

**UNIVERZITA JANA AMOSE KOMENSKÉHO PRAHA**

**BAKALÁŘSKÉ PREZENČNÍ STUDIUM**

**2010 – 2013**

**BAKALÁŘSKÁ PRÁCE**

**Prokop Rímský**

**Historie a vývoj akčního filmu**

Praha 2013

Vedoucí bakalářské práce: PhDr. Soňa Štroblová

**JAN AMOS KOMENSKY UNIVERSITY PRAGUE**

**BACHELOR FULL-TIME STUDIES**

**2010 - 2013**

**BACHELOR THESIS**

**Prokop Rímský**

**The history and evolution of the action movies**

Prague 2012

The Bachelor Thesis Work Supervisor:

PhDr. Soňa Štroblová

## **Prohlášení**

Prohlašuji, že předložená bakalářská práce je mým původním autorským dílem, které jsem vypracoval samostatně. Veškerou literaturu a další zdroje, z nichž jsem při zpracování čerpal, v práci řádně cituji a jsou uvedeny v seznamu použitých zdrojů.

Souhlasím s prezenčním zpřístupněním své práce v univerzitní knihovně.

V Praze dne 26. 3. 2013

Prokop Rímský

.....

## **Poděkování**

Chtěl bych poděkovat paní PhDr. Soňe Štroblové za vedení bakalářské práce a odbornou pomoc při jejím zpracování. Dále bych rád poděkoval svým blízkým za vyjádření podpory při tvorbě této práce.

## **Anotace**

Bakalářská práce se zabývá vznikem a vývojem filmových žánrů. Zvláštní pozornost je věnována žánru akční film. Je uvedena definice a typologie akčního filmu. Práce rozebírá témata, filmový jazyk, vliv masové kultury a divácká očekávání. Prezentuje výrazné režiséry a producenty akčního filmu. Zvláštní prostor je vyhrazen fenoménu James Bond a rozboru filmu *Skyfall*. Práce se rovněž zabývá vývojem akčního filmu u nás. Cílem práce je zmapovat problematiku filmových žánrů, se zvláštním zřetelem na akční film.

## **Klíčové pojmy**

Akční film, divák, definice, filmový jazyk, gangsterka, historie filmu, hrdina, masová kultura, tvůrce, vývoj, western, žánr.

## **Annotation**

The Bachelor Thesis deals with the origin and the evolution of film genres. Particular attention is devoted to the genre action film. It contains the definition and typology of action movies. The thesis analyses themes, film language, the influence of mass culture and the audience's expectations. It presents significant directors and producers of action movies. A special space is dedicated to James Bond phenomenon and the analysis of film *Skyfall*. It also deals with the evolution of action movies in the Czech Republic. The aim is to map the problem of film genres and the attention is focused on action film.

## **Key words**

Action film, creator, definition, evolution, film language, gangster movie, genre, hero, history of film, mass culture, audience, western.

# OBSAH

<b>ÚVOD</b> .....	<b>8</b>
<b>1 HISTORIE FILMU A FILMOVÝCH ŽÁNŘŮ</b> .....	<b>10</b>
1.1 Etapy historie filmu .....	10
1.2 Vývoj filmových žánrů v průběhu historie filmu .....	11
1.2.1 Teoretická rovina vývoje žánru.....	11
1.2.2 Vývoj filmových žánrů v průběhu filmové historie .....	14
1.3 Proč určovat žánr .....	17
<b>2 DEFINICE ŽÁNRU</b> .....	<b>19</b>
<b>3 DEFINICE ŽÁNRU AKČNÍ FILM, HISTORIE AKČNÍHO FILMU, DEFINICE PŘÍBUZNÝCH ŽÁNŘŮ</b> .....	<b>21</b>
3.1 Historie akčního filmu .....	22
3.2 Definice příbuzných žánrů.....	26
<b>4 ŽÁNŘ AKČNÍ FILM, JEHO FILMOVÝ JAZYK A ZPRACOVANÁ TÉMATA</b> ....	<b>33</b>
4.1 Žánr akční film .....	33
4.2 Filmový jazyk akčního filmu.....	34
4.3 Zpracovaná témata.....	36
4.4 Typologie akčních filmů.....	37
<b>5 FILM A MASOVÁ KULTURA, DIVÁK AKČNÍHO FILMU</b> .....	<b>46</b>
5.1 Film a masová kultura .....	46
5.2 Divák akčního filmu .....	47
<b>6 VÝZNAMNÍ SVĚTOVÍ REŽISÉŘI A PRODUCENTI AKČNÍCH FILMŮ</b> .....	<b>50</b>
6.1 Režiséři .....	50
6.2 Producenti .....	52
<b>7 FENOMEN JAMES BOND 1962- 2012</b> .....	<b>55</b>
<b>8 AKČNÍ FILM U NÁS</b> .....	<b>61</b>
8.1 Před rokem 1989.....	61
8.2 Po roce 1989 .....	62
<b>9 ROZBOR KONKRÉTNÍHO FILMU</b> .....	<b>64</b>
<b>ZÁVĚR</b> .....	<b>67</b>
<b>SEZNAM POUŽITÝCH ZDROJŮ</b> .....	<b>69</b>
<b>SEZNAM PŘÍLOH</b> .....	<b>72</b>

## ÚVOD

Máme umělecká díla posuzovat jednotlivě či v rámci nějakého celku? Vznikají díla spontánně nebo už s jasnou představou k jakému žánru se budou hlásit? Co očekává publikum? Chce něco nového anebo touží po tom na co je zvyklé? Je správné vycházet vstříc očekávání publika a do jaké míry? Tyto a další otázky si stále klade filmová teorie a kritika. Odpovědi na ně nejsou jednoduché. Problematika žánrů zajímala lidstvo už od starověku. Poprvé se dělení uměleckých děl na žánry objevilo už u Aristotela. Právě ve filmu je rozpoznávání žánrů velice složité. Filmová teorie a kritika se této problematice věnuje soustavně a dlouhodobě. Přesto právě oblast zabývající se žánry není uspokojivě zpracována. V určování filmových žánrů panuje stále velká nejistota, zejména v určování novějších žánrů. Právě takovým žánrem je akční film.

Cílem této práce je zmapovat vznik a vývoj žánru akční film v průběhu filmové historie. Práce rovněž sleduje historický vývoj většiny filmových žánrů v kinematografii. Objasňuje, proč je důležité filmové žánry určovat. Akční film vznikl historicky, až později byl ustaven nový žánr akční film. Tato práce si klade za cíl najít kořeny jeho vzniku i inspiraci, kterou našel v jiných žánrech. Typologie rozčleňuje akční filmy do dvanácti skupin. Každá z těchto skupin je doplněná fotografií, umístěnou v příloze. Jsou shrnuty společné rysy žánru a doloženy na konkrétních významných snímcích. Akční filmy mají své specifické vyjadřovací prostředky, svůj jazyk, své tvůrce i své diváky. V práci je na některých konkrétních příkladech ukázáno, jaké prostředky používají tvůrci při vzniku filmu a jak se snaží působit na diváky. Pozornost je rovněž věnována masové kultuře a masovému publiku. Vztah mezi masovou kulturou a akčním filmem a vztah mezi masovým publikem a divákem akčních filmů, je podroben zkoumání. Samostatná kapitola je věnována fenoménu tohoto žánru Jamesi Bondovi a padesáti letům, které strávil ve službách Jeho veličenstva. Významným světovým režisérům a producentům akčních filmů je vymezen samostatný prostor.

Je žánr národní? Jaké jsou české akční filmy? Jaký je český akční hrdina? Tyto a jiné otázky si klade další část této práce. Zaměřuje se na domácí produkci akčních filmů. Objasňuje některé specifické problémy, spojené s výběrem témat a hrdiny. Rozbor konkrétního akčního filmu práci uzavírá.



Při zkoumání žánru se objevuje hypotéza, že žánr nelze zkoumat pouze staticky. Žánr je dynamická kategorie. Tuto hypotézu se práce pokusí doložit.

Práce podává ucelený obraz o problematice žánrů vůbec. Výrazným způsobem se snaží přiblížit žánr akční film, včetně typologie a definice. Vytváří dobrý základ pro další studium této problematiky i pro konkrétní aplikace.

# 1 HISTORIE FILMU A FILMOVÝCH ŽÁNŘŮ

## 1.1 Etapy historie filmu

Práce nebude široce mapovat filmovou historii, to by vydalo na rozsáhlou samostatnou knihu. Proto jenom velmi stručně shrne nejdůležitější etapy ve filmové historii, aby později mohl být věnován větší prostor rozvoji jednotlivých žánrů v určitých obdobích.

- 1) Jako první můžeme označit období, kdy se film vyvinul z prehistorie kinematografů. Léta 1896 – 1908 byla obdobím, kdy se film vyvinul z laciné pouťové atrakce v samostatné umění.
- 2) Mezi roky 1908 – 1918 si film hledá výrazové prostředky a vytváří si vlastní řeč. Vznikají filmy, které těží ze specifických výrazových prostředků a tvůrčích postupů, odvozených z jiných oborů. Typickými příklady jsou: zfilmovaná divadelní představení, muzikály, taneční či baletní filmy, revuální filmy, nebo grotesky. Na konci tohoto období začínají vznikat celovečerní filmy.
- 3) Období 1918 – 1930 můžeme označit jako velké období němého filmu. Dochází k nástupu zvukového filmu a významným technologickým, ekonomickým a estetickým změnám.
- 4) Období mezi lety 1931 – 1945 bylo *zlatým věkem Hollywoodu*.
- 5) Film po druhé světové válce v letech 1946 – 1960. Hollywood si uchovává svou ekonomickou dominanci, ale v estetické oblasti už ji ztrácí. Filmu začíná konkurovat televize.
- 6) Nástup *Nové vlny* v letech 1961 – 1980 nejdříve v Evropě a pak v celém světě. Krize filmových studií.
- 7) Soumrak oficiálního umění mezi lety 1981 – 1990. Rokem 1980 končí období *Nové vlny* a začínáme hovořit o postmoderním filmu. Začínáme filmy chápat jako součást konglomerátu zábavních a komunikačních médií, kterým ve všech formách dominuje televize. Natáčení celovečerních filmů pro distribuci v kinech je pouze jednou tváří z tohoto nového mediálního světa.
- 8) Od roku 1991 až po současnost chce nová pravidla diktovat elektronika. Invaze elektronických technologií měla významné důsledky pro vznik, šíření

i distribuci filmů. Tyto nové technologie jsou schopné ztvárňovat světy a věci, které dosud existovaly pouze ve fantazii filmových tvůrců. Nástup nových technologií přinesl oživení i v oblasti žánrů. Filmové umění se ocitlo tváří v tvář audiovizuální revoluci.<sup>1</sup>

## 1.2 Vývoj filmových žánrů v průběhu historie filmu

### 1.2.1 Teoretická rovina vývoje žánru

Pojem žánr je ve filmové teorii dodnes ne zcela ujasněný a patří k nejvíce diskutabilním označením. Poznávací znaky žánrů jsou v literatuře, v hudbě či v malířství více vyhraněné. Dělení uměleckých děl na žánry se poprvé objevuje u Aristotela v díle *Poetika*. Aristoteles rozeznává: drama, tragedii a komedii. „*Proto se také podle některých nazývají tato díla „dramata“, poněvadž zobrazují lidi, jak jednají (dróntai).*“<sup>2</sup> „*Podle Aristotela je cílem tragedie vyvolat strach a soucit diváků a tím dosáhnout jejich katarze.*“<sup>3</sup> „*Komedie je, jak jsme již řekli, zobrazením lidí horších, ne však ve všech jejich špatných stránkách, nýbrž jen v těch, které vzbuzují smích.*“<sup>4</sup> Základní škála žánrů se postupně rozšiřovala.

V kinematografii je hranice mezi žánry mnohem více rozostřena a tyto vlastnosti můžeme považovat za vnější, a v podstatě povrchové, zato však nápadné, vytvářející charakteristiku jednotlivých druhů. Držitel Oscara Elmar Klos definuje žánr takto: „*Soliterní dílo nemůže být tedy žánrem. Teprve více děl se styčnými vlastnostmi, které je navzájem činí podobnými, nazýváme žánrem. Do takového skupenství se filmové dílo zapojuje vědomě a záměrně tím, že opakuje výrazné prvky určitého prototypu. Prototypem se stává film, který byl umělecky nebo divácky natolik úspěšný a společenská poptávka, kterou vyvolal, natolik výrazná, že si vyžádala napodobování, rozvíjení nebo obměňování původního vzoru.*“<sup>5</sup>

V úspěšném snímku hledají tvůrci určité prvky, které jsou pro daný film typické.

<sup>1</sup> Monaco, J. (2004), s. 582-603.

<sup>2</sup> ARISTOTELES. *Poetika*. 1. vyd. Praha: Svoboda, 1996. s. 62. ISBN 80-205-0295-5.

<sup>3</sup> KAZDA, J. *Kapitoly z dějin divadla*. Vyd. 1. Jinočany: H&H, 1998. s. 37. ISBN 80-86022-25-0.

<sup>4</sup> ARISTOTELES. *Poetika*. 1. vyd. Praha: Svoboda, 1996. s. 66. ISBN 80-205-0295-5.

<sup>5</sup> KLOS, E. *Dramaturgie je když...* 1. vyd. Praha: Československý filmový ústav, 1988. s. 251.

Filmová teorie v průběhu historie oscilovala mezi dvěma rozdílnými přístupy: mezi autorskou teorií a žánrovou teorií.

Autorská teorie, chápe autora jako skutečného tvůrce filmu, požaduje pro něj tvůrčí svobodu a prostor pro jeho kreativitu. Za autora je považován režisér s osobitým rukopisem a jasným světovým názorem. V roce 1948 ve své eseji Alexandr Astruc uvedl: „*Filmař-autor píše svou kamerou jako spisovatel perem.*“<sup>6</sup> Režiséři si většinou scénář napsali sami, nebo jej alespoň upravili. Autorská teorie je spojována s Francouzskou novou vlnou a časopisem Cahier du cinéma. Teorii rozpracovali budoucí představitelé *Francouzské nové vlny*: Claude Chabrol, Éric Rohmer, Jean-Luc Godard, François Truffaut. Filmový kritik a teoretik André Bazin se zpočátku s autorskou teorií ztotožnil, ale později nelibě nesl, že teorie přiznává režisérům až příliš individuálního autorství.<sup>7</sup> „*V raných 60. letech označil americký kritik Andrew Sarris tzv. autorskou teorii, jak jí sám nazýval, za cestu vedoucí k porozumění americkým dějinám filmu.*“<sup>8</sup> Sarris se stal ve Spojených státech průkopníkem autorské teorie. „*... Andrew Sarris a skupina Movie – trvali na tom, že i hollywoodští filmaři, kteří nemohli zasahovat do svých scénářů, mají být pokládáni za významné umělce.*“<sup>9</sup> Sarris později napsal knihu věnovanou hollywoodským režisérům nazvanou. *American Cinema: Directors and Directions*. Počátkem 60. let začali někteří teoretici tuto teorii kritizovat, protože přiznává příliš privilegované postavení režisérovi na úkor scénáristy, kameramana a ostatních tvůrců filmu.

Žánrová teorie se objevila přibližně ve stejné době jako protipól k populární a dominantní autorské teorii. Americký filmový kritik Robert Warshow srovnával typické americké žánry gangsterku a western. Warshow oceňoval na žánrovém systému to, že vymezoval režisérům prostor, ve kterém mohli tvořit a který omezoval jejich přehnanou kreativitu. V průběhu svého krátkého života se Warshow snažil nalézt alternativu k pohledu na film jako na solitérní umělecké dílo.<sup>10</sup>

„*Rozsáhlé intelektuální hnutí známé jako francouzský strukturalismus vzniklo koncem 50. Let. Jeho představitelé, antropolog Claude Lévi-Strauss a lingvista Émile*

---

<sup>6</sup> ASTRUC, A. In: THOMPSONOVÁ, K a D. BORDWELL. *Dějiny filmu*. 2. vyd. Praha: Lidové noviny, 2011. s. 427. ISBN 978-80-7331-207-7.

<sup>7</sup> Thompsonová, K a D. Bordwell. (2011), s. 427-428.

<sup>8</sup> THOMPSONOVÁ, K a D. BORDWELL. *Dějiny filmu*. 2. vyd. Praha: Lidové noviny, 2011. s. 428. ISBN 978-80-7331-207-7.

<sup>9</sup> (Tamtéž, s. 450)

<sup>10</sup> Monaco, J. (2004), s. 428.

*Benveniste, argumentovali tím, že lidské myšlení bylo modelováno podobným způsobem jako jazyky. Vědomí a všechny jeho produkty – mýtus, rituál a společenské instituce – proto nelze sledovat v individuálních myslích, ale v kolektivních „strukturách“ manifestovaných v jazyce a dalších kulturních systémech.“<sup>11</sup>* Francouzský strukturalismus chápe žánr jako novodobý mýtus. Claude Lévi-Strausse považuje mýty za univerzální a platné pro každou kulturu. V moderní společnosti jsou mýty tvořeny institucemi, jako jsou církve, školství nebo média, a poskytují jedinci, stejně jako celé společnosti, základ pro socializaci. *„Zatímco mytický přístup zdůrazňuje řád společenských významů, seriální koncepce podtrhuje „ryzí“ proces tvorby šablon.“<sup>12</sup>*

Nový pohled na problematiku určování žánrů přináší ikonografie. Tato metoda je převzata z dějin výtvarného umění, kde se užívá k popisu, klasifikaci a interpretaci zobrazení. Termín ikonografie zahrnuje soubor zavedených, převážně vizuálních konvencí. Mohou jimi být kostýmy, rekvizity, nebo prostředí. Ikonografie používá těchto vizuálních konvencí k rychlému určení žánru. Tento přístup funguje velmi dobře u vyhraněných žánrů, jako je western nebo *film noir*, při určování méně vyhraněných žánrů, jako je například komedie, může být určování složitější.

Koncem 60. let se strukturalismus spojil s autorskou teorií a vznikl směr označovaný jako „autorský strukturalismus“. Tato teorie byla nejuplněji systematizována Peterem Wollenem.<sup>13</sup>

*„Strukturalistické studie dovedly filmové teoretiky ke zkoumání mytických zákonitostí ve westernech a dalších žánrech.“<sup>14</sup>* Příkladem tohoto přístupu jsou např. publikace Ricka Altmana. Altman označil svůj přístup za sémanticko-syntaktický. V sémantické rovině se určují významové jednotky, sloužící jako rozpoznávací znaky žánru. V syntaktické rovině se určuje způsob, jakým jsou navzájem propojeny a jejich širší vztahy. Strukturalismem ovlivněné žánrové teorie vycházejí z toho, že význam filmu už nezávisí jen na svobodné vůli konkrétního autora, jak prosazovala autorská

---

<sup>11</sup> THOMPSONOVÁ, K a D. BORDWELL. *Dějiny filmu*. 2. vyd. Praha: Lidové noviny, 2011. s. 626. ISBN 978-80-7331-207-7.

<sup>12</sup> (Tamtéž, s. 626)

<sup>13</sup> Thompsonová, K a D. Bordwell. (2011), s. 450.

<sup>14</sup> THOMPSONOVÁ, K a D. BORDWELL. *Dějiny filmu*. 2. vyd. Praha: Lidové noviny, 2011. s. 626. ISBN 978-80-7331-207-7.

teorie, ale jednotliví filmaři tvoří uvnitř systému, včetně žánrového systému, jak jim tento systém dovoluje.<sup>15</sup>

Francouzský literární kritik Jean-Marie Schaeffer, jak uvádí Jakub Kučera ve svém článku v časopise *Cinepur*, rozlišuje pět základních rovin vymezení žánru:

- 1) rovina vyjádření – Kdo vypovídá? (ptá se po původci sdělení)
- 2) rovina zaměření – Komu je film určen? (specifikuje diváka)
- 3) rovina funkce – Co film vyvolává? (komedie – smích, horor – hrůzu, thriller – napětí)
- 4) rovina sémantická – kategorizace filmů na základě specifických prvků žánru
- 5) rovina syntaktická – soubor formálních a významotvorných struktur<sup>16</sup>

V období postmodernismu se problematikou žánrů zabývá americký filosof Noël Carroll, považovaný za jednu z hlavních postav v současné filosofii umění, zejména v oblasti filosofie filmu. „Noël Carroll uvádí, že postmodernismus ve filmu lze lépe pochopit jako „poststrukturální film“.“<sup>17</sup> Ve svých publikacích se zabývá zejména žánrem horor a mystifikující funkcí filmu.

### 1.2.2 Vývoj filmových žánrů v průběhu filmové historie

Zaměřme se nyní na to, jak v některých vybraných etapách filmové historie docházelo k rozvoji různých žánrů. Je také dobře patrné, jak se střídá autorský a žánrový přístup k filmové tvorbě.

Pokud je autor schopen si finanční prostředky zajistit z vlastních zdrojů, získá tím obyčejně tvůrčí svobodu, prostor pro umělecké experimenty a možnost rozhodovat o finální podobě filmu, ale nese také plnou zodpovědnost za případný neúspěch.

---

<sup>15</sup> ALTMAN, R. *Semanticko-syntaktický přístup k filmovému žánru*. Iluminace, 1989. Roč. 1, č. 1, s. 17-29.

<sup>16</sup> KUČERA, J. *Filmový žánr*. Cinepur [online]. [cit. 2013-02-17]. Dostupné z: <http://cinepur.cz/article.php?article=942#pozn2>

<sup>17</sup> THOMPSONOVÁ, K a D. BORDWELL. *Dějiny filmu*. 2. vyd. Praha: Lidové noviny, 2011. s. 627. ISBN 978-80-7331-207-7.

Pokud peníze do projektu vkládá studio nebo producent, pak logicky chce spolurozhodovat o žánru vznikajícího díla. Producenti rádi sázejí na jistotu a často vyhledávají typy příběhů, jejichž úspěšnost už byla ověřena v minulosti a které náleží k triviálním projevům vypravěčského řemesla. Umělecký úspěch, nebo neúspěch, pak dopadá na hlavu tvůrce, ale finanční výnos získá, nebo prodělek zaplatí, producent.

Mimořádná situace nastává, pokud kinematografii finančně podporuje přímo stát. Tyto případy jsou téměř výhradně evropskou záležitostí. Podpora může mít různou podobu: filmová studia vlastní přímo stát, existuje státní fond na podporu kinematografie, stát nabízí filmové pobídky. Obyčejně nevzniká tlak přímo na vznik konkrétních žánrů, ale vzniká nebezpečí pokusů o implikaci ideologických myšlenek, poplatných vládnoucí struktuře do filmů. Paradoxně podobné prostředí může filmařům poskytnout ojedinělou tvůrčí svobodu a mohou tak vzniknout zcela nové žánry (např. *Nové vlny*).

V letech 1931 – 1945 nastala pro producenty příhodná doba, toto období bývá někdy označováno jako *zlatý věk Hollywoodu*. „Právě tato dialektika mezi autory a žánry poháněla klasický hollywoodský film ...“<sup>18</sup> Každý populární žánr měl svůj přesný kodex. Nejdůležitějším žánrem té doby byl western, ve kterém nesměly chybět: individualismus, právo a pořádek, versus anarchie, právo na zemi a spory o hranice. Oblíbené byly rovněž muzikály. Také vznikalo hodně komedií a zrodila se ztřeštěná komedie, plná nonšalantnosti a rychlého drmolání. K žánrům té doby patřily: gangsterské filmy, horory, historická milostná dramata a počátky thrillerů. Ve čtyřicátých letech do kategorie žánrů samozřejmě přibýly válečné filmy. Objevil se také *film noir*, přinášející všední témata, městský cynismus a temné stíny. *Film noir* je nejasně definovaný žánr, částečně je to detektivní příběh a částečně gangsterka s prvky melodramatu, plná temných a pesimistických spodních tónů.<sup>19</sup>

Po druhé světové válce, v období mezi léty 1946 – 1960, dochází opět k velkým změnám. Doba je více nakloněna autorskému filmu. Přichází neorealismus se zcela vyhraněným stylem. Neorealisté zpracovávali živé zážitky, pracovali s neprofesionálními herci, s jednoduchou technikou, zaujímalí jasně politické postoje a do filmů vkládali spíše myšlenky než zábavnost. Tento nový typ filmu byl osobní a invenční. Často bývá přímo označován jako nežánrový film. Významným žánrem

---

<sup>18</sup> MONACO, J. *Jak číst film*. 1. vyd. Praha: Albatros, 2004. s. 301. ISBN 978-80-00-01410-4.

<sup>19</sup> Monaco, J. (2004), s. 302.

tohoto období se staly science fiction filmy, plné meziplanetárních invazí a pohybujících se slizů.

V období 1961-1980 nastupuje *Nová vlna*. Pokud tedy na jedné straně stojí producent, který sází na jistotu a chce, aby se mu finanční prostředky vrátily se ziskem, pak na druhé straně této pomyslné škály stojí tvůrci, kteří touží vytvořit dílo novátorské, sázející na experiment a nejistotu. Pracují s minimem prostředků, ale maximem tvůrčí svobody. Právě takové filmy mohou překvapit a za málo peněz přinést velké zisky. Typickými příklady jsou nezávislé filmy, filmy nízkorozpočtové a některé filmy *Nové vlny*. Nástup *Nové vlny* můžeme datovat přibližně do roku 1960. Ve filmech se začíná objevovat improvizace a dochází k určité fúzi s dokumentárním filmem. Objevují se mladí vystudovaní filmaři, kteří mají pojem o filmové kultuře a filmovém dědictví a kteří vytvářejí spoustu osobních verzí žánrových filmů. Film chápou spíše jako osobní esej a vznikají osobní verze žánrových filmů. Požadují přímou komunikaci s divákem a konvenci žánrů používají pouze pro své vlastní potřeby. Vznikají variace na některé tradiční žánry: např. parodický thriller, parodický western nebo science fiction, která mnohem více čerpá z vědeckých a náboženských teorií. Významná *Československá nová vlna* rozvinula živý humanistický realismus prodchnutý humorem. Vznikl styl nového dokumentu *direct cinema*, ve kterém se filmaři nijak nezapojovali do akce, nebyl tady ani žádný komentář, aby byl zachycen pouze pocit reality subjektu. Začaly vznikat celovečerní filmy faktu a místo tradičních muzikálů se objevily dramatické záznamy koncertů. Na filmové umění těžce doléhá první nápor televizní estetiky.

V období 1981 – 1990 nastupuje postmoderní film. V této době nepovstala žádná nová generace mladých radikálních filmařů. V 80. a 90. letech byl vůdčím žánrem akční dobrodružný film. Úspěšné filmy jsou doplňovány celou sérií filmových pokračování. V této řadě zatím bezkonkurenčně vede James Bond, o němž se točí filmy už od roku 1962 a *Skyfall* (Sam Mendes, 2012) je už 23. v řadě. Pokud se netočí další díly slavných filmů, točí se remaky. Často se v Hollywoodu točí remaky evropských filmů, někdy dokonce televizních pořadů anebo vlastních starších filmů s mladšími herci. Populární je také žánr paranoidní fantasy, s příznačným přídomek z pekla. Oblíbeným žánrem se stávají zfilmované kultovní komiksy, buď hrané, výhradně animované nebo v kombinaci s živými herci. Točí se nostalgické společenské komedie ze současnosti. Kinematografie dožívá z tvorby známých režisérů a jejich učedníků.



Od roku 1991 probíhá invaze elektronických technologií. Do této poslední kategorie řadíme filmy, které vznikají ruku v ruce s rozvojem moderních technologií. Stejně jako film hledá optimální technologie k vyjádření svých tvůrčích zájmů, již objevené technologie požadují, aby jejich možnosti tvůrčím způsobem rozvíjel a předváděl je divákům. Podle filmů vznikají počítačové hry a naopak podle počítačových her vznikají filmy. Dochází k vývoji 3D televizí, aby na nich diváci mohli sledovat 3D filmy a zároveň výrobci těchto televizí požadují, aby se takových filmů i přes jejich vysokou cenu vyrobilo dostatečné množství a 3D televizí se prodalo co nejvíce. Film se stává podmnožinou televize. Finanční prostředky se přesouvají do prudce se rozšiřujících nadnárodních satelitních a kabelových televizí. Film jako nosič záznamu a kina, jak jsme je znali, zanikají, můžeme mluvit o konci filmu. Přicházejí multimédia a komunikace. Film se ale tak lehce nevzdává a překvapivě se objevují takové žánry, jako jsou románové adaptace, zfilmované Shakespearovy hry nebo dokonce černobílý němý film.

### **1.3 Proč určovat žánr**

V předchozí stati vidíme, že jakékoliv pokusy o určení žánru a o vytvoření třídícího systému se neopírají o jednotný výchozí princip. Pojem žánru ve filmu není totožný s chápáním téhož výrazu v jiných oblastech umění, nutně pak musí docházet ke konfučním případům. Pokud je určování žánru v kinematografii tak složité, naskýtá se otázka, proč to tedy vlastně děláme. Důvodů pro to můžeme najít hned několik:

- 1) V teorii a kritice má význam klasifikace, třídění a hierarchizace tvorby. Rozpoznávání žánrů v jejich základní podobě je důležité, aby bylo možné určit jejich subžánry, neo-žánry či hybridy.
- 2) Také v archivnictví je nutný přesný systém, zejména při sestavování tématických katalogů.
- 3) V distribuci má dělba na žánry své nezastupitelné opodstatnění. Filmy do programu musí být vybrány tak, aby byl repertoárově i žánrově pestrý. Žánrové zařazení filmu je užitečné při výběru filmů pro různě žánrově zaměřené festivaly nebo pro psaní stručných upoutávek k filmům. Žánr je známka, která prodává.

Také pro režiséra je důležité, aby si u filmu určil žánr a toho se celý film striktně držel. Žánr usměrňuje průměrného režiséra, aby natočil dobrý film a dobrého režiséra, aby natočil film výborný.<sup>20</sup>

---

<sup>20</sup> Klos, E. (1988), s. 253-4.

## 2 DEFINICE ŽÁNRU

Připomeňme si nejdříve názory některých teoretiků na vymezení pojmu žánr. Jejich definice žánru souvisí s jejich příslušností k jednotlivým teoretickým směrům, o kterých se podrobně zmiňovala předchozí kapitola, a v neposlední řadě také s jejich profesí. Většina teoretiků se shoduje na tom, že žánr můžeme definovat jako systém konvencí.

Steven Neale rovněž definuje žánr jako určitý systém konvencí, ovšem doplněný o vzorce, které se objevují opakovaně, ikonografii a očekávání diváků. Jednotlivé žánry se v tomto systému nevyskytují jako izolované kategorie, lišící se od ostatních jedinečnými znaky, ale jejich jedinečnost spočívá právě v kombinaci těchto znaků. Steven Neale také nechápe žánr staticky, ale jako dynamický proces interakce probíhající v několika rovinách.<sup>21</sup>

Francouzský estetik Étienne Souriau definuje žánr jako druh v nejširším pojetí, charakterizovaný:

- 1) Typem témat a námětů
- 2) Způsobem prezentace – to je způsobem, jakým se vzájemně setkávají autor, jeho dílo a publikum.
- 3) Povahou poselství a záměru ve vztahu k publiku<sup>22</sup>

Teoretik, zabývající se médii a masovou komunikací, Denis McQuail nahlíží na žánr takto: „*V obecném smyslu znamená termín žánr prostě druh nebo typ a je často volně používán pro jakoukoli rozšiřující kategorii kulturního výtvaru. Ve filmové teorii, odkud pochází, je zdrojem kontroverzí – vzniká totiž napětí mezi individuálním tvůrčím autorstvím a začleněním do žánru. Zařazení do žánru zdůrazňuje spíše kulturní tradici než individualitu umělce, který prostě dodržuje pravidla daná určitou tvůrčí školou.*“<sup>23</sup> Denis McQuail ještě dále rozvádí své názory na žánr: „*Žánry jsou definovány stejnou měrou tvůrci i čtenáři mediálního obsahu. Žánry jsou identifikovány svou funkcí, formou a obsahem.*“<sup>24</sup> Pokusme se McQuailovu definici ještě více rozvést

---

<sup>21</sup> Neale, S. *Genre*. (1980), 22-23 p.

<sup>22</sup> Souriau, É. (1994), s. 937.

<sup>23</sup> McQUAIL, D. *Úvod do teorie masové komunikace*. 2. vyd. Praha: Portál, 2002. s. 295. ISBN 80-717-8714-0.

<sup>24</sup> (Tamtéž, s. 295)

a specifikovat tak, aby se dala aplikovat při konkrétním rozpoznávání žánrů. McQuail rozlišuje tři základní roviny vymezení žánru:

- a) rovina obsahová: téma a charakter zápletky, typologie postav, prostředí, místo a čas
- b) rovin formální: práce s kamerou, kompozice záběrů, způsob střihu
- c) rovina funkce: co film vyvolává, co divák očekává<sup>25</sup>

Žánry mohou vznikat buď takzvaně shora, na bázi teoretických úvah a kategorií anebo zdola, na bázi empirických poznatků. Tzvetan Todorov dělí žánry na vymezené teoreticky a historicky.<sup>26</sup>

- a) žánr vymezený teoreticky

Vzniká z logicky odvozených norem umělecké formy. Jedná se o uměle vytvořenou kategorii, často inspirovanou jinou oblastí umění.

- b) žánr vymezený historicky

Žánr je empiricky odvozená kategorie, vycházející z historické zkušenosti. Z množiny konkrétních děl jsou vygenerovány typické znaky. Historicky vymezený žánr, tvoří skupina konkrétních filmů, spojených společnými tématy, stylem a ikonografií.

Tuto žánrovou tautologii vyjádřil Andrew Tudor jako empirické dilema: Abychom mohli určit konkrétní žánr, musíme ho analyzovat a určit jeho hlavní znaky, k tomu ale potřebujeme množinu filmů daného žánru. Tyto filmy, ale můžeme vybrat pouze na základě hlavních znaků žánru, které mohou být určeny pouze z množiny vybraných filmů.<sup>27</sup>

---

<sup>25</sup> McQuail, D. (2002), s. 295.

<sup>26</sup> Todorov, T. (2010), s. 15-17.

<sup>27</sup> Tudor, A. (1974), s. 135.

### 3 DEFINICE ŽÁNRU AKČNÍ FILM, HISTORIE AKČNÍHO FILMU, DEFINICE PŘIBUZNÝCH ŽÁNŘŮ

Žánr akční film se vymezil historicky, je to empiricky odvozená kategorie. Z množiny konkrétních děl byly vygenerovány jeho typické znaky. Přibližme si nyní, jak vznikla skupina konkrétních filmů, z nichž byl později tento žánr vygenerován.

Producenti vyhledávali atraktivní témata, prostředí i profese a tento koktejl doplňovali snahou o vystupňování napětí. Typickými příklady takových filmů byly: detektivky, krimi, westerny, horory, válečné a katastrofické filmy. Ve filmech se stále častěji objevovaly barvitě násilné a sexuální scény s obscénními dialogy. Objevuje se nový žánr neo-noir kriminální thriller, okořeněný chtíčem, zradou a sériovými vrahy. Filmoví producenti Broccoli a Saltzman přicházejí s nápadem zfilmovat romány Iana Fleminga o Jamesi Bondovi. Veleúspěšná série našla rychle řadu následovníků. Vznikl dostatečný počet podobných filmů, a my můžeme hovořit o vzniku žánru akční film.

Chceme-li stručně definovat žánr akční film, můžeme říci, že akční film je filmový příběh, ve kterém je jeho hlavní složkou napětí a s ním související akční děje, příběh, charakter zápletky a vývoj postav je sekundární. Narativní výstavba akčního filmu je dobře čitelná. Akční film je takový film, který preferuje akci před myšlenkou. Žánr akční film je identifikován obsahem, formou a funkcí.

a) Obsahová rovina akčního filmu:

- 1) typologie postav: osamělý hrdina, padouch, krásná dívka (kresba charakterů je přímočará, vývoj postav minimální)
- 2) povahu prostředí: atraktivní, exotické
- 3) místo: neustále se mění a k přesunům jsou používány neobvyklé dopravní prostředky
- 4) čas: minulost, současnost, budoucnost
- 5) téma a charakter zápletky: děj je lineární, hlavní je napětí a akční děje

b) Formální rovina akčního filmu:

- 1) práce s kamerou: práce s ruční kamerou, jízdy, transfokování, steadicam
- 2) kompozice záběrů: zpomalené záběry, zrychlující se montáž
- 3) způsob stříhu: jump-cut - stříh skokem, rychlý nástřih
- 4) zvláštní efekty

c) Rovina funkce akčního filmu:

- 1) co film vyvolává – napětí, strach, hrůzu, atd.
- 2) co divák očekává – zábavu<sup>28</sup>

V 80. a 90. letech se akční film stává vůdčím žánrem. Naprostý důraz na dynamický děj upozadoval postavy a vývoj jejich charakterů a proto se tak dobře hodil pro výrobu pokračování. Akční film má své typické atributy: napětí, osobní souboje, přestřelky, automobilové honičky, atraktivní prostředí a zvláštní efekty.

### 3.1 Historie akčního filmu

Na samém prvopočátku se v 10. letech minulého století objevily krátké napínavé filmové epizody, a protože měly u diváků úspěch, začala se točit pokračování. Vznikly tak vlastně první série akčních filmů. „*Seriály byly převážně akční a pracovaly se vzrušujícími prvky, jako jsou velcí zločinci, ztracené poklady, exotická místa a smělé záchrany.*“<sup>29</sup> Krátké epizody končily většinou v okamžicích největšího napětí, často když hlavní hrdina zůstal viset na skále nebo nad propastí, říkalo se jim proto „cliffhangery“. Nejranějším francouzským seriálem byla *Paulína v nebezpečí* (*Les périls de Pauline*; Louis J. Gasnier a Donald MacKenzie, 1914). V téže době se podobný seriál objevil i v Americe jmenoval se *Katčina dobrodružství* (*The Adventures of Kathlyn*; Francis J. Grandon, 1914).<sup>30</sup> Hrdinkou obou akčních sérií byla neohrožená žena, která přežije početné úklady o svůj život. Do zajímavé látky se pustil také Louis Feuillade, který natočil v letech 1913 – 1914 řadu pěti filmů, jejichž hrdinou byl *Fantomas*, např. *Juve kontra Fantomas* (*Juve contre Fantômas*, 1913).<sup>31</sup>

Ve 20. letech se objevují dobrodružné filmy s Douglosem Fairbaksem, plné šermířských soubojů s akrobatickými kousky, které se většinou odehrávají v exotickém prostředí: *Zorro mstitel* (*The Mark of Zorro*; Fred Niblo, 1920), *Tři mušketýři* (*The Three Musketeers*; Fred Niblo, 1921), *Robin zbojník* (*Robin Hood*; Allan

---

<sup>28</sup> McQuail, D. (2002), s. 295.

<sup>29</sup> THOMPSONOVÁ, K a D. BORDWELL. *Dějiny filmu*. 2. vyd. Praha: Lidové noviny, 2011. s. 69. ISBN 978-80-7331-207-7.

<sup>30</sup> Thompsonová, K a D. Bordwell. (2011), s. 69.

<sup>31</sup> Toeplitz, J. (1989), s. 72.

Dwan, 1922), *Zloděj z Bagdadu* (*The Thief of Bagdad*; Raoul Walsh, 1924) a *Černý pirát* (*The Black Pirate*; Albert Parker, 1926).<sup>32</sup>

Ve 30. letech se točily oblíbené gangsterky plné násilí, honiček, rvaček a přestřelek, které spolehlivě přitahovaly diváky: *Veřejný nepřítel* (*The Public Enemy*; William A. Wellman, 1931), *Zjizvená tvář* (*Scarface*; Howard Hawks a Richard Rosson, 1932).<sup>33</sup> Westerny odehrávající se na divokém západě se rovněž neobešly bez rvaček a střílení: Vznikl mistrovský western *Přepadení* (*The Stagecoach*; John Ford, 1939) s Johnem Waynem.<sup>34</sup> „*Western na jedné straně působí realisticky, evokuje – také díky schopnostem filmového média – dobový kolorit malých městeček, rázových honáků s kolty, transkontinentální železnice či poštovních dostavníků, na druhé straně však všechny tyto rekvizity podřizuje metafyzickému cíli – snaze vykreslit myticky neposkvrněný obraz mužů vítězících nad svým osudem.*“<sup>35</sup>

Ve 40. – 60. letech vznikají válečné a špiónážní filmy. Dva z nich se staly veleúspěšné: *Děla z Navarone* (*Guns of Navarone*; J. Lee Thompson, 1961) a elegantní Hitchcockův film *Na sever Severozápadní linkou* (*North by Northwest*; Alfred Hitchcock, 1959) o nevinném člověku v síti špiónů. „*Jednotlivé scény filmu patří nesporně k nejslavnějším akčním scénám v kinematografii.*“<sup>36</sup> Jejich úspěch zaujal producenty Alberta R. Broccoliho a Harryho Saltzmana a ti investovali do realizace vlastních filmů podle románů Iana Fleminga.

V roce 1962 se zrodila legenda jménem James Bond. Osamělý hrdina s povolením zabíjet, s opakujícími se životními rituály, břitkými dialogy a sexuální přitažlivostí, si okamžitě získal srdce diváků a kasovní úspěch. Nekončící řada pokračování o Jamesi Bondovi se stala snem každého producenta. Není proto divu, že se brzy objevili následovníci.

V 70. letech vzniká městský akční film. Řada filmů se svéráznými detektivy, kteří pracují na vlastní pěst, se odehrává v městském prostředí. Tento žánr předznamenává *Bullittův případ* (*Bullitt*; Peter Yates, 1968) s legendární automobilovou honičkou v ulicích San Francisca. Následuje *Francouzská spojka* (*The French Connection*; William Friedkin, 1971), zasazená do atraktivního prostředí města

---

<sup>32</sup> Płażewski, J. (2009), s. 89.

<sup>33</sup> Thompsonová, K a D. Bordwell. (2011), s. 241.

<sup>34</sup> Brož, J. a M. Frída. (1977), s. 118.

<sup>35</sup> HERFURT, I. *Zlatý fond světové kinematografie*. 1.vyd. Praha: Horizont, 1986. s. 124.

<sup>36</sup> BEIEROVÁ, B. aj. *Kronika filmu*. Praha: Cinema, 1995. s. 311. ISBN 80-858-7339-7.

Marseille. *Drsný Harry* (*Dirty Harry*; Don Siegel, 1971) se dočkal několika pokračování a byl také velmi úspěšný. Tyto filmy nahradily a na čas vytlačily do té doby tolik populární westerny. V této době se v akčních filmech rovněž začíná objevovat bojové umění. Prvky bojového umění začal předvádět Bruce Lee. Chuck Norris později propojil oba prvky a vytvořil postavu svérázného detektiva ovládajícího bojová umění.

80. léta můžeme nazvat érou akčního filmu, stává se dominantním žánrem v Hollywoodu.<sup>37</sup> K úspěchu filmům dopomáhali hlavní představitelé, jakými byli Sylvester Stallone, Arnold Schwarzenegger, Bruce Willis a Chuck Norris. Vytváří se určitá specializace – herec akčních filmů. Hlavním společným znakem jsou propracované svaly. Vznikají noví akční hrdinové, navazující na ty, kteří byli u diváků úspěšní.

Pohádkový úspěch filmů s Jamesem Bondem inspiroval Stevena Spielberga a George Lucase k vytvoření vlastního hrdiny Indiany Jonese, dobrodruha se zájmem o archeologii. Původní idea samostatného detektiva je rozvinuta do dvojice svérázných policistů s protichůdnými povahami a často i s rozdílným etnickým původem. Vzniká dvojice kámošů policajtů (buddy-cop). Ve filmu *48 hodin* (*48 Hrs.*; Walter Hill, 1982) zkušeného herce Nicka Nolteho doplnil začínající komik Eddie Murphy. Další úspěšnou dvojici vytvořili Mel Gibson a Danny Glover ve *Smrtonosné zbraní* (*Lethal Weapon*; Richard Donner, 1987) také tento film se v budoucnu dočká několika pokračování. Přichází osamělý válečník bojující ve stejných válkách jako současní Američtí vojáci. Rodí se mimořádně úspěšný hrdina John Rambo, kterého čeká několik válečných misí, ve kterých se stane ikonou.

Všechny tyto filmy se dočkaly pokračování. Vznik nových děl se stává důkazem úspěchu, tedy rozhodně diváckého úspěchu. Hollywood vkládá do těchto filmů ohromné finanční prostředky a ty se mu vracejí. Stále dražší jsou efekty a tak se studia snaží ušetřit na hereckých honorářích, hledají nové tváře a nalézají je. Bruce Willis se osvědčil v novém typu akčního filmu *Smrtonosná past* (*Die Hard*; John McTiernan, 1988), v němž prostředí vytváří past, do které hrdina padá.

Akční film byl v 80. letech natolik úspěšný, že do jejich konce ovlivnil prakticky všechny ostatní příbuzné žánry. Vznikají různé žánrové hybridy a subžánry jako je

---

<sup>37</sup> Monaco, J. (2004), s. 365.



akční válečný film: *Rambo: První krev* (*First Blood*; Ted Kotcheff, 1982) a *Nezvěstní v boji* (*Missing in Action*; Joseph Zito, 1984), akční sci-fi film: *Terminátor* (*The Terminator*; James Cameron, 1984) a *RoboCop* (Paul Verhoeven, 1987), akční horor: *Vetřelci* (*Aliens*; James Cameron, 1986) a *Predátor* (*Predator*, John McTiernan, 1987) a dokonce i akční hudební komedie: *Bratři Bluesovi* (*The Blues Brothers*; John Landis, 1980).

V 90. letech se natáčela hlavně pokračování úspěšných filmů z předchozích let. Propojováním žánrů vznikají další subžánry a rovněž vznikají parodie na tradiční žánry, jako jsou western, špionážní film a gangsterka. Zatímco dříve se další díly k úspěšným filmům považovaly spíše za jakousi nastavovanou kaši, a ve většině případů byly výrazně horší než původní film, v 90. letech je vznik dalšího dílu naopak žádoucí. Některé filmy začínají být natáčeny už tak, aby mohlo vzniknout pokračování. Změna pohledu na výrobu pokračování přináší výrazné zlepšení v jejich kvalitě. Studia se snaží zachovat původní tvůrčí tým a úroveň prvního filmu nejen udržet, ale dokonce překonat a nešetří přitom peníze. To se jim v některých případech také daří: např. *Terminátor II: Den zúčtování* (*Terminator II: Judgment Day*; James Cameron, 1991). Následovaly další filmy s podobným schématem, kdy prostředí vytváří past: *Přepadení v Pacifiku* (*Under Siege*; Andrew Davis, 1992) nebo *Air Force One* (Wolfgang Petersen, 1998). Stále se zdokonalující možnosti počítačové animace nabízejí nepřehledné možnosti výběru prostředí. Tvůrci přestali být omezeni skutečným světem a začali vytvářet snové světy a skutečné exteriéry se z filmů postupně vytrácí. Studia se předhánějí v tom, kdo vytvoří zajímavější prostředí a to je stojí nemalé peníze. Zároveň se využívání stále dokonalejší technologie stává účinným prostředkem v boji proti konkurenci. Počítačové animace chtějí předvést, co dovedou, proto se vyhledává co nejefektivnější a nejsilnější prostředí. Logickým vyústěním takové situace je že se film snaží zobrazit svět komiksů. Na počátku desetiletí zaznamenal úspěch druhý film s netopýřím mužem *Batman se vrací* (*Batman Returns*; Tim Burton, 1992). Následovala další pokračování a vznikají nové filmy podle komiksů. Na konci tohoto desetiletí se objevuje subžánr akční film podle komiksu.

Významným výrobcem akčních filmů v této době je Hongkong. V asijské lokalitě jsou akční filmy často moderní variací filmů, které prezentují bojová umění. Asijská tvůrčí čerpaní z místních tradičních dovedností mistrů bojových umění, fyzických

dovedností, akrobacie a sázejí na nebezpečné kaskadérské kousky, prováděné předními herci. Na rozdíl od amerických tvůrců, kteří akční filmy staví především na speciálních efektech, automobilových honičkách a velkorozpočtové kaskadérské práci, se Hongkongu daří vyrábět filmy levněji. Průkopníkem filmů hledajících inspiraci v bojových uměních se stal Bruce Lee. Tyto filmy později vystřídala vlna komedií kung-fu, které natáčel Jackie Chan se svými kaskadéry. Podařilo se mu tento žánr zpopularizovat a následně vznikla celá řada podobných filmů.

Obecně lze říci, že žánr akční film dosáhl svého vrcholu v 80. letech, po roce 2000 si ještě částečně udržuje svoji pozici, zejména dalšími pokračováními zaběhlých projektů, ale ve světě filmu je již předháněn novými žánry a subžánry. „*Vůči akci a zvláštním efektům, paranoii a nostalgii, uměleckému konzervatismu a uhlazenému profesionálnímu lesku 80. a 90. let stojí v protikladu dva příbuzné trendy: pokračující možnosti pro tvorbu nezávislých filmů mimo sféru Hollywoodu a oživení černošského filmu.*“<sup>38</sup>

### 3.2 Definice příbuzných žánrů

Filmové žánry vznikaly, rozvíjely se, prosperovaly, některé se udržely, jiné zanikaly. Rovněž hodnocení žánrů se měnilo. Zpočátku druhořadý western se později stal ceněným americkým národním žánrem. Ve své knize *Rozhovory Hitchcock Truffaut* autor vzpomíná, že zpočátku byly Hitchcockovy filmy kritikou podceňovány a přehlíženy. Vzápětí se Alfréd Hitchcock stal uznávaným klasikem žánru thriller a horor.<sup>39</sup>

Přibližme si nyní některé úspěšné žánry, které akční film ovlivnily a staly se pro něj zdrojem trvalé inspirace jako například: western, gangsterka, válečný film, historický film, dobrodružný film, thriller, horor a sci-fi film.

---

<sup>38</sup> MONACO, J. *Jak čist film*. 1. vyd. Praha: Albatros, 2004. s. 374. ISBN 978-80-00-01410-4.

<sup>39</sup> Truffaut, F. (1987), s. 7.

## Western

Western je nejtypičtějším americkým národním žánrem. Dějově je situovaný do doby kolonizace západní části Severní Ameriky. V dějových schématech zdůrazňuje dramatický konflikt boje dobra proti zlu. Mýtus hrdiny, jenž bere spravedlnost do svých rukou a čelí protivníkovi prostřednictvím vlastních sil a schopností. Postavy jsou stále stejné: kovbojové, indiáni, osadníci a pistolníci. Nemění se ani přírodní scenérie: drsná příroda, prerie, Skalisté hory, Monument Valley atd. Rozvíjel se od 30. let, velký rozkvět zažívá v 50. letech. Nejznámějšími filmy tohoto žánru jsou: *Přepadení* (*The Stagecoach*; John Ford, 1939), *Stopaři* (*The Searchers*; John Ford, 1956), *Červená řeka* (*Red River*; Arthur Rosson a Howard Hawks, 1948), *V pravé poledne* (*High Noon*; Fred Zinnemann, 1952) a *Sedm statečných* (*The Magnificent Seven*; John Sturges, 1960). V 60. letech se objevil subžánr *spaghetti western*: *Pro hrst dolarů* (*Per un pugno di dollari*; Sergio Leone, 1964), *Hodný, zlý a ošklivý* (*Il buono, il brutto, il cattivo*; Sergio Leone, 1966). Western s akčním filmem jsou v konkurenčním vztahu. V 80. letech, kdy se akční film stal dominantní žánrem Hollywoodu, se westerny téměř přestaly točit. Westerny se vrací díky kategorii *Nová upřímnost*, jejímž prostřednictvím se žánrové filmy snaží navázat na ztracenou autenticitu: *Tanec s vlky* (*Dances with Wolves*; Kevin Costner, 1990).

## Gangsterka

Gangsterka zachycuje souboje gangsterů s policií nebo boje zločineckých gangů mezi sebou. Náměty čerpá z prostředí organizovaného zločineckého podsvětí. Děj se často odehrává v období prohibice. Prolíná se s žánrem filmu noir. Odehrává se převážně ve městech, v prostředí zločineckých gangů a organizovaných tlup. Hlavní postavy jsou gangsteři. Dalšími postavami bývají: policisté, soukromí detektivové, barmani, prostitutky.

Gangsterka bývá příběhem odvahy a dočasného úspěchu, který rychle končí selháním. Většinou končí smrtí gangstera. Klasikou v tomto žánru jsou již výše zmíněné filmy *Zjizvená tvář* (*Scarface*; Howard Hawks a Richard Rosson, 1932) a *Veřejný nepřítel* (*The Public Enemy*; William A. Wellman, 1931), který byl, stejně jako další

filmy tohoto žánru, kritizován z důvodu romantizování násilí. Také bylo zakázáno zobrazovat zločince sympaticky. Filmy byly cenzurovány např. přidáváním scén s úředníky, kteří jednání gangsterů odsuzovali.<sup>40</sup> V 60. letech se ve Francii objevili mladí filmaři, kteří vytvářeli osobní verze žánrových filmů: např. *Bestie musí zemřít* (*Que la bête meure*; Claude Chabrol, 1969). Ve filmu *U konce s dechem* (*À bout de souffle*; Jean-Luc Godard, 1960) je gangster chápán spíše jako mladík hrající si na gangstera. Žánr gangsterký film obnovil *Kmotr* (*The Godfather*; Francis Ford Coppola, 1972), který jej ještě posunul do prostředí italsko-americké mafie.<sup>41</sup> Do kategorie remaků můžeme zařadit De Palmovu *Zjizvenou tvář* (*Scarface*; Brian De Palma, 1983).

### Válečný film

„Hraný film zobrazuje válku různým způsobem a různými žánry: od velkofilmů, líčících známé bitvy, přes komorní dramata, soustřeďující se na osudy jednotlivců, až třeba k válečným komediím.“<sup>42</sup> Děj se odehrává v době konkrétní války, která v historii lidstva skutečně proběhla, jsou známi vítězové i poražení. Ve filmu je jasně řečeno o jakou válku se jedná a jsou známé strany, které proti sobě bojují. Válka je zachycena buď celkově, lokálně, nebo je popsána pouze jednotlivá bitva. Film musí obsahovat válečné scény s dominantními dobovými zbraněmi a nepostradatelnými postavami jsou vojáci. Do válečných filmů bývají někdy vloženy autentické dokumentární záběry. Typické jsou porady nad mapou nepřítele a scény z bitevního pole. Mezi válečné filmy patří například: *Na západní frontě 1918* (*Westfront 1918*; G Georg Wilhelm Pabst, 1930), *Bitva o Stalingrad* (*Сталинградская битва*; Vladimir Petrov, 1949), *Most přes řeku Kwai* (*The Bridge on the River Kwai*; David Lean, 1957).<sup>43</sup> Známostou válečnou ságou je například *Vojna a mír* (*War and Peace*; King Vidor, 1956). Válečné filmy situované do budoucnosti řadíme do žánru sci-fi nebo fantasy.

---

<sup>40</sup> Thompsonová, K a D. Bordwell. (2011), s. 241.

<sup>41</sup> (Tamtéž, s. 546)

<sup>42</sup> BERNARD, J. a P. FRÝDLOVÁ. *Malý labyrint filmu*. 1.vyd. Praha: Albatros, 1988. s. 460.

<sup>43</sup> Thompsonová, K a D. Bordwell. (2011), s. 352.

## Historický film

Historický film se odehrává v minulosti a jeho námětem bývá známá událost z dějin lidstva. „Podstatou historického filmu není věrné zobrazení skutečných historických událostí, jejichž zobrazením se může zabývat film dokumentární, ale především důraz na vnitřní souvislosti a příbuznost mezi minulostí a přítomností.“<sup>44</sup> Dříve se historické filmy držely známých skutečností, ale to přestalo být pravidlem. Historie poslouží jen jako záminka k oslnivé podívané s mnohočetným komparesem a nákladnými kostýmy. Film obvykle pravdivě začne, ale jeho děj a závěr je upraven zcela podle fantazie scénáristů. Postavami často bývají významní lidé z minulosti. Subžánrem je biografický film, jehož obsahem je životopis, nebo jeho část, některé významné historické osobnosti. Pokud je historická premisa příliš rozvolněná, měl by být film chápán spíše jako dobrodružný. Velkoryse zpracované filmové eposy vyžadovaly davové scény, kolosální bitvy a grandiózní dekorace.

Historické filmy zpracovaly téměř všechna období. Filmy odehrávající se ve starověku jsou např. *Egyptian (The Egyptian)*; Michael Curtiz, 1954), *Ben Hur (Ben-Hur)*; William Wyler, 1959), *Spartakus (Spartacus)*; Stanley Kubrick a Anthony Mann, 1960). Biblické příběhy zobrazuje *Quo vadis? (Quo Vadis)*; Mervyn LeRoy a Anthony Mann, 1951) Rytířská dobrodružství zachycují např. filmy *Ivanhoe* (Richard Thorpe, 1952), *Rytíři kulatého stolu (Knights of the Round Table)*; Richard Thorpe, 1953),<sup>45</sup> *První rytíř (First Knight)*; Jerry Zucker, 1995).

## Dobrodružný film

Dobrodružný film se může odehrávat v minulosti, ale nemusí. Tady mají tvůrci skutečně volné pole působnosti. Důležitou složkou je nějaké tajemství, které se hrdinové snaží objasnit. Výběr postav a času je libovolný, prostředí by mělo být atraktivní, zápletka dynamická a často se objevuje romantický prvek. Motiv lásky je pro tento žánr téměř nezbytností. Dobrodružné filmy často vznikají jako adaptace románů velikánů světové prózy. Oblíbení jsou hrdinové s aristokratickým původem, šermíři,

---

<sup>44</sup> BERNARD, J. a P. FRÝDLOVÁ. *Malý labyrint filmu*. 1.vyd. Praha: Albatros, 1988. s. 168.

<sup>45</sup> Thompsonová, K a D. Bordwell. (2011), s. 351-352.

tajemné dámy atd. Velkou výhodou tohoto žánru je, že u osvědčených námětů se točí stále nové verze: *Tři mušketýři*, *Hrabě Monte Christo*. Klasickými dobrodružnými filmy jsou *Fanfán Tulipán* (*Fanfan la Tulipe*; Christian-Jaque, 1952), *Lawrence z Arábie* (*Lawrence of Arabia*; David Lean, 1962), *Cartouche* (Philippe de Broca, 1962)

## Thriller

Thriller je napínavý film. „V podstatě jím označujeme formu kriminálního filmu nebo detektivky, zpracovaných tak, aby divák při sledování zobrazovaných událostí prožíval silné napětí, většinou pramenící ze strachu o osudy hrdinů, ohrožovaných známým či neznámým nebezpečím. V tomto ohledu má thriller blízko k hororu, od něhož se však liší tím, že zdroj nebezpečí je reálný; nepochází z oblasti duchů, příšer, uměle vytvořených bytostí, ale ze světa lidí.“<sup>46</sup> Thriller vytváří napětí a vzbuzuje strach. Znamé thrillery jsou např.: *Čekej do tmy* (*Wait Until Dark*; Terence Young, 1967), *Mzda strachu* (*Le Salaire de la peur*; Henri-Georges Clouzot, 1953). V thrilleru se hrdina často stává obětí spiknutí, proti němuž musí bojovat a překonat ho. Hrdina musí být psychicky odolný, odvážný a rozhodný, protože většinou musí porazit mnohem silnějšího protivníka. Zlo bývá zobrazeno jako všeobecně známé: velké korporace, frakce v tajných službách, špionážní sítě nebo sítě nejrůznějšího druhu. Mezi tyto filmy patří mimo jiné: *Tři dny kondora* (*Three Days of the Condor*; Sydney Pollack, 1975), *Sít'* (*The Net*; Irwin Winkler, 1995). Oblíbeným námětem bývá domácí násilí anebo přetvářka zdánlivě blízké osoby: *Mrtvá a živá* (*Rebecca*; Alfred Hitchcock, 1940). „Hitchcock rafinovaně udržuje publikum v nejistotě, aby mohl znovu rozehrát své oblíbené téma ztráty identity.“<sup>47</sup> Thriller se často odehrává v nějakém omezeném prostoru, aby se zvýšilo napětí. Bývá to velkoměstská aglomerace, kde se hrdina cítí nesvobodný, exotický ostrov, odkud nelze odjet nebo byt či dům.

## Horor

Horor je jedním z nejstarších a nejoblíbenějších žánrů. Cílem hororu je vyvolat v divákovi hrůzu a děs. Zlo má v hororu podobu monstra, jehož původ je většinou

<sup>46</sup> BERNARD, J. a P. FRÝDLOVÁ. *Malý labyrint filmu*. 1.vyd. Praha: Albatros, 1988. s. 446.

<sup>47</sup> BEIEROVÁ, B. aj. *Kronika filmu*. Praha: Cinema, 1995. s. 311. ISBN 80-858-7339-7.

mysteriózní, mimozemský, nebo je důsledkem závažné lidské duševní nemoci (většinou schizofrenie), či nepovedeného vědeckého experimentu. „*Román Mary Shellyové Frankenstein o hrůzně vyhlížejícím, společností odmítaném, v duši však laskavém homunkulovi poprvé zfilmoval r. 1931 Američan James Whale (1896 – 1957) a v hlavní roli se v něm představil herec Boris Karloff.*“<sup>48</sup> Hlavními postavami jsou historicky vzniklé děsivé bytosti: hliněný obr *Golem (Der Golem; Henrik Galeen a Paul Wegener, 1915)*, hrabě *Dracula – Upír Nosferatu (Nosferatu, eine Symphonie des Grauens; Friedrich. W. Murnau, 1922)*, uměle stvořená lidská bytost ve filmu *Frankenstein (James Whale, 1931)*, *Pes baskervillský (The Hound of the Baskervilles; Sidney Lanfield, 1939)*, *Vlkodlak (The Wolf Man; George Waggner, 1941)*, *Dr. Jekyll a pan Hyde (Dr. Jekyll and Mr. Hyde; Rouben Mamoulian, 1931)*, zombie ve filmu *Noc ožvlých mrtvol (Night of the Living Dead; George A. Romero, 1968)*.

Hororové monstrum představuje pro diváka zhmotnění skrytých nebo potlačovaných fobií. Typickým prostředím bývají strašidelné domy s podivnou minulostí, laboratoře, márnice a hřbitovy. Výrazným prvkem je zvuk. Významné pro tento žánr je dílo Alfreda Hitchcocka, především jeho film *Psycho (Alfred Hitchcock, 1960)*. Někdy bývá zlo neznámé a jeho původ zůstane neobjasněn, např. *Ptáci (The Birds; Alfred Hitchcock, 1960)*. Dalšími horory jsou: *Vymítač ďábla (The Exorcist; William Friedkin, 1973)* *Vetřelec (Alien; Ridley Scott, 1979)*, *Noční můra v Elm Street (A Nightmare on Elm Street; Wes Craven, 1984)*.

## Sci-fi film

Sci-fi film vychází z vědeckofantastické literatury, případně přímo z převratných vědeckých objevů, z domýšlení jejich možností a následků. Science fiction pracuje s fiktivním dějem, který se odehrává převážně v budoucnosti nebo se více či méně liší od aktuální skutečnosti. „*Základem syžetu bývá konflikt, k němuž dochází při střetnutí naší civilizace s civilizací nebo světem nám neznámým, objeveným autorovou fantazií.*“<sup>49</sup> Využívá neskutečna, podobně jako fantastická literatura, k odhalování důležitých aspektů skutečnosti. Dříve v těchto postupech lidé hledali ulehčení a osvobození, ale nyní spíše vyjadřují obavy z možných katastrof. Mezi známé sci-fi

<sup>48</sup> BERNARD, J. a P. FRÝDLOVÁ. *Malý labyrint filmu*. 1.vyd. Praha: Albatros, 1988. s. 172.

<sup>49</sup> (Tamtéž, s. 404)

filmy patří např.: *Cesta na Měsíc* (*Le Voyage dans la lune*; Georges Méliès, 1902), *2001: Vesmírná odyssea*; Stanley Kubrick, 1968), *Planeta opic* (*Planet of the Apes*; Franklin J. Schaffner, 1968), *Solaris* (*Солярис*; Andrej Tarkovskij, 1972), *Návrat do budoucnosti* (*Back to the Future*; Robert Zemeckis, 1985).



## 4 ŽÁNŘ AKČNÍ FILM, JEHO FILMOVÝ JAZYK A ZPRACOVANÁ TÉMATA

### 4.1 Žánr akční film

Akční film je takový film, který preferuje akci před myšlenkou, narativní výstavba děje je dobře čitelná, primární složkou je napětí a akční děje, charakter zápletky a vývoj postav je sekundární.

Děj bývá většinou přehledný a lineární, hrdina musí překonat řadu překážek a porazit několik nepřátel, aby dosáhl konečného vítězství. Jednotlivé dějové epizody jsou prokládány akčními scénami, ať už se jedná o pěstní souboje, zápasy kung-fu, přestřelky, automobilové honičky, bitvy, dobývání a výpravy ve velkých epických filmech.

Akční hrdina je často zosobněním kladného ideálu, navazující na tradici hrdinů antických mýtů. V hongkongských kung-fu filmech čerpá hrdina z tradic asijských válečníků. Akční hrdina prochází nebezpečnými peripetemi, zachraňuje svoji čest, milovanou bytost, lidskou spravedlnost či přímo celý svět. V poslední době se vedle tradičních mužských hrdinů objevují také ženské představitelky, které se mužům vyrovnají: *Tygr a drak (Crouching Tiger, Hidden Dragon; Ang Lee, 2000)*, *Charlieho andílci (Charlie's Angels; McG, 2000)*, *Kill Bill (Quentin Tarantino, 2003)*, *Lara Croft - Tomb Raider (Lara Croft: Tomb Raider; Simon West, 2001)*. Hrdina je v každém filmu přemísťován z místa na místo nejrůznějšími dopravními prostředky, osobními i nákladními auty, autobusy, vlaky, letadly, vrtulníky, loděmi nebo vesmírnými koráby.

Atraktivní dopravní prostředek se často stává významným dějovým prvkem, ačkoli ve většině případů nakonec dochází k jeho totálnímu zničení. Podobnou pozici zaujímají i bojové zbraně.

## 4.2 Filmový jazyk akčního filmu

Film předává význam dvěma různými způsoby: denotativně a konotativně. Denotativní význam je tím, čím je a nemusíme se nijak snažit jej rozpoznat. Konotativní způsob předávání významu závisí na volbě filmaře, má dvě podoby: paradigmatickou a syntagmatickou.<sup>50</sup> Paradigmatická konotace vychází z vědomého či nevědomého porovnání záběru se všemi podobnými záběry, které nebyly realizovány nebo vybrány. Syntagmatická konotace znamená, že se se záběrem pojí význam, protože je srovnáván s předcházejícími nebo po něm následujícími záběry. „*Poté, kdy se filmař rozhodl, co točit, zůstávají dvě nutkavé otázky, jak to natočit (jaké volby učinit: paradigmatická) a jak záběr prezentovat (jak ho sestříhat: syntagmatická).*“<sup>51</sup>

Akční film si hledá takové výrazové prostředky, které vyhovují jeho dynamickým potřebám. Důležité je zachytit akční děje v co největší rychlosti, udržovat diváka v napětí, ohromovat ho zvláštními efekty a vtahovat jej do děje. Akční film je poměrně přesně vymezen, jednak stylistickými prvky, jednak vlastní narativní strukturou. Mnohem důležitější je jazyk vizuální než verbální.

Pro kameru je akční film velkou příležitostí i výzvou. V akčních filmech bývá pohybující se kamera použita daleko častěji než kamera nehybná. Pohyb kamery, ať už se jedná o jízdu nebo o transfokování, pomáhá vtáhnout publikum do děje. Zoom byl hojně používán v 70. letech ve špionážních a policejních akčních filmech. Vytvářel dynamický přechod bez střihu přímo v obraze. Později začali filmaři cítit, že náhlé zvětšení či zmenšení obrazu příliš přitahuje pozornost diváků. Kameramani používají dosud dotransfokování k přesnému zarámování obrazu bez změny pozice kamery. Rovněž snímání ruční kamerou s neklidnými roztřesenými záběry působí bezprostředně, vnáší do děje nervózní energii a tím umocňuje napětí. Steadicam je zařízení, kterým se kamera připevní na kameramanovo tělo, umožňuje hladké a plynulé dynamické záběry. Dovoluje kameramanovi pronikat davem nebo úzkými dveřmi a chodit nahoru a dolů po schodech. Steadicam podtrhuje ladnost a plynulost pohybu. Flexibilitu dynamických záběrů zvýšil i jeřáb značky *Louma*, na jehož dálkově ovládaném rameni byla umístěna

---

<sup>50</sup> Monaco, J. (2004), s. 157-161.

<sup>51</sup> MONACO, J. *Jak číst film*. 1. vyd. Praha: Albatros, 2004. s. 159. ISBN 978-80-00-01410-4.

lehká kamera.<sup>52</sup> Jako kontrast k rychlým záběrům využívají tvůrci zpomaleného záběru, jednak pro rytmický účinek a jednak pro estetické zdůraznění samotného pohybu. Zpomalený záběr letící kulky použili např. bratři Wachovští ve filmu *Matrix* (*The Matrix*; Andy Wachowski a Larry Wachowski, 1999). V poslední době se objevuje zrychlující se rotující záběr.

„*Semiotika se dosud soustředila na syntagmatický aspekt filmu, a to z velmi prostého důvodu: právě zde se film nejjasněji odlišuje od ostatních umění, takže syntagmatická kategorie (střih, montáž) je svým způsobem „nejfilmovější“.*“<sup>53</sup> Jakýkoli střih je nakonec definován podle snímané akce. „*Diachronní záběry, bytostně aktivní, vyžadují, aby při střihu byl brán zřetel na pohyby v rámci záběru.*“<sup>54</sup> Jump-cut, střih skokem, používáme, když chceme přirozený pohyb přerušit. Střih skokem se v akčních filmech často užívá kvůli rytmickému efektu. Match-cut je střih podle významově příbuzných prvků. Zrychlující se montáž s neustále kratšími změnami záběrů je pro akční film mimořádně vhodná.<sup>55</sup> Ve filmu *Srdečné pozdravy z Ruska* (*From Russia with Love*; Terence Young, 1963) odstartoval Peter Hunt svými inspirativními inovacemi moderní způsob střihu akčního filmu. „*Hunt experimentoval s rychlejším, kinetickým střihem, který nedbal na tradiční posloupnost ve prospěch pohybu a akce. Youngův způsob rychlého snímání dokonale ladil s Huntovým střihem a vtahoval diváky do děje.*“<sup>56</sup> Intenzita střihu se v dnešní době ještě zvýšila. Režisér Steven Soderbergh volně prostříhával scény bez dodržování časoprostorové jednoty. Používá se nástřih, plynulý přechod ze vzdáleného pohledu k bližšímu pohledu na některou část téhož prostoru. Střih zvyšuje rychlost, dnešní filmy jsou příliš rychle nastřížené a divák sotva stačí zachytit děj. Dynamická podoba akčního filmu je tvořena způsobem snímání, rychlým střihem a prostorovým zvukem. Hudební doprovod má podtrhovat a zdůrazňovat rytmus a dynamičnost střihu.

Zvuk můžeme ve filmu najít ve třech podobách: řeč, hudba a hluk (zvukové efekty). Řeč a hudba mají specifický význam. Pro akční film jsou důležité zejména vtipné, břitké dialogy a kultovní hlášky např.: „Já se vrátím.“ „Protřepat, nemíchat.“

---

<sup>52</sup> Thompsonová, K a D. Bordwell. (2011), s. 534.

<sup>53</sup> MONACO, J. *Jak číst film*. 1. vyd. Praha: Albatros, 2004. s. 159. ISBN 978-80-00-01410-4.

<sup>54</sup> (Tamtéž, s. 214)

<sup>55</sup> Monaco, J. (2004), s. 213-223.

<sup>56</sup> CORK, J. a C. STUTZ. *James Bond Encyklopedie*. 1. vyd. Praha: Mladá fronta a.s., 2008. s. 273. ISBN 978-80-204-1811-1.

Nejdůležitější jsou zvukové efekty, které vytvářejí skutečnou konstrukci zvukového prostředí. „*Paralelní zvuk je skutečný, synchronní a spojený s obrazem. Kontrapunktní zvuk je komentující, asynchronní a v protikladu nebo kontrapunktu k obrazu.*“<sup>57</sup> V oblasti zvuku se v 60. letech objevila technologie digitální redukce šumu.

V 70. letech se začalo používat vícestopé nahrávání. V kinech byla instalována zařízení pro stereo a prostorový zvuk.

Speciální efekty jsou opravdové hvězdy žánru, alespoň jedna scéna s výraznými speciálními efekty nesmí chybět v žádném sci-fi akčním filmu, akčním hororu nebo akčním filmu o superhrdinovi. Studia seznamují podrobně s postupem při vytváření zvláštních efektů veřejnost, aby přilákala více diváků.

### 4.3 Zpracovaná témata

Film si svoje náměty často přímočaře hledá v událostech, které jsou v dané době pro společnost dominantní. Bezděčně si tak zajišťuje vysokou návštěvnost. Za války se točí válečné filmy, za studené války přicházejí špionážní filmy v Hollywoodu i v Sovětském svazu. Sotva se objevily první teroristické útoky, píše Hollywoodští scénáristé vizionářské příběhy o katastrofických událostech. Následují válečné filmy z různých lokálních válečných ohnisek. S rozvojem vesmírných programů vznikají filmy o hvězdných válkách a chmurná vize budoucího světa ovládaného roboty, kteří jsou dokonalejší než lidé.

Největším zdrojem témat pro film je však literatura. Při výběru literární látky rozhoduje její popularita, ne její kvalita. První filmy vznikaly podle šestákových románů, které vycházely na pokračování. Francouzské vydání Fantomasových dobrodružství dosáhlo dodnes nevídaného nákladu 200 miliónů výtisků, okamžitě vzniklo pět filmů o Fantomasovi. Westerny vznikaly podle rodokapsů Zane Greye nebo J.F. Coopera. Z literatury se zrodila i filmová detektivka, horor a vědeckofantastický film. Jako inspirace posloužila i dobrodružná a historická literatura.<sup>58</sup>

---

<sup>57</sup> MONACO, J. *Jak číst film*. 1. vyd. Praha: Albatros, 2004. s. 212. ISBN 978-80-00-01410-4.

<sup>58</sup> Michálek, B. (1980), s. 145-147.

Román slouží jako sonda, pokud se dobře prodává, je to dobrý důvod k tomu, aby se podle něj natočil film. Mezi nejpobulárnějšími filmy Ameriky převažují adaptace románů. Akční filmy vznikají rovněž podle literární předlohy. Někdy dokonce jako adaptace známých románů: *Francouzská spojka*, *Drsný Harry* a bondovky. Příkladem takového filmu je například *Běžící muž* (*The Running Man*; Paul Michael Glaser, 1987) podle stejnojmenného románu Stephana Kinga.

Scénáristé také přinášejí vlastní nové náměty a filmy se točí podle původních originálních scénářů. Točí se rovněž remaky úspěšných filmů, námětů, které byly původně natočeny v jiném žánru. V poslední době se natáčejí filmy inspirované komiksy nebo počítačovými hrami.

Často bývá námětem pro film skutečná událost. V některých případech realita předčí i nejbujnější fantazii scénáristů. Oblíbeným zdrojem námětů bývají kriminální případy.

Podle témat a vlivu jednotlivých žánrů můžeme akční filmy dále rozdělit do několika skupin. Tematické okruhy úzce souvisejí s následující typologií akčního filmu.

#### **4.4 Typologie akčních filmů**

V 80. letech se akční film stal takovým fenoménem, že ovlivnil prakticky všechny ostatní žánry a zpětně mnoho ostatních žánrů ovlivnilo akční film.

##### **Policejní filmy odehrávající se v městské aglomeraci**

Žánrově tyto filmy vycházejí z gangsterek, čerpají z obdobných námětů, hledají podobné postavy a vytěžují městské prostředí. Dálniční nájezdy a mostní konstrukce vytvářejí skvělou kulisu pro dramatické automobilové honičky, které jsou v těchto filmech zcela nepostradatelné. Městské prostředí se stává samostatným dramatickým činitelem. Hlavní postavou obyčejně bývá svérázný detektiv. Patří sem skvělý *Bullittův případ* (*Bullitt*; Peter Yates, 1968) se Stevem McQueenem, *Francouzská spojka* (*The French Connection*; William Friedkin, 1971) s Genem Hackmanem a serie filmů o Drsném Harrym s Clintem Eastwoodem (**Obr. 1**). Později vznikla ještě v sub-žánru

blaxploitation série *Shaft* (Gordon Parks; 1971) s Richardem Roundtreem a po 30 letech i *Drsnej Shaft* (*Shaft*; Samuelem L. Jackson, 2000) se Samuelem L. Jacksonem. S humorným odlehčením ztvárnil Eddie Murphy svou postavu ve třech filmech *Policajt v Beverly Hills* (*Beverly Hills Cop*; Martin Brest, 1984)

Svérázný detektiv je posléze nahrazen dvojicí svérázných detektivů s diametrálně odlišnou povahou a často s rozdílným etnickým původem. Vzniká dvojice kámošů policajtů. První takovou dvojici vytvořil ostřílený Nick Nolte a komik Eddie Murphy ve filmu *48 hodin* (*48 Hrs.*; Walter Hill 1982). Další veleúspěšnou dvojici vytvořili Mel Gibson a Danny Glover ve *Smrtonosné zbraní* (*Lethal Weapon*; Richard Donner, 1987), také tento film se dočkal několika pokračování.

Hvězda žánru: Clint Eastwood

### **Válečný akční film**

Podobně jako válečný film, se většinou odehrává v lokalitách skutečných válečných konfliktů, ale děj je rozvolněn a zápletky jsou často vymyšlené tak, aby poskytovaly co nejvíce prostoru akčním scénám. Válečné akční filmy se zaměřují na užší skupinu vojáků, často na elitní speciálně vycvičené zvláštní jednotky, nebo přímo na jednotlivce vycvičeného tak, aby byl schopen zlikvidovat celou armádu. Typickým příkladem je osamělý válečník John Rambo (**Obr. 2**). Krvavý akční film *Rambo: První krev* (*First Blood*; Ted Kotcheff, 1982), představuje člena elitní jednotky Zelené Barety, aby byl v dalších třech filmech poslán do skutečných válek ve Vietnamu, Afganistanu a Barmě. Zvláštní pozornost bývá věnovaná vztahu k vyššímu důstojníkovi. Hrdina nedisponuje žádnou nadpřirozenou silou. Velký důraz je kladen na skutečně používané reálné zbraně. Představitel Ramba Sylvester Stallone se vyhnul prvkům sci-fi a zvláštním efektům ve prospěch ryze amerického tvrdého chlapa, jehož síla je sice brutální, ale stále lidsky reálná. Rambo je stále z masa a krve. Další známé válečné akční filmy jsou: *Děla z Navarone* (*Guns of Navarone*; J. Lee Thompson, 1961), *Kam orli nelétají* (*Where Eagles Dare*; Brian G. Hutton, 1968), *Četa* (*Platoon*; Oliver Stone, 1986), *Zachraňte vojína Ryana* (*Saving Private Ryan*; Steven Spielberg, 1998), *Černý jestřáb sestřelen* (*Black Hawk Down*; Ridley Scott, 2001).

Hvězda žánru: Sylvester Stallone

## Dobrodružný akční film

„Ve druhé větvi nového dobrodružného filmu nevyvolávalo nadpřirozený dojem působení nadpřirozených (nebo dosud neznámých) sil, ale nadpřirozená koncentrace akcí, neobvyklých událostí a výjimečných osobních vlastností.“<sup>59</sup> Nezbytné je rovněž atraktivní prostředí. V dobrodružných akčních filmech bývá milostný motiv nahrazen spíše kamarádstvím a romantické scény vystřídal rychlý stříh. Pro akční dobrodružný film byl vytvořen filmařskou dvojicí Steven Spielberg a George Lucas zcela nový originální hrdina Indiana Jones (**Obr. 3**), kterého ztvárnil Harrison Ford: *Dobyvatelé ztracené archy* (*Raiders of the Lost Ark*; Steven Spielberg, 1981), *Indiana Jones a chrám zkázy* (*Indiana Jones and the Temple of Doom*; Steven Spielberg, 1984), *Indiana Jones a poslední křížová výprava* (*Indiana Jones and the Last Crusade*; Steven Spielberg, 1989), *Indiana Jones a Království křišťálové lebky* (*Indiana Jones and the Kingdom of the Crystal Skull*; Steven Spielberg, 2008). Indiana Jones ztělesňuje vysoce inteligentního zapáleného vědce, který má dost kuráže a fyzických sil na to, aby zabránil tomu, aby klíčové mystické artefakty padly do rukou nepřátel lidstva. Postavu Jonese staršího hraje Sean Connery a jenně je tak připomenuto, že Indiana Jones byl vytvořen na základě inspirace Jamesem Bondem. Na podobném principu jako Indiana Jones, byla později vytvořena Lara Croft, ženská hrdinka počítačové hry. Tu ve filmové sérii ztvárnila Angelina Jolie: *Lara Croft - Tomb Raider* (*Lara Croft: Tomb Raider*; Simon West). Dalšími filmy v tomto žánru jsou např.: *Piráti z Karibiku: Prokletí Černé perly* (*Pirates of the Caribbean: The Curse of the Black Pearl*, 2003) a *Mumie* (*The Mummy*; Stephen Sommers, 1999).

Hvězda žánru: Harrison Ford

## Akční film o tajném agentovi

Žánrově vychází tento typ filmu z klasického špionážního filmu tolik oblíbeného v období studené války. Činnost vládních tajných služeb byla častým námětem zejména britských režisérů (Hitchcock, Reed). V akčních filmech o tajných agentech jsou zápletky záměrně zjednodušeny, příběh je částečně odpolitizován a ušetřený prostor je

---

<sup>59</sup> PŁAŻEWSKI, J. *Dějiny filmu 1895 – 2005*. 1. vyd. Praha: Academia, 2009. s. 580. ISBN 978-80-200-1689-8.

věnován akčním scénám. Do rozpadu SSSR bojovali tajní vládní agenti téměř vždy s agenty KGB, pak se protivníky stali teroristé anebo zrádci ve vlastních řadách. Samozřejmě nejznámějším tajným vládním agentem je James Bond (**Obr. 4**), ale tomu je věnována celá samostatná kapitola. Bond má celou řadu úspěšných následovníků agent Hunt v *Mission: Impossible* (Brian De Palma, 1996), *Ronin* (John Frankenheimer, 1998), *Spy Game* (Tony Scott, 2001), nebo série o agentu Bourneovi – *Agent bez minulosti* (*The Bourne Identity*; Doug Liman, 2002).

Hvězda žánru: Tom Cruise, představitelé Jamese Bonda

### **Akční film v uzavřeném prostoru**

Příběh se odehrává v uzavřeném prostoru. V jediné budově, vlaku, letadle, autobusu, lodi nebo ve vesmírné raketě. Tento objekt, často plný nevinných lidí, je buď vážně poškozen či rozbitý, nebo je přepaden teroristy či zločinci a často obojí dohromady. Proti tomu bojuje jediný hrdina, který se snaží pomocí různých úskoků, nebezpečných pokusů a mazaných lstí celou věc zdárně vyřešit. Uzavřené prostředí zvyšuje napětí a zároveň vytváří jakousi past, ve které se hlavní hrdina ocitl. Tento žánr předznamenal film *Skleněné peklo* (*The Towering Inferno*; John Guillermin a Irwin Allen, 1974). Průkopníkem žánru se stal film *Smrtonosná past* (*Die Hard*; John McTiernan, 1988), ve kterém hlavního hrdinu ztvárnil začínající Bruce Willis (**Obr. 5**). Následovaly další podobné filmy, protože postavit takový objekt je relativně jednoduché a téměř celé natáčení se může odehrávat na jednom místě: *Nebezpečná rychlost* (*Speed*; Jan de Bont, 1994), *Přepadení v Pacifiku* (*Under Siege*; Andrew Davis, 1992), *Air Force One* (Wolfgang Petersen, 1997), *Con Air* (Simon West, 1997).

Hvězda žánru: Bruce Willis

### **Akční katastrofický film**

Výchozím žánrem je katastrofický film, v němž se děj odvíjí od nějaké katastrofy, ať přírodní nebo vyvolané člověkem. „*Při katastrofickém filmu není čas na prokreslení charakterů jednotlivých postav a vybudování jejich psychologie – většinou*



jsou pojednány v tradičních filmových stereotypech.<sup>60</sup> To vytváří skvělý základ pro vznik akčního katastrofického filmu. Filmaři mohou věnovat velký prostor popisování katastrofy s využitím zvláštních efektů. Přírodní katastrofou mohou být: zemětřesení, povodeň, tsunami, lavina, výbuch sopky, bouře, požár, prudká změna teploty, vichřice nebo uragán. Katastrofy vyvolané člověkem mohou být: buď obří demolice lidmi vytvořeného prostředí v důsledku selhání techniky: *Letiště '77* (*Airport '77*; Jerry Jameson, 1977), teroristické útoky, nepovedené experimenty na přírodě, epidemie, jaderné výbuchy, atd. Zvláštní kategorii tvoří podivné útoky zmutovaných nebo nezmutovaných zvířat. Akční hrdina čelí katastrofě, která přichází bez varování, nebo lidé náznaky varování podceňují. Prostor plní funkci protivníka. Hlavní postava má nějakou specializaci, díky níž je schopna s katastrofou bojovat lépe než ostatní lidé. Ostatní postavy jsou: vědci, fanatičtí vědci, lékaři, strážci, vojáci, atd. Prožité fiktivní katastrofy přinášejí divákům pocit úlevy, protože jejich vlastní starosti jim pak připadají zanedbatelné: *Rozpoutané peklo* (*Dante's Peak*; Roger Donaldson, 1997), *Armageddon* (Michael Bay, 1998), *2012* (Roland Emmerich, 2009) (Obr. 6).

Hvězda žánru: není vyhraněná

### **Akční Thriller**

Tento žánr vychází z thrilleru, jehož hlavním cílem je udržovat diváka v napětí, hraničícím se strachem. Zdroj nebezpečí je reálný, často známý a pocházející ze světa lidí. Akční thriller klade důraz spíše na rychlé akce než na vytváření důmyslné zápletky. Nepřítel mnohdy využívá nejmodernější technologie. Akční thrillery se obvykle odehrávají ve vojenském nebo policejním prostředí, kdy se hrdina ocitá v neustálém ohrožení života. Velice často je terčem nějakého spiknutí a celý film se točí okolo jeho odhalení. Zástupci tohoto žánru jsou např.: film o nespravedlivě odsouzeném *Uprchlík* (*The Fugitive*; Andrew Davis, 1993) (Obr. 7), v horách se odehrávající *Cliffhanger* (Renny Harlin, 1993), policista s gangsterem svádějí *Nelítostný souboj* (*Heat*; Michael Mann, 1995), na každém kroku sledovaný *Nepřítel státu* (*Enemy of the State*; Tony Scott, 1998). Strůjcem spiknutí bývají často teroristické

---

<sup>60</sup> BERNARD, J. a P. FRÝDLOVÁ. *Malý labyrint filmu*. 1.vyd. Praha: Albatros, 1988. s. 219.

organizace nebo republikánské armády: *Šakal (Jackal; Michael Caton-Jones, 1997)*, *Tichý nepřítel (The Devil's Own; Alan J. Pakula, 1997)*

Hvězda žánru: Harrison Ford

## **Akční horor**

Podobně jako horor vychází z toho, že lidé se rádi bojí nadpřirozených bytostí. Akční horor vzbuzuje hrůzu a děs. Zlo má v hororu podobu monstra, jehož původ je většinou mysteriózní, mimozemský nebo je důsledkem závažné duševní nemoci či nepovedeného vědeckého experimentu. Jako monstra se v akčních hororech většinou vyskytují: upíři, umělé bytosti, psychopati, lidé posedlí démony, zmutovaná zvířata, zombie apod. Monstrum mimozemského původu, dominuje snímku *Predátor (Predator, John McTiernan, 1987)*. Objevuje se vyvražďovací horor „splatter“ *Pátek třináctého (Friday the 13th; Sean S. Cunningham, 1980)*. Skupina mladých lidí je pronásledována psychopatickými vrahy ve filmu *Texaský masakr motorovou pilou (The Texas Chainsaw Massacre; Marcus Nispel, 2003)*. Japonské horory vnášejí do žánru nové prvky: přízrak bledé dívky s výraznými vlasy, nebezpečnou kletbu, techniku ovládanou duchy, přístroje spojující nás se světem mrtvých. V japonských filmech určuje tempo plíživý a pomalejší pohyb duchů. Skvělé nové asijské náměty využili američtí filmaři k výrobě remaků. Americké remaky jsou mnohem akčnější. Zápletka má rychlejší spád, soustředí se na „lekačky“, smrt vedlejších postav a amatérské pátrání hlavních hrdinů. Zlí duchové ovládají televizi a video ve filmu *Kruh (The Ring; Gore Verbinski, 2002)*. Počítač a internet ve snímku *Kairo (Pulse; Kijoshi Kurosawa, 2001)*. V akční hororové komedii *Critters (Stephen Herek, 1986)* zaplavují domácnost chlupaté příšerky s ostrými zuby. Akční horor klade velký důraz na výrazný zvuk a zvukové efekty: *Vetřelci (Aliens; James Cameron, 1986)* (**Obr. 8**), *Od soumraku do úsvitu (From Dusk Till Dawn; Robert Rodriguez, 1996)*, *Blade (Stephen Norrington, 1998)*, *Resident Evil (Paul W. S. Anderson, 2002)*. Specifický způsob snímání a práce se zvláštními efekty jsou dalšími dominantními prvky.

Hvězda žánru: Sigourney Weaver

## Akční sci-fi

Vědeckofantastický žánr je pro akční film jako stvořený. Dalo by se říci vyvolený žánr. Konečně může uplatnit celou škálu zvláštních efektů. Vytvářet fantaskní prostředí se zvláštními bytostmi. Vesmírné koráby vyplouvají do kosmických bitev. Největší filmovou sci-fi ságou tohoto typu je *Star Trek*, za uplynulých téměř pět desetiletí bylo natočeno mnoho filmů a seriálů, které příběh rozvíjely. Další vesmírnou ságou, ve které rytíři Jedi tasí své světelné meče k hvězdným soubojům, jsou *Star Wars* (George Lucas, 1977). *Terminátor* (*The Terminator*; James Cameron, 1984) (Obr. 9) povstane z roztaveného kovu a *Avatar* (James Cameron, 2009) vyrazí mezi domorodce do krajiny plné čarokrásných květů. Neo se připojí k počítačovému softwaru, který ovlivňuje i skutečnou realitu: *Matrix* (*The Matrix*; Andy Wachowski a Larry Wachowski, 1999). Nedaleká budoucnost, ve které jsou lidé pod naprostou, často totalitní kontrolou: *Total Recall* (Paul Verhoeven, 1990), *Demolition Man* (Marco Brambilla, 1993), *Minority Report* (Steven Spielberg, 2002), *Equilibrium* (Kurt Wimmer, 2002). Dalšími filmy žánru jsou: *RoboCop* (Paul Verhoeven, 1987), *Pátý element* (*Le Cinquième élément*; Luc Besson, 1997). Děj odehrávající se v budoucnosti není ničím omezen pouze fantazií svého tvůrce.

Hvězda žánru: Arnold Schwarzenegger

## Akční komedie

Komedie patří mezi základní žánry, jejím hlavním cílem je diváka rozesmát. Klasické Hollywoodské komedie se zpravidla odehrávaly ve světě milionářů nebo ve světě lidí, které z nevyjasněných příčin netrápí žádné materiální starosti. Reálná zápletka se díky pošetilosti aktérů proměňuje v komické situace a končí samozřejmě šťastně. Akční komedie staví, spíše než na výstavbě složitých humorných zápletek, na komických akčních dějích. Velký důraz se klade na gagy, neverbální komické akce a vtipná překvapení, vyvolávající u diváků smích. Mezi akční komedie řadíme filmy: *Mizerové* (*Bad Boys*; Michael Bay, 1995), *Žhavé výstřely* (*Hot Shots!*; Jim Abrahams, 1991), *Bláznivá střela* (*The Naked Gun: From the Files of Police Squad!*; David Zucker, 1988).

Specifickou kategorií tvoří parodie na akční filmy a zejména parodie na tajné agenty: *Pravdivé lži* (*True Lies*; James Cameron, 1994), *Muži v černém* (*Men in Black*; Barry Sonnenfeld, 1997) (Obr. 10). Nebo parodie přímo na agenta 007 Jamese Bonda: československý film *Konec agenta W4C prostřednictvím psa pana Foustky* (Václav Vorlíček, 1967) či francouzská parodie s Jeanem Dujardinem *OSS 117: Lost in Rio* (*OSS 117: Rio ne répond plus*; Michel Hazanavicius, 2009). Vznikly také specifické bondovské parodie s Austinem Powersem: *Austin Powers: Špionátor* (*Austin Powers: International Man of Mystery*; Jay Roach, 1997), *Špion, který mě vojel* (*Austin Powers: The Spy Who Shagged Me*; Jay Roach, 1999), *Austin Powers - Goldmember* (*Austin Powers in Goldmember*; Jay Roach, 2002).

Hvězda žánru: Will Smith

## Bojová umění

Pojem akční film byl původně spojován výhradně s filmy, které obsahují prvky bojového umění. Děj filmu ani postavy nejsou podstatné, důležité je předvádět různé druhy převážně asijských bojových umění a náležitě je vyšperkovat těmi nejobtížnějšími skoky, údery či kopy. „Bruce Lee, prototyp akčního hrdiny 70. let, zemřel dřív, než byl tento žánr náležitě definován. Jeho syn Brandon, potenciální vyzývatel 90. let, rovněž zemřel mladý.“<sup>61</sup> Mezi nejznámější filmy, ve kterých Bruce Lee hrál, patří: *Pěst plná hněvu* (*The Chinese Connection*; Wei Lo, 1972), *Cesta draka* (*Way of the Dragon*; Bruce Lee, 1972) a *Drak přichází* (*Enter the Dragon*; Robert Clouse, 1973). Následovala vlna komedií kung-fu, které natáčel Jackie Chan se svým týmem kaskadérů: *Had ve stínu orla* (*Snake in the Eagle's Shadow*; Woo-ping Yuen, 1978), *Mistrův syn* (*Drunken Master*; Woo-ping Yuen, 1978) (Obr. 11), *Police Story* (*Police Story*; Jackie Chan, 1985), *Křižovatka smrti* (*Rush Hour*; Brett Ratner, 1998). Z kung-fu jako umění úderů a kopů učinil ve filmech světovou módní záležitost. Vzápětí je vystřídaly filmy s nadpřirozeným kung-fu, které režíroval např. Tsui Hark. Následovaly filmy, ve kterých hlavní hrdina ke své původní profesi ještě ovládá bojová umění. Tomuto žánru se intenzivně věnoval Chuck Norris, který vytvořil postavu rangera, ovládajícího karate: *Walker, Texas Ranger* (Michael Preece, 1993). Dalším

<sup>61</sup> MONACO, J. *Jak čist film*. 1. vyd. Praha: Albatros, 2004. s. 367. ISBN 978-80-00-01410-4.

neméně slavným hercem tohoto žánru je Steven Seagal: *Muž s cejchem smrti* (Marked for Death; Dwight H. Little, 1990), *Patriot* (*The Patriot*; Dean Semler, 1998). Nejznámějším evropským hercem v tomto žánru je Jean-Claude Van Damme, mezi jehož filmy patří např. *Krvavý sport* (*Bloodsport*; Newt Arnold, 1988), *Kickboxer* (David Worth, 1989), *Živý terč* (*Hard Target*; John Woo, 1993). Obecně můžeme říci, že dnes se většina typů akčních filmů bez prvků bojového umění téměř neobejde.

Hvězda žánru: Jackie Chan

### **Superhrdina - film vznikl podle komiksu**

Komiksové předlohy zajímaly hollywoodské filmaře vždy, ale nyní se jim díky možnostem počítačové animace byli schopni maximálně přiblížit. K *Supermanovi* (Richard Donner, 1978), přibyl *Batman* (Tim Burton, 1989) a také *Spider-Man* (Sam Raimi, 2002). Superhrdina těchto příběhů je nadaný nadpřirozenou silou, kterou tají před ostatními lidmi a vede tak dvojí život. Svou zvláštní sílu využívá k záchraňování lidí a světa vůbec. Alfou a omegou těchto filmů jsou speciální efekty. Děj je lineární a většinou se odehrává ve futurologických gigantických městských aglomeracích. Dalšími filmy s komiksovou předlohou jsou např. *Hellboy* (Guillermo del Toro, 2004), *Sin City - město hříchu* (*Sin City*; Robert Rodriguez, Frank Miller a Quentin Tarantino, 2005), *V jako Vendeta* (*V for Vendetta*; James McTeigue, 2005) anebo film, který zahrnuje hned několik superhrdinů zároveň, *Avengers* (*The Avengers*; Joss Whedon, 2012). Velice úspěšná je také komiksová série *X-Men* (Bryan Singer, 2000) (**Obr. 12**). Komiksové filmy se remakují vedle dobrodružných filmů snad nejvíce ze všech filmových žánrů. Mnohokrát se zpracování dočkal zejména *Superman*. Některé remaky jsou povedené, jiné méně. Mezi ty povedené nové patří například Nolanovo zpracování *Batmana*, *Temný Rytíř* (*The Dark Knight*; Christopher Nolan, 2008).

Hvězda žánru: Hugh Jackman

## 5 FILM A MASOVÁ KULTURA, DIVÁK AKČNÍHO FILMU

### 5.1 Film a masová kultura

Nástup průmyslové revoluce ve 2. polovině 18 století sebou přinesl migraci lidí do velkých průmyslových center. Lidé opouštěli své původní prostředí a s ním spojenou lidovou kulturu. Lidová kultura tvořila součást každodenního života a nebyla jen pasivně přijímána, ale také aktivně vytvářena. Nově vzniklá dělnická třída získala více volného času, který byl až doposud vyhrazen pouze elitě. Volný čas bylo třeba zaplnit, proto se prvními uživateli produktů masové kultury stali příslušníci dělnické třídy. Masová kultura postupně nahradila kulturu lidovou. Masová kultura je vytvářena malým množstvím tvůrců k pasivní konzumaci unifikované většiny. Hlavní požadavek na tuto kulturu byla zábavnost. Mediální kanály jí šíří k jejím spotřebitelům.

Denis McQuail raději než pojem masová kultura používá pojem populární kultura. „„*Popular culture*“ jako kulturní a společenský jev je v tomto smyslu hybridním produktem, na jehož vzniku se podílejí na jedné straně četné a nekonečné snahy o vyjádření se v současném jazyce, zaměřené na oslovení lidí a ovládnutí trhu, a na druhé straně nároky lidí na to, čemu Fike (1987) říká „významy a potěšení.““<sup>62</sup> Z předchozí definice jednoznačně vyplývá, že film je integrální součástí populární kultury. Prvotním cílem by tedy mělo být diváka pobavit, uspokojit jeho potřebu zábavy. S tím úzce souvisí potřeba zaplnit volný čas diváků a právě k tomu velmi dobře posloužila všeobecná přístupnost kina. Film se od začátku spojoval s lidovým publikem, které mělo největší vliv na utváření filmového jazyka. Kina tak stvořila první skutečně masové publikum.

*„Nové publikum bylo rozsáhlé a široce rozptýlené; jeho členové se nemohli navzájem znát; jeho složení bylo vždy proměnlivé; v důsledku své velikosti a heterogenity postrádalo jakýkoli pocit vlastní identity; neřídilo se žádnými pravidly;*

---

<sup>62</sup> McQUAIL, D. *Úvod do teorie masové komunikace*. 2. vyd. Praha: Portál, 2002. s. 128. ISBN 80-717-8714-0.

*ukazovalo se, že nejedná samo za sebe, ale že je s ním jednáno zvnějšku; a právě tak, jako panovaly neosobní vztahy uvnitř tohoto publika, tak byly téměř nutně neosobní i vztahy mezi masovým publikem a jakýmkoli masově komunikačním zdrojem. Kvůli své rozlehlosti nemohlo masové publikum svým zdrojům „odmlouvat“; technologie masové mediální distribuce ostatně obvykle ani není zařízená tak, aby to technicky umožňovala.“<sup>63</sup> Nehledě na to, že mezi mocnějším, kvalifikovaným a prestižním zdrojem a mezi masově mediálním publikem panuje asymetrický vztah.*

Hollywoodský žánrový systém si pečlivě hlídal, aby se filmy nevzdalovaly od masového diváka.

Významný obrat nastal v 50. letech, kdy skupina teoretiků oznámila „znovuobjevení skupiny“, respektive, že skupina ve skutečnosti nikdy nezmizela. Výzkum „připomněl, že skutečná publika sestávají z mnoha překrývajících se sítí sociálních vztahů založených na lokální příslušnosti a na dalších zájmech a že média sama byla do těchto sítí včleněna. Teorie „osobního vlivu“ (personal influence) a „názorového vůdce“ (opinion leader) předpokládaly situaci, v níž je kontakt s médii zprostředkován, usměrňován, filtrován a interpretován množstvím kontaktů sociálních. Zdálo se, že veřejný a společensky skupinový charakter publika vstal z mrtvých (například Merton, 1949; Janowitz, 1952)“<sup>64</sup>

Zastánci teorie masového publika nepřijali předpoklad „znovuobjevení skupiny“ a považovali ho pouze za nástroj ideologie, který má utajit nadvládu a moc monopolních médií. Přesto se zdá, že publikum má určité možnosti: za první, rozvoj nových interaktivních médií a za druhé, požadavek na znovu prosazení autonomie skutečného publika.

## **5.2 Divák akčního filmu**

Výroba akčního filmu je velice drahá, proto nezbytně potřebuje ohromné publikum. Podstata jeho bytí spočívá v masové návštěvnosti, musí existovat předpoklad, že ho shlédne nejméně milion diváků. Vzniká tak paradox kdy film, jehož výroba je

---

<sup>63</sup> McQAIL, D. Úvod do teorie masové komunikace. 2. vyd. Praha: Portál, 2002. s 318. ISBN 80-717-8714-0.

<sup>64</sup> (Tamtéž, s. 319.)

velice drahá musí zůstat levnou zábavou, pro lidového diváka, proto musí mít obrovskou návštěvnost. „Publikum je za všech okolností činitelem, který masovému kinu diktuje obsah i způsob výpovědi.“<sup>65</sup>

To věděli velice dobře filmaři už na začátku minulého století, proto se snažili na krátkých filmech na pokračování zjišťovat skutečné zájmy publika., „Některé série však umožnily – a v tom spočívá jejich pozitivní role – odhalit skutečně stálé divácké záliby a vytvořit tradiční filmové žánry, které často čerpaly ze zkušeností literatury, avšak ne vždy té nejlepší.“<sup>66</sup> V průběhu dalších let se filmaři snažili reflektovat zájmy publika a rozvíjet žádané žánry: western, gangsterky, válečné filmy, atd.

V 80. a 90. letech se stal vůdčím žánrem akční film. „V oblasti žánrového filmu bylo bezpochyby hlavní událostí zrození fantasticko-dobrodružného filmu, nazývaného „nové dobrodružství“. Stal se hitem v kinech po celém světě, vytvořil nový typ konzumenta a svou agresivní masovostí přímo ohrozil existenci jiných žánrů a existenci filmu jako umění pro dospělé. Vznik tohoto proudu signalizovaly už v předešlém desetiletí takové kasovní šlágry jako Hvězdné války nebo Čelisti. Tyto filmy vymezily dva nové samostatné směry vývoje nového dobrodružného filmu. První reprezentoval neomezené futuristické vize, ve kterých je „všechno dovoleno“, protože to, co se ukazuje, dnes ještě neexistuje. Druhý používá prvky ze známé reality, ale vkládá je do neobvyklých situací měnících se v bleskovém tempu, s jakým se v běžném životě nesetkáváme. Oba typy filmu však spojují stejné dominanty – prudké zvraty děje, rychlý spád, vzájemně se předstihující události, temné záhady, náhlá překvapení, výjimečné souhrny okolností, strašlivá nebezpečí, zdánlivě bezvýchodné situace, obrazy šokující intenzitou, děsem a krutostí, ohrožení, oslnění exotikou a občas trocha humoru jako přestávka k odreagování.“<sup>67</sup>

Filmaři se zaměřují na nový typ citlivosti masového, televizí formovaného diváka, který zapíná televizi bez ohledu na program a neustále přepíná z jednoho kanálu na druhý. Film ho musí během minuty zaujmout, jinak přepne, a tvůrci se překvapivě takovému divákovi přizpůsobili. Znamená to, že film musí být prošpikovaný

---

<sup>65</sup> MICHALEK, B. *Film: umění ve vývoji*. Praha: Panorama, 1980. s. 112.

<sup>66</sup> PŁAŻEWSKI, J. *Dějiny filmu 1895 – 2005*. 1. vyd. Praha: Academia, 2009. s. 92. ISBN 978-80-200-1689-8.

<sup>67</sup> (Tamtéž, s. 579.)



vyostřenými izolovanými vizuálními pointami a obsah je až na druhém místě. Taková situace samozřejmě nahrává vzniku akčních filmů.

Shrňme si nyní, jaký tedy je divák akčních filmů: Je konzumentem populární kultury zprostředkované masovými médii. Je součástí masového publika, uvnitř kterého jsou neosobní vztahy. Zpětně neovlivňuje masově komunikační zdroje. Chce se pobavit a vyplnit svůj volný čas. Preferuje méně náročné žánry a není příliš kritický. Vyžaduje netradiční, neelitní, masově produkovanou a populární kulturu. Podléhá zákonu nabídky a poptávky. Tento nový typ konzumenta očekává od filmu: bleskové tempo, s jakým se v životě nesetkáme, prudké zvraty děje, rychlý spád, náhlá překvapení, nebezpečí, ohrožení, exotiku, vyostřené izolované vizuální pointy a dech beroucí vizuální efekty. Obsah je až na druhém místě. Požaduje, aby film byl odpočinková záležitost. Působením masové kultury je zpětně vytvářena spotřebitelská základna uniformních konzumentů požadujících další přísun jejích produktů. Žánr je známka, která prodává. Žánr akční film, je vysoce žádané označení, které pracuje s očekáváním a zkušenostmi publika.

Propast mezi elitní a masovou kulturou se neustále zužuje. Bohužel ve prospěch masové kultury. „*Ale vznik pop-artu vedl mnoho historiků umění k vyšší toleranci vůči masové kultuře a zamítnutí vznešených ambicí „vysokého modernismu“.* Tvůrci všech uměleckých disciplín začali těžit z populární kultury, kladli důraz na fragmentaci a potvrdili vliv uměleckého trhu na vytváření nových trendů; všechny styly minulosti se nyníjevily jako dostatečně vhodné pro karikaturu a pastiš. To byly některé ze specifických rysů identifikovatelných jako postmodernismus.“<sup>68</sup>

---

<sup>68</sup> THOMPSONOVÁ, K a D. BORDWELL. *Dějiny filmu*. 2. vyd. Praha: Lidové noviny, 2011. s. 627. ISBN 978-80-7331-207-7.

## 6 VÝZNAMNÍ SVĚTOVÍ REŽISÉŘI A PRODUCENTI AKČNÍCH FILMŮ

### 6.1 Režiséři

Režiséřů, kteří točí akční filmy je celá řada, někteří jsou úspěšní a tomuto žánru se věnují během celé své kariéry. Jiní naopak točí, více či méně úspěšné, filmy různých žánrů. Někteří režiséři využili finančního úspěchů svých velkolepých akčních filmů k natočení uměleckých filmů, po kterých toužili, ale neměli k jejich realizaci finanční prostředky.

Jedním z nejvýznamnějších režiséřů akčního filmu je James Cameron. Svoji filmovou kariéru začínal prací na zvláštních efektech, což zúročil ve své další torbě. Později se začal věnovat také psaní scénářů. Je autorem scénáře většiny filmů, které režíroval a je podepsaný také pod scénářem filmu *Rambo II (Rambo: First Blood Part II; George P. Cosmatos, 1985)*. Průlomem v jeho kariéře byl nízkorozpočtový *Terminátor (The Terminator, 1984)*, plný přestřelek a automobilových honiček, ke kterému si rovněž napsal scénář. „Cameron si především uvědomil, že úspěšný film by měl být založen na nepřetržité fyzické akci.“<sup>69</sup> *Terminátor* ukázal, že se podobný film dá pořídit i s nízkým rozpočtem. Kultovní se staly také strohé hlášky a trochu toporný herecký projev Arnolda Schwarzeneggera, na kterém postavil svou další kariéru. V pokračování *Terminátor II: Den zúčtování (The Terminator II: Judgement Day, 1991)* velkolepé akční scény ještě obohatil o vynikající vizuální efekty. Film měl oproti prvnímu dílu astronomický rozpočet téměř 100 milionů dolarů, avšak vydělal zhruba pětinasobek.

Další dílo, pod kterým je Cameron režijně i scénáristicky podepsán, je film *Vetřelci (Aliens, 1986)*, který zaznamenal ještě větší úspěch než první díl *Vetřelec (Alien; Ridley Scott; 1979)*. Následovaly trochu odlehčené *Pravdivé lži (True Lies, 1994)*, ve kterých se Cameron úspěšně snažil „přebondovat“ bondovky. (Bordwell). *Pravdivé lži*, byly ještě dražší, než druhý *Terminátor*, ale také si na sebe dokázaly vydělat.

---

<sup>69</sup>THOMPSONOVÁ, K a D. BORDWELL. *Dějiny filmu*. 2. vyd. Praha: Lidové noviny, 2011. s. 718. ISBN 978-80-7331-207-7.

Finanční zisky výše zmíněných filmů Cameronovi dovolily odbočit od akčního žánru a pustit se do velice riskantního filmu *Titanic* (1997), jehož výroba stála přes 200 milionů dolarů a úspěch nebyl zaručen. Tvůrcům se ale risk vyplatil a vedle rekordních 11 Oscarů, se stal prvním filmem, který vydělal více než miliardu dolarů. Cameronovi se daří svými splněnými sny vydělat obrovské peníze. Dalším takovým počinem je 3D film *Avatar* (2009), plný vizuálních efektů, který ještě překonal kasovní úspěchy filmu *Titanic*.

James Cameron, který nejprve natočil nízkorozpočtový film *Terminátor* (*The Terminator*, 1984), se v dalším průběhu své kariéry pouští již jen do velice nákladných projektů. Veškerá rizika se mu však vyplácí a dokazuje, že je schopen natočit úspěšný film ať to stojí, co to stojí.

„Jako nejzručnější praktik v žánru nových akčních filmů se projevil John McTiernan; jeho dokonalá režie *Smrtonosné pasti* (1988) se stala vzorem elegantní kamery i skvěle načasovaných scén a zároveň udělala velkou hvězdu z Bruce Willise.“<sup>70</sup> Jeho prvním větším projektem byl *Predátor* (*Predator*, 1987) s Arnoldem Schwarzeneggerem. Následovala již zmíněná *Smrtonosná past* (*Die Hard*, 1988), která se stala velkým hitem. Spolupráci si zopakovali při natáčení filmu *Smrtonosná past III* (*Die Hard: With a Vengeance*, 1995). V roce 1990 natočil se Seanem Connerym *Hon na ponorku* (*The Hunt for Red October*, 1990). O tři roky později se znovu setkal se Schwarzeneggerem při práci na ambiciózním projektu *Poslední akční hrdina* (*Last Action Hero*, 1993), který by se dal označit za Schwarzeneggerovu parodii na své akční filmy, výsledek ovšem nenaplnil očekávání.

Mnoho amerických akčních filmů vytvořili režiséři původem z Evropy. Mezi ně patří například Tony Scott, který režíroval například film z prostředí vojenských pilotů *Top Gun* (1986), policejní akční komedii *Policajt v Beverly Hills II* (*Beverly Hills Cop II*, 1987) nebo akční film o tajném agentovi zajatém v Číně *Spy Game* (2001).

Dalším režisérem z evropského kontinentu je nizozemský režisér Paul Verhoeven. „Paul Verhoeven doma v Nizozemí dělal historická dramata a realistické filmy ze života; v Hollywoodu se stal představitelem stylové, akčně orientované science fiction (*RoboCop*, 1987; *Total Recall*, 1990) ...“<sup>71</sup> „Ukázalo se, že Paul Verhoeven

<sup>70</sup> THOMPSONOVÁ, K a D. BORDWELL. *Dějiny filmu*. 2. vyd. Praha: Lidové noviny, 2011. s. 721. ISBN 978-80-7331-207-7.

<sup>71</sup> MONACO, J. *Jak číst film*. 1. vyd. Praha: Albatros, 2004. s. 362. ISBN 978-80-00-01410-4.

zahájil trend: mnoho současných akčních filmů režírovali emigranti z Evropy.<sup>72</sup> Jedním z nich byl Jan de Bont, který se jako kameraman podílel mimo jiné na snímcích *Smrtonosná past* (*Die Hard*; John McTiernan, 1988) a *Hon na ponorku* (*The Hunt for Red October*; John McTiernan, 1990) a režie se ujal u filmů *Nebezpečná rychlost* (*Speed*, 1994) a *Nebezpečná rychlost II: Zásah* (*Speed II: Cruise Control*, 1994), které se odehrávají převážně v uzavřeném prostředí (autobus a loď). Dalším de Bontovým filmem je pokračování dobrodružství archeoložky Lary Croft: *Lara Croft - Tomb Raider: Kolébka života* (*Lara Croft Tomb Raider: The Cradle of Life*, 2003).

Úspěšným režisérem mladší generace je např. Christopher Nolan, který má za sebou úspěšný restart komiksového *Batmana*. Jeho trilogie *Batman začíná* (*Batman begins*, 2005), *Temný rytíř* (*The Dark Knight*, 2008), *Temný rytíř povstal* (*The Dark Knight Rises*, 2012) zaznamenala obrovský úspěch. Ještě lépe si vedl Nolan s filmem *Počátek* (*Inception*, 2010), který byl dokonce nominovaný na Oscara.

## 6.2 Producenti

Významným producentem akčních filmů je Joel Silver. Stojí za mnoha známými akčními filmy a vděčí mu za kariéru řada, nejen akčních, herců. Někteří kolegové mu také vděčí za to, že jimi produkovávané filmy dokázal uchránit od finančního propadáku. Prvním významnějším filmem, který produkoval, byla komedie z policejního prostředí *48 hodin* (*48 Hrs.*; Walter Hill 1982), ve kterém poprvé na filmovém plátně prodal svůj komediální talent Eddie Murphy. Dalším akčním filmem, který produkoval, bylo *Komando* (*Commando*; Mark L. Lester, 1985) s Arnoldem Schwarzeneggerem. Spolupráci si zopakovali při natáčení filmu *Predátor* (*Predator*, John McTiernan, 1987). Silver stojí také za úspěšnou policejní akční sérií *Smrtonosná zbraň* (*Lethal Weapon*). Úspěšně produkoval rovněž první dva díly podobně znějící akční série *Smrtonosná past* (*Die Hard*). Bruce Willis je dalším hercem, který mu vděčí za hvězdnou kariéru.

Do producentského portfolia Joela Silvera patří také dva filmy se Silvesterem Stallonem: *Demolition Man* (Marco Brambilla, 1993) a *Nájemní vrazi* (*Assassins*;

---

<sup>72</sup> MONACO, J. Jak číst film. 1. vyd. Praha: Albatros, 2004. s. 366. ISBN 978-80-00-01410-4.

Richard Donner, 1995). Scénář k filmu *Nájemní vrazi* napsali bratři Wachowští, režiséři trháku *Matrix* (*The Matrix*; Andy Wachowski a Larry Wachowski, 1999), který taktéž financoval. Stejně jako film *V jako Vendeta* (*V for Vendetta*; James McTeigue, 2005). Joel Silver produkoval mnoho úspěšných akčních filmů s těmi největšími hvězdami tohoto žánru.

Producenty se často stávají sami herci, poté co si svými hereckými výkony vydělají v předchozích filmech dostatek peněz. Hlavní důvody to má dva. První je, že si zahrají přesně roli, jakou chtějí. Druhý je prostý, peníze. Tím, že projekt zafinancují, také přebírají plnou zodpovědnost za jeho případný finanční úspěch, nebo neúspěch. Příkladem druhé kategorie může být například Kevin Costner. Jeho dva filmy *Vodní svět* (*Waterworld*; Kevin Reynolds a Kevin Costner, 1995) a *The Postman – Posel budoucnosti*, (*The Postman*; Kevin Costner, 1997) skončily naprostým propadákem a Costner na nich prodělal značné jmění a zničil si kariéru. Zejména ve druhém případě si Costner velmi svérázně vyložil termín „rodinný film“. „*Ujal se nejen režie a hlavní role, ale taktéž nazpíval finální píseň, byl jedním z producentů a do filmu obsadil své dvě děti (holčička, která procítěně zpívá americkou hymnu, je Costnerova dcera a malý kluk v posledním záběru je jeho syn)*.“<sup>73</sup> Tolik k neúspěšným hercům-producentům.

Mnohem zajímavější jsou ti úspěšní. Mezi úspěšné herce-producenty patří Tom Cruise, který produkoval mimo jiné úspěšnou akční sérii *Mission: Impossible*. Doposud čtyřdílná série se natáčí již téměř 20 let a připravuje se páté pokračování. Dalším snímkem, ve kterém si Cruise zahrál a zároveň jej zafinancoval, je příběh o soumraku japonských samurajů *Poslední samuraj* (*The Last Samurai*; Edward Zwick, 2003).

Všestrannějším filmařem je také Clint Eastwood, mezi jehož filmové projekty se řadí např. *Náhly úder* (*Sudden Impact*; Clint Eastwood, 1983) ze série filmů *Drsný Harry*, nebo film *Bílý lovec, černé srdce* (*White Hunter Black Heart*; Clint Eastwood, 1990)

S novým financováním akčních filmů přišli Steven Spielberg a George Lucas. Blockbuster je marketingová strategie, která vychází z poznání, že samotný film už nestačí. Steven Spielberg a George Lucas došli k názoru, že každý dobrý nápad se musí prodat hned několikrát. Nový film se musí stát celospolečenskou kulturní událostí. Premiéru předchází pečlivá reklamní kampaň. Do rádií je dodán soundtrack, pokud

---

<sup>73</sup> CHVÁLA, T. Slavné filmové propadáky. KINOBOX. [online]. 25. 6. 2011 [cit. 2013-03-09]. Dostupné z: <http://www.kinobox.cz/clanek/5593-slavne-propadaky-posel-budoucnosti>

existuje. Okamžitě po premiéře je zahájena videodistribuce a následuje jednání o prodeji práv k televiznímu vysílání. O filmu je vydaná kniha, případně komiks, vyrobí se oblečení s potisky filmových postav, kostýmy pro děti i pro dospělé, hračky a počítačové hry. Z filmu se stává kultovní záležitost, divák si k příběhu a postavám vytváří emocionální osobní vztah a neváhá investovat peníze do něčeho, co je pro něj významné. Takový kultovní film pak přinese tvůrcům velké finanční prostředky. Prodej stejného filmu na nových nosičích- videokazety, DVD, blu-ray.

## 7 FENOMEN JAMES BOND 1962- 2012

Historie agenta jejího veličenstva se začala psát již během Druhé světové války. Bondův stvořitel Ian Fleming sám prošel špionážním výcvikem a účastnil se několika nebezpečných akcí. Po ukončení bojů se rozhodl využít své zážitky a napsal román *Casino Royale*, který byl nejprve publikován na pokračování v novinách a až později byl vydán knižně. Vždy s ročním odstupem následovaly další romány. Z počátku se nezdálo, že by se rodil jeden z největších fenoménů poválečné filmové historie. Autor musel čelit i tvrdé kritice zejména kvůli sexu, snobství a násilí. Postava Jamese Bonda vzniká v době vrcholící studené války a tak hlavním nepřítelem jsou Sověti. Až později se přidávají různí šílenci, vědci a tajné agentury. Filmy působily v 60. letech jako zjevení. Filmaři se snažili, aby kaskadérské kousky vypadaly co nejuvěřitelněji a divák uvěřil, že i ty nejnebezpečnější natáčel Sean Connery. Kaskadérské kousky se později staly nedílnou součástí nejen každé bondovky, ale všech akčních filmů. „*Bondovské filmy měly eroticky lechtivé zápletky, lehce komické honičky a bojové scény, mimozemskou zbrojnici, šklebivý humor a odvážný produkční design.*“<sup>74</sup> V poslední době se vytrácí humor, mizí břitké dialogy a kultovní hlášky. Tak, jak se mění svět, mění se i agent 007.

Již v průběhu 50. let, si Bondův stvořitel Ian Fleming pohrával s myšlenkou, že by romány mohly být zfilmovány. Film *Dr. No* (Terence Young, 1962), je prvním filmem z celé série. Producent Harry Saltzman, který si zajistil práva na romány o Bondovi, měl velké potíže se sháněním financí. Naštěstí potkal Alberta R. Broccoliho, který měl o látku také zájem. *Dr.No* měl rozpočet méně než milion dolarů. V porovnání s posledním filmem, který měl rozpočet zhruba 200 milionů je to až úsměvné. Režisérské taktovky se chopil Terence Young. Roli Jamese Bonda dostal Sean Connery. Postava agenta 007 byla něčím naprosto novým. Šarmantní hrdina, který vyvázne s noblesou a humorem z každé situace. Je znalcem snad úplně všeho od aut, diamantů, šampaňského, hazardních her až po ženské srdce.

Druhý film s agentem 007 v hlavní roli, *Srdečné pozdravy z Ruska (From Russia with Love*; Terence Young, 1963), je podle mnohých kritiků tím vůbec nejlepším z celé

---

<sup>74</sup> THOMPSONOVÁ, K a D. BORDWELL. *Dějiny filmu*. 2. vyd. Praha: Lidové noviny, 2011. s. 352. ISBN 978-80-7331-207-7.

série. Změnou oproti románové předloze bylo, že hlavní zločineckou organizací nebyl sovětský SMERŠ, nýbrž organizace Přízrak, s kterou Bond bojuje v několika dalších filmech. Broccoli prohlásil: „*Očistěte agenta 007 a scénář od politiky.*“<sup>75</sup> Film zaznamenal ohromný úspěch. Ještě více zdůraznil moderní filmařské techniky. Střihačem byl Peter Hunt, který společně s režisérem Youngem nedbal na zažité postupy. Úvodní scénu předřadili před titulky, což se stalo charakteristickým znakem celé série a používá se to dodnes. Hunt také velice rychlým střihem zdůraznil akčnost celého filmu. „*Jeho inspirativní inovace odstartovaly moderní způsob střihu akčních filmů.*“<sup>76</sup> „*Hunt změnil způsob střihu akčních filmů zavedením dnes tak široce imitovanému stylu „crash cutting“.* Charakteristické znaky Huntova stylu zahrnují skokové střihy bojových scén, množství vložených záběrů k dodání uvolnění, urychlení určitých záběrů pro dynamický účinek, odmítnutí přerušení filmu při rozjezdu a konci scény a záběry zblízka jen výjimečně, když jsou nezbytně důležité pro příběh.“<sup>77</sup> Srdečné pozdravy z Ruska potvrdily vznik nového žánru akčního filmu o tajném agentovi, který nabízel dobrodružství, vynálezy, eleganci a šarm.

Další bondovkou je *Goldfinger* (Guy Hamilton, 1964). Podle původní předlohy chtěl Goldfinger ukrást zlato, scénáristé si však uvědomili, že pro diváky bude mnohem atraktivnější, když zlato využije pro znásobení výbuchu atomové bomby. Producenti se společně s novým režisérem Hamiltonem také snažili co nejvíce posílit humor. Hudební skladatel John Barry byl přesvědčen, že k filmu je také třeba složit titulní píseň, to se stalo tradicí až dodnes. Bohužel tvůrce celé série Ian Fleming se nedočkal *Goldfingerova* úspěchu. Zemřel necelý měsíc před premiérou.

Následoval snímek *Thunderball* (Terence Young, 1965), který nabízel podmořské bitvy, ve kterých spolu bojovaly desítky potápěčů a mnoho scén se žraloky, jejichž natáčení bylo opravdu dobrodružné. Podvodní záběry byly přelomové a ukázaly nové možnosti, které akční filmy nabízely. Young si přál, aby některá Bondova zařízení působila opravdově. Bond využíval tryskový batoh, miniaturní dýchací přístroj a další vynálezy, na kterých se skutečně pracovalo.

---

<sup>75</sup> CORK, J. a C. STUTZ. *James Bond Encyklopedie*. 1. vyd. Praha: Mladá fronta a.s., 2008. s. 274. ISBN 978-80-204-1811-1.

<sup>76</sup> (Tamtéž, s. 273)

<sup>77</sup> (Tamtéž, s. 281)



Ve filmu *Žiješ jenom dvakrát* (*You Only Live Twice*; Lewis Gilbert, 1967), byla poprvé pozměněna původní Flemingova zápletka. Producenti chtěli vytvořit co nejfantastičtější dobrodružství. Poprvé svou tvář odhalí Ernst Stavro Blofeld, největší padouch bondovské historie, kterého měl původně hrát Jan Werich.

*V tajné službě Jejího veličenstva* (*On Her Majesty's Secret Service*; Peter R. Hunt, 1969) je zřejmě nejkontroverznější film celé série. Někteří fanoušci jej zarytě nenávidí, naopak část kritiků ho považuje, zejména díky akčním scénám a emocionálním momentům, za vůbec nejlepší bondovku. V každém případě je předloha jedním z nejakčnějších Flemingových románů. Hlavní změnou oproti předchozím filmům bylo, že Sean Connery již nechtěl hrát roli Bonda a tak producenti vsadili na George Lazenbyho. Režie se chopil Peter Hunt, stříhač předchozích dílů. Hunt se snažil držet co nejvíce emocionální surovosti Flemingových románů. Film obsahuje akční scény v horách a na lyžích. Jedná se vůbec o první film, ve kterém Bond lyžuje. Přesto, že byl film úspěšný, fanoušci si žádali návrat klasického Bonda.

Producentům se povedlo pro film *Diamanty jsou věčné* (*Diamonds Are Forever*; Guy Hamilton, 1971) získat zpět Seana Conneryho a režie se ujal režisér *Goldfingera* Guy Hamilton. Ve filmu je vynikající automobilová honička v ulicích Las Vegas. Po natáčení Sean Connery v roli agenta 007 definitivně skončil.

Osmou bondovkou je snímek *Žít a nechat zemřít* (*Live and Let Die*; Guy Hamilton, 1973). Režisér a producenti se museli vypořádat s hledáním nového představitele a vsadili na Rogera Moora, jehož hlavním úkolem bylo zcela se odstříhnout od Conneryho Bonda. Ve filmu je vynikající honička na člunech, které přeskakují silnice a také Bond přeskakující po hřbetech krokodýlů. Snímek dokázal, že Bond je fenomén, který přesahuje herce, který jej momentálně hraje.

*Muž se zlatou zbraní* (*The Man with the Golden Gun*; Guy Hamilton, 1974) obsahuje automobilovou honičku s nejdramatičtějšími kaskadérskými kousky, jaké byly do té doby provedeny. Vrcholem je automobilové salto přes řeku pomocí rampy, která vypadá jako zřícený most. Na produkci spolu naposledy spolupracovali Harry Saltzman a Albert R. Broccoli. Brzy po natáčení Saltzman prodal svůj podíl studiu United Artists.

Desátá bondovka *Špion, který mě miloval* (*The Spy Who Loved Me*; Lewis Gilbert, 1977) je prvním filmem, který neměl románový základ Iana Fleminga, protože

si nepřál, aby byl příběh pro film použit. Ve filmu je scéna, kdy se Bond, jedoucí na lyžích, vrhá ze skály, ve vzduchu rozevírá padák a hladce přistává.

*Moonraker* (Lewis Gilbert, 1979) je reakcí tvůrců na zvýšenou poptávku po sci-fi, způsobenou zejména úspěchem *Star Wars*. „Záměr byl jednoduchý: vzít Jamese Bonda do vesmíru.“<sup>78</sup> *Moonraker* se nejvíce přibližuje sci-fi z celé série. Film obsahuje vesmírnou bitvu a také scénu, kdy je Bond vystrčen z letadla bez padáku.

Ve filmu *Jen pro tvé oči* (*For Your Eyes Only*; John Glen, 1981) se producenti, Broccoli a Michael Wilson (Broccoliho nevlastní syn), rozhodli Bonda opět vrátit na zem a přiblížit Flemingovým románům. Toho se bondovky snažily držet celá 80. léta. Režie se ujal John Glen, který dodal sérii na větší realističnosti a ještě posílil špionážní složku filmu.

Ve filmu *Chobotnička* (*Octopussy*; John Glen, 1983) je vynikající scéna vzdušného souboje na letadle. Letadlo plné trhavin mělo být nakonec zničeno pádem z 300 metrového útesu. Natáčení málem skončilo tragicky, protože stroj téměř zasáhl státní silnici. Snímek vznikl v době, kdy paralelně bondovku *Nikdy neříkej nikdy* (*Never Say Never Again*; Irvin Kershner, 1983), v hlavní roli se Seanem Connerym, natáčela konkurenční produkce.

*Vyhliídka na vraždu* (*A View to a Kill*; John Glen, 1985) je poslední bondovkou Rogera Moora. Bond v jeho podání skvěle kombinoval akčnost s humorem. Dokázal, že Bond není jen Connery a sérii pomohl získat mnoho fanoušků. Vynikajícím kaskadérským kouskem je seskok s padákem z Eiffelovy věže a zajímavou podívanou je také boj Bonda se Zorinem na konstrukci mostu Golden Gate.

*Dech života* (*The Living Daylights*; John Glen, 1987) představuje nového Jamese Bonda, kterého ztvárnil Timothy Dalton. Původně se chtěli tvůrci věnovat Bondovu mládí a rozklíčovat jeho původ. Albert R. Broccoli to ale odmítl, protože cítil, že na to série ještě není připravena. *Dech Života* nabízí v afghánských pouštních největší válečnou scénu, jaká kdy byla v sérii použita. Film zaznamenal obrovský úspěch a znovu dokázal, že hvězdou není představitel Jamese Bonda, ale Bond sám.

Bondovku *Povolení zabít* (*Licence to Kill*; John Glen, 1989) se producenti snažili zdrsnit, aby lépe sedla ostřejším rysům Timothyho Daltona. Bond stojí stranou britské tajné služby a jedná na vlastní pěst. Celý film je jeho soukromou pomstou a dalo

---

<sup>78</sup> CORK, J. a C. STUTZ. *James Bond Encyklopedie*. 1. vyd. Praha: Mladá fronta a.s., 2008. s. 290. ISBN 978-80-204-1811-1.

by se říct, že jedná proti všem. Je to poslední bodovka, natočená za dob Studené války. Znamená konec éry s pozadím sovětské tajné služby a konec klasických bondovek. A také konec Daltona, který již další díl točit nechtěl.

*Zlaté oko* (*Golden Eye*; Martin Campbell, 1995) přichází po konci Studené války, pádu Berlínské zdi, a vůbec pádu komunismu. Studio i producenti zvažovali, zda má ještě smysl dál točit filmy s Jamesem Bondem. Nakonec dospěli k tomu, že ano. Po 6 leté pauze, nejdelší v bondovské historii, se objevil nový díl. Film *Zlaté oko* měl s Flemingem společné pouze to, že se tak jmenovala jeho vila na Jamajce. Celá éra Pierce Brosnana pochází pouze z per scénáristů. Ti se rozhodli, že proti Bondovi postaví jeho zběhlého kolegu a bývalého kamaráda. Vzpomínku na Studenou válku zde představuje zběhlý ruský generál a hrozící třetí světová válka. *Zlaté oko* obsahuje jedny z nejlepších akčních scén celé série. Zejména Bondova jízda tankem v Petrohradských ulicích je legendární. Dále pak dva neuvěřitelné kousky: „*V prvním kaskadér Wayne Michaels předvádí světově nejvyšší skok na gumě z pevného místa, hráze přehrady Verzasca ve Švýcarsku. Ve druhém výsadkář Jacques „Zoo“ Malnuit sjíždí na motorce s útesu ve Švýcarsku a volným pádem sleduje letadlo.*“<sup>79</sup> Pro Broccoliho to byl poslední film série a jeho úlohu převzala dcera Barbara. *Zlaté oko* zaznamenalo obrovský úspěch a dokázalo, že Bond má místo i ve světě postkomunistickém.

*Zítřek nikdy neumírá* (*Tomorrow Never Dies*; Roger Spottiswoode, 1997) plně ukazuje moc médií a hlavním padouchem je zde mediální magnát. Vynikající kousek předvedl kaskadér, který přeskočil na motorce z budovy na budovu nad rotorem vrtulníku. Film zaznamenal ještě větší úspěch než *Zlaté oko*. Nová generace producentů převzala žezlo od Bondových tvůrců.

Název *Jeden svět nestačí* (*The World Is Not Enough*; Michael Apted, 1999), je odkazem na román *V tajné službě Jejího veličenstva*. Bond v něm zjistí, že „Jeden svět nestačí“ je rodinné heslo jedné větve jeho rodiny. V tomto filmu je jednou z dvojice padouchů krásná žena (Bond girl). Jak prohlásila Barbara Broccoli: „*Bond si myslí, že v Elektře Kingové potkal Tracy (svou krátce žijící manželku z VSJV), ale ve skutečnosti potkal Blofelda.*“<sup>80</sup> Objevuje se zde motiv Stockholmského syndromu. V jedné scéně je

---

<sup>79</sup> CORK, J. a C. STUTZ. *James Bond Encyklopedie*. 1. vyd. Praha: Mladá fronta a.s., 2008. s. 303. ISBN 978-80-204-1811-1.

<sup>80</sup> (Tamtéž, s. 306)

Bond na lyžích pronásledován vrtulníky s pilami. Další skvělou akční scénou je honička motorový člunů na Temži.

V roce 2002 přišla do distribuce 20. bondovka *Dnes neumírej* (*Die Another Day*; Lee Tamahori, 2002), která byla uvedena při příležitosti 40. výročí série. Scénáristé se vrátili k románu *Moonraker* a děj po notných úpravách přenesli na Korejský poloostrov. Hlavním tématem se stalo napětí mezi Jižní a Severní Koreou. Londýnské premiéry se účastnilo přes 3000 hostů, včetně královny Alžběty II. a předchozích představitelů Bonda: Lazenbyho, Moora a Daltona. *Dnes neumírej*, bylo poslední bondovkou Pierce Brosnana.

O 4 roky později přišel na řadu první Flemingův román *Casino Royale* (Martin Campbell, 2006), který sleduje Bondovy začátky u MI6. Castingem prošel úspěšně Daniel Craig. S jeho příchodem se bohužel ze série postupně vytratila většina charakteristických znaků. Ačkoliv se jedná o velice kvalitní akční film, který rozhodně stojí za vidění, postrádá kouzlo bondovské série.

*Quantum of Solace* (Marc Forster, 2008) je prvním snímkem, který přímo navazuje na předchozí bondovku. Začíná tam, kde skončil předchozí film. Bond se snaží přijít na to, proč jej zradila jeho milenka.

Film *Skyfall* (Sam Mendes, 2012) je uveden přesně po 50 letech od první bondovky *Dr. No*. *Skyfall* je malý restart celé série. Nový Bond zde konečně dostává tvář. Velkým plusem je také návrat alespoň některých charakteristických prvků. Práce se mu věnuje v samostatném rozboru.

## 8 AKČNÍ FILM U NÁS

Marshall McLuhan si klade otázku: „*Podíváš-li se na různá kulturní zázemí Anglie, Francie, Ameriky, Ruska, Indie a Japonska, jaké typické vlastnosti uvedených zemí se nejvýrazněji projevují v jejich filmech?*“<sup>81</sup> „*Je žánr archetypální, univerzální a nadnárodní, nebo je lokálně ukotvený?*“<sup>82</sup> „*Nabízí se lákavá představa, že každá epocha, kultura i národ má svůj dominantní žánr, ve kterém nachází svůj výraz...*“<sup>83</sup> Mají žánrové kategorie národní specifickou? Definice žánrů většinou vycházejí z Hollywoodské klasifikace. Mají české žánry skutečně odlišnou podobu? Podobné otázky by zřejmě vydaly na samostatnou studii. Tato práce se přidrží problematiky českého akčního filmu.

Vznik žánru akční film datujeme do 60. let, proto se historií *Československé kinematografie* před tímto datem nebudeme zabývat. Vývoj akčního filmu u nás úzce souvisí s financováním filmů. Do roku 1989 financoval výrobu stát a snažil se hlavně o to, aby filmy šířily mezi lidmi ideologii, kterou prosazovala strana a vláda. Akční film pro tyto účely nebyl zrovna vhodný. Otázka zisku byla vedlejší a nepodstatná. Po roce 1989 je naopak otázka financování hlavní a podstatná. Jak již bylo řečeno, právě výroba akčních filmů se zvláštními efekty bývá velice drahá.

### 8.1 Před rokem 1989

Filmové studio Barrandov poskytovalo filmařům potřebné profesní zázemí, včetně týmu zkušených kaskadérů. Byly tu tvůrčí skupiny, které systematicky vyhledávaly látky vhodné ke zfilmování a spolupracovaly se scénáristy. Zkušenosti dramaturgové přispívali k žánrové ujasněnosti jednotlivých filmů. Filmaři se snažili držet krok se světovou kinematografií, což se jim dařilo či nedařilo v závislosti na

---

<sup>81</sup> McLUHAN, M. *Člověk, média a elektronická kultura*. 1. vyd. Brno: Jota, 2000. s. 164. ISBN 80-7217-128-3

<sup>82</sup> KUČERA, J. *Filmový žánr*. Cinepur [online]. [cit. 2013-02-17]. Dostupné z: <http://cinepur.cz/article.php?article=942#pozn2>

<sup>83</sup> KUČERA, J. *Filmový žánr*. Cinepur [online]. [cit. 2013-02-17]. Dostupné z: <http://cinepur.cz/article.php?article=942#pozn2>

momentální politické situaci. V Československu byly velice oblíbené hlavně komedie a tak vznikaly spíše různé parodie na akční filmy. Jednou z nich je například *Konec agenta W4C prostřednictvím psa pana Foustky* (Václav Vorlíček, 1967). Pět let po uvedení prvního filmu o Jamesi Bondovi vznikla parodie na bondovské téma. Tajný agent W4C, má téměř bondovské vybavení. V budíku má bombu, revolver, slzný plyn, rušičku mikrofilmů atd. Agent W4C je elegantní a pro ženy neodolatelně přitažlivý. Jeho protivníkem je účetní Foustka a jeho psík. Foustka je neobratný, nemá charisma, není nezničitelný, a přesto dokáže zlikvidovat jednoho z nejlepších tajných agentů.

Vzniklo několik žánrově nevyhraněných pokusů o akční film, které nebyly moc vydařené. Častým důvodem bylo to, že filmaři byli nuceni odůvodnit natáčení akčních filmů ideologickým obsahem jako například *Řetěz* (Jiří Svoboda, 1981) a *Mravenci nesou smrt* (Zbyněk Brynych, 1985). V Československu byly oblíbeným žánrem spíše detektivky.

Koncem 80. let vznikly dva filmy, které se akčnímu filmu dokázaly přiblížit. Prvním z nich je film z veksláckého prostředí *Bony a Klid* (Vít Olmer, 1987). Hrdinou je mladík, který se dostal mezi pražské veksláky a začal vydělávat pěkné peníze, ovšem smyčka se brzy začne utahovat. Druhým snímkem, který do kategorie akčních filmů spadá téměř beze zbytku je film *Copak je to za vojáka...* (Petr Tuček, 1987). V lehce komediálním snímku bezpečnostní složky pořádají hon na vojáky, kterým byl za úspěšné navrácení na základnu slíben „opušťák“.

## 8.2 Po roce 1989

Po pádu železné opony se natočilo několik pokusů o akční film. Některé se snažily přiblížit americkým akčním filmům, jiné zvolily trochu jinou taktiku naopak se přiblížit českému divákovi: např. *Kamarád do deště II - Příběh z Brooklynu* (Jaroslav Soukup, 1992). Většina z nich ale příliš neuspěla. Mezi skutečně nepovedené snímky patří: *Kanárská spojka* (Ivo Trajkov, 1993), *Nahota na prodej* (Vít Olmer, 1993), *Hořké léto* (Jan Bartoň, 1995) a parodie na Jamese Bonda, *Jak ukrást Dagmaru* (Jaroslav Soukup, 2001). O něco lépe dopadl film z kaskadérského prostředí *Cesta peklem* (Martin Hollý ml., 1995).

Největším úskalím, se kterým se musejí akční filmy u nás vypořádat, je fakt, že v České republice se stále hrdinství příliš neoceňuje. Naše společnost neoceňuje ani opravdové hrdiny tak, jak by si zasloužili. Nemáme hrdiny skutečné a těžko jim potom přát ve filmu. Proč tomu tak je, to by bylo na samostatnou práci. Faktem je, že český akční film stále hledá svého hrdinu. A pokud už jej najde, je jím buď zločinec, nebo člověk, který je velice kontroverzní. Dva nejpovedenější české akční filmy do této kategorie spadají. Oba jsou natočeny na motivy skutečných příběhů. První z nich je film *Sametoví vrazi* (Jiří Svoboda, 2005), který líčí okolnosti tzv. „Orlických vražd“ a ukazuje, jak vypadalo porevoluční podnikání v nově demokratické zemi. Druhým realizovaným akčním filmem je *Kajínek* (Petr Jákl ml., 2010). *Kajínek* splňuje beze zbytku to, co bychom očekávali od akčního filmu. Obsahuje přestřelky, honičky i kaskadérské kousky, které se s výrazně nákladnějšími americkými filmy samozřejmě nemohou rovnat. Avšak *Kajínek* ukazuje, že i u nás může vzniknout úspěšný akční film, který naplní pokladny kin. *Kajínek* měl také velice dobrou reklamní kampaň, která tuzemským filmům často schází. Mnohdy se o velmi kvalitních snímcích dozvídáme až při udílení výročních filmových cen.

Ještě jeden zajímavý snímek stojí za zmínku. Je jím dobrodružný film *Na vlastní nebezpečí* (Filip Renč, 2007), který se odehrává na divoké rumunské řece a nabízí několik akčních scén na divoké vodě. Spíše jej ale můžeme zařadit do kategorie pokusů o akční film. Čeští filmaři se snaží o autorský přístup, pokoušejí se přesáhnout žánr a najít vlastní cestu, která však bývá zavádějící.

## 9 ROZBOR KONKRÉTNÍHO FILMU

### *Skyfall* (Sam Mendes, 2012)

Námět nečerpá z díla Ian Fleminga, inspirace Bondovými romány je pouze volná. Také název *Skyfall* nemá předlohu ve Flemingových dílech. Scénář napsali již zkušení scénáristé Bondovek Neal Purvis, Robert Wade, ve spolupráci s Johnem Loganem. Scénáristé porušili nepsané pravidlo, že o Bondově minulosti se nemluví. Dozvídáme se toho nebývale mnoho. Bond je Skot a nabízí se odkaz na stejný původ prvního představitele Seana Conneryho. Bond vyrůstal ve Skotsku na panství, které se jmenuje Skyfall, kde to nenáviděl. V dětství mu zemřeli rodiče a jeho to velice poznamenalo.

Velký prostor v tomto filmu dostala postava M. Ve starších Bondovkách postava vedlejší, která získávala s nástupem Judi Dench prostoru stále více. Ve *Skyfall* se celý děj točí právě okolo ní. Naproti tomu tradiční postava Bond girl má ve filmu velice malý prostor. Místo vedle Bonda je jen jedno a to zaujímá M. Bond si je ve *Skyfall* s M mnohem bližší, než v jiných filmech, ale přesto zůstává britsky odměřený.

Scénáristé oživilo dvě klasické postavy, které v posledních dvou filmech chyběly. První z nich je slečna Moneypenny. Od prvního filmu *Dr. No* až po film *Dnes neumírej* to byla sekretářka Bondova šéfa, později šéfky, M. Od počátku série je to žena stvořena pro kancelářskou práci. Scénáristé uplatnili emancipační posun. *Skyfall* jí představuje jako tajnou agentku. To, že jde o Moneypenny, se dozvíme až na konci filmu, kdy se stává sekretářkou nového M. Úvod filmu názorně ukazuje, proč se tomu tak stalo. Moneypenny několikrát chybí. Při automobilové honičce urazí obě zpětná zrcátka, převrátí a nabourá civilní automobily. Korunu všemu nasadí, když místo nepřátelského agenta střelí a málem zabije samotného Bonda. Druhou postavou, kterou scénáristé přivedli zpět k životu je Q, který se naposledy objevil, ve filmu *Dnes neumírej*, ve kterém John Cleese nahradil dlouholetého představitele Desmonda Llewelina, který zemřel. Role již není koncipována jako ztřeštěný stařík s dokonalými technickými vynálezy. Q je mladý „ajt'ák“ a zbrojní expert, kterého Bond kvůli jeho mládí příliš nerespektuje, v celé sérii tomu bylo naopak. Q Bonda nevybaví nadpozemskými vynálezy, ale reálnou pistolí, která má senzory reagující na otisky prstů



majitele. V posledních filmech je trend série jasný: Držet se co možná nejbližší reality. Nebývalý prostor dostal v tomto filmu Londýn a důležitou úlohu Skotsko, kde se odehrává finále. Netradičně se odehrává na území Velké Británie.

Režie se ujal oscarový režisér Sam Mendes, který ukazuje, že opravdu dobrý režisér akčních filmů, by měl mít za sebou i jiné žánry. Některé scény jsou velkolepé, jiné naopak velice niterné a komorní. Na Bonda až neobvykle. Úvod filmu je opravdu strhující. Již předtitulková sekvence ukazuje, jak se série za 50 let své existence proměnila. Od špionážního románu se posunula k akčnímu filmu. Nabízí, vedle automobilové honičky, Bonda prohánějícího se na motorce po střechách domů a bojujícího na střeše vlaku. Bond v první scéně řeší, zda dá přednost záchraně umírajícího kolegy, nebo úspěchu mise. Nakonec dostane rozkazem, kolegu nechat jeho osudu. Stejný motiv se ve filmu objeví ještě dvakrát. Podruhé je tomu hned vzápětí. Bond bojuje na výše zmíněné střeše vlaku. M rozkáže Moneypenny, aby vystřelila na jeho protivníka, který má u sebe jména tajných agentů, ačkoliv hrozí, že bude zasažen sám Bond. Moneypenny místo agenta, sestřelí Bonda ze střechy vlaku a zdánlivě mrtvý Bond se pak zřítí z obrovské výšky do řeky.

Po titulcích je sice Bond naživu, ale zobrazen na největším dně, na jakém kdy v sérii byl. Nikdy ho filmaři nezachytili tak jako tentokrát. Bond se upíjí v alkoholu a je z něj naprostá troska. Ani po smrti milované ženy, ani po 18 měsících v korejském vězení, kde by ho pravděpodobně nechala MI6 zemřít, kdyby se nerozneslo, že promluvil, nevypadal takhle. Nebyl totiž zlomený duchem. Věděl, že to, nebo ještě něco horšího se mu může v této branži stát. Na počátku tohoto dílu zlomený je. Bond není naštvaný kvůli postřelení samotnému, ale kvůli tomu, že mu M nevěřila, že situaci zvládne. Celá MI6 je ovšem v kritické situaci a po útoku na její sídlo, který Bond vidí ve zprávách během návštěvy baru, si uvědomí, že ho potřebují. I přes to, že zaostává prakticky ve všech testech, M ho pošle zpět do akce. Tím dá najevo, že si uvědomila svou chybu a vrací mu ztracenou důvěru.

Hlavním padouchem je bývalý agent 00, který se mstí za to, že byl vydán na pospas mučení, čemuž Bond dobře rozumí, ale zároveň zůstává loajální vůči své vlasti. Je to již potřetí, kdy se v tomto filmu opakuje stejný motiv, kdy M obětuje agenta v zájmu akce. Je možné, že tento nekompromisní přístup k agentům odejde společně s ní, nebo tomu bude naopak.

Vyvrcholení celého filmu se odehrává na panství Skyfall. A odehrává se vskutku nezvykle. Bond nedobývá protivníkovo sídlo, vozidlo nebo vesmírnou stanici. Naopak je to Bond, kdo je zabarikádovaný ve svém rodném domě, ze všech sil brání M před padlým agentem a jeho početným doprovodem. Přesto, že se snaží ze všech sil a agenta zneškodní, film nabízí jeden z nejnečekanějších konců, smrt M. Po smrti Bondovy ženy ve filmu *V tajné službě Jeho veličenstva*, je to podruhé, kdy film skončí tragicky pro jednu z hlavních kladných postav. V úplném závěru filmu se objeví nový M. Poprvé se obsazení některé postavy mění přímo v průběhu filmu.

Nová bondovka zaznamenala značný úspěch. Lze očekávat, že další pokračování se ubere podobnou cestou, která se bude držet co nejvíce reality. Je jisté, že na sebe nenechá dlouho čekat.

## ZÁVĚR

Cílem této práce bylo přehledně zmapovat problematiku filmových žánrů se zvláštním zřetelem na akční film. O žánrech toho bylo hodně napsáno, ale informace jsou velice kusé a nepřehledné. Teoretici a filmoví kritici nahlíží na filmový žánr spíše z roviny teoreticky-filosofické. Tyto širší pohledy jsou zasazeny do celospolečenských kontextů a vypovídají nám nejen o vývoji kinematografie a žánru, ale i o společnosti jako takové. Na druhé straně této škály stojí distributoři filmů, kteří potřebují určit daný žánr u konkrétního filmu. Všichni chtějí totéž, ale mezi jejich přístupy je diametrální rozdíl.

Tato práce proto podává široký pohled na problematiku filmových žánrů od teoretických koncepcí, přes aplikace, až ke konkrétním případům. Přes analýzu, probíhající v několika horizontálních a vertikálních rovinách, dochází k určité syntéze.

V první horizontální rovině – teoretické, jsou zmapovány pohledy na problematiku a definice žánrů, od obecných až ke zcela konkrétním jednotlivým žánrům, včetně definice žánru akční film.

Ve druhé rovině – tvůrci sami hodnotí, jestli je pro ně výhodnější přiklonit se k žánrovému nebo autorskému filmu. Stávají se stoupenci žánrové teorie nebo autorské teorie. Tvůrci akčních filmů se spíše přiklánějí k žánrové teorii.

Ve třetí rovině – probíhá interakce mezi záměry tvůrců a diváckým očekáváním. U žánrových filmů by měla tato interakce probíhat hladce. Akční film vzniká pro svého diváka a divák očekává svůj akční film.

V první vertikální rovině – vzniká nový žánr a to buď teoreticky, na základě předem dané kategorie, nebo historicky, kdy po vzniku určité množiny filmů jsou vygenerovány společné znaky, a je ustanoven nový žánr. Některé žánry zůstávají jako stálice, ale jiné zanikají. Žánr akční film vznikl historicky a svoje místo mezi žánry si stále drží.

Ve druhé rovině – stávající žánr stoupá či klesá v oblibě. V jistém období se určitý žánr stane dominantním. V jiném období se filmy tohoto žánru téměř netočí. Žánr akční film dominoval filmové tvorbě v 80. a 90. letech. Díky sérii pokračování si v popularitě drží slušné místo, i když kulminaci už má za sebou.

Ve třetí rovině – žánr nevyovídá nic o kvalitě filmu. V kategorii jednoho žánru můžeme najít filmy výborné i špatné. Mezi akčními filmy nalezneme velké rozdíly v kvalitě jednotlivých filmů, od špičkového akčního thrilleru až po „béčkový“ akční thriller.

Tyto příklady nám jasně dokazují, že filmový žánr je kategorie, kterou je nutné zkoumat v pohybu. Hypotéza, že se jedná o dynamickou kategorii, se tedy potvrdila.

Dále tato práce podrobně zkoumá konkrétní oblasti, spojené s akčním filmem. Především si všímá témat a typologie akčních filmů. Podrobně se zabývá filmovým jazykem a významem zvláštních efektů. Velká pozornost je věnována významným světovým tvůrcům akčních filmů a jejich dílům. Fenomén James Bond, který je už padesát let stále stejný, a přece vždycky jiný, si zaslouženě získal velký prostor.

Masová kultura, masové publikum a postavení filmu v rámci masové kultury, se staly předmětem dalšího studia. Následuje charakteristika diváka akčních filmů a také vize postavení masové kultury v době postmodernismu. Pozornost je věnována i novému způsobu financování akčních filmů. Na konci práce je podrobně rozebrán film *Skyfall*.

Je žánr národní? Tuto otázku se nepodařilo uspokojivě zodpovědět. Bylo by jistě přínosné podobným podrobným způsobem zpracovat i další žánry nejenom akční film. Vynořují se i další náměty ke zpracování, např.: Jsou žánry genderové? Těmto otázkám by bylo jistě účelné věnovat pozornost, jejich řešení by však přesáhlo rámec této práce.

Práce zmapovala problematiku vzniku a vývoje filmových žánrů se zaměřením na akční film. Byla vytvořena typologie akčních filmů, včetně doložených konkrétních případů jednotlivých děl, a vznikla definice žánru akční film. Byly popsány charakteristické znaky akčního filmu, včetně specifických prvků filmového jazyka.

## SEZNAM POUŽITÝCH ZDROJŮ

### Seznam použité české literatury

- ARISTOTELÉS. *Poetika*. 1. vyd. Praha: Svoboda, 1996. ISBN 80-205-0295-5.
- BEIEROVÁ, B. aj. *Kronika filmu*. Praha: Cinema, 1995. ISBN 80-858-7339-7.
- BROŽ, J. a M. FRÍDA. *666 profilů zahraničních režisérů*. Praha: Československý filmový ústav, 1977.
- CORK, J. a C. STUTZ. *James Bond Encyklopedie*. 1. vyd. Praha: Mladá fronta a.s., 2008. ISBN 978-80-204-1811-1.
- BERNARD, J. a P. FRÝDLOVÁ *Malý labyrint filmu*. 1.vyd. Praha: Albatros, 1988.
- HERFURT, I. *Zlatý fond světové kinematografie*. 1.vyd. Praha: Horizont, 1986.
- KAZDA, J. *Kapitoly z dějin divadla*. 1. vyd. Jinočany: H&H, 1998. ISBN 80-86022-25-0.
- KLOS, E. *Dramaturgie je když...* 1. vyd. Praha: Československý filmový ústav, 1988.
- McLUHAN, M. *Člověk, média a elektronická kultura*. 1. vyd. Brno: Jota, 2000. ISBN 80-7217-128-3
- McQUAIL, D. *Úvod do teorie masové komunikace*. 2. vyd. Praha: Portál, 2002. ISBN 80-717-8714-0.
- MICHALEK, B. *Film: umění ve vývoji*. Praha: Panorama, 1980.
- MONACO, J. *Jak číst film*. 1. vyd. Praha: Albatros, 2004. ISBN 978-80-00-01410-4
- PLAŹEWSKI, J. *Dějiny filmu 1895 – 2005*. 1. vyd. Praha: Academia, 2009. ISBN 978-80-200-1689-8.
- SOURIAU, É. *Encyklopedie estetiky*. 1. vyd. Praha: Victoria Publishing, 1994. ISBN 80-85605-18-X.
- THOMPSONOVÁ, K a D. BORDWELL. *Dějiny filmu*. 2. vyd. Praha: Lidové noviny, 2011. ISBN 978-80-7331-207-7.
- TODOROV, Tzvetan. *Úvod do fantastické literatury*. 1. české vyd. Praha: Univerzita Karlova v Praze, nakladatelství Karolinum, 2010. ISBN 978-802-4616-766.
- TOEPLITZ, J. *Dějiny filmu*. Praha: Panorama, 1989. ISBN 80-7038-025-X; 80-7038-016-0.

TRUFFAUT, F. *Rozhovory Hitchcock – Truffaut*. 1. vyd. Praha: Československý filmový ústav, 1987.

### **Seznam použité zahraniční literatury**

NEALE, S. *Genre*. London: BFI Books, 1980. 22-23p. ISBN 0851700942, 9780851700946

TUDOR, A. *Theories of Film*. London: Secker and Warburg/British Film Institute. 1974. 135p.

### **Seznam použitých internetových zdrojů**

2012 [online]. [cit. 2013-03-25]. Dostupné z: <http://www.sabotagetimes.com/wp-content/uploads/film-2012-3.jpg>

*Drsný Harry* [online]. [cit. 2013-03-25]. Dostupné z: <http://media.televize.cz/film/x6mx3pb1kk5f.jpg>

CHVÁLA, T. *Slavné filmové propadáky*. KINOBOX. [online]. 25. 6. 2011 [cit. 2013-03-09]. Dostupné z: <http://www.kinobox.cz/clanek/5593-slavne-propadaky-poselbudoucnosti>

*Indiana Jones* [online]. [cit. 2013-03-25]. Dostupné z: <http://cdn-media.hollywood.com/images/l/indiana-jones.jpg>

*James Bond* [online]. [cit. 2013-03-25]. Dostupné z: [http://images.askmen.com/top\\_10/entertainment/top-10-james-bond-movies\\_flash.jpg](http://images.askmen.com/top_10/entertainment/top-10-james-bond-movies_flash.jpg)

KUČERA, J. *Filmový žánr*. Cinepur. [online]. [cit. 2013-02-17]. Dostupné z: <http://cinepur.cz/article.php?article=942#pozn2>

*Mistrův syn* [online]. [cit. 2013-03-25]. Dostupné z: [http://www.lovehkfilm.com/reviews\\_2/ab5734/drunken\\_master.jpg](http://www.lovehkfilm.com/reviews_2/ab5734/drunken_master.jpg)

*Muži v černém* [online]. [cit. 2013-03-25]. Dostupné z: [http://i.dailymail.co.uk/i/pix/2011/12/12/article-0-0F26BF7400000578-39\\_634x368.jpg](http://i.dailymail.co.uk/i/pix/2011/12/12/article-0-0F26BF7400000578-39_634x368.jpg)

*Rambo* [online]. [cit. 2013-03-25]. Dostupné z: [http://s3.amazonaws.com/rapgenius/1337743560\\_rambo.jpg](http://s3.amazonaws.com/rapgenius/1337743560_rambo.jpg)

*Smrtonosná past* [online]. [cit. 2013-03-25]. Dostupné z: <http://cultspark.com/wp-content/uploads/2013/02/Die-Hard-McClane.jpg>

*Terminátor* [online]. [cit. 2013-03-25]. Dostupné z: <http://img.mf.cz/594/771/2-terminator.jpg>

*Uprchlík* [online]. [cit. 2013-03-25]. Dostupné z: [http://brightlightsfilm.com/20/20\\_images/fugitive\\_head.jpg](http://brightlightsfilm.com/20/20_images/fugitive_head.jpg)

*Vetřelci* [online]. [cit. 2013-03-25]. Dostupné z: <http://hdmag.cz/files/images/aliens-010.jpg>

*X-Men* [online]. [cit. 2013-03-25]. Dostupné z: <http://www.forafewmoviesmore.com/wp-content/uploads/2012/11/x-menleather7.jpeg>

[www.csfd.cz](http://www.csfd.cz)

[www.fdb.cz](http://www.fdb.cz)

[www.imdb.com](http://www.imdb.com)

### **Seznam ostatních zdrojů**

ALTMAN, R. *Semanticko-syntaktický přístup k filmovému žánru*. Iluminace, 1989. Roč. 1, č. 1, s. 17-29.

## SEZNAM PŘÍLOH

<b>Příloha A – Drsný Harry .....</b>	<b>I</b>
<b>Příloha B – Rambo.....</b>	<b>I</b>
<b>Příloha C – Indiana Jones .....</b>	<b>II</b>
<b>Příloha D – James Bond .....</b>	<b>II</b>
<b>Příloha E – Smrtonosná past.....</b>	<b>III</b>
<b>Příloha F – 2012.....</b>	<b>III</b>
<b>Příloha G – Uprchlík.....</b>	<b>IV</b>
<b>Příloha H – Vetřelci .....</b>	<b>IV</b>
<b>Příloha CH – Terminátor .....</b>	<b>V</b>
<b>Příloha I – Muži v černém .....</b>	<b>V</b>
<b>Příloha J – Mistrův syn .....</b>	<b>VI</b>
<b>Příloha K – X-Men.....</b>	<b>VI</b>



# PŘÍLOHY

## Příloha A – Drsný Harry



**Obr. 1** – Zdroj: *Drsný Harry* [online]. [cit. 2013-03-25]. Dostupné z: <http://media.televize.cz/film/x6mx3pb1kk5f.jpg>

## Příloha B – Rambo



**Obr. 2** – Zdroj: *Rambo* [online]. [cit. 2013-03-25]. Dostupné z: [http://s3.amazonaws.com/rapgenius/1337743560\\_rambo.jpg](http://s3.amazonaws.com/rapgenius/1337743560_rambo.jpg)

### **Příloha C – Indiana Jones**



**Obr. 3** – Zdroj: *Indiana Jones* [online]. [cit. 2013-03-25]. Dostupné z: <http://cdn-media.hollywood.com/images/l/indiana-jones.jpg>

### **Příloha D – James Bond**



**Obr. 4** – Zdroj: *James Bond* [online]. [cit. 2013-03-25]. Dostupné z: [http://images.askmen.com/top\\_10/entertainment/top-10-james-bond-movies\\_flash.jpg](http://images.askmen.com/top_10/entertainment/top-10-james-bond-movies_flash.jpg)

## Příloha E – Smrtonosná past



**Obr. 5** – Zdroj: *Smrtonosná past* [online]. [cit. 2013-03-25]. Dostupné z: <http://cultspark.com/wp-content/uploads/2013/02/Die-Hard-McClane.jpg>

## Příloha F – 2012



**Obr. 6** – Zdroj: *2012* [online]. [cit. 2013-03-25]. Dostupné z: <http://www.sabotagetimes.com/wp-content/uploads/film-2012-3.jpg>



### **Příloha G – Uprchlík**



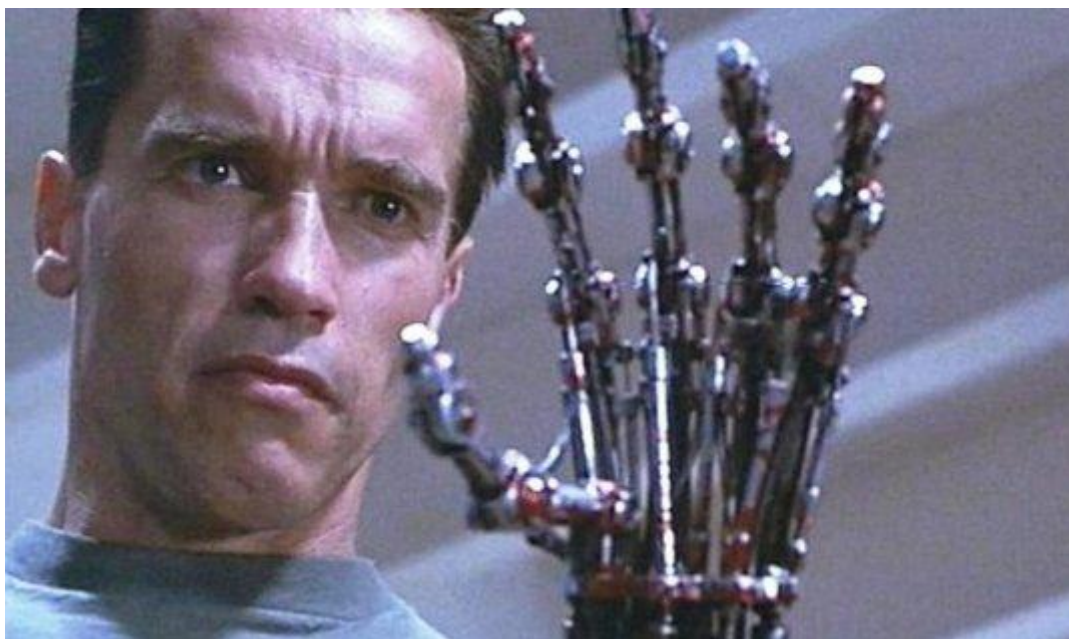
**Obr. 7** – Zdroj: *Uprchlík* [online]. [cit. 2013-03-25]. Dostupné z: [http://brightlightsfilm.com/20/20\\_images/fugitive\\_head.jpg](http://brightlightsfilm.com/20/20_images/fugitive_head.jpg)

### **Příloha H – Vetřelci**



**Obr. 8** – Zdroj: *Vetřelci* [online]. [cit. 2013-03-25]. Dostupné z: <http://hdmag.cz/files/images/aliens-010.jpg>

## Příloha CH – Terminátor



**Obr. 9** – Zdroj: *Terminátor* [online]. [cit. 2013-03-25]. Dostupné z: <http://img.mf.cz/594/771/2-terminator.jpg>

## Příloha I – Muži v černém



**Obr. 10** – Zdroj: *Muži v černém* [online]. [cit. 2013-03-25]. Dostupné z: [http://i.dailymail.co.uk/i/pix/2011/12/12/article-0-0F26BF7400000578-39\\_634x368.jpg](http://i.dailymail.co.uk/i/pix/2011/12/12/article-0-0F26BF7400000578-39_634x368.jpg)

### **Příloha J – Mistrův syn**



**Obr. 11** – Zdroj: *Mistrův syn* [online]. [cit. 2013-03-25]. Dostupné z:  
[http://www.lovehkfilm.com/reviews\\_2/ab5734/drunken\\_master.jpg](http://www.lovehkfilm.com/reviews_2/ab5734/drunken_master.jpg)

### **Příloha K – X-Men**



**Obr. 12** – Zdroj: *X-Men* [online]. [cit. 2013-03-25]. Dostupné z:  
<http://www.forafewmoviesmore.com/wp-content/uploads/2012/11/x-menleather7.jpeg>

## **BIBLIOGRAFICKÉ ÚDAJE**

**Jméno autora: Prokop Rímský**

**Obor: Audiovizuální komunikace a tvorba**

**Forma studia: prezenční studium**

**Název práce: Historie a vývoj akčního filmu**

**Rok: 2013**

**Počet stran textu bez příloh: 61**

**Celkový počet stran příloh: 6**

**Počet titulů českých použitých zdrojů: 18**

**Počet titulů zahraničních použitých zdrojů: 2**

**Počet internetových zdrojů: 17**

**Počet ostatních zdrojů: 1**

**Vedoucí práce: PhDr. Soňa Štroblová**