkurenčními“ tituly nijak zvlášť nesnižuje. Základní metodologické přístupy oboru filmových studií rozvíjené v letech 1945–1990 osvětluje přehledně a inteligentně, přičemž alespoň letmý pokus o zmapování poněkud roztráštěného teoretického pole posledního dvacetiletí pak přináší Casettiho stať *Teorie, post-teorie, neo-teorie: proměny diskurzů, proměny předmětů* (vydaná původně v roce 2007 v časopise *Cinemas*), která byla speciálně přidána do závěru českého vydání.

Přehled o vývoji filmových teorií, který kniha poskytuje, je obdivuhodně komplexní – sahá od pevně ustanovených a (ve své době) široce oblíbených teoretických proudů typu sémiotiky, filmové psychoanalýzy, naratologie či feminismu, až po směry a texty působící více soliterně, nicméně přesto podstatně pro vývoj myšlení o kinematografii (od Morinovy knihy o „imaginárním člověku filmu“ až třeba po neopominutelného Deleuze či Vermetovo uvažování o „figurách absence“). To, že kniha už příliš nepokrývá některé současnější směry (např. výzkumy intertextuality a intermediality jsou v podstatě jen zmíněny, že existují), je pochopitelné vzhledem k době dokončení knihy na začátku 90. let. V následujících letech nicméně filmová věda nezaživala až tak převratné změny teoretických paradigmat, čili coby přehled o základních směrech uvažování zůstává Casettiho kniha stále aktuální. Trochu nevyváženě může působit, že se v knize mluví převážně o textech francouzských, italských a anglických/amerických, nicméně fakt je, že zásadní zvraty v myšlení o filmu vycházely většinou z těchto oblastí, takže vynechání knih a článků z jiných zemí nevadí. Casetti si nedal nemožný úkol popsat všechno, ale pokusil se přiblížit základy různých přístupů, ty koncepty, které se ukázaly nejvíce plodné a inspirativní pro další diskusi. Přesto ohromí jeho kniha právě šíří záběru, tím, že z daného období nevychází nic podstatného.

Zásadní kvalita *Filmových teorií 1945–1990* pak tkví ve stylu, jakým jsou napsané. Umět vcelku jednoduchým a hutným způsobem vysvětlit tolik zcela odlišných teorií, vyhmátnout jejich jádro, jejich rétoriku, zasadit je do kontextu předcházejících i následujících metod, je obrovská práce. Nejen ve smyslu nutnosti přečíst stovky děl, ale hlavně ve smyslu důkladně jim porozumět a na vcelku krátké ploše to sdělit, občas i s jemným humorem. Pojednávané teorie jsou samozřejmě samy o sobě velmi různorodé, takže například pro mě kapitoly věnované filmovým gramatikám snažícím se normativně vytýčovat rozdíly mezi filmem a divadlem apod. anebo místa popisující nepříliš pevně argumentované psychoanalytické teze byly poněkud nudnější. Casettimu se nicméně na rozdíl ode mě daří zůstat stále vstřícný a myšlenkově otevřený vůči všem metodám, o nichž ve své knize píše: přestože zmiňuje i jaké námitky ta která teorie vyvolala, jaká jsou její omezení, jeho přístup je spíše smířlivý a všezahrnující.

Objevuje pro nás potenciality jednotlivých metod, i když jsou už třeba brány jako zastaralé, s pokorným zájmem tlumočí a shrnuje jejich hlavní koncepty a postupy. Zahrnuje přitom přístupy přísně metodické a usilující o vědeckost, stejně jako ty více intuitivní, ale přitom někdy o to více inspirativní; metody postupující za pomoci logiky i za pomoci příbližných metafor; teorie zábavné i nudné, mechanické i poetické, vyhocené i uměřené. Mnohohlas filmových studií, který z Casettiho knihy promlouvá, je tak pozoruhodný právě svou pestrostí, z níž si můžeme vybírat.

Způsobu, jak je kniha napsaná, by se daly vytknout snad jen dvě věci: připadalo by mi užitečné, kdyby u jednotlivých teoretiků autor více připomínal a vysvětloval jejich pojmy, na které zájemce o myšlení o filmu často naráží v různé literatuře – Casetti se sice nevyhýbá ozřejmení některých pojmů ze „slovníku“ filmových studií, nicméně snaží se především ozřejmit srozumitelnými slovy samotný způsob uvažování, což zvládá leckdy bez uchylování se k novotvarům a specializovaným výrazům užívaným v jednotlivých teoriích. Na několika místech pak při pokusu o shrnutí oseká popisovanou knihu či článek na tak minimální informace, až se čtenář ztrácí v nekonkrétnosti. Viz třeba: „Zajímavé jsou však především práce francouzské skupiny kolem Patrice Flichyové a Bernarda Miègea. V první řadě film vnímají v rámci systému médií; zadruhé pohlízejí na volbu technických a průmyslových metod v kontrastu k jejich ideologickým a politickým implikacím; nakonec film pojmají současně jako ekonomický produkt i významovou strukturu (...)“ (s. 137). Z tak obecného popisu se vlastně nedozvíme nic: čím má být daná kniha zajímavá, zůstává záhadou. Naštěstí takových vágních pasáží, kdy není jasné, co se vlastně popisuje a proč by to mělo být důležité, není nijak mnoho. Leckdy je určitá neargumentovanost či vágnost rysem samotné teorie, kterou Casetti popisuje, takže taková místa nejsou chybou, ale spíše adekvátním přiblížením.

České vydání není úplně dotažené k dokonalosti. Gramatické chyby v české verzi nejsou nějak zásadní – občasná vynechaná čárka, uvozovka či špatně rozdělené slovo v plynulém čtení nepřekáží. Sem tam se objeví některé stylistické neobratnosti. Například výrazy jako „vymezenější publikace“ (s. 11), nepříliš české „z miscelanei“ (s. 12), „svěřit se přímému pozorování“ (s. 25), „exi-

stuje volba podílet se na probíhajícími politickém zápasu“ (s. 37), „jeho četné, někdy příležitostné příspěvky“ (s. 37), „horká situace“ (s. 74), „skutečnost byla studována integrovaným způsobem“ (s. 117) atd. Překlad působí nicméně v úhrnu solidně a pečlivě. Terminologické či faktografické přehmaty – což je u odborné, didaktické publikace tohoto typu zásadní aspekt – jsou také jen výjimečné. Např. vedle správně psané enunciacce (tj. aktu vypovídání) narazíme i na nesprávnou enonciaci (s. 28). Když už jsou u tohoto pojmu na s. 182 v závorce překladatelem či kým iniciativně připsané původní termíny z angličtiny a francouzštiny, možná by neškodilo to trochu ozřejmit – ono čistě ve větě „výpověď (enonciation, enunciation)“ není příliš informačně bohaté, a navíc je to špatné: v originále knihy se mluví v dané větě o aktu vypovídání, enunciacce, nikoli o výsledku onoho aktu, tedy výpovědi. U Bazina by se hodilo mluvit spíše o zakázané montáži (jako operaci vytváření smyslu a rytmu) než o zakázaném střihu (což je technická operace rozstřihování a slepování filmového pásu) (s. 47). Film *Třetí muž* natočila Carol Reedová (s. 153), ale Carol Reed. Velké pochybnosti ohledně správnosti překladu mám u pasáží představujících knihu Edgara Morina *Film aneb imaginární člověk*, které jako by chvílemi popisovaly nějakou úplně odlišnou knihu. Omyl zde tkví v překládání imaginárna a imaginárního (francouzské *l'imaginaire* co by virtuální oblast zahrnující produkty představivosti, fantazie, filmu atd.) pomocí termínů obraznost či představivost (poukazujících ne na speciální dimenzi světa, ale na lidskou schopnost). Film nepřijímá „postupy představivosti“, jak sugeruje překlad (s. 64), ale „otevřít se imaginární dimenzi“ (s. 57 ve francouzském překladu knihy). V rámci knihy je to nicméně jediná pasáž, kterou jsem našla, kde byl překroucen původní smysl natolik, až se ztrácí samotné jádro předkládané teorie.

Asi nejméně profesionálně jsou zvládnuty bibliografické odkazy, obzvláště v závěrečném seznamu literatury. Formát bibliografických zápisů se chaoticky mění (někdy i několikrát na jedné stránce); skutečnost, že byla závěrečná literatura převzata v podstatě bez úprav z anglické verze knihy, až legračně okatě dotvrzují nepeložené anglické výrazy („english translation“, spojka „and“ u autorů i neanglických knih...). Nutno také říct, že rozhodnutí ponechávat názvy knih a článků v rámci textu zásadně v originále bez jaké-

hokoli překladu se mi zdá dost nešťastné. Ne každý z nás umí německy, francouzsky, italsky, dánsky... a přitom název knihy či článku, o nichž se pojednává, leckdy napomáhá lépe pochopit teze toho kterého filmového badatele. Velmi užitečné je na druhou stranu rozšíření seznamu literatury o české překlady statí jednotlivých filmových badatelů.

Přestože lze vůči českému vydání vznášet určité výtky, jedná se z mého pohledu o přehmaty drobné, nepřekážející v četbě a nesnižující hodnotu Casettiho knihy. Casettimu se podařilo napsat knihu, která slouží jako spolehlivý průvodce otevírající svému čtenáři mnoho cest k dalšímu průzkumu, a je jen škoda, že u nás nevyšla už před deseti lety. Fakt, že česká verze vychází ve velmi „uživatelsky přátelské“ a praktické podobě – paperbackové vydání je lehké, přenosné a přitom odolné, bez hrozby vypadávajících stránek i po mnoha čteních –, nahrává tomu, abychom si Casettiho *Filmové teorie* pročítali důkladně i opakovaně.

#### helena bendová

**Francesco Casetti:**  
**Filmové teorie 1945-1990**  
AMU, Praha 2008, 406 stran.



carol reedOVÁ *třetí muž* 1949

