

FILM A ŽÁNŘ

Historické nastínění vývoje konceptu

Koncept žánru je jedním z problematických a nestabilních konceptů filmové teorie a historie; zároveň patří k termínům nejčastěji používaným ne bez jisté míry automatismu a obecného srozumění o jeho významu. Žánr je přitom historicky a kriticky definovaný rozdílnými způsoby (konkrétní text, kulturní fenomén historicky odrážející konkrétní společenskou realitu, čistě funkčně jako nástroj k určení publika, forma diváckého očekávání, produkční nástroj ekonomizující filmovou výrobu...) a o jeho „nestabilitě“, jenž je pro mnohé kritiky jeho určujícím rysem, svědčí i rozdílné termíny, které se často používají jako synonyma k termínu žánr - jako forma, typ, formule, mód, série nebo cyklus. Termín žánr je navíc používán s jiným významem kritiky, s jiným producenty, distributory a s jiným diváky.

Barry Keith Grant nabízí definici žánru jako opakování a variace známých příběhů, se známými postavami ve známých situacích za předpokladu diváckého očekávání vytvořeného během předchozího sledování žánrových filmů. Jinými slovy, žánr je určitý systém konvencí, znovu se objevujících vzorců, ikonografie a diváckého očekávání. **Steve Neale** (1980: 22-23) takto vymezený systém komplikuje poukázáním na fakt, že jednotlivé **žánry nejsou izolované kategorie**, které se od ostatních liší unikátními znaky, ale jejich **unikátnost spočívá v kombinování** těchto znaků, jenž jsou jinak často sdíleny napříč různými žánry. Takové překrývání a fluktuace znaků problematizuje definování jednotlivých žánrů, tvrdí Neale, a žánr pak není jen pouhá kombinace opakování a rozdílnosti, ale „*proces rozdílnosti v opakování*“.

Na žánru jako **systému konvencí** se do určité míry shodne většina teoretiků žánru. Nicméně dále je teorie žánru tvořena rozdílnými modely, teoriemi a výchozími predikáty s důrazem na rozdílné oblasti žánru jako systém, konkrétních žánrů a konkrétních filmů. **Rozmanitost a množství nabízených definic a přístupů**, které často vycházejí z rozdílných rysů žánru - styl, námět, publikum, sociální funkce, estetická funkce, industriální funkce – jsou hlavním argumentem skeptiků žánrové teorie. Patří mezi ně například i David Bordwell (1989: 147) vychází z teorie ruského formalisty Borise Tomaševského, podle nějž „*není žádná pevná klasifikace žánrů možná. Jejich vymezení je vždy historické, což znamená, že je správné pouze pro určitý historický moment; jinak jsou vymezené mnoha rysy najednou a znaky jednoho žánru se mohou podstatně lišit od znaků jiného žánru a logicky nemohou vyloučit jeden druhý.*“ Bordwell tvrdí, že „*teoretici nenavrhlí soudržnou a logickou mapu systému žánrů a žádná přesná definice jednotlivých žánrů se nevžila... a žádný vyloženě jasně odvozený soubor pravidel nemůže vysvětlit žánrové seskupování.*“

Nicméně i přes Bordwellův skepticismus, je žánrová teorie a kritika oblast s velmi bohatou historií i současností. Žánr je historicky i teoreticky spojovaný s ekonomicky i produkčně standardizovaným americkým filmovým průmyslem. Americká kinematografie je často označovaná za kinematografii žánrů. Žánr je přitom považovaný za **produkt** a zároveň **základ tzv. klasického Hollywoodu** studiového systému časově vymezeného zhruba léty 1920 až 1960. Studiový systém se vyznačuje vysoce organizovanou filmovou výrobou, institucionálně soustředěnou do velkých filmových studií s jasnými výrobními pravidly určenými orientací na zisk, hierarchií rozhodovacích pravomocí, jasnou dělbu práce, žánry a hvězdným systémem. V takovém systému, který někteří kritici označují za fordistický, se

žánr postupně zformoval jako efektivní nástroj ke generování zisku, jehož podstatou bylo využívání a variování už jednou komerčně úspěšných formulí. Spojení žánru s Hollywoodem nicméně nevyklučuje z žánrového systému další mimo-hollywoodské produkty jako jsou japonské samurajské filmy, dokument nebo hongkongské wu xia pan.

Historicky má žánr své zastánce i odpůrce. **Zastánci ho vnímají jako produktivní kategorii umožňující efektivní fungování systému** známého jako Hollywood. Někteří kritici ho považují za **nadbytečný a neuchopitelný**, jiní dokonce za **nebezpečný**. Jeho nebezpečnost představují konvence a normy, jenž limitují tvůrčí svobodu. Jeho neuchopitelnost zakládají na **tautologické logice** vyjádřené výstižně **Andrew Tudorem** (1974: 135) – pokud chceme například vědět, co určuje western a zařadit určitý film do žánru westernu, musíme analyzovat určitý počet určitých filmů, ale jak poznáme, jaké filmy máme analyzovat, pokud už neexistuje určitá definice westernu.

Problematičnost žánru ovlivněná i zdoluhavým „**legitimizováním**“ **Hollywoodu** v rámci mediálních, kritických a později filmových studií, se odráží i v poměrně pozdním začátku teoretizování o žánru. Žánr, který se později ustanovil jako jeden ze základních určujících konceptů Hollywoodu a byl spojovaný s pozitivními kvalitami jako jsou **efektivnost a podíl na stabilitě systému**, byl dlouhou dobu pro stejné kvality kritizován.

Paul Rotha (1937) napadal ve 20. letech žánr, pro který používal označení typ, jako unifikovaný filmový **typ omezující tvůrčí svobodu a kreativitu**, znehodnocující film a bránící rozvoji hollywoodského filmu do podoby jeho evropského protějšku. V oblasti kritické reflexe prošel žánr od 20. let jistou rehabilitací. Pro rysy, pro které Rotha žánr zatracoval, ho o mnoho let později vychvaloval například Colin McArthur (1972), pro nějž je systém žánrů pozitivní kvalitou hollywoodského filmu, který poskytoval režisérům jasné určený rámec, v němž mohli pracovat, a který kontroloval přílišnou tvůrčí kreativitu, jenž by film vzdalovala od masového publika, kterému byl určen. Žánr byl dlouhou dobu vnímán jako **koncept hranic**, jeden žánr byl oddělován od jiného, oddělování vedlo k přesné stratifikaci a vymezení podle pevných převážně textuálních kategorií jako zápletky, téma, ikonografie...S takto formálně rozlišenými žánry pak mohly nakládat rozdílnými způsoby rozdílné skupiny - **kritiky, studia, diváci**.

Historické studie ukazují, že mnohdy každá skupina vnímala žánr diametrálně odlišně. **Barbara Klinger** (1994) například uvádí cyklus melodramat Douglase Sirka. Sirkovým filmům přidělila nálepku melodramat až kritika v 70. letech, Klinger analýzou dobových plakátů, reklamy a marketingu zjistila, že v 50. letech spadaly do kategorie „filmy pro dospělé“ (adult movies). Jiným příkladem obdobných mechanismů mohou být gangsterské filmy. Studia je původně považovala pouze za záležitost sezóny 1930-1, nicméně filmy přilákaly pozornost kritiků, kteří je označili za novou žánrovou tradici. Historik **Tino Balio** (1993: 179) zase razí teorii, že hollywoodská studia nefungovala ve 30. letech na bázi žánrů ale spíše **systémem produkčních trendů**. Filmy vyhodnocované podle nákladů, délky trvání a komerčního úspěchu se zformovaly do skupin: prestižní snímky, muzikály, ženské filmy, komedie, společensky závažné filmy a horory. Některé skupiny se přitom kryly se žánry, jiné naopak měly mnohem větší rozsah (prestižní filmy). (Maltby 2003: 78-79). **Rick Altman** (1998: 35) uvádí jako příklad **žánrové nestability** „melodrama“, jehož význam se podle něj během vývoje posunul od původního důrazu na akčnost a orientaci na mužské publikum, k retrospektivně zdůrazňované orientaci na rodinu a ženské publikum.

První významná filmová esej o žánru vyšla roku 1948 v *Partisan Review* a jejím autorem je **Robert Warshow**. Stejně jako řada první vlny kritiků žánru se Warshow zabýval konkrétními, nejvíce **zřetelnými americkými žánry – westernem a gangsterským filmem**. Do skupiny, v níž převažovali taxonomické tendence konkrétních žánrů nad tendencemi konceptualizovat obecnější teorii žánru, patří i **André Bazin** a jeho studie o westernu.

Přestože se ani jeden z nich žánru nevěnoval systematictěji, Bazin a Warshow mohou být v určitém smyslu považováni za zakladatele kritického uvažování o žánru. Nicméně ani zdaleka **nelze hovořit o koncepčním a systematickém kriticko-teoretickém přístupu**. Washowovi a Bazinovi texty byly do značné míry více méně pokusem o teoretičtější formulování konceptů, které filmoví tvůrci i publikum už dlouhou implicitně a intuitivně používali.

Žánrová teorie se vynořila v 50. letech jako alternativa k populární a dominantní **autorské teorii**, která nastoupila ve stejném historickém momentu a strhla na sebe pozornost jako produktivní a atraktivní přístup filmové analýzy. Reakce na autorskou teorii byla jedním z důvodů nárůstu zájmu o žánr v 60. letech, kdy se začaly formovat první ucelenější pohledy na žánr jako abstraktní systém. Druhým byla podle Christine Gledhill (1985: 58) snaha zařadit populární film a Hollywood do **seriozní akademické agendy**. Kritici a teoretici žánru se novým konceptem pokusili vyprostit hollywoodský film z „bažiny“ populární kultury a legitimizovat ho v rámci plnohodnotného umění. První ucelenější pokusy o obecnější pohled na žánr zastřešené analýzou konkrétních žánrů převážně westernu nabídli Edward Buscombe (1970), Jim Kitses (1969), Colin McArthur (1972), John G. Cawelti (1970).

Autorská teorie, zpopularizovaná v USA prací Andrew Sarris, začala ustupovat formálnějším konceptům strukturalismu, sémiotiky a ideologie. Zájem o film se posunul z polohy, co film znamená, do polohy, jak je význam vytvářen. Pod vlivem teorie imaginárního signifikantu, základního filmového aparátu, sémiotiky a ideologie Luise Althussera se důraz ve studiu filmu přenesl z autorské teorie, která jako ohnisko významu vidí jednotlivé tvůrce, na střetávání a spolupůsobení různých diskursivních kódů, přičemž autor je jedním z nich. Žánr byl nahlížen jako **novodobý mýtus** ukotvený v dominantní ideologii, který bylo potřeba dekonstruovat. Žánr vznikl v dominantní ideologii a odrážel dominantní ideologii. Jak podotýká Peter Wollen (1972) z Fullera, Hawkse a Hitchcocka se stali „Fuller“, „Hawks“ a „Hitchcock“ – struktury filmu určené jménem v titulcích, protože žádné dílo nemůže uniknout ideologii. Nicméně řada pozdějších studií narušovala nadvládu takového pravidla - například levicově orientovaní kritici v 80. letech četli hororové filmy jako subverzivní texty nabízející odlišné, **kritické čtení dominantní ideologie**. (Grant. 2003: xiii)

Význam a atraktivita žánru vzrostla, protože mohl být studovaný společně s **ekonomickým a historickým kontextem**, vlivem jednotlivých autorů na jeho podobu a společenskými konvencemi. Jak tvrdí Barry Keith Grant, atraktivita konceptu žánru vyplývala právě z jeho otevřenosti ke kombinování a asimilování rozdílných přístupů. V první vlně Marxismu, strukturalismu, feminismu, autorské teorie a sémiologie; ve druhé vlně uvažování o genderu, rase, třídě a sexualitě. (Grant. 2003: xvii)

Páteří strukturalistického přístupu k žánru je termín **ikonografie** vypůjčený z historie umění. Ikonografie je chápána jako zavedený soubor převážně vizuálních konvencí, které fungují jako zkratka k rozpoznání žánru (rekvizity, kostýmy, prostředí...) Rick Altman (1984) později ikonografický přístup rozpracoval do komplexní sémanticko-syntaktické soustavy. Zatímco ikonografie velmi dobře funguje na žánry jako western nebo film noir, mnohem nejasnější je například u komedie.

Základním předpokladem **strukturalismem** ovlivněných žánrových teorií je, že film stejně jako jakýkoliv jiný druh umění, vzniká v a je součástí specifického společenského kontextu a že jeho význam/významy je tímto kontextem ovlivněný. Význam už tak není jen na absolutní svobodné vůli konkrétního autora, jak prosazovala teorie autorství, ale jednotliví autoři/filmaři tvoří **uvnitř systému**, jak jim tento systém, v hollywoodském filmu nazývaný žánr, dovoluje. Pravidla žánrů – soubor konvencí – vymezuje způsob, jakým je konkrétní individuální dílo vnímáno a zároveň **vymezuje kontext pro takové čtení**. (Ryall. 2000: 102)

V druhé polovině 90. let se debata o žánru dostala do další fáze v závislosti na „revoluci“ v teoretických a historických přístupech filmové vědy tendující k **holistickému, historizujícímu přístupu** odklánějícího se od textu a zapracovávajícího co možná nejširší kontext – sociální, industriální, politický... **Žánr je analyzovaný jako existující na průsečíku kritických přístupů a průmyslové praxe** (Neale (1990/2000) Altman (1999), Gledhill (2000), Klinger (1994). Jednotliví autoři zdůrazňují průmyslové souřadnice žánru různými termíny: Maltby a Altman dávají před termínem žánr přednost „cyklu“, Tino Balio (1993) „produkčnímu modu“ a Barbara Klinger (1992) termínu „lokální žánry“.

-
- Altman, Rick (1999) *Film/Genre*. London: British Film Institute
- Altman, Rick (1984) *A Semantic/Syntactic Approach to film Genre*. *Cinema Journal*, 23/3: 6-18; přetištěno in: Grant (2003)
- Altman, Rick (1998). *Reusable packaging: generic products and the recycling process*. in: Browne, N. (ed.) *Refiguring American film genres: Theory and History*. Berkeley: University of California Press
- Balio, Tino (1993). *Grand Design: Hollywood as a Modern Business Enterprise, 1930-1939*. New York: Scribner's
- Bordwell, David (1989) *Making Meaning*. Cambridge: Mass.: Harvard University Press
- Buscombe, Edward (1970). *The Idea of Genre in the American Cinema*, *Screen*, 11/2: 33-45
- Cawelti, John G (1970) *The Six-Gun Mystique*. Bowling Green, KY: Green Popular University Press
- Gledhill, Christine (2000). *Rethinking Genre*. in: Christine Gledhill, Linda Williams (eds.) *Reinventing Film Studies*. London: Arnold
- Gledhill, Christine (1985). *The Cinema Book*. Pam Cook, Miekej Bernink (eds). London: British Film Institute
- Grant, Barry Keith (2003) *Film Genre Reader*. 3rd ed.
- Kitses, Jim (1969). *Horizons West: Anthony Mann, Budd Boetticher, Sam Peckinpah: Studie of Authorship within the Western*, London: Thames and Hudson
- Klinger, Barbara (1992) *'Local' genres: The Hollywood Adult Film in the 1950s*, paper presented at the BFI Melodrama Conference, London, July 1992
- McArthur, Colin (1972). *Underworld USA*. London: Secker & Warburg
- Neale, Steve (2000) *Genre and Hollywood*. London: Routledge
- Neale, Steve (1980) *Genre* London: British Film Institute
- Rotha, Paul (1937). *The Film Till Now*. London: Spring Books
- Ryall, Tom. *American Cinema and Hollywood*.
- Sarris, Andrew (1968). *The American Cinema: Directors and Directions 1929-1968*.
- Tudor, Andrew (1970). *Theories of Film*. London: Secker and Warburg/British Film Institute
- Warshow, Robert (1970). *The Immediate experience*, New York: Atheneum Books
- Warshow, Robert (1970). *Movie Chronicle: The Westerner.* in *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*, Fourth Edition, Gerald Mast, Marshall Cohen, Leo Braudy (eds.) (1992). NY: Oxford, str. 453-66.

Wollen, Peter (1972) *Signs and Meaning in the Cinema*.
Wright, Will (1975). *Sixguns and Society: A Structural Study of the Western*, Berkeley, CA:
University of California Press

ŽÁNRA A LITERATURA

- **literární žánr**

koncept žánru se poprvé objevuje v literární kritice/vědě

Základní prací je **Aristotelova Poetika**. Podle Aristotela existují rozdílné druhy literatury (Aristoteles pro literaturu používá termín poezie) rozdělené podle techniky a námětu – tragédie, epika, lyrika, komedie...

Příčemž Aristoteles rozděloval literaturu dvojitým způsobem:

- a) **rozdílné soubory konvencí**, jenž se ustálily během historického vývoje a postupně se vyvinuly do forem jako satira, báseň nebo tragédie
- b) elementárnější rozdělení **podle vztahu mezi autorem, námětem a publikem** (drama, epika, lyrika)

Renesance - na Aristotelovské rozdělení navázala renesance, která ho vypracovala do pevného systému pravidel, jenž předepisoval každému konkrétnímu druhu literatury přesný styl a formu (například jednota děje-času-místa nebo systém expozice, kolize, krize, peripetie, katarze)

17. a 18. století neoklasicismus – rozdělení literatury na další kategorie nazývané **druhy**, z nichž každý se vyznačoval typickým a nezaměnitelným tónem, námětem a formou. systémem literárních druhů, pro něž se později vžilo označení žánr, otřásl období romantismu vyznačující se rebelií proti pravidlům a tradicím a totální svobodou autora

1930-40 Chicagská škola neo-Aristotelovci - obnovila Aristotelovo učení v reakci na Nový kriticismus, který popíral jakýkoliv historický přístup k literatuře a literaturu považoval za samostatně existující entitu nevztahující se nijakým způsobem k vnější realitě, ať už současné nebo historické. Přístup shrnutý do okřídleného „báseň je báseň je báseň“. Neo-Aristotelovci si kladli za cíl vymanit literaturu z takové izolace a jedním ze způsobů byla mobilizace teorie žánru. Škola se nicméně více než na uchopení a vymezení historických žánrů věnovala určování a definování podstaty tří literárních módů – drama, epika, lyrika. Pokusy o vymezení Gotického románu nebo Viktoriánského melodramatu zůstaly v podobě pouhého výčtu konkrétních děl.

ŽÁNRA A FILM – ZÁKLADNÍ DĚLENÍ

A) teoretický žánr

žánr jako apriorní, předem daná kategorie, jehož vymezení je spíše než na analýze konkrétního díla závislé na základních logicky odvoditelných charakteristických rysech umělecké formy (Tzvetan Todorov)

B) historický žánr

Jádro kritického uvažování o filmovém žánru se vztahuje k historicky vymezeným žánrům, ke skupinám konkrétních filmů spojených společnými tématy, stylem a

ikonografií. Tom Rydall (2000: 102-103) rozděluje kritické uvažování o filmovém žánru jako historické kategorii do tří základních v jistém ohledu hierarchických skupin:

1) žánrový systém

2) konkrétní žánry

3) konkrétní film

1a) Žánr jako historická kategorie

Historický přístup se zaměřuje především na vnitřní dějiny a vývoj formy, témat a ikonografie. Z historického pohledu zkoumá vznik, vývoj a proměny žánru.

Schatz, Thomas (1981) *Hollywood Genres*. New York: Random House

Neale, Steve (1990) *Questions of Genre*, Screen, 31/1: 45-66

1b) Žánr jako sociální a kulturní kategorie

Zkoumá žánr v širších společenských, politických a kulturních kontextech. Žánr je analyzovaný s důrazem na jeho kulturní a společenskou funkci; nejčastěji jako součást ideologického systému nebo jako mýtus.

1ba) žánr a ideologie

Hess Wright, Judith (1974). *Genre films and the Status Quo*, 42-50/
Jump Cut No. 1 (May-June 1974): 1, 16-18

Klinger, Barbara (1984/1986) *Cinema/Ideology/Criticism: The Progressive Text*, Screen, 25/1: 30-44, reprint in Film Genre Reader III. Barry Keith Grant (ed). University of Texas Press, Austin, 2003, str. 75-91

Cook, Pam

Wood, Robin

Kaplan, Ann E. *Women in Film Noir*

1bb) žánr a mýtus

Lévi-Strauss, Claude (1966). *The Savage Mind*. Chicago: University of Chicago Press

Frye, Northrop

Kaminsky, Stuart M. (1974). *American Film Genres: Approaches to a Critical Theory of Popular Film*. Chicago: Pflaum

Kitses, John (1969). *The Horizons West*. Bloomington: Indiana University Press

Fell, John

Cawelti, John G (1974) *The Six-Gun Mystique*. Bowling Green, KY: Green Popular University Press

Sobchack, Thomas (1975) *Genre Film: A Classical Experience*, Literature/Film Quarterly 3, no. 3. (Summer 1975): p. 201, in. Barry Keith Grant, 103-129

Schatz, Thomas *The Structural Influence: New Directions in Film Genre Study*, in. Grant, Barry K (ed.) Film Genre Reader III. Austin: University of Texas Press, 2003, str. 92-102

Wood, Michael (1976) *America in the Movies*

Altman, Rick (1989). *The American Film Musical*. London: British Film Institute

Žánr jako ekonomický nástroj

Směr historie a kritiky, který žánr chápe jako kategorii vysvětlující ekonomickou stránku hollywoodské filmové produkce, její uspořádání, pravidla, historii a mechanismy.

Altman, Rick (1989). *The American Film Musical*. London: British Film Institute

Buscombe, Edward (1974) *Walsh and Warner Brothers*, in: P. Hardy (ed.), Raul Walsh, Edinburgh: Edinburgh Film Festival and British Film Institute

Žánr jako nástroj ke konstrukci publika

Při propagaci hollywoodských filmů je jejich příslušnost k žánru v popředí, jsou marketingovým nástrojem a vodítkem pracujícím s očekáváními a zkušenostmi publika. Žánr je vnímán jako instituce zahrnující dohodu mezi producenty (studio, režisér) a publikem a regulující oběh významu.

A) TEORETICKÝ ŽÁNŘ

Tzvetan Todorov (1976: 13-14) rozděluje žánry na teoretické a historické. Teoretické žánry jsou apriorní, předem dané kategorie, jejichž vymezení je spíše než na analýze konkrétního díla závislé na základních logicky odvoditelných charakteristických rysech umělecké formy. Jako příklad Todorov uvádí rozdělení tvorby podle způsobu řečového aktu (přednesu) ve starém Řecku. Řekové vytvořili systém, v němž se fikční díla rozdělovala podle toho, zda mluvil vypravěč, zda mluví postava, nebo zda mluví oba. Zatímco historické žánry jsou podle Todorova amorfní a neustále narůstající, smršťující se nebo se proměňující, teoretické žánry jsou dočasné, přizpůsobivé a otevřené změně, kterou s sebou nese každý další přírůstek do žánrového korpusu (Todorov, 1976: 13-14)

Aplikováno na film, teoretické dělení může být závislé například na způsobu reprezentace – fiktivní film, dokument, abstraktní film. Někteří autoři jsou ještě dál a považují za elementární žánr narativní film (např. V.F. Perkins, *The Movie* 1975: 11)

B) HISTORICKÝ ŽÁNŘ

Jádro kritického uvažování o filmovém žánru se vztahuje k historicky vymezeným žánrům, ke skupinám konkrétních filmů spojených společnými tématy, stylem a ikonografií.

René Wellek a **Austin Warren** (1956: 260) pojmenovali základní problém s historií žánru v *Teorie literatury* následovně: „*Dilema historie žánru je dilema celé historie: abychom mohli určit vzorec vztahů (v tomto případě žánr), musíme studovat historii; tu ale nemůžeme studovat, aniž bychom už měli nějakou představu o vzorci vztahů.*“

Andrew Tudor (1974: 135) rozvinul tento tautologický hlavolam ve vztahu k filmu - aby bylo možné zařadit konkrétní film k určitému žánru, je nutné vědět, jaké jsou typické znaky tohoto žánru, což ale nelze vědět bez toho, aniž by už existoval určitý korpus filmů ustavujících žánr.

Tudor definoval čtyři metody, podle nichž mohou být filmy seskupovány a následně přiřazovány k žánrům.

- a) **idealistická metoda:** vybrat „základní“ film, použít ho jako základní text žánru, a následně proti němu a konvencím, kterými se vyznačuje, vymezit další filmy
- b) **empirická metoda:** nalézt u filmu dostačující charakteristické rysy, které umožní jeho zařazení do kategorie
- c) **a priori metoda:** a priori deklarovat charakteristické rysy žánrové skupiny
- d) **metoda sociální konvence:** zařadit text podle kulturních očekávání

V zápětí ale upozorňuje i na záludnost každého z přístupů:

idealistická metoda/metoda a priori: rizikový způsob určení „základního“ filmu

empirická metoda: nemožnost objektivitu, zacyklenost

společenská konvence: problém nalezení důkazu, co je konvencí a co nikoliv

Podobnou stratifikaci žánru navrhuje i Rick Altman (1995: 14). Rozlišuje čtyři rozdílné přístupy k žánru sledující linie textu, produkce i recepce.

- a) **žánr jako model**, který se stane produkční formulí
- b) **žánr jako struktura**, která existuje jako textuální systém ve filmu
- c) **žánr jako etiketa**, používaná distributory a kinaři
- d) **žánr jako smlouva**, dohoda s diváky, jak číst film

Výše uvedené kvarteto kategorií následně problematizuje podle Altmana aplikování žánrových kategorií na jednotlivé filmy nebo na skupiny filmů

- a) někdy se k pojmenování žánrů používá podstatných jmen, jindy adjektiv
- b) producenti se snaží znovu využít určitý normativní vzorec ale zároveň se ho snaží pozměnit
- c) žánry jinak vnímají kritici a jinak diváci
- d) žánrové kategorie jsou někdy historické a někdy trans-historické
- e) žánry, jak je definují producenti, se liší od žánrů, které analyzují kritici

 Hill, John, Pamela Church Gibson (eds.) *Oxford Film Reader*. Oxford: Oxford University Press,

Perkins, V.F. (1975). *The Movie*. Orbis Publishing

Ryall, Tom (2000). *Genre and Hollywood*. in: John Hill, Pamela Church Gibson (eds.) (2000) *American Cinema and Hollywood, Critical Approaches*. Oxford University Press. str. 101-112

Ryall, Tom (1998). *Genre and Hollywood*. In: *The Oxford Guide to Film Studies*.

Todorov, Tzvetan (1976). *The Origin of Genres*. *New Literary History*, 8(1), (Autumn)

Todorov, Tzvetan (1975) *The Fantastic Ithaca*, NY: Cornell University Press

Tudor, Andrew (1973). *Theories of Film*. New York: Viking Press, přetištěno jako *Genre and Critical Methodology in Movies and Methods*, (ed.) Bill Nichols, Berkeley: University of California Press, 1976, str. 118-126

Wellek, René, Warren, Austin (1956). *Teorie literatury*. New York: Harcourt, Brace and World

ŽÁNROVÝ SYSTÉM (1), KONKRÉTNÍ ŽÁNŘ (2), KONKRÉTNÍ FILM (3)

Tom Ryall (2000: 102-103) rozděluje kritické uvažování o filmovém žánru jako historické kategorii do tří základních v jistém ohledu hierarchických skupin: *žánrový systém, konkrétní žánry a konkrétní film*.

Ryall si vypůjčuje pro rozlišení mezi žánrem a konkrétním filmem z literární teorie **Frederica Jamesona**, který je považuje za „*svou podstatou zcela odlišné jeden od druhého, jeden – žánrový systém – je soustavou ideálních vztahů, ale druhý – dílo samotné – je konkrétní verbální kompozice. Prvnímu musíme rozumět v tom smyslu, že vytváří něco jako prostředí pro druhé, jenž se rodí do světa, v němž mezi sebou žánry vytvářejí určité vztahy, a jenž následně musí definovat sám sebe v rámci těchto vztahů*“ . (Jameson, 1975: 153)

Konkrétní film je podle této definice historicky určený a zformovaný příkladem vztažený k žánrovému systému coby zastřešující intertextuálnímu celku. Žánrový systém funguje pro filmového tvůrce i pro diváka jako konceptuální prostředí – pro filmového tvůrce znamená rámec, v němž bude jeho film vnímán a v němž bude fungovat, filmovému divákovi poskytuje kontext pro vnímání konkrétního filmu a přikládání významu. (Ryall 2000: 103)

1) ŽÁNROVÝ SYSTÉM (generic system)

Zastřešující rámec, v němž se sdílením elementárních principů vztahují jednotlivé žánry jeden ke druhému; a jednotlivé filmy se vztahují k dalším filmům. Žánrový systém je spíše abstraktním konceptem a povahou se odlišuje od analýzy konkrétních filmů.

Definovat žánrové systémy a konkrétní žánry je možné na základě rozsáhlého systému distinktivních kategorií jako jsou téma, styl, ikonografie, efekt na diváky, divácké očekávání, které se liší žánr od žánru, a jejich vzájemných kombinací, variací a sdílení napříč žánry. Např. western může mít formu typickou pro muzikál - *Sedm nevěst pro sedm bratrů* - stejně jako ji může mít gangsterský film - *Guys and Dolls*.)

Robert Warshow (1948/1970) a **André Bazin** patří k první etapě myšlení o filmovém žánru. Oba se zabývali konkrétními, nejvíce a nejsnáze vyprofilovanými americkými žánry – westernem a gangsterkou. V jejich psaní o žánru převažovaly taxonomické tendence konkrétních žánrů nad tendencemi konceptualizovat obecnější teorii žánru. Přestože se ani jeden z nich žánru nevěnoval systematictěji, Bazin a Warshow mohou být v určitém smyslu považováni za zakladatele kritického uvažování o žánru. Nicméně ani zdaleka nelze hovořit o koncepčním a systematickém kriticko-teoretickém přístupu. Warshowovy a Bazinovy texty byly do značné míry více méně pokusem o teoretičtější formulování konceptů, které filmoví tvůrci i publikum už dlouhou implicitně a intuitivně používali.

Warshow se v *Movie Chronicle: The Westerner* a v *The Gangster as Tragic Hero* pokouší na případě gangsterského filmu a westernu o obecnější definici žánru jako systému, vtahuje do ní jak estetiku tak divácká očekávání:

„V první řadě je gangsterský film jednoduše příkladem neustálého sklonu filmů vytvářet fixní dramatické vzorce, které je možné donekonečna opakovat s rozumnými vyhlídkami na zisk. Jedna gangsterka následuje za druhou stejně jako jeden muzikál následuje druhý. Ale taková stabilita není nutně v protikladu k uměleckým požadavkům. V minulosti existovaly velmi úspěšné druhy umění, pro které byly typické konvence přesné a detailní natolik, že se jednotlivá díla stala téměř zaměnitelnými. To například platí o alžbětinské tragédii pomsty...Aby byl takový typ úspěšný je nutné, aby se konvence, jimiž se řídí, vryly do

obecného povědomí a staly se přijímaným nositelem konkrétních estetických efektů a postojů. Ke každému příkladu konkrétního typu je pak přístupováno s přesným očekáváním a originalita je vítána jen do té míry, kdy zesiluje očekávanou zkušenost aniž by ji měnila. Navíc je vztah mezi konvencemi tvořícími takovýto typ a skutečným očekáváním publika nebo skutečnými fakty reálného života pouze druhořadého významu a nepodmiňuje estetickou sílu. Pouze v absolutním smyslu typ působí na diváckou zkušenost s realitou, mnohem více působí okamžitě na předešlou zkušenost se samotným typem filmu: vzniká tak vlastní referenční rámec.“ (Warshow 1970)

Na rannou etapu 50. let, kdy žánrová kritika sestávala převážně z analýz konkrétních žánrů a výčtu filmů do nich náležejících, se začaly v 60. letech prosazovat tendence k teoretičtější konceptualizaci žánru jako systému. Prvotní pokusy byly nevyhnutelně spojené s definováním konkrétních žánrů a většinou důraz na žánr samotný převážil nad systematictější přístupem k žánrovým systémům. „První vlna“ ucelenějšího zájmu o žánr přišla z Británie, v období, kdy se začaly prosazovat strukturalistické teorie, sémiotika, ideologie, psychoanalýza a feministická teorie do uvažování o formách populární kultury.

Edward Buscombe (1970), **Jim Kitses** (1969), **Colin McArthur** (1972) a **John G. Cawelti** (1970) se zaměřili na dva nejvýraznější žánry amerického filmu – western a gangsterku. Jejich práce spojuje vymezení obou žánrů jako ustanovujících hollywoodských žánrů, jasné ohraničené historické etapy amerických dějin, které byly jejich námětem a důraz na nezaměnitelné vizuální motivy a estetické kvality. Dominantními motivy uvažování o žánru tak byly konvence a divácká očekávání.

Ustálené a rozpoznatelné prvky, kterým je automaticky přiřazována žánrová příslušnost, shrnuje klíčový termín *ikonografie*, jenž dominoval kritickému uvažování o filmu v následujících desetiletích. Ikonografie přitom nebyl neměnný výčet, ale kategorie s jistou elasticitou. Každý k autorů vymezoval hranice ikonografie, co ještě ustanovovalo repertoár vizuálních obrazů a co už ne, s důrazem na rozdílné elementy. Vedle důrazu na ikonografii je spojoval i klíčový nedostatek – absence důslednějšího vykročení za hranice konkrétního žánru a přehlížení neaplikovatelnosti přístupu na další žánry.

Colin McArthur ve svém textu o gangsterkách zapracoval do ikonografie i hvězdný systém. Značnou pozornost věnoval hercům, jejich oblečení, jejich chování a jejich příslušnosti k žánru. Konkrétní hvězdy pak podle něj byly spojované s konkrétními žánry (Humphrey Bogart, James Cagney, Edward G. Robinson...) podobně jako zbraně, krajina nebo kostýmy.

Herce jako dominantní klasifikační faktor pro určení žánru zvolil i Jean-Loup Bourget, který rozlišuje v rámci melodramatu sub-žánry jako sentimentální melodrama spojované s Joan Crawford, romantické drama spojované s Bette Davis, Barbarou Stanwyck a ženský film (women's picture), jehož ikonickou představitelkou byla Lana Turner. Podobné vymezování může pokračovat i do dalších žánrů – John Wayne a western, Bogart a Robert Mitchum a film noir, Fred Astair, Ginger Rogers a Gene Kelly a muzikál...etc. Wayne, Kelly nebo Astair přitom mohou být dokonce vnímání jako synonymum pro konkrétní žánr.

Edward Buscombe (1970) vychází z Welleka a Warrena, kteří definují jako klíčové kategorie pro vymezení žánru vnější (outer) a vnitřní (inner) formu. Vnější forma je přitom, v případě literatury, konkrétní metrum nebo struktura, vnitřní forma je pak tón, cíl, postoj, téma a publikum. Buscombe si vypůjčuje jejich rozdělení pro film a zdůrazňuje, že je nutné při analýze žánru kombinovat vnitřní a vnější formu, jinak je analýza neúplná a nevýstižná.

Filmovým ekvivalentem vnější formy není podle Buscombea rytmus ani struktura, ale vizuální prvky jako prostředí, oblečení, zbraně... Pro Buscombea tak film nedisponuje jednou vnější formou, ale mnoha.

„Co tedy jsou filmové ekvivalenty vnější formy? Samozřejmě to není rytmus. Pokud je možné u filmu mluvit o rytmu, tak ten nezávisí na konvencích žánru, ale na uměleckých osobnostech režiséra a střiháče (možná s výjimkou rapid-montáží v mnoha gangsterkách). Mnoho možností nám nenabízí ani struktura. Zdá se být velmi obtížné tvrdit, že existuje nějaká podstatná podobnost mezi zápletkami rozdílných westernů. Samozřejmě existuje mnoho strukturou podobných zápletek, které se objevují v rozdílných filmech. V jedné je bigotní a disciplínou posedlý důstojník jezdeckva na poslední chvíli zastaven před rozpoutáním „války proti Indiánům“. V další je zase napravený pistolník (nebo bývalý šerif) postupně přesvědčený, aby přijal odpovědnost a nastolil pořádek ve městě. Ale zvolit si takové struktury za základ pro definování žánru by znamenalo skončit ne s jednou definicí westernu, ale s téměř nekonečným počtem sub-žánrů. Někdo by mohl tvrdit, že je to maximum, čeho je možné dosáhnout. Že se nezdá, že by tyto filmy měly společného ještě něco jiného, něco, co z obou výše zmíněných zápletek udělá součásti jednoho žánru. Protože se zabýváme vizuálním médiem, měli bychom automaticky hledat určující kritéria v tom, co vidíme na plátně. Je okamžitě zřejmé, že tam před našima očima existuje celá řada „vnějších forem“. Především je to prostředí... většinou se odehrávají venku, ve velmi specifické krajině. pouště, hory, planiny, lesy. Nebo se odehrávají uvnitř, ale opět, ve velmi specifickém uvnitř: saloony, vězení, soudní síně, ranče, hotely, veřejné domy... všechno místa často navštěvovaná těmi, kdo žijí venku, nebo vedou tulácký způsob života. Pak je tu oblečení: široké klobouky, rozhalené košile... upnuté džínny... armádní uniformy... indiánské kostýmy... šaty s korzetou. Za třetí rozdílné nástroje potřebné k práci, hlavně zbraně a z nich pak především pistole... Všechny tyto věci fungují jako formální prvky, film o nich není o nic víc než je sonet o čtrnácti verších v určitém metru... Tyto vizuální konvence poskytují rámec pro dovyprávění příběhu. Důležitější ale je, že ovlivňují, jaký příběh bude dovyprávěn.“ (13-15)

Teorie žánru je podle Buscombea nutná jako protipól příliš nekompromisní, extrémní a jednostranně zaměřené autorské teorie, která předpokládá, že autor (ne nutně režisér) je osobně zodpovědný za všechno, co se objevuje ve filmu. Přehnaný důraz na autorství a originálního tvůrce je podle něj důsledkem dlouhodobého živoření hollywoodského filmu jako masově produkované a repetitivní zábavy v kulturním podsvětí. Autorská teorie nedokáže pojmut kulturní prostředí, okolnosti a tradice, za nichž film vzniká. Žánr je primárně důležitý hlavně proto, „že nejen že umožňuje sotva průměrným režisérům vyprodukovat dobrý film, ale umožní i dobrým režisérům být ještě lepší.“ (20)

Jim Kitses (1969). *Horizons West: Anthony Mann, Budd Boetticher, Sam Peckinpah: Studie of Authorship within the Western*, London: Thames and Hudson) katalogizuje podobný ikonografický itinerář westernu, ale vypichuje způsob, jakým jsou protikladné binárně opoziční elementy jako divočina a civilizace, právo a bezpráví, komunita a jedinec dávány do vzájemných vztahů. Jeho zaměření na vztahy mezi jednotlivými elementy předznamenává to, co později Rick Altman nazve jako sémanticko/syntaktický přístup. Kitsesova katalogizace jednotlivých protikladů odpovídá tomu, co Altman nazývá „základní syntax žánru“.

Kitses (11) mapuje protikladné vymezení divočiny a civilizace, které je podle něj v centru westernu a základem posunů v ideologické hře.

Divočina

civilizace

jedinec	společnost
svoboda	omezení
čest	instituce
sebepoznání	iluze
integrita	kompromis
vlastní zájem	sociální odpovědnost
rozhodování jedince	demokracie

příroda	kultura
čistota	korupce
zkušenost	vědění
poznání	právo
pragmatismus	idealismus
hrubost	jemnost
divoštství	lidskost

západ	východ
Amerika	Evropa
hranice	Amerika
rovnost	třída
zemědělství	průmysl
tradice	změna
minulost	budoucnost

Richard Maltby (2003: 91) upozorňuje, že z Kitsesova vymezení a z těkavého pohybu pozitivních a negativních konotací ve vztahu k jednotlivým kategoriím, vyplývá tematická a ideologická bohatost konkrétních žánrů.

V 60. a 70. letech začala autorská teorie ustupovat formálnějšímu konceptu strukturalismu, sémiotiky a ideologie. Zájem o film se posunul z polohy, co film znamená, do polohy, jak je význam vytvářen. Pod vlivem teorie imaginárního signifikantu, základního filmového aparátu, sémiotiky a ideologie Luise Althussera se důraz ve studiu filmu přenesl z autorské teorie, která jako ohnisko významu vidí jednotlivé tvůrce, na střetávání a spolupůsobení různých diskursivních kódů, přičemž autor je jedním z nich. Žánr byl nahlížen jako novodobý mýtus ukotvený v dominantní ideologii, který bylo potřeba dekonstruovat. Žánr vznikl v dominantní ideologii a odrážel dominantní ideologii. Nicméně řada pozdějších studií narušovala nadvládu takového pravidla - například levicově orientovaní kritici v 80. letech četli horory často jako subverzivní texty nabízející odlišné, kritické čtení dominantní ideologie. (Grant. 2003: xiii)

Uvažování o filmu posunul dál **Steve Neale** (1980). Základním východiskem Nealovy teorie žánru, která se snaží obsáhnout širší produkční a kulturní diskurzy filmové výroby, je příslušnost žánrového filmu do tradice amerického narativního filmu. Žánrové filmy jsou variace tradičního narativního filmu určovaného konkrétními charakteristickými rysy jako je lineární narace, přímočarý vývoj, směřování od začátku ke konci, vyústění, rovnováha mezi vyprávěním a spektaklem...Rysy sbíhající se do stylu, jenž později David Bordwell a Kristin Thompson nazvali „klasickým“. Podle Neala žánry nejsou přesně ohraničené kategorie, ale spíše fenomény sdílející zápletky, ikonografii a diskurzy. Žánrový systém Hollywoodu rozvinul omezený počet témat omezeným počtem způsobů a co odlišuje jeden žánr od druhého je váha kladená na určité téma a jeho kombinace s jinými tématy v celkovém

diskurzu. Například heterosexuální romance je jedním z klíčových témat hollywoodského filmu, které má ale jinou funkci i pozici v melodramatu, jinou v akčním filmu a jinou v muzikálu; stejně tak třeba motiv zbraně funguje jinak jako součást městského prostředí tematizujícího zločin a odcizení a divokého západu. Žánry pak koexistují v systému vzájemně se protínajících fikčních světů a jeden překračuje do druhého (motivy jednoho překračují do druhého).

Podle Neala je žánrový systém způsob, jakým se stejná témata (heterosexuální romance, mezilidské vztahy, násilí, sociální řád nebo chaos, populární historie, aktuální politické události, práce...) uplatňují rozdílně v rozdílných diskurzích hollywoodských filmů. Různá kombinace nebo proces rozdílnosti v opakování je to, co odlišuje jeden žánr od druhého. „(č)ástí základní funkce žánrů je ukázat rozmanitost možností sémiotických procesů mainstreamového narativního filmu a zároveň je udržet pohromadě jako žánr“ (1980: 31)

-
- Bordwell, David, Janet Staiger, Kristin Thompson (1985). *The classical Hollywood cinema : film style & mode of production to 1960*. London: Routledge and Kegan Paul
- Buscombe, Edward (2003) *The Idea of Genre in the American Cinema*, Screen, 11/2: 33-45, in Film Genre Reader III. Barry Keith Grant (ed). str. 11-25
- Cawelti, John G (1974). *Six gun Mistique*. Bowling Green, Ohio: Bowling Green University Popular Press
- Jameson, Frederic (1975). *Magical Narratives: Romance as Genre*, New Literary History, 7: 135-63
- Kitses, Jim (1969). *Horizons West*. Bloomington: Indiana University Press
- Kitses, Jim (1969). *Horizons West: Anthony Mann, Budd Boetticher, Sam Peckinpah: Studie of Authorship within the Western*, London: Thames and Hudson
- Maltby, Richard (2003). *Hollywood Cinema*, Blackwell Publishing, 2nd edition
- Neale, Steve (1980) *Genre*. London: British Film Institute
- Ryall, Tom (2000). *Genre and Hollywood*. in: John Hill, Pamela Church Gibson (eds.) (2000) *American Cinema and Hollywood, Critical Approaches*. Oxford University Press. str. 101-112
- Warshow, Robert (1948, 1985) *Movie Chronicle: The Westerner*. in *Film Theory and Criticism*. Gerald Mast, Marshall Cohen (eds.) (1985) 3rd. ed, New York: Oxford University Press, str. 453-66
- Warshow, Robert (1970). *The Immediate experience*, New York: Atheneum Books
- Wellek, René, Warren Austin (1956) *Theory of Literature*, 3rd. ed. New York: Harcourt, Brace and World
- Wood, Michael (1976). *America in the Movies*. Columbia University Press
-

1a) ŽÁNŘ JAKO HISTORICKÁ KATEGORIE

Přístup zaměřený především na vnitřní dějiny a vývoj formy, témat a ikonografie. Z historického pohledu zkoumá vznik, vývoj a proměny žánru. Základním předpokladem je, že žánry nejsou stabilní kategorie, že se proměňují a vyvíjejí v závislosti na historickém, společenském, politickém a kulturním kontextu. Jako příklad může posloužit western: *Dostavník* (1939) se liší od *Hledačů* (1956) a ti se liší od *Tance z vlky* (1991) přestože všechny uvedené filmy spadají do žánru western.

Thomas Schatz (1981: 38) navrhuje **evoluční model** vnitřního vývoje žánru, který se projevuje na rovině vyprávění. Podle Schatze se žánr vyvíjí od „přímočarého vyprávění k formalismu založenému na vlastním žánru, jenž si uvědomuje sám sebe, svá pravidla a konvence, které pak může reflektovat. Jinými slovy, evoluce postupuje od jasné lineární narace, k naraci uvědomující si sama sebe, reflektující dějiny žánru i sama sebe.

Schatzův přístup kritizuje pro jeho přílišnou uzavřenost žánru do vlastního pevně vymezeného světa zdánlivě resistantního vůči okolním vlivům **Steve Neale** (1990: 45-66). Neale vidí žánr jako historický systém vztahů, jehož proměny jsou závislé na mnoha rozdílných faktorech, přičemž některé z těchto faktorů jsou současní filmového systému – filmová technologie - jiné jsou externí. Jako sít' externích faktorů Neale uvádí vaudeville, populární literaturu, hudbu, komix, tisk nebo měnící se divácké návyky. (1990:58-62)

Schatz, Thomas (1981) *Hollywood Genres*. New York: Random House
Neale, Steve (1990) *Questions of Genre*, Screen, 31/1: 45-66

1b) ŽÁNŘ JAKO SOCIÁLNÍ A KULTURNÍ KATEGORIE

Jak naznačuje Nealův přístup, k žánru je možné přistupovat jako k entitě zasazené a fungující v širších společenských, politických a kulturních kontextech a reflektující proměny těchto kontextů. Výrazný proud kritického uvažování o filmu je ukotvený v ideologii. Žánr je analyzovaný s důrazem na jeho kulturní a společenskou funkci; nejčastěji jako součást ideologického systému nebo jako mýtus.

Představa, že žánr je nějakým způsobem napojený na aktuální historickou společenskou situaci, je poměrně rozšířená. Jedním z nejcitovanějších příkladů je film noir ve 40. a 50. letech, jehož rozmach je vysvětlován jako reakce na poválečnou beznaděj a neklid situace, kdy se muži vraceli z války domů a ženy byly vytlačeny z veřejného prostoru zpátky do soukromého prostoru. Steve Neale oponuje takovému čtení a tvrdí, že stav mysli národa nemůže být odvozován od způsobu, jakým se chovají filmoví diváci a konzumenti (1990: 64)

1ba) ŽÁNŘ A IDEOLOGIE

Podle stoupců teorie žánru a ideologie je žánr ukotvený v určité ideologii, která preferuje jistá čtení/reprezentace a potlačuje jiná, kontroverzní; žánr tlumí jakýkoliv politický názor a reguluje a krotí postoje ve vztahu ke společenským a kulturním problémům a pnutím, aby vyhovovaly dominantní ideologii. Radikální ideologické křídlo zastává názor, že žánry jsou nástroje pro šíření hodnot a idejí americké kapitalistické ideologie.

Například **Hess Wright** (1974) definuje žánry podle jejich efektu na společnost. Vidí **žánry jako nástroje dominantní ideologie** k potlačování a dočasnému uvolnění akutních společenských a politických konfliktů, žánry napomohly potlačit jakoukoliv akci, jenž by jinak nevyhnutelně byla reakcí na stávající konflikty.

“Žánrové filmy produkují uspokojení, spíše než akci, lítost a strach, spíše než revoltu. Slouží zájmům vládnoucí třídy tím, že jí asistují v udržování statu quo a hází úplatky utlačované třídy, která, protože je neorganizovaná a neschopná akce, ráda přijímá absurdní řešení ekonomických a společenských konfliktů, která žánry nabízejí. Když se vrátíme zpátky do složité společnosti, v níž žijeme, konflikty se znovu přihlásí, takže se utíkáme k žánrovým filmům, v nichž hledáme útěchu a pohodlí – proto jsou tak populární.“ (1974/2003: 42)

Žánrové filmy nabízejí zjednodušující a zpátečnický pohled na svět ze tří důvodů

- nikdy se přímo nevěnují aktuální společenské situaci a problémům
- neodehrávají se v přítomnosti
- společnost, v níž se akce odehrává, je velmi jednoduchá a neplní dramatickou funkci

Méně radikální stoupeni „žánru jako ideologie“ poukazují na to, že zatímco některé žánry mohou být konvenční a konzervativní co se týče dominantní ideologie, jiné jako například horor nebo film noir jsou naopak **subverzivní**, „**progresivní**“ a nabízejí alternativní čtení proti systému.

Barbara Klinger ve svém eseji *Cinema/Ideology/Criticism*: *The Progressive Text* rozpracovává **koncept „progresivního“ textu**, coby opozičního rebelujícího textu vůči dominujícím klasickým hollywoodským textům. Vychází stejně jako řada dalších z konceptu ideologie Luise Althussera a z klasifikace filmů Jeana-Luise Comolliho a Paula Narboniho navržené v jejich textu *Cinema/Ideology/Criticism*. Comolli a Narboni tvrdí, že konkrétní texty je možné klasifikovat podle „textuální politiky“, tedy jejich závislosti na dominantní ideologii a úslušnosti k ní, nebo jejich vzpouře či subverzi proti ideologii. Ideologie se přitom projevuje ve formě a v obsahu. Comolli s Narboni filmy roztrídili do osmi kategorií „a“ až „e“ podle toho, jak se podřizují ideologii a jak ji pomáhají udržovat.

V početné kategorii „a“ jsou filmy pro-ideologické, které se nevyznačují žádnou textuální politikou a pouze slouží jako zprostředkovatelé dominantních ideologických norem. Naproti tomu kategorie „e“ zahrnuje filmy, které přestože se na první pohled zdají v souladu s ideologií, otevírají se progresivnímu čtení, vzpouzejí se a jak tvrdí Comolli „*částečně narušují systém zevnitř*“. E-filmy získávají svůj přednostní politický status prostřednictvím svého reflexivního, dekonstruujícího vztahu ke standardnímu klasickému textu. Progresivní text musí nést znaky, jenž se systematicky vzpouzejí běžnému „klacismu“ hollywoodských filmů. (Klinger:78).

K výchozí klasifikaci Klinger přidává definici klasického textu Ann E. Kaplan, která tvrdí, že klasický text vzniká v dominantním modu produkce a neproblematizuje své poselství, „*neproblematicky šíří dominantní kulturní ideje*“ (79). Klasický film maskuje vlastní způsob fungování...zahaluje a zatemňuje ideologické pnutí a protiklady a důraz klade na realitu a realističnost.

Naproti tomu ne-klasický, progresivní text se vůči klasickému textu vymezuje. „*Rozlišující znak progresivního filmu je jeho odmítnutí ambic klasického textu zatajovat a činit se transparentním, což jsou hlavní rysy realismu. Tato formální dynamika ztělesňuje výzvu konvenčnímu zobrazení reality ve filmu až do té míry, že odhaluje tyto rysy a praktiky jako produkt ideologie a nikoliv jako ukázkou replikace reality. Progresivní žánrový text je...anti-realistický v tom, jak otrásá perfektním ilusionismem zprostředkovaným dominujícím proudem kinematografie.*“ (79)

Klinger tvrdí, že v hollywoodském filmu existuje tradice filmů s rozdílnou textuální politikou, které nazývá rebelující texty uvnitř hollywoodského impéria. „*Tyto texty jsou sice pevně ukotvené uvnitř systému, zároveň ale projevují určité rysy, které jsou kriticky považované za odbojné proti konvencím, jimiž je ovládán „typický“ klasický text. Ideologická kritika, která tolik vyzývá variabilitu politiky textu v rámci mainstreamového filmu, vyčlenila kategorii progresivních nebo subversivních filmů.*“ (75)

Klinger se zabývá tím, jak je „progresivní“ text konstruován, jak v teorii tak v praxi prostřednictvím základních systémově-textuálních kategorií, které dohromady tvoří politiku textu, která zahrnuje téma (jako je právo/bezprávi, sexuální a osobní svoboda hlavně pro ženy, např. *Shadow of a Doubt*, *Mildred Pierce*, *Hom from the Hill*, melodrama a film noir), narativní formy (ukázání ideologických protikladů a pnutí a ne jejich maskování a skrývání jako u klasického textu; struktura výstavby zápletky v rozporu s klasickým textem – viz. např. ambivalence mezi dobrem a zlem, nepotrestání násilí a destrukce vůči společenským institucím, netradiční závěr...), vizuální styl (vlastní sebe-reference textu a formální exces) nebo vykreslení postav (přehnaná stereotypizace pohlaví). Celkově bývají takové anti-klasické elementy zastřešené „pesimistickým pohledem na svět“ oproti optimistickému pohledu typickému pro hollywoodský film; atmosféra je cynická, bezútěšná, apokalyptická nebo ironická oproti jasným pozitivním filmům oslavujícím americký způsob života).

Klinger vnímá problematiku a omezující definování žánru primárně na základě ideologie. Zdůrazňuje, že žánr by se měl zkoumat v co možná nejširším žánrovém systému a zároveň analyzovat konkrétní texty, to všechno vztaženo ke klasickým textům.

„The designation of text and genres as a progressive, which is dependent on a radical valorization of inventional qualities, provokes at least two theoretical problems, which arise directly from other systemic theories as they account for the phenomenon of difference. The valuation of invention in progressive-text criticism enables a disturbance of the system to be felt sheerly through the intervention of invention without sufficient deliberation of how the element of difference figure within the overall dynamics of the system of representational history or within the system of narrative itself. Indeed classical narrative is often considered almost nothing more than a backdrop against which the inventions and departures of the progressive text move and have effect. The excesses that mark these genre films are theorized as they distinguish their systemic exceptionalness, not as they may characterize the very mainstays of their mother system. The overvaluation of invention in these arguments, then, underplays any sense of systemic context for these works that might qualify the progressive assertion. Specifically, when examining the coordinates of the progressive/subversive genre, it seems quite necessary to consider the attributes of the diachronic system they, as microsystems, inhabit. This emphasis poses both the question of generic/systemic evolution and of genre's relation to classical narrative.“ (87-88)

Do proudu kritického uvažování o vztahu žánru a ideologie patří i práce **Pam Cook**, zvláště její esej o **exploatačních a B filmech**. Cook obhájí kritikou tradičně ostrakizované texty jako jsou tzv. B filmy nebo exploatační filmy. Považuje je za upřímné a reagující proti klasickému textu. Podhodnocovaným filmům řazeným do kategorie „nízké“ dává přednost před hollywoodskými filmy nabízejícími tzv. vyšší hodnoty. Nízké filmy podle ní odhalují praktiky a předpoklady, na nichž jsou založené tzv. vyšší filmy. Jsou otevřené, nezastírají, ale naopak odhalují a využívají jako textuální praxi pravidla a strategie, na kterých jsou založené klasické filmy „dobrého vkusu“. Tím podřívají tendenci k naturalizaci. Jako příklad uvádí obrazy žen v exploatačních filmech, které jsou jasně stereotypizované, nepředstírají a svým přeháněním odhalují – lepší než reprezentace žen v sofistikovaných hollywoodských filmech, které naturalizují, svazují a zastírají ideologickou podstatu.

Robin Wood vymezil v *The American Nightmare: Essays on the Horror Film* jako **klasický progresivní text horor**. Horor je podle Wooda výjimečný a odlišný od všech ostatních svou podstatou a ochotou tematizovat a zobrazovat to, co se ostatní filmy neodvážejí, co je pro

ostatní filmy tabu. Podle Wooda jsou tak horory ve vztahu k ideologii více odhalující než souhlasné a potvrzující. Navíc, protože mají v žánrové hierarchii Hollywoodu podřadné postavení, mohou si dovolit být více progresivní, „*subversivní a radikální ve své kritice společnosti, protože uvědoměle sociálně kritická díla...se musejí vždy zaobírat možností nápravy aspektů sociálního systému, jehož základní správnost nesmí být zpochybnována*“.

Horory žádný takový závazek nemají, mohou kritizovat bez nutnosti vykoupení v určité fázi, horory jsou tak anti-klisovité. Wood zdůrazňuje radikální význam *Psycho* Alfreda Hitchcocka v dějinách hororu coby žánru. *Psycho* je milník, jenž odděluje fázi, v níž byl zdroj hrůzy externí (monstrum, ohrožující normalitu a stabilitu, exotické jako Drakula, nebo cizí jako obří zmutovaný hmyz) od fáze, kdy se zdroj hrůzy přemísťuje do známého prostředí, do centra rodiny jako instituce.

Cristine Gledhill považuje **ideologické čtení žánrů za příliš omezující** a problematické a společně například se Stevem Nealem prosazuje pohled na **žánru jako na „konceptuální prostor“**, v němž je možné hledat odpovědi na způsoby, jakým film funguje v sociálním kontextu mimo zužující rámec ideologie. Obnovení zájmu o žánr v druhé polovině 90. let vysvětluje produktivitou samotného konceptu, kde se střetávají a potkávají tradiční filmovědné kategorie jako estetika a text s oblastmi jako je průmyslové uspořádání filmové produkce, historie, kultura, publikum, které jsou v centru zájmu sociálněvědních oborů jako politická ekonomie, sociologie a kulturní studia.

„Abychom pochopili, jakým způsobem interagují filmy se společností, potřebujeme koncept žánru umožňující zkoumat a zahrnovat široký kulturní kontext ne jako původní zdroj pro estetiku a text, ale jako kategorie ve vzájemném vztahu“ (2003: 221)

Gledhill se snaží uvažovat o žánru v co nejširším kontextu zahrnujícím všechny aspekty, zajímá jí jeho „*ztrojená existenci průmyslového mechanismu, estetické praxe a prostoru kulturně-kritické diskurzivity*“ (2003: 221) Analyzuje žánr jako existující na průsečíku kritických přístupů a průmyslové praxe.

Gledhill soustředí pozornost na **melodrama**, žánr, který žánrová kritika v minulosti často přímočaře dávala do područí dominantní ideologie. „*Melodrama*“, tvrdí Gledhill, „*nikdy nebylo jednorozměrným žánrem. Nicméně, retrospektivně lze jeho historickou efektivitu vnímat dvěma nezávislými způsoby: za prvé, v rané fázi jako kulturní mechanismus pro masovou produkci populárního žánru umožňující shrnout a správně lokalizovat rozdílné typy publika; za druhé jako modalita, chápána jako kulturně podmíněný mód vnímání a estetické artikulace. Jako mechanismus prodující žánr, melodrama je utvářeno sbíhávostí dvou široce ukotvených kulturních tradic: jedna, vyloučena z oficiální kultury, která zahrnuje směs folku a nových městských forem zábavy, a druhá, formálně soudržnější odvozená z neustále vlivnější fikce a sentimentálního divadelního dramatu a komedie pro střední vrstvy.*“ (225) „*Koncept modality, podobně jako registr v socio-lingvistice, definuje zvláštní mod estetické artikulace přizpůsobitelné napříč žánry, napříč dekadami a napříč národními kulturami. Vybavuje žánrový systém mechanismem „dvojitě artikulace“, umožňující generování zvláštních a jednoduše odlišitelných žánrových formulí v konkrétních historických kombinacích a zároveň také funguje jako zajišťovatel výměny a přesahu mezi žánry.*“ (229)

Comolli, Jean-Luis, Narboni, Paul (1971) *Cinema/Ideology/Criticism*, Screen 12. No. 1 Spring 1971 str. 27-36

Cook, Pam (1993). *Women and Film: Sight and Sound Reader*, Philadelphia: Temple University Press

Gledhill, Christine (ed.) (1987). *Home is Where the Heart Is: Studies in Melodrama and the Woman's Film*. London: British Film Institute

Hess Wright, Judith. *Genre films and the Status Quo*, p. 42-50/ Jump Cut No. 1 (May-June 1974): 1, 16, 18; přetištěno in: *Film Genre Reader III* (2003). Barry Keith Grant (ed.). Austin: University of Texas Press.

Kaplan, Ann E (1975) (ed). *Women in Film Noir*. London: British Film Institute

Klinger, Barbara (1984/1986). *Cinema/Ideology/Criticism“: The Progressive Text*, Screen, 25/1: 30-44, přetištěno in: *Film Genre Reader III*. (2003) Barry Keith Grant. (ed.). Austin: University of Texas Press, str. 75-91

Wollen, Peter (1972) *Signs and Meaning in the Cinema*. London: Secker and Warburg

Wood, Robin (1979). *Introduction*. in: Wood, Robin, Lippe Richard (eds) *The American Nightmare: Essays on the Horror Film*, Festival of Festivals, Toronto

1bb) ŽÁNŘ JAKO MÝTUS A RITUÁL

Podle zastánců teorie žánru jako mýtu převzal žánr funkci novodobého mýtu. Žánr je podobný mýtu a jako takový nahradil společně s televizí a literaturou tradičnější formy mýtických reakcí na lidskou existenci jako náboženství nebo lidové příběhy (Kaminsky, 1974: 3).

Základem uvažování o žánru jako o novodobém mýtu je práce francouzského antropologa **Claude Lévi-Strausse**. Mýtus je svou strukturou podle Lévi-Strausse analogický hlubinné struktuře jazyka v tom smyslu, že ho nedefinujeme podle obsahu jeho vět, ale spíše podle jeho větné skladby, podle pravidel ovládajících větnou stavbu. Význam mýtu není v jeho jednotlivých prvcích, ale v pouze v jejich kombinaci. Základní jednotkou mýtu je mytéma. Lévi-Strauss definuje mýtus jako „*ucelený systém odkazů fungující na základě kulturně kontrastních dvojic: mezi obecným a jednotlivým na jedné straně a přírodou a kulturou na straně druhé.*“ (Lévi-Strauss 1966: 105)

Podle Lévi-Strausse jsou mýty univerzální, platné pro každou kulturu, v níž pouze nabírají rozdílnou podobu. Mýty předcházejí existenci jedince a poskytují mu, stejně jako celé společnosti základnu pro socializaci.

Na Lévi-Strausse navazuje francouzský teoretik a sémiolog **Roland Barthes**. Barthes přistupuje k mýtu ze semiotických pozic a zaměřuje se nikoliv na diachronní mýty (jak to dělá Lévi-Strauss), ale na mýtické systémy existující v každodenní společenské realitě a udržující její řád. Mýtus je podle Barthes základní stvrzovací jednotka kapitalistické ideologie, která jeho prostřednictvím legitimizuje a naturalizuje vlastní existenci. Mýty jsou v moderní společnosti tvořeny z mocenských pozic institucemi jako jsou církve, školství nebo média. Mýty a jejich efekty, jejich potvrzování jsou chápány jako ahistorické, jako přirozené a nikoliv dějinné podmíněné, jako neutrální fungující v procesu, který Barthes nazývá naturalizace. Mýtus tak pomáhá udržovat status quo ve společnosti.

Mýtus podle Barthes funguje na základě dvoustupňového systému signifikace prvního a druhého řádu. Na úrovni signifikace prvního řádu, jinými slovy denotace, je výsledkem označovaného a označujícího znak. Na úrovni druhého řádu se znak mění v označující a označované zprostředkovává mýtus podmíněný ideologií dominantní společenské skupiny, zřízení.

Myšlenka **žánru jako novodobého mýtu** je spojována hlavně s westernem. V případě westernu je mýtus implicitně přítomný, předpokládá se jeho existence, přestože často chybí preciznější argumentace, co přesně konstituuje mýtus. Většina prvních autorů vychází z literární teorie **Northropa Frye**, který považuje literaturu za „ústřední a nejdůležitější prodloužení mytologie...každá lidská společnost je obdařená mytologií děděnou, přenášenou a proměňovanou prostřednictvím literatury“ (Words with power xiii) Literatura a mytologie tak fungují v rámci světa představivosti, jenž je ovládán konvencemi, vlastními mody, symboly, mýty a žánry. Mýty poskytují literatuře strukturu.

Například **Jim Kitses** tvrdí v *Horizons West* (1969) že myšlenka mýtu je „*vždy přítomná, když se debatuje o westernu, naprosto zatemňuje předmět diskuse*“ Kitses se spíše soustředí na estetickou rovinu žánru jako mýtu. Vzato podle něj z klasického úhlu pohledu, „*mýtus je napojený na činy bohů a western pak nemůže být mýtem.*“ (1969: 13)

John G. Cawelti v *Six Gun Mystique* (1975: 30), argumentuje, že mýty nemohou existovat ve filmu a v televizi. Jak tvrdí Northrop Frye, mýty jsou univerzální vzorce a z tohoto důvodu se vylučují s filmem a televizí, jenž jsou kulturně specifická média jak z hlediska obrazů tak z hlediska ideologie. Cawelti místo slova žánr používá termín formule, aby se vyhnul termínu mýtus.

Žánr jako mýtus nabízí obecně platné odpovědi na otázky a řešení sociálních a kulturních tenzí. Žánr jako takový nástroj úlevy vidí například **Thomas Sobchack** (1975: 201). Podle Sobchacka „*katarzní potenciál žánrových filmů spočívá ve způsobu jakým v nich mohou být vyřešeny pnutí kulturních a sociálních paradoxů vlastních lidské zkušenost*“.

Sobchack vidí žánr jako prostor pro ritualizaci kolektivních ideálů společnosti. Společenské paradoxy a konflikty „*mezi jedincem a společností, mezi sebe-realizací a podřízeností komunitě*“ jsou základní charakteristikou žánrového filmu. Uzavírá, že vzhledem ke specifické povaze takové ritualizované formy „*vyřešení napětí mezi těmito dvěma póly bude vždy ve prospěch komunity*“.

Michael Wood *America in the Movies* (1976) nahlíží americkou filmovou produkci jako proces vytváření mýtů, jehož se účastní ve vzájemné harmonii Hollywood a masové publikum. Pro konkrétní mýtus je charakterický souborem problémů a strachů, které je možné ventilovat. Kulturní historie hollywoodských filmů pak umožňuje udržovat kontinuitu a kohezi a vidět filmy ne jen jako konkrétní izolované vypravěčské formule, ale jako součást širšího mýtického systému.

Thomas Schatz (2003) tvrdí, že komerční film má společenskou a rituální funkci. Vychází z práce Michaela Wooda *America in the Movies*. Woodovy závěry propojuje s prací Stuarta Kaminskiho *American film Genres* (1974) a Stanley Salomona *Beyond Formula* (1976). Poslední dva zmíněné kritizuje za limity jejich přístupu. Vytýká jim, že nejdou dál než za pouhé konstatování existence určitých žánrů jako je screwball comedy, western nebo science fiction, že se „*nesnaží zjistit, co tyto rozdílné formy mohou sdílet společného kromě pojmenování žánr*“ (93)

Vymezuje se vůči Johnu G. Caweltimu a Jimu Kitsesovi, kteří mýtus definují esteticky spíše než jako společenský rituál. Schatz tvrdí, že jejich vnímání mýtu je omezeno na posvátné nebo náboženské obsahy a tedy zbytečně rigidní. Do svého kritického přístupu k filmovému

žánru zapojuje přístupy strukturálních a kulturních antropologů a mytologů, podle nichž ritualizovaná forma neobsahuje mýtus, ale je mýtem, plní mýtickou funkci, „mýtus není definován opakováním klasického obsahu nebo univerzálního vyprávění, ale je definovaný svým fungováním jako unikátní konceptuální systém zahrnující prvky specifické pro kulturu, která ho stvořila“ (2003: 96)

Jako ritualizace kolektivních ideálů, „žánrový film nezbytně pojednává o vztazích mezi jednotlivci a komunitou a tím bere v potaz hodnoty této komunity jako součásti přirozeného světa, jehož je jedinec emociálně i smyslově součástí.“ (96) „Stejně jako jazyk a mýtus i filmový žánr jako textuální systém reprezentuje sadu pravidel výstavby, která jsou použita k dosažení určité komunikační funkce.“ (97)

Pro žánrový film jako mýtus je podle Schatze důležitá participace nejen hollywoodských studií, ale i publika. Existuje jakási vzájemná smlouva mezi studiem (producentem) a diváky. „Z pohledu diváka tento kontrakt znamená typické seskupení vyprávěcích, tématických a ikonografických vzorců, které se vytříbily v interakci s poměrně pevně definovaným diváckým očekáváním“ (94) Právě „aktivní ale nepřímá divácká participace je základem žánrového filmu jako formy kulturního rituálu a pro jeho status mýtu současnosti.“ (94)

Schatz se zároveň snaží rehabilitovat žánr jako hlavní formu populárního komerčního filmu – volá po znovuzvážení klasických rysů komerčního filmu – popularita u masového publika, ziskovost a systém produkce – v širší kulturní perspektivě. (95)

Na Lévi-Straussově a Barthesově teorii mýtu staví **strukturalisté**. Strukturalismus diktoval v 70. letech 90. století povahu teorie žánru. Náznaky strukturalistického přístupu k žánru rozvinuté o mnoho let později strukturalisty v konceptu *hlubinná struktura mýtu* už obsahují eseje **Roberta Warshowa** *The Gangster as Tragic Hero* a *Movie Chronicle: The Westerner*.

Warshow rozlišuje mezi sociální realitou a mezi realitou imaginárního světa, do níž je ze sociální reality možné uniknout. Analýzou gangterek a způsobu, jakým poskytují uspokojení divákovi, předeslal koncepty jako umístování nebo konstruování diváka, které se později staly základem strukturalistického uvažování o filmovém žánru. Chápe žánr jako systém konvencí strukturovaných podle kulturních hodnot. „Skutečné město produkuje pouze kriminálníky...vymyšlené město produkuje gangstery.“

Kovboje/dobývatele divokého západu a gangstera definoval jako dva základní specifické typy vyprodukované americkou společností. Jeho klasifikace a vymezování jednotlivých žánrů shrnuté do následující tabulky, už nese rysy strukturalistického přístupu.

Gangsterka vs. western

Gangster	Western
„Příběh odvahy a úspěchu rychle ukončený selháním“ (453).	Příběh o člověku, jenž si snaží udržet svou čest i v okamžiku porážky
Romantická tragédie, v jejímž centru je muž	Klasická tragédie kladného hrdiny, jenž je

"jehož porážka pramení s téměř mechanickou nevyhnutelností z přehnané troufalosti jeho požadavků, gangster musí pokračovat až do okamžiku, kdy ho někdo zabije" (458).	vždy připravený k porážce, nemusí nutně končit smrtí hrdiny
Příběh města	Příběh hranic a divočiny
Gangster je „bez kultury, bez dobrého vychování, bez oddechu“ (453).	Westernový hrdiny se vyznačuje klidem
Gangster je „osamělý a melancholický“	Westernový hrdina je také osamělý a melancholický, ale v důsledku uvědomování si hluboké lidské moudrosti, že „život je prostě nevyhnutelně složitý a těžký“
Gangster je útočný a hlučný, neohlíží se zpět ani nezpytuje svoje svědomí	Westernový hrdiny je naproti tomu sebe-reflexivní, musí dělat, co musí.(457).
Gangster je násilnický ve všech ohledech své existence, může kdykoliv ztratit kontrolu	Westernový hrdiny se snaží vyhýbat násilí za každou cenu, vždy má nad věcmi kontrolu
Gangster není nikdy spokojený, samolibost je pro něj osudová	Westernový hrdina je vyrovnaný
Gangster se neustále snaží jít dopředu, vlastnit nové věci, dobývat nová území	Westernový hrdina se netouží dostat
"Každý ho chce zabít a nakonec se to někomu podaří" (454).	Westernový hrdina se často také ocitá v ohrožení života, ale snaží se mu vyhnout, pokud může
Gangster nepotřebuje lásku v tradičním slova smyslu	Westernový hrdina nevyhledává lásku, ale je „připravený ji přijmout...ale nikdy po ní nechce víc než je možné získat. Láska je přinejlepším nepodstatná, žena, kterou hrdina obvykle miluje nerozumí jeho činům a on není schopný jí je vysvětlit
Gangster vyhledává prostitutky a ženy volných mravů kvůli jejich „pasivní dostupnosti“ a jejich orientaci na peníze	Westernový hrdina vyhledává s prostitutkami, protože ho chápou
Osobní majetek je klíčový pro gangsterovu existenci, vystavuje ho na odiv	Westernový hrdina nevlastní nic nebo se to tak alespoň zdá. Peníze, dům, kde by mohl pravidelně spát, mu jsou cizí

Smrt gangstera odhalí, že jeho celý život byl omyl	I ve smrti si hrdina udrží svou čest
Moderní žánr, který „konfrontuje průmyslovou společnost s její vlastní podstatou" (465).	„Archaický" žánr (466).

Propracovanou teorii žánru ovlivněnou strukturalismem nabízí ve své knize *Sémanticko/syntaktický přístup k žánru* **Rick Altman**.

Altman navrhuje nahlížet na žánry ze dvou perspektiv, ze sémantické, upřednostňující jednotlivé společné elementy žánru jako postavy, lokace, záběry, kulisy, nebo ze syntaktické, preferující strukturální vztahy mezi těmito prvky, které nesou tématický nebo společenský význam:

„z celkového pohledu můžeme rozlišovat mezi vymezením žánru závislým na seznamu společných znaků, postojů, postav, záběrů, lokací, prostředí a podobně – a tím zdůraznit sémantické prvky, které vytvářejí žánr – a vymezeními, které místo toho upřednostňují jisté ustavující vztahy mezi neurčitými a proměnnými – vztahy, které můžeme nazvat základní syntaxí žánru. Sémantický přístup zdůrazňuje stavební bloky žánru, zatímco syntaktický přístup dává přednost strukturám, do nichž jsou tyto bloky poskládané“ (Altman. 1989: 95)

Žánrové sémantické elementy, které tvoří sémantické pole a jsou univerzální například pro každý western, odpovídají tomu, co předchozí teorie definovaly jako **ikonografii** žánru – například u westernu jsou to divočina, hory, pouště, indiáni, rozestavená města divokého západu, právo, komunita, kovbojové...Přidanou hodnotou Altmanova přístupu je syntaktická část, která podtrhává fakt, že sémantické prvky jsou poskládané do určitých vztahových struktur tvořících určité konvence. **Sémanticko/syntaktický přístup** upozorňuje na jistou fluiditu či nestabilitu v žánrovém systému, kdy téma, styl, způsob vyprávění, struktura nebo ikonografie spojované s jedním žánrem často přecházely do jiného a význam záležel na jejich pozici v textu nebo jejich kombinaci s ostatními sémantickými prvky v rámci žánrového systému.

Stejně jako Altman, argumentuje proti konceptu čistého žánru z poststrukturalistické pozice **Thomas O. Beebee** (1994). Beebee vymezuje čtyři rozdílné přístupy k žánru

- a) žánr jako soubor pravidel – definování žánru s prvkem autoritativnosti, dodržování daných žánrových konvencí nebo naopak jejich záměrné porušování
- b) žánr jako druh – historické a kulturní představy o žánru
- c) jako vzorce textuálních rysů – rysy existují v samotném textu
- d) jako konvence na straně příjemce

Podle Beebeho je jakýkoliv pokus o klasifikaci předem odsouzený k nezdaru, žánry unikají pevným kategoriím a odhaluje se nestabilita kategorií/struktury. Žánrová čistota neexistuje, protože žánr je možné definovat pouze v kontextuálních vztazích. Žánry jsou navíc podle Beebeho často v dialogu samy se sebou a s vlastní definicí a takto vzniklý metatextuální prostor otevírá místo k ideologickým narušením a zpochybněním. V tradici

poststrukturalistického myšlení žánr je v neustálém procesu odhalování vlastních vnitřních mechanismů navzdory sobě samému.

„Tvrším, že pokud je konkrétní žánr rozpoznatelný pouze jako odlišnost, vymezený na pozadí sousedních, jiných žánrů, pak každý text zahrnuje více než jeden žánr, byť implicitně“. (1994: 29).

- Altman,
Rick (1984) *A Semantic/Syntactic Approach to film Genre*. Cinema Journal, 23/3: 6-18;
přetištěno In: *Film Genre Reader II*. Barry Keith Grant (ed). Austin: University of Texas
Press, 1995 (1984), 26-40
Altman, Rick (1989). *The American Film Musical*. London: British Film Institute
Altman, Rick (1999). *Film/Genre*. London: BFI
Barthes, Roland (1972). *Mythologies*. New York: Hill and Wang
Barthes, Roland (2001). *Myth Today* in: Cultural Theory and Popular Culture, A Reader.
Storey, J (2001) (ed.) New York: Prentice Hall
Beebee, Thomas O (1994) *The Ideology of Genres: A Comparative Study of Generic
Instability*, University Park: Pennsylvania State University Press
Kaminsky, Stuart M.(1974). *American Film Genres: Approaches to a Critical Theory of
Popular Film*. Chicago: Pflaum
Burch, Noël (1990) *Life to those Shadows*. London: BFI Publishing
Cawelti, John G (1974). *Six gun Mystique*. Bowling Green, Ohio: Bowling Green University
Popular Press
Culler, Jonathan (1975). *Structuralist Poetics*. London: Routledge and Kegan Paul
Frye, Northrop (1957). *Anatomy of Criticism: Four Essays*. Princeton: Princeton University
Press
Frye, Northrop (1990) *Words with Power*. Toronto: Viking
Kaminsky, Stuart M. *American Film Genres*. Chicago: Nelson-Hall, 1985 (2nd ed.)
Kitses, Jim (1969). *Horizons West*. Bloomington: Indiana University Press
Kitses, Jim (1969). *Horizons West: Anthony Mann, Budd Boetticher, Sam Peckinpah: Studies
of Authorship within the Western*, London: Thames and Hudson
Lévi-Strauss, Claude (1966) *The Savage Mind*. Chicago: University of Chicago Press
Lévi-Strauss, Claude (1976). *Structural Anthropology*. Chicago: University of Chicago Press
Salomon, Stanley (1976). *Beyond Formula*. Harcourt
Schatz, Thomas (1981). *Hollywood Genres: Formulas, Filmmaking, and the Studio System*.
New York: Random House
Schatz, Thomas (2003). *The Structural Influence: New Directions in Film Genre Study*. in
Film Genre Reader III. Barry Keith Grant, ed. 92-102
Sobchack, Thomas (1975). *Genre Film: A Classical Experience*, Literature/Film Quarterly 3,
no. 3. (Summer 1975): str. 201, přetištěno in: Barry Keith Grant (ed.) (2003). *Film Genre
Reader III*. str. 103-129
Warshow, Robert (1948, 1985) *Movie Chronicle: The Westerner*. in Gerald Mast, Marshall
Cohen (eds.) *Film Theory and Criticism* (1985) 3rd. ed, New York: Oxford University Press,
str. 453-66
Warshow, Robert (1970). *The Immediate experience*, New York: Atheneum Books
Wood, Michael (1976). *America in the Movies*. Columbia University Press

2) KONKRÉTNÍ ŽÁNRY

Výrazným proudem žánrové kritiky je vymezování konkrétních žánrů, jejich vnitřní logiky a konvencí. Stejně jako žánrový systém jsou konkrétní žánry abstraktním konceptem částečně založeným na konkrétních filmech a zahrnujícím i doplňujícím mimo-filmové sféry jako jsou reklama, marketing, mediální odezva... Žánry a konkrétní filmy jsou přitom základními jednotkami žánrového systému.

Filmová kritika obvykle vymezuje základní korpus osmi žánrů, stabilní kvarteto, nad nímž panuje shoda, tvoří – *western, komedie, muzikál a válečný film*. Doplňkové žánry jsou *thriller, krimi/gangsterka, horor a science-fiction* v rozdílném preferenčním pořadí.

Ranné uvažování i filmovém žánru byla zaměřeno taxonomicky. Žánry byly přesně ohraničené kategorie, do nichž spadaly filmy v závislosti na tom, splňovaly-li předem vymezená pravidla. Žánry byly považovány za určitý **způsob uměleckého dohledu** (Gledhill 2000:223).

Taxonomický přístup (Warshaw, Bazin, Ryall) vymezil žánry jako exkluzivní kategorie. Hranice každého žánru tvoří soubor pravidel a očekávání sdílených diváky a tvůrci, podle kterých byly do žánru zařazovány další filmy. Konkrétní žánry a žánrové systémy jsou vymezené na základě konstruování, vzájemného propojování a variování kategorií jako jsou ikonografie, narativní vzorce, vizuální styl nebo námět.

Výchozími žánry byly western a gangsterka, žánry dostatečně výrazné a stabilní, aby se na ně daly aplikovat nadefinované rysy a zároveň se podle nich tyto rysy definovaly. Neudržitelná rigidní stabilita žánrových kategorií ukotvená v textu a vesměs ignorující širší kontext je hlavním záměrem současného kritického uvažování o filmu.

Rick Altman (1984: 6-7) navrhuje v rámci konkrétních žánrů rozlišení na **inkluzivní (otevřené) a exkluzivní (uzavřené) definice žánru**. Sémantická definice žánru má sklon být spíše otevřená – zahrnuje co možná nejvíce filmů. Naproti tomu syntaktický přístup je exkluzivní a zahrnuje jen omezené množství filmů.

Sémantickému přístupu odpovídá encyklopedická katalogizace žánrových filmů, spojení a charakteristické rysy mezi nimi jsou zákonitě volnější a méně vyhraněné než u syntaktického přístupu soustředícího se pouze na limitovaný počet filmů spojených velmi silnými a přesnými společnými rysy. Altman nicméně upozorňuje na diverzifikaci uvnitř žánrových polí, kdy ne všechny žánrové filmy se vztahují ke svému žánru stejným způsobem nebo do stejné míry.

Příkladem syntaktického přístupu je práce **André Bazina**, (1971: 149) který western definoval na základě úzkého výběru tzv. klasických westernů (*Dostavník, Virginia City* nebo *Western Union*) odlišujících se od zbytku tím, že obsahují „čistou podstatu“ westernu. Klasické westerny pak sloužily jako background ke kategorizaci zbývajících filmů spadajících pod žánr western.

Westerny z 50. let jako byli *Shane* nebo *Hledači*, které se vzpouzely vzorcům klasických westernů, používaly je jako narativní sebereflexi a zároveň obsahovaly ne-žánrové elementy, spadaly podle Bazina do kategorie superwesterny; filmy, které zesilovaly ikonografii a témata klasických westernů pak do kategorie „románové“.

Základem syntaktických, exkluzivních definic žánru jsou úzké filmové korpusy klasických děl ustanovujících kánon. V případě westernu jsou kanonickými texty, jenž jsou obecně považovány za typické zástupce žánru, filmy jako *Velká vlaková loupež*, *Krytý vůz*, *Železný oř*, *Dostavník*, *Western Union*, *Můj miláček Clementine*, *Červená řeka*, *Zlomený šíp*, *Pátrači*, *Rio Bravo*, *V pravé poledne* nebo *Shane*.

Jak podotýká **Tom Ryall** (2000), problémem exkluzivního přístupu je, že staví vymezení žánru na netypických filmech. Eliminuje typické zástupce z řad B produkcí a zpívajících kovbojů vznikajících mimo velká hollywoodská studia, kteří tvořili početně dominující jádro westernu. Filmy považované za klasické westerny jako *Můj miláček Clementine* nebo *V pravé poledne* jsou z této perspektivy marginální výjimky. (108)

Ekvivalentem Altmanova **uzavřeného-otevřeného** přístupu k žánrům je **system centrum-periferie Davida Bordwella** (1989: 148). System *centrum-periferie*, v němž filmy blíže k centru vytvářejí prototypy, umožňuje postihnout rozmanitost filmů shrnutých pod hlavičku jednoho žánru. Stejně jako Altman, Bordwell zapracovává do svého přístupu rozmanitost uvnitř žánrů, fluiditu a nestabilitu hranic, která často nabírá podoby žánrového hybridu. Například žánr muzikálu zahrnuje tak rozdílné filmy jako *Zpívání v dešti*, *New York, New York* nebo *Zrodila se hvězda*.

Kombinace systému *centrum-periferie* a sémanticko/syntaktického přístupu reflektuje žánrovou flexibilitu některých filmů, jenž se vzpírají rigidnímu žánrovému zařazení, a umožňuje je lokalizovat uvnitř žánrových polí. Dobrým příkladem může být westernový muzikál *Sedm nevěst pro sedmero bratrů/Seven Brides for Seven Brothers* – nezaměnitelné prvky westernu jako jsou divoký západ, zbraně, koně ho řadí na periferii westernu, taneční a hudební čísla dominující naraci a charakteru filmu ho naproti tomu řadí blízko centru muzikálu.

Konceptem **žánrového hybridu** se zabývá **Janet Staiger** ve své eseji *Hybrid or Inbred: The Purity Hypothesis and Hollywood Genre History* (1997). Staiger prosazuje tezi, že hollywoodské filmy nebyly nikdy žánrově „čisté“, tj. snadno zařaditelné do určité kategorie. Že byly vždycky hybridní a že tedy nelze narysovat určitou čáru čistoty mezi klasickým a post-klasickým Hollywoodem, kdy je první čistý a druhý ne-čistý/hybridní.

Vychází jednak z práce Jima Collinse o žánrovosti v 90. letech, v níž Collins argumentuje ve prospěch teze, že post-klasické hollywoodské filmy jsou žánrové hybridy vymezené vůči žánrově čistým klasickým filmům, a za druhé z distinktivního proudu dominujícímu žánrové kritice posledního desetiletí, který tvrdí, že největším handikepem žánrových studií je jejich selhání určit, co přesně kritici a teoretici dělají, když uvažují o žánru (Rick Altman (1995), Tom Gunning (1995), Adam Klee (1995)).

Jim Collins, v eseji *Genericity in the Nineties: Eclectic Irony and the New Sincerity*. Collins **hybridizaci považuje za typický rys post-fordistického** (post-klasického) **Hollywoodu**. Vyčleňuje její dvě základní esteticko-narativní tendence - *ironická hybridizace* (ironic hybridization) a *nová upřímnost* (new sincerity). Příkladem ironické hybridizace je podle něho film *Back to the Future Part III*, příkladem nové upřímnosti je *Tanec s vlky*.

„...reprezentují dva odlišné typy žánrových filmů koexistujících v současné populární kultuře. Jeden je založený na nesouladu, na eklektickém protikladu jasně nesourodých prvků, zatímco druhý je posedlý znovuoobnovení chybějící harmonie, kdy všechno funguje v souladu. První

zahrnuje ironickou hybridizaci českých prvků klasického žánru...druhé zosobňuje „novou upřímnost“, která odmítá jakoukoliv ironii ve své svaté cestě za ztracenou ryzostí.“ (Collins. 1993: 242-43)

Collins vysvětluje ustanovení kategorií **ironická hybridizace** a **nová upřímnost** snahou stratifikovat a zpřehlednit komplexní, mediálně nasycenou kulturu současnosti. Ironická hybridizace je textuální praktika, jejíž prostřednictvím se jednotlivé žánry a žánrové filmy odkazují ke své vlastní historii a vedou referenční dialog vyjasňující inter-textuální a textuální spletnost žánru. Prostřednictvím nové upřímnosti se žánrové filmy snaží napojit na ztracenou autenticitu. (1993: 257)

Staiger kombinuje Collinsův přístup a proud myšlení akcentujícího selhání žánrových kritiků do svého výchozího axiomu a nachází pro ně dvě možná vysvětlení. *„Za prvé se v hollywoodských filmech přihodilo něco, co vyprovokovalo novou kritickou pozornost zaměřenou na způsob rozdělování a definování skupin filmů. Nebo – a to je verze, kterou tu chci podpořit – hollywoodské filmy nikdy nebyly „čisté“ – to znamená, jednoduše rozříditelné do kategorií. Jediné, co bylo čisté, byly upřímné pokusy a snahy nalézt řád uvnitř rozmanitosti.“ (185)*

Staiger argumentuje **proti existenci čistých žánrů** v Hollywoodu. Nicméně nevyklučuje existenci jasných vzorců, které hollywoodský produkt historicky vykazuje, ani jejich promíchávání ani fakt, že post-klasický Hollywood produkuje hybridy. Na druhé straně důrazně varuje před retrospektivními tendencemi aplikování aktuálně zřetelného řádu na minulost a jeho vydávání za řád platný i v minulosti. Důsledkem takové aktivity jsou historické bludy, v nichž je čistota minulosti kladena proti ne-čisté přítomnosti považované za transformaci, odchylku nebo hybridizaci čisté esence a původu (186).

Předpoklad čistoty „starého Hollywoodu“ lze podle Staiger zpochybnit ze dvou pozic. Jednak z praktické pozice vyjádřené neustálým zápolením kritiků a teoretiků žánru o jednoznačnou klasifikaci filmů, které evidentně takové klasifikaci vzdorují, a jednak z teoretické pozice poststrukturalismu, že jakýkoliv vzorec (žánrový film) nevyhnutelně časem začne reagovat sám nese, začne sám sebe kritizovat a odhalovat, co není (186).

Starý Hollywood, který Staiger také označuje jako fordistický, produkoval žánrové hybridy. Teze o jejich žánrové čistotě je důsledkem nedůsledné analýzy na straně jejich proponentů – nedostatečného prozkoumání žánrových filmů produkovaných před rokem 1960. Hybridy klasického Hollywoodu jsou historicky podmíněné ekonomickými a ideologickými mechanismy filmové produkce – klíčovými silami byly potřeba standardizovat a odlišit produkt a prodat ho mnoha odlišným cílovým skupinám. (189)

*„Film vyprodukovaný ve fordistickém Hollywoodu měl obvykle dvě zápletky, z nichž jedna často byla heterosexuální romance. Co dělá takovou dualitu zápletek „klasickou“, je jejich vzájemný vztah závislosti a ovlivňování. Výhodou dvou zápletek...je, že film může oslovovat různé skupiny vkusu. Kvalitou navíc u heterosexuální romance je její předpokládaná atraktivnost pro ženskou část publika (ženám filmový průmysl přiřazoval od 10. let hlavní rozhodovací hlas ohledně rodinné zábavy). Konečně, ke všemu přidejte potřebu odlišit produkt. Kombinování a přeskupení formulí je velmi snadné, pokud se spojí dvě zaběhnuté zápletky z rozdílných žánrů.“ (190-1) Jako příklady hybridních klasických filmů uvádí *Stalo se jedné noci, Little Caesar, Dostavník* nebo *Casablanca*.*

Hlavním cílem Staiger je poukázat na historickou neoprávněnost hypotézy žánrová čistota klasického Hollywoodu vs. hybridita post-klasického Hollywoodu. Dělení naznačuje kvalitativní změnu v historickém momentu, nejčastěji časově umístěném do 70. let, která se ale podle ní neudála. Jeden je přitom vymezován vůči druhému, používán jako základna pro vystavění kritické rozdílnosti. Podle Staiger přináší takové dělení dvojí problém – jednak prostě není pravdivé a jednak je problematické použití samotného termínu hybrid. (195)

Hybrid je v post-klasickém Hollywoodu, tvrdí Staiger, používán v rozporu se jeho významem, jak ho pro literární vědu definuje Michail Bachtin inspirovaný botanikou. Bachtinovu definici později přejala kulturní studia. Termín hybrid ve filmovém žánru neodpovídá Bachtinem vymezeným rysům zdůrazňujícím propojení dvou odlišných jazyků/kultur a jejich vzájemný produktivní dialog.

Žánrové křížení není hybridizací a možná ani není příkladem křížení uvnitř druhu (imbred). „*Použití termín hybridita pro míchání žánrů v post-fordistickém Hollywoodu znamená dvojnásobně překrucovat jeho možnou hodnotu pro kulturní studia. V sociálním a komunikačním smyslu v jakém termín hybridita používá Bachtin, by měl být termín používaný výlučně pro skutečné mezi-kulturní střety. Musím se ptát, jestli je křížení žánrů v post-fordistickém Hollywoodu příkladem skutečného křížení kultur? Skutečně promlouvá jeden jazyk ke druhému? Vážně pochybuji, že vzorce promíchávající se v hollywoodském filmu jsou rozdílného druhového původu. Spíše pocházejí ze stejné jazykové skupiny Západní kultury. Křížení, které se děje, není křížení kultur, a možná není ani případem křížení uvnitř jednoho druhu, se všemi nepěknými implikacemi, které takové přirovnání v sobě nese.*“ (196)

Přestože argumentuje pro jasné rozlišování termínů hybrid a kříženec (inbred) v post-klasickém Hollywoodu a pro jejich opatrnější a promyšlenější používání, nevylučuje existenci hybridů. Za příklad hybridů v hollywoodském filmu, které nazývá **vnitřní hybridy**, považuje filmy vytvořené minoritou nebo podřízenou skupinou - jako jsou feministky, Afro-Američané, hispánci, avant-garda, nezávislí filmaři - používající žánrové mísení nebo parodii jako způsob narušování vládnoucího systému. (199)

Přechodem žánrových filmů z jednoho modu do druhého se zabýval už koncem 70. let **John Cawelti** (1979). Cawelti časově umísťuje transformaci žánru z jednoho módu do druhého - z módu čistého žánru do hybridního žánru - do 70. let a spojuje ho s neschopností populárních žánrů vyrovnat se se změněným klimatem po konci Vietnamské války.

-----Altman,
Rick (1984/2003). *A Semantic/Syntactic Approach to Film Genre*, Cinema Journal, 23/3: 6-18,
přetištěno In: Barry Keith Grant (ed) *Film Genre Reader III*. 2003, 6-18
Altman, Rick (1995). *Emballage réutilisable: Les produits génériques e tle processus de
recyclage*. Iris 20 (Fall 1996): 13-30
Bazin, André (1971). *Co je film?*
Bordwell, David (1989). *Making Meaning*. Cambridge, Mass: Harvard University Press
Cawelti, John. “*Chinatown and Generic Transformation in Recent American Films.*” In *Film
genre reader*. Barry Keith Grant ed. Austin: University of Texas Press, 1979, 183-201.
Collins, Jim (1993). *Genericity in the Nineties: Eclectic Irony and the New Sincerity*. in. *Film
Theory Goes to Movies*. Jim Collins, Hillary Radner, Eva Preacher Collins (eds). New York:
Routledge
Gunning, Tom (1995). *Those Drawn with a Very Fine Camel’s Hair Brush: The Origins of
Film Genre*. Iris 20 (Fall 1995): 49-61

Knee, Adam (1995). *Generic Change in the Cinema*. *Iris* 20 (Fall 1995): 31-39
Ryall, Tom (2000). *Genre and Hollywood*. In: John Hill, Pamela Church Gibson (eds). *American Cinema and Hollywood*. Oxford
Staiger, Janet (1997). *Hybrid or Inbred: The Purity Hypothesis and Hollywood Genre History*. -*Film Criticism*. Volume: 22. Issue: 1. přetištěno in: Barry Keith Grant (ed.) (2003) *Film Genre Reader*. str. 185-199

3) ŽÁNŘ A KONKRÉTNÍ FILM

Konkrétní filmy jsou oblastí, kde se často projevuje pružnost žánrových hranic. Film svou syntaxí i sémantikou může spadat do několika žánrů zároveň a jeho přidělení ke konkrétnímu žánru je tak problematické. Praktickým projevem takové flexibility je zdvojování žánrů nebo tzv. **adjektivizace žánrů** jako hudební komedie, hudební western, akční thriller, romantická komedie, dobrodružné melodrama...

Lehce úsměvný ale nicméně velmi výmluvný příklad propustnosti žánrových hranic nabízí Richard Maltby (2005: 75), který cituje *Monthly Film Bulletin* z roku 1979, jenž popsal *Nocturamu* jako první „*soft-porn-vampire-disco-rock movie*“, v roce 1991 zase *Arachnophobia* se divákům nabízela jako *thrillomedy*.“

Zařazování filmů k žánrům není mechanické praktické cvičení v taxonomii, ale spíše aktivní přepracovávání žánrových polí a žánrových definic. Uvažování o konkrétním filmu je sice velmi často zastřešeno teoretickou a kritickou výbavou žánru a žánrového systému, ale oba systémy neplní funkci omezující svěřací kazajky přesné definice. Současné uvažování o filmu zdůrazňuje *čtení* konkrétního filmu v kontextu žánru oproti dřívějšímu taxonomickému přístupu. Vztah mezi konkrétním filmem a žánrem/žánrovým systémem je pak dvousměrný, kdy jeden ovlivňuje druhý. Takový přístup staví na pružnosti žánru a na otevřenosti jeho definice. David Bordwell takovou otevřenost nazývá „*schemata otevřená úpravám*“ (*corrigible schemata*) (1989: 148). Klíčovou otázkou tak není „K jakému žánru je možné přiřadit ten a ten film?“ ale „Jaký žánr nebo žánry vytvářejí produktivní kontext pro čtení konkrétního filmu, pozadí, na jehož základě je možné dávat filmu jeho postavám a jeho naraci smysl?“

ŽÁNŘ JAKO EKONOMICKÝ NÁSTROJ

Pro řadu kritiků kategorie žánru nabízela logičtější a výstižnější vodítko k pochopení historické reality Hollywoodu definované tovární produkcí filmů organizované jasným plánem žánrových filmů. Herci, kameramani, režiséři...etc. podepisovali se studii dlouhodobé smlouvy a jejich přítomnost ve „stáji“ studia se mohla odrazit v žánrovém zaměření studia. Edward Buscombe jako klasický příklad takové praxe uvádí studio Warner Brother. „Speciálně u Warnerů se žánry a hvězdy vzájemně vynutily a podmínily. Protože studio najalo Bogarda, Cagneyho a další, tak natáčelo hodně gangsterek; a protože natáčelo hodně gangsterek, tak mělo podepsanou smlouvu s konkrétními hvězdami (1974: 59)

Podobně argumentuje **Rick Altman**, který logikou žánru vysvětluje ekonomickou stránku studiové výroby. Důraz Hollywoodu na ekonomickou efektivitu podporuje sklon k výrobě žánrových filmů. Jednou postavená scéna nebo vyrobené kostýmy se znovu zužitkují a „*jen výrobou velkého množství podobných filmů mohla studia ospravedlnit své enormní investice do budov, lidí, propagace a technologií.*“ (1989: 328).

Rick Altman stejně jako například **Richard Maltby** zastávají názor, že filmový průmysl nepracuje vědomě a přímo s žánry, ale kvůli ekonomické efektivitě a udržitelnosti filmového podnikání se studia přidržují cyklů nebo sérií filmů založených na úspěšném filmu nebo na konkrétním dobře prodejném prvku jako je hvězda, dekorace nebo zápletka. Maltby i Altman používají místo termínu žánr termín **cyklus**. Podle Altmana (1989: 9), upuštění od striktně vymezeného termínu žánr také eliminuje ekonomické riziko studií. Žánrová hybridizace umožňuje zasáhnout co nejširší divácký segment.

Altman, Rick (1989) *The American Film Musical*. London: British Film Institute
Maltby, Richard (2003) Maltby, Richard (2003) *Hollywood Cinema*. Blackwell Publishing

ŽÁNŘ JAKO NÁSTROJ KE KONSTRUKCI PUBLIKA

Žánr je jinak vnímán producenty, distributory, diváky, tvůrci a jinak kritiky. Žánr může i jako spojnice mezi jednotlivými skupinami. Může zahrnovat dohodu mezi producenty (studio, režisér) a publikem ve vztahu k vytváření významu. Na existenci rozdílných historií žánru z pozice jednotlivých skupin – kritická historie, průmyslová historie...etc. – upozorňuje **Richard Maltby**, který poukazuje na fakt, že jako průmyslová kategorie gangsterka trvala pouhé tři roky, zatímco jeho kulturní existence má mnohem delší trvání. To, co filmový průmysl vnímal jako sezónní záležitost roku 1930-1 čítající kolem dvou desítek filmů, kritici postupně povýšili na kulturní fenomén (2003: 77).

Tino Balio (1993: 179) zase v souvislosti s hollywoodskou produkcí 30. let pracuje s termínem „produkční trendy“, které se dělí do skupin podle nákladů, délky trvání a komerčního úspěchu. Balio tak rozpoznává prestižní filmy, muzikály, ženské filmy, komedie, sociálně závažné filmy a horory.

Pokud hollywood zjišťoval preference publika, většinou se ptal po „typu příběhu“ (Maltby 2003: 77). Maltby jako příklad uvádí výzkum Motion Picture Research Bureau z roku 1942, který identifikoval 18 typů příběhu:

Komedie:
solistická komedie
slapstick
komedie z rodinného života
hudební komedie
„jen“ komedie
válečné filmy
tajemné, hororové filmy
historické, biografické filmy
fantasie
western
gangsterky
vážné drama
milostný příběh, romance
společensky závažný film
dobrodružný, akční film
muzikál
film s dětskou hvězdou

filmy se zviřaty

V lehce rozostřeném identifikování filmů podle typů příběhů vidí Maltby (2003: 77-78) jistou odpověď na příklad hollywoodu k žánrové hybridizaci. Filmový průmysl tak reagoval na rozdílné divácké požadavky v jednom. Pokud výzkum ukázal, že ženy dávají přednost milostné romanci a příliš si nelibují ve válečných filmech a v gangsterkách, zatímco muži reagují zcela opačně, Hollywood nabídl žánrový mix v podobě filmů *The Bridges at Toko-Ri*, *Twelve O'Clock High* nebo z poslední doby *Pearl Harbour* nabízejících milostnou zápletku na pozadí válečných akčních událostí.

Při propagaci hollywoodských filmů je jejich příslušnost k žánru v popředí, jsou marketingovým nástrojem a vodítkem pracujícím s očekáváními a zkušenostmi publika. Ve vztahu k publiku má žánr jednak technický charakter – konstruování publika jako součást průmyslové produkce filmu – a jednak receptivní/responsivní, charakter – předpokládané, kalkulované reakce publika na konkrétní žánr. Žánry tak mohou být vymezeny na základě předpokládané a zabudované reakce publika – horor má vyvolat hrůzu, thriller napětí a komedie smích.

Linda Williams například používá pro žánry primárně zaměřené na fyziologickou reakci publika termín „tělesné žánry“ (body genres) – mezi body genres patří horor, pornografie a melodrama, z nichž každý vyvolává tělesný exces jiného druhu – horor hrůzu, pornografie erotické vzrušení a melodrama pláč. Pragmatickým použitím žánru jako marketingového nástroje jsou například jednotlivé sekce v DVD/Video půjčovnách zpřehledňující divákovu orientaci jasným žánrovým vodítkem.

-jb

Maltby, Richard (2003) *Hollywood Cinema*. Blackwell Publishing
Balio, Tino (1993) *Grand Design: Hollywood as a Modern Business Enterprise, 1930-1939*, New York: Scribner's,
Williams, Linda (1995) *Film Bodies: Gender, Genre, and Excess in Film Genre Reader 2*, Barry Keith Grant, Austin: University of Texas Press

LITERATURA KE KONKRÉTNÍM ŽÁNŘŮM

WESTERN

Adgeron, Gary. "‘A Breed Apart’: Hollywood, Racial Stereotyping, and the Promise of Revisionism in *The Last of the Mohicans*." *Journal of American Culture* 17.2 (1994), 1-17

Aleiss, Angela. "Hollywood's Ideal of Postwar Assimilation: Indian/White Attitudes in 'Broken Arrow'" M.F.A. Columbia University, 1985.

Baird, Robert. "Going Indian: From Deerslayer to Dances With Wolves" In *The Western Reader*. Jim Kitses and Gregg Rickman, eds. New York: Limelight Editions, 1998, 277-292

Bataille, Gretchen M, and Charles O. Silet, eds. *The Pretend Indians: Images of Native Americans in the Movies*. Ames: Iowa State UP, 1980

Bergland, Renée L. *The National Uncanny: Indian Ghosts and American Subjects*. Hanover: UP of New England, 2000.

Bernstein, Alison R. *American Indians and World War II: Towards a New Era in Indian Affairs*.

Norman: University of Oklahoma Press, 1991.

Budd, Michael. "A Home in the Wilderness: Visual Imagery in John Ford's Westerns". In *The Western Reader*. Jim Kitses and Gregg Rickman, eds. New York: Limelight Editions, 1998, 133-147

Buscombe, Edward (ed) *The BFI Companion to the Western*. London: André Deutsch, 1988
Buscombe, Edward, Pearson, Roberta E (eds) *Back in the Saddle Again: New Essays on the Western*. London: British Film Institute, 1988

Buscombe, Edward, "Inventing Monument Valley: Nineteenth-Century Landscape Photography and the Western Film." In *The Western Reader*. Jim Kitses and Gregg Rickman, eds. New York: Limelight Editions, 1998, 115-130

Cameron, Ian, Pye, Douglas (eds). *The Movie Book of the Western*. London: Studio Vista, 1996

Cohan, Steven. *Masked Men: Masculinity and the Movies in the Fifties*. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press, 1997.

Corkin, Stanley. *Cowboys as Cold Warriors: The Western and U.S. History*. Philadelphia: Temple University Press, 2004

Deloria, Philip J. *Playing Indian*. New Haven: Yale U. P., 1998.

Dugnat, Raymond and Simmon, Scott, 1998 (1980) "Six Creeds that Won the Western." In *The Western Reader*. Jim Kitses and Gregg Rickman, eds. New York: Limelight Editions, 1998, 69- 84.

Eckstein, Arthur M. and Lehman, Peter, eds. *The Searchers: Essays and Reflection on John Ford's Classic Western*. Detroit: Wayne State University Press, 2004.

Gallager, Tag. "Angels Gambol Where They Will: John Ford's Indians." In *The Western Reader*. Jim Kitses and Gregg Rickman, eds. New York: Limelight Editions, 1998, 69- 84. 269-275.

Hilger, Michael. *From Savage to Nobleman: Images of Native Americans in Film*. Lanham: Scarecrow, 1995.

Holmlund, Chris. "Nouveaux Western for the 1990s: Genre Offshoot, Audience Reroutes". *Impossible Bodies: Femininity and Masculinity at the Movies*. London & New York: Routledge, 2002, 51-67.

Jay, Gregory S. "'White Man's Book No Good': D. W. Griffith and the American Indian." *Cinema Journal*, 39.4 (2000), 3-26.

Kitses, Jim. (1998) *Peckinpah Revisited: Pat Garrett & Billy the Kid*. In *The Western Reader*. Jim Kitses and Gregg Rickman, eds. New York: Limelight Editions, 1998, 223-243.

Kitses, Jim. *Horizon West: Directing the Western from John Ford to Clint Eastwood*. New edition. London: BFI, 2004.

Kolodny, Annette. *The Lay of the Land: Metaphor as Experience and History in American Life and Letters*. Chapel Hill: U of North Carolina P., 1975.

Landy, Marcia. "He Went Thataway: The Form and Style of Leone's Italian Westerns." In *The Western Reader*. Jim Kitses and Gregg Rickman, eds. New York: Limelight Editions, 1998, 213-222

Lehman, Peter. "Looking at Look's Missing Reverse Shot: Psychoanalysis and Style in John Ford's *The Searchers*." In *The Western Reader*. Jim Kitses and Gregg Rickman, eds. New York: Limelight Editions, 1998, 259-268.

- Lenihan, John H. *Showdown: Confronting Modern America in the Western Film*. Urbana: U. of Illinois Press, 1985 (1980).
- Lovell, Alan. "The Western". In *Movies and Methods*, Bill Nichols ed. Berkeley: University of California Press, 1976.
- Lucas, Blake. "Saloon Girls and Ranchers' Daughters: The Woman in the Western." In *The Western Reader*. Jim Kitses and Gregg Rickman, eds. New York: Limelight Editions, 1998, 301-320.
- Modleski, Tania. *Our Heroes Have Sometimes Been Cowgirls*. In *The Western Reader*. Jim Kitses and Gregg Rickman, eds. New York: Limelight Editions, 1998, 355-366.
- Mortimer, Barbara. *Hollywood's Frontier Captives: Cultural Anxiety and the Captivity Plot in American Film*. New York: Garland Publishing, Inc., 2000.
- Mulvey, Laura. "Afterthoughts on 'Visual Pleasure and Narrative Cinema' inspired by *Duel in the Sun*". In *Feminism and Film Theory*. Constance Penley, ed. New York: Routledge & London: BFI, 69-79.
- O'Connor, John E. (1980) *The Hollywood Indian: Stereotypes of Native American in Films*. Trenton: New Jersey State Museum
- Peterson, Janet (1998) *The Competing Tunes of Johnny Guitar: Liberalism, Sexuality, Masquerade In The Western Reader*. Jim Kitses and Gregg Rickman, eds. New York: Limelight Editions, 1998, 321-339.
- Pye, Douglas and Cameron, Ian, eds. (1996) *The Book of Westerns*. London: Studio Vista
- Saunders, John. (2001) *The Western Genre: From Lordsburg to Big Whiskey*. Short Cuts Series 7. London: Wallflower
- Slotkin, Richard (1998) *Gunfighter Nation: The Myth of the Frontier in Twentieth-Century America*. Norman: University of Oklahoma Press
- Smith, Henry Nash (1950) *Virgin Land: The American West as Symbol and Myth*. Cambridge: Harvard University Press
- Studlar, Gaylyn and Bernstein, Matthew, eds. (2001) *John Ford Made Westerns: Filming the Legend in the Sound Era*. Bloomington and Indiana: Indiana University Press
- Tilton; Robert S (1994) *Pocahontas: The Evolution of an American Narrative*. Cambridge: Cambridge UP, 1994.
- Tompkins, Jane (1992) *West of Everything: The Inner Life of Westerns*. London: Oxford U.P.
- Walker, Janet ed. (2001) *Westerns: Films Through History*. New York and London: Routledge
- Watson, Garry *The Western: The Genre that Engenders a Nation,*" *Cineaction* 46 (June 1998), 3-10.
- Wilkinson, Charles F. (1987) *American Indians, Time, and the Law: Native Societies in a Modern Constitutional Democracy*. New Haven: Yale U. P.
- Willemsen, Paul (1998). *Anthony Mann: Looking at the Male*. In *The Western Reader*. Jim Kitses and Gregg Rickman, eds. New York: Limelight Editions, str. 209-212.

KOMEDIE

Brunovska, Karnick Kristine, Jenkins, Henry (eds) (1995) *Classical Hollywood Comedy*. London: Routledge

Cavell, Stanley (1981) *Pursuits of Happiness: The Hollywood Comedy of Remarriage*, Cambridge: Harvard University Press

Dale, Alan (2000) *Comedy is a Man in Trouble: Slapstick in American Movies*. Minneapolis: University of Minnesota Press

Horton, Andrew S (1991). *Comedy/Cinema/Theory*. Berkeley: University of California Press

Matthews, Nicole (2000) *Comic Politics: Gender in Hollywood Comedy after the New Right*. Manchester: Manchester U.P

Sikov, Ed (1994). *Laughing Hysterically: American Screen Comedy of the 1950s*. New York: Columbia University Press

Winokur, Mark (1996). *American Laughter: Immigrants, Ehtnicity, and 1930s Hollywood Film Comedy*. London: Macmillan

MUZIKÁL

Altman, Rick (1989). *The American Film Musical*. Bloomington: Indiana University Press

Altman, Rick (ed) (1981) *Genre: The Musical*. London: Routledge a Kegan Paul

Feuer, Jane (1982). *The Hollywood Musical*. London: British Film Institute

ŽENSKÝ FILM A MELODRAMA

Byars, Jackie (1991). *All that Hollywood Allows: Re-reading Gender in the 1950s Melodrama*. Chapel Hill: University of North Carolina Press

Gledhill, Christine (ed.) (1987). *Home is Where the Heart Is: Studies in Melodrama and the Woman's Film*. London: British Film Institute

Klinger, Barbara (1994). *Melodrama and Meaning: History, Culture, and the Film sof Douglas Sirk*. Bloomington: Indiana University Press

Landy, Marcia (ed.) (1991) *Immitations of Life: A reader on Film and Television Melodrama*. Detroit: Wayne State University Press

Williams, Linda (2000) *Melodrama Revised*. In: Rethinking American Film Genres

FILM NOIR/KRIMI

Abbott, Megan E. *The street was mine : white masculinity in hardboiled fiction and film noir*. New York: Palgrave Macmillan, 2002.

Back, Kurt W. "Thriller: The Self in Modern Society." In *Texts of Identity*. John Shotter and Kenneth J. Gergen eds. London: Sage, 1994 (1989)

Brown, Sheila (2003) *Crime and Law in Media Culture*. New York: Open University Press

Cameron, Ian (ed.) (1992). *The Movie Book of Film Noir*. London: Studio Vista

Carter, Cynthia, and Kay C. Weaver (2003) *Violence and the Media*. New York: Open University Press

Clarens, Carlos (1980) *Crime movies: from Griffith to the Godfather--and beyond*. New York: Norton

Copjec, Joan (ed.) (1993). *Shades of Noir*. London: Verso

Derry, Charles. (1998) *The Suspense Thriller: Films in the Shadow of Alfred Hitchcock*. Jefferson, NC, and London: McFarland

Dyer, Richard (2000) *Kill and Kill Again In Action/Spectacle Cinema*. José Arroyo ed. London: BFI

James, Nick (2002) *Heat*. London: BFI Publishing.

Leitch, Thomas (2002) *Crime Films*. Cambridge UP

Mizejewski, Linda (2004) *Hardboiled and High Heeled: The Woman Detective in Popular Culture*. New York: Routledge.

Munby, Jonathan (1999) *Public enemies, public heroes: screening the gangster from Little Caesar to Touch of Evil*. Chicago: University of Chicago Press

Naremore, James (1998). *More Than Night: Film Noir in its Contexts*. Berkeley: University of California Press

Palmer, Jerry (1979) *Thrillers: Genesis and Structure of a Popular Genre*. New York: St. Martin's Press

Pfeil, Fred (1995) *White Guys: Studies in Postmodern Domination and Difference*. London, New York: Verso

Rafter, Nicole. (2000) *Shots in the Mirror: Crime Films and Society*. New York: Oxford UP

Rubin, Martin. (1999) *Thrillers*. Cambridge: Cambridge UP

Shadoian, J. (1977) *Dreams and Dead Ends: The American Gangster/Crime Film*. London: MIT Press

Slocum, J. David (ed.) (2001) *Violence and American cinema*. New York: Routledge

Williams, Linda Ruth (2005) *The Erotic Thriller in Contemporary Cinema*. Edinburgh UP

AKČNÍ A DOBRODRUŽNÝ FILM

Arroyo, José (ed.) (2000). *Action/Spectacle Cinema: A Sign and Sound Reader*. London: British Film Institute

King, Geoff (2000). *Spectacula Narratives: Hollywood in the Age of the Blockbuster*. London: Tauris

Tasker, Yvonne (ed.) (1993). *Spectacular Bodies: Gender, Genre and the Action Cinema*. London: Routledge

Taves, Brian (1993) *The Romance of Adventure: The Genre of Historical Adventure Movies*. Jackson: University Press of Mississippi

HOROR

Berenstein, Rhona J (1996). *Attack of the Leading Ladies: Gender, Sexuality, and Spectatorship in Classic Horror Cinema*. New York: Columbia University Press

Carroll, Noël (1990) *The Philosophy of Horror, or Paradoxes of the Heart*. London: Routledge

Clover, Carol J (1992). *Men, Women and Chainsaw: Gender in the Modern Horror Film*. London: British Film Institute

Crane, Jonathan Lake (1994). *Terror and Everyday life: Singular Moments in the History of the Horror Film*. Thousand Oaks: Sage

Gelder, Ken (ed.) (2000). *The Horror Reader*. London: Routledge

Jankovich, Mark . "A Real Shocker: Authenticity, genre and the struggle for distinction." In Graeme Turner, ed. *The Film Cultures Reader*. London and New York: Routledge, 2002

Paul, William (1994). *Laughing Screaming: Modern Hollywood Horror and Comedy*. New York: Columbia University Press

Skal, David. J (1994). *The Monster Show: A Cultural History of Horror*. New York: Penguin

Tudor, Andrew (1989). *Monster and Mad Scientists: A Cultural History of the Horror Movie*, Oxford: Blackwell

Walter, Gregory A (ed.) (1987). *American Horrors: Essays on the Modern American Horror Film*. Urbana: University of Illinois Press

SCIENCE-FICTION

Sobchack, Vivian (1991). *Screening Space: The American Science Fiction film*. New York: Invar