

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta

Katedra estetiky

Bakalářská práce

Zuzana Sommerová

Opakování a paradox žánrové fikce

The Repetition and the Paradox of Genre Fiction

Praha 2013

Vedoucí práce: Prof. PhDr. Vlastimil Zuska, CSc.

Na tomto místě bych ráda poděkovala prof. PhDr. Vlastimilu Zuskovi CSc. za jeho trpělivost při opakovaném čtení této práce a za podnětné rady a připomínky.

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne 19.7.2013

.....

Zuzana Sommerová

Abstrakt

Bakalářská práce se zabývá paradoxem žánrové fikce, který nastínila Deborah Knight. Tento paradox spočívá v otázce, proč čtenáři nebo diváci tráví svůj čas čtením či sledováním příběhů, které již zhruba znají, a dopředu tak vědí, co se v nich bude odehrávat a jak dopadnou. Autorka vychází z obdobného paradoxu braku Noëla Carrola. První část práce je věnována charakteristice estetického prožitku, principu opakování v umělecké tvorbě a definicí pojmu žánr. V druhé části jsou následně prověřovány jednotlivé podmínky paradoxu.

Klíčová slova

žánr, paradox, opakování, braková fikce, literární dílo, filmové dílo

Abstract

The Bachelor thesis is concerned with the issue of the paradox of genre fiction which was presented by Deborah Knight. This paradox is based on the question why the readers and the viewers are spending their time by reading and watching stories they are already familiar with so they know what the stories will be about and how will they end. The author is proceeding from Noël Carroll's similar paradox of junk fiction. First part of the text is occupying with the characterization of the aesthetic experience, the principle of repetition in the works of art and the definition of the term of genre. After that in the second part the particular conditions of the paradox are verified.

Key words

genre, paradox, repetition, junk fiction, literary work, film work

Obsah

Úvod.....	7
1. Estetický prožitek	9
2. Opakování	12
3. Žánr.....	16
4. Průběh čtení či sledování fikce.....	19
4.1 Průběh čtení literárního díla.....	19
4.2 Průběh sledování filmového díla.....	22
5. Pojem žánru versus pojem braku.....	25
6. Paradox brakové fikce.....	26
6.1 Čtení pro příběh.....	27
6.2 Znalost příběhu a vyloučení dalšího zájmu o něj.....	29
6.3 Shrnutí paradoxu brakové fikce.....	34
7. Paradox žánrové fikce.....	36
7.1 Lze přenést paradox braku na paradox žánru?.....	36
7.2 Řešení Debory Knight.....	37
7.3 Shrnutí.....	38
Závěr.....	39
Seznam použité literatury:.....	41

Úvod

Opakování je dominantním znakem současné tvorby, a proto také Umberto Eco nazývá naše období érou opakování.¹ Opakující se struktura děje je charakteristická i pro žánrovou fikci. Právě z tohoto opakování pak vyvstává paradox. Tento paradox spočívá v otázce, proč diváci sledují tento druh fikce, i když zhruba dopředu vědí, co se v něm bude odehrávat a jak dopadne.

Autorka paradoxu žánru Deborah Knight vysvětluje tento paradox takto: „... *kolik westernů nebo gangsterských filmů musíme zhlédnout, abychom věděli (mohli opodstatněně předpokládat, předpovědět, usoudit), že ve filmu nastane konflikt mezi individuálními zájmy a socio-morálními požadavky komunity, (...)olik týdnů a měsíců musíme věnovat nekonečným seriálům, abychom věděli, že hlavní ženská hrdinka, rozhodnutá jednat podle sebe sama (aby ochránila svou rodinu, nebo řekněme, aby vyšetřila záhadu), se ocitne ve vážném osobním nebezpečí a bude potřebovat záchranu od svého milence/manžela/otce.*“²

Paradox žánrové fikce představila Deborah Knight v článku *Making Sense of Genre* z roku 1994. Tento článek byl později přepracován a uveden pod názvem *Aristotelians on Speed: Paradoxes of Genre in the Context of Cinema*. Deborah Knight tímto paradoxem navazuje na obdobný paradox amerického filozofa Noëla Carrolla. Zatímco Carroll se zabývá paradoxem brakové fikce, a to především u díla literárního, Knight se soustředí na paradox fikce žánrové u díla filmového.

Tématem mé bakalářské práce je tento paradox žánrové fikce. Paradox žánrové fikce je odvozen od Carrollova paradoxu brakové fikce, s nímž má mnoho společných rysů. Z tohoto důvodu ve své práci z paradoxu brakové fikce vycházím. Není však mým záměrem pojem braku charakterizovat, ani určovat, co lze za brak považovat.

V práci budu postupovat od vysvětlení základních pojmů, které později uplatním při analýze paradoxu brakové a žánrové fikce. Nejprve popíši průběh estetického prožitku a následně se budu zabývat tématem opakování ve vztahu k fikci, kde poukáži, nakolik je

¹ ECO, Umberto. *Inovace a opakování: mezi modernistickou a postmodernistickou estetikou*. In: Film a doba. Praha: Sdružení přátel odborného filmového tisku, 1990, č. 1-3, s. 39.

² ... how many Westerns or gangster films do we have to watch before we know (can reasonably expect, can predict, can infer) that there will be a confrontation between individual interests and the socio-moral requirements of the community; (...) how many weeks or months must we invest in daytime soaps before we know that a central woman character, deciding to act on her own (to protect her family, say, or to investigate a mystery) will be at serious personal risk and need rescue by her lover/husband/father. KNIGHT, Deborah. *Making Sense of Genre*. In: Film and Philosophy, 1994 [cit. 31.2.2013]. dostupné na: <http://xroads.virginia.edu/~DRBR2/knight.html>.

princip opakování v literární a filmové tvorbě využíván. Dále popíši průběh četby literárního díla a ten následně přenesu na průběh sledování díla filmového. Charakteristiku těchto procesů a pojmů pak uplatním při rozboru obou typů paradoxů. Poté již přejdu k samotným paradoxům brakové a žánrové fikce. Nejprve začnu původním Carrollovým paradoxem brakové fikce, abych v následující části poukázala, že se zakládá na mylných předpokladech a že opomíjí důležitou estetickou rovinu díla. Poté přejdu k paradoxu žánru Debory Knight. V souvislosti se zohledněním estetické roviny u paradoxu brakové fikce mi závěrem vyvstane paradox v odlišné podobě. Závěrem pak nabízím řešení tohoto paradoxu, které nastínila Debora Knight.

Důvodem pro výběr tématu *Opakování a paradox žánrové fikce* pro bakalářskou práci je skutečnost, že pro velkou část dnešních diváků je konzumace tohoto druhu fikce typická. Dané téma mi dovolí prověřit důvody diváckého sledování opakujícího se schématu žánrové fikce.

1. Estetický prožitek

Než se pustím do výkladu paradoxů brakové a žánrové fikce, budu se nejprve věnovat popisu průběhu estetického prožitku. Pojetí, které zde popíši, pochází z tradice evropské kontinentální estetiky, a liší se tak od pojetí angloamerické analytické estetiky. Tento výklad mi však pomůže při rozboru paradoxů, které vznikly právě v pojetí estetiky angloamerické. K vysvětlení průběhu estetického prožitku budu především čerpat z knihy *O poznávání literárního díla* polského fenomenologa Romana Ingardena.

Počátek estetického prožitku vzniká zaujmutím estetického postoje. Tento postoj můžeme zaujmout jak k reálnému předmětu, tak i k něčemu, co v realitě neexistuje. V realitě neexistující může být například fiktivní postava literárního či filmového díla. V takovémto případě daný předmět existuje pouze jako mentální model v naší mysli.³

Estetický postoj se liší od praktického a teoretického postoje. V praktickém postoji hledíme na užitečnost předmětu, v teoretickém postoji nám jde o to, abychom předmět teoreticky poznali.⁴ V estetickém postoji je náš prožitek nezajímavý. To znamená, že při něm ztrácíme zájem o praktickou a teoretickou stránku daného předmětu. Všimáme si tak estetických kvalit díla.⁵

V průběhu estetického prožitku dochází k distanci daného předmětu. Pojem distance zavádí britský estetik Edward Bullough v práci *“Psychická distance“ jako faktor v umění a estetický princip*. Termín psychická distance byl následně propracován a zařazen do současné teorie estetiky jako estetická distance. Distance je dosaženo tím, že předmět postavíme mimo naše osobní potřeby a odhlédneme od užitečnosti předmětu. Takovýmto distancovaným pohledem můžeme dojít k vytvoření nové zkušenosti, neboť distancovaný pohled není naším běžným náhledem. U normálního zážitku zpravidla vnímáme stále stejnou stranu věci. Ostatních aspektů si nevšimáme a ani si je neuvědomujeme. Proto náhlý pohled na věc z opačné, obvykle nepovšimnuté, strany nás může ohromit.⁶

Distance může být různou měrou odstupňována. Liší se podle povahy objektu, který může vyžadovat větší nebo menší stupeň distance, ale i podle schopnosti jedince větší či menší stupeň distance udržovat. Distanci můžeme také ztratit, a to buď pod-distancováním, nebo pře-distancováním. Dojde-li k pod-distancování, vnímatel ztrácí distanci a považuje

³ ZUSKA, Vlastimil. *Estetika, úvod do současnosti tradiční disciplíny*. Praha: Triton, 2001, s. 29.

⁴ MUKAŘOVSKÝ, Jan. *Význam estetiky*. In: MUKAŘOVSKÝ, Jan. *Studie z estetiky*. Praha: Odeon, 1966. s. 55-57.

⁵ ZUSKA, Vlastimil. *Estetika, úvod do současnosti tradiční disciplíny*. s. 45-46.

⁶ BULLOUGH, Edward. *“Psychická distance“ jako faktor v umění a estetický princip*. přeložil Zdeněk Böhm. In: *Estetika*. Praha, 1995, sv. 32. č. 1. s. 12.

předmět za součást reality.⁷ Příkladem takového pod-distancování může být historka o reakci diváků na jeden z prvních filmů bratří Lumèrů z roku 1895, zachycující vlak příjíždějící do stanice. Diváci se při sledování filmu příjíždějícího vlaku lekli a snažili se před ním uprchnout. Naopak pře-distancování je spíše chybou díla, které je nepravděpodobné, umělé a až absurdní. K pře-distancování může dojít i přílišným se zaměřením čtenáře či diváka na vlastní prožitky a poddání se vlastní imaginaci. Takto se vnímateli původní dílo příliš vzdálí, a on tak již toto původní dílo nezakouší. Estetický objekt, který může vytvořit, vzniká na jiném základě nemajícím oporu v původním díle.⁸

V průběhu estetického prožitku nedochází pouze ke smyslovému vjemu, ale i k aktivní konstituci estetického objektu. Smyslový vjem je podkladem pro další na něm vybudované psychické akty. V našem prožitku se musíme umět orientovat na ty kvality, které odhalují estetické hodnoty. Estetické kvality je třeba vzít na vědomí a synteticky je spojit. Takto dojdeme ke zkonstituování estetického objektu. Předmět estetického zážitku tedy není totožný se žádným předmětem reálným. Reálný předmět je pouze jeho výchozím bodem.⁹

V průběhu estetického prožitku tedy vnímatel ve své mysli aktivně konstituuje a dotváří estetický objekt. Na základě tohoto zkonstituovaného objektu se pak objevuje estetická hodnota díla.¹⁰ Základem estetické hodnoty jsou esteticky hodnotné kvality vytvořené seskupením určitých vlastností, které se vynořují v estetickém objektu.¹¹ Estetická hodnota je hodnotou imanentní estetickému předmětu. Tuto estetickou hodnotu pak můžeme odlišit od hodnoty umělecké. Umělecká hodnota díla je tím vyšší, čím vyšší jsou estetické hodnoty možných konkretizací a čím bohatší na různorodé typy jsou všechny tyto konkretizace.¹² Určit uměleckou hodnotu díla je poměrně obtížné. „*Platným způsobem posoudit umělecké hodnoty literárního díla může tedy pouze ten, kdo má buď přehled o možných konkretizacích daného díla – buď získaných na základě vlastních estetických prožitků, nebo alespoň vzatých na vědomí na základě cizích informací – nebo kdo si alespoň uvědomuje, jaké vlastnosti díla rozhodují o volbě možných konkretizací.*“¹³ Ideálně by dílo mělo maximalizovat hodnotu uměleckou i estetickou.

⁷ Ibid., s. 14.

⁸ ZUSKA, Vlastimil. *Estetika, úvod do současnosti tradiční disciplíny*, s. 53.

⁹ INGARDEN, Roman. *O poznávání literárního díla*. přeložila Hana Jechová. Praha: Československý spisovatel, 1967, s. 138.

¹⁰ INGARDEN, Roman. *Artistic and Aesthetic Values*. In: MARGOLIS, Joseph (ed.). *Philosophy Looks at the Arts*. Philadelphia: Temple University Press, 1987, s. 118.

¹¹ Ibid., s. 124.

¹² INGARDEN, Roman. *O poznávání literárního díla*, s. 258.

¹³ Ibid., s. 258.

Dále můžeme dodat, že při estetickém prožitku zároveň může docházet k sebereflexi vnímatele. Jeho vědomí se štěpí na dvě části, a to na reflektující a reflektovanou část. Reflektující část reflektuje vztah reflektovaného vědomí k předmětu. Sebereflexe tvoří jednu z nejdůležitějších funkcí estetického prožitku, neboť může vést k sebepoznání jedince.¹⁴ Dále může docházet ke specifické emocionální reakci na dílo. Tato reakce je specifická v tom ohledu, že k těmto emocionálním stavům dochází v rámci našeho distancovaného a seberefektivního postoje. Naše emocionální stavy jsou simulované. „*Mozek disponuje mentálními mechanismy, jejichž prostřednictvím způsobuje, že pocítujeme, jako bychom zažívali plný emocionální stav, včetně tělesných změn.*“¹⁵ Takovéto simulace nám umožňují během estetického prožitku prožívat emoce, které bychom za normálních okolností neměli možnost pocítovat. Sebereflexe zažívaných emocí přispívá k chápání druhých lidí i sebe sama, a má tedy pro nás praktický význam, neboť vede k rozvoji naší osobnosti.

Celý estetický prožitek směřuje k dosažení celkové estetické hodnoty díla a postihnutí celkového smyslu díla.¹⁶

Po skončení recepce nastává responze. Intenzivní estetický prožitek v rámci estetické responze působí na vnímatele a obohacuje ho. Rozšiřuje jeho osobní zkušenosti.

¹⁴ ZUSKA, Vlastimil. *Estetika, úvod do současnosti tradiční disciplíny*, s. 41.

¹⁵ Ibid., s. 105.

¹⁶ Ibid., s. 70.

2. Opakování

V této kapitole se budu věnovat opakování ve vztahu k fikci. Jelikož je pro brakovou a žánrovou fikci charakteristický právě princip opakování, je potřeba tento princip vysvětlit a uvést, v jaké míře se opakování v literární a filmové tvorbě vyskytuje.

Ve vztahu k fikci můžeme mluvit o několika druzích opakování. První druh opakování se může vyskytovat ze strany čtenáře či diváka, který opakovaně čte či sleduje jedno a totéž dílo. Další druhy opakování se vyskytují mezi dvěma či více texty, kde můžeme rozlišovat, zda se opakuje celý děj, jednotlivé postavy či prvky, struktura příběhu, různé postupy nebo i krátká část textu. Poslední druh opakování existuje pouze v rámci jednoho díla.

Prvním druhem opakování ve vztahu k fikci je opakované čtení či sledování jednoho díla, jestliže čtenář nebo divák několikrát po sobě čte či sleduje totožný text. Toto opakované čtení je mnohými autory označované jako paradoxní. Kendall Walton se táže, čím to je, že daný text i přes opakované čtení nemusí ztratit svou účinnost.¹⁷

Opakované čtení nebo sledování díla však paradoxní není. V případě literárního díla Wolfgang Iser tuto skutečnost vysvětluje takto: tento fakt vyplývá ze skutečnosti, že literární dílo je v průběhu četby čtenářem konkretizováno. Proces četby je selektivní a původní text je daleko bohatší než kterákoliv z jeho individuálních konkretizací. Druhé čtení často vytváří dojem odlišný od prvního čtení. „*Při druhém čtení mají již známé okolnosti tendenci vystupovat v novém světle a jsou zřejmě někdy korigovány, někdy obohacovány.*“¹⁸ Během druhého čtení si sice jsme vědomi, co má přijít, ale jisté části textu nabydou odlišného významu od prvního čtení, zatímco jiným významům naopak nebudeme přikládat takovou důležitost. Při druhém či vícenásobném čtení si čtenář povšimne odlišných okolností a významů než při první četbě.¹⁹ Větší informovanost o textu nám umožňuje kombinace, které byly při prvním čtení skryty.²⁰ Toto platí nejen pro literární dílo, ale i pro dílo filmové. Navíc, jak jsem již uvedla v počáteční kapitole, estetický prožitek je obohacující a po skončení recepce a případně responze daného díla, je vnímatel v odlišném stavu, než se nacházel před započítím recepce. „*Opakovaná recepce*

¹⁷ WALTON, Kendall L. *Fearing Fiction*. In: The Journal of Philosophy. New York: The Journal of Philosophy, Inc., 1978, sv. 75. č.1, s. 25.

¹⁸ ISER, Wolfgang. *Proces čtení ve fenomenologickém pohledu*. přeložil Ivan Žáček. In: Aluze. Olomouc: katedra bohemistiky FF UP, 2002, č. 2, s. 109.

¹⁹ Ibid., s. 109.

²⁰ ISER, Wolfgang. *Apelová struktura textů, nedourčenost jako podmínka účinku literární prózy*. přeložila Ivana Vízdalová. In: SEDMIDUBSKÝ, Miloš; ČERVENKA, Miroslav; VÍZDALOVÁ, Ivana (ed.). Čtenář jako výzva: výbor z prací kostnické školy recepční estetiky. Brno: Host, 2001, s. 47.

„téhož“ díla vytváří jiný estetický objekt, protože konstituce druhého či dalších estetických objektů je jednak ovlivněna předcházejícími recepcemi (konstitucemi) a jednak je recipient už „někdo jiný“, protože jeho osobnostní struktura byla pozměněna (jakkoli málo) první recepcí.²¹

Jedním z nejdůležitějších opakování mezi více texty je, kromě určitých výjimek, opakování základní narativní formy. Ta má podobu příčinně propojeného řetězce událostí. V příběhu se tedy odehrávají události, které se určitým způsobem propojí nebo spolu nějak souvisejí.²² U narativní formy můžeme rozlišovat určitou strukturu. Narativ by měl obsahovat určitou výchozí situaci, změnu přinášející nějaký zvrat a rozuzlení. Tato narativní forma příběhu by měla být úplná. Jestliže by byl příběh nedokončen, měl by narušenou formu, a byl by tedy neuspokojující.²³

Za jednotlivé druhy opakování, které se vyskytují mezi dvěma a více texty, můžeme považovat remake, retake, sérii, seriál, ságu a intertextový dialog.

Remake je opakováním celého děje příběhu. Jestliže je nějaký příběh úspěšný, je často znovu převyprávěn. Hlavní dějová zápletka většinou zůstane ve stejné podobě a je pouze zasazena do nové doby, čímž je divákovi přiblížena.²⁴ Remake je tedy především založen na pozměnění sémantické dimenze.

V případě retaku jde o nové pokračování již uvedeného příběhu. Může tak dojít k opakování některých postav či lokací.

Dalším příkladem opakování je série a seriál, které jsou především založeny na opakování hlavních postav. V sérii mohou některé postavy předchozího úspěšného příběhu být opět uvedeny v příběhu novém. V seriálu vystupuje omezený počet klíčových postav spolu s postavami sekundárními, které se mění.²⁵ Seriál je tak založen na rozvíjení jednoho příběhu do několika dílů, zatímco jeden díl série většinou tvoří uzavřený příběhový celek.

Jiným druhem opakování je sága. Sága se liší od seriálu v tom, že zachycuje postavy v delším časovém období, a je tedy založena na historii jednotlivců a rodu. Má opakující se charakter, neboť skutky předků jsou podobné činům jejich potomků.²⁶

Zvláštním druhem opakování je intertextový dialog, kdy jeden text využívá texty předchozí. Existuje několik forem intertextuality. V případě stylistické citace text zjevným

²¹ ZUSKA, Vlastimil. *Estetika, úvod do současnosti tradiční disciplíny*, s. 113.

²² BORDWELL, David; THOMPSONOVÁ, Kristin. *Umění filmu: úvod do studia formy a stylu*. přeložila Petra Dominková; Jan Hanzlík; Václav Kofroň. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění v Praze, 2011, s. 111.

²³ *Ibid.*, s. 86.

²⁴ ECO, Umberto. *Inovace a opakování: mezi modernistickou a postmodernistickou estetikou*, s. 93.

²⁵ *Ibid.*, s. 93.

²⁶ *Ibid.*, s. 96.

způsobem cituje charakteristické rysy způsobu vyprávění jiného autora. V tomto případě jde o parodii, nebo naopak o poctu uznávanému tvůrci. Další druh citace se snaží o ironický účinek na diváka. Aby tohoto účinku dosáhla, musí divák znát například vztah daného textu k vnějším okolnostem světa nebo původní klišé, které může být v daném textu použito v pozměněné, nebo naopak původní podobě.²⁷

Opakování jednotlivých prvků či schémat příběhů se také vyskytuje u žánrových děl. Tomuto druhu opakování se budu věnovat podrobněji v následující kapitole.

Výše uvedené druhy opakování jsou pro uměleckou tvorbu běžné. Umberto Eco uvádí několik příkladů z minulosti. Za příklad série lze uvést Zuřivého Rolanda od italského renesančního básníka Lodovica Ariosta. Toto dílo je volným pokračováním Zamilovaného Rolanda od Ariostova předchůdce Mattea Maria Boiarda. Dílo Shakespeara je zase remakem neboli přetvořením starších příběhů. Lidská komedie od Honoré de Balzaca je příkladem ságy.²⁸ Wolfgang Iser uvádí příklad románu na pokračování neboli seriálu otištěného v tehdejším tisku, který napsal Charles Dickens.²⁹

Jestliže dochází k opakování mezi několika texty, autor na jedné straně ve svém díle prezentuje repertoár známého, jako je žánr, téma, sociální či historický kontext, na druhé straně však uplatňuje také strategii zcizování. Čtenář se tak při procesu četby může ocitát ve stavech dezorientace a reorientace.³⁰

Opakování se vyskytuje také v rámci jednoho díla. Dochází zde k opakování některých prvků díla. Tyto prvky jsou redundantní. Je třeba rozlišit redundanci přirozenou a záměrnou. O přirozené redundanci lze mluvit tehdy, když se například ve filmovém díle bude opakovat záběr na určitou postavu či věc. Tato postava či věc se může během celého filmu objevit mnohokrát. Toto opakování není záměrem tvůrce, ale je dáno samotnou povahou média. Naopak při záměrné redundanci je funkcí některých prvků díla opakovat a shrnovat důležitá fakta. Tvůrce záměrně rekapituluje důležité informace, aby buď usnadnil, nebo naopak, což se může vyskytovat například u detektivky, znesnadnil porozumění zápletky.³¹ Francouzsko-bulharský filozof Tzvetan Todorov píše, že mnohokrát si ani neuvědomujeme, nakolik je fikční text repetitivní. O určitých důležitých událostech příběhu se mluví hned několikrát. Tato událost je například jednou vyjádřena přímou řečí, jindy je zběžně zmíněna v řeči nepřímé. Připomíná se v přítomném, budoucím i minulém

²⁷ Ibid., s. 93-94.

²⁸ Ibid., s. 95-96.

²⁹ ISER, Wolfgang. *Apelová struktura textů, nedourčenost jako podmínka účinku literární prózy*, s. 48.

³⁰ RICOEUR, Paul. *Čas a vyprávění III*. přeložil Miroslav Petříček. Praha: OIKOYMENH, 2007, s. 244.

³¹ HANZLÍK, Jan. *Nepostradatelnost opakování pro narativní film*. In: Cinepur. Praha: Sdružení přátel Cinepuru o.s., 2004, Roč. 13, č. 32, s. 48-49.

čase.³² Toto opakování je tedy pro konstrukci příběhu důležité, neboť čtenář z několika dějových linií musí sestavit jednu událost. Všechny důležité informace mu jsou v průběhu textu prezentovány vícekrát.

Využití vícenásobného opakování určité události v jednom díle může také sloužit k jejímu přiblížení z několika odlišných úhlů. Příkladem může být opakování vyprávění stejné události několika osobami. Opakování v díle může být dále využito k budování napětí nebo vytvoření určité kompozice díla.

Princip opakování je tak v umělecké tvorbě využíván v několika směrech, ať už jde o navazování na předchozí tvorbu, kdy autor záměrně vybírá z repertoáru již známých prvků či schémat, nebo se jedná o využití opakování v díle za účelem výstavby jeho narace. Různé druhy umění využívaly a využívají principu opakování.

Dále můžeme ještě zmínit opakování jednoho a téhož díla, kdy je toto opakování dáno reprodukovatelností díla. Toto opakování je v současné době dominantnější a je především způsobeno masovou produkcí. V souvislosti s tím můžeme zmínit článek německého filozofa Waltera Benjamina *Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti* z roku 1979. Benjamin v něm popisuje, jak se umění v průběhu věků stalo technicky reprodukovatelným. Umění bylo vždy možné reprodukovat, ale až s možností technické reprodukovatelnosti došlo k jeho rozsáhlé proměně. Touto technickou reprodukovatelností ztratilo umění svou auru. Technická reprodukovatelnost umožnila dílo zmnožit, a tedy opakovat. Tímto byla znehodnocena jeho časoprostorová jedinečnost. Místo jedinečného výskytu díla nastal jeho masový výskyt. Soudobé masy požadují, aby se věci staly blíže přístupné, a tím mají tendenci překonávat jejich neopakovatelnost. Nejmasovějším dílem se stává film.³³

Závěrem této kapitoly bych chtěla shrnout, že literární a filmová tvorba je do určité míry založena na opakování jistých zažitých pravidel. Tato zažitá pravidla mohou jednotlivá díla dodržovat, nebo se je naopak snaží určitým způsobem pozměnit a překročit, a tím vytvářet konvence nové. V dílech je tedy využíváno opakování, které je střídáno variacemi a odlišnostmi.

³² TODOROV, Tzvetan. *Poetika prózy*. přeložil Jiří Pelán, Libuše Valentová. Praha: Triád, 2000, s. 289.

³³ BENJAMIN, Walter. *Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti*. přeložila Věra Saudková. In: BENJAMIN, Walter. *Dílo a jeho zdroj*. Praha: Odeon, 1979, s. 20.

3. Žánr

Pro analýzu paradoxu žánrové fikce se nyní v této kapitole pokusím definovat pojem žánru. Tento pojem nás bude zajímat v oblasti literatury a filmu. Zpočátku můžeme využít definici žánru francouzského teoretika Géralda Genetta. Podle něj „*žánry jsou třídy uměleckých děl, které příslušně sdružují díla do skupiny.*“³⁴ Zde nastává otázka, na základě jakých vlastností jsou jednotlivá díla sdružena, neboli, co mají jednotlivé žánry společného. O vymezení těchto společných prvků nebo vlastností se pokoušelo mnoho autorů. Avšak jejich neúspěch byl často způsoben faktem, který popisuje Tzvetan Todorov. Na rozdíl od přírodních věd, odkud je pojem žánru převzat,³⁵ se jednotlivé žánry v průběhu času proměňují, a z toho důvodu je jejich charakteristika znesnadněna. Proměna žánrů je zapříčiněna tím, že každé nové dílo modifikuje celý žánr.³⁶ S tímto faktem se vypořádal americký filmový teoretik Rick Altman sémanticko-syntaktickým přístupem k filmovému žánru.

Altman sdružil sémantický a syntaktický aspekt pro klasifikaci děl. Sémantickým aspektem je „*soubor společných rysů, postojů, postav, záběrů, lokací, orientací atp.*“³⁷ Za sémantický aspekt lze tedy částečně považovat filmovou ikonografii. Ikonografie je ve filmové teorii používána v pozměněném smyslu než ve výtvarném umění, odkud ji převzal Lawrence Alloway. Ve filmu se ikonografie týká specifických objektů, typických charakterů a zvuku.³⁸ Naopak syntaktickým aspektem jsou pak „*konstitutivní vztahy mezi předem neoznačenými a různými proměnnými.*“³⁹ Různým tématům je totiž v různých žánrech prisuzována rozdílná váha. Například téma násilí se nevyskytuje výhradně v hororu nebo akčním filmu, ale například i v muzikálu a westernu, avšak v každém z nich má jinou funkci.⁴⁰ Žánrová syntaxe vystihuje rozdílný způsob zpracování témat. Aby se žánrová sémantika a syntaxe mohla projevit, musí být jednotlivými texty mnohokrát posilována.⁴¹

Sémantické a syntaktické rozlišení lze přiblížit na konkrétním případě. Například ve

³⁴ GENETTE, Gérard. *The Work of Art. Immanence and Transcendence*. New York: Cornell University Press, 1997, s. 207.

³⁵ Termín žánr je z francouzského slova genre – druh.

³⁶ TODOROV, Tzvetan. *Úvod do fantastické literatury*. přeložil Václav Fiala. Praha: Nakladatelství Karolinum, 2010, s. 9.

³⁷ ALTMAN, Rick. *Sémanticko-syntaktický přístup k filmovému žánru*. přeložil Vlastimil Zuska. In: *Iluminace*. Praha: Národní filmový archiv, 1989, roč. 1, č. 1, s. 22.

³⁸ GRANT, Barry Keith. *Film genre: from iconography to ideology*. London: Wallflower, 2007, s. 11-12.

³⁹ ALTMAN, Rick. *Sémanticko-syntaktický přístup k filmovému žánru*, s. 22.

⁴⁰ NEALE, Stephen. *Genre*. London: British Film Institute, 1987, s. 22.

⁴¹ ALTMAN, Rick. *Sémanticko-syntaktický přístup k filmovému žánru*, s. 28.

westernu jsou sémantickými prvky postavy, jako je kovboj, šerif a indián. Syntaktickým aspektem může být dialektika mezi kulturou a přírodou, společností a jednotlivcem, budoucností a minulostí.⁴²

Samotný sémantický přístup měl malou explanační sílu a byl aplikovatelný na velké množství filmů. Naopak samotný syntaktický přístup se vzdával širší aplikovatelnosti, avšak dokázal vyjádřit specifické, význam nesoucí struktury pro daný žánr.⁴³ Sloučením sémantické a syntaktické roviny Altman vyřešil hned několik problémů. Tímto přístupem se podařilo uchopit a rozlišit různé úrovně žánrovosti, neboť jednotlivá díla mají ke svým žánrům rozdílný vztah a míru příbuznosti. Tento přístup také umožňuje daleko lepší popis mezižánrových děl.⁴⁴ Jak jsem již uvedla, tímto sloučením se rovněž podařilo spojit teorii žánru s žánrovou historií, neboť žánry se v průběhu let mění. Altman píše, že dříve kritici tento vývoj popírali a „*prokázali extrémní obratnost ve vymýšlení kategorií, které měly popřít pojem změny a vybavit každý žánr trvalou, neměnnou sebeidentitou.*“⁴⁵

K tomuto sémanticko-syntaktickému přístupu k filmovému žánru Altman později připojuje pragmatické hledisko. Některé žánry jsou dominantně určeny svým účinkem na diváka, jako je tomu v případě komedií a hororů.

Nyní si můžeme žánr definovat jako třídu uměleckých děl, která sdružují díla do skupiny na základě společných sémantických a syntaktických prvků. V případě komedie a hororu se tak děje především na základě účinku na diváka.

Pro žánry je pak typické opakování těchto konvenčních prvků. Znovuobjevení těchto prvků v dalších dílech se stává jedním z důvodů divákova uspokojení.⁴⁶ Avšak v žánrovém filmu není dominantní pouze opakování, ale i rozdílnost, variace a změny. Jak píše filmový teoretik Stephen Neale, tvrzení, že díla daného žánru jsou všechna stejná, je mylné. Rozdílnost je nezbytná. Podle Neala je pro žánr typická rozdílnost v opakování.⁴⁷ Každý nový žánrový film si vybírá z repertoáru žánrových prvků. Některé prvky zahrne, jiné ne. Navíc každý nový film má sklon rozšířit tento repertoár tím, že přidá prvky nové nebo poruší ty stávající.⁴⁸ Neexistuje žádná nutnost, aby dílo svůj žánr věrně ztělesnilo, je tu jen pravděpodobnost.⁴⁹

⁴² Ibid., s. 22.

⁴³ Ibid., s. 23.

⁴⁴ Ibid., s. 23.

⁴⁵ Ibid., s. 24.

⁴⁶ ECO, Umberto. *Inovace a opakování: mezi modernistickou a postmodernistickou estetikou*, s. 38.

⁴⁷ NEALE, Stephen. *Genre*, s. 50.

⁴⁸ NEALE, Steve. *Questions of Genre*. In: Screen. Oxford: Oxford University Press, 1990, vol. 31, s. 56.

⁴⁹ TODOROV, Tzvetan. *Úvod do fantastické literatury*, s. 22.

Film může konvence spojené s žánrem upravit. Může se snažit překvapit své diváky tím, že zklame jejich očekávání jistých konvencí, které by daný film měl dodržovat. Publikum od žánrového filmu očekává něco osvědčeného, ale stejně tak vyžaduje nové variace konvencí, jež jsou spojeny s daným žánrem.⁵⁰

Žánry jsou jako modely, které existují v povědomí autora a vnímatele. Autor na jedné straně zachovává strukturu, která existuje v jeho povědomí, na druhé straně usiluje o aktualizaci žánrového modelu tím, že některé z vlastností modelu mění. Vnímatel přistupuje k dílu se znalostí této struktury, což usnadňuje proces komunikace.⁵¹ Potěšení vnímatele z díla je směsicí pocitů novosti a rozpoznání. Známé a opakující se schéma nudí, zcela nová forma může být nesrozumitelná.⁵²

Zařazením díla pod určitý žánr vnímatel automaticky vytyčuje horizont očekávání. Tento horizont očekávání je vytyčen v souladu s dřívějšími texty a životní praxí diváka.⁵³ Sladění horizontu očekávání společně se žánrem si můžeme uvědomit, jestliže například začneme sledovat některý žánrový film, aniž bychom o něm cokoli věděli. Do té doby, než dokážeme dílo pod žánr zařadit, naše očekávání není omezeno, a my tak například očekáváme, že se „něco stane“ i na místech, kde bychom nic neočekávali, jestliže bychom žánr dopředu znali.

Naše očekávání je ovlivněno jak sémantickými, tak i syntaktickými prvky díla. Tyto prvky jsou vzájemně propojeny.⁵⁴

Nový žánr se ujme tak, že dílo dosáhne úspěchu a je napodobováno. Jakmile se objeví několik vzájemně si podobných děl, začnou být porovnávána.⁵⁵ Dělení na žánry tak napomáhá v třídění velkého množství děl.

Různé žánry mají různou míru obsažnosti. Existují rozsáhlé žánry neboli superžánry, jako je například komedie. Díky těmto superžánrům může být téměř každý film více méně zařaditelný pod určitý žánr. Avšak Debora Knight ve svém paradoxu toto pojetí žánru nemá na mysli, proto pokud v této práci budu mluvit o pojmu žánr, budu tím myslet žánry, ve kterých se do jisté míry ustanovila sémantická, syntaktická a pragmatická pravidla.

⁵⁰ BORDWELL, David; THOMPSONOVÁ, Kristin. *Umění filmu: úvod do studia formy a stylu*, s. 426.

⁵¹ PETRŮ, Eduard. *Úvod do studia literární vědy*. Olomouc: Rubico, 2000, s. 72.

⁵² WELLEK, René; WARREN, Austin. *Teorie literatury*. přeložil Miloš Calda. Olomouc: Votobia, 1996, s. 336.

⁵³ JAUSS, Hans Robert. *Dějiny literatury jako výzva literární vědě*. přeložila Ivana Vízdalová. In: SEDMIDUBSKÝ, Miloš; ČERVENKA, Miroslav; VÍZDALOVÁ, Ivana (ed.). *Čtenář jako výzva: výbor z prací kostnické školy recepční estetiky*. Brno: Host, 2001, s. 12, 32.

⁵⁴ ALTMAN, Rick. *Sémanticko-syntaktický přístup k filmovému žánru*, s. 29.

⁵⁵ BORDWELL, David; THOMPSONOVÁ, Kristin. *Umění filmu: úvod do studia formy a stylu*, s. 426.

4. Průběh čtení či sledování fikce

4.1 Průběh čtení literárního díla

Do této chvíle jsme si představili průběh estetického prožitku, princip opakování a definovali jsme si pojem žánru. V této kapitole bych se chtěla detailněji věnovat průběhu čtení či sledování fikce. Popsání tohoto průběhu nám opět později pomůže při analýze obou paradoxů. V této kapitole budu rovněž vycházet z díla Romana Ingardena a dále z článku německého teoretika a zakladatele kostnické školy recepční estetiky Wolfganga Isera nazvaném *Proces čtení ve fenomenologickém pohledu*. Oba autoři se zabývali procesem četby z pohledu čtenáře. Věnují se procesu četby díla literárního, avšak určité charakteristiky lze přenést i na průběh sledování díla filmového. Procesem sledování filmového díla se budu zabývat v následující podkapitole.

Čtenář k dílu přistupuje s určitou mírou obeznámenosti. Může být obeznámen s žánrem, tématem, historickým či sociálním kontextem a tvorbou autora. Tímto je ještě před samotným započítím čtení vytyčen obecný horizont očekávání. Tento horizont očekávání je vymezen v souladu s dřívějšími texty a životní praxí vnímatele.⁵⁶

V průběhu čtení literárního díla odkrýváme význam slov. Význam slov se mění v souvislosti s kontextem, ve kterém se vyskytuje.⁵⁷ Od určení významu slov rovnou přecházíme k významu vět. Přečtené věty už v okamžiku čtení dalších vět již nevnímáme bezprostředně, avšak jejich smysl ještě okrajově prožíváme ve formě doznívání. Aktuálně čtené tak konkretizujeme s ohledem na předcházející věty, avšak naše konkretizace je také obklopena horizontem částí, které ještě neznáme.⁵⁸

Smysly jednotlivých vět, které při právě čtené fázi díla rozvíjíme, se následně uchovávají v naší paměti jako zkratkovité významové celky. Tímto shrneme různé množství vět do určitého smyslu.⁵⁹ Čtenář si je může po dalším úseku četby z paměti později znovu vybavit a postavit je proti odlišnému pozadí textu. Tak dochází k retrospektivnímu efektu a to, co již čtenář přečetl, nabývá významu odlišného od toho, jaký význam to mělo v momentě četby samé. Tato retrospekce umožňuje čtenáři odhalit další souvislosti.⁶⁰

To, co věta označuje, si čtenář může představovat. Pokaždé, když se v díle dozvíme

⁵⁶ JAUSS, Hans Robert. *Dějiny literatury jako výzva literární vědě*, s. 12, 32.

⁵⁷ INGARDEN, Roman. *O poznávání literárního díla*, s. 28.

⁵⁸ Ibid., 30, 82.

⁵⁹ Ibid., s. 79.

⁶⁰ ISER, Wolfgang. *Proces čtení ve fenomenologickém pohledu*, s. 108.

další novou informací o dané věci, vykonáme sjednocení s předchozími fakty prezentovanými v textu. V průběhu četby tak k tomuto sjednocování dochází mnohokrát po sobě. Následně dojde k sjednocení syntetizujícímu, kdy se snažíme spojit všechny roztroušené detaily v jeden celek.⁶¹

Literární dílo obsahuje místa nedourčenosti, která čtenář konkretizuje v průběhu četby.⁶² Místa nedourčenosti v díle jsou dána samotnou povahou literárního díla, neboť v něm nemohou být popsány všechny detaily. Například v díle není zmínka o určitých rysech postavy, jako je třeba popis všech podrobností jejího vzhledu. Čtenář je tedy vybízen tato místa nedourčenosti doplňovat, a projevuje tak svou vlastní tvůrčí činnost. Mezery jsou však autorem díla do určité míry také řízeny, tak aby čtenář byl nucen je doplňovat podle autorova záměru. *„Čtenáři je záměrně dána možnost, aby si je domýšlel, jsou ponechány diskrétně ve stínu, ale přesto jsou mezi řádky natolik naznačeny, že v podstatě text přece jen vyjadřuje, i když pouze obecně, příslušné stránky nebo situace...“*⁶³ K doplňování těchto míst dochází bez čtenářova zvláštního záměru. Čtenář nechává svou fantazii, aby doplnila ta místa, která nejsou vyjádřena vůbec nebo nejsou určena jednoznačně.⁶⁴ Jestliže je v textu později prezentováno něco, co je v rozporu se čtenářovým doplněním, čtenář toto doplnění aktualizuje a zkonkretizuje.⁶⁵ Existence těchto míst nedourčenosti umožňují větší zapojení čtenáře. Jestliže je množství prázdných míst v textu nižší, nastává možnost, že text bude čtenáře nudit. Místa nedourčenosti umožňují čtenáři spolupodílet se na konstituování díla. Čtenář je tedy při četbě literárního díla v tvořivém procesu.⁶⁶ Iser píše, že čtenář se tímto účastní hry imaginace. *„Kdyby byl čtenáři prezentován příběh ve své celistvosti a na jeho vlastní aktivitě by nebylo ponecháno nic, pak by jeho představivost nikdy nevstoupila do hry a výsledkem by byla nuda, která nevyhnutelně vzniká, když je před námi vše rozloženo hotové a vyřešené.“*⁶⁷

Naše zkušenost s jakýmkoliv narativním uměním je plná očekávání. Narativní forma v nás vyvolá očekávání a pak je uspokojí či znejistí. Iser však píše, že očekávání v opravdu literárních textech nejsou téměř nikdy naplněna. Kdyby tomu tak bylo, vyvstala by podle něj otázka, čeho měl takový záměr dosáhnout. Čím více text potvrzuje očekávání, které vyvolal, tím více si čtenář uvědomuje jeho didaktický účel. Závěrem tak čtenář může

⁶¹ INGARDEN, Roman. *O poznávání literárního díla*, s. 41-45.

⁶² Ibid., s. 45.

⁶³ Ibid., s. 47.

⁶⁴ Ibid., s. 47.

⁶⁵ Ibid., s. 45-49.

⁶⁶ ISER, Wolfgang. *Apelová struktura textů, nedourčenost jako podmínka účinku literární prózy*, s. 47.

⁶⁷ ISER, Wolfgang. *Proces čtení ve fenomenologickém pohledu*, s. 106.

tezi, která je mu vnucována, nanejvýš přijmout nebo odmítnout. Dodává, že právě jasnost takových textů v nás budí touhu osvobodit se z jejich pevného semknutí. Literární umělecká díla však podle něj taková nejsou, neboť jednotlivá očekávání, která vyvolají, mají tendenci do sebe zasahovat a při čtení se neustále proměňovat.⁶⁸ Jestliže se totiž dílo s naším očekáváním rozchází, naše očekávání se snažíme přizpůsobit.

Čtenář na základě daného textu, textů dřívějších a své životní praxe vytyčuje horizont svého očekávání. Horizont očekávání tedy představuje rámec, kterým je naše očekávání usměrněno.⁶⁹

Průběh četby by měl být plynulý a věty by měly být postupně rozvíjeny ve větách dalších. Avšak tento kontinuální tok nemůže trvat neustále. Po určitém úseku nastávají odbočky. Naše očekávání tak jsou pozdržena.⁷⁰ Ale ani v další části textu nemusí být naše očekávání vždy uspokojena. Iser píše, že mnoho našeho potěšení povstává z překvapení a ze zrady našeho očekávání.⁷¹ Během četby jsme tak nuceni vytvářet i bourat naše iluze a následně znovuvytvářet další. Tento proces popisuje Iser takto: „*hledíme s očekáváním vpřed, ohlížíme se zpět, rozhodujeme se, měníme svá rozhodnutí, vytváříme si očekávání, jsme šokováni jejich nenaplněním, tážeme se, zpochybňujeme, hloubáme, přijímáme, odmítáme.*“⁷² Tento proces znovuvytváření je řízen repertoárem známých literárních modelů a témat a dále technikami či strategiemi užívanými ke konfrontaci známého s neznámým.⁷³

Literární text ve svém čtenáři nejprve může vyvolat a následně zavrhnout pocit známého. Nejdříve tedy navozuje pocit potvrzení jeho předpokladů, ale nakonec je čtenář veden k jejich zavržení. Až tehdy, když čtenář opustí pocit známého, může získat nové zkušenosti. Aby čtenář byl schopný prožít svět literárního díla, musí se během četby vzdát myšlenek a názorů, které vytvářejí jeho osobnost.⁷⁴ Čtenář tak v průběhu čtení promýšlí myšlenky někoho jiného a jeho vlastní individualita dočasně ustupuje do pozadí. Toto je možné pouze za předpokladu, že je schopen a ochoten tyto myšlenky dešifrovat. Díky tomu může čtenář skrze četbu literárního díla formulovat sebe sama a odhalit, co dříve unikalo jeho vědomí. Během prožitku literárního díla může čtenář zakoušet zkušenosti, které jsou rozdílné od jeho běžného chování a vnímání. Čtenář tak skrze dílo prožívá

⁶⁸ Ibid., s. 108.

⁶⁹ JAUSS, Hans Robert. *Dějiny literatury jako výzva literární vědě*, s. 12, 32.

⁷⁰ ISER, Wolfgang. *Proces čtení ve fenomenologickém pohledu*, s. 109.

⁷¹ Ibid., s. 112.

⁷² Ibid., s. 113.

⁷³ Ibid., s. 113.

⁷⁴ Ibid., s. 114.

realitu, která je odlišná od jeho vlastní.⁷⁵

Čtenář se v průběhu četby snaží sdružit všechny rozmanité aspekty četby a text redukovat na jedinou interpretaci.⁷⁶

Průběh čtení literárního díla se odehrává v čase. Při aktuálním čtení díla dochází k těmto již popsaným aktům, jako je odkrývání významu slov a celých vět, sjednocení jednotlivých faktů a zaplňování míst nedourčenosti. Již přečtené části díla se uchovávají v naší paměti jako zkratkovité významové celky, které se v dalším průběhu četby mohou dále proměňovat podle toho, jak jsou tyto významy postaveny proti dalším přečteným úsekům díla. Po přečtení celého díla si čtenář v paměti nikdy v úplnosti nepamatuje všechny části díla, ale pouze určité fragmenty.⁷⁷

4.2 Průběh sledování filmového díla

Jednotlivé závěry z předchozí podkapitoly se nyní pokusím přenést na dílo filmové. Pro snadnější vysvětlení si za příklad, na kterém daný proces sledování filmového díla vysvětlím, vezmu film *Okno do dvora* Alfreda Hitchcocka.

Ještě před samotným započítáním recepce tohoto filmu můžeme k filmu přistupovat s jistým stupněm obeznámenosti. Jednak můžeme znát další tvorbu tohoto režiséra, a tak očekávat především určitou míru napětí. Divák navíc může mít znalost Hitchcockových děl a předpokládat, že se samotný režisér ve filmu objeví a že i herecké obsazení může být podobné jako v jiných jeho filmech. Divák také může k filmu přistupovat bez znalosti tvorby tohoto režiséra, a může tak být obeznámen pouze s daným žánrem, kterým je v tomto případě thriller. Thriller je žánrem poměrně rozsáhlým a můžeme ho zařadit do kategorie superžánrů. Přesto však na základě této charakteristiky lze očekávat děj točící se okolo zločinu. David Bordwell píše, že v thrilleru lze většinou vysledovat tři skupiny postav a to ty, které porušují zákon, ochránce zákona a nevinné oběti či přihlížejíci. Narace se pak upíná na jednu z těchto postav.⁷⁸ V thrilleru je důležitá především role napětí a toto napětí je spojeno s tím, na kterou z postav je narace zaměřena. Pokud je děj zaměřen na postavu, která je nevinná, divák pociťuje napětí, neboť tuší, že jí může zločin ublížit. Je-li naopak protagonistou vyšetřovatel, divák se může obávat, že tento protagonista nedokáže

⁷⁵ Ibid., s. 116-117.

⁷⁶ Ibid., s. 111.

⁷⁷ INGARDEN, Roman. *O poznávání literárního díla*, s. 80-81.

⁷⁸ BORDWELL, David; THOMPSONOVÁ, Kristin. *Umění filmu: úvod do studia formy a stylu*, s. 428.

ochránit nevinné.⁷⁹ Takto si divák ještě před samotným zhlédnutím filmu vytyčuje obecný horizont očekávání o daném díle, který závisí na míře obeznámenosti s tvorbou daného režiséra a s daným žánrem.

Ve filmu *Okno do dvora* je hlavním hrdinou fotograf Jeff, který z důvodu úrazu musí zůstat doma, a jedinou zábavou se tak pro něj stává pozorování sousedů. Divákovi jsou hned z počátku filmu prezentována určitá fakta, která si musí propojit. Například se zde vyskytují záběry na fotografie zachycující nehodu na automobilovém závodě. Divák se později dozvídá, že Jeff ke svému zranění přišel právě při tomto závodě, kdy stál uprostřed závodní dráhy a snažil se získat dramatické fotky. Takto dojde ke sjednocení a zkonkretizování této informace a na základě toho divák může vyvozovat, že Jeff je dobrodružné nekonformní povahy.

Již z prvních minut tohoto filmového díla může divák rozpoznat jednu z jeho linií. Je jí linie romantická, která v počátku filmu převládá. Divák se dozvídá, že Jeff má přítelkyni Lisu. Lisa je charakterizovaná jako dokonalá představitelka vyšších společenských vrstev. Aby divák dokázal zkonstruovat tuto dějovou linii, musí vycházet z nabízených vodítek, které však nejsou na první pohled natolik evidentní.⁸⁰ Musí si propojit prezentované informace o Jeffově životě. Tyto informace by pak měl postavit proti faktům z Lisina života. Takto si divák může nejprve uvědomit odlišný charakter těchto postav, což vede k očekávání jejich blízkého se rozchodu. Pro zkonstruování závěru této linie příběhu příslušným způsobem, musí divák objevit, že rozdíl mezi charaktery obou hlavních postav je pouze zdánlivý. Lisa závěrem prokazuje chuť zažívat dobrodružství, čímž dokazuje, že by se jako stálá partnerka k Jeffovi hodila. Tato romantická zápletka mezi Jeffem a Lisou je navíc po celou dobu podporována opakujícími se záběry na sousedské manželské páry.

V počáteční části filmu může divák v jednom záběru na základě své intertextuální znalosti rozpoznat objevení se samotného režiséra filmu.

Jelikož první část příběhu má především povahu romantickou, divák obeznámený s žánrem thrilleru a s předešlou tvorbou režiséra po celou dobu očekává, kdy se „něco stane.“ Toto očekávání je brzy uspokojeno. Jeff ze svého bytu pozdě večer slyší ženský výkřik a ránu rozbíjejícího se nádobí. S touto scénou se začíná rozvíjet druhá linie filmu. Jelikož uvedená scéna není bezprostředně poté jakkoliv vysvětlena, divák je vybízen toto místo nedourčenosti doplnit a vytvořit si vlastní hypotézu toho, co se stalo. Divák je při vytváření této hypotézy usměrněn daným žánrem, a proto nejspíš nebude očekávat, že

⁷⁹ Ibid., s. 428.

⁸⁰ BORDWELL, David. *The Viewer's Activity*. In: BORDWELL, David. *Narration in the Fiction Film*. Madison: University of Wisconsin Press, 1985, s. 40.

došlo k pouhému náhodnému rozbití mísy, aniž by tomu přikládal jakoukoliv další důležitost. S velkou pravděpodobností si danou scénu spojí s jedním ze sousedních manželských párů, který Jeff již předtím pozoroval. Následně divák v průběhu dalšího dění několikrát získává potvrzení, že muž z tohoto manželského páru je určitým způsobem podezřelý a že mohl svou ženu zabít. Avšak divákova hypotéza je hned v návaznosti zpochybněna. Následuje série rozdílných potvrzení a vyvrácení této hypotézy. Tímto dochází ke stupňování divákova napětí.

Divákův odhad toho, co se stalo, je v průběhu filmu postupně konkretizován. Zároveň s tím je opět mnohokrát přehodnocován. Například tím, když Jeffův kolega upozorní na to, že má svědky, kteří mohou dosvědčit, že podezřelý muž ráno doprovodil svou ženu na nádraží. Hypotéza je opět podpořena, když se Jeff dozví, že tuto informaci sdělil podezřelý muž domovníkovi pouze ústně, ale nikdo jeho ženu odcházet neviděl. V tomto momentě si však divák může připomenout záběr na odcházejícího muže a ženu. Tuto skutečnost, kterou si divák vybaví ve své paměti, může zařadit do nového kontextu. Divákova hypotéza je tedy opět zpochybněována, neboť veškeré dění může být vysvětleno prostým zdůvodněním, že manželka tohoto muže jednoduše odjela. Avšak původní divákova hypotéza není divákem kompletně zavržena. Hypotéza o zavraždění ženy by byla nepravděpodobná v reálném životě, ale je pravděpodobná pro tento druh žánru a navíc pro díla Alfreda Hitchcocka.⁸¹

Usměrnění diváckého očekávání ohledně následujícího děje nastává také při jedné z posledních scén, kdy je Jeff podezřelým mužem vyhozen z okna. Očekávání je usměrněno divákovou znalostí daného žánru a narativní formy příběhů s tím, že je velká nepravděpodobnost, aby hlavní hrdina byl v závěru filmu zabit.

V díle však řada událostí není dořešena, stejně tak jako mnoho informací není prezentováno ve své úplnosti. Zůstává tak na divákovi, aby si tato místa nedourčenosti sám doplnil.

⁸¹ Ibid., s. 43.

5. Pojem žánru versus pojem braku

Dále se v této práci budu zabývat brakovou a žánrovou fikcí. Je tedy potřeba vysvětlit, v jakém postavení pojmy žánru a braku vůči sobě stojí. Pojem žánru je pojmem deskriptivním, zatímco pojem braku je hodnotící. Za brak jsou považována díla s minimální estetickou a uměleckou hodnotou, naproti tomu žánrová fikce může dosahovat celé škály těchto hodnot.

Braková díla jsou typicky, ale ne vždy, založena na dodržování žánrů. Přesným dodržováním žánrových schémat a charakteristik je potlačena specifická díla.

Skupina brakových děl se se skupinou žánrových děl částečně překrývá. Ne každá braková fikce je fikcí žánrovou a ne každá žánrová fikce je brakem.

6. Paradox brakové fikce

Nyní přistoupím k charakteristice samotných paradoxů. Nejprve se budu zabývat paradoxem fikce brakové. Ráda bych připomněla, že paradox žánrové fikce, tak jak je zpočátku vyjádřen Deborah Knight, je založen na stejných podmínkách jako paradox fikce brakové.

Pojem paradox brakové fikce zavádí Noël Carroll v článku *The Paradox of Junk Fiction*. Co považuje za brak, nerozvádí do detailu, píše však, že brak je masová a populární fikce, která zahrnuje tzv. harlekýnské romance, sci-fi, hororové a mysteriózní časopisy, komiksy a komerční filmy.⁸² Carroll při popisu paradoxu pod brak částečně zahrnuje i filmovou tvorbu, z větší části však mluví o braku literárním.

Pro brakovou fikci jsou podle Carrolla charakteristické následující vlastnosti. To co diváka či čtenáře u tohoto typu fikce zajímá, je především samotný příběh. Přestože příběh rámcově zná, chce vědět, co bude následovat a to ho motivuje k pokračování v dalším čtení. Tímto se podle Carrolla braková literatura liší od ne-brakové literatury, při níž se podle něj čtenář loudá a vychutnává si jednotlivé pasáže. Dále má braková fikce velmi dobře zakořeněné žánry, pro které je typický limitovaný repertoár typů příběhů.⁸³ Braková fikce je tedy založena na omezeném počtu příběhů, které jsou s malými variacemi znovu a znovu opakovány. Divák tak v hrubých obrysech dopředu ví, co se ve vyprávěném příběhu stane. Tyto znaky brakové literatury, které Carroll uvádí, samozřejmě nelze považovat za postačující podmínky definice braku.

Jak se později přesvědčíme, Carroll tedy mylně zakládá paradox na třech předpokladech. Prvním předpokladem je, že braková fikce je čtena hlavně pro svůj příběh. Druhým předpokladem je, že jestliže nějaký druh fikce čteme hlavně pro příběh a tento příběh již známe, je vyloučen další zájem o dané dílo. Posledním předpokladem je, že konzumenti brakové fikce přesto čtou příběhy, které již znají.

Z těchto premis vyplývá, že by nás braková fikce neměla zajímat, protože již dané příběhy známe. Avšak přesně to, co nás na brakové fikci zajímá, je podle něj právě hlavně příběh. Paradox tedy spočívá v otázce, proč čtenář nebo divák tráví svůj čas čtením či sledováním příběhů, které již zná.

V tomto okamžiku bych se ráda vrátila k výše uvedeným prvním dvěma předpokladům, na nichž je paradox braku, respektive paradox žánru vystavěn. Za prvé,

⁸² CARROLL, Noël. *The Paradox of Junk Fiction*, s. 225.

⁸³ *Ibid.*, s. 226.

braková fikce je čtena hlavně pro svůj příběh. Za druhé, jestliže něco čteme hlavně pro příběh a tento příběh již známe, je vyloučen další zájem o dané dílo.

6.1 Čtení pro příběh

Podle první podmínky je braková fikce čtena hlavně pro svůj příběh. Tato podmínka je však značně sporná a proti tomuto tvrzení argumentuje hned několik autorů. Nyní uvedu argumentaci psychoanalytiků a Thomase J. Robertse, autora knihy o estetice braku.

Podle názorů psychoanalytiků čtenáře či diváka nezajímá pouze příběh. Čtení nebo sledování brakové fikce je analogické s denním sněním. Určitá témata této fikce zobrazují naše tajná přání a čtením nebo sledováním brakové fikce dochází k jejich uspokojování. Důvodem opakovaného čtení nebo sledování tedy není samotný příběh, ale uspokojování dětských, egoistických a sexuálních tužeb.⁸⁴ U tohoto vysvětlení bych však ráda poukázala na fakt, že tajná přání může, přestože ne dominantně, zobrazovat i nebraková literatura.

Naopak Thomas J. Roberts rozlišuje čtení se zaměřením na příběh a čtení se zaměřením na sledování žánru. Toto rozlišení je však chybné. V dalším textu níže se mu budu věnovat. V uvedeném rozlišení Roberts navíc opomíjí typ čtení se zaměřením na postavu.

Podle Robertse je čtení brakové fikce záležitostí čtení v systému žánru a toto čtení je vždy intertextuální. Při takovémto čtení sledujeme variace příběhů, které mezi sebou porovnáváme. Všimáme si tak rozšíření, opakování a změn v těchto příbězích.⁸⁵ Podle tohoto řešení tedy čtenář čte příběh, který již zná, avšak opakující se povaha tohoto příběhu mu umožňuje oceňování jeho rozdílnosti.

Carroll s tímto řešením nesouhlasí. Během čtení brakové fikce podle něj jistě dochází k sledování variací oproti ostatním příběhům daného žánru, avšak takovéto čtení se zaměřením na sledování změn v příběhu není dominantní. Běžnější je čtení brakové fikce, které není založené na srovnávání.⁸⁶ Tento Carrollův argument je však mylný. Deborah Knight ve svém článku kritizuje způsob, jakým Carroll vyložil text Thomase Robertse. Podle Knight Carroll proti sobě staví čtení pro příběh a čtení v systému. Čtení pro příběh Carroll považuje za základní druh čtení, zatímco čtení v systému chápe pouze

⁸⁴ Ibid., s. 229.

⁸⁵ Ibid., s. 230.

⁸⁶ Ibid., s. 231-232.

jako srovnávací čtení. Podle autorky Carroll mylně porozuměl tomuto systémovému čtení. Čtení v systému nemůže být podle ní redukováno na srovnávací čtení. Systémové čtení zahrnuje vidění určitého díla jako součást žánrového systému. Čtení v systému zahrnuje čtení žánru skrze text. Čtení v systému je tedy důležitým komponentem čtení jakéhokoliv žánrového textu a je základním způsobem čtení žánrů.⁸⁷

Knight srovnává systémové čtení se čtením parodie jako parodie. U parodie, stejně jako u žánru, čteme se vzpomínkou na další nám známé texty a s jistým očekáváním na základě naší znalosti těchto textů. Parodický text čteme jako parodii pouze tehdy, pokud si uvědomujeme, že se jedná o parodii. Jestliže si toto neuvědomujeme, čteme něco, co je napsané jako parodie, ne jako parodii. „*Srovnatelně pro žánrovou fikci: vidět (řekněme) western bez jakéhokoliv tušení, co je western jako žánr, znamená, že cokoli se bude dít, nesledujeme western, a to přes to, že film byl jako western natočený.*“⁸⁸

Jak popsala Knight, nemůžeme rozlišovat čtení se zaměřením na žánr a čtení se zaměřením na příběh. Čtení se zaměřením na žánr je o úroveň výš než čtení se zaměřením na příběh, a tedy v sobě zahrnuje i čtení pro příběh. Čtení žánrového díla znamená vidění díla jako součást systému žánrů. Z tohoto důvodu přednesený argument Thomase J. Robertse nevede k vysvětlení paradoxu braku. V daném vysvětlení Thomase J. Robertse je navíc opomíjeno, že ne každé brakové dílo je založeno na dodržování systému žánrů.

Jak jsem již zmínila, Thomas J. Roberts při rozlišování čtení se zaměřením na příběh a čtení se zaměřením na žánr, opomíjí zaměření čtenáře či diváka na postavy díla. Řada děl je založena na postavách, které se opakují a znovu se objevují ve více dílech. Takovéto znovuobjevení postav v dalších dílech přináší divákovi uspokojení. Na opakování postav je založena například série, seriál či sága. Jako příklad jednoho z nejznámějších hrdinů, který se opakovaně objevuje v několika příbězích, může být uvedena postava Supermana. Tento superhrdina má sice nadpřirozené schopnosti, ale divák se s ním může snadno identifikovat, neboť Superman je v běžném životě přestrojen za novináře a v této podobě se jeví jako nesmělý, nemotorný a podřizující se příkazům svého kolegy.⁸⁹ To, co čtenáře či diváka motivuje k dalšímu čtení, je pak samotná postava

⁸⁷ KNIGHT, Deborah. *Aristotelians on Speed: Paradoxes of Genre in the Context of Cinema*. In: ALLEN, Richard; Smith, MURRAY (ed.): *Film Theory and Philosophy*. Oxford: Oxford University Press, 1999, s. 346-347.

⁸⁸ Comparably for generic fictions: to view (say) a western without any sense of the western as genre means that, whatever else is going on, we are not watching a western, and this despite the fact that the movie was made as a western. *Ibid.*, s. 346.

⁸⁹ ECO, Umberto. *The Myth of Superman*. In: *Diacritics*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1972, roč. 2, č. 1, s. 4-5.

objevující se v dalších a dalších příbězích. Umberto Eco také popisuje, že čtenář mnohokrát nachází potěšení při popisu charakteristického chování postavy. „*A tak tu máme dnes už historické „manýry“ Sherlocka Holmese, pedantskou ješitnost Hercula Poirota, Maigretovu dýmku s jejím familiérním nacpáváním...*“⁹⁰ Neznalost toho, kdo v daných detektivních příbězích zločin spáchal, se stává pouze doplňkovým prvkem. Čtenáře spíše zajímá sledování obvyklých gest těchto postav.⁹¹

6.2 Znalost příběhu a vyloučení dalšího zájmu o něj

Dále se budu zabývat druhou z premis paradoxu. Ta zní, že v případě brakové fikce čteme příběh, který již známe a tedy je vyloučen další zájem o dané dílo. U této premisy mohou být sporné dva body. Za prvé to je konstatování, že daný příběh známe. Za druhé tvrzení, že pokud něco známe, je vyloučen další zájem o toto dílo.

Carroll tvrdí, že daný příběh známe, známe jeho strukturu. Příběhy jsou podle něj stále stejné s minimálními variacemi. Mohou se v nich objevit i neočekávané obměny, avšak aby čtenář tyto variace dostatečně ocenil, musí znát standardní příběh.

Carroll však tuto podmínku paradoxu mnohokrát uvádí v rozdílné podobě. Zmiňuje jak znalost, která se objevuje až v průběhu čtení díla, tak i znalost daného příběhu ještě před započítím četby díla. Nejprve danou podmínku vysvětluje takto: „... *v určitém smyslu čtenář (...) zná v hrubých obrysech, jak pravděpodobně bude příběh pokračovat. Čtenáři a/nebo diváci Jurského parku usoudí, jakmile jednou bylo popsáno ohrazení dinosaurů, že ve velice krátkém čase by je mohli dinosauri porazit a pokračovat v ničení...*“⁹² Dále však Carroll píše: „*musíme především souhlasit, že konzumenti braku obvykle čtou fikce, jejichž příběh – nebo druh příběhu – již znají.*“⁹³ Takto tedy Carroll v prvním případě popisuje tvorbu hypotézy ohledně následujícího děje během průběhu četby a v druhém případě znalost díla ještě před započítím čtení. Pokud bychom přijali první možnost, byl by paradox založen na premisách, že brakovou fikci čteme pro příběh a tento příběh v průběhu četby dokážeme odhadnout. Avšak to by v žádném případě nevylučovalo další zájem o

⁹⁰ ECO, Umberto. *Inovace a opakování: mezi modernistickou a postmodernistickou estetikou*, s. 38.

⁹¹ *Ibid.*, s. 39.

⁹² ...in some sense, the reader (...) knows in rough outline how the story is likely to go. Readers and/or viewers of Jurassic Park surmised, once the dinosaur enclosures were described, that in fairly short order the dinosaurs would trample them down and go on the rampage...
CARROLL, Noël. *The Paradox of Junk Fiction*, s. 226.

⁹³ ... we must agree that, in the main, consumers of junk fiction are generally reading fictions whose stories – or story-types – they already know.
Ibid., s. 227.

tento druh fikce. Z tohoto důvodu se budeme zabývat premisou ve smyslu znalosti příběhu v hrubých obrysech ještě před započítím čtení.

Knicht předpokládá, že v hrubých obrysech děj dopředu známe, kritizuje. Knicht u fikčního textu rozlišuje type a token. Type je v tomto případě žánrový rámec, token je konkrétní filmové dílo. Podle autorky divák nemůže dopředu znát příběh. Je obeznámen s typem, ale nezná token, tedy konkrétní provedení daného žánru. Typy zahrnují bezpočet různých možností, které by byly v konkrétním textu rozporné pro vývoj daného příběhu.⁹⁴

Podle autorky divák nezná daný příběh, ale spíše je obeznámen nebo poznává klíčový narativ, téma a ikonografické znaky žánru. Jestliže Carroll tvrdí, že divák zná příběh, znamenalo by to, že daný příběh by vždy musel být identický, neměnný a přesně stanovený. Avšak pro žánry je také typické nejen opakování, ale rovněž odlišnost, variace a změny.⁹⁵

Tento argument Debory Knight potvrzuje i ruský lingvista Vladimir Jakovlevič Propp ve své studii o morfologii pohádky. Propp se zabýval strukturou pohádek, a to konkrétně pohádek kouzelných pocházejících z oblasti Ruska. Přestože pohádky se zdají být velice bohaté a rozmanité, Propp upozorňuje na jednotu jejich výstavby. Všimá si, že se v jednotlivých pohádkách mění jednající osoby, ale nemění se jejich činnosti neboli funkce. U každé ze zkoumaných kouzelných pohádek tedy porovnává funkce jednajících postav.⁹⁶ Příkladem takovéto funkce může být odloučení (jeden ze členů rodiny opouští domov), zákaz (hrdinovi je něco zakázáno), porušení (zákaz je porušen).⁹⁷ Těchto funkcí nachází Propp omezený počet – přesně třicet jedna. Pohádky s identickými funkcemi pokládá za příslušné k jednomu typu. Závěrem zjišťuje, že jednotlivé funkce v daných pohádkách se řadí do jediného příběhu, ani jedna nevyklučuje druhou a není s ní v rozporu.⁹⁸ Jednotlivé kouzelné pohádky se tak liší množstvím těchto funkcí. Z uvedeného důvodu všechny kouzelné pohádky náležejí k jedinému typu a jejich variace jsou podtypy.

Domnívám se, že v případě brakové či žánrové fikce tomu bude stejně jako v případě pohádek. Nelze tvrdit, že čtenář dopředu zná příběh. Před započítím recepce příběh zná pouze rámcově, zná type, ale ne konkrétní token.

Na tomto místě si můžeme připomenout příklad filmu *Okno do dvora*, který jsem uvedla výše. Před započítím recepce díla můžeme být dopředu obeznámeni s žánrem

⁹⁴ KNIGHT, Deborah. *Aristotelians on Speed: Paradoxes of Genre in the Context of Cinema*, s. 347-348.

⁹⁵ Ibid., s. 348.

⁹⁶ PROPP, Vladimir Jakovlevič. *Morfologie pohádky a jiné studie*. přeložil Miroslav Červenka; Marcela Pittermannová; Hana Šmahelová. Jinočany: Nakladatelství H&H, 2008, s. 25.

⁹⁷ Ibid., s. 30.

⁹⁸ Ibid., s. 27.

thrilleru. Dopředu tedy tušíme, že děj se bude točit okolo zločinu a v souvislosti s tím také to, že ve filmu bude pravděpodobně vystupovat postava zločince a vyšetřovatele. V závěru filmu též s velkou pravděpodobností dojde k vyřešení tohoto zločinu a potrestání zločince. Avšak toto je vše, o čem můžeme dopředu říci, že to víme. Jestliže bychom například byli dopředu obeznámeni i s tím, že se v daném filmu vyskytuje také linie romantická, zůstává stále několik možností, jakým způsobem bude tato linie s druhou linií propojena. Ve skutečnosti tedy můžeme před započítím recepce filmu dopředu tušit, že někdo bude zabit a poté bude vrah po zásluze potrestán, avšak nikdy nemůžeme dopředu odhadnout, kdo se stane touto obětí a z jakého důvodu.

Nyní se zaměřím na druhou část tvrzení druhé podmínky paradoxu, tj. na tezi, že jestliže něco známe, je vyloučen další zájem o toto dílo. Proti tomuto tvrzení argumentuje sám Carroll. Přestože Carroll s návrhem Thomase J. Robertse nesouhlasil, ve svém řešení vychází právě z jeho teorie čtení v systému. Carroll argumentuje, že chování čtenáře nebo diváka brakové fikce není paradoxní, neboť během takového čtení zůstává čtenář aktivní. Rozlišuje tři typy aktivit – poznávací, emocionální a morální. Přestože v hrubých rysech již příběh známe, tyto aktivity nás motivují ke konzumaci brakové fikce.⁹⁹

Jak jsem popsala v první kapitole této práce, tyto aktivity jsou běžnou součástí estetického prožitku. Při estetickém prožitku jakéhokoliv díla dochází nejen k těmto aktivitám, ale čtenář či divák si také uvědomuje estetickou hodnotu díla. Jelikož v případě brakové fikce může být estetická hodnota nízká, nastává otázka, proč i přes tuto nízkou hodnotu má čtenář popřípadě divák o takováto díla zájem a proč je motivován k jejich dalšímu čtení či sledování.

Carroll čtenářovu aktivitu vysvětluje na příkladu detektivního příběhu. U detektivky známe základní strukturu příběhu, avšak fakt, že čteme další detektivní díla, nikoho nepřekvapí, neboť každé následující čtení nám umožňuje vyzkoušet si naše interpretační a inferenční schopnosti. Právě opakující se struktura příběhu napomáhá této aktivitě. Tento druh čtenářské aktivity se také podle něj uplatňuje v některých typech brakové literatury. Čtenář je vyzván, aby anticipoval, co nastane, a dále chce zjistit, zda byly jeho odhady správné, a pokud ano, má z takovéto úspěšné předpovědi potěšení.¹⁰⁰ Tuto čtenářovu potřebu předpovídat, co nastane, vyzdvihuje také Umberto Eco. „...*těší nás, že v sobě umíme odhalit schopnost uhodnout dopředu, co se přihodí. Lichotí nám, že se setkáváme s tím, co jsme očekávali, ale nepřipisujeme to své očividné znalosti narativní*

⁹⁹ CARROLL, Noël. *The Paradox of Junk Fiction*, s. 233-236.

¹⁰⁰ *Ibid.*, s. 233-234.

*struktury seriálu, nýbrž pravděpodobně svým vlastním věšteckým schopnostem. Neuvažujeme způsobem: autor zkonstruoval příběh tak, abychom jeho konec uhodli, ale spíše: Byl jsem tak bystrý, že jsem konec uhodl, přestože se mě autor snažil zmást.*¹⁰¹

Další aktivitou, kterou čtenář může zažívat, jsou emocionální soudy vůči fiktivní postavě. Vyskytují se, jestliže divák k postavě pociťuje nějaký druh emocí. Poslední aktivita je morální. Čtenář morálně klasifikuje fiktivní postavu.¹⁰² Těmito dvěma aktivitami, tj. morální a emocionální, se Carroll detailně nezabývá.

V souvislosti s poznávací, emocionální a morální aktivitou Carroll zavádí transakční hodnotu díla. Transakční hodnota vzniká spolu s potěšením, které získáme, jestliže jsou naše předpovědi ohledně díla správné a jestliže tvoříme morální a emocionální soudy vůči fiktivním postavám.¹⁰³

Carroll předpokládá, že projevují-li lidé zájem o určitý druh fikce, pak to, že znají příběh dané fikce, nevylučuje zájem o tuto fikci. Je to způsobeno tím, že mohou být zaujati samotným příběhem, který jim poskytuje příležitost vycvičit si své poznávací schopnosti interpretace a inference, schopnost morálních soudů a emocionálního hodnocení.

Chování čtenářů nebo diváků brakové fikce tak podle Carrolla není paradoxní, neboť tato fikce poskytuje transakční hodnotu. Četbu tohoto druhu fikce přirovnává ke sportu, který pro nás také není paradoxní. Jeho základní struktura se sice neustále opakuje, ale sportovní aktivita je zdrojem potěšení a uspokojení. To samé se vyskytuje v případě brakové fikce.¹⁰⁴

Konzumace braku bývá často některými autory spojována s pasivitou čtenáře. Podle Carrolla braková fikce nenechává čtenáře ani diváka pasivního. Carroll odmítá rozlišování aktivity a pasivity diváka, neboť toto dělení je podle něj nepřesvědčivé. Jestliže čtenář jakkoliv reaguje na text, jeho reakce nemůže být posuzována jako pasivní. I ta nejlhostejnější reakce zahrnuje aktivní zpracování textu.¹⁰⁵

Carroll k těmto aktivitám dodává, že je čtenář může prožívat i v případě jiných druhů narativů. Jiné druhy narativů, oproti brakové fikci, stimulují tyto aktivity v daleko větší míře.

Deborah Knight kritizuje jednotlivé druhy Carrollových soudů a závěrem celý jeho argument vyvrací. Pod poznávací soudy Carroll zahrnuje soudy interpretační a inferenční. Jak jsem již uvedla výše, Carroll tuto činnost diváka vysvětluje na příkladu detektivních

¹⁰¹ ECO, Umberto. *Inovace a opakování: mezi modernistickou a postmodernistickou estetikou*, s. 93.

¹⁰² CARROLL, Noël. *The Paradox of Junk Fiction*, s. 236.

¹⁰³ Ibid., s. 234.

¹⁰⁴ Ibid., s. 237.

¹⁰⁵ Ibid., s. 237.

příběhů a uvádí, že by paradox v jejich případě vymizel. Deborah Knight je toho názoru, že by paradox vymizel nejen u detektivních příběhů, ale dále u všech mysteriózních filmů i u filmů, které obsahují jakýkoliv druh záhady. Příkladem může být romantický příběh, ve kterém se vyskytuje tajemství z minulosti. Společným znakem detektivních a mysteriózních narativů je prezentace hlavní informace v počátku příběhu, a to aniž by byla odhalena její důležitost. V průběhu děje nám jsou záměrně podstrkována vodítka, abychom předpovídali určité závěry.¹⁰⁶

Podle Carrolla schopnost inference je schopnost čtenáře předpovídat, co v příběhu nastane. Podle Knight však Carroll opomíjí retrospektivní druh narativu. Knight rozděluje narativy podle kauzality. Prvním druhem je ten, který má chronologickou strukturu. Druhý druh je retrospektivní. Abychom mohli rozumět příběhu, je zapotřebí nejen anticipovat, co se stane, ale důležité je také retrospektivní hledisko, kdy se snažíme pochopit, co se stalo.¹⁰⁷ Inference však není pouze odhadování toho, co se stalo a co nastane. Pod inferenci můžeme zahrnout i kumulaci významů. Kumulace významů je aktivita, při které čtenář z textu skládá jednotlivé poznatky.¹⁰⁸ Oba autoři však tuto kumulaci pod inferenci opomíjejí zahrnout.

Knight dále kritizuje Carrollův argument týkající se tvorby poznávacích soudů. Podle Carrolla je naše tvorba předpovědí ohledně příběhu u některých dobře zažitých žánrů určena samotným textem. Knight navrhuje, že by možnost této anticipace mohla být takto dána. Tvrdí, že tato anticipace nevzniká na základě příběhu, ale že divákovo předpovídání je sladěno s jeho očekáváním ohledně žánru. Dokonce i u předpovědí na základě žánru nemůžeme podle ní přesně předpovědět, co se stane, ale nanejvýš to, že se něco stane. Podle Knight je například jedinou relevantní předpovědí v případě akčních filmů to, že se stane něco špatného, nebo v případě romantických filmů, že se ze zamilovaných stane pár. Nakolik se v předpovědi mýlíme, je známkou toho, jak jsme obeznámeni s konvencemi daného žánru.¹⁰⁹ Avšak toto tvrzení je nepřesné. Dále v textu se k němu vyjádřím.

Knight závěrem vyvrací celý Carrollův argument, že člověk sleduje žánrový film, aby dělal poznávací, morální nebo emocionální soudy. Film nesledujeme, abychom vytvářeli morální soudy, neboť morální soudy jsou již součástí každého žánru, a tedy žánry je dělají za nás. Většinou není těžké rozeznat, kdo je hrdina a kdo naopak záporná postava. Můžeme mít nanejvýš potěšení z potvrzování morálních zásad, které jsou v žánru již

¹⁰⁶ KNIGHT, Deborah. *Aristotelians on Speed: Paradoxes of Genre in the Context of Cinema*, s. 333-334.

¹⁰⁷ Ibid., s. 351, 354.

¹⁰⁸ MUKAŘOVSKÝ, Jan. *Pojem celku v teorii umění*. In: MUKAŘOVSKÝ, Jan. *Studie I*. Brno: Host, 2000, s. 42.

¹⁰⁹ KNIGHT, Deborah. *Aristotelians on Speed: Paradoxes of Genre in the Context of Cinema*, s. 359-361.

obsaženy, například když je záporná postava po zásluze potrestána.¹¹⁰

Nesouhlasím s Deborah Knight ohledně tvrzení o poznávacích soudech, že je čtenář netvoří na základě příběhu, ale že divákovo předpovídání toho, co se stane a stalo, je sladěno s jeho očekáváním ohledně žánru. Čtenářovy nebo divákovy předpovědi však nejsou tvořeny pouze na základě znalosti žánru, ale jsou také dány samotnou narativní povahou textu, kdy čtenář nebo divák doplňuje místa nedourčenosti.

Jak jsem již zmínila v jedné z počátečních kapitol, literární či filmové dílo obsahuje místa nedourčenosti, která čtenář či divák v průběhu čtení konkretizuje. Literární text obsahuje těchto míst nedourčenosti daleko větší množství, ale i ve filmovém díle se tato místa vyskytují. Podle tvrzení Debory Knight v díle odhadujeme, co se stalo, a anticipujeme, co se stane, a tato činnost je dána žánrem. V určitém ohledu jsou naše soudy určené a vynucené žánrem, ale ve skutečnosti v díle aktivně domýšlíme mnohem více detailů. V případě mnou uvedeného filmu lze konstatovat, že divák si může ve své mysli doplňovat podrobnosti o Lisině životě, které jsou ve filmu nastíněny pouze velice zběžně a daným žánrem, ať už thrillerem nebo romantickým filmem, jsou ovlivněny pouze v malé míře.

Dále bych se chtěla opět vrátit k tvrzení, že znalost díla automaticky vylučuje další zájem o toto dílo. Takovéto tvrzení však opomíjí skutečnost, že mnozí čtenáři a diváci čtou či sledují jedno a to samé dílo znovu a znovu a stále se k němu rádi vrací.

6.3 Shrnutí paradoxu brakové fikce

Pro přehlednost si nyní všechny připomínky ohledně paradoxu brakové fikce shrneme. První podmínkou paradoxu je podle Carrolla čtení pro příběh. U této podmínky jsme si ukázali, že čtenáře či diváka může motivovat ke čtení nejen příběh, ale i jedna či více postav. Tato podmínka tedy neplatí. Druhá podmínka se týká znalosti příběhu. Ve skutečnosti to, co z příběhu známe je type, ale neznáme token, tedy konkrétní provedení příběhu. Kromě toho, jestliže něco známe, automaticky to nevylučuje další zájem, neboť vzpomínka na dané dílo se liší od aktuálního prožívání díla.

Navíc se můžeme vrátit k samotné argumentaci Noëla Carrolla. Carroll navrhuje tezi, že znalost určitého díla vylučuje další zájem o toto dílo. Tvrdí, že čtenář vytváří emocionální, morální a kognitivní soudy o daném díle a že to ho motivuje k jeho dalšímu

¹¹⁰ Ibid., s. 352, 361.

čtení. Již jsem zmínila, že tyto aktivity jsou běžnou součástí každého estetického prožitku.

Noël Carroll totiž v daném paradoxu opomíjí skutečnost, že proces četby či sledování díla je procesem, během kterého dochází k estetickému prožitku. Nezáleží tedy na tom, zda příběh do určité míry známe a dokážeme ho předpovědět. Naopak se zde projevuje zaujetí čtenáře či diváka pro čtení nebo sledování příběhu. Již jsem poukázala na skutečnost, že opakování je běžnou součástí umělecké tvorby. Záleží tedy také na tom, jakým způsobem je dané opakování provedeno.

Takto vidíme, že paradox je vystavěn na mylných tezích. Avšak paradox můžeme v pozměněném smyslu přenést z angloamerického pojetí estetiky do pojetí kontinentálního. Čtenář brakové fikce k dílu zaujme estetický postoj. Tedy mezi ním a dílem dochází k estetické distanci. Po zaujetí estetického postoje čtenář ideálně v průběhu čtení díla ve své mysli aktivně konstituuje a dotváří estetický objekt. V případě brakové fikce však možnost takového dotvoření není příliš rozsáhlá. V tomto momentě nastává paradox. Přestože estetická hodnota je nízká, čtenář je dílem zaujat a pokračuje ve čtení podobných děl. V následujících kapitolách však celý proces objasníme a ukážeme si, zda opravdu k paradoxu dochází.

7. Paradox žánrové fikce

Deborah Knight se také zabývá otázkou, proč diváci sledují žánrové filmy, i když zhruba dopředu vědí, co se v nich bude dít a jak dopadnou. Knight nazývá tento paradox paradoxem žánrové fikce. Vychází z paradoxu, který nastínil Noël Carroll. Zároveň však sama celý svůj paradox žánrové fikce označila za špatně vystavěný a závěrem argumentuje, že k žádnému paradoxu nedochází.

V předchozí kapitole jsem již dokázala, že původní Carrollův paradox braku byl vystaven na mylných tezích. Z tohoto důvodu tak nelze mluvit ani o paradoxu žánru, který byl na stejných tezích vystavěn také. Zohledněním estetické roviny však paradox v případě brakové fikce vyvstal v odlišné podobě. V následující podkapitole uvedu, zda lze i v případě žánru mluvit o paradoxu v dané podobě.

7.1 Lze přenést paradox braku na paradox žánru?

Deborah Knight Carrollův paradox převzala, avšak jeho význam posunula. Knight na rozdíl od Carrollova nemluví o paradoxu braku, ale o paradoxu žánru. V první verzi článku nazvaném *Making Sense of Genre* se zmiňuje, že tento paradox se týká těch, kteří preferují konzumaci autonomních, ale žánrově podobných textů, stejně jako těch, kteří preferují konzumaci serializovaných textů, jež mají více méně autonomní strukturu, a těch, kteří preferují neuzavřené žánrové texty. V pozdější verzi článku s názvem *Aristotelians on Speed: Paradoxes of Genre in the Context of Cinema* mluví pouze o žánrovém filmu. Jestliže Deborah Knight píše o žánrovém filmu, neupřesňuje, co přesně za žánrový film považuje. Pouze uvádí, že má na mysli obyčejné žánry, pod které zařazuje „*westerny, hororové filmy, bláznivé komedie, policejní thrillery a tak dále*“.¹¹¹

Carroll se sice zmiňuje o tom, že braková fikce má své ustálené žánry, Knight se však o pojmu braku nezmiňuje a o paradoxu mluví pouze v souvislosti s žánrem. Jak jsem již uvedla, pojem braku je pojmem hodnotícím, a týká se tedy pouze určité části žánrové fikce. Jinak řečeno, některá žánrová díla mohou spadat pod kategorii braku, ale tyto dva pojmy nejsou totožné. Píší o tom teoretici filmu David Bordwell a Kristin Thompsonová. „*Jistěže mnohé žánrové filmy jsou natočeny levně a bez fantazie, ovšem mezi nejlepšími filmy najdeme i ty žánrové.*“¹¹² Deborah Knight na jedné straně Carrollův paradox zužuje

¹¹¹ Ibid., s. 345.

¹¹² BORDWELL, David; THOMPSONOVÁ, Kristin. *Umění filmu: úvod do studia formy a stylu*, s. 424.

pouze na filmová díla, na druhé straně ho ale rozšiřuje o oblast žánrových filmů, které nespádají do kategorie braku.

V souvislosti s tímto posunem významu je třeba se ujistit, zda u žánrové fikce lze také mluvit o paradoxu, tak jak jsme si ho nastínili v přenesené podobě. Je třeba říci, že zatímco se paradox projevil u brakové literatury, nebude se vyskytovat u všech děl žánrové fikce. Jak již bylo řečeno, žánrová fikce může spadat částečně pod brak a v tomto případě paradox přetrvává. Avšak paradox nelze zobecnit na celou skupinu žánrové fikce. Jak jsem již uvedla v počátečních kapitolách, estetický prožitek je obohacující a po skončení recepce a případně responze daného díla, je vnímatel v odlišném stavu, než se nacházel před započítím recepce. Z tohoto důvodu opakované čtení nebo sledování uměleckého díla, ať už stejného či podobného, není paradoxní. Braková literatura má malou estetickou nebo uměleckou hodnotu a diváka neobohacuje v takové míře jako díla nebraková. Za paradoxní lze tedy považovat žánrový brak, avšak mluvit o paradoxu žánrové fikce jako celku nelze.

7.2. Řešení Debory Knight

Přestože jsem již uvedla, že k paradoxu nedochází u všech děl žánrové fikce, nastíním řešení, které Debora Knight nabízí. Knight argumentuje, že se na žánrovou (a lze to převést zpětně i na brakovou) fikci díváme, neboť nás na ní láká sledování akce, napětí a romantika. Sledujeme ji pro potěšení z této akce.

Knight zmiňuje Ricoeurovo rozlišení dvou typů čtení textu. Paul Ricoeur odlišuje sledování a rozumění.¹¹³ V prvním typu čtení se čtenář nesnaží text anticipovat ani retrospektivně zjišťovat, co se již stalo. Soustředí se na aktuální dění. Při druhém typu čtení naopak u čtenáře dochází ke všem aktivitám, jako je anticipace, retrospekce, kumulace jednotlivých významů textu a dotváření textu. Pro pochopení celkového smyslu díla a jeho rozumění je tedy potřeba sledování dílčích významů textu a všech dalších již popsaných čtenářských či diváckých aktivit. Sledování a rozumění mohou být hluboce propojeny. Ideální čtení je takové, ve kterém jsou spojeny oba tyto typy čtení.

Toto rozlišení Paula Ricoeura na sledování a rozumění textu nás přivádí ke konečnému řešení. Je však třeba podotknout, že jestliže Knight mluví o sledování akce a napětí, tyto činnosti už ze své podstaty vyžadují divákovu anticipaci a imaginaci, a tedy i rozumění textu. Pouhé sledování textu je totiž krajní modelový případ. Ve skutečnosti

¹¹³ RICOEUR, Paul. *Čas a vyprávění III*, s. 259.

divák sleduje aktuální dění a do jisté míry rovněž předpovídá, co nastane a co se stalo.

Knight tvrdí, že existují spokojení diváci žánrové fikce, kteří příběhu nevěnují pozornost, a tedy mu nerozumějí. Tito diváci nepochopí, jakým způsobem po sobě jdoucí části narativu jsou součástí narativu jako celku. Pro takové diváky to není problém, protože potěšení nebo hodnota, kterou hledají a získávají, je spíše somatická než kognitivní. Stačí jim, jestliže dokáží sledovat dějovou scénu. Nemají potřebu pochopit příběh celku. Uspořádání celkového příběhu není nutné.¹¹⁴ Aktivní interpretace je důležitá pro rozumění narativu, avšak diváci mohou zůstat jen pozorovateli a setrvat především u sledování díla.

Tímto docházíme k závěru, že u řady diváků brakové fikce nedochází k propojení sledování a rozumění textu. Diváci text především sledují.

7.3 Shrnutí

Nyní přistoupíme k objasnění celého paradoxu. Čtenáře či diváky můžeme rozdělit do dvou skupin – na ty, u kterých dochází k propojení sledování a rozumění textu, a na ty, kteří text především sledují. Dá se říci, že paradox by v případě brakové fikce přetrvával pouze u první skupiny. Avšak u většiny čtenářů či diváků brakové fikce nedochází k propojení sledování a rozumění textu. Diváci text především sledují. Paradox u této skupiny nepřetrvává, neboť nízká hodnota díla pro ně nepředstavuje problém. Nezajímá je celkový význam díla.

Z této nízké hodnoty díla vyplývá fakt, že braková fikce není pro čtenáře v takové míře obohacující a nepřináší svému vnímateli takový užitek. Estetický prožitek uměleckého díla mění osobnostní strukturu čtenáře či diváka. „Prožitek tak ovlivňuje i v paměti zakotvené minulé zážitky, fixované poznatky o tom, „jak se věci mají“, ovlivňuje i budoucnost „svého“ recipienta působením (coby faktor včleněný do osobnostního celku) na očekávání, přání, touhy a cíle jednání.“¹¹⁵ Avšak neplnohodnotný prožitek brakové fikce pro čtenáře či diváka není v tomto smyslu natolik obohacující. Braková fikce má především funkci zábavnou. Kulturní kritik Neil Postman píše, že akt čtení se v průběhu doby změnil. V současnosti u čtenářů nemusí dojít k porozumění textu, text je triviální a jeho hlavní funkcí je pobavit.¹¹⁶

¹¹⁴ KNIGHT, Deborah. *Making Sense of Genre*.

¹¹⁵ ZUSKA, Vlastimil. *Estetika, úvod do současnosti tradiční disciplíny*, s. 56.

¹¹⁶ POSTMAN, Neil. *Ubavit se k smrti, veřejná komunikace ve věku zábavy*. přeložila Irena Reifová. Praha: Mladá fronta, 2010, s. 79.

Závěr

V této práci jsem si kladla za cíl prověřit důvody sledování opakujícího se schématu děje žánrových filmů. Přesvědčili jsme se, že jednotlivé žánry sdílejí řadu společných sémantických prvků a syntaktických postupů, které mohou, ale i nemusí být v jednotlivých filmech daného žánru využity. Mnohokrát daný film těží právě z toho, že tyto zažité žánrové konvence nedodrží a diváka překvapí.

Paradox žánrové fikce je však založen hlavně na podmínce, že divák dopředu ví, co se v příběhu stane. Z tohoto důvodu by divák neměl mít zájem o další sledování daného druhu fikce. Avšak v mé práci jsme si ukázali, že žánrové kategorie obsahují velké množství konvencí, které mohou být využity, ale které se také mohou vzájemně vylučovat. Jednotlivé žánrové filmy se tak od sebe odlišují. Divák tedy dopředu nemůže znát, co se v příběhu stane, ale pouze může rámcově tento děj předpokládat. Konkrétní podobu daného díla však nezná. Na mnou zvoleném příkladu filmu Alfreda Hitchcocka jsme si navíc ukázali, že dílo může kombinovat několik dějových linií, z nichž každá přísluší k jinému žánru. Takováto kombinace umožňuje široké množství variací děje.

U jednotlivých žánrových děl tak záleží na způsobu provedení a na snaze autora obměnit některé již často využívané postupy a prvky žánru. Ukázali jsme si, že část žánrových děl může spadat do kategorie braku. V těchto dílech se tak daleko více projevuje neměnnost daných konvencí. Avšak ani u takovýchto děl nelze dojít k závěru, že divák dopředu zná jejich děj.

V práci jsem dále prověřovala další dvě podmínky paradoxu, a to ty, zda čtenář nebo divák je ke čtení či sledování motivován především samotným příběhem a zda znalost něčeho automaticky vylučuje další zájem. Ukázali jsme si, že čtenář či divák není ke čtení nebo sledování motivován pouze příběhem, ale může ho zajímat i jedna či více postav. Dále jsme konstatovali, že i znalost příběhu nevylučuje zájem o jeho další čtení či sledování. Čtenář nebo divák může číst či sledovat některá díla mnohokrát po sobě.

Přesvědčili jsme se, že paradox brakové fikce Noëla Carrola byl tedy vystavěn na mylných předpokladech a ten samý závěr lze uplatnit i na paradox fikce žánrové.

Jak Deborah Knight, tak i Noël Carroll při charakteristice daných paradoxů a při snaze o jejich vysvětlení nezohlednili estetickou dimenzi prožitku děl. Jejím zohledněním však vyvstává paradox v případě brakových děl v odlišné podobě. V takovéto podobě by zněl, proč čtenáři a diváci brak čtou či sledují i přes jeho nízkou estetickou a uměleckou hodnotu.

Takto pozměněný paradox nemůžeme uplatnit na žánrovou fikci. Žánrová fikce v sobě zahrnuje jak díla nižší estetické a umělecké hodnoty, tak i díla umělecká. Takto pozměněný paradox by tedy platil pouze na žánrový brak.

Debora Knight představila Ricoeurovo rozlišení dvou typů čtení – rozumění a sledování. Jestliže rozlišení těchto dvou typů čtení uplatníme na čtenáře a diváky brakové fikce, dospějeme k závěru, že u většiny diváků brakové fikce nedochází k rozumění textu, ale především k jeho sledování. Na takovýchto dílech diváka zajímá hlavně sledování aktuálního dění. V těchto případech však díla nejsou pro diváka obohacující.

Ricoeurovo rozlišení na sledování a rozumění můžeme srovnat s rozlišením Waltera Benjamina. Benjamin mluví o soustředění a rozptýlení. Tyto dva pojmy lze rozlišit takto: „*Vnímatel, který se před uměleckým dílem soustředí, se do něho noří; vniká do něho jako onen čínský malíř, který – jak o tom vypráví legenda – zmizel v pavilónu namalovaném na pozadí vlastní krajiny.*“¹¹⁷ Rozptylující se masa přijímá naopak umělecké dílo bez jakéhokoliv soustředění. Benjamin píše, že právě film bývá často vnímán ve stavu rozptýlení.

¹¹⁷ BENJAMIN, Walter. *Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti*, s. 38.

Seznam použité literatury:

- ALTMAN, Rick. *Sémanticko-syntaktický přístup k filmovému žánru*. přeložil Vlastimil Zuska. In: *Illuminace*. Praha: Národní filmový archiv, 1989, roč. 1, č. 1.
- BENJAMIN, Walter. *Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti*. přeložila Věra Saudková. In: BENJAMIN, Walter. *Dílo a jeho zdroj*. Praha: Odeon, 1979.
- BORDWELL, David; THOMPSONOVÁ, Kristin. *Umění filmu: úvod do studia formy a stylu*. přeložili Petra Dominková; Jan Hanzlík; Václav Kofroň. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění v Praze, 2011.
- BORDWELL, David. *The Viewer's Activity*. In: BORDWELL, David. *Narration in the Fiction Film*. Madison: University of Wisconsin Press, 1985.
- BULLOUGH, Edward. *“Psychická distance“ jako faktor v umění a estetický princip*. přeložil Zdeněk Böhm. In: *Estetika*. Praha, 1995, sv. 32. č. 1.
- CARROLL, Noël. *The Paradox of Junk Fiction*. In: *Philosophy and Literature*, Baltimore: The John Hopkins University Press, 1994, roč. 18, č. 2.
- ECO, Umberto. *Inovace a opakování: mezi modernistickou a postmodernistickou estetikou*. In: *Film a doba*. Praha: Sdružení přátel odborného filmového tisku, 1990, č. 1-3.
- ECO, Umberto. *The Myth of Superman*. In: *Diacritics*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1972, roč. 2, č. 1.
- GENETTE, Gérard. *The Work of Art. Immanence and Transcendence*. New York: Cornell University Press, 1997.
- GRANT, Barry Keith. *Film genre: from iconography to ideology*. London: Wallflower, 2007.
- HANZLÍK, Jan. *Nepostradatelnost opakování pro narativní film*. In: *Cinepur*. Praha: Sdružení přátel Cinepuru o.s., 2004, roč. 13, č. 32.
- INGARDEN, Roman. *O poznávání literárního díla*. přeložila Hana Jechová. Praha: Československý spisovatel, 1967.
- INGARDEN, Roman. *Artistic and Aesthetic Values*. In: MARGOLIS, Joseph (ed.). *Philosophy Looks at the Arts*. Philadelphia: Temple University Press, 1987.
- ISER, Wolfgang. *Apelová struktura textů, nedourčenost jako podmínka účinku literární prózy*. přeložila Ivana Vizdalová. In: SEDMIDUBSKÝ, Miloš; ČERVENKA, Miroslav; VÍZDALOVÁ, Ivana (ed.). *Čtenář jako výzva: výbor z prací kostnické školy recepční estetiky*. Brno: Host, 2001.
- ISER, Wolfgang. *Proces čtení ve fenomenologickém pohledu*. přeložil Ivan Žáček. In:

Aluze. Olomouc: katedra bohemistiky FF UP, 2002, č. 2.

JAUSS, Hans Robert. *Dějiny literatury jako výzva literární vědě*. přeložila Ivana Vízdalová. In: SEMIDUBSKÝ, Miloš; ČERVENKA, Miroslav; VÍZDALOVÁ, Ivana (ed.). *Čtenář jako výzva: výběr z prací kostnické školy recepční estetiky*. Brno: Host, 2001.

KNIGHT, Deborah. *Aristotelians on Speed: Paradoxes of Genre in the Context of Cinema*. In: ALLEN, Richard; SMITH, Murray (ed.): *Film Theory and Philosophy*. Oxford: Oxford University Press, 1999.

KNIGHT, Deborah. *Making Sense of Genre*. In: *Film and Philosophy*, 1994 [cit. 31.2.2013]. dostupné na: <http://xroads.virginia.edu/~DRBR2/knight.html>.

MUKAŘOVSKÝ, Jan. *Význam estetiky*. In: MUKAŘOVSKÝ, Jan. *Studie z estetiky*. Praha: Odeon, 1966.

MUKAŘOVSKÝ, Jan. *Pojem celku v teorii umění*. In: MUKAŘOVSKÝ, Jan. *Studie I*. Brno: Host, 2000.

NEALE, Stephen. *Genre*. London: British Film Institute, 1987.

NEALE, Steve. *Questions of Genre*. In: *Screen*. Oxford: Oxford University Press, 1990, č. 31.

PETRŮ, Eduard. *Úvod do studia literární vědy*. Olomouc: Rubico, 2000.

POSTMAN, Neil. *Ubavit se k smrti, veřejná komunikace ve věku zábavy*. přeložila Irena Reifová. Praha: Mladá fronta, 2010.

PROPP, Vladimir Jakovlevič. *Morfologie pohádky a jiné studie*. přeložil Miroslav Červenka; Marcela Pittermannová; Hana Šmahelová. Jinočany: Nakladatelství H&H, 2008.

RICOEUR, Paul. *Čas a vyprávění III*. přeložil Miroslav Petříček. Praha: OIKOYMENH, 2007.

TODOROV, Tzvetan. *Poetika prózy*. přeložil Jiří Pelán, Libuše Valentová. Praha: Triád, 2000.

TODOROV, Tzvetan. *Úvod do fantastické literatury*. přeložil Václav Fiala. Praha: Nakladatelství Karolinum, 2010.

WALTON, Kendall L. *Fearing Fiction*. In: *The Journal of Philosophy*. New York: The Journal of Philosophy, Inc., 1978, sv. 75. č.1.

WELLEK, René; WARREN, Austin. *Teorie literatury*. přeložil Miloš Calda. Olomouc: Votobia, 1996.

ZUSKA, Vlastimil. *Estetika, úvod do současnosti tradiční disciplíny*. Praha: Triton, 2001.