

Obzor

Psát dějiny použití filmových žánrů

Rick Altman: *Film/Genre*.

British Film Institute, London 1999.

Tendence posilování významu historického výzkumu na úkor „velkých teorií“, projevující se ve film studies od osmdesátých let minulého století, zasáhla pochopitelně i přístup k filmovému žánru. Jako vhodný výchozí bod pro upřesnění rozdílu mezi staršími pojetími filmových žánrů a progresivnějšími liniemi výzkumu, a také pro postižení pozice, kterou v tomto poli zastávají starší práce Ricka Altmana i jeho nová kniha, může posloužit hojně citovaný text Steva Neala *Questions of Genre*.¹⁾ V něm je totiž reflektován dosavadní vývoj žánrové teorie skrze Altmanovu kritiku „rituálního“ a „ideologického“ přístupu, ale také kriticky zhodnocen Altmanův sémanticko/syntaktický přístup. Síť vzájemných (třebaže do jisté míry korektivních) odkazů v textech Neala a Altmana, kterou doplňuje Altman ve *Film/Genre*, ukazuje zřejmé afinity v pojetí obou autorů a zvýrazňuje tak určitou tendenci teorií žánrů, jejichž nejsilnějším společným jmenovatelem je procesualita.

Kritika starších Altmanových prací v *Questions of Genre* vychází zejména z Nealova důrazu na takový intertextuální přístup k žánru, který bere v úvahu dílčí texty produkované filmovým průmyslem. V této souvislosti pak vyčítá Altmanovi, že v knize *The American Film Musical*²⁾ připisuje jen velmi omezenou roli průmyslovému a žurnalistickému diskursu při zakládání žánrového korpusu. Altman zde totiž kladl důraz na definici žánru z pozice kritiky, pro kterou průmyslově/žurnalistické pojmy slouží jen jako zdroj výchozí hypotézy a soubor žánrových filmů vytvořený v tomto institucionálním diskursu tvoří jen předběžný korpus. Na něj pak má být aplikován určitý typ analýzy, a to podle preferencí kritika. Tento všeobecně formulovaný postup Altman sám realizuje ve vztahu k muzikálu skrze „sémanticko-syntaktický přístup“, jím definovaný poprvé v textu *A Semantic/Syntactic Approach to Film Genre*³⁾ (studie o americkém filmovém muzikálu představuje pokus o aplikaci tohoto přístupu na konkrétní materiál).

Sémanticko-syntaktický přístup spojuje dva dosud uplatňované a o sobě nedostatečné způsoby definování žánru, založené buď na sdílených sémantických prvcích (postavách, záběrech, lokalizacích, tématech, obrazech a zvucích...), nebo na podobnosti uspořádání těchto jednotek (vztahy postav, struktura zápletky, obrazová a zvuková montáž...), tj. na základě fundamentální žánrové syntaxe. Uspokojivější je spojení obou metod do sémanticko-syntaktického přístupu, který může přesvědčivě vysvětlit trvalost některých žánrů (horor, western, muzikál...), jež vykazují jak vysoký stupeň sémantické rozpoznatelnosti, tak syntaktické koherence. Ovšem rozpoznání jeho nedostatečnosti (spočívající v absenci pragmatického aspektu) vedlo Altmana k formulování sémanticko/syntakticko/pragmatického přístupu, který je východiskem knihy *Film/Genre*.⁴⁾

1) Steve Neale, *Questions of Genre*. In: Barry Keith Grant (ed.), *Film Genre Reader*. Austin 1997, s. 159 – 183.

2) Rick Altman, *The American Film Musical*. Bloomington 1989.

3) R. Altman, *A Semantic/Syntactic Approach to Film Genre*. „Cinema Journal“ 23, 1984, č. 3, s. 6 – 18. Srov. český překlad Vlastimila Zusky: *Sémanticko-syntaktický přístup k filmovému žánru*. „Iluminace“ 1, 1989, č. 1, s. 17 – 29.

4) Zohlednění pragmatického aspektu znamená v Altmanově pojetí opuštění linearitu lingvistického modelu (v linii zvuk-foném-morfém, rozšířené po vzoru Jurije Lotmana na text a žánr) zdůrazněním role

Zde více než dostatečně napравuje přehlíživý postoj k průmyslovému a žurnalistickému diskursu, z nichž činí (společně s diskursem kritiků, filmologů a diváků, resp. různých diváckých skupin reprezentujících rozličné zájmy) důležité hráče v soupeření o ustavení a využití žánrových pojmů k vlastním účelům. Základními otázkami diskursivního přístupu tak jsou: kdo promlouvá určitými žánrovými pojmy, ke komu a proč? Proč jsou některé filmy v některých situacích popisovány pomocí žánrové terminologie a jindy jsou žánrové pojmy důsledně opomíjeny? Žánry mají podle Altmana multidiskursivní povahu, každý žánr je kódován více kódy, které odpovídají různým skupinám uživatelů, podílejícím se na definování žánru.

Jiným bodem, v němž Neale naznačuje linii budoucího vývoje přístupu k filmovým žánrům, jaký poté realizuje Altmanova kniha, je zdůraznění role historického výzkumu. Jsou to právě dobové průmyslové a žurnalistické pojmy a označení, které skýtají nejlepší (a vlastně jediný) dostupný materiál pro historické výzkumy ukazující využívání žánrové terminologie a odhalující, jak byly jednotlivé filmy vnímány v určitém časovém okamžiku a jak se jejich žánrové zařazení proměňovalo. Široce zmiňovaným příkladem, který cituje jak Neale, tak Altman, je text Charlese Mussera *The Travel Genre in 1903 – 1904: Moving Towards Fictional Narrative*.⁵⁾ Musserův text staví film Edwina S. Portera *VELKÁ VLAKOVÁ LOUPEŽ* z roku 1903, který je tradičně pojímán jako první western, do zcela nové a odlišné perspektivy. První polovinu filmu řadí mezi železniční filmy (*railways films*) coby subžánr tehdy populárního cestovatelského žánru (*travel genre*), druhou polovinu pak mezi filmy o zločinu (*violent crime genre*), tedy k žánru, který byl v té době importován z Anglie. Musser svou tezi přesvědčivě podporuje argumenty poukazujícími jednak na kontextuální souvislosti zajištěné hereckým obsazením a jménem režiséra, jednak na okolnosti uvádění filmu. Jedním z herců byl Max Aronson, později známý jako „Broncho Billy“ Anderson. V době vzniku filmu to ale ještě nebyla hvězda westernů a divák jej mohl znát především z filmu *WHAT HAPPENED IN THE TUNNEL*, patřícímu k železničnímu žánru. Porter pak nebyl v té době ještě režisérem dalšího filmu řazeného mezi westerny (*LIFE OF A COWBOY*, 1906) ale snímku *ROMANCE OF THE RAIL*, který byl inzerován mj. sloganem „veselé scénky ze železnice“. Filmy *VELKÁ VLAKOVÁ LOUPEŽ* a *WHAT HAPPENED IN THE TUNNEL* byly navíc uváděny v rámci okruhu Hale's Tours, tedy v řetězci kin, jejichž sály připomínaly železniční vagony a kde byly divákům nabízeny pohyblivé obrázky ztotožňované s pohledem z jedoucího vlaku. Určité prvky přítomné ve *VELKÉ VLAKOVÉ LOUPEŽI* sice mohly vést k situování tohoto filmu mezi westerny, takové pojetí ale řadí film do tehdy ještě nekonstituovaného žánru⁶⁾ a je pro Altmana příkladem retrospektivního a historicky neospravedlněného přístupu. V této souvislosti formuluje Altman v kapitole nazvané „Odkud žánry pocházejí?“ důležitou hypotézu: „Žánrová terminologie, kterou jsme zdělili, má převážně retrospektivní povahu; ačkoli může zajistit nástroje odpovídající našim potřebám, není schopná zachytit škálu potřeb vykazovaných předchozími producenty, majiteli kin, diváky a jinými uživateli žánrů.“⁷⁾

typu uživatelů (diváckých skupin, producentů, distributorů, provozovatelů kin...), přičemž tato různorodost a soupeření mezi uživateli charakterizuje a podmiňuje samotnou existenci žánru.

- 5) Charles Musser, *The Travel Genre in 1903 – 1904: Moving Towards Fictional Narrative*. In: Thomas Elsaesser – Adam Barker (ed.), *Early Cinema: Space, Frame, Narrative*. London 1990, s. 123 – 132. Srov. též Charles Musser, *The Emergence of Cinema: The American Screen to 1907*. New York 1990.
- 6) Podle Altmana prochází vznikající žánry obdobím, kdy jediný zdroj jejich jednoty pochází ze sdílení povrchových charakteristik zapojených do jiného žánrového kontextu, který je v té době vnímán jako dominantní. Pro Altmanův popis procesu konstituování žánru srov. Altmanův text *Obaly na víceru použití. Žánrové produkty a proces recyklace* (s. 5 – 40 tohoto čísla *Iluminace*).
- 7) R. Altman, *Film/Genre*. London 1999, s. 48.

Shoda v pojetí žánru u Neala a Altmana je nejzřetelněji patrná v důrazu na chápání žánru jako procesu.⁸⁾ Procesualitu žánru popisuje Neale jednak v rovině průběhu jeho změny, překrývání s jinými žánry a hybridizace (tomuto problému se Altman věnuje velmi podrobně a dokládá jej konkrétními historickými příklady), jednak v rovině proměny diváckého očekávání, budovaného jak určitým žánrovým korpusem, znalostí jiných filmů téhož žánru, tak i žánrovými obrazy produkovány inzeráty, plakáty apod. Neale zde přímo odkazuje k Jaussovu pojmu „horizont očekávání“, který Altman sice nikde nezmiňuje, nicméně je zřejmé, že jeho kritika retrospektivního uplatňování žánrové terminologie a požadavek výzkumu dobových diskursů konstituujících žánrovou identitu filmů odpovídá Jaussovu nároku na rekonstrukci horizontu očekávání díla.⁹⁾

Altmanova kniha je tvořena dvanácti kapitolami a závěrem, který vymezuje zmiňovaný „sémanticko/syntakticko/pragmatický přístup k žánru“, jako appendix je připojen i dnes už klasický text *Sémanticko-syntaktický přístup k filmovému žánru*. Převážná část čtvrté a páté kapitoly („Jsou žánry stabilní?“ a „Podléhají žánry redefinici?“) je obsažena v textu *Žánrové produkty a proces recyklace*, který byl publikován před vydáním knihy *Film/Genre* a jehož překlad nabízí toto číslo *Illuminace*. Úvodní dvě kapitoly knihy představují kritický komentář teorie literárních žánrů, resp. žánrů filmových. Přestože teorie filmových žánrů jsou do značné míry pokračováním výzkumů žánrů literárních, upozorňuje Altman jednak na skutečnost, že spojení filmových žánrů s celým procesem produkce, distribuce a konsumce představuje širší koncept, než jaký je běžný v případě žánrů literárních, jednak na to, že od konce šedesátých let se díky zájmu řady filmologů o tuto problematiku ustavilo pole výzkumu filmových žánrů jako do značné míry nezávislé na sféře literatury (srov. zejména studie Ricka Altmana, Edwarda Buscomba, Johna Caweltiho, Mary Ann Doanové, Thomase Elsaessera, Steva Neala, Thomase Schatze, Willa Wrighta a dalších). Altman také charakterizuje a komentuje základní přístupy k filmovému žánru, které se konstituovaly během posledních dvaceti let, a podrobuje je kritice. Především odmítá předpoklad, že žánry mají jasné a pevné identity a hranice, který vedl teoretiky k reduktivnímu vylučování filmů stojících v hraničních oblastech a který je ostatně zpochybňován dějinami filmové recepce. Je to právě historizace recepce filmových žánrů a zohlednění pragmatického aspektu žánrů a žánrové terminologie, co narušuje nejen představu o čistotě žánru, ale také o ahistorické povaze žánru, předpověditelnosti a teleologičnosti vývoje jednotlivých žánrů (procházejících obdobím zrání k narůstající míře sebevědomí a konečnému zániku) nebo o tom, že jeden film může náležet jedinou provždy pouze do jednoho žánru (přičemž změna zařazení má svědčit pouze o mylnosti předchozího hodnocení).

Tradice výzkumu filmového žánru nabízí také různé odpovědi na otázku, kde je nutné žánr hledat: zda na straně autora, textu, média či dílem evokovaného světa. Přestože Altmanův „sémanticko-syntaktický přístup“ situoval žánr jednoznačně do textu, jeho „pragmatizovaná“ varianta klade důraz na to, že pouze text nemůže tvořit žánr. Žánrové texty nelze pojímat jako izolované objekty, ale jako komplexní situaci, jako sérii událostí opakovanou podle určitého vzorce. Existence žánru vyžaduje, aby poměrně velké množství textů bylo produkováno, distribuováno a recipováno širokým publikem, a to vše relativně homogenním způsobem. Žánr se nenachází v některé dílčí části tohoto procesu, ale v cirkulaci významu, který je součástí tohoto procesu. Žánr je

8) „Žánr jako proces“ je název jedné z kapitol jak u Neala (c. d., s. 170), tak u Altmana (*Film/Genre*, s. 54). Srov. též kapitolu Altmanova textu v tomto čísle *Illuminace*, s. 9 – 19.

9) „Rekonstrukce horizontu očekávání, na němž bylo dílo v minulosti vytvořeno a přijímáno, [...] umožňuje klást otázky, na které text dával odpovědi, a tak zjistit, jak tehdejší čtenář dílo viděl a jak je mohl chápat.“ Hans Robert Jauss, *Dějiny literatury jako výzva literární vědě*. In: Miloš Sedmidubský – Miroslav Červenka – Ivana Vízdalová (eds.), *Čtenář jako výzva. Výbor prací z kostnické školy recepční estetiky*. Brno 2001, s. 19.

tak vedlejším produktem celé série. Toto pojetí žánru coby určité komplexní situace odporuje tradiční zjednodušující redukci žánru na korpus textů nebo na textuální strukturu. Pro adekvátnější porozumění žánrům je potřeba přijmout přístup orientovaný výrazněji na uživatele a na diskursivitu, věnovat pozornost tomu, že žánry se ocitají v různém kontextu a jsou různě používány. Žánry sice mají svého autora, ten se ale snaží skrýt za domnělou univerzalitu žánru, který není bezproblémově komunikován příjemci, ale je místem soupeření mezi uživateli.

Jednu z kapitol věnuje Altman otázce míšení žánrů a podobně jako řada jiných předních historiků tvrdí, že tento fenomén není výsadou nového Hollywoodu, ale je jasně přítomen i například ve „zlatém období“ klasického Hollywoodu. Zdání jednoznačného žánrového zařazení některých filmů je především výsledkem kritického diskursu, který má zájem na jasně definovaném žánrovém slovníku a žánrovém korpusu. Studia naopak tradičně potlačují možnost identifikovat především své prestižní snímky s jediným žánrem a ve snaze zaujmout co nejširší segment publika se snaží vytvářet spojení s více žánry či cykly (tuto tendenci přesně ilustruje HRÁČ Roberta Altmana, kde je scénář nabídnutý producentovi Griffinu Millovi charakterizován jako „OUT OF AFRICA meets PRETTY WOMAN“, tedy jako spojení takových protikladných prvků jako Afrika a Los Angeles, intelektuální kvality a komerční přitažlivost, zkušená herečka a nová půvabná tvář...). Zatímco studiový diskurs má krátkodobou paměť a jeho kategorizace je orientována především do budoucna, kritický diskurs má paměť mnohem dlouhodobější a je orientovaný především do minulosti. Právě z tohoto zdroje tak pochází převážná část žánrové terminologie, která ovšem svojí zdánlivou jednoznačností dává zapomenout na to, že se žánry nachází v neustálém procesu stávání.

Další části knihy jsou věnovány například roli žánru v divácké zkušenosti či návrhu adekvátního komunikačního modelu, který by odpovídal lépe situaci komunikování žánrové zprávy než model Romana Jakobsona. Altmanův model bere v úvahu skutečnost, že žánry závisejí do jisté míry na konstelované komunitě, která je založena na podobnosti vkusu a jejíž členové nejsou propojeni přímou interakcí (jde o komunitu, která není realizovaná kontaktem tváří v tvář, ale pouze imaginovanou spolupřítomností ostatních členů). Druhým specifickým znakem tohoto modelu je význam laterální komunikace – při komunikování zprávy tak nedochází jen ke kontaktu mezi odesílatelem a příjemcem, ale i mezi jednotlivými příjemci.

Tématem poslední kapitoly s názvem „Co nás mohou žánry naučit o národě?“ je vztah žánru a národa. Toto zdánlivě nepravděpodobné a fantastické spojení je podle Altmana logickou extrapolací pojetí žánru jako systému a procesu, kdy každý žánrový systém je vytvořen ze sítě uživatelských skupin a podpůrných institucí, přičemž každá z těchto skupin užívá žánr pro vlastní potřeby a uspokojení svých tužeb. Žánry jsou schémata umožňujícími integraci rozličných frakcí do jednotné společenské struktury, a tak fungují obdobně jako národy a jiné komplexní komunity. Altman se odvolává zejména na Benedicta Andersona a jeho pojetí národa jako imaginované komunity, jejímž základem je sdílená a zároveň odděleně zakoušená zkušenost, která umožňuje jednotlivcům představit si sebe sama jako součást širší komunity (příkladem takovéto zkušenosti je zpěv státní hymny u příležitosti např. státního svátku). I přes jisté rozdíly spojují „imaginované“ a „konstelované“ (tj. pro žánr charakteristické) komunity obdobné mechanismy. Právě proto nám porozumění procesu opětovného „zžánrovění“ (*regenrification*) může pomoci pochopit, jak vztahy zdánlivě stabilní (jako např. vztahy konstituující národ) podléhají proměnám.

Titul závěrečné podkapitoly (*Genre/nation*) v části věnované vztahu žánru a národa není ovšem pouze slovní hříčkou (*Generation*), ale zároveň finálním projevem jednoho ze základních principů Altmanova uvažování, charakteristického schopností syntézy, hledáním analogií, imaginativním uchopením problému spojeným s poukazováním na konceptuální překryvy. Je to znak lomítka, který je Altmanovým nástrojem, nožem i pojítkem v takových – pro jeho práci zásadních – slovních spojeních jako Semantic/Syntactic/Pragmatic, Genre/nation, Film/Genre.

Práce filmových historiků jako jsou Rick Altman, Barbara Klingerová, Richard Maltby či Steve Neale jsou výrazem toho, jak se pod vlivem nové filmové historie proměňuje chápání filmového žánru. Ani toto pojetí samozřejmě není zbaveno rizik určitých jednostranností a zjednodušení, spočívajících například v příklonu ke konceptuálně nezakotvenému empirickému historismu nebo v přílišném důrazu na určení původu a oslabení povědomí o hybridnosti žánru jako nikoli pouze průmyslového, ale i kulturního procesu.¹⁰⁾ Altmanova kniha si je evidentně těchto možných slabín vědoma a představuje dosud nejucelenější pojetí filmového žánru, které zohledňuje impuls nové filmové historie. *Film/Genre* je ovšem nejpodnětnější v tom, že při zohlednění pragmatického aspektu filmového žánru z něj nečiní autonomní definiční znak žánru (jak to dělá Noël Carroll v případě hororu)¹¹⁾, ale koncizně jej propojuje s rovinou textu, s rovinou sémanticko-syntaktickou, v „sémanticko/syntakticko/pragmatický přístup k filmovému žánru“.

Pavel Skopal

10) Srov. Christine Gledhill, *Rethinking genre*. In: Christine Gledhill – Linda Williams (eds.), *Reinventing Film Studies*. London – New York 2000, s. 221 – 243.

11) Noël Carroll, *The Philosophy of Horror. Paradoxes of the Heart*. New York 1990.