

Porušení žánrového stereotypu jako princip autorského filmu

BcA. Martin Marek

Diplomová práce
2015



Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně
Fakulta multimediálních komunikací

Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně

Fakulta multimediálních komunikací

Ateliér Audiovize

akademický rok: 2014/2015

ZADÁNÍ DIPLOMOVÉ PRÁCE

(PROJEKTU, UMĚLECKÉHO DÍLA, UMĚLECKÉHO VÝKONU)

Jméno a příjmení: **BcA. Martin Marek**

Osobní číslo: **K13381**

Studijní program: **N8209 Teorie a praxe audiovizuální tvorby**

Studijní obor: **Audiovizuální tvorba – Režie a scenáristika**

Forma studia: **prezenční**

Téma práce: **1. Teoretická část:
Porušení žánrového stereotypu jako princip
autorského filmu**

**2. Praktická část:
Audiovizuální dílo s pracovním názvem "Máj", délka
minimálně 20 min., režie**

Zásady pro vypracování:

1. Teoretická část:

Rozsah práce: minimálně 30 normostran textu bez započítání obsahu, rejstříku a obrazových příloh. **Formální podoba:** 1 ks v pevné vazbě s popisem na hřbetu i horní desce spolu s CD-R. Dále 2 ks práce, které mohou být v kroužkové vazbě. Práci je třeba rovněž odeslat do knihovny UTB Zlín v elektronické podobě ve formátu pdf.

Pokyny k vypracování: prostudujte a analyzujte dostupné materiály z profesního hlediska a formulujte závěry a získané vědomosti.

2. Praktická část: Výstupní dílo:

- 3 ks DVD ve formátu DVD-video (PAL) s graficky upraveným bookletem
- 1ks datového DVD obsahující: grafický návrh bookletu (PDF/AI, CMYK, 300dpi, texty v křivkách), návrh filmového plakátu formát 70 x 100cm (PDF/AI, CMYK, 300dpi, texty v křivkách)
- 1ks datového DVD obsahující: film ve formátu SD/HD v odpovídajícím datovém toku a kontejneru MPEG2 ve dvou verzích: 1) česká verze (české znění či titulky vypálené do obrazu), 2) anglická verze (anglické znění či titulky vypálené do obrazu)
- 3 ks technického scénáře v kroužkové vazbě, 1 výtisk dialogové listiny a synopse (česky i anglicky).

Všechny odevzdávané materiály musí splňovat vnitřní technické normy AAV pro odevzdávání prací a musí být řádně popsány (jméno, název, logo fakulty, formát, rozlišení). Součástí celé práce budou rovněž vyplněné a předané formuláře pro OSA, NFA a podepsaný formulář "Údaje o diplomové práci studenta".

Na samostatném nosiči CD/DVD-R, označeném "Podklady pro katalog FMK UTB ve Zlíně", odevzdejte v minimálním počtu 10 kusů obrazovou dokumentaci praktické části závěrečné práce pro využití v publikacích FMK. Formát pro bitmapové podklady: JPEG, barevný prostor RGB, rozlišení 300 dpi, 250mm delší strana. Formáty pro vektory: AI, EPS, PDF. Loga a texty v křivkách. V samostatném textovém souboru uveďte jméno a příjmení, login do portálu UTB, obor (ateliér), typ práce, přesný název práce v češtině i v angličtině, rok obhajoby, osobní e-mail, osobní web, telefon. Přiložte svou osobní fotografii v tiskovém rozlišení.

Rozsah diplomové práce:

Rozsah příloh:

Forma zpracování diplomové práce: **tištěná/umělecké dílo**

Seznam odborné literatury:

ALTMAN, Rick. Film/Genre. London: British Film Institute, 1999, x, 246 s. ISBN 0-85170-718-1.

BORDWELL, David a Kristin THOMPSON. Umění filmu: úvod do studia formy a stylu. 1. vyd. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění v Praze, 2011, 639 s., [401] s. ISBN 978-80-7331-217-6.

DIXON, Wheeler W. Film genre 2000. State University of New York Press. ISBN 07-914-4514-3.

REINSCH, Paul N. Film Genre: Hollywood & Beyond. Film International. 2006, vol. 4, no. 274. ISSN:1651-6826.

THOMPSON, Kristin a David BORDWELL. Dějiny filmu: přehled světové kinematografie. 2., opr. vyd. V Praze: Akademie múzických umění, 2011, 827 s., [24] s. obr. příl. ISBN 978-80-7331-207-7.

Vedoucí diplomové práce: **prof. Stanislav Párnický, ArtD.**

Ateliér Audiovize

Datum zadání diplomové práce: **2. prosince 2014**

Termín odevzdání diplomové práce: **12. května 2015**

Ve Zlíně dne 2. prosince 2014


doc. MgA. Jana Janíková, ArtD.
děkanka




MgA. Pavel Hruša
vedoucí ateliéru

PROHLÁŠENÍ AUTORA BAKALÁŘSKÉ/DIPLOMOVÉ PRÁCE

Beru na vědomí, že

- odevzdáním bakalářské/diplomové práce souhlasím se zveřejněním své práce podle zákona č. 111/1998 Sb. o vysokých školách a o změně a doplnění dalších zákonů (zákon o vysokých školách), ve znění pozdějších právních předpisů, bez ohledu na výsledek obhajoby ¹⁾;
- beru na vědomí, že bakalářská/diplomová práce bude uložena v elektronické podobě v univerzitním informačním systému a bude dostupná k nahlédnutí;
- na moji bakalářskou/diplomovou práci se plně vztahuje zákon č. 121/2000 Sb. o právu autorském, o právech souvisejících s právem autorským a o změně některých zákonů (autorský zákon) ve znění pozdějších právních předpisů, zejm. § 35 odst. 3 ²⁾;
- podle § 60 ³⁾ odst. 1 autorského zákona má UTB ve Zlíně právo na uzavření licenční smlouvy o užití školního díla v rozsahu § 12 odst. 4 autorského zákona;
- podle § 60 ³⁾ odst. 2 a 3 mohu užit své dílo – bakalářskou/diplomovou práci - nebo poskytnout licenci k jejímu využití jen s předchozím písemným souhlasem Univerzity Tomáše Bati ve Zlíně, která je oprávněna v takovém případě ode mne požadovat přiměřený příspěvek na úhradu nákladů, které byly Univerzitou Tomáše Bati ve Zlíně na vytvoření díla vynaloženy (až do jejich skutečné výše);
- pokud bylo k vypracování bakalářské/diplomové práce využito softwaru poskytnutého Univerzitou Tomáše Bati ve Zlíně nebo jinými subjekty pouze ke studijním a výzkumným účelům (tj. k nekomerčnímu využití), nelze výsledky bakalářské/diplomové práce využít ke komerčním účelům.

Ve Zlíně 12.5.2015

MARTIN MAREK *Marek*
.....
Jméno, příjmení, podpis

1) zákon č. 111/1998 Sb. o vysokých školách a o změně a doplnění dalších zákonů (zákon o vysokých školách), ve znění pozdějších právních předpisů, § 47b Zveřejňování závěrečných prací:

(1) Vysoká škola nevydělečně zveřejňuje disertační, diplomové, bakalářské a rigorózní práce, u kterých proběhla obhajoba, včetně posudků oponentů a výsledku obhajoby prostřednictvím databáze kvalifikačních prací, kterou spravuje. Způsob zveřejnění stanoví vnitřní předpis vysoké školy.

(2) Disertační, diplomové, bakalářské a rigorózní práce odevzdané uchazečem k obhajobě musí být též nejméně pět pracovních dnů před konáním obhajoby zveřejněny k nahlížení veřejnosti v místě určeném vnitřním předpisem vysoké školy nebo není-li tak určeno, v místě pracoviště vysoké školy, kde se má konat obhajoba práce. Každý si může ze zveřejněné práce požít na své náklady výpisy, opisy nebo rozmnoženiny.

(3) Platí, že odevzdáním práce autor souhlasí se zveřejněním své práce podle tohoto zákona, bez ohledu na výsledek obhajoby.

2) zákon č. 121/2000 Sb. o právu autorském, o právech souvisejících s právem autorským a o změně některých zákonů (autorský zákon) ve znění pozdějších právních předpisů, § 35 odst. 3:

(3) Do práva autorského také nezasahuje škola nebo školské či vzdělávací zařízení, užíje-li nikoli za účelem přímého nebo nepřímého hospodářského nebo obchodního prospěchu k výuce nebo k vlastní potřebě dílo vytvořené žákem nebo studentem ke splnění školních nebo studijních povinností vyplývajících z jeho právního vztahu ke škole nebo školskému či vzdělávacího zařízení (školní dílo).

3) zákon č. 121/2000 Sb. o právu autorském, o právech souvisejících s právem autorským a o změně některých zákonů (autorský zákon) ve znění pozdějších právních předpisů, § 60 Školní dílo:

(1) Škola nebo školské či vzdělávací zařízení mají za obvyklých podmínek právo na uzavření licenční smlouvy o užití školního díla (§ 35 odst. 3). Odpirá-li autor takového díla udělit svolení bez vážného důvodu, mohou se tyto osoby domáhat nahrazení chybějícího projevu jeho vůle u soudu. Ustanovení § 35 odst. 3 zůstává nedotčeno.

(2) Není-li sjednáno jinak, může autor školního díla své dílo užit či poskytnout jinému licenci, není-li to v rozporu s oprávněnými zájmy školy nebo školského či vzdělávacího zařízení.

(3) Škola nebo školské či vzdělávací zařízení jsou oprávněny požadovat, aby jim autor školního díla z výdělků jim dosaženého v souvislosti s užitím díla či poskytnutím licence podle odstavce 2 přiměřeně přispěl na úhradu nákladů, které na vytvoření díla vynaložily, a to podle okolností až do jejich skutečné výše; přitom se přihlídnou k výši výdělku dosaženého školou nebo školským či vzdělávacím zařízením z užití školního díla podle odstavce 1.

ABSTRAKT

Tato práce se zabývá výraznými tvůrčími přístupy k žánrovým stereotypům a jejich narušování, coby principy tvorby autorského filmu.

Klíčová slova:

Filmový žánr, autorský film, žánrové stereotypy, cross žánr, multižánrovost, western, asijská kinematografie, Jim Jarmusch, Quentin Tarantino, Robert Rodriguez, bratři Coenové, Woody Allen, Kim Ji Woon, Bong Joon Ho, nezávislá kinematografie

ABSTRACT

The thesis deals with significant creative approaches to genre stereotypes and its disruption as principles of creating auteur film.

Keywords:

Film genre, auteur movie, genre stereotypes, cross genre, multi genre, western, asian cinematography, Jim Jarmusch, Quentin Tarantino, Robert Rodriguez, Coen brothers, Woody Allen, Kim Ji Woon, Bong Joon Ho, independent cinematography

Prohlašuji, že odevzdaná verze bakalářské/diplomové práce a verze elektronická nahraná do IS/STAG jsou totožné.

OBSAH

ÚVOD.....	8
1 POCHOPENÍ KONCEPTU FILMOVÉHO ŽÁNRU.....	9
1.1 PROBLEMATIČNOST FILMOVÉHO ŽÁNRU.....	9
1.2 ŽÁNROVÝ SYSTÉM.....	10
2 PORUŠOVÁNÍ STEREOTYPŮ.....	12
2.1 AUTORSKÝ PŘÍSTUP KE CROSS ŽÁNRU.....	13
2.1.1 Quentin Tarantino.....	14
2.1.2 Robert Rodriguez.....	19
2.2 ŽÁNROVÉ STEREOTYPY.....	23
2.2.1 Žánr jako výchozí bod ve filmech Jima Jarmusche.....	23
2.2.2 Tahle země není pro starý.....	28
2.2.3 Přístup Quentina Tarantina k žánrovému filmu.....	30
2.3 PŘEKROČENÍ OSOBNOSTNÍHO STEREOTYPU.....	34
2.3.1 Woody Allen.....	34
2.4 ASIJSKÝ PŘÍSTUP K ŽÁNRU.....	35
2.4.1 Kim Ji Woon a Bong Joon Ho.....	36
ZÁVĚR.....	41
SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY.....	43
SEZNAM ZDROJŮ.....	44
SEZNAM OBRÁZKŮ.....	45

ÚVOD

Tato diplomová práce se zabývá porušením žánrového stereotypu, coby jedním z možných principů tvorby autorského filmu.

V úvodní části práce je potřeba definovat pojmy žánr a žánrový systém, se kterými se bude dále v textu zacházet. V dalších kapitolách se představí základní principy porušování žánrových stereotypů ve tvorbě výrazných autorských osobností světové kinematografie, jako jsou Quentin Tarantino, Robert Rodriguez, Jim Jarmusch a bratři Coenové, od rozdílných principů při vytváření žánrových mixů, až po rozdílné autorské přístupy při práci s jednotlivými (čistými) žánry. Přístup režisérů k problematice a k uchopení žánrových stereotypů a principy, se kterými tvůrci pracují, se představí na konkrétních vybraných filmech, které jsou v tomto ohledu významnými díly světové kinematografie.

Část diplomové práce je věnována Woody Allenovi a pro něj charakteristické a z hlediska přístupu k filmovému žánru jedinečné překračování osobnostních stereotypů při práci se žánrem.

Zvláštní kapitola je věnována přístupu asijské žánrové kinematografie při práci se žánrovými stereotypy.

Cílem práce je nalézt a popsat autorské přístupy k filmovým žánrům a k práci se žánrovými stereotypy a definovat, proč je narušování žánrových stereotypů pro tvůrce nejen autorského filmu výhodné.

1 POCHOPENÍ KONCEPTU FILMOVÉHO ŽÁNRU

Žánrové stereotypy se dají vědomě porušit pouze za předpokladu, že autor samotný je s nimi seznámen, funkci žánru chápe podobně jako producent jeho filmu, diváci a kritika a je schopen definovat stereotypy typické pro daný žánr. Stejně tak i pro potřeby této diplomové práce a teze v ní uvedené je nutné vycházet ze stejného chápání pojmu žánr ve filmu, přestože se může zdát, že tento pojem je dostatečně obecně známý. Při důkladnější snaze o pochopení žánrové teorie se totiž ukáže, že to s žánrem ve filmu a definicí tohoto pojmu není vůbec jednoduché.

1.1 Problematičnost filmového žánru

Vzhledem k tomu, že výklad pojmů žánr a žánrový systém není hlavním předmětem této diplomové práce, bude celá žánrová teorie na následujících řádcích zobecněna.

Pojem filmový žánr a snaha o jeho definici se objevuje v 50. letech 20. století v Americe, coby protipól k teorii autorství, která rezonuje v Evropě. Standardně se žánr spojuje s hollywoodskou filmovou produkcí.

Klasifikace filmových děl podle žánrů má své zastánce i odpůrce napříč historií filmu, filmové teorie a kritiky. Filmový žánr bohužel není a ani nemůže být jednoduchý taxonomický systém, ve kterém by se jednotlivé filmy daly jednoduše třídít a řadit. Dokonce ani výklad pojmu filmový žánr jako takového není jednotný. Komplikovanost výkladu žánrové teorie je dána způsobem, jakým film vzniká, jeho vývojem v čase, vývojem technologie a změnami zájmů publika. Přestože je sousloví filmový žánr velmi často používaným pojmem a každý ví, co si má pod tímto pojmem představit, jednotná žánrová teorie neexistuje, jde spíše o teoretický kodex vycházející z literární teorie, neboť literatura má svoji strukturou k filmu nejbližší. Kdyby jednotná teorie filmového žánru existovala, má zásadní trhliny. Těmi jsou její nestabilita v čase a možnost žánry interpretovat několika způsoby a to jak z pohledu historie, tak z pohledu filmové teorie, z pohledu diváka, z pohledu producenta, tvůrce a v tomto výčtu pohledů se dá pokračovat.

Bohužel nelze převzít obecný literární vzorec, že žánr je systém konvencí, tedy například typických postav a vypravěčských postupů, protože se záhy ukáže, že tento princip nelze uplatnit na všechny filmy, dokonce ani na žánrově podobné snímky z různého období světové kinematografie. Čas vstupuje do chápání žánru v několika rovinách. Jednak se celá žánrová teorie proměňuje v čase, s tím, jak se proměňují tvůrci a jejich styl, diváci a jejich

náklonost žánru nebo kinematografii vůbec. Ze stejného důvodu se proměňuje i žánr samotný.

Výroba filmového díla, na rozdíl od jiných druhů umění, je velmi složitý proces, do kterého vstupuje mnoho tvůrců, tvůrčích a realizačních faktorů. Každý člověk, který se účastní procesu výroby filmu, zanechává na výsledném díle určitý podíl své práce, sice se stejným záměrem, ale svým osobitým přispěním, který ovlivní výslednou podobu díla. Nežádka se do tvůrčího procesu zapojí náhoda nebo je proces výroby ovlivněn prostředím, ve kterém se realizuje. Nehledě na to, že vytváření filmu je složitý proces transformace, při kterém dochází k destrukci literárního scénáře na záběry a jejich přeměnu v pohyblivé obrázky.

1.2 Žánrový systém

Žánry a žánrové systémy je možné členit podle příběhů, postav, přitažlivosti pro diváka a mnoha dalších atributů filmového díla, případně dle jejich vzájemných kombinací, ale při hodnocení žánru se vždy bude muset vycházet z konkrétní žánrové analýzy konkrétního filmového díla. Dá se říct, že neexistuje nic, co by se mohlo nazývat jednotným žánrovým systémem. Přesto jsou žánrové systémy a snaha o jejich co nejpřesnější definici přitažlivým předmětem zkoumání filmových teoretiků.

Vymezování konkrétních žánrů vychází, podobně jako u literatury, ze zažitých konvencí a vnitřní logiky. Teoretikové filmu ve snaze definovat žánrový systém pro kinematografii vytvořili několik možných přístupů ke konkrétnímu žánru. Jedním z nich je přístup taxonomický, který hodnotí žánry podle souboru pravidel a očekávání, která jsou stejná jak pro tvůrce, tak pro diváky.

Americký profesor filmu a srovnávací literatury Rick Altman, který se žánrům ve filmu věnuje dlouhodobě, přichází s konceptem inkluzivních a exkluzivních definic žánrů, přičemž inkluzivní definice zahrnují něco jako encyklopedický seznam žánrových filmů s volnějšími vazbami k žánru, oproti exkluzivním definicím, které obsahují pouze omezený počet jednoznačně definovatelných žánrových filmů. Přitom poukazuje na slabinu této teorie, která počítá s tím, že ne vždy musí dojít k úplnému naplnění žánrových hranic. Altmanova koncepce navazuje na teoretické práce francouzského filmového kritika a teoretika Andre Bazina.

Altmanovou koncepcí se zabýval i další významný teoretik, britský profesor filmové historie Tom Ryall.

Podobně jako Altman přistupuje k žánrovému systému David Bordwell, který stanovuje systém Centrum Periferie, přičemž vychází z předpokladu, že filmy blíže centru jsou žánrově čistější, naopak filmy blíže k periférii jsou hůře žánrově definovatelné a vytvářejí žánrový hybrid.

Konceptem žánrového hybridu se zabývá americká filmová teoretička, Janet Staiger, která se snaží dokázat, že hollywoodské filmy naopak nebyly nikdy žánrově čisté, tedy, že se vždy jednalo o hybridní žánry a čistý žánr nelze najít v žádném období Hollywoodské éry.

Východiskem k této diplomové práci je zjednodušené uchopení filmového žánru v duchu taxonomického přístupu coby systému konvencí, norem a znaků typických pro daný žánr, což je definice, na které se povětšinou shodou jak diváci, tak i část filmových teoretiků. Stranou zůstanou ponechány pochybnosti plynoucí z rozdílných tvůrčích přístupů filmařů i tvrzení, že „*Většina badatelů se dnes shodne, že žádný žánr se nedá jednoduše a přesně definovat.*“¹.

¹ BORDWELL, David a Kristin THOMPSON. *Umění filmu: úvod do studia formy a stylu*. 1. vyd. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění v Praze, 2011, 639 s., [40] s. ISBN 978-80-7331-217-6, str. 243.

2 PORUŠOVÁNÍ STEREOTYPŮ

Dá-li se mluvit o přínosech žánrového členění, pak je jedním z kladů právě stereotypnost žánrových konvencí a pravidel. Divák má předchozí zkušenost se žánrovými konvencemi a je tak schopen se rozhodnout, jestli se chce na daný snímek dívat nebo ne. Stejně tak je po skončení projekce schopen snímek žánrově zhodnotit. *Mají-li žánrové stereotypy výhodu pro režiséra, pak je jí to, že na rozdíl od autorské teorie, kde tvůrce (ani to nemusí být režisér) nese odpovědnost za celý film a očekává se od něj vysoce autorská originalita, v koncepci žánru mu stačí držet se pravidel a primárně může pomoci sotva průměrným režisérům vyprodukovat dobrý film, ale umožní i dobrým režisérům být ještě lepší.*²

Jenže proces filmové tvorby se žádných žánrových hranic nedrží, což se dá jednoduše představit na příkladu režiséra Stevena Spielberga a jeho filmu **Čelisti**, který lze chápat jako monster film, žánrový produkt nového Hollywoodu. Přestože „*Spielberg věděl, že Čelisti budou v nejhorsím případě průměrnou variací na staré Hollywoodské žánry*“³ tak příběh nestaví primárně na monstře, ale příšeru podřizuje naraci, čímž porušuje primární stereotyp monster filmu, u kterého se naopak důraz na monstrum předpokládá, ale jinak se žánru drží. Za tímto autorským postupem se skrývá vývoj během realizace natáčení, které se neobešlo bez problémů, způsobených zejména mechanickým žralokem a režisérovou nezkušeností při natáčení, které vyústily v to, že do střížny přinesl nesourodý materiál se srandovně vypadajícím a ne zrovna uvěřitelným žralokem (obrázek 1), což ale vedlo k dobrému nápadu střihačky Verny Fieldsové, takže nakonec „*padlo rozhodnutí ukazovat žraloka co nejmíň, ve stříhu ho potlačit a posunout jeho objevení až do třetího dějství*“⁴. To samozřejmě ovlivnilo

² BUSCOMBE, Edward. 2012. The Idea of genre in the American Cinema. In: GRANT, edited by Barry Keith. *Film genre reader IV*. Austin, tx: University of texas press, s. 12-27. ISBN 0292742061, str.15.

³ BISKIND, Peter. *Bezstarostní jezdcí, zuřící býci: jak generace sexu, drog a rokenrolu zachránila Hollywood*. 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 2012, 444 s. ISBN 978-80-204-2259-0. str. 254

⁴ Tamtéž, str. 267



Obrázek 1

výsledný tvar filmu, změnilo hranice žánru a přineslo do kin masu diváků, kteří místo průměrného monster filmu shlédli výjimečný film⁵.

Z tohoto příkladu je zřejmé, že koncepce žánru umožňuje mnohem víc, než umožnit průměrnému režisérovi natočit dobrý film. Spojením autorského přístupu a žánrových pravidel, respektive porušením žánrových konvencí s jasným autorským záměrem umožní nadanému filmaři vytvořit jedinečné dílo. Na příkladu Čelistí se ukazuje, že ačkoliv divák očekává naplnění žánrových konvencí, je stejně tak rád překvapován inovacemi v daném žánru. Výchoziskem pro tuto myšlenku je předpoklad, že konvence a normy obecně omezují tvůrčí svobodu a žádný z ambiciózních tvůrců nemá zájem setrvávat ve stereotypu žánrovém i tvůrčím, stejně tak se časem stereotyp zají i publiku.

2.1 Autorský přístup ke cross žánru

Jedním z možných principů porušování žánrových stereotypů je prolínání a (nebo) kombinování jednotlivých žánrových, případně subžánrových, konvencí, motivů, prvků anebo struktur, čímž dochází k vytváření multižánrových audiovizuálních děl označovaném jako cross žánr, multižánr, nebo jako žánrový mix. V současné kinematografii je určitá míra žánrového mixu nevyhnutelná u každého filmu a vlastně i výhodná pro tvůrce. Z hlediska tvorby

⁵ Film vydělal za první víkend 7 milionu dolarů a Verně Fieldsové vynesl její nápad Oscara za střih. Film samotný získal další dva Oscary a mnoho dalších ocenění.

autorského filmu je tedy důležité to, jakým způsobem tvůrce uchopí možnosti, které křížení a mísení žánru poskytuje.

Výrazný autorský přístup k multižánrové tvorbě se dá vysledovat z režijní tvorby amerických režisérů Quentina Tarantina a Roberta Rodrigueze, jejichž filmy silně rezonují mezi diváky. Přístup obou režisérů k žánru i k filmové tvorbě je osobitý a každý k němu jde odlišnou cestou.

2.1.1 Quentin Tarantino

Snad nejlepším příkladem práce s žánrovým mixem ve film **Kill Bill** režiséra Quentina Tarantina, vyprávějící příběh Nevěsty (Uma Thurman), bývalé členky skupiny elitních zabitáků, která se mstí za krvavou řež, ve kterou se změnila její svatba, všem, kteří ji ublížili. Její cesta za odplatou končí u vůdce skupiny a jejího bývalého milence Billa (David Carradine).

Narativní struktura filmu je podobně jako u dřívějšího Tarantinova filmu **Pulp Fiction** roztržena a nelineární, film je rozdělen na dva díly⁶, přičemž díl druhý vnáší nové světlo do postav a reviduje řadu situací z dílu prvního, což je nejvíce znatelné u postavy Billa, jehož postava se ve druhém díle vymaňuje z mysteriózního stínu, už není jen hlas a detail ruky na jílci samurajského meče, ale nabývá lidské rozměry, jeho charakter je mnohem plastičtější a dostává jiný rozměr, což je dáno například i tím, že se divák dozvídá podrobnosti kolem masakru na svatbě Nevěsty v El Passu.

Kapitoly nejsou ve filmu chronologicky řazené, takže například děj kapitoly druhé začíná mnohem dříve než kapitola první. „*To, k čemu tato struktura tentokrát Tarantinovi napomáhá, není totožná s tím, k čemu mu takový postup sloužil dříve. Neslouží k vytvoření překvapivých narativních zlomů... Namísto toho slouží tato struktura k tomu, aby dodala (půlce) příběhu, který ve skutečnosti takovou strukturu vůbec nemá, zdání přímočaré hollywoodské struktury.*”⁷ Tarantino nabízí vodítka k časové ose příběhu, jednak titulky ve filmu a pak seznamem, ve kterém si Nevěsta odškrtává jména.

⁶ Označované jako Vol. 1 a Vol. 2.

⁷ SMITH, Jim. 2009. *Quentin Tarantino*. [4th edition revised and expanded]. Praha: Levné knihy, 369 s., [8] s. obr. příl. ISBN 978-80-7309-793-6., str. 301.

Žánrovým rámcem, do kterého je Kill Bill usazen, jsou filmy o odplatě, subžánru kung fu filmů, ve kterých je nejprve hlavnímu hrdinovi zákeřně ublíženo, většinou tím, že mu nepřítel zabije mistra, nebo někoho blízkého. Hrdina poté projde výcvikem a nepříteli se pomstí. Pro Tarantina typické výpůjčky, intertextualita a aluze⁸, kterých je ve filmu nespočet, jsou ukryty do žánrové mozaiky, ze které je Kill Bill seskládán a kterou tvoří jednotlivé kapitoly představující důslednou studii konvencí různých žánrů a subžánrů, především kung fu a wuxia filmů (obrázek 2), gangsterky a mnoha dalších. Jednotlivé kapitoly pak mají kromě vlastní žánrové náplně i vlastní epizodický příběhový rámec.



Obrázek 2

Téma celého filmu je ustanoveno hned na začátku. Ještě před úvodními titulky je exponována zmlácená Nevěsta, která se snaží někomu jménem Bill vysvětlit, že dítě, které čeká, je jeho. Větu nedořekne a zazní výstřel. Následuje záběr na ležící Nevěstu, zřejmě v nemocnici. Prvním titulkem filmu je paracitát z de Laclosových Nebezpečných známostí „Odplata je pokrm, který je nejleší podávat studený“, ve filmu označený jako staré Klingonské přísloví⁹. První kapitola filmu je vyprávěna v žánru Kung fu filmu. Nevěsta likviduje Vernitu, druhou na seznamu lidí, které hodlá zabít. Žánr je zde zastoupen soubojem na nože (respektive na

⁸ Kterým se tato diplomová práce záměrně vyhýbá, protože nejsou pro princip uchopení žánru tolik podstatné.
⁹ SMITH, Jim. 2009. *Quentin Tarantino*. [4th edition revised and expanded]. Praha: Levné knihy, 369 s., [8] s. obr. příl. ISBN 978-80-7309-793-6.str. 317.

nože a pánvičku). Nevěsta zabíjí Vernitu před zraky její dcery, čímž si Tarantino vytvořil prostor pro zhodnocení rámcového žánru filmu odplaty – Nevěsta holčičce nabídne, že až bude dost velká, může přijít pomstít svoji matku, tak se teď mstí ona.

V kapitole druhé se příběh vrací k události v El Passu. Prostředí z Mexicko Amerického pomezí, šerif vyšetřující hromadnou vraždu a použitá hudba odkazují k žánru oscilujícímu mezi detektivkou a westernem. Tomu odpovídá i záběrování, ve kterém režisér používá velkých celků, úzkých detailů obličejů a podobných principů westernu. Poté co šerif zjistí, že Nevěsta je živá, se příběh skrze prolínačku přesouvá do nemocnice, kde Tarantino mění směr žánru více směrem k thrilleru, formálně obohacený o výrazové prvky přejaté z filmů Briana de Palmy, tedy rozdělení obrazu tak, že divák může sledovat dva paralelní děje zároveň, v tomto případě Nevěstu na nemocničním lůžku a vražedkyni Ellu Driver, která pro ni připravuje smrtelnou směs do injekční stříkačky, což, stejně jako u De Palmy a jeho filmů, má účelově vyvolávat v divákovi napětí. Rozdělení obrazu je prvek, který režisér využije opakovaně.

Titulkem „o čtyři roky později“ se vyprávění přesouvá v čase a stejně tak v žánru. Nevěsta se probírá z kómatu a zjišťuje, že byla pravidelně znásilňována muži, které za úplatu zprostředkoval nemocniční zřízenec. Tato zápleтка odkazuje k žánru Rape and Revenge, což je subžánru exploatačního filmu populárního v 70. letech, ve kterém se ženy mstí mužům za znásilnění, podobně jako to udělá Nevěsta.

Kapitola třetí je věnována životnímu příběhu O-Ren I shii. Tarantino se rozhodl odvyprávět příběh japonsko-čínsko-americké vražedkyně v duchu japonského animovaného filmu ve stylu Anime (obrázek 3), jehož vizuální styl vycházel dle slov Katjusi Morishita, producenta ve studiu Production I.G., která animaci vytvářela, ze starých stylů animovaných filmů Kazuta Nakozawi z 80. let.¹⁰ Důvodem, proč je v Kill Billovi použita animace je zřejmě to, že tři flashbaky do minulosti O-Ren I shii, které animaci tvoří, by nebylo reálné natočit¹¹. Příběh anime opět zrcadlí hlavní motiv filmu, tedy pomstu, čímž Tarantino vytváří zajímavý filozofický leitmotiv postav.

¹⁰ TEO, Leonard. *Oren Ishii's Revenge: Production I.G on the Kill Bill Anime Sequences* [online]. [cit. 2015-05-11]. Dostupné z: http://www.cgsociety.org/index.php/CGSFeatures/CGSFeatureSpecial/kill_bill_anime_sequences

¹¹ Tamtéž.



Obrázek 3

V následující kapitole se děj přenáší na Okinawu a žánrově se prosazují prvky samurajského filmu. Nevěsta navštíví Hattori Hanza, kováře, který jí prodá meč, coby nástroj k vykonání pomsty. Cestou do Japonska se také mění kulturní prostředí filmu, což je pro film velmi významné. Změna prostředí je vtipně uvozena animovanou mapou, po které se po vytyčené trase přesouvá taktéž animované letadélko, čímž Tarantino do filmu propašoval prvek přejatý z dobrodružných filmů.

Závěrečná kapitola začíná jako mafiánský film z prostředí Jakuzy, kde během zasedání mafiánských pohlavárů O-Ren I shii jednomu z nich usekne hlavu. V závěru se vrací zpět ke kung fu filmu, přicházející Nevěsta se nejprve musí s mečem v ruce prosekat hordou zabijáků. Souboj je doplněn o akrobatické prvky typické pro Wu Xia filmy – různé skoky do výšky, běh po čepeli meče, souboj na hraně zábradlí. Až poté, co Nevěsta zmasakruje všechny mafiánské přísluhovače (jednomu naplácá mečem na zadek), se dostává k samotné O-Ren a souboji v zimní zahradě.

V závěru filmu se naposledy zopakuje leitmotiv pomsty ve slovech Budda: „Ta žena si zaslouží svoji pomstu.“ a Tarantino nabídne k nahlédnutí seznam se zbývajících jmény. Kromě toho zazní podstatná informace, že Nevěstino dítě přežilo.

Druhý díl začíná stejně jako první, černobílým detailem Nevěstiny zkrvavené tváře. Následuje černobílá jízda v automobilu, při které Nevěsta komentuje masakr v El Passu, popisuje události minulého dílu a představuje cíl své mise – zabít Billa.

Následuje šestá kapitola, která se otevírá flashbackem s westernovým rámcem vyprávění a představuje události předcházející masakru na svatbě. Poprvé se zcela jasně objevuje postava Billa, napětí mezi ním a Nevěstou vytváří osvědčené westernové střídání detailů obličejů v protipohledech a postupné dávkování informací v dialozích, které odkrývají jejich společnou minulost. Svatební idylka končí příchodem skupiny zabijáků, čímž dochází ke změně obsahové náplně obrazu a western se pozvolna proměňuje v gangsterku. Tím končí flashback a vyprávění pokračuje, tentokrát už v barvě. Tarantino vypráví příběh Budda, Billova bratra. Zajímavé je, že zatímco v prvním díle byl meč Hattori Hanza smrtícím a respekt vyvolávajícím nástrojem pomsty, v druhém díle je hrubě znevažován Buddovými slovy o jeho bezcennosti. Tato část šesté kapitoly osciluje někde na pomezí thrilleru a horroru. Buddovi se podaří Nevěstu zpacifikovat a zaživa ji pohřbí.

Tarantino opouští Nevěstu v situaci, která se zdá bezvýchodná a otevírá kapitolu osmou, ve které nejprve v nočním rozhovoru Billa a Nevěsty v romantické přírodní scénérii u ohně předznamená pomocí legendy vyprávěné Billem za zvuku flétny žánr, který bude následovat, tedy wu xia film (obrázek 4), respektive tu část wu xia filmů, ve kterých se hrdina podrobí výcviku, který je na pokraji jeho fyzických možností, aby zdokonalil nejen své dovednosti v boji. Většinou se učedník, a stejně tak i Nevěsta, naučí i speciální techniku, které mu pomohou porazit silnějšího nepřítele. Jedna z dovedností, které Nevěsta od mistra Pai Mei získala, jí dvakrát zachrání život, poprvé když rukou prorazí víko rakve, podruhé, když techniku explodujícího srdce využije v závěru filmu a zabije tak Billa.



Obrázek 4

Následující obrazy, kdy se nevěsta vyhrabe z hrobu a rázným krokem míří k restauraci, přičemž z ní odpadává hlína a prach, mají parodující charakter a Tarantino zjevně odkazuje na Zombie filmy, tedy subžánr horroru.

Kapitola devátá se žánrovým charakterem vrací nejprve ke kombinaci westernu - velkými celky krajiny, záběry na Nevěstu, osamocenou, putující krajinou. Westernovou část záhy vystřídají formální prvky thrilleru – příchod Elly Driver a vražda Budda pomocí Černé Mamby ukryté v kufříku s penězi aby posléze byl thriller vystřídán kung fu filmem – soubojem Nevěsty a Elly, ale s využitím westernových formálních postupů při záběrování a budování aranží v mizanscéně.

Poté, co nevěsta najde Billa, zjistí, že její dcera je živá, což je pro ni nová a velmi zásadní informace. Žánr se stáčí k rodinnému dramatu, nevěsta se musí srovnat s novou situací a na chvíli opustit od svých úmyslů, ne-li je zcela přehodnotit. Při rozhovoru s Billem se reviduje situace u El Passa a vysvětlují se motivy jednání postav. Následuje závěrečný souboj Nevěsty a Billa, při kterém Nevěsta využije speciální techniku, kterou se naučila u mistra Pai Meie a Billa zabíjí, čímž se formálně naplňuje podstata zastřešujícího žánru filmu o pomstě.

Tarantino v Kill Billovi pečlivě volí postupy typické pro jednotlivé žánry, kterými se nechal při tvorbě tohoto filmu inspirovat a na které přímo nebo nepřímo odkazuje, má nastudované svícení, kompozice kamery, aranže herců v mizanscéně a záběrování. Kill Bill navíc pracuje s obrovským multikulturním přesahem, film se natáčel částečně v Pekingu s čínskými filmaři, kteří mají nejbližší ke kořenům citovaných typicky asijských žánrů. Přestože se Tarantino rozhodnul kopírovat žánrové postupy, je jeho autorský rukopis stále rozpoznatelný. Z jeho režijního přístupu je zřejmé, že žánr není ani zdaleka tak omezující, jak tvrdí někteří odpůrci žánrové teorie. Přestože zvolené žánry napodobuje téměř doslovně ve všech jejich aspektech, je stále schopný s nimi pracovat podle potřeby a v rámci vyznění filmového díla a ve výsledku mu ani nevadí prudké zvraty v přechodech mezi žánry, navíc někde podpořených přechodem z barevného filmu do černobílého.

2.1.2 Robert Rodriguez

Jiné uchopení autorského přístupu k multižánrovému filmu lze vysledovat u Tarantinova kolegy a kamaráda Roberta Rodrigueze. Zatímco Tarantino v Kill Billovi staví jednotlivé žánry vedle sebe, Rodriguez je skládá do sebe a jeden žánr modifikuje druhým. To mu otevírá široké pole možností jak s žánry a pracovat. Jednak se žánry navzájem mohou ovlivňovat nebo naopak nemusí docházet k úplnému naplnění jednotlivých žánrových pravidel.

Film **Desperado** z roku 1995, ve kterém se vrací El Mariachi (Antonio Banderas) s pouzdrém na kytaru plným zbraní, aby pomstil smrt své dívky a zmrzačenou ruku, je směsicí akčního filmu, krimi, gansterky a komedie. Tímto snímkem režisér navázal na úspěch svého prvního, nízkorozpočtového a bez podpory studií natočeného filmu **El Mariachi**, který se záhy stal kultovním filmem.

Rodriguez propojuje jednotlivé žánry velice chytrým způsobem. Důležitou roli v tom hraje práce s prvky komedie. Humor je inteligentní a režisér pomocí něj a důsledného naplňování žánrových klíše vytváří nadsázku. Nadsázka je dostatečně zřetelná, aby scény byly vtipné, ale dostatečně jemná, aby se z filmu nestala čistá parodie. Rodriguez toho dosahuje dobře napsanými dialogy, situační komikou, přesným vedením herců a prací s mizanscénou.



Obrázek 5

V úvodu filmu vkrácí do zaplivané špeluňky kdesi na hranici mezi Mexikem a Spojenými Státy Buscemi¹², který hospodskému a všem přítomným hostům vypráví mírně afektovaně příběh, který se mu nedávno stal, čím vytváří mýtus Mariachiho (obrázek 5), muže, kterému nejde vidět do tváře a je schopen během okamžiku postřílet všechny chlapy v hospodě. Načež všem přítomným oznámí, že Mariachi má zjevně namířeno do jejich hospody a poté, co několik místních štamgastů bodře popláca po ramenou, opustí lokál. Celý úvod, kdy je

¹² Steve Buscemi hraje postavu, která se jmenuje Buscemi.

Buscemiho vyprávění prostřiháváno flashbacky na Mariachiho a rozstřílená těla nepřírozně létající vzduchem, je podkreslen pomalým, ale rytmickým surf rockem, což dává tušit komediální zabarvení filmu. Později se divák dozví, že Buscemi vytváří přehnaný mýtus o Machiachim záměrně a obsahová nadsázka v tomto obraze je přímo úměrná nadsázce, kterou Buscemi do příběhu vkládá, takže parodičnost je na tomto místě opodstatněná a velmi účelová.

V následující titulkové sekvenci, ve které Mariachi během hudební produkce svou kytarou zlikviduje hosta obtěžujícího mladou dámu, aniž by na kytaru přestal hrát, jsou Rodriguezova pravidla žánru ustanovena zcela.

Po snovém flasbacku odkazujícím k minulosti Mariachiho (k předchozímu filmu), zahrnujícím bosse drogového kartelu, je Mariachi představen nikoliv jako ostřílený pistolník, ale spíše jako desperát z donucení, pro kterého to zabitím padoucha Butche končí. Při přestřelkách sice platí žánrový stereotyp, že se mu všechny kulky zázračně vyhýbají, a když už ho nějaká zasáhne, je na blízku osudová žena Carolina (Salma Hayek), která je umí vyndat, byť je to opět situace, která je vzápětí parodovaná, protože dívka jednou rukou drží pinzetu v krvavé ráně, ale v druhé ruce drží medicínskou příručku. Mimo tyto zázračné vlastnosti akčních hrdinů Mariachi disponuje vlastnostmi, které se u něj v rámci žánru čekat nedají. Předně jedná s rozvahou, ale nikoliv chladnokrevně. Pak je hluboce věřící a střílí v podstatě jen v ohrožení. Nejvíce stereotypní jsou okamžiky, kdy režisér buduje Mariachiho charakter skrze vztah k malému chlapci. Rodriguez tím boří hrdinský mýtus, který na začátku filmu vytváří. Když Mariachi vejde do hospody, kde ho s obavou očekávají, jen sotva jde o hrůzu budícího padoucha z Buscemiho líčení, což vytváří humorný nadhled na jeho postavu a zároveň pracuje s diváckým očekáváním. Popsaná situace odkazuje k dříve zmiňovanému neaplnění žánrových konvencí. Rodriguez buduje Mariachiho jako postavu z hrdinského filmu, ale tím Mariachi rozhodně není.

Ostatní postavy ve filmu taktéž vycházejí z žánrových stereotypů, ale i ony v sobě nesou charakterové vlastnosti, které by v rámci pravidel žánru mít nemuseli. Například drogový bos Butch je v podstatě charakteristickou žánrovou postavou, má svůj gang, auto s neprůstřelnými skly a dívku, co to umí se zbraněmi, na druhou stranu je ve vedení gangu zoufalý, protože není schopen přinutit své gangstery, aby našli správného chlapa, vyjednává zásadně z pozice síly a s horkou hlavou. Navíc nad ním visí neurčitá hrozba v podobě ještě více neurčitých Portorikánců, kteří ho sledují a vyšlou mu na pomoc zabijáka s vrhacími noži Navajase (Danny Trejo), což mu zjevně na klidu nepřidává, navíc v situaci, kdy ho jeho

gangstři omylem zamění za Mariachiho a zastřelí ho. V závěru filmu se ukáže, že Mariachi je Butchův bratr, čímž Rodriguez zabředává do hlubokých vod žánrových klišé. Podobně je na tom i Mariachiho osudová dívka, která sice naplňuje režisérovu představu o romantické lásce, která je taktéž součástí žánrových stereotypů, ale ve vypjatých momentech se chová dost svéhlavě a dává průchod emocím, takže se s Mariachim poměrně hlasitě hádají v ten nejméně vhodný moment.

Žánrové charaktery jsou provázaný s žánrovými stereotypy, kterých Rodriguez využívá k budování situační komiky. Obzvláště povedené jsou situace během akčních přestřelek, například, když Mariachi vyměňuje zásobníky v pistolích nehledě na kulky létající kolem jeho hlavy, nebo když jemu a poslednímu přeživšímu pistolníkovi dojdou náboje a tak postupně zkoušejí všechny pistole, na které dosáhnou. Režisér k budování nadsázky využívá každé příležitosti a i poměrně banální situace, kdy barman s gangsterem přemýšlí, jestli raději zaplatí provizi, nebo toho člověka zabijí a zaplatí nájem, nebo když gangsteři odklízejí mrtvoly a za nimi jde chlapík, který utírá podlahu mopem.

Kapitolou samo o sobě by mohlo být zobrazování násilí. Násilí k tomuto žánru bezesporu patří a Rodriguez se tomu také nevyhýbá, zobrazuje ho explicitně, ale stylizovaně, v podstatě se zvláštním zaujetím a nadsázkou. Je všudypřítomné, v dialozích, v jazyku, kterým gangsteři mluví i situacích. Každý, kdo se ve filmu objeví, má zbraň. Za zbraň je dokonce použita i kytara. Cákance krve jsou přehnané, louže krve zbytečně velké, těla létají nesmyslně vzduchem a podobně. Na jednu stranu to vypadá, že se násilí filmem glorifikuje, ale režisér tak buduje nadsázku a na druhou stranu ho odsuzuje jako nesmyslné skrze scénu s postřeleným chlapcem.

Jedním z tvrzení v úvodu této kapitoly je myšlenka, že žánrový mix je výhodný jak pro tvůrce, tak pro diváka. Na uvedených příkladech je zjevné, že prolínání žánru vytváří obsáhlé pole možností, jak se v rámci jednotlivých žánrů autorským způsobem realizovat. Na druhou stranu tento princip vyžaduje jistou míru soudnosti, protože pak hrozí reálná možnost, že výsledek nebude dobrý, jako v případě filmu režiséra Jona Favreau a jeho filmu **Kovbojové vs. Vetřelci**, kde se spojuje žánr westernu a žánr sci-fi. Poměrně ambiciózní nápad tak skomírá na špatném scénáři, absenci zajímavého děje a zcela chybějícímu humornému nadhledu. Zajímavě nastavený žánrový mix se mění v další z hollywoodských nepodařených děl.

2.2 Žánrové stereotypy

Dalším možným principem přístupu k žánru je autorsky osobité uchopení žánrových stereotypů tak, že tvůrčím zpracováním žánru dojde k vytvoření jeho nadhodnoty. Toho lze dosáhnout mnoha postupy, z nichž nejvýraznější jsou nenaplnění žánrových konvencí, modifikace žánrových konvencí tvůrčím způsobem a naplnění žánrových konvencí důsledněji, než samotný žánr vyžaduje. Tento princip se nejnáze aplikuje a nejnáze odhalí na žánrech, které mají zřetelně dané formální i obsahové hranice a jsou tak snadno rozpoznatelné i pro diváka s malou diváckou zkušeností. Příkladem takového žánru je western, který se také nejčastěji objeví ve vybraných příkladech. Je snadno rozpoznatelný, má jasně vymezené postavy, prostředí i narativní postupy, proto také lze poměrně snadno vypožorovat a definovat tvůrčí principy jednotlivých autorů a popsat jejich přístup k tomuto žánru.

2.2.1 Žánr jako výchozí bod ve filmech Jima Jarmusche

V roce 1995 natočil americký nezávislý režisér Jim Jarmusch film **Mrtvý muž** (Dead man) s Johny Deppem v roli Williama Blakea, muže, který putuje na západ Ameriky 19. století za prací v továrně, kterou nedostane. Následují události, při kterých se z ušlápnutého účetního stává hledaný psanec a vrah. Blake se poté, co byl odmítnut v továrně, ve které měl pracovat, uchýlí k prostitutce Thel (Mili Avital), kterou zastřelí, syn majitele továrny, shodou okolností její snoubenec, kterého zastřelí Blake, ale kulka, kterou vystřelil Thelin snoubenec prolétne jejím tělem a uvízne v Blakeově hrudi. Těžce zraněný a na útěku potkává Blake zvláštního indiána se zvláštním jménem Nikdo (nebo také Exebeče – Ten, který mluví nahlas, ale nic neřekne, Gary Farmer), který si myslí, že William je známý anglický básník¹³. Nikdo provádí Blakea na jeho životní i duchovní cestě.

Mrtvý muž je žánrově zařazován k westernu. Sám Jarmusch uvedl během tiskové konference při příležitosti uvedení filmu na mezinárodním filmovém festivalu v Cannes, že western použil coby odrazový můstek¹⁴, což jen dokládá jeho osobitý přístup k tématu i žánru. Stejně

¹³ William Blake byl anglický spisovatel, mystik, malíř a vynálezce, významná osobnost v domě romantismu. Jedním z jeho děl je Kniha Thel, na niž Jarmusch v Mrtvém muži odkazuje jménem zabitě dívky.

¹⁴ *The Dead Man press conference at the Cannes Film Festival 1995* [online]. [cit. 2015-05-11]. Dostupné z: http://www.jim-jarmusch.net/films/dead_man/read_about_it/the_dead_man_press_conferen.html

jako u klasických westernů je východiskem k příběhu cesta bílého osadníka na západ. Blake cestuje z Clevelandu do Machine, kde je také konečná stanice vlaku, ale jen sotva je to postava, která přispěje ke kolonizaci divokého západu, nejen proto, že ve svém kostkovaném obleku nezapadá mezi lovce, zlatokopy a trapery, kteří do Machine míří stejným vlakem.

Na rozdíl od klasických westernů Jarmusch neidealizuje otázku domorodých Američanů. *Jak se žánr rozvíjel, implicitně se ve svých konvencích držel společenské ideologie. Postup bílé populace na Západ byl chápán jako mise, zatímco příslušníci poražených původních kultur byly obvykle vydávány za primitivní a divoké.*¹⁵ Oproti tomu Jarmusch nahlíží na problematiku zabírání a kolonizování indiánského území více z pohledu původních obyvatel, nikoliv bílých přistěhovalců, navíc přístup kolonizátorů ironizuje, například narážkami na 1 milion pro nic zabitých bizonů v jednom roce, záměrné zavlečení evropských nemocí mezi Indiány a násilné zabírání Indiánské půdy, což je velmi výrazný posud od stereotypu tohoto žánru, který je výrazně míře viditelný snad jen u filmu Tanec s vlky Kevina Costnera.

Je-li žánrovým pravidlem, že hrdinou westernu je charakterově silná, mužná postava, která si ví rady v každé situaci, tak u Williama Blakea se tyto vlastnosti nacházejí jen s obtížemi (obrázek 6). William je především účetní, který nevyhledává žádné vzrušení, psancem se stává náhodou a pistolníka z něj udělá až Nikdo, když mu prostě oznámí „Tvoje pistole bude tvůj jazyk a tvoje poezie bude psána krví.“. Tento fakt Blake přijme, ale nestane se hrdinou, takže na rozdíl od postav westernů stojí stále mimo konflikt. Pokračuje prostě na své cestě za koncem a jen nabírá atributy smrti.

¹⁵ BORDWELL, David a Kristin THOMPSON. *Umění filmu: úvod do studia formy a stylu*. 1. vyd. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění v Praze, 2011, 639 s., [40] s. ISBN 978-80-7331-217-6.str. 434



Obrázek 6

O co méně do žánru zapadá Blake, o to více se tam hodí jeho protivníci, respektive tlupa zabijáků, které si najme šéf továrny, aby pomstili smrt jeho syna. Bohužel jim chybí společný zájem, což je pro tento typ postav dost zásadní. Navíc jsou téměř zbyteční, protože majitel továrny na Blakea vypsál odměnu. Skupině vévodí nemluvný Cole Willson, který spí s plyšovým medvídkem a pracuje zásadně sám, takže se v průběhu pátrání po Blakeovi zbaví svých soukmenovců. Jednoho zastřelí a druhého zastřelí a sní.

Násilí je součástí westernu a tak se násilí objevuje i v Mrtvém muži. Žánrový hrdina se musí bránit před bandity a násilí v zájmu dobré věci mu neubírá ani společenský ani morální kredit. Současné trendy směřují spíše ke glorifikaci násilí, ať už v jeho estetizované podobě, se kterou pracuje Tarantino nebo Rodriguez, nebo v explicitní jako například ve filmech Martina Scorseseho. Zobrazování násilí ve filmu bude vždy do nějaké míry estetizované, což je dané technologií výroby. V případě Mrtvého muže je zajímavé sledovat, jakým způsobem režisér s násilím pracuje. Na rozdíl od klasických westernů mnohdy působí nepatřičně. Střelba v ložnici Thel se dá očekávat, ale přesto překvapí. Blake neumí střílet a je neohrabaný, takže mu chvíli trvá, než se mu nakonec podaří trefit a zabít snoubence, což je překvapení pro diváka a zjevně i pro něj. Přičemž chvíli předtím se držení zbraně dost ironizuje, když Blake najde pistoli v posteli Thel a ta mu na jeho otázku proč ji má, odpoví „Protože tohle je Amerika“. Další násilí je sice explicitní, ale neurvale nahodilé, ti co střílí tak většinou

nejdou žádní ostřílení pistolníci. Je-li v tomto filmu násilí nějak estetizované, tak pak principem užití náhody při střelbě, který vytváří groteskní situace, po kterých zůstávají mrtvolky, které žádnou z postav nepřekvapí.

Zřetelným autorským vstupem je rezignace na silný dramatický příběh. To nejpodstatnější se odehraje v první třetině filmu, navíc bez obsahové hloubky, zbytek je věnován meditativní rozvaze o životě a jeho konci a jejímu audiovizuálnímu vyjádření.

Výrazným prvkem westernových filmů je hudba. Jarmusch místo podmanivé westernové hudby a kvilivých tónů harmoniky vsadil na elektrickou kytaru a znervózňující tklivé improvizace Neila Younga, které do filmu vnášejí jistý druh depresivního fatalismu.

Obdobným způsobem jako v Mrtvém muži Jim Jarmusch pracuje s hororovým žánrem v jeho, zatím posledním filmu, **Přežijí jen milenci**¹⁶. Film vypráví v podstatě triviální příběh upírského páru Adama a Evy (Tom Hiddleston a Tilda Swinton), kteří se rozhodli, že nebudou vraždit neupírské spoluobčany. Jejich situace se zkomplikuje po návštěvě Eviny sestry Avy, která nezastává stejnou filozofii a vysaje Adamova známého, čímž se příběh značně zdramatizuje, protože je 21. století a nelze tělo hodit do řeky plné jiných mrtvol. Příběh ale není pro Jarmusche důležitý a stejně jako u Mrtvého muže mu jde mnohem více o budování atmosféry filmu a o divákovy pocity, proto ho rozpustil ve dvouhodinové délce filmu.

Žánr je opět jen výchozím bodem, nikoliv rámcem filmu. Jestliže neznalému divákovi uniknou symbolické náznaky v dialogu v podobě multikulturních aluzí, například když Adam vypráví Ianovi „Viděl jsem hrát Eddieho Cochran¹⁷“, nebo když se Eva ptá naproti ní sedícího muže „Jak se dnes má Christopher Marlowe?¹⁸“, které zjevně odkazují na věk milenecké dvojice (a Marlowa, přičemž, kdyby to náhodou někomu nedošlo, Marlowe oznámí, že vestu, kterou má na sobě, dostal v roce 1586), žánr filmu mu bude zřetelný až ve 23 minutě, kdy se poprvé objeví rituál pití krve a upírské špičáky (obrázek 7). Do tohoto momentu si postavy sice nesou podivné tajemství, ale rozhodně nespecifikují žánr.

¹⁶ Only lovers left alive, 2013

¹⁷ Edie Cochran byl hudebník, průkopník v žánru Rock and Roll, který byl uveden v roce 1987 do Rock and Rollové síně slávy.

¹⁸ Christopher Marlowe byl anglický dramatik z období pozdní renesance, předchůdce Shakespeara.



Obrázek 7

Žánrová pravidla, tedy, že upíři potřebují ke svému životu krev, že nesmí na slunce a tak žijí a cestují v noci, aby přes den spali, jsou naplněna. Dokonce jich Jarmusch umně využívá a vytváří v dialozích vtipnou nadsázku. Adam tak komentuje příjezd Avy slovy: „Neměla by spát někde v rakvi? Nejlépe s kulem v hrudníku?“, doktor na hematologii oslovuje Adama „Doktore Caligari“ a doporučuje mu pobyt na sluníčku, protože je nějaký bledý a žádá Adama „Mohl byste se tu neobjevovat jako nějaký fantóm?“. Tímto režisér učinil žánru za dost a věnuje se postavám a jejich existenciálním problémům pramenících z toho, že se pohybují po světě už více než tisíc let a zatímco Eva se kochá všemi událostmi, které ji míjejí (morové rány, inkvizice a tak dále) Adam propadá pocitům marnosti a depresi, nadává na Zombie (zřejmě tak upíři označují obyčejné lidi, pravděpodobně proto, že z pohledu jejich vnímání času jde o chodící mrtvolky) a uvažuje o sebevraždě, proto si nechal vyrobit speciální náboj s palisandrovou hlavicí.

Herci pronášejí své dialogy naprosto přirozeně a zřejmě proto, že divák není obtěžován svět-skými záležitostmi (normální lidé jsou ve filmu jen dva, pokud nepočítáme lidi v klubu a skupinku „rokenrolových zombie“ kteří občas přijedou k Adamovu domu), bez problému přijímá hru, kterou Jarmusch hraje skrze dialogy, které si Adama a Eva vyměňují při polehávání na gauči nebo při projíždkách nočním Detroitem a jeho opuštěnými industriálními čtvrtěmi, takže je vlastně zajímavé sledovat, jak se upíři srovnávají s životy, které musejí žít

i přestože nejde o žádné krvelačné twilight¹⁹ typy²⁰, ani se neobjeví žádný lovec upírů ve stylu Bladea nebo Van Helsinga, což by se od tohoto žánru očekávat mohlo. Zdá se tak, že mají-li postavy nějaké protivníky, pak jsou jimi čas a touha po krvi.

V závěru filmu se Jarmusch opět obrací k žánru a naplňuje žánrové stereotypy. V průběhu filmu vidíme dvakrát, jak jsou upíři pokoušeni pohledem na lidskou krev. Po událostech s Avou se Adam s Evou rozhodnou opustit Detroit a žít v Marockém Tangeru, kam se Eva uchýlila při odluce od Adama. Zde jsou oba upíři donuceni přehodnotit svoji filozofii a rozhodnou se vysát krev jiné milenecké dvojici, s tím, že je nezabijí, ale pouze přemění, tedy že přežijí jen milenci, kteří jsou schopni se přizpůsobit situaci.

Jarmuschova práce s žánrem na vybraných příkladech²¹ spočívá v tom, že režisér bere žánr jako výchozí bod, v jehož intencích se dle libosti může, nebo nemusí pohybovat. Autorský přístup tedy spočívá v nenaplnění některých žánrových pravidel, jako v případě Mrtvého muže, nebo v modifikaci žánrových pravidel dle vlastního tvůrčího záměru jako v případě filmu Přežijí jen milenci. V obou případech tak žánr tvoří jednak východisko pro příběh a situace v něm obsažené, ale i východisko pro vyjádření žánru nadřazené filozofické roviny, která se o žánr pouze opírá, tedy v případě Mrtvého muže spirituální cesta na konci života a v případě Přežijí jen milenci úvaha nad lidským životem a jeho cykličností.

2.2.2 Tahle země není pro starý

Film **Tahle země není pro starý** natočili bratři Ethan a Joel Coenovi v roce 2007 podle knižní předlohy Cormaca McCarthyho. Několika Oscary oceněný film vypráví příběh zasažený do 80. let minulého století v Texasu. Llewelin Moss (Josh Brolin) jednoho dne během lovu narazí na místo, kde je spousta mrtvol, několik kilogramů hnědého heroinu a kufr plný

¹⁹ Twilight (Stmívání) je filmová sága o upírech cílená na mládež a teenagery.

²⁰ Ale jistá míra romantické stylizace se ani jednomu z nich nedá upřít. Marlowe dokonce Adama zhodnotí slovy: „Škoda, že jsem ho neznal, než jsem napsal Hamleta.“

²¹ Film Ghost dog, který by žánrově odpovídal samurajskému filmu, není ve výběru zahrnut.

dolarů. Moss neodolá pokušení a peníze si vezme. K jeho smůle po penězích pátrá psychopatický zabiják Anton Chigurh (Javier Bardem), vraždící lidi plynovou pistolí, kterou se zabíjí dobytek na jatkách. Vše vyšetřuje místní šerif Bell (Tomy Lee Jones), který tuší, že musí Mosse najít dříve, než Chigurh.

Bratři Coenovi vytvořili napínavý film odkazující se k poetice literární předlohy. Film je z hlediska práce se žánrovými stereotypy zajímavý tím, že pracuje se dvěma žánry, westernem a krimi thrillerem, ale nevytváří doslova žánrový mix. Autorský přístup tvůrců k žánrovým principům spočívá v tom, že vytvořili dva samostatné žánrové světy, které se neprolínají ani neovlivňují. Moss, šerif, jeho pomocníci, rodina a přátelé patří do westernu, tedy do světa, který má svá pravidla, zločinci jsou jasně motivovaní, jejich zločiny repertoárově ustálené, stejně jako jejich násilnické chování předvídatelné. V opozici k tomuto světu leží temný thriller, kterému vévodí postava zabijáka, který zabíjí brutálně, bez jakéhokoliv varování a mnohdy zcela zbytečně. Bohužel Llewelin Moss překročil hranice svého žánru, tedy světa který mu byl blízký a který důvěrně znal a ocitnul se bez varování v jiném žánru, ve světě, jehož pravidla jsou mu naprosto cizí, což ho stojí život. Nepomůže mu ani agent Wells, postava, která se pohybuje na pomezí obou světů. Co hůř, zatáhl do tohoto světa i svoji manželku, té ale bylo umožněno hodit si o svůj život mincí, čímž bratři Coenové dostali do filmu mystický rozměr.



Obrázek 8



Obrázek 9

Šerif Bell je Chigurhovi v patách, ale nevystupuje z westernu, takže na místa činu dorazí vždy těsně poté, co je Anton opustí a nachází po něm jen známky jeho předchozí přítomnosti, například orosené sklenice od mléka v karavanu Mossových (obrázky 8 a 9). To, že se šerif drží svého žánru, a vyšetřování vede více méně pasivně, protože zločin, který se v jeho revíru stal, patří taktéž do jiného žánru, mu ve výsledku zachrání život, protože když konečně dorazí ho motelu ve stejnou chvíli jako Anton, ten neopustí svůj úkryt (žánr) a šerifa nechá žít.

Bratrům Coenovým se podařilo natočit dobrý, atmosférický film. Tempo vyprávění je pomalé, často se střídají několikaminutové záběry krajiny, dokonce i honičky mezi Mossem a Antonem jsou pomalejší, než by se od honičky čekalo, ale právě to zvyšuje napětí a očekávání.

Podstatnou úlohu hraje v tomto filmu role determinismu a náhody. Děj se odvíjí na základě kauzality předchozích scén, předchozích rozhodnutí postav, ale v určitých momentech do něj zasahuje náhoda, ať již v hodech mincí, které rozhodují o životě a smrti, nebo v případě Antonovi autohavárie, kdy do něj na křižovatce narazí osamělý jezdec, čímž tvůrci dodávají filmu filozofický přesah.

2.2.3 Přístup Quentina Tarantina k žánrovému filmu

Ke srovnání autorského přístupu k práci s žánrovými stereotypy se mimo výše popsané užití žánrového mixu ve filmu *Kill Bill* nabízí i jiné filmy režiséra Quentina Tarantina a to westernový *Nespoutaný Django* z roku 2012, válečný film *Hanební pancharti* z roku 2009 a exploatační film *Grindhouse: auto zabiják* z roku 2007. Tato práce se bude věnovat pouze

westernu Nespoutaný Django a exploatačnímu Autu zabiják. Autorským uchopením žánru je v tomto případě princip, při kterém jsou pravidla žánru dodržována důsledněji, než žánr vyžaduje.

Název Nespoutaný Django může u znalců westernového žánru vytvářet domněnku, že jde o remake, nebo možná pokračování spaghetti westernu **Django** italského režiséra Sergia Corbucciho z roku 1966, ale až na jméno hlavního hrdiny a úvodní píseň a podobný font úvodních titulků toho tyto filmy nemají moc společného. Zatímco v Corbucciho filmu sledujeme Franca Nera v roli osamělého, mlčenlivého pistolníka Djanga, který stojí sám proti přesile kumpánů majora Jacksona, aby zachránil Marii, v Tarantinově filmu sledujeme příběh černošského otroka Djanga, který má šanci stát se svobodným, pokud pomůže lovcí odměn doktoru Schultzovi, přičemž najde a osvobodí ženu, kterou musel opustit.

Přestože režisér zanechává na filmu svůj znatelný rukopis v podobě precizně napsaných dialogů, explicitně násilných scén, spousty aluzí na jiná díla a tvůrce, včetně odkazu na originálního Djanga, který představuje Franco Nero v cameo roli Ameriga Vesepiho (obrázek 10), když se baví s Djangem u baru, což je další z mnoha ukázek osobitého Tarantinovského humoru, který graduje ve scéně, ve které se skupina členů Ku-Klux klanu pozastavuje nad praktičností bílých kápí na obličejích, tak se velmi přesně a důsledně drží žánrových pravidel, jak narativních tak formálních. Tedy až na jednu zásadní výjimku. „V *Nespoutaném Djangovi se Tarantino chopil westernu, ale namísto kanonických titulů ze zlaté éry Hollywoodu se co do stylu inspiroval v italských spaghetti westernech a tematicky vyšel z dvou dnes pozapomenutých podkategorií blaxploitation – černošských westernů v čele s **The Legend of Nigger Charley** (1972) či **Boss Nigger** (1975) a exploatačních plantážových filmů jako **Mandingo** (1975) či **Drum** (1976).*²²

²² FLÍGL, Jiří. 2013. Nespoutaný Django / S ideologií v zádech vstříc širokému publiku. *Cinepur.cz* [online]. (86) [cit. 2015-05-11]. Dostupné z: <http://cinepur.cz/article.php?article=2463>



Obrázek 10

Hlavní hrdina je svobodný černoch, což je nepředstavitelné jak z pohledu doby, ve které se film odehrává, tedy před začátkem občanské války v Severní Americe, tak z pohledu žánru, který je vesměs striktně rasistický. To, že se afroamerická postava může stát hrdinou v mainstreamovém filmu tak rasistického žánru jakým western je, jen potvrzuje tvrzení, že se žánr vyvíjí v čase stejně jako jeho recepce divákem, protože i přes řadu revizí, kterými tento žánr prošel, by ještě nedávno bylo něco takového v komerční tvorbě nepředstavitelné. Tím, že je formální stránka žánru v kontrastu s jeho obsahovou stránkou se vytváří napětí, které nevychází zevnitř filmu, ale naopak zvenčí a formuje se až s divákovým vnímáním díla. Tento kontrast je umocněn tím, že ostatní postavy jsou ryze žánrové.

Z pohledu rasové otázky je velmi zajímavá postava černošského komorníka Sama. Ten naplňuje zcela představy o dokonalém sluhovi, ale jeho loajalita vychází z jeho přesvědčení a osobnostního nastavení, nikoliv z donucení jako u jiných černošských sluhů. To ho staví do zcela jiného světla a do opozice k Djangovi i ostatním černošským postavám.

K ještě důslednějšímu naplňování žánrových pravidel dochází ve filmu *Grindhouse: Auto zabiják*. *Grindhouse* je označení kin, ve kterých se v 70. letech promítaly béčkové exploatační filmy obsahující násilí a různé sexuální deviance²³. Filmy *Grindhouse: Auto zabiják* a

²³ CHURCH, David. From Exhibition to Genre: The Case of Grind-House Films. *Academia.edu* [online]. [cit. 2015-05-11]. Dostupné z: https://www.academia.edu/6632128/From_Exhibition_to_Genre_The_Case_of_Grind-House_Films

Grindhouse: Planeta teror jsou společný projekt režisérů Quentina Tarantina a Roberta Rodrigue a mají být poctou právě těmto béčkovým filmům, doplněné o falešné trailery a reklamy na neexistující produkty. Pro evropskou distribuci byly původně spolu promítané filmy rozděleny a přestříhány na dva samostatné díly.

Tarantinovo auto zabiják je pastišem žánru exploatačních filmů se vsutku jednoduchým příběhem, Kaskadér Mike (Kurt Russel) se baví tím, že v baru balí holky a pak je zabíjí svým autem. Jednou narazí na holky, které jsou kaskadérky a ty zabíjí Mika.

Kromě formálních postupů žánru Auto zabiják napodobuje i estetiku exploatačních filmů. To znamená, že film se tváří jako neuměle natočený a je navíc doplněný o digitálně doplněné škrábance, občas se deformuje obraz, nebo se na chvíli ztratí barva. Na druhou stranu ale formální stránku narušuje sám Tarantino svými propracovanými dialogy, které se v původních exploatačních filmech buď nevyskytovaly, nebo rozhodně neměly Tarantinovskou úroveň. Na filmu je také znát, že rozpočet převyšoval rozpočet svých předloh a i profesionalita filmařů je na jiné úrovni, než by se od předloh očekávalo. Na jednu stranu je tak znát poctivý přístup k režijnímu řemeslu, na druhou stranu se důslednost zpracování žánru ve vztahu k ostatním režisérovi filmům může jevit jako zaběhnutý způsob tvorby s opakujícími se formálními postupy.

To vyvolává otázky o tom, jakým směrem se bude ubírat jeho další tvorba. *Fakt, že si Tarantino od dob Pulp Fiction může dovolit prakticky cokoliv, ho pomalu, ale jistě zahání do kouta. Absolutní svoboda málokdy vede ke stejně bezbřehé kreativě. Tarantino se zdá být ukázkovou obětí tohoto syndromu: jakoby se zasekl se v dokonalém, ale setrvačném opakování s jemnými obměnami²⁴.*

²⁴ ŠTĚPÁNEK, Jan. 2007. Auto zabiják veze všechny Tarantinovy fetiše. [Http://magazin.aktualne.cz](http://magazin.aktualne.cz) [online]. [cit. 2015-05-11]. Dostupné z: <http://magazin.aktualne.cz/kultura/film/auto-zabijak-veze-vsechny-tarantinovy-fetise/r-i:article:464882/>

2.3 Překročení osobnostního stereotypu

Nejen žánrové stereotypy jsou to, co může omezovat autora ve svobodné tvorbě a předurčovat výslednou podobu filmového díla. Důležitým prvkem, který vstupuje do procesu tvorby je postava režiséra a jeho osobnostní tvůrčí stereotypy, které by se mohly nazývat jako autorský rukopis. Na jednu stranu je osobitý styl a specifický přístup k tvůrčímu procesu to, co filmaře ustanovuje jako autora. Na druhou stranu není dobré setrvávat v jakémkoliv stereotypu, tedy ani v tom osobnostním. Dalším z možných principů jak pracovat s žánrovými stereotypy autorským způsobem je porušování osobnostních stereotypů, tedy překročení autora sebou samým.

2.3.1 Woody Allen

Woody Allen je americký režisér, scénárista, herec a muzikant, který se výrazně, díky širokému poli působnosti, prosadil coby tvůrce autorských filmů, spisovatel, dramatik, ale i jako stand up komik. O Allenovi a jeho tvorbě bylo napsáno velké množství knih a odporných textů, takže není potřeba ho představovat blíže. Svým osobitým přístupem k filmu a žánrové tvorbě je významným tvůrcem, kterého není možné v této práci opomenout, byť není možné mu dát prostor, který by si zasloužil.

Allen začínal jako spisovatel, ale už tehdy inklinoval ke komediálním žánrům. Vytříbený humor a smysl pro situační komiku pak začal uplatňovat i ve vlastní filmové tvorbě. Velmi brzy se mu podařilo vytvořit prototyp hrdiny, s image postavy, která má předobraz v něm samém, se kterou začal vystupovat v stand up show a který se pak velmi často objevuje v jeho filmech. Pro tento charakter je typické Allenovské vzezření (jak jinak), zakoktávání se, používání typických gest, neurotická povaha a tak podobně. Definici typické Allenovské osoby jak tuto postavu nazývá Andrea Holešová ve své disertační práci²⁵ není úplně jednoduché sestavit. Charakterově osciluje mezi zbabělcem, neurotikem, moderním městským člověkem, sexuálně neschopným, neúspěšným intelektuálem a výčet jeho vlastností by mohl pokračovat. Ostatně charakterizace této postavy je složitá i vzhledem k tomu, že se vyvíjí, proměňuje a dotváří v čase. Otázkou je i původ Allenovské postavy a její kořeny v jeho autobiografii. *Woody Allen ve svém díle evidentně do jisté míry čerpá z vlastních zkušeností*

²⁵ HOLEŠOVÁ, Andrea. Typická Allenova persona a její stěžejní rysy. Olomouc, 2011. disertační práce (Ph.D.). UNIVERZITA PALACKÉHO V OLOMOUCI. Filozofická fakulta

a prožitků a jeho filmy jsou mnohdy diváky i kritiky vnímány jako výrazně autobiografické. Ačkoliv Allen již několik desetiletí razantně popírá, že by jeho postavy byly ztělesněním jeho samotného (...)²⁶.

Je docela jedno, do jaké míry Allen čerpá ze svého života nebo zda vůbec. Důležitý je princip, že každý z jeho filmů je nezaměnitelný, přestože témata filmů i hrdinové se opakují. Právě pomocí této typické postavy Allenových filmů je on sám schopen tvůrčím způsobem překračovat sám sebe. Allenovská postava umožňuje to, co jiné postavy neumí a ani umět nemohou, tedy že na stejnou problematiku může nahlížet z různých pohledů a v různých souvislostech, proto je jedno, o jaký žánr se konkrétně jedná, jestli sci-fi **Spáč**, nebo krimi **Seber prachy a zmiz**, postava neurotického intelektuála se mu vždy umí a může přizpůsobit a zároveň si uchovat charakter a z této pozice glosovat a interpretovat různé dějové situace. Allen sám je pak ten, kdo určuje odstup sebe samotného od postavy a odstup postavy od filmového děje, tedy ten kdo Allenovskou postavou manipuluje a skrze kterou vyjadřuje své názory, což ho v kontextu světové kinematografie činí výjimečným a naznačuje důvody, proč se mu daří přes 40 let v tomto oboru úspěšně prosazovat.

2.4 Asijský přístup k žánru

Všechny dosud popisované filmy patří k západní produkci, která má dlouhou filmovou historii a bohaté žánrové zkušenosti. Oproti tomu asijské kinematografie jsou většinou asociovány s dílčími žánry, případně se styly, jako například filmy Hong Kongské a Čínské produkce. Oproti tomu například v Jižní Korei proběhla v 80. letech minulého století Nová vlna, uvolnila se filmová cenzura i filmový trh a tlak konkurenčních filmů ze západu nutil tvůrce zaměřit se na vlastní žánrovou tvorbu. *Postupem času v oblasti komerční žánrové tvorby vykrytalizovaly dva dominantní způsoby nakládání s žánrem a postavami, které lze označit za základ výše zmiňované kvality i alternativnosti jihokorejských filmů, jež k nim vábí domácí i zahraniční diváky²⁷.*

²⁶ Tamtéž, str.: 24.

²⁷ FLÍGL, Jiří. 2008. Kombinatorika žánrů a postav / Principy jihokorejské komerční a žánrové produkce na příkladu tvorby Kima Ji-Woona a Bonga Joon-Hoa: Kombinatorika žánrů a postav / Principy jihokorejské komerční a žánrové produkce na příkladu tvorby Kima Ji-Woona a Bonga Joon-Hoa téma: Současný jihokorejský film. *Cinepur.cz* [online]. (57) [cit. 2015-05-11]. Dostupné z: <http://cinepur.cz/article.php?article=1439>

2.4.1 Kim Ji Woon a Bong Joon Ho

Režiséři Kim Ji Woon a Bong Joon Ho patří k výrazným představitelům jihokorejské kinematografie. Patří k tvůrcům ceněným jak v Koreji, tak ve světě. Oba dva se věnují žánrové tvorbě, každý svým specifickým způsobem.

Kim Ji Woon při tvorbě svých žánrových filmů vychází z principu žánrového hybridu, ve kterém se postavy jeho filmů podřizují nově vzniklé žánrové poloze. Konkrétně tak, že žánr se v průběhu filmu proměňuje a postava vstoupí do situace, které se musí přizpůsobit. Tento princip je zřetelný ve filmu **Rány pod pás**, ve kterém jsou takto budované celé sekvence. Film je žánrově zařaditelný mezi sportovní dramata a jeho příběh není ničím výjimečný, hrdina filmu Dae Ho chce být wrestler, proto musí přesvědčit trenéra, aby ho vzal do týmu a pak na sobě tvrdě pracovat, aby nakonec překonal sám sebe v závěrečném souboji. Mimo tento zastřešující žánrový rámec, na kterém je příběh primárně stavěný, buduje režisér Woon několik dalších žánrově odlišných scén zapadajících do celkového konceptu. Dae je například přiveden do tělocvičny, kde chce počkat na trenéra. Spolu s ním je v tělocvičně trenérova dcera, která není Deamu úplně nesympatická a tak se pokusí zaujmout její pozornost. Činka, kterou chce vzpírat, aby na ni udělal dojem, ho zavalí, čímž se film rázem posouvá do žánru romantické komedie. Situací, kdy je postava uvedena do situace, která se díky vývoji v této situaci promění v odlišný žánr je více, Dae v průběhu filmu projde hororem, mafiánským filmem, stane se téměř nadpřirozeným hrdinou, což na jednu stranu umožňuje pracovat s charakterem postavy mnohem více, než v pouhém příběhu sportovního dramatu, na straně druhé předpokládá výborně obsazeného herce, který všechny proměny zvládne zahrát.

Tento princip proměn žánru uvnitř filmu dovedl Woon k dokonalosti ve svém dalším filmu **Hořkosladký život**. Žánry se neproměňují po sekvencích, ale transformují se postupně a nejde o mix různých žánrů, ale subžánrů v rámci jednoho žánrového rámce. Chladnokrevný zabiják Kim Sunwoo pracuje pro místního šéfa mafie jako řešitel problémů. Má velmi dobře nastartovanou kariéru a je osvědčený, takže dostává zvláštní úkol. Šéf má podezření, že jeho milenka je mu nevěrná a Sunwoo ji má hlídat. V případě, že zjistí, že dívka má milence, má je oba zastřelit. S úkolem přichází i varování, že stačí jedna chyba a upadne v nemilost mafie. Kim dívku dle příkazu hlídá. V tomto momentu dochází k první změně, Dívka v Kimovi probouzí nepoznaný cit, a když se ukáže, že má opravdu milence, Sunwoo je nechá odejít.

Z mafiánského filmu se stává existenciální drama. Každá proměna žánru uvede hlavní postavu do nové situace, ve které se neumí orientovat, protože je pro něj nová a ztrácí sebejistotu (obrázek 11).



Obrázek 11

Tím, že Kim úkol nesplnil, se z něj stává oběť, tedy pro něj opět nová situace. Je uvržen v nemilost a téměř zabit, ale podaří se mu probojovat se hordou mafiánských služebníků ve stylu filmů Guye Ritchieho. Opět přichází změna a existenciální drama se proměňuje na gangsterku. Kim se ocitá ve zcela novém prostředí pouličního gangu, spodiny kriminálního světa. Musí se přizpůsobit rozdílné organizační struktuře a rozdílnému způsobu práce, aby se dostal ke zbraním, a gangsterka se mohla změnit na drama pomsty.



Obrázek 12

Závěr filmu je v žánru hong kongského heroic bladshed, tedy ve znamení velkého počtu palných zbraní, velkého počtu mafiánů, kteří po sobě budou střílet a spousty prolité krve (obrázek 12).

Zatímco Kim Ji Woon nechává žánr, aby vedl postavu, tak jeho kolega Bong Joon Ho pracuje opačným způsobem. Nechává postavu, aby vedla žánr. V monster dramatu **Mutant** určují děj postavy, nikoli pravidla žánru, i když i ta film splňuje a pomocí nich, spolu se žánrovými klišé, tento žánr zajímavým způsobem reflektují. Zásadní nabourání stereotypu žánru monster dramatu jsou výběr hlavních hrdinů a práce s monstrem. V klasickém pojetí monster dramatu je jednou z hlavních postav monstrum, na které se divák těší, když jde na takový film do kina. Proti monstru pak stojí buďto vědec, nebo voják, každopádně hrdina, který přijde na to, jak monstrum zastavit. Bong sice sleduje vznik a vývoj příšery, jenže jeho mutant je ve světě lidí dost neohrabaný, v podstatě jedná pudově a rozhodně nepředstavuje takovou hrozbu jako například **Vetřelec** Ridleyho Scotta. Režisér o něj taky brzy ztrácí zájem a pozornost přenáší na reálnou hrozbou pro obyvatele filmového Soulu, kterou je americká armáda, jež zahájila vojenskou intervenci pod lživou hrozbou blíže neurčenou virovou nákazou. Příšera se tak stává překážkou, kterou musí překonat rodina, aby mohla být zase pohromadě. Tato rodina, ze sociálně slabších poměrů a ne úplně fungující, je pak hlavním protagonistou filmu.

Woon také velmi efektně zpracovává žánrová klišé. Nejprve vytvoří typickou žánrovou situaci, ke které přidá žánrové klišé, kterým pečlivě a vážně budovanou situaci paroduje a shodí, čímž zajímavě reflektuje monster drama. Když se ve 12 minutě filmu poprvé objeví monstrum z hlubin řeky Han, lidé na břehu diskutují, jestli to třeba není delfin a házejí po příšeře jídlo. Když monstrum zaútočí, Woon předkládá klasickou žánrovou paniku. Lidé



utíkají, pes trhá svého pána, dívka se sluchátky na uších ignoruje svět kolem sebe a poslouchá hudbu, než ji monstrum sežere (obrázky 13 a 14).

Obrázek 13



Obrázek 14

Rodina je evakuována do jakého evakuačního centra, kde se několikrát uplatní výše zmíněný princip. Rodina truchlí nad ztrátou Hyung Seo a do toho vstoupí chlapík, který hledá majitele špatně zaparkovaného auta, nebo o chvíli později, přichází nikým nespátněn vědec v biologicky bezpečném skafandru, rozhlédne se a uklouzne, čímž na sebe přivolá pozornost. Lidé pak ignorují jeho prosby a dožadují se informací, načež vědec odpoví, že informace běží v televizi a snaží se naladit zprávy.

Rodina v tuto chvíli neřeší příšeru, jejich pozornost se soustředí na záchranu malé Hyung, protože se ukáže, že je naživu někde v kanálech u řeky. Hlavní postavy tak mění žánr z Monster dramatu na sociální a existenciální drama s odkazy na rodinné hodnoty, které mají v tu chvíli větší váhu. Do této situace vstupuje americká armáda, jejíž představitelé mají pocit, že Korejci si s monstrem neví rady a vojensky zasáhnou, čímž vytvoří jen další překážku pro rodinu, ale z pohledu žánru monster dramatu se na likvidaci příšery nepodílí. Kang Du, otec Hyung Seo, se snaží přesvědčit vědce, aby ho pustili hledat dceru, ti ale jen stále dokola vymýšlejí, jak dokázat přítomnost neexistujícího viru, který se rozhodnou zničit nervovým plynem Agent Yellow.

V závěru filmu se pak režisér vrací k žánru monster dramatu, aby žánru učinil za dost, a dochází k závěrečnému souboji a porážce monstra, při kterém ale Hyung zahyne. Místo ní adoptuje Kang Du malého chlapce, který s Hyung přežíval v kanále.

Oba výše uvedené dramaturgické principy jsou sice charakteristické pro tvorbu zmiňovaných režisérů, ale dá se konstatovat, že v obecnějším měřítku jsou aplikovatelné na celou žánrovou jihokorejskou produkci a je to zřejmě tento princip, který zapříčiňuje popularitu Jihokorejských filmů u západních diváků.

ZÁVĚR

V úvodu této diplomové práce bylo řečeno, že filmový žánr je těžko definovatelný pojem, pro některé těžko uchopitelný, proměnný a snadno ovlivnitelný mnoha faktory. Právě díky tomu, že je problematika filmového žánru takto komplikovaná a právě díky neexistenci jednotného žánrového systému může dojít k tomu, že nejen filmový tvůrci označovaní za autorské nalézají nespočetně mnoho možností, jak autorským způsobem pracovat s žánry, od různých podob žánrových mixů až po důslednější čistotu žánru, než by žánr samotný vyžadoval. Tato práce popisuje jen nejvýraznější z možných principů porušování žánrových stereotypů na filmech, u kterých se autorský přístup k žánru projevil zásadním způsobem. Vzhledem k zadanému rozsahu práce tak jde spíše o zobecněné zhodnocení přístupu vybraných tvůrců na vybraných filmech, než o zevrubnou a hlubokou analýzu tvůrčích postupů, kterou by si toto téma jistě zasloužilo.

Je zřejmé, že porušování žánrových stereotypů, co by princip při tvorbě autorského filmu, je přínosem jak pro tvůrce, tak pro diváka. Filmovým tvůrcům umožňuje kreativnější a svobodnější nakládání s žánrovou tvorbou, která se může zdát svazující. Na uvedených příkladech se ukazuje, že žánrová tvorba a žánrová pravidla nemusí být ani zdaleka tak omezující, stačí si najít správný klíč k přístupu k vybranému žánru, nebo žánrům.

Překračování žánrových stereotypů, nebo jejich porušování zhodnotí i tvůrce samotný, překročením žánrového stereotypu může překročit i své osobní a tvůrčí stereotypy, což je posun, který je u tvůrce vždy vítaný. Otázkou zůstává, zda tento princip nevytváří jiný druh stereotypu, ze kterého se pak těžko vykračuje, jako je to zjevné v případě tvorby Quentina Tarantina. Na druhou stranu jsou jeho filmy vyhledávané právě proto, že mají typicky Tarantinovský rukopis.

Stejně tak je jistá forma změny ve stereotypech přínosem pro diváka. Stereotypy jsou sice jistota, o kterou se divácká zkušenost může opřít, na druhou stranu opakující se stereotypy dlouhodobě nemohou bavit nikoho. Proměna a modifikace žánru mění divácké očekávání a v případě, že jsou žánrové modifikace tvůrčí a hodnotné, jako v uvedených případech, jde jistě o příjemnější diváckého zážitku.

Bohužel je zde vždy riziko, že autorský přístup k žánru natolik naruší divácké očekávání, že odejdou z projekce zklamání, zejména proto, že film zklame jejich naděje na zajímavý snímek třeba proto, že se s žánrovými principy ve filmu pracuje nešťastným způsobem.

Tvůrčí přístup k žánrovým stereotypům je výhodný jak pro diváka, tak pro tvůrce, z toho důvodu by tvůrci autorského filmu neměli využívat žánrové stereotypy jako podporu pro svůj film, ale měli by se snažit vyjít z vybraného žánru, využít možností, které mu nabízí a uchopit je tvůrčím způsobem.

SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY

ALTMAN, Rick. *Film/Genre*. London: British Film Institute, 1999, x, 246 s. ISBN 0-85170-718-1.

BISKIND, Peter. *Bezstarostní jezdci, zuřící býci: jak generace sexu, drog a rokenrolu zachránila Hollywood*. 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 2012, 444 s. ISBN 978-80-204-2259-0.

BORDWELL, David a Kristin THOMPSON. *Umění filmu: úvod do studia formy a stylu*. 1. vyd. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění v Praze, 2011, 639 s., [40] s. ISBN 978-80-7331-217-6.

GRANT, Barry Keith. *Film genre reader III*. Austin, Tex.: University of Texas Press, 2003, xx, 636 s. ISBN 0-292-70184-5.

GRANT, Barry Keith. *Film genre reader IV*. [4th edition revised and expanded]. Austin, tx: University of texas press. 2012 ISBN 02-927-4206-1.

HOLEŠOVÁ, Andrea. *Typická Allenova persona a její stěžejní rysy*. Olomouc, 2011. disertační práce (Ph.D.). UNIVERZITA PALACKÉHO V OLOMOUCI. Filozofická fakulta

PTÁČKOVÁ, Brigita. *Žánr ve filmu: [sborník příspěvků z VI. česko-slovenské filmologické konference konané v Olomouci 14.-16.11.2002]*. Vyd. 1. Praha: Národní filmový archiv, 2004, 179 s. ISBN 80-7004-116-1.

SMITH, Jim. 2009. *Quentin Tarantino*. [4th edition revised and expanded]. Praha: Levné knihy, 369 s., [8] s. obr. příl. ISBN 978-80-7309-793-6.

THOMPSON, Kristin a David BORDWELL. *Dějiny filmu: přehled světové kinematografie*. 2., opr. vyd. V Praze: Akademie múzických umění, 2011, 827 s., [24] s. obr. příl. ISBN 978-80-7331-207-7.

SEZNAM ZDROJŮ

- CHURCH, David. From Exhibition to Genre: The Case of Grind-House Films. *Academia.edu* [online]. [cit. 2015-05-11]. Dostupné z: https://www.academia.edu/6632128/From_Exhibition_to_Genre_The_Case_of_Grind-House_Films
- FLÍGL, Jiří. 2008. Kombinatorika žánrů a postav / Principy jihokorejské komerční a žánrové produkce na příkladu tvorby Kima Ji-Woona a Bonga Joon-Hoa: Kombinatorika žánrů a postav / Principy jihokorejské komerční a žánrové produkce na příkladu tvorby Kima Ji-Woona a Bonga Joon-Hoa téma: Současný jihokorejský film. *Cinepur.cz* [online]. (57) [cit. 2015-05-11]. Dostupné z: <http://cinepur.cz/article.php?article=1439>
- FLÍGL, Jiří. 2013. Nespoutaný Django / S ideologií v zádech vstříc širokému publiku. *Cinepur.cz* [online]. (86) [cit. 2015-05-11]. Dostupné z: <http://cinepur.cz/article.php?article=2463>
- ŠTĚPÁNEK, Jan. 2007. Auto zabiják veze všechny Tarantinovy fetiše. *Http://magazin.aktualne.cz* [online]. [cit. 2015-05-11]. Dostupné z: <http://magazin.aktualne.cz/kultura/film/auto-zabijak-veze-vsechny-tarantinovy-fetise/r~i:article:464882/>
- TEO, Leonard. *Oren Ishii's Revenge: Production I.G on the Kill Bill Anime Sequences* [online]. [cit. 2015-05-11]. Dostupné z: http://www.cgsociety.org/index.php/CGSFeatures/CGSFeatureSpecial/kill_bill_anime_sequences
- The Dead Man press conference at the Cannes Film Festival 1995* [online]. [cit. 2015-05-11]. Dostupné z: http://www.jim-jarmusch.net/films/dead_man/read_about_it/the_dead_man_press_conferen.html

SEZNAM OBRÁZKŮ

Obrázek 1	13
Obrázek 2	15
Obrázek 3	17
Obrázek 4	18
Obrázek 5	20
Obrázek 6	25
Obrázek 7	27
Obrázek 8	29
Obrázek 9	30
Obrázek 10	32
Obrázek 11	37
Obrázek 12	37
Obrázek 13	39
Obrázek 14	39