

Obaly na vícero použití

Žánrové produkty a proces recyklace

RICK ALTMAN

text zveřejněn in: *Illuminace* 4/2002, překl. J. Kučera, © *Illuminace*, NFA

Než přišla polovina dvacátého století, opíraly se debaty o žánru téměř vždy o historické příklady. Probuzený zájem o žánry v pozdní renesanci souvisel se vzkříšením žánrů klasického Řecka a Říma: komedie, tragédie, satiry, ódy, eposu, apod. Dokonce ani proti žánru zaměření romantické se svojí touhou zničit žánrovou specifičnost a s ní i břímě minulosti před tyranii dějin žánru neutekli. Když věda poskytla model zdánlivě stálých biologických druhů, trvale od sebe oddělených reprodukční neslučitelností, model biologického vývoje – okamžitě přejatý pro společenské a literární kategorie – znovu rychle nastolil tradiční pouto mezi žánrovým myšlením a historickým zkoumáním. Ve světě přelomu století, kterému vládla kniha *L'Evolution des genres dans l'histoire de la littérature* Ferdinanda Brunetièra, nemohla být o žánrech existujících mimo dějiny ani řeč.

O půl století později se však žánry pod vlivem jungovské psychologie a strukturální antropologie nacházejí v nové společnosti. Místo toho, aby byly čteny v kontextu Horatia a Boileaua, ocitají se najednou mezi pohanskými rituály, domorodými obřady, nedatovanými tradičními texty a popisy lidské přirozenosti. Pozornost se již neupírá na vznik, transformaci, kombinaci a mizení žánrů, tedy na nové, modifikované či ztrácející se žánry; předmětem zkoumání se stává žánrová neměnnost a zvláště pak příklady těch žánrů, které ospravedlňovaly tvrzení, že žánr jako takový je něčím ve své podstatě stálým. Hovořil-li Northrop Frye o žánrech jako o ztělesněných mýtu a spojoval-li Sheldon Sacks žánry se stálými vlastnostmi lidské mysli, nelze se vůbec divit, že pro celou generaci filmových kritiků představovaly filmové žánry pouze nejnovější formu rozsáhlejších, starších a trvalejších žánrových struktur. Ačkoli kritici podle vzoru Johna Caweltiho a jeho kulturně specifického pojetí formalizované fikce [formula fiction] vidí hollywoodské žánry jako specificky americké, bezstarostně filmovým žánrům připisují vybrané předky, včetně řeckých komedií, západních románů, divadelních melodramat a vídeňských operet.

Není divu, že na mýty zaměřené znovuobjevení žánrové kritiky během třetí čtvrtiny tohoto století vážně ohrozilo naši schopnost uvažovat o žánrech jinak než jako o stálých projevech více či méně neměnných fundamentálních lidských (nebo amerických) zájmů. Svým způsobem je to logické, neboť význam, připisovaný po několik uplynulých desetiletí termínu *žánr*, pramení z přesvědčení, že žánr představuje podobně jako Alenčina králičí nora kouzelné spojení mezi tímto padlým světem a mnohem uspokojivějším a trvalejším hájemstvím archetypu a mýtu. Žánru připadla role prostředníka mezi lidstvem a věčností, kterou kdysi plnila modlitba. Krátce, chceme-li, aby žánry fungovaly tak, jak se od nich očekává, musíme je považovat za stálé. Přílišný důraz, který již dvě generace žánrových kritiků kladou na žánrovou neměnnost, umožňující jim využít výhod archetypální kritiky, měl za následek hrubé zanedbání historických dimenzí žánru. Zdůrazňování zjevně reprezentativních proudů mohutné žánrové řeky na úkor jejich klikatých přítoků, břehům se vzpírajících povodní či jejího ústí, kterému vládne příliv a odliv, vede současnou žánrovou teorii k tomu, že věnuje pramalou pozornost logice a mechanismům, prostřednictvím kterých se žánry jako takové stávají rozpoznatelnými. Přítomná stať nabízí nápravu této tendence.

V nedávné minulosti začínala každá studie o žánrech otázkami po stálosti a koherenci: Co mají tyto texty společného? Které sdílené struktury jim umožňují, aby dávaly větší smysl jako žánr než jako suma významů individuálních textů? Jaké síly vysvětlují životnost žánru a

jaké vzorce se touto životností vyznačují? Zde se ovšem naopak budu zabývat problémy pomíjivosti a šíření žánrů: Proč některé struktury nebudou nikdy uznány jako žánr? A kterých změn je zapotřebí, aby se naopak jiné struktury jako žánr konstituovaly? Jsou-li žánry světským odrazem nadčasových hodnot, čím si vysvětlit pravidelné spory ohledně jejich definice, hranic a funkce? Žánrová kritika tradičně tím, že zdůrazňuje souhlasné struktury a zájmy, usiluje mocně o to, aby zakryla a překonala rozdíl a neshodu; zde naopak budeme sledovat princip, který rozpory zdůrazňuje, neboť chceme vysvětlit, co umožňuje diferencii. Pouze tehdy, poznáme-li, jak se ve zdánlivě univerzálním žánrovém kontextu rodí rozdíl, budeme v pozici, kdy bude možné rozhodnout řadu hraničních sporů, které vyrůstají z role žánru coby zástupce trvalosti ve světě změny.

Adjektiva a substantiva

Zdůrazňujeme-li místo shody rozpor, nemůžeme si nepovšimnout, že žánrová terminologie někdy vyžaduje přídavná jména a jindy jména podstatná. Totéž slovo se občas v angličtině¹ vyskytuje v obou těchto slovních družích: *musical comedies* [hudební komedie] nebo jednoduše *musicals* [muzikály], *western romances* [westernové romantické příběhy] či pouze *westerns* [westerny], *documentary films* [dokumentární filmy] nebo *film documentaries* [filmové dokumenty]. Výskyt těchto žánrových dvojic² vykazuje, zdá se, pozoruhodnou historickou pravidelnost. První užití termínu bývá vždy adjektivní povahy a popisuje či specifikuje již zavedenou širší kategorii. Nejen *poezie*, ale *lyrická poezie* nebo *epická poezie*. Pozdější užívání se vyznačuje uplatňováním samostatných podstatných jmen, což provází i odpovídající změna ve statusu nové kategorie. Lyrická poezie je typem poezie; čím více typů poezie označíme, tím víc se upevní existence poezie jako nezávislého žánru, přičemž každý typ odpovídá jinému jeho potenciálnímu aspektu. Upustíme-li od původního podstatného jména a povýšíme-li samotné přídavné jméno do stavu jména podstatného – *lyrika* –, učinili jsme mnohem víc než jen krok od obecného typu – poezie – ke specifickému příkladu – lyrická báseň. Tím, že adjektivu přidělíme status podstatného jména, naznačujeme, že *lyrický* existuje jako kategorie nezávislá na *poezii*, na podstatném jméně, které původně specifikovala. Když se z popisného přídavného jména stane nové kategoriální substantivum, osvobodí se od tyranie původního podstatného jména. *Epická poezie* nám připamatovává jména Homéra, Vergilia, Miliona, tedy samých básníků. Jaké mentální obrazy ale vyvolává samostatné podstatné jméno epika? *Píseň o Rolandovi*? *Vojnu a mír*? ALEXANDRA NĚVSKÉHO? LONESOME DOVE?³ Naše představivost již není svázána s básnickou formou; namísto toho vyhledává podobné texty napříč různými médii. Dříve byla *epičnost* jedním z možných přívlasků primární kategorie *poezie*; nyní je film jedním z možných projevů základní kategorie *epika*.

¹ Vzhledem k relativní lingvistické (angličtina je z hlediska substantivizace přídavných jmen či sloves, adjektivizace podstatných jmen, atd. ohebnější než čeština) i specificky kulturní (absence některých žánrových ekvivalentů v českém prostředí) nepřeložitelnosti Altmanových příkladů ponechávám uváděné žánrové termíny v originále, který v případě potřeby doplňuji překladem v závorce (pozn. překl.).

² Následující pojednání se podstatně liší od přístupu Alastaira Fowlera, který se jako jediný na poli anglického jazyka vážně zabývá rozdílem mezi substantivními a adjektivními žánrovými označeními. V sedmé kapitole své knihy *Kinds of Literature: An Introduction to the Theory of Genres and Modes* (Cambridge 1982). Fowler ztotožňuje substantivní názvy s žánry (např. komedie) a adjektivní terminologii s tím, co označuje jako *mody* (např. comic novel [humoristický román]). Podle Fowlera je druhé vždy odvozeninou prvního; zde vede pečlivý výzkum terminologie pro kategorizaci filmových žánrů ke zcela odlišným závěrům. Viz také práci Jean-Louise L e u t r a t a a Suzanne L i a n d r a t - G u i g u e s o v é *Les Cartes de l'Ouest. Un genre cinématographique: le western* (Paříž 1990, s. 95, 105 – 7), kteří popisují rozdíly mezi termínem *western* coby adjektivem a coby podstatným jménem.

³ LONESOME DOVE je televizní westernová saga na motivy stejnojmenného románu Larryho McMurtryho (pozn. red.).

Je překvapující, kolik žánrových označení tímto substantivizačním procesem prošlo. *Narrative poetry* [narativní poezie] je přirozeným zdrojem *narrative* [vyprávění]. Ze *Scenic photography* [krajinná fotografie] vzniká *scenic* [přírodní snímek] (jedna z hlavních částí programů představení němého filmu). *Serial publication* [kniha na pokračování]: *serial* [seriál]. *Commercial message* [obchodní sdělení]: *commercial* [reklama]. *Roman noir, film noir*: jednoduše *noir*. V některých případech je k proměně přídavného jména v podstatné zapotřebí neologismu. Z *biographical picture* [životopisný snímek] se stává *biopic*. *Musical drama* [hudební drama] se mění na *melodrama*. Podle stejného vzoru lze dokumentární drama označit za *docudrama*. Science-fiction stories [vědeckofantastické příběhy] jsou *sci-fi*. Potřeby novinářů dávají dokonce často vzniknout klonům těchto již substantivizovaných termínů: muzikály jsou *singies*, westerny jsou *oaters*,⁴ melodramata jsou *mellers*, *tearjerkers* či *weepies* [sladáky, dojíky, limonády].

Vznik samostatného podstatného jména ve všech případech signalizuje osvobození dřívějšího přídavného jména od původního podstatného jména a utvoření nové kategorie s vlastním nezávislým statusem. Vezměme si za příklad dějiny komedie. Komedie byla po staletí charakterizována různými způsoby – podle svého původu, tónu, kostýmů, předvádění, apod. Dnes máme řadu kategorií, které se od mateřského žánru osvobodily: burlesku, frašku, masku, screwball [ztřeštěnou, bláznivou komedii⁵], grotesku, atd. Tento vývoj poukazuje na skutečnost, že *komedie* sama nezačínala jako podstatné jméno, ale jako jedno z množiny adjektiv, označujících možné typy divadla či písne; slovo *komedie* pochází z jednoho typu zpěvu (který se pojí s radovánkami), zatímco *tragédie* z dalšího (který spojujeme s kozly či satyry). Jinými slovy – i tak zdánlivě základní termíny jako *komedie* a *tragédie*, *epika* a *lyrika* musely svůj substantivní status získat. To, co bylo zpočátku popisným adjektivem, se muselo zmocnit celých textů a ukázat zjevnou schopnost nezávisle je řídit. Podobně musela (*burleskní*) *komedie*, která se původně vyznačovala parodií, karikaturou a nonsensem (původní význam přídavného jména *burleskní*), nabýt stálých charakteristických rysů, aby se mohla stát nejprve *burleskní (komedií)*, v níž převažovalo přídavné jméno nad podstatným, a potom „*burleskou*“, užívanou s lehkými rozpaky, které provázejí každý neologismus, a nakonec prostě *burleskou*, která na jevišti žánrů stojí samotná, oproštěná od všech nutných vazeb s komedií.

Neustálé posuny žánrových termínů od přídavných jmen k podstatným skýtají důležitý vhled do filmových žánrů a jejich vývoje. Než se western stal samostatným žánrem a zdomácněl prakticky na celém světě, existovaly western chase films [westernové honičky/honičky ze Západu⁶], western scenics [westernové přírodní snímky], western melodramas, western romances [westernové romantické příběhy], western adventure films [westernové dobrodružné filmy] a dokonce i western comedies, western dramas a western epics. Znamená to, že každý z těchto již existujících žánrů mohl být a byl vyroben s využitím prostředí, zápletek, postav či rekvizit, které odpovídaly soudobým představám o Západu. Západ znamenal v roce 1907 záruku kasovního úspěchu, a tak bylo možné i obecně známým melodramatům vdechnout nový život, zinscenovala-li se ve westernovém hávu (podobně dává současná popularita technologicky nejmodernějších sportovních bot vzniknout tak nečekanému jevu, jako jsou reklamy, které prostřednictvím sportovních bot propagují půjčovny aut). Podobně předcházela muzikálu musical comedy [hudební komedie], musical

⁴ Názvy, pro které čeština nemá zavedené ekvivalenty: výraz *singies* pochází ze slovesa „to sing“ – zpívat; *oaters* z podstatného jména „oats“ – oves (pozn. překl.).

⁵ „Screwball comedy“ jako označení specifického amerického žánru se někdy do češtiny převádí ne zcela přesným termínem *crazy komedie*. (V podkapitolce „Žánrovění jako proces“ Altman tento žánr podřazuje obecnější kategorii romantických komedií.) (pozn. přel.).

⁶ Svízelnost překládání těchto příkladů spočívá v kulturně zdvojeném významu slova „western“, které znamená 1) dosud bezpříznakový, nežánrový přívlastek „západní“ či „ze Západu“, zároveň však 2) „westernový“ coby žánrové adjektivum i zárodek budoucího žánru (pozn. překl.).

drama [hudební drama], musical romance [hudební romantický příběh], musical farce [hudební fraška] a dokonce dvojnásob redundantní all-talking, all-singing, all-dancing musical melodrama [stoprocentně mluvící, zpívající a tančící hudební melodrama]. Tak jako byla Amerika na přelomu století fascinována vším, co bylo westernové/ze Západu, stal se hitem konce dvacátých let zvukový film; film se v roce 1929 zdál být neúplný, nebyla-li k jeho existujícímu žánrovému rámci přidána hudba.

Dokud byl westernový háv nebo hudba pouze přídatkem, nemohly western ani muzikál existovat jako žánry. Aby mohlo dojít k jejich definitivnímu zžánrovění [genrification],⁷ bylo zapotřebí tři změn:

1. Bylo nutné opustit přístup založený na principu přidávání („Co kdybychom k této komedii jenom přidali hudbu?“) a studia musela přesunout pozornost od dříve existujících substantivních žánrů k transžánrovému adjektivnímu materiálu. Hudební *melodrama* a hudební *komedie* mají společného málo, ale *muzikálové* melodrama a *muzikálová* komedie již vykazují vzájemné protožánrové vztahy.⁸ Základním nástrojem této změny je standardizace a automatizace daného vzorce čtení [reading formation], jejichž prostřednictvím jsou zhodnocovány a napodobovány předchozí úspěchy.
2. Bylo třeba, aby filmy vykazovaly společné atributy, které překračují pouhý eponymní materiál žánru (hudbu, Divoký západ, atd.), ale současně jsou s tímto materiálem dostatečně spjaty, aby se ospravedlnilo užívání názvu tohoto materiálu ve funkci žánrové nálepky. V případě westernu k tomu poprvé došlo tehdy, když byl materiál westernu zkombinován s melodramatickými zápletkami a postavami (padouch, ohrožená žena, zákonů dbalý mladík). V případě muzikálů se muselo počkat, až se začne užívat hudby současně jako katalyzátoru a prostředku vyjádření heterosexuálního milostného vztahu.
3. Bylo nutné, aby diváci, ať už to sami reflektovali či ne, nabyli dostatečného povědomí o strukturách, které svazují rozdílné filmy do jediné kategorie, a proces sledování byl tak napříště vždy filtrován skrze tuto žánrovou představu. To znamená, že žánrová očekávání, která se pojí s identifikací žánru (typy postav a vztahů, vyústění zápletky, styl natočení, apod.), se musejí stát nezbytnou součástí procesu, prostřednictvím kterého se filmům připisuje význam.

Substantivizace žánrového označení, která koncepčně napomáhá těmto třem paralelním procesům a stejně jako ony se neodehrává naráz, nýbrž v průběhu určitého období, signalizuje začátek privilegovaného údobí filmového žánru, které náležitě oslavujeme používáním termínu *žánrový film* [genre film]. V minulosti byl *žánrový film* velmi často užíván zaměnitelně s obecnějším označením *filmový žánr* [film genre] nebo jednoduše k označení filmu se zjevnými vazbami na široce rozšířený žánr. Je načase zavést jeho přesnější použití. Žánrové filmy jsou filmy, které vznikají poté, co nějaký žánr vejde ve všeobecnou známost a je posvěcen substantivizací, během omezeného období, kdy sdílený textový materiál a struktury vedou diváky k tomu, aby interpretovali dané filmy ne jako samostatné entity, ale na základě žánrových očekávání a na pozadí žánrových norem. Je-li

⁷ Pro překlad Altmanova ústředního termínu „genrification“ bohužel v češtině nenacházíme výraz, jenž by pokrýval všechny významové odstíny originálu a zároveň vyhovoval stylisticky. Z nouze si zde proto budeme vypomáhat neologismy „žánrovění“ (pro nedokonavý vid) a „zžánrovění“ (pro dokonavý vid) (pozn. překl./red.).

⁸ V angličtině lze na rozdíl od češtiny těžit z homonymie výrazů „musical“ ve významu hudební a „musical“ ve významu muzikál. Inklinaci „hudebního“ k „muzikálovému“ a skrz ně k „muzikálu“, vyjádřenou přechodem od „musical *melodrama*“, respektive „musical *comedy*“ k „*musical* melodrama“, respektive „*musical* comedy“, bylo proto třeba v češtině postihnout prostřednictvím přechodu od adjektiva „hudební“ k adjektivu „muzikálový“ (pozn. red.).

samotná idea žánru přitažlivá mimo jiné tím, že oslavuje vztahy mezi různými aktéry filmové hry, potom každé krátké období výroby a recepce žánrového filmu představuje pro teorii filmového žánru ideální objekt – právě zde totiž nejzřetelněji dochází ke spojení nejrůznějších sil a účinnost žánrových vztahů celkově je na svém vrcholu. Toto spojení je natolik svůdné, že mnoho teorií žánru ve skutečnosti nikdy nezabloudí mimo jeho hranice.

Žánr jako proces

Poté, co jsme se v tomto projektu zřekli zkoumání shod, nabízí se nám nyní k analýze další rozpor. Pokusy pochopit, jak něco vzniklo, velmi často vedou k pečlivému popisu situací nakloněných změně, výčtu prostředků této změny a posouzení faktorů, které změnu motivují, aby se pak aplikovatelnost výsledného modelu omezila na jediný moment, onen zkoumaný moment vzniku. Ale co když je takto vytvořený model aplikovatelný i na další momenty? Co když žánr není stálým *produktem* jedinečného původu, ale *přechodný mezi-produkt* neuzavřeného *procesu*?

Začněme dvěma rozpory. První z nich jsme již zaznamenali. Žánry, které vzniknou, když se přídavná jména stanou podstatnými v procesu žánrovění [genrification] (např. *komedie*, *melodrama* či *epika*), jsou samy vystaveny tomu, že budou nahrazeny jinými termíny, které je budou modifikovat a samy následně postoupí od adjektiva k substantivu (např. *burleska*, *muzikál* či *western*). Ale ani tyto pozdější termíny nikdy nebudou v bezpečí, i ony mohou být vytlačeny v tomtéž procesu, který jim dal vyniknout. V každé době takto nacházíme směsici terminologie, která si neuvědomuje svou vlastní identitu. Nemáme-li jak rozlišit mezi jednotlivými termíny, obvykle směšujeme současné a dřívější žánry, a to buď v adjektivním nebo v substantivním stavu. A tak se ve stejné větě hromadí filmy, vytvořené v režimu žánrového filmu [a genre-film regime], i filmy, které byly následně tímto žánrem asimilovány; žánry, které existovaly v minulosti, ty, které existují nyní, a ty, které ještě plně existovat nezačaly; žánry, které se teprve nedávno substantivizovaly a jiné, které jsou ještě stále ve své povaze adjektivní; žánry, které se v současnosti chlubí publiky žánrového filmu [genre-film audiences],⁹ a další, jež tato publika již dávno pozbyly.

Druhý rozpor je ve své povaze ještě překvapivější, neboť ve skutečnosti popírá vše, co kdy bylo řečeno o hodnotě žánrových označení pro proces produkce. Obvykle se říká, že žánry skýtají modely pro vývoj studiových projektů, zjednodušují komunikaci mezi zaměstnanci studia a zaručují dlouhodobé ekonomické zisky. Až potud je vše v pořádku; každou z těchto funkcí žánry zajisté plní. Říká se, že role, kterou žánrové koncepty hrají ve výrobě, se následně odráží v propagaci filmů daného studia, kde se tyto koncepty patřičně vystavují na odiv. Dokud jsem se při zkoumání propagačních kampaní nezaměřil právě na tento problém, žil jsem i já dlouho v přesvědčení, že je v Hollywoodu běžné u žánrových filmů veřejně těžit z jejich žánrové příslušnosti. Když jsem se potom podíval na reklamy a tiskové materiály pohledem zaostřeným na žánry, ke svému překvapení jsem zjistil něco docela jiného.

Zatímco filmové recenze téměř vždy obsahují žánrová označení coby výhodné a široce srozumitelné zkratky, v propagaci se žánrových termínů jako takových užívá jen zřídka. Nepřímé odkazy k jednotlivým žánrům se tu samozřejmě pravidelně objevují, ale zpravidla neevokují pouze jeden žánr, nýbrž žánrů několik. Široce distribuovaný plakát k filmu JEN ANDĚLÉ MAJÍ KŘÍDLA (1939) je v tomto ohledu typickým příkladem. Titulek úplně nahoře

⁹ Teorie (nejen filmové) recepce, které přisuzují divákům aktivní roli a diferencují různé skupiny recipientů, často rozlišují mezi homogenizujícím termínem „audience“ a pluralitu evokujícím „audiences“. Altman píše o „audiences“ jako o souboru všech diváckých skupin a termín „audience“ si rezervuje pro označení konkrétní, např. ženské skupiny diváků. V překladu se snažíme tento rozdíl ctít i za cenu použití neobvyklého plurálního tvaru „publika“ namísto singulárního „publikum“ (pozn. red.).

slibuje „Vše, co vám plátno může dát... vše v jednom velkolepém obraze...!“ Rámeček na spodní levé straně tento obecný výrok specifikuje:

DEN CO DEN
rendezvous
s nebezpečím!
NOC CO NOC
setkání s
láskou!
Na pozadí
úžasné tapisérie
MLHOU ZAHALENÝCH AND!

Grafický design plakátu posiluje tuto trojitou záruku fotografickými detaily tři různých párů, oddělených kresbami řítícího se letadla a tropického přístavu, nad nímž se tyčí obrovský horský štít. Jediný specificky žánrový slovník se nachází uprostřed, jeho malé písmo je ovšem zastíněno velikostí jmen hereckých hvězd, Cary Granta a Jean Arthurové, „POPRVÉ SPOLU... VE VZRUŠUJÍCÍM ROMANTICKÉM DOBRODRUŽSTVÍ!“ Jak tento plakát jasně ukazuje, Hollywood nemá žádný zájem na tom, aby byl film ztotožňován s jedním žánrem. Účely průmyslové propagace naopak mnohem lépe splňuje příslib toho, že film nabízí „vše, co vám plátno může dát“. To obvykle znamená nabídnout něco mužům („DEN CO DEN rendezvous s nebezpečím!“), něco ženám („NOC CO NOC setkání s láskou!“) a do třetice něco pro ty, které více než láska a dobrodružství přitahuje cestování („Na pozadí úžasné tapisérie MLHOU ZAHALENÝCH AND!“).

V hollywoodských propagačních materiálech znovu a znovu nacházíme tutéž kombinaci. DeMillův film NORTHWEST MOUNTED POLICE (1940) je „nejvelkolepější romantické dobrodružství všech dob!!!... dva vzplanuvší milostné příběhy vetkané do nezapomenutelného dramatu lidských emocí... vyprávěné na pozadí oslnivé krásy severských lesů.“ Snímek SARATOGA (1937) s Gablem a Harlowovou je „stejně vzrušující jako královský sport, o kterém dramaticky vypráví... je romantickým příběhem troufalého hazardního hráče a dívky, která si myslela, že jej chce zničit.“ NEVĚSTA V ROZPACÍCH (1937) má Freda Astaira a „Bláznivé dobrodružství! Odvážné kousky! Žhnoucí lásku s hudbou!“ Reklama na film THE SINGING MARINE (1937) studia Warner Bros. omezuje formulku jen na několik slov, které slibují „vrcholný vojenský muzikál“. Pokaždé shledáváme, že Hollywood usiluje o to, aby své snímky ztotožnil s mnoha žánry a mohl tak těžit ze zvýšeného zájmu, který tato strategie probouzí v různých demografických skupinách. Je-li užito specifických žánrových označení, nabízejí se zpravidla ve dvojicích adjektivum – podstatné jméno, přičemž každý termín zaručuje úspěch u jednoho pohlaví: western romance [westernový romantický příběh], romantic adventure [romantický dobrodružný příběh], epic drama [epické drama], apod. Kdykoli je to možné, naznačují se ještě další žánrová spojení, obzvláště, je-li zahrnuta komedie. Klíčová slova reklamy na TŘI MUŠKETÝRY (1939) s bratry Ritzovými kupříkladu znějí „ZVONĚNÍ MEČŮ A PANNY K ZULÍBÁNÍ! ZVUČNÉ MELODIE A ZTŘEŠTĚNÍ KLAUNI!“ Příslib dobrodružství, romantiky, hudby a komedie – jak bychom jen mohli odolat?

Filmy JEDEN Z NESMRTELNÝCH (The Story of Louis Pasteur, 1936) a ZÁZRAČNÁ KULIČKA DR. EHRLICHA (1940) dnes běžně označujeme za životopisné snímky [biopics]. Třebaže Warner Bros. téměř určitě neuvažovali o prvním filmu jako o pokračování politicky zaměřené tradice DISRAELIHO (1929), ALEXANDERA HAMILTONA (1931) a VOLTAIRA (1933), druhý film zjevně pokládali za prodloužení série, na jejímž začátku jsou filmy zobrazující životní příběhy Pasteura a Zoly. Zatímco Pasteurův příběh přichází na začátku cyklu, příběh

Ehrlicha je téměř na jeho konci. Propagace těchto dvou filmů je nicméně pojednána podobným způsobem. Plakáty JEDNOHO Z NESMRTELNÝCH kladou důraz na dvě naprosto odlišné podobizny Paula Muniho; pohled z úrovně očí jej ukazuje jako pohledného, hladce oholeného miláčka žen, z nadhledu je však vousatou, zezadu nasvícenou a těžkým stínem zahalenou hvězdou hororů. Titulek říká „BYL TO HRDINA... NEBO MONSTRUM?“ Plakáty k filmu ZÁZRAČNÁ KULIČKA DR. EHRLICHA samozřejmě nikdy neprozradí, co ona „kouzelná kulička“¹⁰ ve skutečnosti představuje (lék na syfilis). Místo toho umocňují smíšenou nabídku přítomnou v názvu (doktor pro dámy, kulka pro pány a kouzlo pro ostatní) třemi obrazovými výjevy, ilustrujícími „SMÍCH DÍTĚTE... LASKU ŽENY... NADĚJI PRO 1000 MUŽŮ.“ Existuje málo lepších příkladů hollywoodské strategie: neprozradit nic o filmu, ale zajistit, aby si každý mohl představit něco, co jej přivede do kina.

Velmi omezené užívání specifických žánrových termínů i mnohem častější postup široké žánrové implikace napovídají, že charakteristickým rysem Hollywoodu není klasické lpění na čistotě žánrů, ale naopak jejich romantické slučování. Není to v jistém smyslu žádné překvapení: žánry jsou ze své definice širokými veřejnými kategoriemi, společnými pro celý průmysl, a hollywoodská studia nestojí o něco, co by musela sdílet s ostatními studii. Právě naopak – jejich prvořadým zájmem je vytvořit cykly filmů, které budou ztotožňovány pouze s jediným studiem. Warner Bros. např. po svém úspěchu v roce 1929 s DISRAELIM využili George Arlisse pro sérii filmů, ve kterých pokaždé zopakovali jeden či více zjevně osvědčených prvků předchozího finančně úspěšného počínu, ale nikdy nesklouzli ke zcela napodobitelnému vzorci. Místo toho Warnerové zdůrazňovali svého herce, styl či své cykly jako něco, co je na prodej pouze u nich. Když se měl propagovat film ZÁZRAČNÁ KULIČKA DR. EHRLICHA, odkazovalo se k Pasteurovi a Zolovi, ale nikoli proto, že všechny tři filmy představují životopisné snímky, nýbrž proto, aby se DR. EHRLICH svázal s pokračujícím cyklem hitů studia Warner Bros. Jakmile se rozjela móda životopisných snímků, mohlo z ní samozřejmě těžit kterékoli studio. Twentieth Century Fox, nemaje na prodej žádný vlastní cyklus, propagovalo svůj film THE STORY OF ALEXANDER GRAHAM BELL (1939) v kontextu rozšířenějšího životopisného žánru, ale tuto strategii bylo možné uplatnit až poté, co byl tento žánr přijat celým průmyslem, a tím také plně zformován.

Jak ukazují výše uvedené příklady, jakmile se žánry plně utvoří, mohou hrát dále roli v předvádění a recepci jako praktické nálepky nebo vzorce čtení, ale ve skutečnosti působí proti ekonomickým zájmům studia. Tento nečekaný poznatek nám pomáhá spojit dva rozpory, o kterých byla zmínka dříve. Jak jsme si nejprve všimli, k označení žánrů lze užít přídavných i podstatných jmen. Třebaže kritici tuto terminologii uplatňují ve velké míře, studiová propagace se jí obecně vyhýbá a žánrovou příslušnost naznačuje spíše nepřímo, odkazem alespoň ke dvěma různým žánrům. Spojíme-li tyto dva postřehy s poznatkem, že studia raději zavádějí cykly (na které mají vlastnické právo) než žánry (které jsou společné), můžeme vyslovit několik nepředvídaných hypotéz, které poslouží jako předběžný základ nového modelu žánrového procesu.

1. Studia usilují o to, aby analýzou a napodobením úspěšných rysů svých vlastních nejlukrativnějších filmů zahájila cykly, které budou představovat úspěšný, snadno využitelný model, spojený s jediným studiem. Tyto cykly staví do popředí specifické prostředky daného studia (smluvně vázané herce, nezcizitelné postavy, rozpoznatelné styly), zároveň se však vyznačují i obecnějšími rysy, které mohou ostatní studia napodobit (náměty, typy postav, modely zápletky).
2. Nové cykly se obvykle vytvářejí spojením nového typu materiálu či jeho pojednání s již existujícími žánry. VELKÁ VLAKOVÁ LOUPEŽ (1903) a bezprostřední

¹⁰ Originální název filmu (DR. EHRLICH'S MAGIC BULLET) pracuje, jak poukazuje Altman, s dvojznačností slova „bullet“ (kulička/kulka), která se žel v českém překladu ztrácí (pozn.překl.).

- následovníci tohoto snímku spojili kriminální filmy, železniční filmy [railway films] a přírodní snímky [scenics] s „Divokým západem“. ZPÍVAJÍCÍ BLOUD (1928) a filmy, které jej napodobují, představují hudební melodramata, hudební komedie či hudební romantické příběhy. První životopisné snímky uplatnily životopisný model na historických romantických příbězích, dobrodružných filmech a melodramatech.
3. Jsou-li podmínky příznivé, mohou z cyklů jediného studia vzniknout žánry rozšířené napříč celým průmyslem. Podmínky jsou příznivější tehdy, je-li cyklus definován prvky, které mohou sdílet i ostatní studia (běžné zápletky a prostředí namísto nezczizitelných postav a smlouvou vázaných herců) a které diváci snadno rozpoznají.
 4. Když se z cyklů stanou žánry, adjektivní žánrové nálepky se substantivizují. Tak jako se papírovým kapesníkům značky Kleenex brzo začalo říkat jednoduše *Kleenex* a nakonec byly redukovány na „žánrové“ označení *kleenex*,¹¹ stejně se i z *hudební komedie* stal *muzikál*. Rozdíl samozřejmě spočívá v tom, že názvy výrobků je možné patentovat a chránit, zatímco žánrová terminologie je společná všem. Výrobci usilují o to, aby jejich obchodní značky (Linoleum, Kleenex, Kodak, Hoover, Insinkerator¹² atd.) získaly všeobecné uplatnění, neboť vědí, že je konkurence nemůže použít. Filmové studio naopak z toho, že z jeho cyklu vznikne žánr, žádný velký zisk nemá.
 5. Jakmile je žánr rozšířen a uplatňován napříč celým průmyslem, jednotlivá studia již nemají ekonomický zájem na tom dále jej jako takový používat; snaží se naopak vytvořit nový cyklus tak, že spojí nový typ materiálu či přístupu s již existujícím žánrem, čímž zahájí nové kolo žánrovění. Bez schopnosti zajistit významnou míru diferenciaci produktu nemohou studia očekávat žádnou skutečnou ekonomickou návratnost svých investic. Jakmile žánr dosáhne bodu nasycení, musí jej buď opustit, nebo s ním naložit nějakým novým způsobem. Ačkoli tím není zaručené, že vznikne nový žánr, vždy se pro jeho vznik vytváří alespoň nové předpoklady. V tomto bodě má tedy celý proces potenciál začít nanovo.

Vývojem, který zde byl popsán, se nevyznačují pouze filmové žánry. Film se však ve srovnání s literaturou a jejím přístupem k žánru více zaměřuje na aspekty diferenciaci produktu a celý proces urychluje.

Žánrovění jako proces

Každý dosud existující obecný termín byl v průběhu uplynulých tisíciletí podroben jisté verzi procesu, jenž byl popsán výše. Diskurz jako celek byl rozdělen na poezii, malířství a historii. Poezie byla dále charakterizována jako epická, lyrická či dramatická. Půjdeme-li o stupeň dál, lze o dramatické poezii – neboli o divadle, jak se jí začalo říkat – uvažovat jako o tragické nebo komické (případně dokonce tragikomické). Pověšme si, že proces substantivizace vytvářející jednotlivé kategorie se v těchto klasických případech jeví jako nanejvýš uměřený a účelný. Nové typy se nevytvářejí jeden po druhém, ale zdánlivě vědeckým procesem druhotného dělení. Jinými slovy, dotyčná terminologie jako by reprezentovala stálý a stabilní výsledek synchronní kategorizace. Běžně takové vztahy zobrazujeme pomocí rozvětveného diagramu podobného typu, jakého se užívá k zachycení daného druhu v linnéovské klasifikační tabulce. Tygři jsou např. konfigurováni způsobem, jak (zjednodušenou formou) ukazuje obrázek číslo 1. Abychom takovouto tabulku mohli sestavit,

¹¹ Obecně užívaný výraz pro papírový kapesník (pozn. překl.).

¹² „Hoover“ – nyní obecné označení pro vysavač, pocházející rovněž ze specifické značky; „insinkerator“ – drtič odpadků (pozn. překl.).

musíme si zvířata v ní představit jako tvory existující v bezčasém a neměnném muzeu (podobném přírodovědným muzeím, která se v devatenáctém století budovala po celém světě). Navíc je třeba, abychom si jakožto autoři či uživatelé této tabulky sami sebe představili jako objektivní pozorovatele, jednoznačně oddělené od zvířat, které tabulka klasifikuje.

obrázek č. 1 /str. 17/

říše	rostliny	<i>živočiškové</i>		
kmen	prvoci	<i>obratlovci</i>	měkkýši	členovci
třída	obojživelníci	<i>savci</i>	plazi	ptáci
řád	primáti	<i>masožravci</i>	hlodavci	hmyzožravci
čeleď	kunovíti	<i>kočkovíti</i>	psovití	medvědovití
rod	rysové	<i>velké kočky</i>	divoké kočky	
druh	levharti	<i>tygři</i>	lvi	

Žánrová terminologie se běžně zakládá na klasifikačním modelu tohoto typu – klasické původy, prodloužená životnost a zdánlivá neměnnost termínů i celkové struktury, ve které jsou tyto termíny obsaženy, to vše jako by ospravedlňovalo skutečnost, že jsou přehlíženy dějiny i naše vlastní místo v nich. Uvažme nepříliš známý případ *mirthful martial musical romantic comic dramatic poetic discourse* [veselého vojenského hudebního/muzikálového romantického dramatického poetického diskurzu]. Když se pokusíme objasnit sérii každoročních muzikálů studia Warner Bros., využívajících prostředí vojenských akademií a příbuzných vojenských motivů – patří sem filmy jako FLIRTATION WALK (1934), SHIPMATES FOREVER (1935), SONS O' GUNS (1936) a THE SINGING MARINE (1937) –, pochopíme soudobé označení *martial musical* [vojenský muzikál] jako součást celkové klasifikace, zjednodušeně znázorněné grafem č. 2.

obrázek č. 2. /str. 18/

říše	akce	<i>diskurz</i>	
kmen	malířství	<i>poezie</i>	historie
třída	epická	<i>dramatická</i>	lyrická
řád	tragický	<i>komický</i>	tragikomický
čeleď	groteskní	<i>romantický</i>	burleskní
rod	screwball	<i>muzikál</i>	remarriage
druh	zákulisní	<i>vojenský</i>	středoškolský

S nedávnějšími kategoriemi se nakládá s klasifikační úhledností jejich klasických předků, i když jejich status, název, vlastnosti a stálost zůstávají nejisté. Avšak zrychlený proces žánrovění, příznačný pro plně komodifikované žánry minulého století, se neodvíjí po linii knihovnickových rozvážných tužeb, které se řídí Deweyovým desetinným tříděním,¹³ nýbrž určuje jej naopak podnikavý duch a jeho zvýšené hladiny adrenalinu.

Není zde naším úkolem rozhodnout, zda žánrovění kdy bylo, či nebylo pouhým vědeckým procesem kategorizace, osvobozeným od komerčních a politických zájmů. Co však můžeme v tomto bodě tvrdit s jistotou, je, že utváření filmových cyklů a žánrů je nekonečným procesem, který je těsně svázan s kapitalistickými potřebami diferenciací produktu a snadno rozpoznatelných komodit. „Vojenský“ [martial] muzikál není zpočátku ani žánrem, ani druhem v trvalém smyslu, jaký si vypůjčujeme od Linného. Jde spíše o cyklus studia Warner Bros., pokus vyrobit správně diferencovaný produkt, který podílníkům studia přinese dobrý

¹³ Altman odkazuje na tzv. Deweyho desetinné třídění, které americký knihovník Melvil Dewey zavedl v roce 1873 jako model systematického uspořádání obsahu knihoven (pozn. překl.).

zisk. Jako takový má potřebné prostředky stát se (v závislosti na konkrétní výši studiových investic a reakci diváků) tím, co jsem nazval „adjektivním” žánrem. Jako adjektivní žánr má ovšem vojenský muzikál šanci být nakonec široce uplatňovaným žánrem substantivním. Stejně jako hudební komedie zplodila muzikál, mohou vojenské muzikály dát vzniknout (nikoli však nutně) žánru „martial“ [vojenský].

Ale proč nejít ještě dál? Plakáty na film SONS O'GUNS označují tento film za „*mirthful* martial musical“ [veselý vojenský muzikál]. Může-li se romantická komedie stát živnou půdou pro nový žánr a sama být nakonec vytlačena pomalým vpádem hudby a z ní vyplývajících hodnot, situací a vztahů, proč by tento proces nemohl pokračovat od muzikálu k *martial [vojenskému] a nakonec dokonce k *mirthful [veselému].¹⁴ Prostřednictvím této procesuální logiky ke svému překvapení zjišťujeme, že počet jednotlivých rovin není nikterak daný. Tak jako nás geologie vždy staví jen na tu nejsoučasnější z rovin, tedy ne na rovinu základní či naopak tu poslední, stejně tak nám nahlížení žánrovění jako procesu brání uvažovat o sledu říše-kmen-třída-řád-čeleď-rod-druh jako o něčem završeném či uzavřeném.

obrázek č. 3 /str. 20/

ŽÁNŘ

CYKLUS

ŽÁNŘ

CYKLUS

ŽÁNŘ

etc.

obrázek č. 4 /str. 20/

substantivní ŽÁNŘ (substantivum 1)

adjektivní CYKLUS (substantivum 1 + adjektivum 2)

substantivní ŽÁNŘ (substantivum 2)

adjektivní CYKLUS (substantivum 2 + adjektivum 3)

substantivní ŽÁNŘ (substantivum 3)

etc.

Žánry pak nejsou pouze kategoriemi post facto, ale součástí neustálé dialektiky štěpení a vytváření kategorií, která konstituuje dějiny typů a termínů. Místo abychom si tento proces představovali ve smyslu statické klasifikace, můžeme se rozhodnout nahlížet jej jako pravidelné přecházení mezi principem expanze čili vytvářením nového cyklu a principem kontrakce čili konsolidací žánru (viz obrázek č. 3). Tato formulace ovšem nebere v potaz

¹⁴ Hvězdiček je zde užito v souladu s konvencemi lingvistiky, kde slouží k označení hypotetických kategorií, které ve skutečnosti nebyly nikde vyzorovány.

zvláštní vztah, který jsme zkoumali v předchozí části tohoto pojednání, a sice vazbu mezi žánry adjektivními žánry a žánry substantivními. Navrhovaný model musí být proto upraven, jak naznačuje obrázek č. 4. To znamená, že zbrusu nový cyklus může být započat přidáním nového adjektiva k již existujícímu substantivnímu žánru, kde adjektivum zastupuje nějaké rozpoznatelné prostředí, typ zápletky či jiný faktor diferenciacce. Za jistých podmínek může připojené adjektivum přilákat tolik pozornosti, že změní slovní druhy a zavede svůj vlastní substantivní žánr, který je tak vystaven novému možnému žánrovění prostřednictvím vzniku dalšího adjektivního cyklu. A tak dále.

Procesuální reprezentace našeho nepříliš známého *veselého vojenského hudebního/muzikálového romantického dramatického poetického diskurzu* bude vypadat podobně jako na obrázku 5.

OBRÁZEK č. 5 /str. 21/

diskurz

poetický diskurz

poezie

dramatická poezie

drama

komické drama

komedie

romantická komedie

romance [romantický příběh]

hudební romantický příběh

muzikál

vojenský muzikál

*martial [vojenský]

*mirthful martial [veselý vojenský]

*mirthful [veselý]

I tento model je však velmi strnulý, příliš lineární ve své snaze vyhnout se za každou cenu stálosti. Muzikál například nedosahuje statusu cyklu pouze tím, že žánr němého romantického příběhu modifikuje novou hudební technologií; naopak, první hudební vpády znamenají proměnu všech žánrů, které jsou na dohled, a to z každé úrovně historického procesu žánrovění. Tomu, aby byl adjektivní žánr povýšen na žánr substantivní, ve skutečnosti výrazně napomáhá aplikovatelnost adjektivního materiálu na více různých substantivních žánrů. Skutečnost, že hudba může být připojena k dramatu, komedii i romantickému příběhu, zvyšuje pravděpodobnost, že se z několika hudebních adjektivních žánrů vytvoří žánr substantivní.

Jak naznačují hvězdičky ve schématu č. 5, ne každý cyklus plodí žánr. V období 1929 – 1930 kupříkladu adjektivní „backstage“ [zákulisní]¹⁵ žánry soupeří s „hudebními“ žánry o povýšení do stavu žánru podstatného jména. Podle časopisu *Photoplay* je snímek *CLOSE HARMONY* (1929) „vaudeville backstage hit“ [vaudevillovým zákulisním trhákem], *BROADWAY HOOFER* (1930) „backstage comedy“ [zákulisní komedií] a *PUTTIN' ON THE RITZ* (1930) „backstage story“ [zákulisním příběhem], zatímco *Variety* nazývá film *GLORIFYING THE AMERICAN GIRL* (1929) „backstage formula“ [zákulisním schématem], *BEHIND THE MAKE-UP* (1929) „backstage picture“ [zákulisním snímkem] a *IT'S A GREAT LIFE* (1930) „backstage yarn“ [zákulisním příběhem touhy]. V roce 1930 byl ten pravý čas, aby nějaký šprýmař přišel s termínem *backstager [zákulisák] podle vzoru „soaper“ [cajdák] a „meller“ [sladák], ale žádný takový termín se neobjevil. Stejně jako *vojenský nikdy nepřekročí rovinu adjektiva, zákulisní cyklus nikdy nepovýší do stavu substantivního žánru. Není to proto, jak by se mohlo předpokládat, že „zákulisní“ cyklus je prostě jen subžánrem muzikálu. *BEHIND THE MAKE-UP* a mnoho dalších filmů založených na modelu „příběhu ze zákulisí“ buď hudbu zcela postrádají, nebo ji omezují na jediné místo a několik krátkých pasáží, jako je tomu v případě smyslných zpěvaček z nočních klubů ve filmech noir. Jsou-li některé adjektivní cykly povýšeny na žánr, zatímco jiné ne, je to z toho důvodu, že některé jsou v teorii snáze uplatnitelné na široké spektrum filmových typů a v praxi skutečně osvojené filmovým průmyslem jako celkem. Byl to ironicky právě zánik hudebních filmů [musical films], který měl za následek, že tyto filmy byly na rozdíl od zákulisních filmů vnímány a pojmenovány jako nezávislý žánr. Jak ukazují případy *vojenského a *zákulisáku, proces žánrovění není nic automatického. Na každý tučet cyklů vznikne jen několik žánrů a ještě méně jich přetrvá.

Prozatím shledáváme, že proces vytváření cyklů může začít v jakémkoli časovém bodě a na jakékoli rovině žánrové minulosti. Dějiny žánrů se stejně jako země kolem nás vyznačují záhyby, které vynášejí předchozí žánrové roviny na povrch, kde mohou tyto roviny znovu vstupovat do procesu žánrovění. Kolikrát již třeba úsilí podnikavých producentů vyneslo zpět na povrch epiku? Western epics [westernová epika], historical epics [historická epika], biblical epics [biblická epika], wartime epics [válečná epika], science fiction epics [vědeckofantastická epika] a mnoho dalších představují důkazy o věčném mládí epiky. To, že klasická substantiva mohou sloužit jako hostitelé moderním adjektivům, zajisté leží v jádru mnoha obtíží, se kterými se potýkají teorie žánru. Simultánní přítomnost jevů z naprosto odlišných období pochopíme prostřednictvím geologické metafory. Termín *epika* pochází z první doby ledové, *romantický příběh* z druhé doby ledové a *western* či *muzikál* jsou výtvoři našeho věku, ale všechny jsou současně viditelné v povrchové rovině žánrového slovníku dneška. Není divu, že z nelineárnosti této situace vzniká zmatek, zvláště pokud mají producenti a tvůrci ve zvyku zdůrazňovat spíše adjektiva a tvoření cyklů, zatímco kritici věnují pozornost podstatným jménům a vzniku žánrů. Až porozumíme procesu, který dává vzniknout cyklům a žánrům, začneme přinejmenším chápat původ zmíněného zmatku a učiníme tak onen nanejvýš důležitý první krok k tomu, abychom se s ním vypořádali.

Podléhají žánry redefinování?

Nové světy, které cestovatelé objevili na prahu moderního věku, byly zakreslovány na druhou stranu glóbu. Nově vytvořené žánry však nezbyvá než zakreslovat do téhož mentálního obrazu, který obsahuje již mapy předchozí. Namísto toho, že pohodlně umístíme Floridu či obě Indie kamsi za západní moře, musíme grotesku, romantickou komedii a burlesku zobrazit na stejné mapě a v tomtéž prostoru, kde se nacházejí, řekněme, epická,

¹⁵ Nejznámějším příkladem těchto žánrů je cyklus tzv. „backstage musicals“ [muzikálů ze zákulisí] ze 30. let, které vyprávějí o přípravě divadelního představení (muzikálu) (pozn. překl.).

lyrická a dramatická poezie či tragické, tragikomické a komické divadlo. Ačkoli muzikál až do pozdních 30. let nebyl počítán mezi samostatné žánry a přinejmenším do roku 1933 neexistovala ani definice, jež by odpovídala současnému úzu, ve slovníku dnešních kritiků termín *muzikál* sdílí prostor s žánrovými termíny *backstage* [zákulisní], *western*, *romantic* či *slapstick* – o žádném z nich Aristoteles nehovoří, ale všechny mají specifický historický původ, který je staví na odlišnou hierarchickou rovinu, než je muzikál. U žánrů je to tak, jako by termíny označující kmen, třídu, řád, čeleď, rod a druh byly chtě nechtě zpřehýbány přes sebe, takže budoucím žánrovým divákům orientaci příliš neusnadňují.

Stejně jako současné používání termínu *Francie* zahrnuje i povědomí o tom, jak se proměňovaly hranice této země, koexistují i s *muzikálem* takové kategorie jako *poezie*, *drama* a *komedie*. Představme si, jaký by nastal chaos, kdybychom měli běžně střídat různé mapy, ke kterým se v různých dobách vázal termín *Francie*. Pokud bychom dříve neupřesnili, o které mapě hovoříme, bylo by téměř nemožné účinně komunikovat. Přesně to ale děláme, když používáme žánrovou terminologii. Slovo *drama* již neznamená totéž, co znamenalo předtím, než bylo se vznikem termínu *melodrama* z definice běžného *dramatu* vyjmuto *drama hudební*. Mapa vypadala jinak, když byla hudební komedie pouhým cyklem uvnitř žánru komedie, a jinak poté, co se muzikál ustavil jako samostatný žánr. Třebaže by pro nás byl pečlivý popis jednotlivých po sobě jdoucích žánrových map jistě přínosem, většina kritiků onen fakt, že žánrová kartografie sestává z množství vzájemně se překrývajících map různých období a rozsahů, dosud odmítá vzít na vědomí. Ony důvěrně známé otázky týkající se žánrové terminologie (Má být termín žánr vyhrazen jen pro komedii a tragedii, nebo jej lze vztáhnout i na epiku, lyriku a drama? Jde v případě epiky, lyriky a dramatu o žánr, nebo spíše o modus? Je *film noir* žánrem, nebo stylem?) prozrazují, nakolik jsou kritici stále přesvědčeni, že mají co do činění s neměnným souborem termínů, který byl jednou pevně stanoven a navždy již zůstane vůči změnám odolný.

Připustíme-li, že tvoření žánrů je ze své podstaty nepřetržitě a procesuální, zaplatíme za to tím, že budeme muset současně pracovat s překrývajícími se žánrovými mapami. Zoologové, kteří navazují na tradici Linného, se možná dokážou utvrdit v tom, že pracují s pevně stanovenou mřížkou, my jsme však nahlédli probíhající proces žánrovění příliš jasně na to, abychom se dokázali vrátit k pevnému, neměnnému modelu. Darwinovské pojetí evoluce říká, že novému druhu zaručuje specifčnost jeho nedotknutelnost. To znamená, že se žádný druh nesmí křížit s jiným. Neplodnost mezi rody, čistota a tudíž i stálost jednotlivých druhů jsou navíc pojištěny tím, že dřívější formy života, které jednou vyhynuly, ze světa nenávratně zmizí. Kategorie dřívějšího evolučního stupně přetrvávají pouze v multiepochálním imaginárním světě Jurského parku.

Ve světě žánru se nicméně Jurský park odehrává denně. Nejenže se všechny žánry navzájem oplodňují, ale mohou být také kdykoli nakříženy s jakýmkoli jiným žánrem, nehledě na to, kdy vznikl. „Evoluce“ žánrů je tudíž ve svém poli působnosti mnohem rozsáhlejší než vývoj druhů. Proces tvoření žánrů, osvobozený od hranic živých tkání, nám nenabízí jedinou synchronní tabulku, nýbrž nikdy neukončenou řadu překrývajících se žánrových map. Kdykoli se na tuto mapu pohledem zaměříme, zpozorujeme nějakou novou mapu, která se tu právě rýsuje. Mapa žánrů nebude nikdy dokončena, nepředstavuje totiž záznam minulosti, nýbrž živou geografii, proces, který neustále trvá.

Pitva fantomatického žánru

Zajímavou zkouškou tohoto procesuálního přístupu k žánru jsou současné studie o melodramatu. Od té doby, co si Rousseau v roce 1770 vypůjčil toto italské synonymum pro operu k popisu své hry *Pygmalion*, měl termín *melodrama* překvapivě rušný život. Jeho dlouhá životnost je zajisté alespoň zčásti dána tím, že kritikům nevadí představovat si žánry

jako něco, co se podobá lidskému tělu. Mé dnešní tělo neobsahuje jedinou molekulu z těch, které obsahovalo před pouhými deseti lety, avšak běžná pojetí osobnosti mi bez ohledu na změny v mém fyzickém ustrojení dovolují, abych si sám sebe představil jako kontinuální bytost. Existovaly samozřejmě společnosti, pro které byl takový individualismus něčím neznámým, kde se kontinuita nacházela spíše ve vesmíru jakožto celku nežli v individuálním těle, nahlíženém jako chrám určité osobnosti. V post-romantickém světě se nicméně kontinuita mapuje prostřednictvím těl a jmen, která se k těmto tělům připojují. Osobní kontinuita se proto v tomto století nabízí jako model kontinuity žánrové. Není pochyb o tom, že se melodrama mění, ale stejně tak se mění i každý z nás; říká se tedy, že si melodrama stejně jako individuální lidé zachovává jádro kontinuity, navzdory svému vyvíjejícímu se korpusu.

Jedna z hlavních strategií, jež byly vynalezeny k tomu, aby se zajistila žánrová kontinuita, spočívá v pojetí žánru ne jako vyvíjející se kategorie, neřkuli korpusu filmů, ale jako univerzální tendence. V tomto duchu hovoří Lucien Goldmann o „tragické vizi“, Gerald Mast si představuje „komickou mysl“ a Peter Brooks předpokládá existenci „melodramatické imaginace“. Názvy knih a článků o literárních a filmových žánrech často obsahují termíny, které žánr prezentují jako výraz univerzální lidské tendence: *postoj, zkušenost, imaginace, inspirace, mystika, situace, duch, vize*, apod. Důvod, proč se tak pevně držíme žánrových termínů, je nutné spatřovat v tom, že se žánry těší takové úctě, jaké se jiným konceptům či termínům sotva dostane. Stojí za pozornost, že toto tvrzení neplatí pro filmové producenty, kteří v nemodifikovaných žánrových označeních nalézají příliš malou míru diferenciaci produktu, nýbrž pro kritiky. Jsme to my, kritici, kdo má nezadatelné právo na opakované používání žánrových termínů, které slouží tomu, aby naše analýzy ukotvily v univerzálních či kulturně uznaných kontextech, a tak ospravedlnily naše možná příliš subjektivní, zaujaté a samoučelné názory. Jsme to proto my, kdo dbá, aby žánrový slovník zůstal obecně použitelný. Zatímco producenti žánry aktivně ničí tím, že vytvářejí nové cykly, z nichž některé nakonec podléhají žánrovění, věčnou snahou kritiků je zahrnout rozdíly cyklů do jednoho žánru, a takto autorizovat pokračující užívání známého, zevšeobecňujícího, potvrzeného a tudíž účinného termínu.

Nedávno kritici analyzovali, jak nedůsledně se v průběhu let užívalo termínu *melodrama*. Počínaje Russellem Merritem v roce 1983 dochází k vytrvalé kritice sklonu vymezovat a chápat melodrama na základě excesů tzv. „weepies“ [dojáků] čtyřicátých let a filmů Douglase Sirka z let padesátých. Z odstupu se tato kritika řadí do širšího proudu film studies. Když filmová historiografie dospěla z pozice chudého příbuzného pařížského semiotického patriarchy do role plnoprávné hlavy rodiny v Novém světě, došlo i na kritiku řady dřívějších žánrových analýz, které měly sklon redukovat široký a trvalý žánr na zvláště úspěšný cyklus filmů či na omezené období. Tag Callagher takto vytýkal Tomu Schatzovi, že redukuje western na filmy Johna Forda a období po roce 1939. Podobně jsem já sám poukazoval na to, jak Delamater, Schatz a Feuerová ve svých definicích a analýzách muzikálu staví do popředí Freedovu skupinu studia MGM. Stejně bychom mohli mluvit o tom, jak Elsaesser pracuje s filmy Williama Dieterleho natočenými pro studio Warner Bros. jako se zástupci životopisného žánru [biopic]. Jiní naopak kladou přílišný důraz na roli raných filmů studia Universal v dějinách filmového hororu.

Ale jde zde skutečně pouze o upřednostňování jedné skupiny filmů na úkor jiných? Russell Merritt naznačuje, že jádro problému spočívá v něčem jiném. V článku s podivným názvem „Melodrama: Postmortem for a Phantom Genre“ [Melodrama: pitva fantomatického žánru] poukazuje na to, že filmoví kritici mají ve zvyku psát o melodramatu, jako by šlo o „samozřejmě jasný a koherentní“ termín. Podle Merritta je ale melodrama vratkou a stále se vyvíjející kategorií. Ben Singer, který uvádí příklady z prvních dvou dekad 20. století, podává ještě významnější historická upřesnění podporující podobné argumenty. Poukazuje na to, že

ačkoli řada současných kritiků hovoří o melodramatu jako o introspektivním, psychologickém, ženském žánru, v raných dobách filmu bylo melodrama specificky spojováno s akcí, dobrodružstvím a muži z dělnické třídy. Merritt a Singer provádějí pečlivý výzkum kritické praxe němé éry, na základě kterého úspěšně zpochybňují běžné užívání termínu *melodrama*. Letmý pohled na jakékoli standardní zacházení s žánry němému filmu odhalí, nakolik současné definice melodramatu opomíjejí vzít na zřetel dřívější chápání tohoto termínu. Richard Koszarski ve svém pohledu na westernové, rodinné, společenské, rurální, kriminální a vojenské subžánry melodramatu v němém filmu zdůrazňuje spíše trojúhelník padouch-hrdina-hrdinka, postavy věrné určitým typům a vizuálně efektní dramatické střety, nežli psychologii sebeobětování utiskovaných žen, kterou obvykle staví do popředí současné definice tohoto žánru.

Prvním badatelem, jenž se přímo zabýval rozporem mezi současnými a tradičními definicemi filmového melodramatu, je Steve Neale, který vyčerpávajícím způsobem prostudoval, jak se termínu melodrama a dalších termínů s ním souvisejících (*meller*, *melodramatic*) užívalo v obchodních novinách *Variety* v rozmezí let 1938 – 1959, s rozšířením na vybrané filmy z období 1925 – 1938. Neale zjišťuje, že v průběhu tohoto klíčového období termín *melodrama* „dále znamenal přesně to, co v letech desátých a dvacátých“: „Známkou těchto filmů není patos, romantika a rodinný život“, říká Neale, „ale akce, dobrodružství a vzrušení; ne ‚ženské‘ žánry a ženské filmy, ale filmy válečné, dobrodružné, horory a thrillery, žánry, které jsou tradičně pokládány za spíše ‚mužské‘.“¹⁶

Jinými slovy, Neale říká, že se kritici ve svém používání tohoto termínu mýlí. Na základě příkladů užívání termínu *melodrama* v obchodním tisku dokazuje své dřívější tvrzení, že žánry jsou zavedeny jednou provždy průmyslem v době produkce,¹⁷ a poukazuje na skutečnost, že filmy, ve kterých figurují ženy nebo které se na ženské obecnostvo očividně zaměřují, bývají zřídka označovány jako melodramata, *meller* či *melodramatic*, „neboť tyto filmy obvykle postrádají prvky, kterými se zmíněné termíny tradičně z obchodního hlediska definují.“¹⁸ Stojí za pozornost, nakolik Neale sjednocuje obor filmové kritiky a oblast filmové produkce jako dvě strany téhož průmyslu. Už jsme viděli, jak se tyto dvě oddělené části filmového průmyslu mohou rozcházet. Později budeme mít příležitost poznat, jaké má tato jejich rozdílnost důležité následky.

Nealovy metody jsou nyní méně důležité, nežli jeho záměry a cíle. Ačkoli nikdy nevysloví žádné specifické závěry, zdá se být zřejmé, že hlavním smyslem jeho článku je poukázat na skutečnost, že filmoví vědci při popisu toho, čemu se dnes často říká „ženské filmy“, chybně užívají termínu *melodrama* a jeho odvozenin. *Melodrama*, jak Neale ukazuje, znamenalo ve čtyřicátých a padesátých letech něco jiného; současná kritika tudíž používá tohoto termínu nesprávně, označuje-li jím weepies. Systematicky ovšem termínu melodrama užívá i generace feministické kritiky, která jím označuje filmy ze čtyřicátých a padesátých let, zaměřující se na ženy. Existenci a vymezení tohoto žánru a jeho korpusu pokládají feministické analýzy za něco samozřejmého – čímž jej upevňují. Jak máme tento rozpor chápat? Jsou běžné definice melodramatu jednoduše nesprávné, jak naznačují Merritt, Singer a Neale? Nebo zde působí ještě nějaký další princip? Abychom tomuto problému přišli na kloub, bude nutné vydat se po stopách toho, jak se ženský film ustavoval coby žánr a současně jaké byly jeho spojitosti s melodramatem.

¹⁶ Stephen Neale, *Melo Talk: On the Meaning and Use of the Term ‚Melodrama‘ in the American Trade Press*. „Velvet Light Trap“ 1993, 32, s. 69.

¹⁷ Stephen Neale, *Questions of Genre*. „Screen“ 1990, č. 1, s. 48 – 52.

¹⁸ Stephen Neale, *Melo Talk: On the Meaning and Use of the Term ‚Melodrama‘ in the American Trade Press*. „Velvet Light Trap“ 1993, 32, s. 74.

Přerod fantomatického žánru

Ženský film je podle Molly Haskellové, která v roce 1974 jako první ze současných kritiků na tento žánr upozornila, filmem, který má ve středu svého vesmíru ženu. Stejně jako bylo prvotní uznání žánrovosti westernu či muzikálu usnadněno jejich negativním – a tím žánrovou kategorií posilujícím – hodnocením, i Haskellová bere od začátku na vědomí pejorativnost termínu *ženský film*, jak jej občasně používaly dvě generace kritiků:

Mezi angloamerickým bratrstvem kritiků (je mezi nimi i několik sester) se termínu „ženský film“ užívá pohrdavě, s cílem vytvořit obraz spisovatelky jako ztrápené staré panny, která promítá své tajné tužby do představ vysněného naplnění či slavného mučednictví a přenáší tyto fantazie na postavu frustrované ženy v domácnosti.... „Ženský film“ jakožto termín kritické potupy implikuje, že ženy ani jejich emocionální problémy nejsou podstatné... Na nejnižší úrovni naplňuje ženský film stejně jako soap opera masturbační potřebu, je to soft-core emocionální porno pro frustrované ženy v domácnosti. Weepies jsou založené na rádoby aristotelské a politicky konzervativní estetice, která diváčky dojímat a vzbuzuje v nich nikoli lítost či strach, ale sebelitost a slzy, čímž je má k tomu, aby svůj úděl namísto odmítnutí přijaly. Skutečnost, že existuje poptávka po takovém opiátu, vypovídá o skandální míře skutečného utrpení. A to, že je možné termíny jako „ženský film“ sumárně použít k tomu, aby se nad jistými filmy mávnulo rukou bez další potřeby na straně kritika rozlišovat a zkoumat příslušný žánr, poukazuje na některé z důvodů, které ke zmíněnému utrpení vedou.¹⁹

Jsou to silná slova a vypovídají neobyčejně mnoho o smyslu feministického úsilí revitalizovat *ženský film* jakožto termín i žánr. Haskellová na základě toho, co nazývá „ženským filmem“, vymezuje čtyři subžánry, uvádějíc jako žánrové modely proslulé příklady literárních obětí typu *Anny Kareninové* či *Emmy Bovaryové*, společně s příklady z filmů, jež byly dříve považovány za dramata, melodramata, filmy noir či screwball comedies; jednotlivé subžánry určuje podle typu situace a konání hlavní hrdinky: oběť, trápení, volba či soupeření.

V analýze, kterou Haskellová provádí, rozpoznáváme známý postup tvoření cyklů a žánrů, ačkoli tentokrát se iniciátorem celého procesu zdá být nikoli producent, nýbrž kritik. Haskellová připojuje termín *ženský* ke sledu různých již existujících žánrů, a tím buduje adjektivní žánr, který v období vzniku těchto filmů nebyl plně konstituován, nebo jej přinejmenším podstatně rozšiřuje dle svého záměru. Už jsme zaznamenali, nakolik je tvoření žánrů věcí spíše kritiků nežli producentů, takže jediné, co je na Haskellové pokusu rehabilitovat ženský film prostřednictvím rozšíření a upevnění jeho definice překvapující, je prodleva mezi vznikem dotyčných filmů a okamžikem kritického zásahu.

Záměry Haskellové podpořilo mnoho dalších kritiků, kteří vyslyšeli její volání. Podle *Mary Ann Doanové* není „ženský film“ „čistým“ žánrem – což může být jedním z důvodů přezíravého odmítání, kterého se těmto filmům dostává ze strany mužské kritiky. Je nakřížen a zformován řadou dalších žánrů či typů – melodramatem, filmem noir, gotickými či hororovými filmy – a bod sjednocení nachází až ve svém oslovení diváka.²⁰ Neunikne nám, že jde přesně o ten typ výroku, který mohl být v roce 1910 pronesen v souvislosti s westernem nebo v roce 1930 při popisu muzikálu. Vznikající žánry se ve chvíli, kdy jsou ještě – ať producenty či kritiky – pojmány jako cykly, nikdy nejeví jako čisté. Nový žánrový obsah je vyjádřen jakožto adjektivum modifikující řadu různých podstatných jmen, a proto se jeho existence samotná zdá být na těchto podstatných jménech závislá a z nich odvozená. Předcházející citát *ženský film* jasně vykresluje jako příhodný termín pro popis řady samostatných subžánrů rozličných žánrů: ženská gotika, ženský horor, ženský film noir a ženské melodrama. Přívlastek *ženský* u každého z těchto žánrů staví uvedené čtyři subžánry

¹⁹ Molly H a s k e l l, *From Reverence to Rape: The Treatment of Women in the Movies*. New York 1974, s. 154 – 55.

²⁰ Mary Ann D o a n e, *The Woman's Film: Possession and Address*. In: M. A. D o a n e – Patricia M e l l e n c a m p – Linda W i l l i a m s (eds.), *Re-Vision: Essays in Feminist Film Criticism*. Frederick 1984, s. 68.

vedle sebe, jeho adjektivní povaha však ženskému filmu brání, aby jej bylo možné nahlížet jako žánr plně nezávislý.

Abychom porozuměli tomu, jak se ženský film nakonec vyvinul v plnohodnotný žánr, je v tomto bodě nutné podrobit jisté aspekty feministické kritiky poloviny osmdesátých let tak mikroskopické metodologické a ortografické analýze, že nám původní účel analyzovaných esejů dočasně zmizí z očí. Podrobné zkoumání těchto esejů nám ale nakonec ukáže jejich širší cíle a funkce. Nejprve si povšimněme, že Doanová v roce 1984, stejně jako Haskelllová v roce 1974 považovaly za nutné termín *ženský film* vymezit uvozovkami. Před deseti lety zažíval ženský film jistý druh zářivé existence, jako by šlo o dávno hledaný ale ve skutečnosti nikdy nikým nedoložený indoevropský slovní kořen. Uvozovky existují nejen pro Haskelllovou v roce 1974 a Doanovou v roce 1984, ale též pro mnoho dalších publikací z poloviny osmdesátých let, včetně vlivných článků Judith Mayneové a Lindy Williamsově z roku 1984. Když se v roce 1984 Doanová zmiňuje o své rozpracované knize, hovoří o ní pod názvem „The ‚Woman’s Film‘: Possession and Address” (ačkoli téhož názvu – bez uvozovek – užívá i pro svůj článek). Říká: „Moje kniha se zaměřuje na ‚ženské filmy‘ čtyřicátých let.”²¹ Uvozovek bylo, jak se zdá, v roce 1984 stále zapotřebí.

Když však zmíněná kniha v roce 1987 vyšla, její název zněl *The Desire to Desire: The Woman’s Film of the 1940s*. Doaneová po vzoru praxe, kterou v Anglii zavedly Claire Johnstonová, Annette Kuhnová a Pam Cooková a kterou již v Americe přejala Tania Modleskiová a brzy po ní prakticky celá kritická komunita (s výjimkou několika mužů, jako byli Robert Lang a David Cook), zbavuje termín *ženský film* uvozovek, čímž opouští veškeré zbytky pochyb ohledně práva této kategorie na nezávislou existenci. Co se však týče žánrového statusu nově osvobozené kategorie, váhání přetrvává. Doaneová při uvádění tématu své knihy pravidelně hovoří o ženském filmu jako o žánru. Už po dvou stránkách říká, že „film obecně s výjimkou žánru ženského filmu konstruuje svého diváka jako rodové ‚on‘ v jazyce... Ženský film je v mnoha ohledech výsadní oblastí pro analýzu určitých podmínek ženského diváctví a vpisování subjektivity, a to právě proto, že se vyznačuje obzvláště nápadným oslovením ženského diváka.”²² Jen o pár stránek dál Doaneová záměry své knihy *The Desire to Desire* specifikuje, když říká: „Cílem této studie je načrtnout podmínky, v nichž se ženský divák tvoří jako pojem – to znamená podmínky, ve kterých sám sebe simultánně projektuje i přijímá jako obraz... skrze žánr ženského filmu.”²³ Stále ještě v úvodní metodologické kapitole však Doaneová vysvětluje, že „podmínky, které ženskému filmu jakožto žánru umožňují existovat, jsou pevně svázány s formou komodity.”²⁴ Proto, jak tvrdí, „Ženský film jakožto žánr, společně s mohutným mimofilmovým diskurzivním aparátem zajišťují, že je ženě vždy prodáván jistý obraz ženskosti. V jistém smyslu ženský film není na pohled nijak zvlášť zajímavý – často se hovoří o ne-stylu či nulovém stupni stylu filmů tohoto žánru.”²⁵ To, že Doaneová odstraňuje z výrazu „*ženský film*” uvozovky, je zjevně ospravedlněno jejím přijetím ženského filmu mezi plnohodnotné žánry.

V poslední části první kapitoly však nečekaně čteme následující:

Ženský film bezpochyby neutváří žánr v technickém smyslu tohoto termínu, neboť jednota žánru je obecně připisována konsistentním vzorcům v tematickém obsahu, ikonografii a narativní struktuře. Heterogenost ženského filmu jakožto kategorie lze doložit propastným rozdílem mezi gotickými filmy jako např. UNDERCURRENT (1946) či DRAGONWYCK (1946), ovlivněnými filmem noir a konvencemi thrilleru, a milostným příběhem typu BACK STREET (1941) nebo mateřským melodramatem, jako je TO EACH HIS OWN (1946).

²¹ Tamtéž, s. 81.

²² Mary Ann D o a n e, *The Desire to Desire: The Woman’s Film of the 1940s*. Bloomington 1987, s. 3.

²³ Tamtéž, s. 9.

²⁴ Tamtéž, s. 27.

²⁵ Tamtéž, s. 30.

Skupina ale přesto drží pohromadě a tato její soudržnost je dána jejím oslovením ženského diváka. Ženský film se, docela jednoduše, pokouší zaujmout ženskou subjektivitu.²⁶

Zpočátku se může zdát, že si Doaneová protičeří, když nejprve žánrovost ženského filmu zdůrazňuje a vzápětí ji popírá. Ve zpětném pohledu se ovšem zdá být ospravedlněn zcela odlišný názor: Doaneová se nad žánrovým statutem ženského filmu rozpakuje právě proto, že ona sama tento status ve stejné chvíli proměňuje. Nechci tím tvrdit, že by Doaneová sama byla schopna přeměnit nesourodou směsici starých filmů v obecně uznávaný žánr, podotýkám ale, že hlavním smyslem knihy *The Desire to Desire* bylo ženský film jako žánr prosadit. Jeden ze zakládajících argumentů pro zžánrovění ženského filmu je jasně zřetelný v předcházejícím citátu: podle Doaneové jsou soudržnost, a tím i žánrový status ženského filmu „dány jeho oslovením ženského diváka.”

Další výmluvný argument spočívá v asimilaci ženského filmu již zavedeným žánrem, schopným ženskému filmu propůjčit něco ze své dlouholeté žánrovosti. Doanová, přecházejíc dle potřeby od jedné kategorie k další, poukazuje na to, že „melodramatický modus bývá často analyzován z takového pohledu, které jej situuje jakožto ‚ženskou‘ formu a z hlediska oslovení ženského publika jej úzce spojuje s ženským filmem.”²⁷ A v dalším odstavci: „Mateřské melodrama bývá nahlíženo jako paradigmatický typ ženského filmu, neboť zdůrazňuje oběť a utrpení a ztělesňuje ‚uplakanost‘ [weepie aspect] tohoto žánru.”²⁸ Doaneová ve svých argumentech ve prospěch výsadního spojení mezi ženským filmem a melodramatem kráčí v linii, kterou ve svých textech započaly Laura Mulveyová a Tania Modleskiová a která se od začátku osmdesátých let hojně přetřásala na konferencích a seminářích. Ačkoli Mulveyová i Modleskiová docházejí ke stejným závěrům – prokazujíce u melodramatu a ženského filmu faktickou totožnost – jejich strategie se zcela liší. Mulveyová, pro kterou je realismus synonymem hollywoodského oslovení mužů, tvrdí, že naopak „ženský film byl ztotožněn s melodramatem” a že „mezi melodramatem a ženským filmem, jak se zdá, neexistuje žádná nezpochybnitelná hraniční čára.”²⁹ Modleskiová, která vychází z postřehů Geoffreya Nowella-Smithe, týkajících se souvislostí mezi melodramatem a hysterií, se ubírá jiným směrem. Zdůrazňuje původ termínu *hysterie* v ženské anatomii a v hysterické povaze melodramatu nalézá „klíč k vysvětlení, proč melodrama a ‚ženský film‘ po značné období filmových dějin představují prakticky synonymními termíny.”³⁰

Prosazování ženského filmu jako žánru současně našlo významnou oporu ve vydatných výpůjčkách z článku Thomase Elsaessera z roku 1972 „Tales of Sound and Fury: Observations on the Family Melodrama.” Elsaesser se zde zabývá zdánlivě specifickým druhem melodramatu, zaměřeným na rodinné záležitosti, většina jeho závěrů je ale vyslovena obecně, a proto se pravidelně uplatňují na melodrama jako celek, z čehož vychází i onen sklon uplynulého desetiletí předpokládat, že rodinné melodrama je synonymem melodramatu jako takového. Standardní postoj vyjadřuje ve zkratce Robert Lang, když říká, že „je-li rodina pojata dostatečně volně, dá se říci, že právě ona představuje pravý námět melodramatu, čímž činí z rodinného melodramatu žánr, zatímco všechny ostatní filmy jsou jen ve větší či menší míře melodramatické, ale nepatří k žánru, který nazýváme melodramatem.”³¹ To vše se týká termínu (*family melodrama*), na který Neale při svém zevrubném zkoumání terminologie, užívané při popisu ženských filmů a melodramat, jedinkrát nenarazil.

²⁶ Tamtéž, s. 34.

²⁷ Tamtéž, s. 72 – 3.

²⁸ Tamtéž, s. 73.

²⁹ Laura M u l v e y, *Melodrama In and Out of the Home*. In: Colin M c C a b e (ed.), *High Theory/Low Culture: Analyzing Popular Television and Film*. Manchester 1986, s. 21, 36.

³⁰ Tania M o d l e s k i, *Time and Desire in the Woman's Film*. „Cinema Journal“ 1984, č. 3, s. 20 – 21.

³¹ Robert L a n g, *American Film Melodrama: Griffith, Vidor, Minnelli*. Princeton 1989, 49.

Navzdory skutečnosti, že pojem ženského filmu byl původně posleповán z cyklů zaměřených na ženu, které procházely mnoha různými žánry, bylo ženské melodrama kritiky během osmdesátých let povýšeno do role synekdochy pro všechny ostatní. Podobně byla na rodinné melodrama, kdysi okrajový melodramatický subžánr, uvalena zodpovědnost reprezentovat všechny ostatní typy melodramatu. Aby se zajistilo, že bude ženskému filmu přiřčen status žánru a že bude melodrama redefinováno jako melodrama rodinné, zbývalo pouze obojí spojit prostřednictvím společného rysu, spočívajícího v tom, že se oba primárně obracejí k ženskému publiku. Až když toto spojení proběhlo – na konferencích po obou stranách Atlantiku, stejně jako v textech, podobných tomu, který jsme citovali z Doaneové –, vzdal se ženský film svých uvozovek ve prospěch plného žánrového statusu. Od konce osmdesátých let již o žánrovosti této kategorie nebylo pochyb (viz např. práce Caryl Flinnové, Jane Gainesové či Maureen Turimové³²). Nová generace úvodových textů a učebnic začala ženský film uvádět vedle jiných, zavedených žánrů³³ a uvozovky se staly jednou provždy věcí minulosti.

Je tomu jen pár let, co byla sama existence nezávislé kategorie ženského filmu nejistá, a v období rozkvětu ženského filmu nepoužíval termínu *rodinné melodrama* ani obchodní tisk. V průběhu osmdesátých let však kritici tyto dvě kategorie pravidelně spojovali, až nakonec ženský film a rodinné melodrama vystupovaly jako jádro melodramatu coby žánru. Molly Haskellová, která termín *ženský film* zavedla do vážného kritického diskurzu, projevuje touhu použít novou vážnost tohoto termínu jako zbraň v trvajícím zápase o zplnomocnění žen. Chceme-li pochopit některé z důvodů ženského utrpení, tvrdí Haskellová, stačí jen zvážit fakt, „že je možné termíny jako ‚ženský film‘ sumárně použít k tomu, aby se nad jistými filmy mávnulo rukou bez další potřeby na straně kritika rozlišovat a zkoumat příslušný žánr.“³⁴

Jeden z hlavních úkolů feministické filmové kritiky uplynulých dvaceti let bylo rehabilitovat termín *ženský film*, a tak navrátit ženským aktivitám jejich hodnotu. Ve skutečnosti nedošlo pouze k rehabilitaci ženského filmu, nýbrž skrze něj také k redefinici celého žánru melodramatu (až z toho vstávají vlasy na hlavách filmových historiků, kteří jsou si vědomi toho, že ani jedna z kategorií – ani ženský film, ani rodinné melodrama – ve své době neexistovaly tak, jak je jim to přisuzováno dnes). Posun od „ženského filmu“ k *ženskému filmu* obnáší podobně jako paralelní pohyb *westernu* a *muzikálu* od přídavného jména k podstatnému mnohem víc, než jen jednoduché gramatické změny. Jakmile mohl být ženský film odtržen od specifických filmů a předem existujících žánrů, nabyl svobody k tomu, aby přijal vlastní život a vtáhnul do svého korpusu prakticky jakýkoli film, jenž by se zdál být adresovaný ženám. Ale nejen film. Tania Modleskiová³⁵ a Jane Feuerová³⁶ zdůrazňují význam, jaký mají pro výzkum ženského filmu gotické romány a televizní soap opery. Počínaje pracemi *Women's Pictures: Feminism and Cinema* Annette Kuhnové z roku 1982 a *Women and Film: Both Sides of the Camera* E. Ann Kaplanové z roku 1983 byl korpus rozšířen natolik, že již nezahrnuje pouze klasické hollywoodské filmy, populární romány a televizní pořady, ale taktéž současné filmy a videa, jejichž autorkami jsou ženy. Termín *ženský film* je stále více užíván jako doširoka roztažený prapor, který vlaje na akademických

³² Viz Caryl Flinn, *Strains of Utopia: Gender, Nostalgia, and Hollywood Film Music*. Princeton 1992; Jane Gaines, *Costume and Narrative: How Dress Tells the Woman's Story*. In: J. Gaines – Charlotte Herzog (eds.), *Fabrications: Costume and the Female Body*. New York 1990, s. 180 – 211; Maureen Turim, *Flashbacks in Film: Memory and History*. New York 1989.

³³ Srov. Bernard Dick, *Anatomy of Film*. New York 1990, s. 104 – 7; Robert Sklar, *Film: An International History of the Medium*. New York 1993, s. 116 – 7, 210 – 11; Richard Maltby – Ian Craze, *Hollywood Cinema: An Introduction*. Oxford 1995, s. 133 – 6.

³⁴ Molly Haskell, c. d., s. 155.

³⁵ Tania Modleski, *Loving with a Vengeance: Mass-Produced Fantasies for Women*. Hamden 1982.

³⁶ Jane Feuer, *Melodrama, Serial Form, and Television Today*. „Screen“ 1984, č. 1, s. 4 – 16.

konferencích, stejně jako na filmových festivalech, prapor, pod kterým mohou ruku v ruce pochodovat nejrůznější ženské aktivity.

Principy žánrové recyklace

Kde nás výše uvedené závěry zanechávají v našem úsilí porozumět procesu konstituování a transformace žánru? Umožňují nám formulovat nové hypotézy týkající se procesu žánrovění, které by doplnily ty, které již byly nabídnuty dříve.

1. Proces konstituování žánru není omezen na první výskyt cyklu nebo žánru. Bylo by vskutku výhodné, kdybychom mohli počítat s tím, že veškeré žánrové kategorie, jakmile se ustaví, zůstanou jednou provždy neměnné. Výhody takového neměnného systému září natolik jasně, že řada kritiků hlásá nehynoucí věrnost původním, průmyslem zplozeným definicím. Na druhé straně musí být zřejmé, že zájem průmyslu o novinky zaručuje neustálou proměnlivost žánrové mapy. Melodrama jakožto kategorie ani melodramatické texty nezůstaly od dob Pixérécourta, Belascoa či Griffitha stejné, podobně jako nezůstala stejná komedie od dob Řeků. Bylo by nesmírně pohodlné, kdybychom měli zajištěno, že žánry zůstanou jednou provždy stálé, ale zdaleka tomu tak není, čemuž se musejí přizpůsobit i naše žánrové teorie.
2. Brát jednu verzi žánru jako zástupce žánru v jeho celistvosti není pouze běžnou praxí, nýbrž normálním krokem v procesu opětovného žánrovění [regenrification]. Rétoricky nejúčinnější metoda redefinování žánru neprobíhá přímo, nýbrž povýšením některé z podmnožin tohoto žánru do pozice vzoru. Když Northrop Frye potřeboval určitým způsobem definovat *komedii*, aby dobře zapadla do jeho celkového modelu mýtů, jednoduše ustanovil „novou komedii“³⁷ jediným právoplatným nositelem vlajky komedie. Frye připouští, že pro Řeky byla stejně jako Menandrův druh „nové komedie“ důležitá i Aristofanova tradice „staré komedie“, zároveň však říká, že „dnes, hovoříme-li o komedii, máme obvykle na mysli něco, co vychází z tradice menandrijské.“³⁸ Frye své pojetí komedie prodloužil za původní divadelní význam a zahrnul tak do něj všechna média, čímž se mu podařilo komedii pro celou generaci kritiků redefinovat. Podobná logika řídí běžné pokusy, jejichž iniciátorem byl Jerome Delamater, složit z filmů, které ve čtyřicátých a padesátých letech produkoval Arthur Freed pro studio MGM, žánr „integrovaného muzikálu“ [integrated musical].
3. Většina žánrových označení má dostatečné renomé, takže bývají zachovány i pro označení nově utvořených žánrů, i když vyhovují třeba jen zčásti. Frye se mohl rozhodnout nazvat jeden ze svých mýtů jednoduše *nová komedie*, takové označení by však znělo omezeně a neologicky ve srovnání s tradiční a účinnou jednoduchostí prostého *komedie*. Delamater mohl stejně tak dobře pojmut „integrovaný muzikál“ jako jeden z mnoha subžánrů muzikálu. Namísto toho je však integrovaný přístup k muzikálu nazván „platónským ideálem“ žánru, a tím se také ospravedlňuje zájem o muzikály studia MGM: „Za volbou soustředit se na muzikály studia MGM je ale víc než jen názorový vrtoch. Zdá se, že muzikály studia MGM obsahují každý prvek, který charakterizuje muzikál jako žánr. Koncepce filmu postaveného na hvězdě, studiový styl, charakteristický rukopis výrobce a platónský ideál integrovaného muzikálu, to vše se naplňuje v MGM, jak ukazuje mnoho filmů tohoto studia od konce

³⁷ Třetí vývojová fáze antické komedie (následující po tzv. staré komedii a střední komedii), časově vymezená 4. – 3. století p. n. l. a reprezentovaná autory jako Dífilos, Filémón či Menandros. Na rozdíl od předchozích etap evoluce žánru v ní mizí spojení s Dionýsovým kultem a ustanovují se formy psychologické a situační komedie, jež tematicky souvisejí s všedním životem středních vrstev (pozn. red.).

³⁸ Northrop Frye, *The Argument of Comedy*. In: N. Frye, *English Institute Essays*. New York 1949, s. 58.

30. let do poloviny let padesátých.³⁹ Na okraj můžeme podotknout, že Delamater užívá termínu *MGM* nesprávně, ne-li účelově. V období, o němž hovoří, vyráběly u *MGM* muzikály souběžně tři skupiny, vedené Jackem Cummingsem, Arthurem Freedem a Joem Pasternakem. Integrované muzikály ovšem systematicky vyráběl jen Freed. Když Delamater ztotožňuje integrovaný muzikál s „muzikály studia *MGM*“, činí tak z Freedovy skupiny vzor všech muzikálů, které *MGM* v této době vyrábělo. Podobně si spojení ženského filmu a rodinného melodramatu zachovává účinek obecnějšího termínu, když tento termín uplatňuje na korpus filmů, z nichž mnoho původní, na akci zaměřený význam termínu *melodrama* nenaplnuje.

4. Současní kritici mohou kteroukoli skupinu filmů kdykoli žánrově redefinovat. Jedním ze základních principů výzkumu žánru je důležitost číst texty v kontextu jiných podobných textů. Viděli jsme, jak studio může poskytnout i samotné tyto texty. Studio Warner Bros. nedokázalo bezprostředně po úspěchu *DISRAELIHO* vyrobit další filmy, které by zajistily, že bude tento snímek čten na pozadí žánru biopic. Po nečekaném úspěchu filmu *JEDEN Z NESMRTELNÝCH* nicméně vyrobilo sérii filmů, které zaručovaly, že tento příběh o Pasteurovi bude chápán jako součást zvláštní tradice nově vymezeného životopisného snímku [biopic]. Producenti ale nejsou jediní, kdo vytváří kontext, v rámci kterého je čten nový film. Podobně jako se Frye zasloužil o to, že se Molière čte v kontextu nové komedie, a nikoli na pozadí tradice grotesky, jež se vztahovala ke komedii staré, či na pozadí romantizujícího modu komediálního baletu a druhu tragické, temné komedie (každé z nich by řada Molièrových her odpovídala stejně dobře, jako nové komedii), tak se Elsaesser a ostatní, kdo rehabilitovali ženský film, postarali o to, že se bude, řekněme, Sirkův film *TARNISHED ANGELS* (1957) číst v nenadálém kontextu *STELLY DALLAS* (1937) a *REBECCY* (1940), tedy filmů, které by odlišná doba zařadila mezi docela jiné žánry. To, že jsou filmy, které jako většina Sirkova pozdního díla obsahují velký díl mužské akce, dány do kontextu s filmy vystavenými kolem hereček a rodinných zápletek, vede k tomu, že se pozornost kritiků přesouvá na Sirkovy ženy, a tak jeho filmy úspěšně převádí z jednoho žánru do dalšího.
5. Kritici na sebe v procesu opětovného žánrovění zpravidla berou funkci činitele formování cyklů, jež se dříve spojovala jen s filmovou produkcí. Některým současným teoretikům žánru, pro které zůstávají definice tradičních žánrů svaté, může proces redefinice žánru připadat jako neoprávněný, intervenční, a tudíž nežádoucí zásah. Z našeho pohledu je však logické, že se kritici uchylují k novému žánrovění jako součástí své kritické a rétorické výzbroje, a rozhodně tomu nelze zabránit. Feministická kritika se tudíž nemylí, když redefinuje ženský film a rodinné melodrama, nýbrž jednoduše dělá svoji práci. Ačkoli sami sebe často rádi považujeme za objektivní a kriticky distancované od předmětu svého studia, i my máme určité záměry a potřeby, i my musíme diferencovat svůj produkt od produktů konkurenčních kritiků. Jinými slovy, dnešní kritici se vis-à-vis včerejším filmům ocitají ve stejné pozici jako včerejší producenti vis-à-vis filmům předvčerejším. Stejně jako producenti analyzují úspěšný film a opakují určité prvky, aby zahájili úspěšný cyklus, tak i kritici ve všech dobách vyhodnocují soudobé kritiky a opakují jisté aspekty úspěšných publikací, aby zahájili úspěšný kritický cyklus. Stejní kritici ovšem také analyzují skupiny filmů a vytvářejí nové cykly ve prospěch svých vlastních zájmů. Redefinice a rehabilitace ženského filmu a rodinného melodramatu nabízí obzvlášť jasný příklad tohoto procesu.

³⁹ Jerome D e l a m a t e r, *Performing Arts: The Musical*. In: Stuart K a m i n s k y (ed.), *American Film Genres*. Dayton 1974, s. 130.

6. Z cyklů iniciovaných filmovým studiem se stanou žánry jen prostřednictvím širokého průmyslového uplatnění jejich základních charakteristik. Tímto pravidlem se řídí jak cykly vyrobené studiem, tak i ty, jejichž iniciátory byli kritici: dokud není cyklus posvěcen jako žánr a nedostane se mu uznání širokého průmyslu, zůstává cyklem. Takto se rodinné melodrama, které ponejprv konstituoval Thomas Elsaesser jako cyklus, stalo žánrem, jenž prakticky nahradil melodrama, teprve když Thomas Schatz a po něm feministická kritika, kterou jsme výše citovali, ve svých analýzách znovu opakovali a potvrzovali Elsaeserem naznačený korpus, kontext a vzorce čtení. Ženský film zůstával pouhým cyklem, nepatrně redefinovaným soudobým kritickým užíváním, a to až do té doby, dokud u něj nebyly odstraněny uvozovky a dokud nebyl odhalen jeho blízký vztah k nově redefinovanému rodinnému melodramatu. Jakmile dosáhl ženský film žánrové nezávislosti, nabyl coby nový, redefinovaný žánr svobody sdružovat se se zcela novou třídou textů: s populárními romány, rozhlasovými pořady, televizními show a filmy, které vytvořily ženy.

Opozice, pytláčení, překreslování map a brikoláž

V posledních letech se objevují kritické popisy procesu čtení, vycházející z textů Stuarta Halla či Michela de Certeaua. Hall ve svém významném článku nazvaném „Encoding/Decoding”⁴⁰ líčí čtenáře, kteří preferované čtení⁴¹ buď přijímají, nebo o něm vyjednávají, nebo se mu brání. Podle de Certeaua jsou „čtenáři cestovatelé; putují zeměmi, které patří někomu jinému, jako nomádi pytláci v polích, která nenapsali, plundrují bohatství Egypta, hledajíce vlastní požitky.”⁴² Metafora „pytláčího nomáda” vypovídá překvapivě mnoho o Hallově i de Certeauově výchozím konzervatismu. Podle de Certeauova pojetí existoval kdysi velký národ zvaný Egypt, který je nyní vypleněn kmenem nomádů. Nic předtím, nic potom. Ale jak se stal z Egypta velký národ a co se přihodilo s nomády? De Certeauova historiografie „momentek” zůstává těmto otázkám uzavřena.

Hall i de Certeau se namísto popisu celkového procesu čtení a jeho vztahu k institucím spokojují s úzce zaměřeným pohledem na jediný okamžik tohoto procesu. Jak se však stala preferovaná čtení sama o sobě rozpoznatelná? Jak to, že někteří lidé získali právo kódovat významy, zatímco ostatním zbývá pouze dekódování? Podle toho, jak situaci vykresluje Hall a jeho přívrženci, představuje i to nejopozitnější čtení pouze akt dekódování, který v důsledku závisí na předchozím aktu zakódování. Třebaže jsou vztahy mezi kódováním a dekódováním pečlivě zmapovány, nevede žádná cesta od dekódování k následným kódováním, od oponování k novému preferování, od okrajů současné společnosti do centra společnosti změněné. Nejinak De Certeau předpokládá, že mapu již nakreslili jiní a žádná činnost nomádů ji nikdy nemůže změnit. Čtenáři nejsou dokonce ani squatterry, kteří by mohli volat po svých právech, a tak osídlit zemi; jsou to pytláci v zemi, která patří jiným, kdo si na ni v jakési mytické minulosti vytvořili nárok. Ale kdo Egypt zmapovat jako první a co se přesně stalo s Josefem, Mojžíšem a jejich kmenem nomádů?

Recepční studia se za poslední dvě desetiletí stala rychle se rozvíjejícím odvětvím. Teoretici zaměřující se na recepci však kupodivu nevyvodili ze svých postřehů ony zásadní závěry. Zdůrazňují lokálně omezenou recepci (v čase i prostoru) textů, vytvořených někým mimo sféru recepce, ale dosud neberou vážně skutečnost, že i diváci jsou schopni vytvářet vlastní texty a stát se těmi, kdo kódují, těmi, kdo kreslí své vlastní mapy, tedy plnoprávními

⁴⁰ Stuart H a l l, *Encoding/Decoding*. In: S. H a l l – Dorothy H o b s o n – Andrew L o w e – Paul W i l l i s (eds.), *Culture, Media, Language*. London 1980.

⁴¹ Altman používá místo Hallova „preferred reading” pojem „intended reading”. V zájmu dodržení původní terminologie zdrojového textu se držíme Hallovy, snáze přeložitelné verze (pozn. red.).

⁴² Michel d e C e r t e a u, *The Practice of Everyday Life*. Berkeley 1984, s. 174.

vlastníky. Egypt a nomádi zůstanou hlavními protagonisty jen tehdy, když svůj pohled dobrovolně omezíme na úzký výsek dějin. Jakmile ale tento svůj pohled rozšíříme, snadno zjistíme, že vztah civilizací k pytlákům a nomádům je mnohem komplexnější. Ve skutečnosti byla každá civilizace v důležitém smyslu utvářena usidlováním nomádů. Jakmile se však dřívější tlupy nomádů usadí a nakreslí novou mapu, nestanou se ničím jiným než dalším Egyptem, který je vystaven pytláčení nové tlupy. S každým novým cyklem se z nomádských pytláků stávají starousedlíci, kteří budují kapitál, probouzející k činnosti další nové pytláky.

Může se zdát, že pověsti o pustošivých kmenech na horním toku Nilu nemají s filmovým žánrem pranic společného, ale systém je tentýž. Producenti, aby mohli vytvořit nové filmové cykly, musejí připojit k již existujícím substantivním žánrům nová adjektiva. „Pytláci“ tedy v zavedeném žánrovém teritoriu. Jak jsme ale viděli, tato neoprávněná činnost, zaměřená na diferenciaci produktu, se často ustálí v novém žánru, který je vzápětí vystaven jiným nomádským vpádům. Cykly a žánry, nomádi a civilizace, vpády a instituce, pytláci a vlastníci – to vše je součástí nepřetržitého procesu překreslování map, který střídavě probouzí a svazuje lidské vnímání. Když se cykly ustálí v žánrech, jejich stálost z nich činí dokonalé terče pro útoky nových cyklů. Když nomádi skončí své putování divočinou, založí civilizace, a tak se vystavují loupežím a rabování dalšího kočovného kmene. Feministická filmová kritika po svém nájezdu na existující filmový slovník utvořila řadu úspěšných institucí, které si prozatím střeží to, co získaly, ale nakonec budou muset ustoupit dalším nájezdníkům. Úspěšní zloději a pytláci se se svým lupem uchylují do Nového světa, kde pro změnu nová generace zlodějů a pytláků oloupi je. Ti, kdo pytláčili v *dramatu*, připojivše k němu nomádské *melo* – , nesmějí být překvapeni, když se nová skupina nomádů výsledného *melodramatu* zmocní a nakříží jej s vandrujícím adjektivem *rodinné*.

Když Steve Neale ukazuje, že způsob, jakým současní kritici používají žánrové termíny, je v rozporu s tím, jak se těchto termínů užívalo původně, jako by říkal, že současná kritika používá žánrové termíny nesprávně. Tento článek nabízí jiný způsob pohledu na tento problém. Místo názoru, že někteří kritici mají pravdu a ostatní ne, je třeba každý z přístupů interpretovat jako pokus o získání práva redefinovat příslušné texty. Lepší než předpokládat, že žánrové nálepky mají – nebo by měly mít – neměnnou existenci, je všimnout si příkladů ženského filmu a rodinného melodramatu a vzít na vědomí skutečnost, že každý kulturní produkt je trvale dostupný k tomu, aby posloužil jako označující v kulturní brikoláži, kterou je náš život.

Citované filmy:

Alexandr Něvský (Alexander Něvskij; Sergej Ejzenštejn, 1938), *Alexander Hamilton* (John G. Adolphi, 1931), *Back Street* (Robert Stevenson, 1941), *Behind the Make-Up* (Robert Milton, 1929), *Broadway Hooper* (George Archainbaud, 1930), *Close Harmony* (John Cromwell, A. Edward Sutherland, 1929), *Disraeli* (Alfred E. Green, 1929), *Dragonwyck* (Joseph L. Mankiewicz, 1946), *Flirtation Walk* (Frank Borzage, 1934), *Glorifying the American Girl* (John W. Harkrider, Millard Webb, 1929), *It's a Great Life* (Sam Wood, 1930), *Jeden z nesmrtelných* (The Story of Louis Pasteur; William Dieterle, 1936), *Jen andělé mají křídla* (Only Angels Have Wings; Howard Hawks, 1939), *Lonesome Dove* (Simon Wincer, 1989), *Nevěsta v rozpacích* (Damsel in Distress; George Stevens, 1937), *Northwest Mounted Police* (Cecil B. De Mille, 1940), *Puttin' on the Ritz* (Edward Sloman, 1930), *Rebecca* (Alfred Hitchcock, 1940), *Saratoga* (Jack Conway, 1937), *Shipmates Forever* (Frank Borzage, 1935), *The Singing Marine* (Ray Enright, 1937), *Sons o' Guns* (Lloyd Bacon, 1936), *The Story of Alexander Graham Bell* (Irving Cummings, 1939), *Tajemství matky* (Stella Dallas; King Vidor, 1937), *The Tarnished Angels* (Douglas Sirk, 1957), *The Three Musketeers* (Allan

Dwan, 1939), *To Each His Own* (Mitchell Leisen, 1946), *Undercurrent* (Vincente Minnelli, 1946), *Velká vlaková loupež* (The Great Train Robbery; Edwin S. Porter, 1903), *Voltaire* (John G. Adolphi, 1933), *Zázračná kulička dr. Ehrlicha* (Dr. Ehrlich's Magic Bullet; William Dieterle, 1940), *Zpívající bloud* (The Singing Fool; Loyd Bacon, 1928).

Použitá literatura:

- Rick Altman, *The American Film Musical*. Bloomington 1987.
- Peter Brooks, *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess*. New Haven 1976.
- Ferdinand Brunetière, *L'Evolution des genres dans l'histoire de la littérature*. Paris 1890 – 94.
- David Cook, *A History of Narrative Film*. New York 1990.
- Pam Cook, *Melodrama and the Women's Picture*. In: Sue Spina – Sue Harper (eds.), *Gainsborough Melodrama*. London 1983.
- Michel Certeau, *The Practice of Everyday Life*. Berkeley 1984.
- Jerome Delamater, *Performing Arts: The Musical*. In: Stuart Kaminsky (ed.), *American Film Genres*. Dayton 1974.
- Bernard F. Dick, *Anatomy of Film*. New York 1990.
- Mary Ann Doane, *The Desire to Desire: The Woman's Film of the 1940s*. Bloomington 1987.
- Mary Ann Doane, *The Woman's Film: Possession and Address*. In: M. A. Doane – Patricia Mellencamp – Linda Williams (eds.), *Re-Vision: Essays in Feminist Film Criticism*. Frederick 1984, s. 67 – 82.
- Thomas Elsaesser, *Film History as Social History: The Dieterle/Warner Brothers Biopic*. „Wide Angle“ 1986, č. 2, s. 15 – 31.
- Thomas Elsaesser, *Tales of Sound and Fury: Observations on the Family Melodrama*. In: Barry Keith Grant (eds.), *Film Genre Reader*. Austin 1986, s. 278 – 308.
- Jane Feuer, *The Hollywood Musical*. 2. vydání. Bloomington 1993.
- Jane Feuer, *Melodrama, Serial Form, and Television Today*. „Screen“ 1984, č. 1, s. 4 – 16.
- Caryl Flinn, *Strains of Utopia: Gender, Nostalgia, and Hollywood Film Music*. Princeton 1992.
- Alastair Fowler, *Kinds of Literature: An Introduction to the Theory of Genres and Modes*. Cambridge 1982.
- Northrop Frye, *Anatomy of Criticism*. Princeton 1957.
- Northrop Frye, *The Argument of Comedy*. In: *English Institute Essays*. New York 1949.
- Jane Gaines, *Costume and Narrative: How Dress Tells the Woman's Story*. In: J. Gaines – Charlotte Herzog (eds.), *Fabrications: Costume and the Female Body*. New York 1990, s. 180 – 211.
- Tag Gallagher, *Shoot-Out at the Genre Coral: Problems in the „Evolution“ of the Western*. In: Barry Keith Grant (eds.), *Film Genre Reader*. Austin 1986, s. 202 – 16.
- Lucien Goldmann, *Le Dieu caché: Etude sur la vision tragique dans les Pensées de Pascal et dans le théâtre de Racine*. Paříž 1959.
- Stuart Hall, *Encoding/Decoding*. In: S. Hall – Dorothy Hobson – Andrew Lowe – Paul Willis (eds.), *Culture, Media, Language*. London 1980.
- Molly Haskell, *From Reverence to Rape: The Treatment of Women in the Movies*. New York 1974.
- Claire Johnston, *Women's Cinema as Counter-Cinema*. In: C. Johnston, *Notes on Women's Cinema*. London 1973, s. 24 – 31.
- E. Ann Kaplan, *Women and Film: Both Sides of the Camera*. New York 1974.

- Richard K o s z a r s k i, *An Evening's Entertainment: The Age of the Silent Feature Picture, 1915 – 1928*. New York 1990.
- Annette K u h n, *Women's Pictures: Feminism and Cinema*. London 1982.
- Robert L a n g, *American Film Melodrama: Griffith, Vidor, Minnelli*. Princeton 1989.
- Jean-Louis L e u t r a t – Suzanne L i a n d r a t - G u i g u e s, *Les Cartes de l'Ouest. Un genre cinématographique: le western*. Paříž 1990.
- Richard M a l t b y – Ian C r a v e n, *Hollywood Cinema: An Introduction*. Oxford 1995.
- Gerald M a s t, *The Comic Mind: Comedy and the Movies*. Indianapolis 1973.
- Judith M a y n e, *The Woman at the Keyhole: Women's Cinema and Feminist Criticism*. In: M. A. D o a n e, Patricia M e l l e n c a m p, Linda W i l l i a m s (eds.), *Re-Vision: Essays in Feminist Film Criticism*. Frederick 1984, s. 46 – 66.
- Russell M e r r i t t, *Melodrama: Post-Mortem for a Phantom Genre*. „Wide Angle“ 1983, č. 3, s. 24 – 31.
- Tania M o d l e s k i, *Loving with a Vengeance: Mass-Produced Fantasies for Women*. Hamden 1982.
- Tania M o d l e s k i, *Time and Desire in the Woman's Film*. „Cinema Journal“ 1984, č. 3, s. 19 – 30.
- Laura M u l v e y, *Melodrama In and Out of the Home*. In: Colin M c C a b e (ed.), *High Theory/Low Culture: Analyzing Popular Television and Film*. Manchester 1986.
- Laura M u l v e y, *Notes on Sirk and Melodrama*. „Movie“ 1977 – 78 (zima), č. 25, s. 53 – 56. Přetištěno In: Christine G l e d h i l l (ed.), *Home Is Where the Heart Is*. London 1987.
- Stephen N e a l e, *Melo Talk: On the Meaning and Use of the Term 'Melodrama' in the American Trade Press*. „Velvet Light Trap“ 1993, 32, s. 66 – 89.
- Stephen N e a l e, *Questions of Genre*. „Screen“ 1990, č. 1, s. 45 – 66.
- Geoffrey N o w e l l - S m i t h, *Minnelli and Melodrama*. „Screen“ 1977, č.2, s.113 – 18.
- Sheldon S a c k s, *The Psychological Implications of Generic Distinctions*. „Genre“ 1986, č. 2, s. 106 – 15 a 120 – 23.
- Thomas S c h a t z, *Hollywood Genre: Formulas, Filmmaking, and the Studio System*. New York 1981.
- Ben Singer, *Female Power in the Serial-Queen Melodrama: The Etiology of an Anomaly*. „Camera Obscura“ 1990, č. 22, s. 90 – 129.
- Robert S k l a r, *Film: An International History of the Medium*. New York 1993.
- Maureen T u r i m, *Flashbacks in Film: Memory and History*. New York 1989.
- Linda W i l l i a m s, „*Something Else Besides a Mother*“: Stella Dallas and the Maternal Melodrama. „Cinema Journal“ 1984, č. 1, s. 2 – 27.

Rick Altman patří k nejvýznamnějším světovým historikům filmu a teoretikům filmového zvuku. Působí jako profesor literární komparatistiky a film studies na Iowské univerzitě v USA. Publikoval monografie *The American Film Musical* (Bloomington 1987) a *Film/Genre* (London 1999); editorsky zpracoval sborníky *Genre: The Musical. A Reader* (London – Boston 1981), *Sound Theory/Sound Practice* (New York – London 1992), *The Sounds of Early Cinema* (Bloomington – Indianapolis 2001; spolu s Richardem Abelem) a zvláštní číslo časopisu IRIS (27, jaro 1999) na téma „State of Sound Studies“. V současnosti pracuje na knize o zvuku v němém filmu, která je součástí širšího projektu společně s DVD věnovanému diapozitivům promítaným jako ilustrace živého zpěvu (tzv. illustrated songs) v období raného filmu a představeními jeho hereckého souboru „The Living Nickleodeon“.