

SÉMANTICKO-SYNTAKTICKÝ PŘÍSTUP K FILMOVÉMU ŽÁNROU

Rick Altman

Co je to žánr? Jaké filmy jsou filmy žánrové? Jak víme, ke kterému žánru patří? Přestože se tyto otázky ukazují jako fundamentální, takřka nikdy se nekladou (natož aby se na ně odpovídalo) v oblasti zkoumání a teorie filmu. Žánroví kritikové (kteří se věnují i teorii) pohodlně žijí ve zdánlivě nekomplikovaném světě klasických opusů hollywoodské provenience a nepociťují potřebu otevřeně reflektovat předpoklady a základní premisy, z nichž ve své práci vycházejí. Všechno se zdá tak jasné. Proč se trápit teoretizováním, táže se americký pragmatismus, když není co řešit? Všichni přece žánr poznáme, když ho vidíme. „Nehas, co tě nepálí.“ Podle tohoto názoru bychom se měli dovolávat teorie žánru pouze v tom nepravděpodobném případě, když se profesionální kritici žánrů neshodnou v základních otázkách. Úkolem teoretika je pak rozhodnout mezi soupeřícími postoji a to ani ne tak, že by zamítl neuspokojivé stanovisko, ale spíše výstavbou modelu, který by odkryl hlubší souvislosti mezi odlišnými kritickými názory a ukázal jejich funkci v širším kulturním kontextu. My Američané, na rozdíl od Francouzů, kteří chápou teorii jednoznačně jako „první princip“, máme sklon pojímat teorii jako poslední útočiště, kam se uchylujeme, když selže vše ostatní.

I při tomto zúženém, pragmatickém náhledu, podle něhož se máme teorii vyhýbat za každou cenu, se nicméně ukazuje, že čas teorie nastal. Odbila dvanáctá, je načase povolat teoretiky. Čím více čtu kritické práce věnované žánrové problematice, tím více si všímám nejistoty ve volbě nebo rozsahu základních pojmů kritiky. Často se to, co na první pohled vypadá jako nejistota, projeví jako zjevná kontradikce, když porovnáme práce několika kritiků. Tyto kontradikce by tolik nevadily, kdyby se jednalo o ojedinělé případy. Ale opak je pravdou. Mám za to, že nejde o přechodné problémy, které zmizí, jakmile budeme mít více informací nebo lepší analytiky. Ve skutečnosti odráží tato nejistota vratké základy

soudobých názorů na žánr. Zejména tři kontradikce stojí za důkladné prověření.

Při určování podstaty nějakého žánru máme obvykle sklon dělat dvě věci najednou a zavádíme tak dva alternativní soubory textů, které odpovídají odlišnému chápání žánrové podstaty. Na jedné straně máme těžkopádný seznam textů, který koresponduje s jednoduchou tautologickou definicí žánru (např. western = film, který se odehrává na americkém Západě nebo muzikál = film s programní hudbou). Tento obsáhlý soupis je posvěcován encyklopediemi žánrů nebo žánrovými katalogy. Na straně druhé nacházíme kritiky, teoretiky a další arbitry vkusu, kteří se přidržují nějakého uznávaného kánonu, jenž nemá mnoho společného s širokou, tautologickou definicí. V této skupině se mluví stále dokola o stále stejných filmech a to nejen proto, že jsou notoricky známé nebo zvláště dobře udělané, ale hlavně z toho důvodu, že se zdají jaksi věrněji a plněji představovat daný žánr, přesněji než jiné filmy, které se od žánru (kánonu) více či méně odchyľují. Tento úzce výběrový okruh filmů se běžně nevyskytuje ve slovníkovém kontextu, nýbrž v souvislosti s pokusy o určení převažujícího významu v daném žánru nebo s pokusy o stanovení žánrové struktury. Značně relativní statut těchto alternativních přístupů ke konstituci žánrové základny nám pomůže osvětlit následující typický rozhovor:

„Tak přemýšlím, co uděláme s filmy Elvise Presleyho? Těžko je můžeme označit za muzikály.“

„Proč ne? Jsou plné písniček a mají syžet, který je propojuje, no ne?“

„Nu, snad ano. Mám za to, že byste nemuseli říkat Zábavě v Acapulku muzikál, na rozdíl od Zpívání v dešti. To je pravý muzikál!“

Kdy není muzikál muzikálem? Když v něm vystupuje Elvis Presley! To, co snad vypadalo jen jako určitá váhavost ze strany společnosti kritiků, se teď projevuje jako jasná kontradikce. Jelikož na naší kritické scéně existují dvě soupeřící pojetí žánrové podstaty, je dokonale možné, aby nějaký film současně byl do specifické žánrové oblasti zahrnut i z ní striktně vyloučen.

Druhá nejistota se projevuje v souvislosti s postavením teorie a historie v žánrových zkoumáních. Před nástupem sémiotiky se většina žánrových definic a označení vypůjčovala ze slovníku filmového průmyslu a to málo teorie žánru, co existovalo, se mísilo s historickou analýzou. Během posledních dvou desetiletí sílí vlivem sémiotiky užívání kritického, sebe-vědomého slovníku na úkor zpochybněného spotřebního (konzumentského) slovníku. Příspěvky V. Proppa, C. Lévi-Strausse, N. Frye a T. Todorova ke zkoumání žánru nebyly jednoznačně přínosné kvůli zvláštnímu místu, které žánrové studie zaujímají v rámci sémiotického projektu. Jestliže strukturalisticky orientovaní kritici volili za předmět svých analýz velké soubory populárních textů, bylo to proto, že chtěli zachytit a vyhmátnout základní nedostatky v sémiotickém pojetí analýzy textů.

Jedním z nejvýraznějších rysů Saussurovy teorie jazyka je zdůraznění principiální nemožnosti změny v rámci jazyka vlivem izolovaného jednotlivce.¹ Stabilita jazykového společenství tedy slouží jako důkaz oprávněnosti Saussurova fundamentálně synchronního přístupu k jazyku. Při aplikaci tohoto lingvistického (synchronního) modelu na problematiku textové analýzy nebrali literární sémiotici nikdy dostatečný ohled na koncept interpretativního společenství, který je implikován Saussurovým pojetím lingvistického společenství.

První etapa vývoje sémiotiky preferovala příběh na úkor vyprávění, systém oproti procesu a koncept „historie“ před „diskursem“. Tento postoj uvrhl sémiotiku do řady omezení a kontradikcí, aby nakonec vyústil v druhou vlnu sémiotiky, orientovanou na proces. V tomto kontextu musíme chápat zásadně synchronní přístup Proppa, Lévi-Strausse, Todorova a mnoha dalších teoretiků žánru.² Tito teoretici nebyli ochotni znejistit své systémy historickým konceptem lingvistického společenství a nahrazovali ho proto žánrovým kontextem, jakoby váha velkého množství „podobných“ textů postačovala k určení významu daného textu bez ohledu na konkrétní publikum. Sémiotická analýza žánru, beze smyslu pro historickou dimenzi, se tak od počátku a z principu vyhýbala historii. Sémiotici 60. a počátku 70. let svým traktováním žánrů jako neutrálních konstruktů zastírali diskurzivní sílu žánrových formací. Protože chápali žánry jako interpretačně obdobné struktury, nebyly schopni vnímat důležitou úlohu žánrů jako transformačních činitelů v rámci interpretačního společenství. Místo aby strukturalisticky orientovaní kritici otevřeně reflektovali způsob, jakým Hollywood využívá své žánry pro výrazné zkrácení běžného procesu interpretace, padli do téže pasti, když ideologický dopad tohoto používání žánrů považovali za přirozenou a ahistorickou záležitost.

Na žánry se vždy pohlíželo (a stále ještě pohlíží) jako kdyby vyskočily v plné zbroji z hlavy Diovy. Nepřekvapí proto zjištění, že i v nejpracovanějších současných teoriích žánru je vztah mezi specifickým produkčním systémem a příslušným publikem pojímán na bázi zásadně ahistorického chápání žánru.³ Jak badatelé dospívají k poznání celého spektra jednotlivých hollywoodských žánrů, ukazuje se stále zřetelněji, že žánry zdaleka nevykazují tu homogenitu, kterou klade a předpokládá synchronní přístup. Zatímco jeden z hollywoodských žánrů může být s malými změnami převzat z jiného média, druhý se může, předtím, než se stabilizuje do podoby obecně známého schématu, pomalu vyvíjet, mě-

¹ Ferdinand de Saussure: *Course in General Linguistics*. New York 1959, str. 14–17.

² V. Propp: *Morphology of the Folktale*. Bloomington 1958; C. Lévi-Strauss: *Structural Anthropology*. New York 1963; T. Todorov: *Grammaire du Décaméron*. The Hague 1969; T. Todorov: *The Fantastic*. Ithaca 1975.

Pozn. překl. Propp, V.: *Morfologie pohádky*. Praha 1970; Propp, V.: *Morfológia rozprávky*. Bratislava 1971. Lévi-Strauss, C.: *Myšlení přírodních národů*. Praha 1972.

³ Stephen Neale: *Genre*. London 1980.

nit a kolísat a ještě další může projít rozsáhlou sérií paradigmát, aniž bychom mohli kterékoli z nich prohlásit za dominantní. Dokud budou hollywoodské žánry pojímány jako platónské kategorie, existující mimo čas, nebude možné propojit a sloučit teorii žánru (která vždy chápala bezčasovost typické žánrové struktury jako danou) a žánrovou historií, která se zaměřovala na zaznamenávání vývoje — rozvoj a vymizení téže charakteristické struktury.

Třetí kontradikce straší vytrvale, protože zahrnuje dvě obecné tendence, které žánrový criticismus dvou posledních desetiletí chápe jako jednotný celek. Rostoucí počet kritiků od 70. let setrvává, v návaznosti na Lévi-Strausse, na stanovisku o mystických vlastnostech hollywoodských žánrů, tj. na rituálním vztahu posluchačstva k žánrovému filmu. Na snahu filmového průmyslu potěšit auditorium a na jeho potřebu přitáhnout diváky se pohlíží jako na mechanismus, který divákům umožňuje aktuálně označit druh filmů, který chtějí vidět. Výběrem filmů, které pravidelně navštěvuje, tak filmové publikum odhaluje své preference a názory a nutí tak hollywoodské ateliéry vytvářet filmy, které by měly odrážet přání auditoria. Zkušenost se žánrovými filmy tak posiluje divácká očekávání a přání. Pravidelná návštěva kina se tak zdaleka neomezuje jen na plnění zábavné funkce, ale poskytuje uspokojení příbuzné náboženské zkušenosti. Tento rituální přístup, který nejotevřeněji probojovává John Cawelti, se rovněž objevuje v pracích Leo Braudyho, Franka McConnella, Michaela Wooda, Willa Wrighta a Toma Schatze.⁴ Tento přístup má svou cenu nejen pro vysvětlení míry identifikace, typické pro americké publikum, ale opravňuje také k zařazení příběhů žánrových filmů do přiměřeně širšího kontextu obecné analýzy vyprávění.

Stojí za zmínku, že zatímco rituální pojetí připisuje konečné autorství publiku, kdy ateliéry prostě slouží (za odměnu) národní vůli, paralelní ideologický přístup současně předvádí, jak obchod a politické zájmy Hollywoodu manipulují s diváky. Toto pojetí, u jehož zrodu stál časopis *Cahiers du Cinéma*, se rychle rozšířilo v mnoha časopisech (*Screen*, *Jump Cut* aj.) a spojilo se s globálnější kritikou masových médií, jak ji prosazovala frankfurtská škola.⁵ Při tomto pohledu jsou žánry jednoduše zobecněné, identifikovatelné struktury, jimiž proudí hollywoodská rétorika. Ideologické pojetí, které je mnohem všímavější k diskurzivním

⁴ John Cawelti: *The Six-Gun Mystique*. Bowling Green 1970; John Cawelti: *Adventure, Mystery and Romance*. Chicago 1976; Leo Braudy: *The World in a Frame: What We See in Films*. New York 1977; Frank McConnell: *The Spoken Seen: Films and the Romantic Imagination*. Baltimore 1975; Michael Wood: *America in the Movies, or Santa Maria, It Had Slept My Mind*. New York 1975; Will Wright: *Sixguns and Society: A Structural Study of the Western*. Berkeley 1975; Thomas Schatz: *Hollywood Genres: Formulas, Filmmaking, and the Studio Systems*. New York 1981.

⁵ Zejména kolektivní text Young Mr. Lincoln de John Ford In: *Cahiers du Cinéma* č. 223, August 1970. Dále Stephen Heath: *On Screen, in Frame: Film and Ideology*. In: *Quarterly Review of Film Studies* I, č. 3. (August 1976).

aspektům nežli přístup rituální (poplatný Lévi-Straussovi v akcentu na narativní systémy) zdůrazňuje dříve opomíjené problémy reprezentace a identifikace. Trochu zjednodušeně se dá říci, že ideologické pojetí charakterizuje každý jednotlivý žánr jako specifický druh lži, jehož nejtypičtějším rysem je schopnost maskovat se jako pravda. Jestliže rituální pojetí chápe Hollywood v tom smyslu, že reaguje na společenský tlak a vyjadřuje tedy přání publika, ideologický přístup tvrdí, že Hollywood využívá energie diváků a jejich psychický vklad k tomu, aby diváky přilákal a dostal je tam, kam chce. Tyto dva přístupy jsou v podstatě neslučitelné, ale doposud představují nejzajímavější a nejpodloženější pojetí hollywoodského žánrového filmu.

Máme zde tedy tři problémy, jež nejsou podle mého názoru omezené na jednu kritickou školu nebo jednotlivý žánr, ale které jsou implicitně obsažené ve všech hlavních oblastech soudobé žánrové analýzy. Takřka v každém sporu o hranice žánrové podstaty se vynořuje protiklad mezi obsažným, všezahrnujícím seznamem a výběrovým kánonem. Kdekoli probíhá diskuse o žánrech, jsou divergentní zájmy teoretiků a historiků čím dál běžnější. A i když je předmět zkoumání omezen na samotnou žánrovou teorii, nenalézáme shodu mezi obhájci rituální funkce filmových žánrů a mezi zastánci teorie jako odhalování ideologických záměrů. Uvědomujeme si naléhavou potřebu teorie, objasňující, aniž by odmítala kterýkoli z těchto značně rozšířených postojů, pozadí jejich existence, tj. teorie, která by vydláždila cestu pro kritickou metodologii, čerpající z inherentních kontradikcí těchto přístupů. Jestli jsme se vůbec něco naučili od poststrukturalistického kriticismu, pak je to nebát se logických kontradikcí, ale místo toho oceňovat výjimečnou energii, generovanou hrou protikladných sil uvnitř dané oblasti zkoumání. Potřebujeme teď novou kritickou strategii, která by nám umožnila současně pochopit i využít napětí, vzniklá v soudobé žánrové teorii a kritice.

Při hodnocení různých žánrových teorií používají kritici označení jednotlivých teorií podle nejvýraznějších rysů nebo podle typu aktivity, kterému příslušná teorie věnuje největší pozornost. Např. Paul Hernadi rozeznává čtyři obecné třídy žánrové teorie: expresivní, pragmatickou, strukturální a mimetickou.⁶ Ve výjimečně vlivném úvodu ke své knize *The Fantastic* klade Tzvetan Todorov do protikladu historické a teoretické žánry, obdobně jako postuluje opozici žánrů elementárních a komplexních.⁷ Jiní, jako např. Frederic Jameson, navazují na Todorova a další francouzské sémiotiky v rozlišování mezi sémantickým a syntaktickým přístupem k žánru.⁸ Přestože v podstatě neexistuje společný ná-

⁶ Paul Hernadi: *Beyond Genre: New Directions in Literary Classification*. Ithaca 1972.

⁷ Todorov: *The Fantastic*.

⁸ Frederic Jameson: *Magical Narratives: Romance as Genre*. In: *New Literary History* 7, 1975, str. 135–163. Zde bych měl poznamenat, že používám pojem „sémantický“ odlišně od Jamesona. Zatímco Jameson zdůrazňuje globální sémantický vstup, já se věnuji

zor na přesné hranice mezi sémantickým a syntaktickým aspektem, můžeme obecně vydělit žánrové definice, které vycházejí ze souboru společných rysů, postojů, postav, záběrů, lokalizací, orientací atp. — tedy které zdůrazňují sémantické prvky tvořící žánr, a definice, které místo toho akcentují jisté konstitutivní vztahy mezi předem neoznačenými a různými proměnnými — vztahy, které můžeme nazvat fundamentální žánrovou syntaxí. Sémantický přístup tak zdůrazňuje žánrové stavební bloky, naproti tomu syntaktické hledisko upřednostňuje struktury, do nichž se tyto bloky zasazují.

Rozdíl mezi sémantickým a syntaktickým vymezením žánru je snad nejzjevnější v běžných pojetích westernu. Jean Mitry nám skýtá jasný příklad nejběžnější definice. Western, tvrdí Mitry, je: „film, jehož děj, situovaný na americký Západ, je v souladu s atmosférou v období 1840—1900.“⁹ Mitryho takřka tautologická definice, založená na přítomnosti nebo absenci snadno určitelných prvků, implikuje rozsáhlou a nediferencovanou žánrovou bázi. Detailnější přehled Marca Verneta je citlivější vůči čistě filmovým zřetelům, ale převážně sleduje též sémantický model. Vernet uvádí obecnou atmosféru (důraz na základní prvky jako např. půdu, prach, vodu a kůži), hlavní postavy (drsný) jemný kovboj, opuštěný šerif, věrný nebo věrolomný indián a silná, lež něžná žena a dále rovněž technické prvky užití rychlých běhů kamery a záběrů z jeřábu.¹⁰ Úplně odlišné řešení nabízí J. Kitses; nezdůrazňuje slovník westernu, ale vztahy, propojující lexikální prvky. Podle Kitsese vychází western z dialektiky mezi Západem jako zahradou a Západem jako pouští (mezi kulturou a přírodou, společností a jednotlivcem, budoucností a minulostí).¹¹ Slovník westernu je tedy vytvářen svým syntaktickým vztahem a nikoli naopak. John Cawelti se pokouší systematizovat western podobným způsobem: western je vždy zasazen do pohraničí nebo do jeho těsné blízkosti, kde se muž setkává se svým necivilizovaným dvojníkem. Western se tak odehrává na hranici mezi dvěma zeměmi, mezi dvěma epochami a vystupuje v něm hrdina, který zůstává rozdělen mezi dva hodnotové systémy (neboť spojuje městskou morálku s obratností psance).¹²

V dosud uvedeném jsme si mohli povšimnout odlišných vlastností obou sledovaných přístupů. Zatímco sémantický přístup má malou explanační sílu, je aplikovatelný na velké množství filmů. Naopak syntaktický přístup se vzdává širší aplikovatelnosti ve prospěch schopnosti izolovat pro daný žánr specifické, význam nesoucí struktury. Tato alter-

individuálním sémantickým jednotkám textu. Smysl jeho způsobu použití se tedy přibližuje termínu „globální význam“, moje používání pak pojmu „lexikální výběr“.

⁹ Jean Mitry: *Dictionnaire du cinéma*. Paris 1963, s. 276.

¹⁰ Marc Vernet: *Lectures du film*. Paris 1976, s. 111—112.

¹¹ Jim Kitses: *Horizons West*. Bloomington 1969, s. 10—14.

¹² Cawelti: *The Six-Gun Mystique*.

nativa nechává analytika žánru zdánlivě v rozpacích: zvol sémantické hledisko a vzdáš se explanační síly; vol syntaktický přístup a budeš pracovat bez možnosti širší aplikovatelnosti. Pokud jde o western, instruktivním problémem je tzv. „pensylvánský western“. Většině diváků je jasné, že filmy jako **Černé zlato** (High, Wide and Handsome; Rouben Mamoulian, 1937), **Bubny víří** (Drums along the Mohawk; John Ford, 1939) a **Neporažení** (Unconquered; Cecil B. De Mille, 1947) jsou jaksi příbuzné westernu. Tyto filmy využívají zaběhané postavy ve vztazích, odpovídajících jejich protějškům na západ od Mississippi, konstruuji zápletku a rozvíjejí strukturu pohraničí ve zřetelné návaznosti na westernové romány a filmy předchozích desetiletí. Ale děje se tak v Pensylvánii a v nevhodném století. Jsou tyto filmy westerny, protože mají společnou syntax se stovkami filmů, kterým říkáme westerny? Nebo to nejsou westerny, protože nesplňují definici J. Mitryho?

Ve skutečnosti představuje „pensylvánský western“ (obdobně jako městský, spaghetti a sci-fi western) dilema jen proto, že kritici vytrvale odmítají jeden druh definice a pojetí ve prospěch druhého. Zpravidla jsou oba přístupy (sémantický i syntaktický) prosazovány, analyzovány, hodnoceny a šířeny odděleně, navzdory komplementaritě, kterou jejich názvy implikují. Řada sporů, týkajících se otázek žánrů, vznikla jen proto, že se teoretici obou stran prostě nebrali v úvahu. Mám za to, že tyto dvě kategorie žánrové analýzy jsou komplementární, že se dají propojit a že se ve skutečnosti některé z nejdůležitějších otázek mohou klást jen tehdy, když oba přístupy zkombinujeme. Krátce řečeno, navrhuji sémanticko-syntaktický přístup ke zkoumání žánru.

Takže abychom zjistili, zdali navrhovaný sémanticko-syntaktický přístup zaručuje něčím nové porozumění, vrátíme se k výše uvedené trojici kontradikcí. Zaprvé je rozpor v určování podstaty (charakteristický rys soudobých žánrových výzkumů) — na jedné straně všezahrnující soupis, na straně druhé exkluzivní panteon. Nyní už by mělo být jasné, že každé z těchto stanovení žánrové základny odpovídá jinému přístupu k analýze žánru a k jeho definici. Tautologické sémantické definice (s cílem rozsáhlé aplikovatelnosti) zavádějí obsáhlý žánr sémanticky podobných textů; naproti tomu definice syntaktické, zaměřené na objasnění žánru jako takového, zdůrazňují úzkou vrstvu textů s upřednostněním specifických syntaktických vztahů. Trvat pouze na jednom z těchto přístupů a odmítat druhý znamená ignorovat nevyhnutelně podvojnou podstatu jakékoli žánrové báze. Na jeden každý film, který se aktivně podílí na propracovávání žánrové syntaxe připadá celá řada dalších filmů, které se spokojují s přebíráním prvků, tradičně spojovaných s daným žánrem, aniž by přitom rozvíjely jejich vztahy nějakým specifickým způsobem. Musíme si uvědomit, že ne všechny žánrové filmy mají ke svým žánrům stejný vztah a stejnou míru příbuznosti. Souběžným uznáním sémantického a syntaktického názoru na žánr získáváme možnost uchopení a rozlišení různých úrovní „žánrovosti“. Nadto toto dvojité pojetí umožňuje

daleko přesnější deskripci značného množství mezižánrových propojení, která jednostranné přístupy zpravidla potlačují. Není prostě možné popsat přesně celou hollywoodskou kinematografii, aniž bychom nebyli s to vyložit řadu filmů, které zavádějí inovace kombinací syntaxe jednoho žánru a sémantiky jiného. Plná hodnota sémanticko-syntaktického přístupu se ozřejmí vlastně jen tehdy, když se věnujeme problematice historie žánrů.

Jak jsem již poukázal výše, většina teoretiků, zabývajících se žánrovou problematikou, užívá sémiotický model a historickým úvahám se vyhýbá. Dokonce i v těch několika málo případech, kdy se kladly otázky historie žánru, jako např. v pokusech Metze a Wrighta o periodizaci westernu, byla historie konceptualizována jako diskontinuální následnost momentů, z nichž každý byl charakterizován jinou základní verzí žánru — tj. odlišnou syntaktickou strukturou, kterou žánr přijal.¹³ Stručně řečeno, doposud byla teorie žánru zaměřena takřka výlučně na propracování synchronního modelu, který měl přiblížit syntaktickou funkci určitého specifického žánru. Je ale přirozené, že žádný hlavní žánr nezůstává během desítek let své existence beze změny. Ve snaze zamaskovat ostudnou aplikaci synchronní analýzy na vyvíjející se formu prokázali kritici extrémní obratnost ve vymýšlení kategorií, které měly popřít pojem změny a vybavit každý žánr trvalou, neměnnou sebeidentitou. O westernech a horrorech se zhusta mluví jako o „klasických“ žánrech, muzikál je definován pojmy „platónsky ideální“ integrace, kritický korpus melodramatu byl do značné míry omezen na poválečné pokusy Sirka a Minnelliho atd. Protože jsme neměli vyhovující hypotézu pro problematiku historické dimenze žánrové syntaxe a ani teorii žánru, která by ji zkoumala, proto jsme tuto syntax izolovali od plynutí času.

Jako pracovní hypotézu navrhuji dva základní způsoby vzniku žánru: buď se nějaký relativně stabilní soubor sémantických faktorů vyvíjí prostřednictvím syntaktického experimentování do podoby koherentní a trvanlivé syntaxe a nebo: již existující syntax přejímá novou skupinu sémantických prvků. V prvním případě je typická sémantická konfigurace žánru identifikovatelná dlouho předtím, než se stabilizuje syntaktické schéma, což potvrzuje již zmíněnou dualitu žánrové podstaty. V tomto případě vytváří deskripce vývoje žánru, tj. jak se soubor sémantických prvků rozvíjí do nadále relativně stabilní syntaktické formy, historii daného žánru, ale současně také určuje struktury, na nichž staví teorie žánru. Věnujeme-li se např. ranému vývoji muzikálu, lehce vysledujeme během let 1927—1930 pokusy vestavět do melodramatické syntaxe sémantiku zákulisí nebo nočních klubů, kdy hudba zpravidla vyjadřuje smutek nad rozchodem nebo smrtí. Leč po uvolnění v letech 1931—32 se začal muzikál vyvíjet novým směrem; přestože zachovával v podstatě

¹³ Christian Metz: *Language and Cinema*. The Hague 1974; Wright: *Sixguns and Society* ...

tentýž sémantický materiál, rostoucí měrou se v něm propojuje energie muzicírování s radostí z navazování známostí, se silou pospolitosti a s rozkoší ze zábavy. Historik žánru tak může předvést charakteristickou syntax muzikálu, aniž by rezignoval na historickou dimenzi, takovým způsobem, že se ukazuje, jak vyrůstala ze spojování specifických sémantických prvků v identifikovatelných bodech. Ukazuje se nám tak jistá kontinuita mezi úkolem historika a cíli teoretika, neboť úlohy obou těchto disciplin jsou nyní nově stanoveny tak, že jde o zkoumání vzájemných vztahů mezi sémantickými prvky a syntaktickými spoji.

Tato kontinuita mezi historií a teorií se uplatňuje rovněž u druhého vývojového typu žánru, uvedeného výše. Při analýze rozsáhlé palety válečných filmů, které zobrazují Japonce nebo Němce jako ničemy, máme sklon uchylovat se při výkladu jednotlivých typizací k mimofilmovým událostem. Opomíjíme tak rozsah, v jakém filmy typu **All through the Night** (Po celou noc; Vincent Sherman, 1942), **Sherlock Holmes and the Voice of Terror** (Sherlock Holmes a hlas hrůzy; John Rawlins, 1942), **Případ Winslow** (The Winslow Boy; Anthony Asquith, 1948) vnesly do nového souboru sémantických prvků „spravedlnostní“ syntax typu „policisté — trestají — zločince“, která v žánru gangsterky odstartovala filmem **G-Men** (Policajti; William Keighley, 1935). Opět je to vzájemná hra syntaxe a sémantiky, která zajišťuje materiál pro teoretický i historický mlýn. Nebo si vezmeme vývoj filmové sci-fi. Tento žánr byl zpočátku vymezen jen dosti relativně stabilizovanou sémantikou a začal vypůjčkami syntaktických vazeb od již zavedeného filmového horroru, až teprve nedávno se objevil příklon k syntaxi westernu. Přidržíme-li se simultánní deskripce podle obou uvedených parametrů, nehrozí nám nebezpečí zavádějícího ztotožňování **Hvězdných válek** (Star Wars; George Lucas, 1977) s westernem (jako to udělala pěkná řádka kritiků) i když tento film má jistá syntaktická schémata s westernem společná. Zkrátka, když bere me vážně mnohonásobné propojení sémantiky a syntaxe, zavádíme novou kontinuitu, která sbližuje filmovou analýzu, teorii žánru i dějiny žánrů. Ale co posiluje transformaci vypůjčené sémantiky do specifické hollywoodské syntaxe? Nebo co ospravedlňuje průnik nové sémantiky do dobře uspořádané syntaktické situace? Aniž bych chtěl naznačit výhradně imanentní formální progres žánru, navrhuji jako pravou polohu pro studium vztahu Hollywoodu a jeho publika a tedy i pro studium rituálního a ideologického používání žánrů tu oblast, kterou vytváří vztah mezi syntaktickým a sémantickým (aspektem). Většinou, jsou-li kritici opačných názorů ve sporu ohledně nějakého hlavního žánrového problému, je to proto, že uvnitř téhož obecného jádra žánru zavedli dva odlišné a protikladné kánony, z nichž každý je podepřen jedním z hledisek. Tak např. když katolíci a protestanté nebo liberálové a konzervativci citují bibli, jen vzácně se stane, že uvedou stejné pasáže. Ale překvapující skutečností v žánrové problematice je, že teoretici obou hlavních pojetí (rituálního i ideologického) běžně vypichují tentýž kánon, tutěž

malou skupinu textů, která nejvýrazněji zrcadlí stabilní syntax příslušného žánru. Např. filmy Johna Forda hrály hlavní roli ve vývoji jak rituálního, tak i ideologického pojetí.

Příznivci Fordova srozumitelného a průhledného vyjadřování amerických hodnot, počínaje Sarrisem a Bogdanovichelem až po Schatze a Wrighta, zdůrazňovali zespolečenšťující stránky jeho filmů. Naproti tomu kritikové, vycházející zejména z vlivné studie časopisu *Cahiers du Cinéma* o filmu *Mladý Lincoln* (Young Mr. Lincoln), ukazovali, jak může být výzvy ke sjednocení použito jako lákadla, které má diváky přivést do pečlivě zvoleného, ideologicky určeného a podřízeného postavení. Obdobná situace převládá v muzikálu, kde rostoucímu množství rituálních analýz filmů s Astairem a Rogersovou a poválečné produkce MGM odpovídá zvyšující se počet studií, které předvádějí ideologický vklad těchto filmů.¹⁴ Základna takřka každého hlavního žánru se vyvíjela stejným způsobem, s kritiky obou táborů, kteří tihli a nakonec zakládali své argumenty na tomtéž omezeném spektru filmů. Stejně jako vládnou Minnelli a Sirk kriticismu melodramatu, stal se Hitchcock takřka synonymem pro thriller. Ze všech hlavních žánrů pouze „film noir“ nepřivábil kritiky ani jednoho z opozičních táborů a není proto zahrnut do společného bloku zásadních textů — bezpochyby z toho důvodu, že kritici zastávající rituální pojetí žánru nebyli ochotni přistoupit na zásadně protispolečenské zaměření tohoto žánru.

Tvrdím, že tento všeobecný souhlas se složením kánonu textů vyplývá z inherentně dvojvazebné podstaty jakékoli relativně stabilní žánrové syntaxe. Trvá-li zavedení nějaké žánrové syntaxe příliš dlouho a jestliže mnoho zdánlivě účinných receptů nebo úspěšných filmů nikdy nezplodí žánr, je to proto, že pouze jisté typy struktur v rámci specifického sémantického prostředí vyhovují speciálnímu bilingvistu, který je pro stabilní žánr nezbytný. Struktury hollywoodské kinematografie, obdobně jako komplex struktur americké mytologie všeobecně, slouží k tomu, aby maskovaly reálnou distinkci mezi rituální a ideologickou funkcí. Hollywood nepropůjčuje jednoduše svůj hlas veřejnosti a jejím tužbám, ani prostě nemanipuluje publikem. Naopak většina žánrů prochází obdobím přizpůsobování, v jehož průběhu se touhy a přání auditoria přizpůsobují zájmům Hollywoodu a naopak. Protože veřejnost nechce vědět, že se s ní manipuluje, úspěšná rituálně-ideologická „fazóna“ je takřka vždy taková, že možnost manipulace zakrývá a vehementně předvádí svou schopnost bavit.

Kdykoli je dosaženo stabilního sladění (což je vždy, když se stane sémantický žánr také syntaktickým), je to proto, že se našla společná plat-

¹⁴ Tento vztah je zvlášť zajímavý v díle Richarda Dyera a Jane Feuerové; oba se snaží pojednat vzájemnou závislost rituálních i ideologických složek. Zejména: R. Dyer: *Entertainment and Utopia*. In: *Genre: The Musical* (ed. R. Altman). London 1981, str. 175—189; Jane Feuer: *The Hollywood Musical*. Bloomington 1982.

forma, na jejímž základě se kryjí rituální hodnoty publika s ideologickými hodnotami Hollywoodu. Vývin specifické syntaxe v rámci daného sémantického kontextu tedy slouží dvojí funkci: spojuje jednotlivé prvky do logického řádu a současně přizpůsobuje přání publika záměrům filmových ateliérů. Úspěšný žánr tak nevdechuje za úspěch jen tomu, že zrcadlí ideál auditoria, ani jen svému postavení apologeta hollywoodské iniciativy, ale své schopnosti plnit obě tyto funkce najednou. Tento trik, tato strategická dvojfunkčnost, nejvýrazněji charakterizuje americkou filmovou produkci „období ateliérů.“

Prezentované pojetí žánru ovšem vyvolává některé specifické otázky. Např. kde je přesná hranice mezi sémantickým a syntaktickým? A jak jsou tyto dvě kategorie spřaženy navzájem? Každá z těchto otázek vytváří zásadní oblast zkoumání, příliš komplexní na to, abychom je zde mohli pojednat v plném rozsahu. Nicméně několik poznámek snad bude na místě. Pozorný čtenář se může právem zeptat, proč můj přístup přičítá takovou váhu zdánlivě banální distinkci mezi látkou textu a strukturami, do nichž je uspořádána. Proč právě tento rozdíl a ne spíše např. filmovější rozlišení mezi diegetickými prvky a technickými prostředky vyvinutými pro jejich prezentaci? Odpověď na tyto otázky spočívá v obecné teorii textové signifikance, kterou jsem vyložil jinde.¹⁵ Jen v krátkosti, tato teorie rozlišuje primární, lingvistický význam složek textu a sekundární, neboli textový význam, který tyto složky získávají prostřednictvím strukturujícího procesu, jenž je součástí tohoto textu či žánru. V rámci jednotlivého individuálního textu může tak mít jeden a týž jev více než jen jeden význam, podle toho, zda text uvažujeme v rovině lingvistické nebo textové. Např. ve westernu je kůň zvíře, které slouží jako dopravní prostředek. K této primární významové rovině, odpovídající normálnímu rozsahu pojmu „kůň“ se připojuje série dalších významů, odvozených od struktur, do nichž koně umísťuje western. Protiklad koně a automobilu nebo lokomotivy („železného oře“) zesiluje organický, nemechanický smysl pojmu „kůň“ (v jazyce implicitní) a převádí tak tento pojem z paradigmatu „způsob dopravy“ do paradigmatu „brzy již zastaralý, předindustriální pozůstatek“.

Stejným způsobem si vypůjčuje filmový horror z literární tradice 19. století její závislost na přítomnosti nějakého monstra. Zjevně tím utvrzuje lingvistický význam monstra jako „hrozivé, nelidské bytosti“, ale současně tím, jak rozvíjí nové syntaktické vazby vytváří nový a důležitý soubor textových významů. Pro 19. století je vystoupení monstra neoddělitelně svázáno s romantickou transcendentí, se snahou vědců plést se do božského řádu. V textech typu Frankenstein Mary Shelleyové, Balzakova Hledání absolutna nebo Stevensonova Podivného případu dr.

¹⁵ Charles F. Altman: Intratextual Rewriting: Textuality as Language Formation. In: The Sign in Music and Literature. Red. W. Steiner. Austin 1981, str. 39–51.

Jekylla a pana Hyda klade záměrná syntax člověka na roveň monstru, neboť mu připisuje monstrozitu bytí vně přírody, jak je vymezena tradičním náboženstvím a vědou. Odlišná syntax filmového horroru rychle ztotožňuje obludnost nikoli s přehnaně aktivním duchem 19. století (jako literatura), ale se stejně přehnaně aktivním tělem století dvacátého. Stále znovu je monstrum ztotožňováno s neukojenou sexuální touhou svého lidského protějšku a zavádí tak, prostřednictvím stejného lingvistického materiálu (monstrum, strach, pronásledování, smrt) zcela nové textové významy, v podstatě spíše falické nežli vědecké.

Tato distinkce mezi sémantickým a syntaktickým, v podobě, kterou jsem zde naznačil, tedy odpovídá rozdílu mezi primárními lingvistickými prvky, z nichž jsou texty vytvořeny, a sekundárními, textovými významy, které jsou zpravidla vytvářeny pomocí syntaktických vazeb mezi primárními prvky. Toto rozlišení je v prezentovaném přístupu zdůrazňováno nikoli proto, že se blíží nebo že odpovídá módní teorii o vztahu jazyka a vyprávění, ale proto, že rozlišení sémantického a syntaktického je zásadní pro teoretické uchopení procesu, kterým význam jednoho typu přispívá a případně ustanovuje jiný typ významu. Stejně jako jednotlivé texty zavádějí nové významy běžných pojmů pouze tím, že podrobují dobře známé sémantické jednotky syntaktickému znovuvymezení, tak i význam vzniká pouze díky opakovanému rozvíjení v zásadě stejných syntaktických strategií. Tímto způsobem se např. pouliční muzicírování (na lingvistické úrovni primárně způsob obživy) stává v muzikálu symbolem dvoření (tj. textovým významem pro konstituci tohoto syntaktického žánru zásadním).

Nesmíme ovšem zapomínat, že ačkoli každý text má zjevně svou vlastní syntax, syntax zde míněná je syntaxí žánrovou, která se neprojevuje jako taková, pokud není mnohokrát posilována syntaktickými vzorci jednotlivých textů. Z hollywoodských žánrů se ukázaly jako nejstabilnější ty, které zavedly nejkoherentnější syntax (western, muzikál); žánry, které mizí nejrychleji, zcela závisí na opakujících se sémantických elementech a nikdy nevytváří stabilní syntax (reportážní a katastrofické filmy, filmy o velkých loupežích apod.). Umísťují-li hranici mezi syntaktickým a sémantickým na dělicí čáru mezi lingvistickým a textovým, je to reakce nejen na teoretickou, ale také na historickou dimenzi žánrového fungování.

Takto proponovaný model ponechává možná příliš mnoho místa pro jedno nedorozumění. Během posledních dvou desetiletí se rozšířil názor (místy přerostl v klišé), že je to struktura, která nese význam, zatímco výběr strukturovaných prvků je v procesu označování do značné míry zanedbatelný.

Mohlo by se zdát, že tento postoj (nejotevřeněji obhajovaný a zavedený C. Lévi-Straussem v jeho kroskulturální metodologii výzkumu mýtů) je v mém návrhu implicitně obsažen, ale ve skutečnosti ho má zkoumání nepotvrdila.¹⁶ Naopak se domnívám, že divácká responze je silně pod-

míněna volbou sémantických prvků a atmosférou prostředí, protože příslušná sémantika, použitá ve specifické kulturní situaci bude vyvolávat v určitém reálném interpretativním společenství specifickou syntax, s níž byla daná sémantika do té doby spojována v jiných textech. Toto syntaktické očekávání, vyvolávané sémantickým signálem je doprovázeno paralelní tendencí očekávat specifické syntaktické signály, poukazující k předurčeným sémantickým polím (např. ve westernových textech pravidelné střídání ženských a mužských postav vyvolává očekávání sémantických prvků, které implikují milostný vztah, zatímco alternace dvou mužských postav v průběhu textu vždy implikovala /alespoň doposud/ střetnutí a sémantiku souboje). Toto vzájemné pronikání sémantického a syntaktického prostřednictvím aktivity diváka si zjevně zasluhuje další zkoumání. Momentálně snad postačí říci, že lingvistické významy (a tedy váha sémantických prvků) jsou z velké části odvozeny z textových významů předchozích textů. Trvalá cirkulace tak probíhá v obou směrech: mezi sémantickým a syntaktickým i mezi lingvistickým a textovým.

Řada dalších otázek, jako třeba obecný problém „hodnocení“ žánrů na základě sémantických nebo syntaktických posunů, si zasluhuje daleko větší pozornosti, nežli jsem jim mohl věnovat zde. Časem snad tento nový model pojetí žánru poskytne odpovědi na mnoho otázek, které se tradičně spojují s žánrovým výzkumem. A co je ještě důležitější, sémanticko-syntaktický přístup k žánru vyvolává mnoho otázek, pro něž v jiných teoriích nebylo místo.

(R. Altman: A Semantic-Syntactic Approach to Film Genre. Převzato ze sb. Film Genre Reader, red. B. K. Grant, Austin, University of Texas Press 1986, s. 26-40. Přel. Vlastimil Zuska. Pozn. překl.: za kritické připomínky děkuji kolegům Evě Struskové a Ivanu Klimešovi.)

¹⁶ Nejjasnější vyjádření Lévi-Straussova postoje najdeme v jeho *The Structural Study of Myths*. Užitečné osvětlení jeho stanoviska poskytuje E. Leach: *Claude Lévi-Strauss*. New York 1970.