

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE
FAKULTA HUMANITNÍCH STUDIÍ

Katedra genderových studií

MgA. Andrea Daňková

**Genderová analýza vývoje ženských
hrdinek v animované tvorbě Walta Disneyho**
Rozbor pohádky Kráska a Zvíře

Diplomová práce

Praha 2019

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE
FAKULTA HUMANITNÍCH STUDIÍ

Katedra genderových studií

MgA. Andrea Daňková

**Genderová analýza vývoje ženských
hrdinek v animované tvorbě Walta Disneyho**
Rozbor pohádky Kráska a Zvíře

Diplomová práce

Vedoucí práce: doc. PhDr. Blanka Knotková-Čapková, PhD.

Praha 2019

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracovala samostatně a s použitím pramenů a literatury řádně citovaných a uvedených v seznamu literatury pod vedením doc. PhDr. Blanky Knotkové-Čapkové, PhD. Práci jsem nevyužila k získání jiného nebo stejného titulu.

Souhlasím s tím, že tato diplomová práce může být zveřejněna v elektronické knihovně FHS UK a může být využita i jako studijní text.

V Praze dne 1. 5. 2019

.....

MgA. Andrea Daňková

Poděkování

Na tomto místě bych ráda poděkovala doc. PhDr. Blance Knotkové-Čapkové, PhD. za odborné vedení a vstřícnost při psaní této diplomové práce. Dále chci poděkovat své mamince za závěrečné jazykové a typografické korektury.

Obsah

1.	Úvod.....	7
2.	Teoretická a metodologická část.....	9
2.1.	Gender	9
2.1.1	Genderové role.....	10
2.1.2	Genderové stereotypy a patriarchální struktura společnosti	11
2.2.	Literární a filmová analýza.....	15
2.2.1	Role vyprávění příběhů ve společnosti	16
2.2.2	Feministické a ženské čtení.....	18
2.2.3	Kánon a feministická filmová analýza.....	19
2.2.4	Obraznost, reprezentace ženy a Laura Mulvey.....	24
2.2.5	Teorie archetypů a jejich role v příbězích.....	29
2.2.5.1	Jungovské archetypy a feministická kritika Annis Pratt	31
2.2.5.2	Freudova psychoanalýza jako předchůdce Junga a kritika Morris	38
2.2.5.3	Feministická archetypální analýza podle Estés.....	40
2.2.5.4	Logocentrismus a feministická kritika Cixous.....	43
3.	Praktická část	51
3.1.	Uvedení příběhu a výměna rolí	51
3.2.	Představení hlavní ženské postavy a její pozice v patriarchátu.....	54
3.3.	Společenské okolí hlavní hrdinky.....	56
3.4.	Obraz hypermaskulinity	60
3.5.	Nezávislost hrdinky jen zdánlivá.....	64
3.6.	Představení maskulinity v příběhu a její podoby.....	67
3.7.	Chování „správného“ muže	70
3.8.	Péče jako osud	75
3.9.	Hypermaskulinita a její smysl v příběhu	77
3.10.	Tanec a touha vlastnit	78

3.11.	„Dobrovolně“ se ke mně určitě vrat’	82
3.12.	Gradace příběhu ke konfliktu	84
3.13.	Nedobrovolně dobrovolný návrat	86
3.14.	Gastonova druhá šance a jeho pád	86
3.15.	Šťastně až do smrti?	87
4.	Závěr	89
5.	Bibliografie	94

Abstrakt:

V diplomové práci se zabývám analýzou příběhů a narativu ve vztahu k tematice genderu. Této analýze pak primárně podrobuji animovanou pohádku Kráska a zvíře studia Disney. V první části se zabývám obecným teoretickým základem pro svou práci a nejdůležitějšími autory a autorkami v této oblasti. Částečně se také dotýkám témat archetypů a logocentrismu. Základ však tvoří literární a filmové feministické teorie a koncept mýtu krásy. V praktické části podrobně analyzuji jednotlivé scény pohádky Kráska a zvíře. Využívám zde poznatky z teoretické části a ukazuji, jak může vypadat nápadný i jemný vliv androcentrické kultury na formu i obsah vypravovaného příběhu.

Klíčová slova:

archetyp, Laura Mulvey, Annis Pratt, feministická filmová kritika, filmová narativní analýza, archetypální femininita.

Abstract:

The thesis addresses analysis of stories and narrative in relation to the subject of gender. This analysis primarily deals with fairy tale The Beauty and the Beast by Disney. The first part is about general theoretical basis for my thesis and about the most important authors in this field. Archetypes and logocentrism topics are dealt with partially as well. The foundations of the first part are however literary and motion-picture feminist theories, also the concept of the myth of beauty. In the practical part sequences of the The Beast and the Beauty are studied. Findings described in theoretical part is utilized here and the marked and subtle influence of androcentric culture on style and content of the story is shown.

Keywords:

archetype, Laura Mulvey, Annis Pratt, feminist film criticism, film narrative analysis, archetypal femininity.

1. Úvod

Během prvního ročníku magisterského studia jsem se, mimo jiné, seznámila se základy feministické literární analýzy a vzdorným čtením. Neortodoxnost a provokativnost těchto témat, spolu se znovuobjevováním příběhů, které každý viděl nebo četl mnohokrát, se pro mě stalo důležitou součástí nejen mého pohledu na svět, ale i seberůstu, na čemž má zajisté velký podíl doc. PhDr. Blanka Knotková, PhD., na jejímž kurzu byla tato tematika probírána.

Jedním ze znovuobjevovaných příběhů se stala světoznámá pohádka studia Walta Disneyho Kráska a Zvíře (Trousdale a Wise, 1991). Drobná brunetka oblečená ve zlatavě žlutých plesových šatech a mohutné monstrum ve špatně padnoucím obleku, kteří spolu tančí ve velkém, ale prázdném tanečním sále, je pro mnoho lidí ikonickým obrazem.

Pohádky mají důležité kulturní funkce, předávají hodnoty společnosti, základy její kultury, sdílenou zkušenost a moudrost. V pohádkách a příbězích jsou často formulovány nápady, důležité výroky, hodnoty a normy, které jsou v dané společnosti klíčové.

Mnoho lidí, zejména rodičů a samozřejmě genderových odbornic a odborníků, vyjadřuje své znepokojení nad dopadem disneyovských genderových reprezentací, když vidí princezny, které se objevují ve filmech, jako problematické vzory mladých diváků. Děti jsou velmi citlivé na vnější podněty, a proto filmy, které sledují, mají sílu vytvořit škodlivé stereotypy mužskosti a ženskosti, které jsou v mnoha filmech studia Disney přítomny. Jak popisuje Jill Nelmes ve své knize Úvod do filmových studií, je důležité studovat gender a film, protože tyto kulturní reprezentace ovlivňují naše představy o genderové identitě a odrážejí i ovlivňují „to, co naše kultura vykresluje jako reprezentativní mužnost a ženskost“ a „naše chápání pohlaví, sexuality a společnosti“ (Nelmes, 2003:242). Obrovská popularita příběhů z Disneyho produkce a jeho princezen a princů tak podněcuje ke kritickému myšlení o těchto pohádkách, protože jejich genderové reprezentace a stereotypy mohou negativně ovlivnit jejich, převážně mladé publikum.

Ve své práci budu primárně pracovat s analýzou genderových stereotypů, narativů vyprávění, konstruování obrazů a mýtem krásy a také s vlivem samotného jazyka na utváření kontextu jako takového.

Vycházím zde z důrazu, který formulovala Morris: „Jakmile si uvědomíme, že naše vnímání skutečnosti z velké části utvářejí znakové systémy, z nichž nejdůležitější je jazyk, je jasné, že rozlišení mezi literaturou chápanou jako systém textů a životem je mnohem složitější, a že hranice mezi nimi mohou být snadno prostupné a mohou umožňovat jejich vzájemné působení a ovlivňování“ (Morris, 200:74).

Příběhy a symboly jsou jedny ze základních pilířů naší kultury. Jejich vliv není přímý, přesto je všudypřítomný a nenápadný. To pro mě byla dostatečná výzva, abych napsala tuto práci.

2. Teoretická a metodologická část

2.1. Gender

Získat dostatečnou míru citu pro otázky genderu je otázka nejen prvotního vědomého rozhodnutí. Musí být následované neustálou snahou se zlepšovat.

„Pojmem gender jako teoretické kategorie rozumíme různé koncepty ‚rodovosti‘. Myšlenkově vycházíme z konstruktivistického pojetí – rodovost je kategorií konstruovanou, podmíněnou kontextem sociálním, kulturním, politickým, etnickým (a dalšími možnými kontexty) – z hlediska současného teoretického přístupu je tedy intersekcionalní, diskurzivní a fluidní“ (Knotková-Čapková, 2010:8). Tento přístup plně odmítá pojetí, „které vnímá gender zpravidla v dichotomním smyslu binarity maskulinita – femininita jako bytostnou a neměnnou danost; z tohoto pojetí často plyne určitá homogenizace uvnitř skupin ‚mužů‘ a ‚žen‘, tedy že jsou zde jisté vlastnosti, schopnosti a charakteristiky, které jsou v rámci těchto skupin dané a neměnné, a že jsou tudíž v určitých ohledech všechny ženy stejné a všichni muži stejní“ (Knotková-Čapková, 2010:9).

Pochopení pojmu genderu a pohlaví se od 70. let minulého století významně obohatilo. Od pojetí Ann Oakley (1972)¹ až po performativnost, kterou popisuje Judith Butler (1990)².

„Významným pojmem v kontextu genderových a feministických studií se stala intersekcionalita. Tento pojem je ve feministickém kontextu v současné době velmi frekventovaný pro označování křížení nerovností – tedy genderových, rasových, etnických, kulturních, politických, sociálních, statusových, třídních, zdravotních či souvisejících se sexuální orientací a jiných. V centru pozornosti stojí analýza a dekonstruování mocenských diskursů a jejich dopadů na vytváření hierarchií a nerovností, marginalizací a znevýhodnění.“ (Knotková-Čapková, 2010:10).

¹ „Pohlaví (...) jedna ze dvou základních biologicko-sociálních charakteristik každého lidského jedince. Biologicky se pohlaví jedince určuje podle přítomnosti pohlavních chromozomů, ale existují i další kritéria (...) Tzv. sociální pohlaví je to, které má dotčený úředně zapsáno. Uvedená vymezení pohlaví se u většiny jedinců překrývají, tzn. shodně vedou ke stanovení, zda jde o muže nebo ženu...“ (Oakley, 2000:s.6).

² „V tomto smyslu není gender podstatným jménem, ale ani to není soubor volných atributů, protože gender je tvořený chováním a očekáváním okolí, které gender stereotypně reguluje. Proto se ukazuje, že gender je performativní – to znamená, že představuje to, co se o něm předpokládá“ (Butler, 1990:s. xiv – z předmluvy, číslování římskými). Butler pak tento koncept shrnuje do pojmu *doing gender* – budování genderu skrze chování.

2.1.1 Genderové role

Genderová role je ve své podstatě myšlenka, že každý „hraje“ svou roli ve společnosti dle přiřazeného genderu. Od muže je očekáváno jiné chování než od ženy. Z toho důvodu vznikají mužské a ženské genderové role. Společností uznávané genderové role jsou však omezeny nejen z pohledu existence pouze dvou kategorií pohlaví – mužského a ženského –, ale také z pohledu předem daných charakteristik pro tyto kategorie. K tomu, aby člověk „hrál“ svoji genderovou roli, je nutné, aby se genderově socializoval v souladu s podobou genderového řádu, která v daném čase na daném místě dominuje.

„Sociální genderovou rolí se tedy rozumí pojem, který odkazuje na způsob chování očekávaný od členů společnosti na základě pohlaví jedince. Značnou část dějin lidstva byla v mnoha kulturách (včetně těch, které předcházely té západní) ženská sociální role definována jako tzv. domácí a reprodukční role. Tato role je ženě logicky přisuzována z očekávání toho, že žena porodí dítě, vychová ho a zůstane s ním doma. A tudíž je pro ženu zřejmé, že se ujme také dalších domácích úkolů. Naproti tomu muž je biologicky předurčen k roli živitele a ochránce rodiny“ (Renzetti a Curran, 2003:24). Tyto role jsou tedy definovány na základě zmíněných odlišností. „Dominantní skupina ve společnosti má zájem na zachování vlastní odlišnosti od ostatních. Tím, že jsou tyto odlišnosti připsány na vrub přírodě, tak zamlžují nerovné uspořádání, jež je pro dominantní skupinu výhodné“ (Renzetti a Curran, 2003:24).

Genderová role je tedy podle předložené definice jakési „očekávané chování“, u něhož společnost přepokládá, že je muž nebo žena naplní. Samo o sobě by se možná dalo říci, že takovou roli je možné odmítnout (což lze i v ojedinělých případech ve společnosti vidět). Jedná se však o celospolečenskou charakteristiku – charakteristiku, kterou se učíme a jsme jí vystaveni každý den od začátku života. Všeobecně řečeno, dívka se od narození učí být dívkou a ženou, chlapci se učí být chlapci a muži.

„Dítě se učí své ženské nebo mužské roli pod asistencí svého okolí – rodičů, školy, médií, církve a dalších institucí. Tyto socializující subjekty podporují, když dítě demonstruje ‚správné‘ charakteristické rysy, a naopak korigují ‚špatné‘“ (Valdrová, 2010:online).

Od toho se pak dále odvíjí celá životní cesta muže nebo ženy. K nejviditelnějším aspektům života, které jsou ovlivňovány těmito obecně přijímanými genderovými rolami, patří výběr studijního oboru, zaměstnání, dělba práce i životních cílů. Obory studia, zaměstnanecké pozice, domácí i sociální práce i životní cíle jsou rozděleny na „mužské“ a „ženské“. Tím se zpětně potvrzuje genderová role každého člověka a představuje tak i vzor pro děti.

„Společensky definovaná charakteristika genderu nemusí odpovídat psychickému a sociálnímu nastavení, ani zájmům a potřebám každého jedince. Problém však je, že tyto proměnlivé předpoklady vztahující se k genderu, jsou přijímány za obecně platné, správné, normální a zakládá se na nich rozdílný přístup k osobám ženského či mužského pohlaví“ (Hrdličková, 2007:11).

Pokud shrnu základní myšlenky výše citovaných autorek a autora, genderová role je sociální role zahrnující nejen chování, ale i postoje, které jsou společensky přijatelné nebo žádoucí ve společnosti. Genderové role jsou obvykle zaměřeny na chápání ženskosti a mužskosti, i když existují výjimky a variace. Některá specifika týkající se těchto očekávání se mohou mezi kulturami značně lišit, zatímco jiná mohou být společná napříč kulturami. Debata o tom, do jaké míry jsou genderové role biologicky determinovány a do jaké míry jsou sociálně konstruované, není definitivně ukončena.

2.1.2 Genderové stereotypy a patriarchální struktura společnosti

„Je důležité upozornit na fakt, že lidé obecně přijímají za platné a správné rozlišování genderu jen na základě pohlaví. Na tomto základě používají rozdílný, někdy až protikladný přístup k osobám jiného pohlaví. Genderové stereotypy jsou tedy zjednodušující popisy toho, jak má vypadat ‚maskulinní muž‘ či ‚femininní žena‘“ (Renzetti a Curran, 2003:20).

Pojem patriarchální společnost popisuje pokřivení společnosti z pohledu jednotlivce – co se od každého jednotlivce čeká, jak se učí vnímat svět, jak se formuje jeho životní cesta. Jelikož je však tento vliv v současné západní společnosti poměrně obecný, můžeme hovořit o uspořádání západní společnosti jako takové. „Pro toto uspořádání se vžil pojem ‚patriarchát‘. Ačkoli je pojem patriarchát mírně problematický z pohledu toho, co vlastně popisuje (nejedná se o úplně správné pojmenování, vhodnější by byl např. pojem ‚mužská hegemonie‘, jak navrhuje Havelková ve sborníku ABC Feminismu“ (Valdrová et al., 2004:178), nicméně

dostupná literatura (např. (Mulvey, 1975; Butler, 1990; Renzetti a Curran, 2003; Kobová, 2013)) preferuje pojem „patriarchát“, proto se ho budu v dalším textu držet. Pro jeho definici použiji definici Maříkové ze sborníku ABC Feminismu především proto, že je dostatečně výstižná, stručná a jasná:

„Patriarchát je společenské uspořádání, společenský systém, v němž muži dominují nad ženami, ženy jsou ve všech sférách sociálního a společenského života mužům podřízeny“ (Valdrová et al., 2004:50).

„Asymetrická struktura rodiny – otec v práci, matka doma — umožňuje dávat do souvislosti tak odlišné aktivity, jako je například krmení malých dětí, úklid domu a praní špinavých ponožek. Ve skutečnosti je však rození dětí biologickou funkcí, a tudíž ženskou činností, avšak domácí práce je sociálně-ekonomickou funkcí, a tudíž z hlediska pohlaví neutrální. Ale protože v praxi jsou obě tyto činnosti hodnoceny jako femininní, přebírá biologická role mateřství auru domesticity a femininity. Rození dětí je spojováno s úklidem domácnosti a status žen jako skupiny je dán těmito druhotnými společenskými důsledky primární biologické specializace. Od tohoto výchozího bodu roli žen neurčuje biologie, ale domesticita“ (Oakley, 2000:149).

„Život žen po staletí neblaze ovlivňuje tradice „biologického esencialismu“, tj. přesvědčení, že „přirozenost“ žen (tj. stereotypizované vlastnosti generalizované jako přirozené pro všechny ženy) je nevyhnutelným důsledkem jejich reprodukční funkce. Pokud by však bylo biologicky skutečně dáno, že ženy jsou submisivnější a méně podnikavé než muži, nedalo by se s tím vesměs nic dělat. Tento esencialistický a deterministický argument byl ve všech historických dobách nejrůznějšími společnostmi využíván k ospravedlnění podřadnosti žen, i když chápání toho, co je ze své podstaty „ženské“, se kulturně liší. Z toho důvodu používají feministky pojmy „ženskost“ a „mužskost“, když hovoří o nabyté kulturní identitě vlastní danému pohlaví, přestože toto společenské a subjektivní vnímání sebe sama se v případě většiny z nás vytváří v tak raném období života, že máme pocit, že je vlastně identické s naším pohlavím“ (Morris, 2000:12).

„Pokud jsme socializováni k tomu, abychom vnímali jako „dívka“, nikoli „chlapec“, a vnímali tak sami sebe vůči okolí, znamená to, že přijímáme nebo si osvojujeme veškeré kulturní významy obsažené v tomto slově. Protože proces osvojování si jazyka se v našem společenském vývoji odehrává velmi brzy a je vlastně jeho nezbytným předpokladem, zdá se

nám, že dané hodnoty jsou „přirozeně“ obsaženy ve věci, na niž odkazujeme. Může se zdát, že být ženou „přirozeně“ znamená být něžná a starostlivá, v zavedeném klišé být ‚femininní‘. Být mužem obvykle znamená v té či oné formě projevit sílu a aktivitu, zkrátka být ‚mužný‘“ (Morris, 2000:18).

„Pro patriarchální řád platí, že majetek je organizován a monopolizován ve prospěch hlavy rodiny. Je to jeho vlastní jméno, jméno otce, které určuje vlastnictví rodiny, včetně manželky a dětí. A co je od nich požadováno – pro ženu monogamie; pro děti je nutná také přednost linie mužského pohlaví, a zvláště nejstaršího syna, který nese jméno, aby se zajistila koncentrace značného bohatství v rukou jediného člověka – muže – a odkázání tohoto bohatství dětem tohoto muže a žádného jiného; což samozřejmě v žádném případě nenarušuje otevřenou nebo skrytou polygamií ze strany muže. Jak tedy může být analýza vykořisťování žen oddělena od analýzy způsobů přivlastnění a vlastnictví?“ (Irigaray, 1985:83).

Výše citované autorky patří převážně do tzv. 2. vlny feminismu, která je datována do 60. let 20. století. Autoři a autorky se v tomto období orientovali na obecnější témata, čímž však také vznikaly určité generalizace v jejich pojetí. Později (např. u Mohanty – viz níže) je více specifikován kontext, kulturní a sociální specifika, ke kterým se konkrétní problematika a definovaný patriarchát váže.

Bourdieu typizuje člověka nejen podle sociálního postavení. Podle něj se tato sociální typizace projevuje také na tělesné úrovni. „Zde není řeč o biologickém aspektu, ale o životě jedinců, jenž je ovlivňován somatizací těchto sociálních struktur, jež determinují nahlížení na jedince. Naše biologická odlišnost nás na základě dějinně společenského základu struktury pohledu na jedince odlišných pohlaví předem determinuje do určitých sociálních rolí.“ (Bourdieu, 2000: 90).

„Tyto sociální struktury a typizace se somatizují během dospívání jedince a jsou zakořeňovány už do jeho podstaty. Toto je nadmíru typické u dětí, které mají velmi přísné rodiče a samy nejsou natolik vnitřně odolné proti tomuto tlaku. Pro tyto děti je typický mírně přivrbený postoj a ramena posunutá dopředu – tento postoj je zcela zřejmý a vyjadřuje snahu jedince ochránit si hlavu. Je tedy zcela jasné, že symbolizuje podřízenost. Takže i v tomto konkrétním hledisku lze dokázat, že existuje somatizace sociálního statutu do těla a může tomu tak být i ve větší míře, kdy se určitá somatizace projevuje v téměř celém genderu“ (Bourdieu, 2000: 90).

V kontextu institucí v naší společnosti najdeme různé konstrukce maskulinit, přičemž mezi těmito maskulinitami existuje určitá vnitřní hierarchizace. Použijeme-li zde analytickou kategorii patriarchy, nejedná se pouze o jednoduchou nadvládu mužů nad ženami, nýbrž také o nadvládu některých mužů nad jinými muži, protože některé formy maskulinity lze označit za hegemonné a jiné za podřízené. To platí částečně i pro Connell a Messerschmidta (2005), kdy autoři navrhují přeformulování konceptu hegemonné maskulinity (viz níže) pomocí komplexnějšího modelu genderové hierarchie s důrazem na zastoupení žen a uznání geografie maskulinit, s důrazem na souhru mezi místní, regionální a globální úrovní – čili významný důraz na kontextualitu místa a času.

„Hegemonie je pak prostředkem, jak tyto stereotypy zachovávat a posilovat. Je tedy prostředkem, kterým dominantní společenská skupina udržuje kontrolu nad podřízenou skupinou, formou nevědomé kontroly, ve které přijímáme určitou víru, praktiky a postoje jako přirozené nebo normální. Vedle stereotypů existují (dominantní) ideologie, které se mohou zdát založené na faktech, jedná se však o zažitá předpoklady, které mnozí přijmou díky jejich neustálému posilování. Takový konstrukt může buď vědomě, nebo nevědomě ovlivnit naše postoje a tím i chování. Takové stereotypy a ideologie se mohou objevit zřetelně, ale často mohou nabývat podoby institucí, jako je rodina, škola, církev nebo média. Ty pak určitým způsobem formují a reprezentují naši kulturu. Masmédia, a zejména kinematografie, pak ilustrují a posilují hegemónskou nadvládu bílého patriarchálního kapitalismu“ (Butler, 1990:62). Butler dále interpretuje Jamese Lulla, který potvrzuje tyto myšlenky o hegemonii a ideologii a shrnuje, že „vzájemně se posilující proces ideologického vlivu je podstatou hegemonie“ (Butler, 1990:62). „Koncept hegemonné maskulinity značně ovlivnil nedávné myšlení o mužích, genderu a sociální hierarchii. Poskytl souvislost mezi oblastí výzkumu mužských studií (známých také jako kritická mužská studia), feministických výzkumů patriarchy a sociologických modelů genderu. Bylo zjištěno využití v aplikovaných oborech od vzdělávání až po zdravotnictví a poradenství“ (Connell a Messerschmidt, 2005:830).

Jak však upozorňuje Knotková-Čapková, když vysvětluje kritický postoj Mohanty, „výše uvedená charakteristika je samozřejmě jistým modelovým zobecněním. Při rozboru zloduchů a zlodušek v konkrétním pohádkovém příběhu je vždy užitečné položit si otázku, nakolik v něm postavy reprezentující zlo s těmito archetypy souzní nebo nesouzní“ (Mohanty, 2013 in Knotková-Čapková a Jiroutová-Kynčlová, 2016:11). „Mohanty upozorňuje v této souvislosti na homogenizovaný diskurz ze strany některých západních feministek o „ženách

třetího světa', který ve svých důsledcích může negativně ovlivňovat a manipulovat i sebezpetí žen, jichž se týká. Varuje před deskriptivními generalizacemi zobrazovat, ženy třetího světa' jako oběti vágně užívaného pojmu ‚patriarchát‘, a vytvářet tak zpětně viktimizující diskurz“ (Mohanty, Russo a Torres, 1991:74 in Knotková-Čapková, 2007).

2.2. Literární a filmová analýza

V praktické části této práce je především filmová analýza z hlediska feminismu klíčová. Jednoduše řečeno, příběh není jen to, co je explicitně vysloveno, ale také význam, kontext a myšlenkový směr, který příběh navozuje. Analýza příběhu (ať už v literatuře nebo filmu) má za cíl odpovědět na otázku, o čem příběh je.

„Pokud chceme na tuto otázku odpovědět, je třeba hledat ideu – poselství textu a pak při hledání této ideje / těchto idejí text analyzujeme; odpověď bude představovat naši interpretaci textu. Odpovědí / interpretací tedy může být více, což nemusí nutně znamenat, že jen jedna z nich je správná“ (Knotková-Čapková a kol., 2007:3).

Text nebo film sám o sobě není to jediné, co je třeba podrobit analýze. Někdy může být důležitější to, co v textu nebo filmu není. Jak poukazují níže, Morris zdůrazňuje, nakolik je literatura ovlivněna mužským kánonem (Mulvey na to upozorňuje na filmu) a Estés ukazuje, jak je literatura ochuzena o ženskou zkušenost. To, že může být nějaké dílo ochuzeno o podstatnou část jeho původního sdělení, je třeba mít při analýze na paměti a následně polemizovat, nebo hledat, jaký mohl být původní příběh a zpráva v něm obsažená.

Moje definice feminismu, jež bude určující pro celou práci a která vychází z pojetí Pam Morris (Morris, 2000:15), vychází z toho, že jde o politický pohled odrážející dva základní předpoklady: (1) že rozdílnost pohlaví je základem strukturální nerovnosti mezi ženami a muži, která je příčinou systematické sociální nespravedlnosti vůči ženám; a (2) že nerovnost mezi pohlavími není výsledkem biologické nutnosti, ale vzniká v důsledku kulturní interpretace rozdílů mezi pohlavími.

Tento pohled určuje podle Pam Morris dvojí program feminismu: pochopit sociální a psychické mechanismy, jež vytvářejí a upevňují nerovnost mezi pohlavími, a následně je změnit. Toto je klíčové pro analytickou část mé práce především proto, že příběh Kráska a Zvíře se odehrává v popředí společenského prostředí, které má vliv na rozhodování a chování

všech hlavních hrdinů. Pokud popíšeme a pochopíme strukturu této společnosti, pochopíme i vlivy na chování hlavních postav.

Jelikož (podle výše uvedeného principu) jsou veškeré kulturní významy obsažené ve slově, jazyk je hlavním nástrojem, jehož prostřednictvím jsou kulturní hodnoty soustavně pěstovány a předávány z generace na generaci.

2.2.1 Role vyprávění příběhů ve společnosti

Příběhy, mýty a pohádky jsou jedněmi ze základních kamenů kultury a společnosti – jedná se nejen o sdílené „návody“, jak se chovat, ale i o sdílenou zkušenost. Příběhy mají za cíl přenášet a učit hodnoty, jakých si společnost váží. Mají také schopnost společenské hodnoty měnit, i když jen pozvolna. Pohádka nemá být jen rozptýlením a zábavou, ale také zdrojem poučení. Pohádka má ukázat, že všichni, kdo si ji vypráví (zjednodušeně řečeno), usilují o dosažení štěstí, a to stejným nebo podobným způsobem (odtud „šťastný konec“ pohádek).

„Příběhy [ve smyslu původních, násilně nezměněných příběhů; pozn. autorky] jsou lékem. Mají nesmírnou moc; nevyžadují od nás, že musíme něčím být, něco dělat, nějak se chovat – prostě pouze nasloucháme. Příběhy obsahují léčebné prostředky pro uzdravení či znovunabytí jakékoli ztracené psychické síly. Příběhy vyvolávají vzrušení, smutek, otázky, toužení a porozumění, které spontánně vynášejí archetyp, v tomto případě divokou ženu, zpět na povrch“ (Estés, 1995:25).

„Různé společenské a kulturní nánosy často podstatu příběhu naruší. Například v případě bratří Grimmů (jakož i dalších sběratelů pohádek v několika minulých stoletích) je silné podezření, že mluvčí (vypravěči zkazek) té doby občas příběhy pročistili s ohledem na zbožné bratry. A tak byly staré pohanské symboly postupem doby překryty křesťanskými, takže stará babka kořenářka se stala zlou čarodějnící, duch se proměnil v anděla, iniciační závoj či čapka se změnila na kapesník, nebo dítě jménem Schön – Krásné (obvykle jméno pro dítě narozené během oslav slunovratu) bylo přejmenováno na Schmerzenreich – Bolestné. Sexuální prvky byly vypuštěny. Stvoření a zvířata, která pomáhala lidem, byla proměněna v demony a strašidla“ (Estés, 1995:26).

Estés popisuje vliv, jaký měla androcentrická kultura na podobu příběhů. Původní ryzi formy vyprávění se změnila (podle náboženských nebo jinak podmíněných cílů) a jejich cílem již není předávat životní zkušenosti, poučení nebo popis skutečnosti, ale posilovat diskurz, podle kterého byly změněny.

Estés částečně vychází z již zmíněného esencialistického přístupu ve svých feministických pracích, který kritizuje Morris (2000). Esencialismus tvrdí, že všechny ženy sdílejí jisté fyziologické a psychologické charakteristiky.

„Jakmile si uvědomíme, že naše vnímání skutečnosti z velké části utvářejí znakové systémy, z nichž nejdůležitější je jazyk, je jasné, že rozlišení mezi literaturou chápanou jako systém textů a životem je mnohem složitější, a že hranice mezi nimi mohou být snadno prostupné a mohou umožňovat jejich vzájemné působení a ovlivňování. To, co považujeme za ‚mužské‘, může být stejně tak odvozeno od toho, jak mužství zachycují literární příběhy, umělecká díla a média coby obraz určitého, dříve existujícího modelu mužství, zakotveného ve skutečnosti, který pak kopírujeme v literatuře a výtvarném umění“ (Morris, 2000:74).

V mnoha společnostech je literární kánon navíc považován za nejprestižnější formu výrazu. Morris tvrdí, že „literatura odráží nejvyšší ideály a cíle lidstva a obsahuje příklady nejvznešenějších lidských myšlenek a činů hodných následování. Z tohoto důvodu se feministky zajímají o literaturu jako o vlivnou oblast kultury ztělesněnou významnými institucemi. Chtějí zjistit, jak se literatura jako kulturní projev místo pouhého zachycování stávající povahy života žen může podílet na vytváření významů a hodnot, které odsuzují ženy k nerovnosti“ (Morris, 2000:19).

To, že jsou příběhy sdílenou zkušeností a předávají společenské hodnoty, se může ukázat jako velice problematické, pokud jsou společenské hodnoty pokřivené. Pokud je příběh dostatečně dlouho vyprávěn v androcentrické společnosti, začíná přebírat její hodnoty a dál je reprodukovat. Právě zde můžeme vidět jeden z hlavních zdrojů dlouhodobého udržování androcentrické kultury, případně reprodukci patriarchálních hodnot. Estés si všímá tohoto přetváření příběhů a snaží se odhalit jejich původní význam.

Morris zde konkretizuje myšlenky Estés v kontextu androcentrické kultury. V příbězích jsou pozitivní a dobré vlastnosti dominantně ‚mužské‘, což se odráží nejen v původní formě umění – vyprávěných příbězích –, ale také později v literatuře a výtvarném umění. Nerovnost,

kteřá podle Morris vzniká, je mimo jiné důsledkem chápání reality skřze existující literární díla, v nichž je žena nejen postavena do nerovné role, ale i samotný fakt, že byly ženské spisovatelky vynechány z kánonu, ochuzuje literaturu o ženskou zkušenost.

2.2.2 Feministické a ženské čtení

„Ženským čtením se myslí nový úhel pohledu, který vzdoruje textu a odolává interpelační síle autora či autorky“ (Morris, 2000:17). Metodou, jež umožňuje rozkrývání sexistických schémat, která zastírají potřebu patriarchálního řádu udržet věci, jež by jej mohly subvertovat, mimo sféru vědomí a jazyka co možná největšího počtu žen a mužů, je tzv. vzdorné čtení (Fetterley, 1978 in Knotková-Čapková, 2010:13).

Feministickým a ženským čtením se významně zabývala Judith Fetterley. Ta svou analýzu zahajuje tvrzením, že „literatura je politická“ (Fetterley, 1978). Podle ní je literatura mužskou záležitostí sledující explicitně i implicitně zachování mužské moci nad ženami. Nejde přitom jen o to, že mezi spisovateli jsou ženy spíše výjimkami. Důležitější jsou často skrytá poselství, která knihy většiny mužských autorů vysílají směrem ke čtenářům a čtenářkám. Přestože se tvrdí, že umělecká literatura obsahuje univerzální pravdy, ve skutečnosti tomu tak není – a cílem Fetterley je dát hlas jinému pohledu na realitu, narušit tak starou představu ‚univerzality‘, přičemž samotná univerzalita je definována v mužských termínech a v dílech mnoha autorů-mužů je čtenářka nucena přijmout mužský pohled na sebe samu“ (Holá, 2013:1).

Jak jsem již výše zmiňovala, naprosto zásadní roli v existujícím kánonu hraje fakt, že z něj byly téměř vyřazeny ženské autorky. Podle mého názoru je tento fakt mnohem závažnější než prostý vliv účelovosti a kultury na již existující text. Jak si představit zkušenost popisovanou ženskými autorkami, když takové dílo nikdy nevzniklo, nebo bylo ztraceno v čase? Toto je významné omezení metody vzdorového čtení.

„Téměř všechny vlivné romány napsali muži. Ženám byla ukradena moc pojmenování (což je téma, které rozvádí i Morris (2000), jejich zkušenost nebyla brána v potaz – už jen samotné uvědomění si těchto skutečností znamená moc“ (Holá, 2013:1). „Číst z pohledu ženy pak znamená naučit se číst proti samotné podstatě textu. Je tak třeba, aby byl dominantní převládající způsob čtení dekonstruován, proto Fetterley doporučuje hledat protichůdné informace a číst texty vzdorně“ (Fetterley, 1978:498).

Jak tvrdí Fetterley, „diskuse o systému moci je klíčová pro jakékoli budoucí změny. Musíme odhalovat společenské ideje, symboly, mytologie o mužích a ženách, které jsou často potvrzovány právě literaturou. To vede nejen k debatě, ale i k transformaci. Je třeba se vždy ptát, kdo z textu profituje a pro koho je text prospěšný“ (Fetterley, 1978:68).

Přístup vzdorového čtení má podle Fetterley za cíl očistit čtený literární text od kulturních vlivů, které mohly dílo pozměnit nebo přeformulovat. Jde o znovuobjevování kánonu, který mohl být nejen pod androcentrickými vlivy, ale také pod vlivem absence ženských autorek. Hledá ideály a činy hodné následování (jak je popisuje Morris (2000) výše) ne tak, jak jsou čtenáři předkládány, ale postupným rozkrýváním potenciálně účelového textu se dostává k hlubším (nicméně ne univerzálním) pravdám.

2.2.3 Kánon a feministická filmová analýza

„Kánon jakožto soubor uznávaných literárních děl, a tedy jako restriktivní kulturní instituce v konkrétním historickém a společenském kontextu, významně přispívá k udržování estetických, ale i etických hodnot“ (Morris, 2000:17).

„Jakýkoli pokus autora nebo autorky promítnout své subjektivní prožívání genderové identity do formy či obsahu literárního díla obnáší bezpočet obtíží a rozporů“ (Morris, 2000:107). „Už jenom představa, že se shodneme na tom, co ‚ženské vnímání‘ obnáší, je dosti odvážná“ (Morris, 2000:108).

Morris v podstatě popisuje jednoduchý fakt, že pokud se máme zabývat psaním ve vztahu k otázkám genderu, budeme muset genderovou identitu chápat složitěji než na základě předpokladu, že být ženou zaručuje ženské vnímání.

„Naučit se číst z pohledu ženy tedy vyžaduje, abychom se postavili proti ideologickým významům obsaženým v struktuře klasických příběhů a otevřeli v literárních textech alternativní prostory ženské svobody vzpírající se často neúprosné logice příběhu – tedy logice, která vyplývá z nastavení genderových hierarchií. Musíme také odolat interpelační síle vypravěčského úhlu, nutícího nás přijmout hlavní hodnoty vyjádřené v textu, a místo toho musíme hledat okamžiky nebo místa, kdy si text protičeří nebo zpochybňuje sám sebe. Naše analýza jazyka a metaforiky se musí zabývat rozpory a dvojznačnostmi, abychom mohli nově uchopit nejen autoritu patriarchálních literárních textů, ale také strach a úzkost, kterými

implicitně reagují na alternativní ženskou moc. Takové chápání textu není nikdy omezující nebo čistě negativní, ale vede k lepšímu pochopení komplexního vztahu mezi jazykem a literaturou a naší zkušeností“ (Morris, 2000:47).

Mužské ovládnutí kánonu ve všech oblastech literárních aktivit – autorství, recenzí, vydavatelství i výuky – bylo feministickou kritikou zpochybněno dvěma hlavními způsoby: rozsáhlým programem reinterpretace mužských kanonických textů, mužské literární kritiky týkající se literatury psané oběma pohlavími i procesu konstruování literárních dějin muži. Feministická básnířka a kritička Adrienne Rich tento zásadní úkol vidí tak, že je to „revize – ohlédnutí se zpět, pohled novými očima, vnímání starého textu z nového kritického úhlu – a to je pro ženy více než jen kapitola v kulturní historii: je to boj o přežití. Dokud nepochopíme předsudky, jež máme zadřené pod kůží, nemůžeme pochopit ani samy sebe“ (Rich, 1995:35). „V androcentrickém řádu světa tak bylo umění žen považováno za méně hodnotné než díla mužů, a pokud se ženy prosadily ve specifické uznávané oblasti jako třeba impresionismus, byl tento typ umění zpětně nálepkován jako ženský“ (Pachmanová, 2002:15).

„Literární kánon zahrnuje skupinu knih s estetickou hodnotou, přičemž tyto knihy jsou považovány za uznávané“ (Morris, 2000:17). Morris ve svém díle popisuje literární kánon a jeho maskulinizaci obecně, ve své práci se však budu primárně věnovat kánonu pohádek. Většina tezí Morris i dalších je však zobecnitelná na různé literární žánry.

„Pohádky, mýty a příběhy vyvolávají pochopení, které zostřuje náš pohled, a tím nám umožňují volit a přijmout cestu, kterou zde pro nás zanechala divoká příroda. Instrukce obsažené v příběhu nás ujišťují, že cestička se nevytratila, že naopak vede ženy stále hlouběji a hlouběji k jejich vlastnímu zdroji vědomostí. Stopy, které následuje každá z nás, patří tomu divokému, nespoutanému a vnitřně instinktivnímu Já“ (Estés, 1995:18).

Je třeba znovu zmínit, že Estés částečně vychází z již zmíněného esencialistického přístupu, čili toto citované „Já“ je jakési instinktivní „Já“, které je společné všem ženám.

„Pohádky jsou kulturně specifické a vyvíjejí se podle měnících se hodnot společnosti. Příběhy, které tvoří kánon, byly upraveny a vybrány tak, aby odrážely a reprodukovaly patriarchální hodnoty. Pohádky v patriarchální tradici často zobrazují ženy jako slabé, submisivní, závislé a sebeobětující se, zatímco muži jsou silní, aktivní a dominantní (...)

Některá díla, která rozšiřovala hranice genderově vhodného chování, byla možná ztracena“ (Parsons, 2004:137).

„Vysoká hodnota je přiřazována ženské kráse a krása je v kánonu považována za ctnost. V příbězích s mužským protagonistou mu mužský pomocník často dává sílu, vědomosti nebo odvahu, zatímco ženské protagonistky jsou nejčastěji charakterizované krásou. Když je hrdinka krásná, nemusí dělat nic, čím by si zasloužila, aby ji princ zvolil; je vybrána jednoduše proto, že je krásná. Vzhledem k tomu, že se tato zpráva opakuje příběh po příběhu, považujeme ji za přirozenou s tím, že odměněny jsou pasivní krásné ženy“ (Parsons, 2004:137).

Parsons zde stručně a výstižně shrnuje obvyklé vlastnosti ženy v kánonu. Právě tyto vlastnosti je třeba podrobit kritickému pohledu a analýze. Pokud se jedná o literární dílo, je namísto analyzovat ho vzdorným čtením a klást si pak otázky: Slouží pasivita této ženské postavy příběhu, nebo něčemu jinému? Je rozumné se domnívat, že by se postava chovala submisivně? Dostala se postava do závislé situace pod společenským nátlakem? Samozřejmě bychom se mohli ptát mnoha dalšími způsoby. Otázkami však chci nastínit důležitý fakt: postava (ať mužská nebo ženská) se může chovat sebeobětující, submisivně nebo závisle a tyto vlastnosti mohou být zcela přirozené a logické. Není vhodné okamžitě odsoudit spisovatele proto, že do příběhu uvedl submisivní ženu (stejně jako submisivního muže). Jelikož je submisivita vlastnost, kterou člověk může mít, je logické, že se může objevit v literatuře. To důležité však je, zdali je submisivita (anebo jakákoli jiná vlastnost) výsledkem pečlivého zvážení všech aspektů a vlivů, kterým byla postava v díle vystavena, nebo jen prvoplánového předpokladu autora (nebo i autorky) o vlastnostech ženy či muže. Právě to činí analýzu literatury i filmů obtížnou – nelze se pouze dívat na samotné postavy a jejich roli v příběhu, je třeba analyzovat jejich široký kontext.

Morris se táže na vliv příběhu a uvádí, že „Literární postavy jsou nejnápadnější formou literární reprezentace. Rozvíjení zápletky je nenápadnou, ale stěžejní formou reprezentace“ (Morris, 2000:46). Struktura zápletky je odrazem vnímání reality. „Tradiční struktury ukazují ženský osud jako pasivní přijetí omezeného výběru, stoicismus v utrpení a trest za zhřešení“ (Morris, 2000:48).

Jinými slovy, forma vyprávění nás utvrzuje v našem vidění světa, v našem chápání toho, jak se věci mají. „Co potom prozrazuje struktura vyprávění literárních textů o tom, jak

vnímáme životy žen? Jaké příběhy žen předkládá jako přirozené? V typickém příběhu jsou nevyhnutelným osudem hrdinek, jež svým sexuálním životem hřeší proti přijatým normám chování, utrpení a smrt. Takové příběhy vycházejí z předpokladu, že ženy přicházejí na svět bez poskvrny (neboť tak rozhodl Bůh a příroda), a proto jakýkoliv sexuální poklesek pošpiňuje jejich nejhlubší ‚ženské‘ já. Odtud také pramení neblaze proslulá dvojí norma: muž je přirozeně promiskuitní a musí mu tedy být odpuštěno, zatímco ‚padlá‘ žena ničí své vlastní já. I tehdy, když jsou takovéto ženské postavy soucitně popisovány jako oběti nemilosrdného sociálního světa, spěje jejich osud nevyhnutelně k smrti, přijdou-li o svou počestnost“ (Morris, 2000:47).

Morris akcentuje důležitost kontextu ve vyprávění pro pozici ženské postavy. Jak jsem zmínila výše, analýza širokého kontextu, ve kterém se postavy pohybují, je nezbytná pro korektní závěry o daném literárním nebo filmovém díle z pozice feministické analýzy. Obtížnost této analýzy se skrývá v tom, že příběh sám může vybízet k myšlence, že všechny postavy jednají přirozeně – samotný kontext však ovlivňuje, co je vnímáno a očekáváno jako přirozené, a tím chce ovlivnit naše vnímání toho, jaké postavy ve skutečnosti jsou. To, co může vypadat jako přirozené chování, může být ve skutečnosti společensky vynucovaná norma, i když je vynucována velmi nenápadně či přímo skrytě.

„V daném konceptu je důležitá skutečnost, že na tvorbě významu se zásadním způsobem podílí samotný divák/divačka. Tento předpoklad vychází z Althusserovy teorie, která zdůrazňuje, že stát udržuje svoji moc nejenom skrze represivní státní aparát, jehož složky tvoří armáda, policie nebo třeba vězeňský systém, ale především díky ideologickému státnímu aparátu. Ten prosazuje specifické hodnoty, koncepty a uznávané normy prostřednictvím institucí, jako je rodina nebo církev, ale i skrze média a filmový průmysl. Tyto hodnoty pak my sami – jako členky/členové náboženských kongregací, případně diváci televizních pořadů a filmových děl – interanalyzujeme (a zároveň dále reprodukuje) jako subjekty (tzv. interpretujeme je). Zároveň je ale potřeba zdůraznit, že tito aktéři/aktérky si svou účast v ideologické hře do jisté míry uvědomují. Zcela běžně hovoříme o náboženské, případně politické ideologii, zároveň se ale domníváme, že ve vztahu k této ideologii zastáváme kritické stanovisko, které nám dovoluje ji prohlédnout“ (Černohorská in Knotková-Čapková, 2011:164).

„Jaké jsou tedy stěžejní teze Althusserovy teorie, které Laura Mulvey využívá v rámci své statě? Jde především o konstatování, že filmový průmysl je součástí ideologického státního aparátu, jehož prostřednictvím dochází k šíření určitých norem, představ a konceptů (hegemonního diskurzu). Druhým bodem je upozornění, že snažíme-li se význam této ideologie interpretovat, musíme tak činit s vědomím, že jsme její součástí“ (Černohorská in Knotková-Čapková, 2011:164).

Osobně považuji druhý bod, na který upozorňuje Černohorská, za podstatnější. Jedná se o podobné dilema, na jaké narážíme ve chvíli, kdy se snažíme popsat vliv logu v mocenském diskursu, přičemž jediný způsob, jak toho můžeme dosáhnout, je prostřednictvím jazyka, který je výsledkem logocentrického pojetí světa. To, že se snažíme popsat vliv institucí a jejich ideologií na naše okolí, automaticky znamená, že budeme používat jazyk, který je výsledkem mimo jiné i působení těchto institucí. Osobně (i v kontextu logocentrické tradice, kterou popisují níže) zde vidím velkou výzvu pro feministické myšlení, které se musí vypořádat nejen s vlivem jazyka jako takového, ale také s institucemi, které jazyk ovlivňují skrze ideologie.

Je pak přirozené, že se vznikem nových médií vznikají i nástroje na jejich seriózní feministickou analýzu. Cílem filmové analýzy je použít analytické nástroje v kontextu filmové tvorby, případně, pokud je to třeba, tyto nástroje upravit, nebo vytvořit úplně nové, aby bylo možné je použít pro oblast filmu.

„Samotnou analýzu filmu lze začít ještě předtím, než začneme film sledovat. Filmový titul nám může hodně říci. Jestliže například titul nese jméno hlavní hrdinky, samotné jméno filmu dává veřejnosti určitý předpoklad a připravuje ji na konkrétní vypravěčskou linii. Název filmu je charakteristickou vlastností, takže vývoj některých filmů je alespoň částečně odhadnutelný. Tento vztah však není na první pohled tak jednoduchý. Název poodhaluje příběh, ale také předem vyvolává předpoklad o vztazích mezi pohlavími“ (de Lauretis, 1987:18).

Filmy a pohádky vycházejí obecně z přijímání společenských představ. Jak popisovala Parsons, „...krása je vnímána jako zvýhodňující vlastnost, která hrdinkám zajišťuje šťastný konec“ (Parsons, 2004:137). Naomi Wolf pak tuto myšlenku významně rozvádí, jak ukazují níže.

Petra Hanáková se ve své knize chopila role zprostředkovatelky dějin feministické teorie filmu, o nichž – stejně jako prý o teorii filmu vůbec – u nás podle autorky neexistuje příliš velké povědomí. Zároveň také zjemňuje některé myšlenky, které jsem prezentovala výše ve své teoretické části práce, a dává samotného autora/autorku do kontextu místa a času vzniku myšlenky nebo celé filozofie.

„Proměnu, která ve filmu jako médiu nastala, ovšem můžeme chápat, pouze pokud nezapomeneme na cestu, kterou politizované myšlení o filmu prošlo. V kontextu genderových transformací filmu je třeba si pamatovat i ta období, která by strategicky (pokud bychom chtěli ukázat ‚feminismus‘ v co nejlichotivějším světle) možná měla být opomenuta. Proto zde mapují vývoj filmového feminismu včetně jeho počátků, které byly silně aktivistické a politizované. Radikálnost prvních let i naivita, se kterou byla přijata marxistická a psychoanalytická terminologie, může být dnes již nepříjemně směšná a patetická. Ale všechny tyto ‚boje proti patriarchálnímu systému‘, ‚symbolické kastrace‘ a ‚fetišistická popření‘ mají v kontextu vývoje metody konkrétní místo a jasný význam: svědčí o hledání ‚jazyka‘, konceptů a modelů, které pojmenovávají frustrace a nespokojenost se soudobým stavem filmu. Ukazují také, že některá témata je třeba ve své době vyslovit velmi radikálně, aby ještě po letech byla v jemnější podobě ‚slyšet‘. Příběh filmového feminismu je zároveň exemplární a dokládá, jak se původně politická výzva může stát součástí dobového myšlení o kulturní produkci a postupně se napojit na širší modely kulturní analýzy“ (Hanáková, 2007:8).

2.2.4 Obraznost, reprezentace ženy a Laura Mulvey

Oba, jak literární, tak filmový žánr, jsou z velké části o obraznosti a reprezentaci. Zobrazením žen v příbězích, jejich prezentaci, roli a vlivu se věnuje v mé práci již zmíněná autorka Laura Mulvey a také Naomi Wolf.

Filmová teoretička Laura Mulvey popisuje, jak a proč je filmová tvorba ovlivněna androcentrickým pohledem, který přechází až do voyeurismu a narcismu. Perspektiva Mulvey je primárně feministická, což lze mimo jiné vyčíst z toho, že považuje mužské publikum za normu pro film, kdy na základě této perspektivy je žena vnímána jako Jiná („Other“).

Film jako pokročilý systém zobrazování nás nutí ptát se, jak nevědomí (formované dominantním řádem) strukturuje způsoby vidění a slast z dívání se. „Ve světě uspořádaném nerovností pohlaví je slast z dívání se rozštěpena na aktivní (mužskou) a pasivní (ženskou)

pozici. Určující mužský pohled promítá svou fantazii do postavy ženy, která je příslušně stylizována. Ženy, ve své tradiční exhibicionistické roli, jsou zároveň sledovány pohledem a ukazovány, přičemž jejich vzhled je kódován pro dosažení mocného vizuálního a erotického účinku, takže můžeme říci, že konotují bytí-pro-pohled [to-be-looked-at-ness]“ (Mulvey, 1975:120).

Mulvey strukturu příběhů analyzuje do velké hloubky a často si všímá motivů jinakosti a pasivity, které hrdinky v příbězích mají: „V řadě filmových narativů je v opozici k aktivnímu muži žena zobrazována jako nehybná krajina, statická ikona, která je zároveň objektem sexuálního pohledu a nenaplnitelné touhy i prvkem, jenž zpomaluje a často až znehybňuje narativní vývoj. Právě esence zobrazované ženy-objektu, která svým bytím-pro-pohled (to-be-looked-at-ness) upoutává pohled muže, umožňuje překlenutí reálného a diegetického prostoru, a tudíž i vtažení diváka do filmu. Divák na základě této identifikace získává iluzorní kontrolu nad událostmi a současně pocit neomezené, vše-prostupující a především objekt-ženu ovládající moci“ (Černohorská in Knotková-Čapková, 2011:170). „V protikladu k ženě jako ikoně vyžaduje aktivní mužská postava (ideál Já v procesech identifikace) trojrozměrný prostor, který je v souladu s prostorem rozpoznání v zrcadle, v němž odcizený subjekt vnitřně přijal své vlastní zobrazení této imaginární existence. Muž je postavou v krajině. Funkcí filmu je reprodukovat co nejvěrněji takzvané přirozené podmínky lidského vnímání. Technologie snímání kamerou (představovaná především hloubkou ostrosti) a pohyby kamery (určované jednáním hlavního hrdiny), spolu s neviditelným stříhem (vyžadovaným realismem), to všechno vede k setření hranic prostoru filmového plátna. Mužský protagonista může volně ovládat scénu – scénu prostorové iluze, ve které artikuluje pohled a vytváří děj“ (Mulvey, 1975:124). „Obraz ženy jakožto (pasivní) surový materiál pro (aktivní) pohled muže zavádí tento argument o něco dále do obsahu a struktury zobrazení a poskytuje mu další vrstvu vyžadovanou ideologií patriarchálního řádu, rozvinutou v její nejoblíbenější filmové formě – iluzionistickém narativním filmu“ (Mulvey, 1975:129).

Mulvey v podstatě říká, že žena je ve filmu chápána často pouze jako erotický objekt (jak pro filmové postavy, tak pro diváka). Proto je žena považována za pasivní. Já osobně tento postřeh považuji za kriticky důležitý, protože se jedná o častý jev ve filmografii. Jak Mulvey ukazuje, film manipuluje s rozdílem mezi mužem a ženou, a především s rozdílem obrazu (zobrazení) muže a ženy. Ženské tělo je zvýrazněno svou postavou a vlastnostmi, které

společnost považuje za atraktivní. V důsledku toho jsou vytvořeny erotické obrázky a postavy, z nichž je odvozeno „vizuální potěšení“.

Dalším tématem (vedle pasivity a manipulace s obrazem ženy jako objektu), které Mulvey ve vztahu k ženským hrdinkám rozvíjí, je „jinakost“: „Muž jako vlastník falu je definován v opozici ke kastrované ženě, čili falocentrismus se celý zakládá na obrazu kastrované ženy. Absence falu znamená méněcennost ženy, která se tuto méněcennost snaží napravit snahou o získání falu. Žena je tak redukována na pouhý obraz nedostatečnosti, obraz jinakosti odvozené od normy mužství. Ve falocentrickém (respektive falogocentrickém, dle Irigaray a Cixous) řádu muž ovládá jazyk a konstruuje podobu ženství pro své potřeby. Pro feministickou analýzu je důležité tento proces pochopit a prohlédnout, jaké symbolické násilí na nás patriarchální uspořádání společnosti vykonává“ (Mulvey in Oates-Indruchová 1998:118).

„Jinakost znamená na obecnější rovině zobrazení ženy jako Jiné („Other“) – jde o ztělesnění mýtu ženy jako monstra, kterou západní patriarchální ideologie definuje skrze atributy, jež chce vytěsnit a odvrhnout. Je nelidská, nečistá, iracionální“ (Knotková-Čapková, 2011:174).

Zároveň se ale Mulvey ve vztahu k psychoanalýze vyrovnává s naléhavou otázkou feministické analýzy – ptá se, je-li adekvátní nebo korektní užívat nástrojů a teoretických konceptů, jež jsou výsledkem mainstreamové, tedy patriarchální a falocentrické tradice. Mulvey si na položenou otázku odpovídá kladně – propojí-li totiž freudovsko-lacanovský odkaz s ideologickou kritikou, může nejenom analyzovat filmový aparát, (který je úzce svázán s nevědomím společnosti), ale také zpětně redefinovat (případně dekonstruovat) použité teorie. Jak Mulvey zdůrazňuje, „psychoanalytická teorie je zde tedy přijata jako politická zbraň schopná ukázat, jak nevědomí patriarchální společnosti strukturovalo filmovou tvorbu“ (Mulvey in Oates-Indruchová, 1999: 117).

Mulvey ukazuje, jak pomocí freudovské psychoanalýzy vysvětluje tato dvě klíčová témata. Jednoznačně psychoanalytickým pohledem popisuje, že zdroje těchto témat mohou být nevědomé, a polemizuje, zdali se sexistické postoje ve filmech a jejich tvorbě objevují úmyslně, nebo se objevují nevědomě v mužské psychice.

„Laura Mulvey, jedna z iniciátorek feministické analýzy filmu, v jedné ze svých statí evokuje mýtickou postavu Pandory jako symbol ‚ženské‘, či dokonce ‚feministické‘ zvědavosti. Zvědavost u ní dostává pozitivní význam, je to vlastně touha ptát se a prozkoumat sama sebe. Pandora v tomto výkladu ze své skříňky nevypouští do světa špatnosti. Spíše se chce podívat, nahlédnout dovnitř sebe samé, aby pochopila, proč je její podoba takto ‚napsaná‘ a ‚trávaná‘. Feminismus otevřel podobnou skříňku a filmu tak skutečně ‚něco provedl‘. Proměnil a znejistil stereotypy zobrazování žen i mužů, nově popsal ‚mechanismy vidění‘, dokonce přepsal historii filmu. Kořeny a původní cíle tohoto procesu, jehož důsledky vidíme každodenně na plátně kina, televizní obrazovce či v psaní o filmu, by měly být jasnější z pohledu historie zachycené v tomto textu“ (Hanáková, 2007:9).

„Feministická metoda je jedním z klíčových okamžiků proměny filmové teorie v sedmdesátých letech, a proto je její vývoj podstatný pro chápání vývoje filmového myšlení obecně. Představuje myšlenkový svět, jehož znalost je v anglosaském kontextu samozřejmou součástí kulturního vzdělání a kritické výbavy – není zde tedy důležité s ním primárně souhlasit či nesouhlasit, ale poznat jej a pochopit, včetně jeho limitů, jako možný nástroj kritické analýzy. Nedůvěra tak není namístě – cílem filmového feminismu není indoktrinace, ale kritické zhodnocení přístupu ke každodennosti, zcizení od automaticky přijímaných názorů a vzorců chování, rozkrytí stereotypů. Kritické promýšlení našeho vztahu k obrazům, ať již za pomoci feministické i jiné metody, by navíc mělo být samozřejmou součástí naší vizuální gramotnosti“ (Hanáková, 2007:9).

„Teorie Laury Mulvey byla ve své době přelomová, v rámci feministické tradice byla však později i kritizována a doplněna o nová hlediska. Amelia Jones například říká, že vztah dívajícího se subjektu a sledovaného objektu není zdaleka tak jednoduchý, jak jej prezentuje Mulvey, neboť objekt může pohled vracet a pouhé obrácení hierarchie a úplné odmítnutí ‚mužského pohledu‘ nestačí; namísto toho tedy navrhuje dialogický model vztahovosti. Podotýká také, že ženy mohou zažívat slast, když je na ně pohlíženo, a mít tedy potěšení z vyjádření vlastní sexuality a krásy. Ve vztahu hledící a sledovaná tudíž nemusí být slast nutně jen na straně toho, kdo se dívá“ (Pachmanová, 2001:121).

Wolf ukazuje, jak vypadá karikaturní představa o ženské kráse: „Pokud má být žena ‚krásná‘, pak musí být ‚krásná‘ přesně daným způsobem. Ženy musí ‚krásu‘ chtít ztělesnit a muži musí chtít vlastnit ženy, které ji ztělesňují. Tento tlak vůči ženám je odůvodňován tím,

že ‚krása‘ má představovat lepší genetický materiál (předpoklad lepšího zdraví, genů i sexuality) a silní muži tak prý bojují o krásné ženy a krásné ženy jsou reproduktivně úspěšnější. Ženská krása musí odpovídat jejich plodnosti, a protože tento systém je založen na sexuálním výběru, je nevyhnutelný a neměnný“ (Wolf, 1991:12).

Základním předpokladem mýtu krásy je, že se zvyšujícím se sociálním významem žen roste tlak na nerealistické standardy fyzické krásy. Ten je umocněn komerčí. Tento tlak vede k nezdravému sebepojetí žen a k zaujetí vzhledem u obou pohlaví a ohrožuje schopnost žen být zdravě přijímané společností. Tímto drastickým odlišením ženy od muže je ženská postava okradena o moc a schopnost ovlivnit příběh. Mýtem fyzické krásy (který se nevztahuje na muže – proto odlišení) se stává objektem touhy a fantazie mužských postav.

„Tento koncept je však pouze odůvodňování toho, proč je ‚krása‘ vyžadována. ‚Krása‘ je měnový systém, tak jako zlatý standard. A jako každá ekonomika je určena politikou. V moderní době je to poslední systém, který udržuje mužskou dominanci neporušenou. Při přiřazování hodnoty ženám ve svislé hierarchii podle kulturně daného fyzického standardu je to výraz mocenských vztahů, ve kterých ženy musí nepřírozeně soutěžit o zdroje, které si muži přisvojili. ‚Krása‘ však není univerzální ani neměnná, ačkoli společnost předstírá, že všechny ideály ženské krásy pocházejí z jedné platonické představy ideální ženy“ (Wolf, 1991:12).

„Ani ‚krása‘ není funkcí evoluce: její ideály se mění mnohem rychleji než vývoj evoluce druhů a Charles Darwin sám o sobě nebyl přesvědčen, že ‚krása‘ je výsledkem ‚sexuální selekce‘, která se odchyluje od pravidla přirozeného výběru; pro ženy konkurovat ženám prostřednictvím ‚krásy‘ je obrácení způsobu, kterým přirozená selekce ovlivňuje všechny ostatní savce“ (Wolf, 1991:13).

„Neexistuje legitimní historické nebo biologické ospravedlnění mýtu krásy; představy o dnešních ženách jsou výsledkem toho, co je fungující koncept pro potřebu dnešní struktury moci, ekonomiky a kultury tak, aby se postavil proti ženám“ (Wolf, 1991:13).

„Jsme uprostřed násilného odporu proti feminizmu, který používá obrazy ženské krásy jako politické zbraně proti pokroku žen. Je to moderní verze sociálního reflexu, který se objevil už během průmyslové revoluce. Zapřičiňuje poruchy příjmu potravy a kosmetická chirurgie se stala nejrychleji rostoucí lékařskou specializací“ (Wolf, 1991: 10).

Mýtus krásy je jedním z nástrojů používaných přímo proti feministickému myšlení. Jedním z jeho hlavních cílů je udržení patriarchální moci proti rovným právům. Je paradoxní, že tento mýtus by sám o sobě nemohl vzniknout a existovat, kdyby nebyl udržován samotnými ženami.

„Současná reakce je tak násilná, jelikož ideologie krásy je poslední zbývající ze starých idejí o ženách, které mají nadále sílu je ovládat. Stále silněji byla vystavována vlivu sociálního nátlaku a mýty o mateřství, domácnosti, čistotě a pasivitě už samy tuto roli v naší emancipovanější společnosti nenaplnují. Hrozí, že tak vymizí veškerý pozitivní vliv, který feminismus pro ženy měl“ (Wolf, 1991:11).

„Představa o tom, co je ‚krása‘, se postupně rozšiřovala od pracovníků uměleckých galerií přes recepční a pracovníce aukčních domů, ženy z oblasti reklamy, prodejní politiky (neboli merchandisingu), designu a nemovitostí; nahrávacího a filmového průmyslu až po ženy v žurnalistice a publikačních činnostech“ (Wolf, 1991:41). Všude tam, kde jde o prezentaci a prodej. „‚Krása‘ je ale pouze vizuální. A vizuální aspekt je to, co monopolizují inzerenti, kteří mohou postoji společnosti manipulovat mnohem lépe než kdokoli jiný“ (Wolf, 1991:176).

Wolf používá příklad reklamy, kdy je cílem vytvořit zdánlivou konkurenci mezi ženami – jedny, které nepoužívají produkt, a druhé, které produkt kupují (a dostává se jim „krásy“, jež je důsledkem používání produktu). Krása je v tomto umělém střetu již dopředu definována muži a nejsilnějším důkazem podporujícím argument, že ženy se ztotožnily s mýtem krásy, je prodej zboží z reklam. Kosmetický průmysl se ukázal jako přímý oponent feministického myšlení.

Koncept krásy je ve filmovém průmyslu hluboce zakořeněn a vyžadován. I tento aspekt začlením do praktické části této práce.

2.2.5 Teorie archetypů a jejich role v příbězích

Archetypy (jakožto zdroj stereotypů) jsou významné pro praktickou část mé práce, kde se přímo zabývám analýzou stereotypů a stereotypního chování. Samotný jejich koncept je rozsáhlý, proto uvádím pouze několik zástupců psychoanalýzy. Za tradičního zástupce a zakladatele pojmu archetypu v kontextu lidského vnímání jsou považováni psychologové

Sigmund Freud a Carl Jung. Jelikož (jak ukáží níže) je jejich pojetí významně ovlivněno patriarchálními společenskými vlivy, v jejichž kontextu myšlenky vznikaly, stavím jejich závěry proti kritickému pohledu feministických autorek Anis Pratt, Pam Morris, Hélène Cixous a Luce Irigaray.

Úvodní kapitoly pracují s termíny archetyp a stereotyp. Jejich přesný rozdíl se může v kontextu různých autorů mírně lišit, pro svou práci používám následující definice:

„Stereotyp je rozšířený, ale pevný a zjednodušený obraz nebo představa o určitém typu osoby nebo věci“ (Kraus, 2007:online).

„Archetyp je původní, originální příklad určité osoby nebo věci“ (Kraus, 2007-online). „To, co je možné nazvat archetypálním, je univerzální, transhistorický, ve své podstatě hlubinný, generativní a ve vyšší míře institucionální obraz“ (Hillman, 1997:68). „Archetyp je příkladem toho, jak se každá osobnost může rozhodnout, kdy bude ten či onen aspekt dominovat celkově v povaze, a zároveň archetypické figury představují pozice, které řídí naše ideje a city vůči nám a okolnímu světu“ (Hillman, 1997:37).

Vztah mezi archetypem a stereotypem je takový, že archetyp předchází stereotypu (čili stereotyp vyplývá z archetypu, resp. je jím zpravidla ovlivněn). Zároveň je stereotyp konkrétnější představa, která může být i velmi specifická, zatímco archetyp je obecný.

„V každém případě můžeme prohlásit, že nábožensko-mytologické archetypy výrazně ovlivnily archetypy v umění a literatuře. Zde vytvořily v různých kulturních prostředích předobrazy společenských a etických norem, k nimž patří například ideál kladné hrdinky/kladného hrdiny i jejich záporných protipólů. Mytologicko-literární archetypy pak působí jako předobraz sociálně koncipovaných genderových stereotypů a genderových rolí. Feministická sociologie vysvětluje pojem genderových stereotypů jako „zjednodušující a paušalizující obecné popisy maskulinity a femininity“ (Renzetti, Curran, 2003: 527 in Knotková-Čapková, 2010:19), genderových rolí jako „společenské role předepisované členům společnosti na základě jejich pohlaví“ (tamtéž). Posloupnost vývoje je tedy následující: genderový archetyp -> genderový stereotyp -> genderová role.

2.2.5.1 Jungovské archetypy a feministická kritika Annis Pratt

Analýza archetypálních vzorců Pratt vychází ze starodávných mýtů. Především se jedná o tři z nich: Deméterovské mýty plodnosti, Artušovské legendy a mýty o čarodějnictví. Na nich Pratt ukazuje pojetí příběhu ženského života ve třech obrazech, triádu bohyně – Panny, Matky a Starší.

Východiska starodávných mýtů vedou Pratt k tomu, že považuje archetypy za prvotní, ale zároveň stále nové symboly. „Pratt v zásadě rozlišuje tři základní archetypální kontexty literárních příběhů z hlediska genderové moci. Prvním jsou mýty, v nichž ženské postavy vystupují z pozice moci (bohyně, vědkyně, vládkyně), a přitom jsou hodnoceny kladně. Pratt tento koncept nazývá déméterovské mýty. Jsou to příběhy, které můžeme charakterizovat jako předpatriarchální: moc není vymezena androcentricky. Tyto příběhy jsou zářmovány do cyklického pojetí života a světa, což reprezentuje vegetační cyklus a obecně koloběh přírody; z hlediska vymezení genderových rolí hlavních hrdinek jde často o archetyp matky propojený s plodností“ (Knotková-Čapková a Jiroutová-Kynčlová, 2016:10). Některé autorky (Mantecon, 1993) pak toto rozdělení pojmají z hlediska feminismu jako symboliku ženských rolí ve společnosti vzhledem k věku a plodnosti a ukazují, jakým způsobem může přispívat ke stereotypnímu misogynnímu pohledu na pohlaví a sociální roli žen (Mantecon, 1993:81).

„V psaní ženských autorek Pratt s tímto archetypem propojuje archetyp znásilnění, kde už androcentrická moc na scénu vstupuje – ba nejen moc, ve foucaultovském smyslu všudypřítomná, ale násilí, což podle Foucaulta není totéž. V předpatriarchálním kontextu však mužské postavy nejsou nezbytně násilnické, jejich význam je de facto druhotný, žena-ploditelka (bohyně-vládkyně) má naopak moc nad nimi. Jde však o moc pozitivní, kdy může muže jako zemřelého milence i přivést zpět k životu. Podle Pratt jsou často návraty příběhů ženských spisovatelek do kontextu déméterovských mýtů v metaforickém smyslu podbarveny právě těmito představami a fantaziemi. Sny o nenásilném empatickém ‚milenci zeleného světa‘, slovy Pratt, mohou reprezentovat jak pohádky, tak feministické utopie či dystopie“ (Knotková-Čapková a Jiroutová-Kynčlová, 2016).

„Androcentrická moc pak v konceptualizaci Pratt prostupuje dalšími dvěma archetypálními kontexty, které lze typologizovat za prvé jako artušovské legendy, za druhé jako čarodějnictví. Ženy v těchto příbězích už mají role podřízené, a pokud nějakou moc mají

či chtějí mít, jsou hodnoceny jako negativní charaktery končící zpravidla špatně (svůdnice-cizoložnice nebo ničitelka-čarodějnice). Propojíme-li tento vzorec s dalšími interpretačními modely vzdorového čtení ... vyvstane nám typologie ženských postav následujícím způsobem: kladnými hrdinkami jsou ženy (řádu) poslušné, vystupující v rolích čistých panen, věrných manželek či oddaných milenek, obětavých matek a nápomocných stařenek“ (Knotková-Čapková a Jiroutová-Kynčlová, 2016:10). Především pak role nápomocných stařenek odpovídá roli „mudrce“ podle archetypů vycházejících z práce Junga, o kterých píše níže. Navzdory jinému analytickému přístupu Rambousková (Rambousková, 2002:online) interpretující Carol Gilligan dochází ke stejnému závěru jako Pratt a Knotková-Čapková: Role ženy v literatuře androcentrické společnosti je pasivní, podporující nebo podřízená. Pokud se žena v příběhu objevuje jako aktivní postava, jsou jí často přisuzovány negativní vlastnosti, jako v případě čarodějky nebo svůdnice.

Archetypální psychologie relativizuje a rozkládá pojem „Já“ a soustředí se na to, co nazývá psychika, duše a nejhlubší vzory psychického fungování. Archetypální psychologie se přirovnává k polyteistické mytologii v tom, že se pokouší rozpoznat fantazie a mýty – bohy, bohyně, polobohy, smrtelníky a zvířata –, které utvářejí a formují naše psychologické životy. Freud sám byl předchůdcem základních myšlenek archetypální psychologie, nicméně plně ji rozvinul Freudův žák – Carl Gustav Jung³. Ten je také jejím největším průkopníkem.

Jungovy archetypy je samozřejmě možné vykládat různými způsoby. Feministické kritičky jeho teorii oprávněně kritizují. Annis Pratt k Jungovi píše: „Ženy [jsou pro Junga] nádobami pro mužskou představu o osobnosti a jejich charakter představuje prvky podřízené mužskému pohledu. Ženské vlastnosti se stávají vyhledávanou odměnou, kterou si muž nárokuje a skutečné, konkrétní ženy jsou pro něj v podstatě objekty“ (Pratt, 1981:8).

Pratt ve své práci vychází z principu sociálního konstruktivismu. Její interpretace Junga a psychoanalýzy kritizuje opozici společenských konstruktů – primárně pak „ženskosti“ jako opaku „mužskosti“ (Jung používá pojmy Animus a Anima⁴). Tyto opozice (dichotomie) pak

³ Jungovy archetypy jsou myšlenkové vzory, které jsou sdíleny obecně u jednotlivců (osobní nevědomí) nebo celé kultury (kolektivní nevědomí). Archetypy se objevují ve snech, náboženstvích, umění a společenských zvycích u všech lidí. Podle Junga se archetypální myšlenky a vzory nacházejí v tzv. kolektivním nevědomí, které je sdílené mezi jednotlivci. Rozdíl od osobního nevědomí, jak popisuje Freud, je, že osobní nevědomí je vlastní každému jednotlivci zvlášť – není sdílené. To, co odlišuje Jungovu psychologii od archetypální psychologie, je Jungův předpoklad o kulturní podmíněnosti archetypů.

⁴ Knotková podrobuje Junga kritice, kdy jsou Jungův Animus a Anima ostře dichotomizovány, a především pak právě mužský princip je brán jako univerzální a základní. „Tuto univerzalizaci vidí zejména v

nemusí být rovnocenné. Tato potenciální asymetrie je podstatná pro praktickou část mé práce, jelikož je možné ji v analýze příběhu Kráska a Zvíře najít na několika místech – a to nejen ve formě, kterou se zabývá Pratt nejčastěji, tj. v dichotomii Anima a Animy, ale také v obecnější formě, kdy je pomocí jednoho konstruktů negativně definován i druhý (např. co není „dobré“, je automaticky „špatné“).

Jak jsem už psala, Freudovo i Jungovo učení je pro feministickou analýzu problematické. I přesto autoři a autorky z jejich učení často vycházejí, protože je díky nim možné vysvětlit mnoho jevů ve společnosti, které vidíme dnes. Jungovými archetypy se významně zabývá v kritickém duchu např. i česká feministická filozofka Zdeňka Kalnická. Ta se např. v monografii Archetyp ženy a vody (Kalnická, 2007) často zaměřuje na analýzu a popis archetypálního spojení ženy a vody v představivosti člověka tak, jak se objevuje v mýtech, filozofických pojetích, náboženských představách a v umění. Po analýze vody jako přírodního jevu a popisu vlastního přístupu k problematice autorka také popisuje svou interpretaci symbolických aspektů spojení vody a ženy v uměleckých dílech.

„Prvočinitelem zájmu je živel vody a za jeho archetypické jádro považujeme asociaci se ženou. Je však třeba si uvědomit, že konečný smysl tohoto jádra nikdy vědomý nebyl a nikdy ani konečný. Byl a vždy je pouze vykládán... (Jung 1998:233 in Kalnická, 2007:21). Zkoumání proto nepostupuje historicky, ale je seskupeno podle asociací, které se k tomuto jádru pojí v mytologii, filozofii, náboženství apod. Hlavním zdrojem inspirací jsou obrazy (hlavně výtvarné; v menší míře obrazy ukryté v literárních a hudebních dílech, v mytologických příbězích a náboženství) a interpretace jejich symbolických významů, protože „symbol vyjadřuje psychický stav daleko pronikavěji, a nakonec daleko jasněji než nejjasnější pojem. Symbol totiž nejen proces zviditelňuje, ale – a to je snad stejně důležité – přináší také možnost znovu jej prožít, prožít jeho příšeří, které se můžeme naučit chápat jen prostřednictvím pokojné empatie; příliš mnoho jasnosti jej ničí“ (Jung 1986:44 in Kalnická, 2007:21). Je nutné v zájmu interpretace akceptovat smyslovou linii textů a zároveň se obracet k individuální zkušenosti každého ze čtenářů a čtenářek. „Do procesu interpretace vstupuje také to, na jakou minulost jednotlivé obrazy navazují, zda na linii ‚patriarchální‘, či ‚matriarchální‘, a zda symbolizují mužskou, či ženskou zkušenost“ (Kalnická, 2007:22).

aplikování maskulinních vzorců i na ženské sny a představy. Navíc je otázkou, zda je komplementarita anima a animy v Jungově pojetí rovnocenná, nebo hierarchicky vychýlená ve prospěch mužského principu“ (Knotková-Čapková, 2010:18).

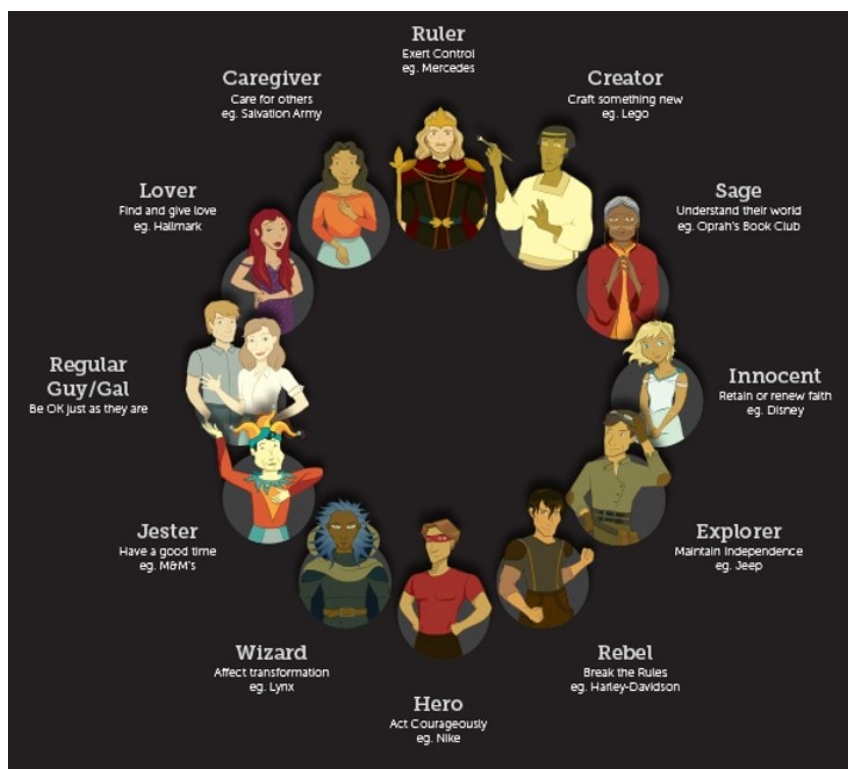
V další kapitole uvádím koncept archetypů, ze kterých ve své analytické části vycházím. Je však důležité říci, že to není zdaleka jediný pohled na danou problematiku. V rámci rešerše literatury jsem zjistila, že se nejedná o nejčastější přístup, nicméně jak bude patrné v analytické části, bude koncept 12 jungovských archetypů velice užitečný.

Feministická literární kritička Annis Pratt se rovněž významně zabývá konceptem archetypů v literatuře a jejich pojetím z pohledu feminismu. Ačkoli některé základní předpoklady, ze kterých Jungovo pojetí archetypů vychází, Pratt sdílí (například myšlenku, že archetypy jsou napříč časem a kulturami variabilní), i přesto se s Jungovými závěry významně rozchází. Pratt odmítá koncept opozice psychiky ve formě mužství/ženství. V důsledku této opozice jsou ženám přisuzovány opačné znaky než mužům. A jelikož je mužům připisováno, že jsou logičtí, rozumní, stabilní, ženy musí být automaticky pod touto perspektivou chaotické a neurotické. Pratt tvrdí, že „...tato opozice je filozofickým pokračováním tradice řeckých filozofů, kteří nevědomě přejímali a reprodukovali nesoulad představ v řecké společnosti, kde byla žena chaotický prvek a muž prvek nastolující řád“ (Pratt, 1981:8). Dále pak navazuje tím, že: „...je jasné, že existuje jak vnitřní psychická krajina, kterou prochází každá ženská hrdinka, tak i vnější, materiální krajina, která ji vede z cesty. Každá ženská archetypální hrdinka tak bojuje proti silám, které se od narození pokoušejí zbavit ji její autonomie a přisoudit jí roli pasivního pozorovatele podle společenských norem pro chování žen. Výsledkem tohoto dvojího zapojení je to, že literatura je charakterizována napětím mezi ‚přirozeným já‘ neboli autentičností hrdinky a sociálních rolí, které pro ni byly navrženy. Bez ohledu na to, jak hluboko se může hrdinka vrhnout do světa svého nevědomí, vždycky se na konci postavila proti společnosti: příběhy o ženách-hrdinkách jsou charakterizovány jak vnitřními – psychologickými – tak vnějšími – společenskými – silami“ (Pratt, 1981:5). Proto Annis Pratt přistupovala ve svých vlastních analýzách k textům jak pomocí kontextuálních nebo historických metod, tak pomocí archetypálních analýz.

Archetypální analýza bude předmětem praktické části, a to především v jejím úvodu. Pomocí archetypální analýzy uvedu jednotlivé postavy, čímž bude často i zřejmé, jaké budou mít během vyprávění postoje a jaké budou mít cíle. Klíčové pak pro mou analytickou část bude sledovat, zdali postavy naplňují stereotypní chování, které by vyplývalo z jejich postojů, nebo budou schopny vystoupit ze své „role“.

Pratt pak také navazuje na svou archetypální analýzu zdůrazňující roli příběhů a narativu. Popisuje samotnou funkci, jakou ve společnosti mají příběhy a vyprávění: „Společenská funkce románu, která může být vysledována ke klasickým teoriím komedie a tragédie, nefunguje stejným způsobem pro ženy jako pro muže. Cílem klasické komedie a tragédie je to, že se společensky antisociální tendence, které publikum může mít, pročistí skrze smích nebo lítost, aby se lidem vrátil pocit normálnosti jako členům společnosti. Tento proces očisty a obnovy však předpokládá, že společnost má a dodržuje normy, které jsou známé a definované. Problémem pro ženu v publiku je ovšem to, že není a nikdy nebyla plnohodnotným členem společnosti nebo kultury, pokud jsou v západní civilizaci za členy vždy považováni jen muži. Žena tak v příběhu představuje jen hranici toho, co je známo. Hrdina je ten, kdo se dozvídá nové. Žena je vodítkem k vznešenému poznání a dobrodružství. Tato funkce však není dobrodružstvím sama o sobě. Nepředstavuje ‚autentické bytí‘, volbu nebo snahu o překonání sebe sama, ale slouží jako prostředek k vývoji někoho jiného. Je to tento stav věcí, kvůli kterému jsou ženy předměty, jsou hodnotou v systému trhu a směny“ (Pratt, 1981:12).

Obrázek 1 - 12 Jungových archetypů (zdroj: (Odajnyk, 2012:49)



Jung předpokládal, že počet existujících archetypů není statický ani pevný. Místo toho se mnoho různých archetypů může kdykoli překrývat nebo kombinovat. Následující archetypy jsou některé z možných, které navrhl Jung a jeho žáci (Fordham, 1957; Hillman, 1962; Sandler, 1983) a jsou popsány např. v (Odajnyk, 2012:39).

Vůdce

Vůdce má rád kontrolu. Často má jasnou představu o tom, co bude v dané situaci fungovat. Věří, že ví, co je nejlepší pro skupinu nebo komunitu, a může být pro něj frustrující, pokud ostatní nesdílí jeho vizi. Nicméně obvykle mají vůdci zájmy druhých na paměti, i když příležitostně jejich činy mohou být zavádějící.

Tvůrce

Tvůrce se narodil, aby přinesl něco, co ještě neexistuje. Nenávidí být pasivním účastníkem čehokoli a mnohem raději vytváří vlastní svět. Tvůrci jsou často umělci nebo hudebníci, i když se nacházejí téměř v jakékoli oblasti práce.

Mudrc

Mudrc si cení myšlenek nade vše ostatní. Někdy však může být frustrován tím, že není schopen vědět vše. Je dobrý posluchač a často má schopnost koncipovat složité nápady, kterým ostatní nemusí rozumět. Často se z mudrců stávají pedagogové nebo mentoři.

Nevinný

Ti, kteří se identifikují s archetypem nevinnosti, jsou někdy kritizováni za to, že jsou naivní snílci. Nicméně jejich radost a štěstí mohou ostatní povzbudit. Nevinný se vždycky pokouší vidět to nejlepší na světě a hledá pozitivní aspekt každé situace.

Objevitel

Objevitel není šťastný, pokud neprožívá nové věci. Mohou to být cestovatelé nebo lidé, kteří se mohou těšit z nových nápadů a filozofií. Často je pro ně obtížné se usadit na jednom pracovním místě nebo v příliš dlouhém vztahu, pokud jim tato práce nebo vztah neumožní jejich svobodu realizovat.

Rebel

Když rebel vidí ve světě něco, co nefunguje, chce to změnit. Rebelové rádi dělají věci jinak. Někdy se však rebelové mohou ocitnout na kraji společnosti jen proto, že touží po razantní změně okolí. Rebelové mohou být charismatičtí a snadno povzbudit ostatní, aby je následovali v úsilí o „vzpouřu“.

Hrdina

Hrdina se prosazuje tím, že je silný a stojí za druhými. Může mít pocit, že má osud, který musí splnit. Hrdinové jsou odvážní ve snaze o spravedlnost a rovnost a postaví se jakýmkoli silám a překážkám, pokud si myslí, že jejich poslání za to stojí.

Kouzelník

Kouzelník je často velmi charismatický. Má silnou víru ve své myšlenky a touhu je sdílet s ostatními. Často jsou kouzelníci schopni vidět věci úplně jiným způsobem než jiné typy osobností a mohou toto vnímání využít k tomu, aby přinesli do světa nové nápady a filozofie.

Šprýmař

Šprýmař miluje legraci, ale má také hlubokou duši. Chce, aby byli ostatní šťastní, a často může používat humor jako prostředek pro pozitivní působení na lidi kolem sebe. Někdy však šprýmař používá humor k zakrytí vlastní bolesti.

Obyčejný člověk

Obyčejný člověk představuje ty, kteří jsou spolehliví a drží se při zemi. Někteří lidé je mohou někdy popsat jako trochu pesimistické. Obyčejný člověk si stále hledá místo ve světě a může se připojit k mnoha skupinám a komunitám.

Milovník

Milovník hledá harmonii ve všem, co dělá. Zdá se, že je pro něj těžké vypořádat se s konfliktem a může pro něj být obtížné postavit se za své vlastní myšlenky a přesvědčení před člověkem více asertivního typu.

Pečovatel

Ti, kteří se identifikují s archetypy pečovatelů, jsou plni empatie a soucitu. Bohužel jiní mohou využívat jejich dobrou povahu pro své vlastní cíle. Pečovatelé musí věnovat pozornost tomu, aby se postarali o sebe a snažit se nepodléhat cizím požadavkům. (Odajnyk, 2012)

Z toho však podle mého názoru vyplývá (pokud přijmeme Jungův pohled binárního dualismu pohlavních konstrukcí), že výše uvedené teorie oddělují ženské a mužské archetypy. Všechny Jungovy konstrukce jsou buď „mužské“ nebo „ženské“, což samo o sobě omezuje potenciál psychologického růstu jednotlivce bez ohledu na gender⁵.

2.2.5.2 Freudova psychoanalýza jako předchůdce Junga a kritika Morris

Freud byl ve feministickém pojetí mimo jiné kritizován z toho důvodu, že až příliš úzce spojuje utvoření genderové identity s uvědoměním si genitálií. Freudova teorie má být založená na názoru, že přítomnost falu je „nadřazena“ jeho nepřítomnosti. Ta je tedy chápána pouze jako absence mužského pohlavního orgánu. Otec je pak v psychoanalytické teorii chápán jako primární výchovná síla, na rozdíl od matky nebo ženy obecně, která měla velmi malou společenskou hodnotu v rámci patriarchálního systému v době, kdy psychoanalytická teorie vznikla. Freud se rovněž domníval, že genderová role se u dětí vytváří až v pátém roce života, přičemž ale lze doložit (např. (Lubeck, 1996:149)), že tyto role se formují již v průběhu třetího roku.

„Významné Freudovo zjištění: rodíme se bisexuální; ‚mužskost‘ a ‚ženskost‘ jsou obtížně konstruovány a nikdy nejsou stabilní. První velkou láskou je pro obě pohlaví matka, kterou dítě vnímá jako součást tělesného kontinua, nikoli jako samostatnou bytost“ (Morris, 2000:125).

⁵ Jungova genderová omezení jsou však také problematická proto, že se týkají všech jeho psychologických konstrukcí včetně Logos (logika a uvažování a ‚mužský‘ rys) a Eros (intuice a empatie a ‚ženský‘ rys). Tím, že tyto konstrukce omezuje na biologicky dané rysy, Jung všechny ženy považuje za nelogické, protože „... nemají ‚vědomý‘ způsob, který je zaměřen na Logos; jestliže žena má Logos, Jung to považuje za ‚politováníhodnou nehodu‘ a věří, že je to příčina ‚nedorozumění‘ a ‚špatných interpretací‘ v rodinné situaci“ (Jung, 1976: 152). Oprávněná kritika Junga tvrdí, že: „...pokud přijmeme toto chápání, znamená to, že jakmile se dostáváme do uvažování o Logu, znamená to a priori předpokládat, že má žena nejen velkou nevýhodu, ale také se nechová přirozeně. Je zřejmé, že původní teorie a modely Junga byly genderově předurčené a sexistické a tím omezovaly potenciální psychologickou individualitu všech pohlaví“ (Iolana, 2016:35).

„Jazyk je pak vyjádřením falické autority zakazující incestní touhu po matce. Proto se ženy nikdy nemohou s jeho autoritou identifikovat a jejich vztah k jeho významovému řádu, symbolickému řádu, je vždy vztahem odcizení. Oddělení od matky vytváří nevědomí ‚obývající‘ jazyk. Slova jsou ‚dvojaká‘: pojmenovávají sociální cíle, ale současně z nich ‚promlouvá‘ naše touha. ‚Já‘ je sociální identita (nesprávně) pojmenovávající toužící podvědomí“ (Morris, 2000:125).

Morris vysvětluje pohled Lacanova (Lacan, 1977) díla na Freuda: „Jeho interpretace poukazuje na Freudovu originalitu a jeho rozvratnost a pomáhá psychoanalýzu rehabilitovat v očích feminismu, čímž umožňuje, aby byla použita jako model k vysvětlení sociálních a politických vztahů“ (Morris, 2000:113).

„Jakkoli je identita jako sociální konstrukt choulostivá (a podle Lacana je jakékoli pojetí vlastního ‚já‘ jako koherentního celku iluzí), jakkoli je ošidná a roztříštěná, právě proces produkce sociální genderové identity podle něj nezrušitelně nastoluje strukturální podřízenost žen. Zatímco ženy vstupují do jazyka a učí se samy sebe pojmenovat, je jim přidělováno příslušné místo v sociálním významovém řádu“ (Morris, 2000: 127).

Lacan i Morris ve své práci popisují na první pohled jednoduchý fakt: Naše vnímání a pochopení světa je velice omezené. To platí jak pro svět „vnější“, tak pro svět „vnitřní“. Proto i pochopení a popis sociální role, genderové role i genderové identity je věc nejistá a snaha o jejich úplný popis a charakteristiku je klamná. To je zásadní poznatek nejen pro mě a mou analytickou část práce, ve které ukazují, že většina absolutních soudů o vlastnostech osoby nebo společnosti je velmi problematická, ale především je to důležité pro samotné pochopení společnosti a to, jak ji feministická filozofie popisuje – jakmile hledáme absolutní pravdu o osobě, jevu nebo společnosti, nutně se musíme stát obětí klamu, který popisuje Lacan a Morris. Naše společnost si přivykla duálnímu vnímání světa a rozlišování na „správné“ a „špatné“ (což je dichotomie podle Junga) a často není schopna přijmout „spektrum“ nějakého jevu.

Větší část feministického hnutí Freuda vidí jako myšlenkového soupeře. Morris tuto opozici popisuje tak, že „...se má za to, že psychoanalýza o ženách tvrdí, že nedosahují kvalit mužů a že skutečné ženskosti lze dosáhnout jedině v roli manželky a matky [...], ale v této knize chci předložit tezi, že zavržení psychoanalýzy a Freudova díla má pro feminismus neblaze osudné důsledky. Ať už byla psychoanalýza používána jakkoli, tato teorie

patriarchální společnost nijak nedoporučuje, ale analyzuje ji. Chceme-li útlak žen pochopit a zpochybnit, nemůžeme si ji dovolit přehlížet“ (Mitchellová in Morris, 2000:109).

Z obrázku č. 1 je patrné, že archetypální role jsou genderově stereotypizované. Král, tvůrce, objevitel, hrdina atd. jsou zde vyobrazeni jako muži. Jak píše Irigaray: „Přítomnost falu funguje jako záruka koncepce jednotné maskulinní identity, která se v západních myšlenkových koncepcích složitě prolíná s koncepcemi jednotné pravdy a jednotného původu (logocentrismem)“ (Irigaray, 1985:62). A jak doplňuje Cixous: „Touha, autorita — studujte je, a okamžitě vás zavedou zpět k otci. Může nám dokonce uniknout, že v těchto úvahách není pro ženu místa. Logika vyloučení upírá ženám jakoukoli tvořivou roli: v křesťanské mytologii se plození interpretuje jako stvoření muže Bohem, také mužem“ (Cixous, 1988:290). Irigaray přesně popisuje, jak mužská přítomnost funguje v konceptu vnímání archetypálních rolí. Cixous pak přímo pojmenovává některé role: Král (autorita), tvůrce (bůh), objevitel (touha). Je pozoruhodné, jak Cixous vystihla (byť nepřímou) pohled na tyto archetypální role.

2.2.5.3 Feministická archetypální analýza podle Estés

Archetypální analýzou a jungovským analytickým přístupem se velmi hluboce zabývala Clarissa Pinkola Estés, především ve své nejslavnější knize *Ženy, které běhaly s vlky*. V díle Estés se dominantně objevují dvě poselství, která čerpají z jejího studia orální tradice. Prvním z nich je archetyp ženy-divošky, druhým z nich je archetyp matky.

„Zdravá žena je hodně podobná vlku: je zdatná, plná, má ohromnou životní sílu, je životodárná, je si vědoma svého území, je vynalézavá, věrná, toulá se. Avšak oddělení od divoké povahy má za následek, že ženská osobnost slábne a vytrácí se, stává se preludem. Nejsme předurčeny k tomu, abychom byly slabé, s křehkými vlasy, neschopné vyskočit, pronásledovat, rodit, tvořit nový život. Když život ženy stagnuje nebo je naplněn nudou, nastává čas, aby se objevila divoška; je čas, aby tvůrčí funkce duše vyplula ke své deltě“ (Estés, 1995:22).

Ženu-divošku Estés přirovnává ke svobodnému vlku. Nejedná se však o jednoduché přirovnání na triviální každodenní úrovni, Estés vždy vychází ze své praxe hlubinné psycholožky a své analogie nestaví na očividných a prvoplánových přirovnáních:

„Zdraví vlci a zdravé ženy sdílejí určitou duševní charakteristiku: ostré smysly, hravého ducha a silné vyvinutý cit pro oddanost. Vlci i ženy jsou si od přírody podobní svou zvědavostí a darem velké vytrvalosti a síly. Jsou hluboce intuitivní, náruživě se starají o své potomky, své partnery a blízké. Zkušeně se přizpůsobují neustále se měnícím okolnostem; jsou velice odolní a stateční. Přesto byly oba tyto druhy pronásledovány, obtěžovány a falešně obviňovány z toho, že jsou hltaví, nevyzpytatelní, přehnaně agresivní, jednoduše řečeno že nejsou hodni stejné úcty jako jejich osočovatelé. Stávali se obětními beránky pro ty, kteří narušovali nejen divočinu, nýbrž i nespoutané duchovní území, a kteří beze zbytku ničili vše instinktivní, zanechávající za sebou pustou pláň. Pronásledování vlků a žen lidmi, kteří pro ně nemají pochopení, má překvapivé shodné rysy“ (Estés, 1995:16).

Samotný princip pochopení a hledání hlubší pravdy považuji osobně za důležitý aspekt v práci Estés. Její závěry však můžeme přijímat pouze nepřímou – její práce není klasickou akademickou prací, ale spíše sborníkem příběhů, alegorií a vyprávění, které se podle autorky snaží tematizovat a přibližovat „ženskou psychiku“. I zde vidíme velkou roli vyprávění jako takového, kdy Estés hledá a vysvětluje různé aspekty tzv. ženského intuitivního Já – což je ovšem podstatou jejího esencialismu. Hledání pravdy je například tématem povídky Modrovous, kdy se hlavní hrdinka vyprávění může rozhodnout neotevřít dveře a žít jako naivní mladá žena. Místo toho se rozhodla otevřít dveře k poznání.

Estés dále prohlubuje oba příběhy o pronásledování vlků a svobodomyšlných žen: „Tancování bylo sotva tolerováno, a pokud vůbec, tančily ženy v lese, kde je nikdo nemohl spatřit, nebo doma ve sklepě či při cestě, když vynášely odpadky. Krášlení vyvolávalo podezření. Tvář zářící radostí či veselé oblečení zvyšovaly nebezpečí ublížení nebo sexuálního napadení. Ani ty šaty na těle nemohly být zvány vlastními“ (Estés, 1995:17).

„Divoška jako archetyp je nenapodobitelná a nepopsatelná síla, která přináší lidstvu spoustu nápadů, představ a zvláštností. Prapůvodní typ je všude, a přesto jej běžným způsobem nelze spatřit. Co z něj lze spatřit ve tmě, nemusí být nezbytně spatřeno též za denního světla“ (Estés, 1995:37).

Estés v celé knize vychází z předpokladu univerzálních (sdílených), někdy velmi náročných zkušeností. Položíme-li důraz na charakteristiku „sdílení“, nemuseli bychom ani text Estés interpretovat v duchu esencialismu. Jejich sdělení však podle mého názoru není rozhořčení nad těžkým osudem, nebo stesk nad překážkami, ale pozitivní sdělení o tom, že se

žena nemá bát obtíží. Dokonce i jakési sdělení o vlastní nedokonalosti v příběhu Tulení kůže, tulení duše je spíše vybudnutím k jejímu přijetí a snaze čelit nepohodlí kolem sebe.

„Archetypální vzory jsou opakující se motivy složené ze symbolů, které jsou často vykresleny do vyprávění popisujících proces jednotlivce k co největšímu možnému sebepoznání. Ve vyprávění se objevují úkoly směřující k tomuto cíli, hrdinka potkává průvodce a čelí překážkám. Archetypální vyprávění je stejné jako snění – narazíme na noční můry i na potěšení. Svět mýtů se řídí stejnými principy jako sen, který na jedné straně vychází ze života a na druhé straně z hlubin individuální i kolektivní psychiky. Autorka nese stejný vztah ke svému textu jako ke snu o sobě samé, organizuje (a často cenzuruje) ho podle toho, co zamýšlí pro svého čtenáře. Právě na této úrovni ženská fikce vytváří spojení mezi světem individuálního vědomí a historií jejího pohlaví, zprostředkovanou schopností autorky efektivně využívat své zkušenosti, často ztíženou sebecenzurou patriarchálním cenzorem“ (Pratt, 1981:14).

Mužské ovládnutí kánonu ve všech oblastech literárních aktivit, jak ho popisuje Rich (Rich, 1995: viz výše), má podle Estés své vyústění ve ztrátě a ochuzení příběhů: „...došlo k tomu, že mnoho pro ženy poučných zkazek o sexu, lásce, penězích, manželství, porodu, smrti a přeměně bylo ztraceno. Tak byly také překryty mnohé pohádky a mýty, které objasňují dávná ženská tajemství. Většina starých sbírek pohádek a mýtů, které se dochovaly dodnes, byla radikálně zbavena všeho nečistého, sexuálního, zvráceného (ve formě varování), předkřesťanského, ženského, všeho, co se týkalo pohanských bohyní a zasvěcení – veškerých léků na různá psychologická postižení duše a návodů na duševní procitnutí“ (Estés, 1995:26).

Toto zchudnutí příběhů je téma, které jsem již zmiňovala výše při interpretaci práce Morris. Zde se Estés i Rich dostávají ke stejnému závěru, kdy mužské ovládnutí kánonu představuje nejen zavádějící styl vyprávění většiny příběhů, ale také často jejich úplnou či částečnou ztrátu, nebo změnu jejich významu. Znovuobjevování původních příběhů je důležitou součástí feministické literární analýzy.

Jistě by bylo velmi zajímavé toto znovuobjevování provést i na příběhu v mé analytické části *Kráska a Zvíře*. Základní materiály jsou dokonce snadno dostupné – příběh v původní francouzské novele od Gabrielle-Suzanne Barbot de Villeneuve, publikované v roce 1740, a přeepsaná verze od Jeanne-Marie Leprince de Beaumont, publikovaná v roce 1756. Jistě by bylo možné jít v čase ještě dál a hledat prapůvodní zdroje tohoto příběhu. Bohužel diplomová

práce má svá omezení a tato analýza není součástí mé práce. Bylo by velmi zajímavé, kdyby se ji v budoucnu někdo rozhodl provést.

Druhým archetypem, který Estés nachází v tradici příběhů, je archetyp matky:

„Říkejte jí Panna Maria, La Nuestra Señora, svatá matka – nebo jedním z jejích tisíců dalších jmen. Nosí stovky kostýmů, desítky odstínů kůže, je patronkou pouští, hor, hvězd a oceánů. Přichází k nám v miliardách obrazů, ale v jejím středu je Velkým Neposkvrněným Srdcem. Je výzvou, abychom se znovu spojili s touhou a láskou, s matkou, která je přátelská, ale také nekompromisní – ta, která přichází pomoci, když je cesta dlouhá a naše srdce je rozbité, vždy ochotná znovu vzkřísit vnitřní oheň našich tvůrčích duší. Matka je často přítelem těch, kdo přátele nemají, mnoho z žen od ní bylo odloučeno příliš dlouho“ (Estés, 2011:online).

Ke spojení s divoškou i matkou dochází skrze příběhy. Jak již však bylo řečeno, s nástupem křesťanství byly tyto příběhy změněny nebo zapomenuty, a dochází tak k vykořenění těchto dávných tradic. Estés tak sběrem a analýzou příběhů a pohádek hledá jejich původní, archetypální a dnes skrytý význam a snaží se obnovit ztracenou ženskou tradici.

„Estés tak představuje bohatou typologii ženských (a některých mužských) archetypů. V její knize nenajdeme explicitní zmínky o feminismu, nicméně je zde evidentní snaha o vytvoření určitého druhu ženské mytologie, která má ženy inspirovat ke spirituálnímu seberozvoji, což lze interpretovat jako feministickou reakci na tradičně patriarchálně konstruované náboženské směry, ve kterých se ženská zkušenost často ztrácí“ (Knotková-Čapková, 2006:online).

2.2.5.4 Logocentrismus a feministická kritika Cixous

Feministická filozofie jazyka vznikla v rámci druhé vlny feminismu – čili na přelomu padesátých a šedesátých let po druhé světové válce. V první fázi se jednalo spíše o vymezení vůči tehdejší podobě filozofie jazyka. „Feministická filozofie jazyka se ustavila v rámci druhé vlny feministického hnutí, a je tedy založena na premise, že muži jakožto dominantní skupina produkují jazyk, myšlenky, a tím i realitu. Cílem je pak ukončit ‚umlčování‘ žen. Zároveň pak

feministická filozofie jazyka staví do kontextu jazyk samotný a produkce a reprodukce genderových identit“ (Knotková-Čapková, 2010:32).

Irigaray ukazuje, že ve šlépějích logocentrismu kráčí falocentrismus. „Přítomnost falu funguje jako záruka koncepce jednotné maskulinní identity, která se v západních myšlenkových koncepcích složitě prolíná s koncepcemi jednotné pravdy a jednotného původu (logocentrismem). Přítomnost falu však závisí na jeho podřazeném binárním protějšku; významu jako plnost nabývá teprve s definicí femininity jako absence nebo neúplnosti. Maskulinita vnímaná jako celost se tyčí nad femininitou chápanou jako zející otvor“ (Morris, 2000:132). Typický útok proti fungování binárních protikladů na podporu maskulinity coby zdroje a původu tvořivosti. Všude v diskursu, tvrdí Cixous, nastoluje řád binární hierarchie.

Protože logocentrismus spatřuje počátek ve falu, život a tvořivá síla jsou konstruovány jako mužské, tvrdí Cixous. „Záměr: touha, autorita — studujte je, a okamžitě vás zavedou [...] zpět k otci. Může nám dokonce uniknout, že v těchto úvahách není pro ženu místa. Logika vyloučení či stejného upírá ženám jakoukoli tvořivou roli: v křesťanské mytologii se plození interpretuje jako stvoření muže Bohem, také mužem.“ Cixous svou teorii usouvztažňuje s politickou realitou pomocí vlastních zkušeností. V ‚Sorties‘ dává násilí binárních protikladů do souvislosti se svým dětstvím prožitým v Alžírsku, tehdejší francouzské kolonii: „Takže jsou mi tři nebo čtyři roky a první, co vidím na ulicích, je to, že svět je rozdělený napůl, hierarchicky uspořádaný, a že toto rozdělení je udržováno pomocí násilí.“ Její osobní zážitek jí v praxi ukázal „mechanismus boje na život a na smrt“ pramenící z binárních protikladů. „Aby mohl tento systém logiky fungovat, musí existovat nějaká ‚jinakost‘ — není pána bez otroka, není hospodářskopolitické moci bez vykořisťování, není dominantní třídy bez dobytka ve jhu“ (Cixous, 1988: 290).

Ačkoli možná není na první pohled zřejmé, proč je logos důležitým pojmem, vůči němuž se feminismus vymezuje, jedná se podle mého názoru možná o nejhlubší způsob udržování androcentristické společnosti. Ať již souhlasíme s pojetím Irigaray a falocentrismu, či nikoli, logos je v naší kultuře vůdčím principem. Jak píše Knotková-Čapková (2010), jazyk vytváří a mění myšlenky. Osobně bych si dovolila doplnit, že vytváří a mění také vztahy – čímž nemyslím jen ty mezilidské, ale vztahy mezi mluvčím jazyka a jakýmkoli objektem nebo subjektem. „Mít něco ráda“ nebo „něco nenávidět“ není jen produktem vědomým.

Slova, jejich intonace, barva a melodie ovlivňují naše chápání světa. Tím, co říkáme a jak to říkáme, tak pomáháme utvářet své okolí a náš vztah vůči němu.

Stejným způsobem však tvoří svět všichni kolem nás. Morris, Irigaray i Cixous pak tvrdí, že logos jako vůdčí princip vytváří mocenský systém (což je forma vztahu), přičemž tento mocenský systém je – nacházíme-li se v tzv. západní společnosti – patriarchální. Morris podle mého názoru více zdůrazňuje, že tento mocenský systém vznikl na základě zkušenosti, vyprávění a ovládnutí kánonu, zatímco Cixous a Irigaray toto přisuzují falocentrickému jazyku. Tyto dva principy se nevyklučují, autorky však podle mě vidí prvotní zdroj v jiných fázích vývoje jazyka.

Cixous falocentrický jazyk spojuje s kulturním řádem založeným na vlastnictví a majetku. V takovém řádu je výměna součástí mocenského systému; nic nelze darovat. Patriarchát je udržován předáváním žen – jako majetku – od otců k manželům, vždy s cílem něco ovládnout, nebo získat. V takovéto ekonomii, tvrdí Cixousová, „...je tím, o co muži jde, [...] umocnění vlastní maskulinity: více mužnosti, autority, moci, peněz nebo rozkoše, což vše současně posiluje jeho falocentrický narcismus“ (Cixous, 1988 in Morris, 2000:133).

„Právě k tomu navíc slouží společnost – tak je utvářena. Zisk mužů se téměř vždy pojí s úspěchem, jak jej traduje společenská definice. S ‚maskulinní‘ libidinózní ekonomikou ‚majetku‘ kontrastuje ‚femininní‘ libidinózní ekonomie ‚darů‘. Žena se nesnaží pokrýt své náklady. Je schopna nevrátit se sama k sobě, neusadit se, rozdávat se, všude vycházet vstříc. Pokud má žena nějaké já, které ji charakterizuje, je to paradoxně její schopnost vzdát se nezištně sebe samé, nekonečné tělo ‚bez konce‘“ (Morris, 2000:134).

Jak uvádí Vanda Černožorská, která rovněž čerpá z díla již zmíněné Laury Mulvey: „...v úvodu svého textu Mulvey zdůrazňuje záměr využít psychoanalýzu za účelem analýzy obrazu ženy v rámci symbolického řádu. Rozkrývá pozici ženy-nositelky významu bez nároku na jeho samotnou tvorbu a zdůrazňuje pro svou analýzu ústřední pojem jazyka jako nevědomě strukturovaného fenoménu. Mulvey postuluje psychoanalýzu jako koncept odhalující filmové mechanismy a zároveň charakterizuje film coby nástroj prozkoumání společenského vědomí a zpětně i samotné psychoanalýzy. Zdůrazňuje roli nevědomí, tj. oblasti vytěsněných přání a tabuizovaných tužeb, které určujícím způsobem formuje způsoby dívání se a slast z pohledu. Zároveň se ale Mulvey ve vztahu k psychoanalýze vyrovnává s naléhavou otázkou feministické analýzy – ptá se, je-li adekvátní nebo korektní užívat nástrojů

a teoretických konceptů, jež jsou výsledkem mainstreamové, tedy patriarchální a falocentrické tradice“ (Černohorská in Knotková-Čapková, 2011:163). „Paradoxem falocentrismu ve všech jeho projevech je, že závisí na obrazu kastrované ženy, který poskytuje jeho světu smysl a řád. Představa ženy je svorníkem tohoto systému: právě její neúplnost [lack, manque] dává zrod falu jako symbolické přítomnosti, a ona touží napravit tuto nedostatečnost, symbolizovanou falem“ (Mulvey, 1975:117).

Bohdana Rambousková interpretuje Carol Gilligan a poukazuje na to, že „...ženy v řadě z nich stojí jaksí stranou, někdy jsou přímo prohlášeny za ‚divné‘ či ‚nepostižitelné‘ a není jim věnováno více pozornosti. Mírou věcí je zde muž. Stěžejním problémem zůstává, že na základě závěrů odvozených z výzkumu prováděného na mužích jsou posuzovány i ženy a jejich životní hodnoty, role, strategie. A protože se ženy, tolik odlišné od mužů, nemohou do daných mužských kategorií vměstnat, jsou považovány za méně schopné, méně vyvinuté. Jejich myšlení je klasifikováno na úrovni myšlení dětského. Carol Gilligan správně upozorňuje, že se nejedná o vývojové selhání. Právě rysy, které tradičně definují ženskou ‚dobrotivost‘ – péče o druhé a citlivost vůči jejich potřebám – způsobují, že ženy jsou v morálním vývoji klasifikovány jako méněcenné“ (Rambousková, 2002).

Morris a Cixous ukazují, jak je tento pohled omezený. Podle Stephena Gilligana⁶ je hlavní myšlenka modelu archetypů v tom, že lidský rozvoj nás musí nechat projít všemi těmito fázemi. „Konečným cílem je, aby každý z nás měl prospěch ze všech pozitivních vlastností každého z těchto archetypů. Často jsou však některé archetypy dysfunkční, obvykle způsobené obtížnými přechody v raných částech našeho života, což nás zanechává s určitými opakujícími se problémy“ (Gilligan a Dilts, 2009:9).

Toto je klíčová myšlenka pro mou praktickou část práce. Pokud společnost bude trvat na nezdravém lpění vybraných archetypů a vnucovat je člověku pod záštitou „normálnosti“ a „přirozenosti“, nejen že přisuzuje člověku omezenou roli ve světě, ale především omezuje jeho vývoj jako plnohodnotné osoby. Pokud bude společnost trvat na tom, že role ženy je především v archetypech pečovatelky, nevinnosti, milovnice nebo obyčejného člověka, z

⁶ V této práci vycházím ze dvou autorů, kteří mají shodou náhod stejné příjmení: Carol Gilligan (Gilligan, 1983), autorka *Jiným hlasem* a Stephen Gilligan (Gilligan a Dilts, 2009) autor *The Hero's Journey*. V zájmu přehlednosti jsem omezila citace Stephena Gilligana, který je pro mou práci méně důležitý. U obou autorů uvádím i křestní jméno, aby bylo jasné, o koho jde.

práce Stephana Gilligana je zřejmé, že se skutečně jedná o zásadní překážky pro ženy v celém jejich životě.

Je pozoruhodné, že žádný z archetypů podle Stephana Gilligana nebo Junga nemá automaticky vyšší nebo nižší hodnotu (zde lze polemizovat s Irigaray, která předpokládá, že přítomnost falu v logu automaticky vytváří jeho podřazený binární protějšek). Naopak, každý člověk by měl ve svém životě projít všemi rolemi archetypů, což ho obohacuje. Archetypy však samy o sobě obsahují pozitivní a negativní prvek. Vůdce může být benevolentní a spravedlivý, ale také despotický tyran. Šprýmař může být bavič, ale také vytvářet chaos. Kouzelník může pracovat s „bílou magií“ nebo „černou magií“ (metaforicky řečeno). Teprve projevy archetypů je možné interpretovat jako pozitivní a negativní (možná však právě toto měla Irigaray na mysli).

Teprve tím, že omezíme ženám možnosti prožít si všechny (nebo alespoň většinu) archetypálních rolí, přisuzujeme jim vyšší a nižší hodnoty. Všichni jsme na začátku života vnímáni jako „nevinní“. Postupně se stáváme (nebo bychom se alespoň měli stávat) objeviteli, tvůrci, rebely a šprýmaři. Pokud však malé dívce společnost automaticky přisoudí roli „pečovatelky“ nebo „normální dívky“, nemůže pak tato dívka nikdy skutečně objevit, kdo je a jaký potenciál skrývá. Není to ale proto, že by na samotné archetypální roli „pečovatelky“ nebo „normální dívky“ bylo něco špatného (jak jsem zmínila, původně jsou všechny archetypální role stejně hodnotné), ale proto, že jí tato role byla přisouzena zvenčí. Nemohla si vybrat.

Na ženy pak zbývají „pečovatelky“, „mudrčky“ a „milénky“. K pečovatelce se nepřímo vyjadřuje Morris: S „maskulinní“ libidinózní ekonomikou „majetku“ kontrastuje „femininní“ libidinózní ekonomie „darů“.

Jak podotýká Rambousková, když shrnuje Carol Gilligan: „Mladé ženy zúčastněné ve výzkumu Carol Gilligan obecně ušly cestu od dětského stadia „přežití“ (snaha postarat se sama o sebe v nepřátelském světě, prosadit se) k dospělé „dobrotivé péči“ (starost o druhé, zohledňování potřeb ostatních za popření sebe sama) a posléze k postkonvenčnímu etickému chápání, kdy žena dokáže do svého rozhodování zapracovat jak potřeby ostatních, tak svoje vlastní. Dívka tak vlastně na cestě k dospělosti pokročí od slepé starosti o druhé k péči, jež zahrnuje ji samu; naopak muži ve svém vývoji jdou od separace a individualizace, již dosáhnou v dětství a adolescenci, k uvědomění si potřeby vztahů a péče, a tudíž k jejich

zahrnutí do svého života při částečném omezení vlastní svobody. Při přechodu z adolescence do dospělosti řeší tedy obě pohlaví stejné dilema – konflikt mezi integritou a péčí. Avšak odlišný ženský a mužský přístup dává vzniknout dvěma protichůdným morálkám, v jejichž komplementaritě spočívá dospělost“ (Rambousková, 2002:online).

Opět si všimněme, že role pečovatelky nemusí být nutně pro ženu špatná. Carol Gilligan však ukazuje (ve shodě s dalšími již zmíněnými autory a autorkami), že role pečovatelky musí být přijata dobrovolně a musí vždy existovat možnost se této role vzdát, případně v ní růst. Pokud je tato role přisouzena společností zvenčí, vždy se bude jednat nejen o důsledek stereotypních očekávání, ale také o uzmutí možnosti růstu ženy v této roli – nelze totiž rozvinout potenciál někde, kde nejsem ze své vlastní vůle.

Mudrcka (český jazyk nezná ženský tvar, pouze tvar „mudrc“) pak působí na první pohled vznešeně a významně, všimněme si však její skutečné role v příbězích. Je to postava, která představuje jen hranici toho, co je známo. Jedná se o moudrou, nicméně pasivní postavu, rádkyni, kterou hrdina potkává na svém dobrodružství. Jedná se o „dobrou posluchačku“ a vodítko k poznání. Tato funkce však není dobrodružstvím sama o sobě. Nepředstavuje „autentické bytí“, volbu nebo snahu o překonání sebe sama, ale slouží jako prostředek k vývoji někoho jiného. Stejným způsobem popisuje Annis Pratt (Pratt, 1981:12) roli žen v příbězích komedie i tragédie. Všimněme si, že tento popis vystihuje paní Potts z příběhu Kráska a Zvíře. V praktické části se budu věnovat analýze této archetypální role. Jak je vidět z této postavy, Mudrcka, prezentovaná jako stará moudrá žena, která mnoho zná a ví, může mít v příběhu roli tzv. kolaborantky patriarchy⁷, jak ji ve své studii popisuje Knotková-Čapková (Knotková-Čapková,2003:170). V některých případech bývá však zobrazována nikoli důstojně, jako zralá žena, ale spíše jako sešlá a bez života.

„Genderové stereotypy mohou být obzvláště ochromující pro stárnoucí ženy v kulturním prostředí, které si jich neváží. Jeden z nejkrutějších stereotypů je tzv. ‚menopauzální žena‘. Ta, která je v západní společnosti stereotypně vnímána jako nemocná a potřebuje léky (hormony a trankvilizéry), emocionálně nestabilní a ztracená, pozbývající

⁷ Obvykle se jedná o postavy žen, kterým se podařilo v patriarchálním světě získat jistý vliv, nicméně stále hrají vedlejší role v příběhu tak, jak popisují u mudrky. Společenského uznání se jim dostává díky jejich konformitě – dodržování patriarchálních norem. Rolí těchto postav je často „pomoc“, či „rada“ mladší hrdince v těžké situaci. Tato asistence má však obvykle za cíl usměrnit příliš nezávislé chování mladé hrdinky, pokud narušuje společenský řád.

užitečnost v životě. Jedná se však o kulturní mýty, které jsou daleko od skutečných životů a zkušeností žen“ (Mantecon, 1993:78).

„Co pro ženskou duši znamená stárnout v kultuře, která si cení maskulinity a mládí? Proč v našem jazyce neexistuje žádné slovo, které by označovalo ‚moudrou starší ženu‘? Co se stane s ženami, které nesou duši Babičky ve společnosti? Kde jsou archetypy a modely respektování starších žen? Jedná se o otázky, které autorka zkoumá, a to hlavně analýzou děl žen, jež si přejí objevit vlastní příběhy a zkušenosti, a revizí teorie archetypální psychologie o ženské psychologii, která se vztahuje k ženám mířícím do druhé poloviny života“ (Mantecon, 1993:78).

Nevinná dívka je (jak popisuje Cixous) vyobrazena jako ta, jež je přitažlivá díky své čistotě a cudnosti. Knotková-Čapková a Jiroutová-Kynčlová rozvádějí archetyp cudnosti, který Cixous popisuje: „Tento pohled na sebe samu je určen tím, že ... sexualitu ženy určuje muž – že se žena na sebe dívá mužovými očima. Pohled jednotlivých mužů na tzv. ženskou sexualitu může být – a nezřídka je – v rozporu se skutečnými touhami, žádostmi a zkušenostmi jednotlivých žen. Jak uvádí Cixous, ženám byly vlivem falocentrické tradice vnuceny tzv. mužské touhy a přání a následkem toho se pak odcizily vlastnímu tělu“ (Cixous, 1976 in Knotková-Čapková a Jiroutová-Kynčlová, 2016:34).

Doplňme, že základní konstrukce archetypů, kterou zde popisuji, není jediná možná. Další, ve feministické analýze textu velmi používaný přístup, navrhuje Annis Pratt (ve svém díle *Archetypal Patterns in Women's Fiction*, 1981), která definuje archetypy jako soubory údajů, které lze popsat prostřednictvím jejich vzájemných vztahů v rámci daného textu nebo v širším literárním spektru. Již z definice je vidět, že archetypální analýza podle Pratt je zaměřena především na literaturu, nikoli však na film. I z toho důvodu jsem se rozhodla použít obecnější variantu. Z archetypální analýzy podle Pratt vychází rovněž práce Blanky Knotkové-Čapkové (Knotková-Čapková, 2003:65) o typologii indických literárních hrdinek.

„Wood také zmiňuje genderovaný narativ lásky a partnerského vztahu, který v západní kultuře pracuje s obrazy maskulinního a dominantního hrdiny či přímo zachránce, po kterém touží silné i slabé ženy a bez něhož jejich život není kompletní a naplněný“ (Holá in Knotková-Čapková, 2010:148).

„Wood pracuje se dvěma narativy lásky a partnerských vztahů – pohádkovou láskou s hlavním hrdinou Princem na bílém koni, a temnou láskou, v níž hraje hlavní mužskou roli Princ temnoty. Princ na bílém koni oplývá nejen nekonečnou láskou k vyvolené ženě a ochotou ji zachraňovat v nesnázích, ale také silou, autoritou, rozhodností až rozkazovačností. Princ temnoty z narativu temné lásky je také silný a autoritativní, objevují se však ještě stinnější stránky jeho povahy – v některých chvílích se projevuje vůči partnerce explicitně násilnicky, partnerský vztah s ním není vysloveně šťastný a nekoresponduje s typickým narativem pohádkové lásky a chrabřím Princem na bílém koni“ (Holá in Knotková-Čapková, 2010:148).

Již z obrázku č. 1 je zřejmé, že některé archetypy jsou považovány za mužské a některé za ženské. Mužské archetypy jsou obvykle spojovány s aktivitou, silou, mocí nebo alespoň vlivem. Ženské archetypy jsou spíše nevýrazné (archetyp nevinnosti), podporující (pečovatelka), emocionální (milénka) nebo pasivní (mudrčka). Záleží na způsobu analýzy, který zvolíme, pokud chceme vysvětlit, proč to tak je.

Morris a možná i Estés by pravděpodobně uvedly, že se jedná o důsledek ztráty, nebo ovlivnění příběhů v patriarchální společnosti. Muž je ten, který činí změnu, který tvoří nebo boří, je to ten, který je hybnou silou v příběhu/společnosti/kultuře. Ztrátu iniciativy a nezávislosti ženských archetypů by Estés připsala ochuzení příběhů v důsledku náboženských, společenských a historických vlivů.

Cixous a Irigaray by zmíněné archetypy pravděpodobně popsaly jako výsledek falocentrické tradice. Myšlenky a vztahy jsou utvářeny jazykem mužů a jeho prostřednictvím vzniká realita, kde jsou to právě muži, kteří jsou „úplní“ (ve smyslu, že je to femininita, které něco chybí, je neúplná). Muži mají ve falocentrickém světě „úplné“ pochopení okolí a tím i schopnost ho ovlivňovat nebo měnit. „Neúplnost“ pochopení, která je ve falocentrickém světě přisouzena ženám, má za následek uzmutí možnosti být stejně aktivní silou – přisuzuje jim pasivní účast.

3. Praktická část

3.1. Uvedení příběhu a výměna rolí

Úvodní scéna filmu se svým charakterem i dynamikou liší od zbytku příběhu. Jejím cílem je jeho uvození. Patrně z toho důvodu byla vybrána statická forma obrazu, který má navodit pocit „minulosti“ v časové lince vyprávění. Vyobrazení dílčích scén je vykresleno na mozaikových oknech (obrázky níže – bude očíslováno). Je to také jediná souvislá část, která je vyprávěna vypravěčem, jenž se nijak příběhu neúčastní a nezasahuje do něj.

Úvodní scéna tedy přivádí do příběhu protagonistu – prince Adama – čili Zvíře⁸. K jeho hradu přichází stará žebračka a žádá, aby ji pustil přes noc dovnitř, aby našla úkryt před zimou. Princ odmítá, protože „...se mu ošklivilo, jaká je sešlá“ (00:01:47) (Trousdale a Wise, 1991). Žebračka ho varuje před jeho rozhodnutím, protože „...krása se nachází uvnitř“ (00:02:00). Princ odmítá podruhé. Stará žebračka se pak mění v krásnou kouzelnici a jako trest za jeho chování ho promění v „ošklivé zvíře“ (00:02:20). Jeho prokletí přichází jako trest za zkaženost, sobeckost a pyšnost, za to, že „v jeho srdci není láska“ (00:02:15). Proměna ve Zvíře má být impulzem ke změně chování a charakteru prince tím, že ho staví do pozice společensky vyloučeného vyvrhele, což je pravým opakem společenského postavení, které měl předtím – privilegovaný princ, který se o svou pozici nijak nezasloužil. Princ, nyní Zvíře, se ve své nové podobě musí naučit, že „krása se skrývá uvnitř“.

Princ je potrestán za to, že tuto vnitřní krásu ignoruje a hodnotí lidi kolem sebe povrchně, podle jejich zevnějšku – podle vnější krásy. Není však úplně jasné, jak chtěla čarodějka dovést prince Adama k tomuto prozření – Zvíře se dozvídá, že tak, jak povrchně hodnotil lidi kolem sebe, jeho teď povrchně hodnotí okolní svět. Pokud je tato vlastnost, kterou mají všichni společnou, neznamená to, že je tato vlastnost společensky v pořádku?

V této scéně lze možná spatřovat jistou míru ironie. Ačkoli ústřední myšlenka celého vyprávění je, že „krása se skrývá uvnitř“, princův trest za pokrytecké „souzení knihy podle obalu“ je proměna v na pohled odpudivé Zvíře. To vyústí v jeho společenskou izolaci (pomineme-li s princem zakleté služebnictvo), a tak popírá původní sdělení. Osobně však

⁸ Zvíře v celém příběhu zůstává zakletým princem čili osobou (samozřejmě mimo úplného konce, kdy je kletba zlomena). Proto v textu používám mužské skloňování „ten“ Zvíře, nikoli „to“ Zvíře, pro zachování jeho lidské podstaty v kontextu.

s tímto pohledem nesouhlasím – princ je postaven do stejné pozice, kvůli které odmítl stařenku vpustit do hradu. Čelí tedy stejnému společenskému pokryteckému hodnocení své osoby, které je založeno pouze na jeho vzhledu. Má tak možnost se naučit, jak nespravedlivé toto hodnocení je a jak nesprávně jsou nastaveny hodnoty ve společnosti. Tento pohled na úvodní scénu podporuje i její poslední věta: „Kdo by se naučil milovat Zvíře?“ (00:03:15) (Trousdale a Wise, 1991). Zde si je již vědom (téměř) nepřekonatelných překážek, které před něj byly postaveny povrchní společností. Bezvýchodnost jeho situace je ještě umocněna tím, že „někoho, kdo by se mohl naučit Zvíře milovat“ musí najít do svých 21. narozenin, jinak zůstane proklet navždy. Tento ubíhající čas je v příběhu symbolizován postupně odkvétající růží, kterou mu původně žebračka nabídla za to, když ji pustí do hradu.

Princ rozhodně „neprozřel“ okamžitě po svém začarování. Když se Zvíře později v příběhu objevuje poprvé, je agresivní, nevyrovnaný a neurotický. Je zřejmé, že se se svou podobou a trestem nevyrovnal a patrně je považuje za křivdu. To samozřejmě dává příběhu větší prostor pro vyprávění, nicméně je otázka, kde hledat u Zvířete vnitřní krásu, když po několika letech nepochopil, proč na něj byla kletba uvalena.

Vnitřní krásu, její růst u Zvířete a její objevování je po celý příběh sporné. Jak ukazují v analýze níže, obvykle je to Bella, která objevuje, tvaruje a hledá, zatímco Zvíře se spíše snaží být alespoň trochu vyrovnanou osobností.

Obrázek 2 - Úvodní mozaiková scéna (princ), zdroj: (Trousdale a Wise, 1991)



Obrázek 3 - Úvodní mozaiková scéna (kouzelná víla), zdroj: (Trousdale a Wise, 1991)



Zde nastává zajímavý a podstatný moment v celém příběhu. Ošklivostí (čili fyzickou odpudivostí) je potrestán muž. Pokud by příběh vyprávěl o zakleté ženě, bylo by vyprávění přímočařejší. Žena (tak jak popisují výše podle Naomi Wolf) by musela naplňovat principy krásy a atraktivity. V případě zakletí by žena okamžitě ztratila šanci na přímý kontakt

s kýmkoli – ztratila by svůj zlatý standard a byla by společensky nepřijatelná. V příbězích často vidíme, že zakletá žena zakrývá svou tvář a muž ji poznává pouze skrz její hlas (ten má obvykle i přes zakletí stejný). Když svou tvář odhalí, muž reaguje odporem a opouští ji (obvykle pouze dočasně, vyprávění mívají konec, kdy se oba shledají a zakletí je zlomeno). Ale i mužův (princův) návrat v tomto scénáři je často pochybný. Obvykle muž na otázku, proč se vrátil, neodpoví ve smyslu pozitivní motivace (v příbězích obvykle láska), ale tak, že již necítí původní negativní emoce (zmíněný odpor). Jeho odpověď bývá něco ve smyslu: „Nevadí mi, že jsi ošklivá.“ Svůj návrat neopodstatňuje tím, že nechce v hrdince ztratit něco pozitivního, ale spíš tím, že se sám naučil povznést nad to negativní. Hrdinka bývá v takovém příběhu líčena jako pozitivní síla, která byla svázána kletbou, aby po osvobození mohla žít opět volným životem. Až do úplného konce je líčena jako postava s negativními vlastnostmi. Naopak muž/princ/osvoboditel je líčen jako pozitivní hrdina, který se vrátil za někým, kdo je stále odpudivý. Je to on, kdo zachránil ženu, a je to on, kdo čelil všem úskalím.

Nejde o to, že identita žen je přirozeně slabá. Ale „ideální“ obrázek se stal obsesivně významný pro ženy, protože tak to říká společnost. Ženy jsou pouhými „kráskami“ (Bella = krásná) v kultuře mužů, takže kultura může být dál udržována jako androcentrická. Když ženy v takové kultuře prokážou vlastní silnou osobnost, nejsou žádoucí, na rozdíl od očekávané upřímné bezelstnosti a naivity. Krásná hrdinka je sám o sobě rozpor, protože „hrdinství“ je o individualitě, je zajímavé a stále se měnící, zatímco „krása“ je obecná, nudná a pasivní. Zatímco kultura řeší svá morální dilemata, „krása“ je amorální: Pokud žena připomíná umělecký předmět, je to přírodní úkaz, měnící se konsensus masového vnímání, zvláštní náhoda – ale není to morální akt. Z různých typů „krás“ v mužské kultuře ženy dostávají hořkou amorální lekci – že morálka jejich kultury je vylučuje.

V příběhu Krásky a Zvířete máme situaci zakletého prince. Princ neztrácí kontakt se světem – naopak, zůstává mu celé služebnictvo, plný servis zakletého hradu a není proti němu vyjadřován žádný odpor ani kvůli jeho vzhledu (a to by měl, on je vinen tím, že je zakletý jak on sám, tak služebnictvo – v příběhu se však neobjevuje ani náznak výčitky ze strany ostatních). Nezakrývá svou tvář. Ačkoli se v první scéně (jak popisuji níže) objevuje ve stínu, tento efekt má za cíl spíše vyvolat překvapení a strach, než že by sloužil k cílenému skrytí Zvířete. Jeho podoba doplňuje jeho vznětlivé a nevyrovnané chování a příběh ji podává jako „logický“ doplněk k jeho osobě. Není nikde nijak naznačeno, že by se mohl chtít skrývat, nevyvolává v ostatních pocity odporu (pouze strachu, což je však něco úplně jiného, je to

vyjádření síly) a celkově je jeho postava omezena mnohem méně, než by tomu bylo u jakékoli zakleté ženy.

Pokud by byl příběh obrácen, vzhled zakleté ženy je překážka, přes kterou se musí muž osvoboditel ve své dobrotivosti přenést. Pokud příběh vypráví o zakletém muži, je jeho vzhled vyústěním jeho osobnosti a příběh je stavěn takovým způsobem, aby diváka vedl k závěru, že je to vlastně docela normální situace. Pokud se zakletý muž dokáže změnit, zakletí zmizí. Důležité je, že v obou scénářích vychází muž jako ten, kdo zlomil kletbu a kdo se zachoval správně. Naopak žena je v případě zakletí bezradná a odpudivá, čekající na smilování a záchranu, a v případě zakletí muže je pouhým prostředkem k jeho vlastní záchraně.

3.2. Představení hlavní ženské postavy a její pozice v patriarchátu

Postava Belly je představena hned po úvodní scéně. Název kapitoly napovídá, že je tato postava prezentována poněkud rozpolceným způsobem.

Na jedné straně mluví (zpívá) o touze po nezávislosti, dobrodružství, nadšení pro literaturu a po poznávání (00:03:44) (Trousdale a Wise, 1991). Dále také popisuje své okolí jako „maloměstský svět“ plný „malých lidí“ (myšleno malých myslí, nikoli vzrůstem), které je každý den stejné jako den předchozí.

Na druhou stranu je však Bella představena s mnoha typickými stereotypy. I když má být hlavním sdělením vyprávění, že „krása se skrývá uvnitř“, Bella má typicky „ženský“ vzhled⁹: velké oči (i když hnědé, nikoli modré), upravené vlasy, dlouhý krk, úzký pas (do té míry, že je anatomicky nemožný) a celkově štíhlou postavu. Tyto charakteristiky jsou podtrženy očividným přirovnáním – „belle“ znamená ve francouzštině „krásná“. Pro svůj zájem o literaturu je okolím zavrhována a nazývána divná, či zmámená (00:04:35) (Trousdale a Wise, 1991).

Během pozdějších scén se dozvídáme, že někteří se domnívají, že je Bella rozptýlena knihami od hledání mužského nápadníka – což ji činí zvláštní. Tento stereotyp je zdůrazněn

⁹ Pojem typicky ženský je sám o sobě problematický. V tomto kontextu je myšlena představa (mýtus), který popisuje Wolf (Wolf, 1991:1): „...ženy, které vypadaly jako modelky ... ideál byla žena vysoká, štíhlá, bílá, blond, obličej bez pórů a vrásek nebo asymetrií, někdo úplně ‚perfektní‘ a někdo, o kom vnitřně víte, že jím nejste“. Zde se Bella mírně odlišuje tím, že není blond, jinak však do popisu Wolf zapadá.

ve chvíli, kdy Bella přichází do knihkupectví a popisuje svou oblíbenou knihu s romantickým příběhem o zakletém princovi. Jako by byl zájem o knihy natolik šokující, že je třeba ho vysvětlit tím, že se jedná především o romantické příběhy.

Bella, jako inteligentní dívka začtená do knih, je pro městečko někým, kdo je „jiný“. V tomto ohledu neplní roli, kterou od ní sousedé čekají a kdy předpokládají, že pokud se má vdát a žít rodinným životem, její chování naprosto neodpovídá tomu, co by dělat měla. Jinakost je zde ostrakizována a Bella nemá důvěru ostatních. Ti ji považují za zmámenou a v podstatě ji vnímají jako riziko pro svůj životní styl.

To, že její nejoblíbenější knížka je o zakletém princovi, je nejen symbolické pro celý příběh, ale také od začátku zasazuje vyprávění do předem přichystané „formy“. Ať již zakletá princezna nebo zakletý princ, příběh vždy vypráví o cestě, která se dá zdolat pouze tak, že hlavní hrdina/hrdinka dělá správná rozhodnutí – přičemž tato „správná“ rozhodnutí jsou velmi často taková, která odpovídají stereotypním představám nejen o hlavním hrdinovi/hrdině, ale také o všech, kteří v příběhu vystupují.

Tradiční myšlenka, že ženy by neměly být vzdělané nebo nezávislé, je potvrzována v chování obyvatel města: „Pod tou krásnou fasádou však je pro nás záhadou. Nehodí se sem, je jinačí.“ (00:06:06) (Trousdale a Wise, 1991). V další scéně vyprávění je představen její otec, o kterého se Bella stará, což je opět typická pozice dívky v pohádkách. O několik kapitol později rovněž rozebírám její sebeobětování, kdy Bella sama dobrovolně obětuje svou svobodu výměnou za svobodu svého otce.

Od žen se očekává především naplňování rolí, které vycházejí z archetypů pečovatelských, nevinnosti, obyčejnosti nebo lásky. V tomto příběhu je důraz na pečovatelský archetyp velice silný. Bella veškeré své chování, rozhodování i motivaci odvíjí od neomezené snahy péče o druhé. Tato silná motivace ji dostává do nebezpečných situací a v jednom okamžiku (scéna s vlky v lese) do přímého ohrožení života. Jedná se o poměrně tradiční pojetí tohoto archetypu. Bella v příběhu tuto roli nijak nerozporuje a plně ji přijímá. Jak ukazují níže, některým stereotypním vlastnostem se Bella více či méně brání, nicméně pečovatelský a mateřská role zůstávají nezpochybněné.

Příběh také dává důraz na to, že Bella není obyčejná. Archetypu obyčejnosti se příběh poměrně poctivě vyhýbá, a to hned od samého začátku. To je samozřejmě pozitivní zjištění,

nicméně je třeba se ptát, do jaké míry lze chválit výměnu jednoho očekávatelného archetypu za druhý.

I tak je však třeba říci, že Bella se nepoddává nátlaku patriarchální společnosti plně. Bella nečeká, že bude zachráněna, spíš chce být pochopena (mít více než jen provinční život). Snaží se najít alternativu vůči předem naplánované budoucnosti. I když nijak nezpochybňuje očekávání, že se vdá, hledá způsob, jak spojit svoje cíle s očekáváním společnosti. To, že se brání Gastonovým výpadům vůči sobě, což je v tak malé komunitě obtížné, je důkazem její vůle a charakteru. Takže i když člověk sleduje Disneyho pohádku, což je především příběh, který potvrzuje androcentrickou hegemonii, existuje prostor pro jistou subverzi.

Bella je inteligentní a zároveň krásná. Animace její podoby je předvídatelná, nicméně její charakter je subverzivní vůči patriarchálnímu ideálu ženství. Jak popisuje Wolf: „Kulturní stereotypy mají omezit ženství buď na krásu bez inteligence, nebo inteligenci bez krásy. Ženám je stereotypně umožněno mít mysl nebo tělo, ale ne obojí“ (Wolf, 1991:59).

Obrázek 4 – Bella na začátku příběhu, zdroj (Trousdale a Wise, 1991)



3.3. Společenské okolí hlavní hrdinky

Maurice, Bellin otec, je představen ve scéně, kdy je v suterénu a pracuje na projektu vědeckého veletrhu. Je frustrovaný tím, že nemůže dokončit svůj vynález, a říká, že je připraven se vzdát. Bella mu to však nedovolí: „Ale ano, dokážeš to, a zítra s ním na trhu vyhraješ první cenu“ (00:00:28) (Trousdale a Wise, 1991). Životním snem Mauricia je stát se

světově proslulým vynálezcem. V tom ho Bella povzbuzuje, i když rozhovor spíše připomíná rozhovor matky a malého chlapce než dcery a staršího otce: „Ty tomu vážně věříš?“ A ona odpoví: „Vždycky jsem tomu věřila“ (00:09:35) (Trousdale a Wise, 1991).

Zde můžeme snadno zpozorovat otisk archetypu pečovatelky. Lze namítnout, že se zde Bella chová spíše jako pomocnice (a skoro by se chtělo říci roztleskávačka), nicméně to jsou jen variace a různé projevy stejného archetypu. Stereotypní chování a očekávání, že se Bella takto chovat bude, již vyplývají z daného archetypu.

„Ženy se posuzují pouze na základě toho, jak se starají o druhé“, říká Carol Gilligan (Gilligan, 1983:13). „Mužská morálka je spojena s rozumem a schopností vlastního individuálního bytí. Muž je totiž učen být separován a žena má být spjata s ostatními a nebýt individualistická“ (Gilligan, 1983:13). Toto pojetí morálky vidíme i v tomto příběhu.

Poté, co byla úvodní scéna jakýmsi nerozhodným představením Belly, a to jako nezávislé hrdinky i stereotypní dívky zároveň, zde už je ukázán Bellin nejdůležitější atribut – nikoli její inteligence, ale její schopnost pečovat. Je více matkou Maurice než dcerou, stále ho utěšuje, stará se o něj, a dokonce ho dále v příběhu několikrát zachrání. Bella ho musí uklidnit po selhání jeho stroje. Vystupuje vůči němu jako podpůrný rodič a inspiruje ho, aby šel na veletrh, a rovněž ho odrazuje od toho, aby po svém nezdaru přestal pracovat.

Stereotypy v chování nelze samozřejmě omezit pouze na Bellu – všechny postavy jsou v tomto příběhu přímočarými, a i trochu povrchními členy společnosti. Maurice je zde hodným, ale roztržitým vynálezcem, kterému uniká praktická stránka života. Tu musí zajišťovat Bella. Maurice je tady stereotypním dobráckým hlupákem, který nikdy nedospěl. V podstatě se jedná o přerostlé dítě. Osobně zde spatřuji velký projev archetypální nevinnosti. Lze oponovat tím, že jako vynálezce by měl být Maurice tvořitelem – na první pohled by takový závěr dával smysl. Samotný příběh však toto vůbec nepodporuje. Mauricovy vynálezy jsou nefunkční, nebo nespolehlivé. Ve scéně, kdy ho vidíme s vynálezem odjíždět na povelu, jeho „vynález“ připomíná spíše hromadu šrotu, a i přesto o něm Maurice mluví s nadšením malého dítěte. Ve stejnou chvíli však s nadšením předpokládá, jak na přehlídce vynálezů jeho stroj vyhraje. Podle mého názoru se zde rozhodně nejedná o nadšení z tvoření, ale naivitu dítěte – což je projev archetypu nevinnosti.

Bellu můžeme vidět na pozadí neviditelných prací a povinností, díky kterým může přežívat ona i její otec¹⁰. I zde vidíme optimismus a nezdolnost hrdinky, která se odmítá pasivně smířit s tímto „provinčním“ osudem. Je však otázkou (na kterou odpovídám pokračující analýzou), nakolik se Belle skutečně podaří se z tohoto osudu vymanit.

Navzdory Belliným snahám se vzdělávat, film vyhledává její skutečnou hodnotu v její schopnosti vychovávat. Jako jediná lidská žena ve filmu s více než dvěma dialogy, Bella musí převzít zodpovědnost za péči o svého otce (na místo sebeoběti) a léčit fyzická i emocionální zranění Zvířete. Obecně se archetyp pečovatelky v podobě dcery a péče o otce v pohádkách vyskytuje velice často, i když v různých variacích. V této verzi je Bellin otec obchodník. Postava Maurice je představena jako milá, smutná, trochu nepřítomná. Zdá se, že nikdy neměl moc peněz a potřebuje podporu a povzbuzení krásy od prvních okamžiků, kdy je vidíme společně. Když jeho vynález selhal, Bella ho uklidňuje, aby to zkusil znovu, což on udělá. Bella vystupuje jako matka i dcera zároveň.

Bellina starost o Maurice je v příběhu několikrát využita pro posun děje. Nejpodstatnějším okamžikem je samozřejmě její ochota vyměnit svou svobodu za svobodu Maurice, kterého uvězní Zvíře. Tuto situaci rozebírám detailně v dalších kapitolách, v tuto chvíli ji tedy přeskočím. Později v příběhu se Gaston domnívá, že pro záchranu svého otce bude Bella ochotna se stát jeho ženou, aby Maurice zachránila před „blázincem“. Bella tak skutečně učiní, Gaston předpokládal správně, a stejně jako dříve v příběhu tak potvrdí své předchozí jednání a ochotu vyměnit svou svobodu za tu otcovu. Také Zvíře ji propouští se svého zajetí až poté, co zjistí, jak hluboká je její starost o otce a jak mučivé pro ni je, když mu není se svou péčí nablízku. Bellina péče o otce, a ne o ni samotnou, je to, co motivuje velkou část jejího působení v příběhu. Takový závazek je chvályhodný, ale je obvykle izolován a zasazuje ženské protagonistky zpět do rodinného kruhu a upírá jim šanci jednat pro sebe (Cummins, 1995:25). Zde upozorňuji na postřeh Cummins, která popisuje závazek jako chvályhodný. Jak v analýze ukážu dále, Bella má mnoho velmi pozitivních rysů, díky kterým

¹⁰ Morris (2000:72) uvádí na příkladu autobiografického románu Agnes Smedley *Dcera země* (1929) zkušenost autorky s vedením domácnosti a domácími pracemi. Ačkoli realističnost je ve zmíněném díle mnohem naléhavější, lze vidět paralelu mezi tím, co popisuje Morris a příběhem *Belly – To*, jak ženy vykonávají některé z nejméně placených a nejpoprvrhovanějších prací, se v příbězích žen popisuje většinou jen okrajově (toto platí i pro *Krásku a Zvíře*) ... Tato téměř neviditelná domácí práce, jeden z mála možných zdrojů živobytí, zničila zdraví i život bezpočtu žen ... kniha [*Dcera země*] zachycuje tvrdě pracující ženy, aniž by je v souladu s nabízející se stereotypní představou líčila jako oběti, a nespolečá se tak na laciné dojetí nad utrpením bezmocných ... ale jazyk Agnes Smedley je výrazem nezlomnosti, optimismu, energie žen, jejich statečného odhodlání zvítězit nad tvrdými podmínkami vlastním důvtipem, prací a odhodláním. Své hrdinky Smedleyová zobrazuje jako ženy, které odmítají pasivně se smířit s utrpením coby osudem (Morris, 2000:73).

se často přiblíží na dosah skutečné nezávislosti a znovuobjevení své ženskosti. Příběh ji však vždy vrátí do původní, stereotypní role. Jsou chvíle, kdy se Bella dostane skutečně velmi blízko. Tyto chvíle nezávislosti, sebevědomí a racionality (především proti emocionálnímu Zvířeti) jsou malými subverzivními okamžiky, které jsou proti očekávání patriarchální společnosti. Ve svém důsledku lze říci, že příběh je stereotypní i subverzivní zároveň – na jednu stranu následuje stereotypní narativ, na druhou stranu jde často proti očekávání, která jsou s tímto narativem spojena.

Na konci této scény se Bella ptá: „Tati, myslíš, že jsem divná?“ (00:09:51) (Trousdale a Wise, 1991). Opět se tu ukazuje jistá rozpolcenost mezi Bellou jako inteligentní nezávislou dívkou, a Bellou jako stereotypem dívky, která se má vdát (ideálně za Gastona, jak navrhuje Maurice) a má se stát akceptovanou členkou společnosti – ať už je společnost jakákoli. Maurice na její otázku odpovídá sebevědomě: „Moje dcera, divná? Jak jsi na takový nápad přišla?“ (00:09:52) (Trousdale a Wise, 1991). Na první pohled je tedy tato myšlenka jasně zamítnuta, nicméně samotné vyobrazení Maurice při této odpovědi (obrázky níže – bude očíslováno) dává odpověď opačnou. Bella tvrdí, že si není jistá, že se sem hodí a že si nemá s kým popovídat. Znovu se tu opakuje zmíněné téma – je to společnost, nebo Bella, kdo se má změnit? Tato otázka není po celý zbytek vyprávění zodpovězena, což je problematické. Vzhledem k tomu, že společnost zastává na první pohled zpátečnické představy o tom, jak má vypadat pozice dívky ve společnosti, odpověď by měla být zřejmá – jak divákovi, tak ve vyprávění. Jasně je to však řečeno až ve filmovém ztvárnění příběhu Kráska a zvíře (Condon, 2017) z roku 2017.

Samotný koncept jinakosti je obecně ve společnosti debatovaná věc. Základní premisa je taková, že každý člen společnosti by se měl chovat určitým předvídatelným způsobem, jinak by mohl pro ostatní představovat riziko (například se dopustit krádeže, pokud zůstává často sám, především blízko věcí, které nejsou během nějakého času hlídány). Toto očekávání není nelogické – základní společenské normy jsou pro společnost prospěšné, a proto jsou vyžadovány. Problém samozřejmě nastává, když je tato myšlenka dovedena do extrému. Pokud společnost propaguje roli pečovatelky a matky pro ženu jako správný standart a vyžaduje po ženách tyto role, nejen že tím ženy omezuje (tím, že jim ubírá možnosti se realizovat jiným způsobem), ale také působí negativně sama na sebe. Pokud společnost omezuje příležitosti a stigmatizuje chování poloviny lidí, nemůže se zdravě rozvíjet.

Bella je v příběhu sice vyobrazena jako aktivní, zvědavá a energická dívka, nicméně pečovatelská role u ní vždy převažuje nad vším ostatním. Toto je mírně ambivalentní zobrazení ženské postavy, kdy se s pečovatelskou rolí obvykle pojí pasivita a nerozhodnost – vlastnosti, které u Belly nepozorujeme. Zvědavost a aktivita Belly je subverzivní prvek v příběhu, který popírá stereotypní pojetí dívky v pohádkách. I pro mě osobně je toto velmi příjemný moment, který dodává příběhu na zajímavosti, a to jak z pohledu analytického, tak ze samotného požitku z příběhu.

Obrázek 5 - Maurice I., zdroj:(Trousdale a Wise, 1991)



Obrázek 6 - Maurice II., zdroj:(Trousdale a Wise, 1991)



3.4. Obraz hypermaskulinity

Ještě předtím, než je v příběhu představen Bellin otec, potkáváme Gastona. Gaston je vyobrazěn až s absurdními maskulinními znaky – dominantní bradou, širokými rameny, nápadně velkými svaly. Často je v průběhu vyprávění vyobrazěn se zbraní. Hned v prvním záběru je také zvýrazněna jeho mimika, která na první pohled ukazuje na agresivitu, silnou potřebu dominance a pohrdání ostatními. Tento výraz jeho tvář opouští zřídka.

Gaston se do příběhu dostává coby úspěšný lovec. V prvním záběru je vykreslen s několika svými úlovky s tím, že: „Žádné zvíře proti tobě nemá šanci. Koneckonců ani žádná dívka“ (00:06:29) (Trousdale a Wise, 1991). Přirovnání Gastona k lovcovi je typickým stereotypem ve vyprávění o „silném a schopném muži“. Tato hypermaskulinita je přehnané stereotypní chování, které je považováno za mužské. Hypermaskulinita je zdůrazněna v každém aspektu Gastonova chování. Domnívá se, že musí soutěžit (a vyhrát) s jinými muži a ovládat ženy tím, že je agresivní, hlučný, sexuálně zkušený, necitlivý, fyzicky grandiózní,

ambiciózní a náročný. Estés takového muže metaforicky popisuje jako padlého, temného mága nebo ďábla (Estés, 1995:45). Je to muž-uchvatitel, toužící si ženu podmanit, nebo ji zcela zničit. Nezávislá Bella však vidí skrze jeho hry a triky a ve své moudrosti se mu vyhýbá, odmítá ho, nebo mu přímo utíká. Bella není nijak agresivní (což by ostatně proti Gastonovi nemělo smysl), nicméně asertivně si trvá na svém postoji – můžeme zde vidět nenápadný, ale významný okamžik subverzivity.

Ženy u Gastona mají rozpoznat jeho hodnotu a soutěžit o jeho přízeň. Tuto roli v příběhu plní tři od sebe nerozeznatelné a velmi ploché postavy dívek, které jsou ve vyprávění pouze proto, aby potvrdily Gastonovy schopnosti a hodnoty jako ty správné pro „pravého“ muže. Tyto tři dívky mají (tak jako Gaston) až absurdně nápadné rysy spojené se stereotypem jejich pohlaví – dlouhé blond vlasy, zvýrazněná ňadra, anatomicky nesmyslně úzký pas, velké a kulaté oči a vysoký hlas.

To, že je Gastonovo chování ostatními schvalováno, a dokonce obdivováno, není nijak nový jev. Pokud jsou nejvyšší hodnoty ve společnosti spojené s hypermaskulinitou, Connell takový společenský systém popisuje jako hegemonickou maskulinitu (Connell a Messerschmidt, 2005:829).

Tento koncept se liší od většiny jiných pohledů na maskulinitu. I když hegemonická maskulinita také popisuje způsob, jak být „správným“ mužem, rovněž předpokládá, že jen malá část mužů takových vlastností dosáhne. Od ostatních mužů vyžaduje, aby sami sebe jako osobu hodnotili v porovnání s tímto „správným“ mužem (tuto roli plní v pohádce LaFou). Muže, kteří nedosáhli hodnot „správného“ muže, ale získali díky společenskému uspořádání výhody patriarchy, lze podle Connella považovat za spoluviníky. Hegemonická maskulinita navíc v tomto případě ideologicky legitimovala globální podřízenost žen vůči mužům (tuto roli plní v pohádce tři bezejmenné dívky. Hegemonie neznamená vždy násilí, i když ho také nevyklučuje; především je však takový patriarchát udržován prostřednictvím kultury, institucí a přesvědčování. I v tomto ohledu je zde snadno identifikována struktura společnosti, která je v pohádce popsána – násilí není součástí společenského uspořádání městečka, a kromě závěru filmu není ani naznačeno. Na druhou stranu je tlak společnosti na uchování tohoto uspořádání velmi silný (což je nápadné především v úvodní písni).

Gaston však nepovažuje ony tři dívky za hodné své přízně a snahy a za cíl si vybírá Bellu – pokračuje přirovnání k lovcí: „Moje oko teď spočinulo támhle na té (Belle). To je

ona, ta šťastná, se kterou se ožením“ (00:06:33) (Trousdale a Wise, 1991). Přirovnání k „lovné zvěři“, za kterou Bellu považuje, je zde velmi nápadné, když na ni dokonce ukáže svou loveckou puškou. Protože je Bella nejkrásnější dívka ve městě, považuje ji Gaston pro sebe za nejlepší volbu – protože on si zaslouží to nejlepší. Zde je tedy Bella objektivizována pouze a jen podle zevnějšku, bez jakéhokoli odkazu na její charakter či povahu. Naopak Gaston tu má roli muže, co má „tah na branku“. Dívka (v tomto případě Bella, nicméně pro Gastona je odlišnost dívek, zdá se, podřadná) je nyní lovnou zvěří a muž je lovec; a stejně jako u lovné zvěře, bez ohledu na to, jak se Bella snaží dostat pryč od Gastona, ten ji neúnavně pronásleduje. Jeho značně egoistické a arogantní chování má za cíl vyvolat sympatie a obavy o bezmocnou Bellu.

Gastonova motivace je jednoduchá a zřejmá: Jak popisuje Cixous: „Vždy je cílem něco ovládnout, nebo získat“ (Cixous, 1988) – v tomto případě půvabnou Bellu (s důrazem na půvab jejího těla). „Cílem je umocnění vlastní maskulinity: více mužnosti, autority, moci, peněz nebo rozkoše, což vše současně posiluje falocentrický narcismus“ (Cixous, 1988:113). Slovo narcismus je v případě Gastona velmi přiléhavé.

Jak však popisuje Estés: „U ženských těl neplatí žádné mělo by být. Otázkou není velikost, tvar nebo věk, protože těla jsou prostě různá. Pro divokou ženu však otázka je, zda to tělo cítí, zda má správné spojení s radostí, se srdcem, s duší, se vším nespoutaným? Má štěstí? Může se svým vlastním způsobem hýbat, tančit, křepčít, kymáčet a vlnit? Na ničem jiném nezáleží“ (Estés, 1995:184).

Později je ve zpívané scéně (00:25:35) (Trousdale a Wise, 1991) popisován jak sebou samým, tak celou společností jako až absurdně dokonalý (absurdně vzhledem ke svému agresivnímu a patologickému chování): „Každý kluk z města by rád byl Gaston“ (00:26:06) (Trousdale a Wise, 1991), kdy ostatní nadšeně souhlasí s tímto tvrzením. Ačkoli je na začátku této scény Gaston nespokojený a otrávený (protože Bella odmítla jeho nabídku ke sňatku), sebereflexe nebo snaha o nápravu toho, co vedlo k jeho odmítnutí, nepřijde. Za bouřlivé podpory a se znovu nabytou arogancí, absolutně spokojen sám se sebou, je utvrzen o správnosti svého chování (které schvaluje celá společnost). Dochází ke snadnému závěru, že chyba může být jedině v Belle. A pokud není ochotna toto pochopit po dobrém, je třeba jí to vysvětlit po zlém.

Obrázek 7 - Gaston s LaFouem, zdroj:(Trousdale a Wise, 1991)



Obrázek 8 - Gaston se třemi vesnickými dívkami I., zdroj: (Trousdale a Wise, 1991)



Obrázek 9 - Gaston se třemi vesnickými dívkami II., zdroj: (Trousdale a Wise, 1991)



Gastonův pohled na Bellu a chování celé společnosti, která Gastona schvaluje a oslavuje, je tak patriarchální a stereotypní, jak jen může být. Tak jako Gaston, který je karikaturou maskulinity, je společnost karikaturou patriarchátu. Toto je zřejmé z pohledu, jaký má společnost na Bellu i na Gastona.

Vysoká hodnota je přičítána ženské kráse (přičemž krása je, tak jako ve většině příběhů v mužském kánonu ,považována za ctnost). Ženy jsou viděny jako objekty mužského zájmu a krása určuje hodnotu ženy.

Nutno říci, že příběh Krásky a Zvířete není tak přímočarý, jak popisuje kánon. Jak analyzuji dále, i přesto, že je Bella aktivním hybatelem v příběhu, její postavení je stále pevně zasazeno v očekávané sociální roli.

3.5. Nezávislost hrdinky jen zdánlivá

Při cestě na veletřh vynálezů se Maurice ztratí a dostává se na zapomenutý hrad, který obývá Zvíře se svým zakletým služebnictvem. Těsně před tím, než je Maurice uvězněn, z rozhovoru Lumiera a Cogswortha (dva zakletí služebníci, kteří dostávají ve filmu nejvíce prostoru) vyplývá, že Zvíře je někdo, koho je třeba se bát. Terorizujícím zjevem a chováním ve chvíli, kdy se objevuje Zvíře na scéně, je toto jednoznačně potvrzeno.

Je podstatné, z jakého důvodu jsou vybrány postavy Lumiera a Cogswortha jako svícnu a stolních hodin. Význam hodin je zřejmý – běží čas, ve kterém je potřeba zlomit kletbu. Zakletí trvá již dlouho a Bella by měla (jak naznačuje pokračování příběhu) zakletí zlomit. Skoro jako by Bella měla mít na zlomení kletby časový limit.

Význam Lumiera jako svícnu není tak zřejmý, nabízí se dvě možnosti výkladu:

První (se kterým se příliš neztotožňuji) je prostý fakt, že svícen není nijak komplikovaná věc, má sloužit jen k jedinému účelu – být stojanem pro svíčky. Lumier je první ze zakletého služebnictva, který s Bellou mluví. Příběh tím naznačuje, že jsou si svou rolí v příběhu podobní. Jejich jediná funkce není nijak skrytá nebo tajemná (pro diváka). Jakožto jednoduchý nástroj má Bella zlomit zakletí. K tomu na hrad přišla, a to je její úkol. Je však třeba dodat, že další vyprávění tomu plně nenasvědčuje (i když to také úplně nevyvrací). Především proto, že by Lumier mohl být téměř cokoli. Proto si myslím, že svícen má jiný symbolický význam.

Druhá možnost výkladu role Lumiera jako svícnu (což mnohem lépe zapadá do příběhu) je role nosiče světla – svítí na cestu a vede směr příběhu. Lumier je často ten, který Bellu i Zvíře navede k rozhodnutí nebo chování, které by je jinak nenapadlo. V podstatě je zde znázorněn jako svícen, který odhaluje Belle cestu ke zlomení kletby. A pokud se mu to nepodaří s Bellou, teprve potom promlouvá se Zvířetem. Lumier má ukázat Belle správnou cestu a vést ji po ní. Nejen že je Lumier ten, který jako první přichází s nápadem, že Bella je osoba, která by mohla zlomit kletbu (jak píšu níže), ale také je v dalších scénách vidět, jak významně ovlivňuje rozhodování a chování Belly a jak ovlivňuje její názor na Zvíře. V tomto smyslu je Lumier skutečným obráncem patriarchátu – ví, jak by se měly všechny postavy chovat, a zajišťuje, aby tomu tak bylo.



Když se Bella sama dostává do hradu a nachází svého otce zavřeného v cele, diváci se od Lumiera dozvídají: „To je ona. Dívka, na kterou čekáme. Přišla, aby zlomila kouzlo.“ (00:21:31) (Trousdale a Wise, 1991). Jak jsem už psala, Bella v tuto chvíli nabízí svou svobodu výměnou za svobodu svého otce a musí slíbit, že zůstane v hradě navždy.

Toto je významné prohlášení – příběh touto akcí dal Belle velkou zodpovědnost. Byla označena jako ta, která má zlomit kouzlo. Bellina užitečnost je především v tom, že je žena. Její krása je pak vítaným bonusem: „Já ti říkal, že je hezká, že jo?“ (00:30:55) (Trousdale a Wise, 1991). Bellina touha, její zvědavost a vzdělání, nemají žádný význam. Jde o to, jak může být manipulována ve prospěch Zvířete (Cummins, 1995). Osobně v této části spatřuji nejvíce morálně odsouzeníhodné okamžiky celého vyprávění. Ať už nepřímo nebo otevřeně, příběh jako celek ukazuje Bellu jako zajímavého a aktivního člověka, i když v prostředí, které tomu nepřeje. Toto je však chvíle, kdy se z ní na okamžik stává jednorozměrná, bezradná a bezmocná oběť v situaci, do které ji dostalo svými činy Zvíře. Na ní však zůstává odpovědnost, aby zachránila nejen sebe, ale i svého vězňatele. Pokud přijmeme interpretaci role Lumiera a Cogswortha, kterou popisuji výše, pak to také znamená, že se očekává, že požadovaný úkol zvládne v určitém čase a podle Lumierových instrukcí (a jak níže ukazují, tak také podle instrukcí paní Potts).

Cesta na hrad i samotná nabídka obětování se za Maurice jsou od Belly odvážná rozhodnutí. Zůstává však otázkou, nakolik je třeba tuto oběť také interpretovat jako typické „ženské“ chování spíše než odvalu. Opět to ukazuje na určitou nejednoznačnost v pokrokové a tradiční povaze Belly. Navíc film později poukazuje na Bellinu inteligenci, zvědavost a

odvahu tím, že ji nechává objevovat hrad i jeho příběh, aniž by ji k tomu nějak povzbuzoval, nebo přímo vedl. I přesto, že jí jsou některé části zakázané. Avšak hned potom, co tak učiní a Zvíře ji najde v zakázané části, Bella ze strachu z jeho hněvu utíká z hradu a je napadena smečkou vlků, před kterými ji musí Zvíře zachránit. Nejednoznačnost charakteristiky Belliny osobnosti prolíná celý příběh a tyto tradiční představy o ženskosti podkopávají její inteligenci a statečnost.

Vlci a Zvíře mají pravděpodobně více společného než rozdílného. Symbolizují zde chaos, agresivitu a potřebu dominance. Pokud by tato scéna existovala zcela izolovaně, bylo by zde jasně vidět, jak se mohou podobné archetypální vzorce projevovat pozitivně i negativně. Zvíře svou fyzickou sílu, dominanci, rozhodnost a agresi staví na ochranu Belly. To je archetyp vůdce. V úvodu je popsáno, jak Zvíře před svým prokletím vládl okolí – jeho vláda byla však plná arogance, možná i agresivity a také dominance.

Vlci jsou zde nebezpeční pro kohokoli mimo jejich smečku, dominantní na svém teritoriu, agresoři. Pokud by vlci byli v tomto příběhu myslícími postavami, jistě by sami sebe považovali za hrdiny při snaze o destrukci nepřítele a v boji proti převaze. Jak uvidíme níže, právě tato opačná projekce stejného archetypu se v příběhu objevuje.

Tato situace však není izolována – v příběhu zastupují vlci jednoznačně destruktivní, chaotickou sílu. Toto je maskulinita ve své ryzí, negativní formě. Ničitelé, se kterými nelze vyjednávat, nelze je přelstít, nelze jim utéct. Lze je jen porazit větší silou, což je jediná věc, které rozumí – a vlci také na konci scény utíkají.

Estés popisuje motivaci dravce, jehož motiv můžeme ve scéně s vlky vidět: I když je pravda, že dravec má chuť na oběť, která je nějakým způsobem duševně hladová, duševně osamělá nebo nějakým jiným způsobem zbavená síly. Pohádky nám ukazují, že dravec je také přitahován k uvědomění, reformě, nabyté svobodě. (Estés, 1995:366).

Můžeme uvést mnoho příkladů ze společenského života o tom, jak dravec formuje myšlenky a pocity, aby mohl ukradnout ženské světlo. Nejzářivějším příkladem ztráty přirozeného vnímání je generace žen, jejichž matky porušily tradici učení, přípravy a uvítání svých dcer do nezákladnějšího fyzického aspektu být ženou, do menstruace. V naší společnosti a v mnoha dalších změnil ďábel poselství tak, že první krev a veškeré následující cykly krve začaly být obklopeny ponížením, a nikoli divem. Způsobilo to, že miliony

mladých žen ztratily představu úžasného těla, které dostaly, a namísto toho se obávaly, že umírají, že jsou nemocné nebo že je trestá Bůh. Společnost a jednotlivci ve společnosti převzali ďáblovu překroucenou zprávu, aniž by ji prošetřili, a předali ji s velkým afektem, čímž proměnili období zvýšeného vnímání ženy jak sexuálního, tak emocionálního, na období hanby a trestu (Estés, 1995:366).

Jak můžeme v příběhu sledovat, napadne-li dravec společnost, jednotlivci v této společnosti musí použít lstivý náhled, musí číst mezi řádky a musí si držet své vlastní místo, aby nebyli smeteni drzími, přesto však vzrušujícími nároky dravce (Estés, 1995:366).

3.6. Představení maskulinity v příběhu a její podoby

Poté, co je Maurice v bezpečí mimo hrad a Bella je ve svých pokojích, zakleté služebnictvo se jí snaží povzbudit a připravit na večeři, která je pro ni a Zvíře připravena. Na její rozhodnutí, že na večeři nepůjde, reagují s velkým strachem. Oprávněně. Jakmile se netrpělivé Zvíře dozvídá, že Bella nepřijde, propukne v hněv a násilně (jinak to popsat skutečně nejde) se dožaduje její přítomnosti. Ukazuje tak, jakým způsobem Zvíře projevuje svou nejistotu – výbuchem hněvu. Jeho nejistota je evidentní: „Ovšemže napadlo.“ (00:32:10) (Trousdale a Wise, 1991) odpovídá na otázku, zdali ho napadlo, že by Bella mohla zlomit zakletí, „Nejsem blázen.“ (00:32:11) (Trousdale a Wise, 1991), „Ale to není k ničemu, je tak krásná a já jsem... No podívejte se na mě.“ (00:32:25) (Trousdale a Wise, 1991).

Nejistota či nízké sebevědomí je téma, se kterým u Zvířete pracuji hlouběji. Tyto vlastnosti podle mě pramení ze dvou zdrojů. První zdroj je jasnější: Před prokletím byl Zvíře princem a byl zvyklý na určitý společenský status, životní standard a celá jeho dosavadní životní zkušenost se jednoduše odvíjela od faktu, že je princ. Tato životní dráha byla naprosto přerušena jeho prokletím a princ (nyní již Zvíře) se nejen se svou novou podobou neshodil, ale nikdy se také nenaučil, jak se produktivně chovat ve světě, který ho vidí jako Zvíře. Fakt, že již není princem, je pro něj natolik devastující, že si nedokáže představit život v jakékoli jiné roli. Proto je pro něj jakákoli situace potenciálně ohrožující a tím i nejistá. Druhý zdroj již plyne ze samotné reality příběhu: Zvíře je konfrontován s Bellou, což je pro něj nejen zkušenost s vnějším světem obecně, ale také s dívkou. Zvíře rychle zjišťuje, že neví nic o tom, jak se má k Belle chovat. To, že může být Bella tím, kdo ho nakonec může zbavit i jeho

zakletí, pro něj činí situaci ještě více nečitelnou, nejistou a ohrožující. Ohrožení jistě vnímá Zvíře v tom, že se mu nepodaří sejmout kletbu.

Dalším velmi typickým projevem Zvířete je reakce na vyslovenou radu. Jeho prohlášení, že ho samozřejmě napadlo, co by Bella mohla znamenat, s nevysloveným „Jak si vůbec můžeš myslet, že je tu něco, co nevím?“ je naprosto typické a je vidět v každodenní výchově chlapců – nežádat o pomoc, neptat se na cestu, nepřipouštět si chybu. Toto naučené chování vychází z očekávání a vlivu společnosti – masky maskulinity, kterou muži nosí, aby odpovídali normám. Pro udržení dominance se muži musí neustále projevovat prostřednictvím hegemonické maskulinity (Donaldson, 1993:647). Je zajímavé si povšimnout, jak Lumier nesměle navrhuje, že Bella by mohla být nástrojem ke zlomení kletby. To, že se Lumier projevuje jako usměřovatel celého příběhu, je během vyprávění poměrně časté.

Je však možné tuto scénu interpretovat i jinak: Zvíře zde představuje násilníka a Bella oběť jeho nekontrolovatelného násilí. Začátek scény, kdy o sobě Zvíře pochybuje, má sloužit pouze jako prostředek k navození sympatií vůči Zvířeti a ukázat snadnější cestu k odpuštění jeho chování. S tímto postojem však nesouhlasím – Kráska a Zvíře není o příběh o fyzickém násilí. Některé části vyprávění mohou ukazovat silně negativní emoce (toto je jedna z nich), nicméně mají sloužit příběhu a popisu postav. Gastonova agresivita je symbolem absolutní potřeby dominance. Agresivita Zvířete je symbolem nestability osobnosti, nejistoty a možná i zoufalství. Tyto vlastnosti jistě nejsou hodny obhajoby, ba naopak, nicméně příběh nás, podle mého názoru, nemá vést k tomu, že agrese je jeho nutnou (a neovladatelnou) součástí. V případě Zvířete vyvstává otázka, zdali se příběh stává ušlechtilým, pokud stereotyp „nekontrolujícího se útočníka“ vyměníme za stereotyp „emočně nestabilního jedince“, jsem však toho názoru, že propagace násilí není v této scéně obsažena. Naopak, poté, co Zvíře zabuší na dveře a řekne Belle, že jí nařídil přijít k večeři, dívka klidně odpovídá: „Nemám hlad.“ (00:33:33) (Trousdale a Wise, 1991). Proti fyzické síle, kterou Zvíře má, je Bella ochotna se pevně postavit svým rozhodnutím a Zvíře z této scény odchází s tím, že ji nepřesvědčil. Ačkoli je tento odchod doprovázen výhrůzkou, že pokud nebude jíst s ním, nebude jíst vůbec, jsem opět toho názoru, že je to spíše symbol neschopnosti přijmout nepříznivý vývoj situace, než doslovná hrozba toho, že bude hladovět.

Na obrázcích 11 a 12 je zobrazen okamžik, kdy je Bella sama ve svém pokoji. Zde jasně přebírá roli oběti, když dramaticky klečí na zemi, zatímco pláče s hlavou nakloněnou přes

postel. Místo toho, aby udržovala aktivní a pevný postoj, jaký měla proti Zvířeti, propadá se do pasivní pozice, v bezmocné a slabé porážce. Tmavé a depresivní barvy místnosti přispívají k pocitu bídy.

Obrázek 11 - Bella uvězněná v pokoji, zdroj:(Trousdale a Wise, 1991)



Obrázek 12 - Bella uvězněná v pokoji, pohled skrze zasněžené okno, zdroj: (Trousdale a Wise, 1991)



Pohádky často sdělují, že ženy musí trpět, ne-li být dokonce ponižovány, než budou odměněny. Dítě, které sní o tom, že by mohlo být Popelkou, sní nejen o tom, že je vyvoleno princem, ale také že je okouzlující ve své roli oběti. V mnoha tradičních příbězích bývá odměna v podobě získání prince a benefitu bezpečnosti manželství výsledkem podřízení a utrpení hrdinky, spolu s její krásou, spíše než její povahou. Poselství tichého utrpení, krásy, vyvolení a možnosti žít šťastně až do smrti má povzbudit mladé dívky k tomu, aby přijaly tyto touhy, které jsou v patriarchátu považovány za vhodné. Tento příběh opakovaný v pohádkách omezuje možnost volby žen a mužů a vede k přijetí těchto hodnot jako přirozených a nevyvratitelných (Parsons, 2004:137).

Opět je vhodné podotknout, že poslední část příběhu, který popisuje Parsons, čili vyvolení princem, se v pohádce Kráska a Zvíře odehrává jinak. Na jednu stranu se jedná o pozitivní krok, který z Belly opět činí více aktivní hrdinku ve vlastním příběhu. Na druhou stranu ostatní části univerzálního příběhu krásné a trpící dívky zůstávají pevně na svém místě. Jak zmiňují ve své analýze vícekrát: některé části vyprávění posouvají Bellu jako hrdinku k plně rozvinuté a charakterní osobě, která dokáže volit svůj vlastní osud. Ovšem tyto pozitivní momenty jsou téměř vždy a téměř okamžitě popřeny rychlým návratem do stereotypních kolejí.

Osobně musím říci, že jsem nad touto scénou přemýšlela dlouho. Myslím, že je možné najít ještě jednu úroveň analýzy, ze které se na tuto situaci můžeme dívat: Zvíře se chová emocionálně a téměř se neovládá. Bella je, na rozdíl od něj, pevná, racionální a umírněná (vzhledem k okolnostem). Promyšleně reaguje na výpady Zvířete. Zatímco Bella ovládá situaci, do které se nedostala vlastní vinou, také demonstruje sebevědomý a racionální postoj, který by androcentrická kultura spíše spojovala s aktivním mužským hrdinou než s pasivní ženskou hrdinkou. Na rozdíl od emocionálního výbuchu Zvířete je emocionálně zdrženlivá, čímž je subversivní vůči patriarchálnímu očekávání, že ženy jsou emocionálními tvory a muži jsou racionální. Bella navíc nepodléhá vůli prince.

Pokud by to tak bylo (a pro mě osobně je obtížné rozhodnout se, které interpretaci dát přednost), je nešťastné, že Bella nakonec propuká v pláč – mnohem výstižnější by naopak bylo nesoustředit se na Bellu, ale na Zvíře, který odchází s nepořízenou a ocitne se v situaci, kdy je naprosto bezradný. Toto však divákovi zůstává skryto a je na každém, aby přemýšlel proti narativu příběhu (jak například doporučuje Fetterley) a uvědomil si situaci Zvířete.

V následující scéně, kdy Bella večeří sama bez přítomnosti Zvířete, je několikrát zopakováno, že se všichni zakletí obyvatelé hradu budou snažit udělat Bellin pobyt co nejpříjemnější. Je otázkou, nakolik je tato snaha upřímná a nakolik jde o kompenzaci nevyrovnaného chování Zvířete a udržení Belly v hradu kvůli zlomení kletby.

3.7. Chování „správného“ muže

Bella se přes zákaz Zvířete rozhodne vstoupit do části hradu, která jí je zapovězena. Lumier dokonce předtím nabízí, že Bellu hradem provede. Jelikož si je jistě vědom zapovězeného křídla, je jeho nabídka logická – chce dohlédnout na to, co Bella uvidí a co ne. Chce provést Bellu zámkem, zpříjemnit jí pobyt a zároveň se ujistit, že Bella uvidí jen to pozitivní. Lumier skutečně vystupuje v příběhu jako jemný, ale důsledný manipulátor. Cogsworth prohlídku hradu okamžitě zamítá, zjevně si vědom rizika, že Bella by nemusela Lumiera slepě následovat. Nakonec se však nechá přesvědčit a Bella jim během procházky hradem mizí.

Tento moment je tematicky velmi podobný hrdince z příběhu Estés, Modrovous. Bella se zde i přes varování rozhodne hledat pravdu za zavřenými dveřmi. Než aby žila v naivní

představě o tom, kdo může a nemusí Zvíře být, riskuje a hledá, proč jsou věci takové, jaké jsou a proč musí na hradě zůstat.

Zapovězená část hradu je jiná než ostatní – není o ni nijak pečováno, je zde nepořádek a zničené věci. Mimo jiné tady také Bella najde roztrhaný obraz s původní podobou Zvířete neboli prince Adama. Zvědavost Belly je zde pochopitelná, od začátku je její postava zvědavá a objevující. Postupně získává odvalu a objevuje své nové okolí. Naneštěstí je za tuto zvědavost potrestána výbuchem hněvu zvířete.

Nakonec Bella objeví začarovanou růži a Zvíře, které, zdá se, přebývá hlavně v této části hradu. Ten, rozzloben, že Bella neposlechla jeho zákaz, se nejprve snaží tělem zakrýt růži, a nakonec ji zahání pryč. Tato scéna je v podstatě pokračováním večere, kdy se Bella nechová podle přání Zvířete a ten (nepřipraven) jedná agresivně. Znovu bych však ráda zdůraznila, že agrese se projevovала pouze rozbíjením okolních věcí a nebyla mířena proti Belle, ať už přímo, či nepřímo. Osobně mě velmi překvapila interpretace Zvířete jako aktivního násilníka vůči Belle, kdy nevidím důkazy, že by tomu tak skutečně bylo. Hned poté, co mu Bella mizí z dohledu, Zvíře sklání svou tvář do dlaně. Konfrontaci s odvážnou a sebevědomou Bellou současně se symbolem jeho zakletí (růží) není schopen zvládnout tak, jak by měl. Důvodem je jeho stálé nepochopení Belly jako člověka: jeho pohled i pohled jeho služebnictva na Bellu je jako na nástroj, kterým mohou zrušit kletbu. To, že by mohla objevit a poznat jeho tajemství, přímo ohrožuje jeho cíle. Současně však svým výbuchem hněvu své šance zahodil také. Z úhlu pohledu Zvířete se situace skutečně může jevit bezvýchodně, to však samozřejmě nijak neomlouvá jeho chování. Příběh dále rozvíjí již nastolený stereotyp emocionálně nestabilního hněvivého muže, který chápe ženy jako ploché bytosti bez hlubších tužeb a přání.

Pokud bychom chtěli toto chování interpretovat skrz koncept hegemonické maskulinity (Connell a Messerschmidt, 2005:840), Zvíře touží stát se tím „správným“ mužem („macho“, kterým pravděpodobně byl už před zakletím), ale neví jak. Stále sám sebe konfrontuje s naivní představou o tom, jaký by měl být jeho zevnějšek a jaké by měly být jeho vlastnosti, a protože jich nedosahuje, reaguje nestabilně a nepředvídatelně. Předpokládá, že pokud by tyto vlastnosti měl, Bella by mu „padla k nohám“. Stejně jako Gaston zde selhává v pochopení toho, kdo vlastně Bella je.

Tato scéna v západním křídle hradu však slouží především jako předstupeň klíčové scény v lese. Bella, vystrašená Zvířetem (jistě oprávněně), utíká z hradu. V lese je však pronásledována a napadena smečkou vlků, a i když si v začátku počíná velmi obratně a drží si vlky od těla, nakonec ji jeden z vlků strhává k zemi. Tato chvíle by jistě ve skutečném životě končila neblahou smrtí oběti, nicméně Belle na záchranu přispěchá Zvíře a vlky zahání. Střet s vlky je pro Zvíře moment z animality k humanitě – vlci představují jeho antitezi, čili Zvíře se stává něčím opačným k vlkům – v příběhu se ukazuje jako síla, která stojí proti násilí. Během boje však sám utrhá několik citelných ran a padá k zemi v bezvědomí. Bella ho pak zraněného odváží na svém koni zpět do hradu. Příběh pokračuje scénou, kde je Zvíře ve viditelně lepším stavu, nicméně jeho zranění potřebují ošetřit. Vlci jsou zde znovu ukázáni jako ti, kteří způsobují zranění a Zvíře jako hrdinská postava, která jim dokáže čelit a odolat (i když s jistou mírou rozčilení). Zde je opět maskulinita ukázána na dvou opačných polích. Neovladatelná ničivá maskulinita, která způsobuje zranění, a druhá, konstruktivní, která dokáže zraněním čelit a chránit druhé.

U této scény jsem narazila na velké množství rozličných interpretací, vybírám tři nejčastější pohledy, které se v různých variacích opakují:

- Bellina pečovatelská povaha se plně projeví po útoku vlky. Zatímco čistí Zvířeti rány, získává k němu náklonnost. To, že je Zvíře i ona v bezpečí a samotný narativ příběhu vede Bellu k postupně vznikající lásce. To vede děj ke konci (Cummins, 1995:23). Nutno zde podotknout, že Bella zde v roli pečovatelky není submisivní.
- Po násilné vlčí scéně Bella konečně vidí zdroj agrese Zvířete – jeho nízké sebevědomí. Kinematografické vyobrazení zneužívání je často doprovázeno podobným „odhalením“ a pokouší se přivést diváka k myšlence, že Zvíře potřebuje Bellu, aby mu pomohla, aby ho socializovala a milovala. Taktika filmu se nijak neliší od taktiky agresora zneužívajícího ženy – oba povzbuzují své oběti k tomu, aby litovali zneužívajícího (Sculos, 2017:7).

Toto je pohled skrz optiku negativní, nekontrolovatelné maskulinity. Nejenže zakleté Zvíře zakrývá své zoufalství agrezí, ale samotná agrese má zdroj v jeho povaze a nelze ji od Zvířete oddělit. Příběh má pak Zvíře ukázat v perspektivě, která poskytuje vysvětlení tohoto chování. Nicméně příběh nijak nepočítá s tím, že toto „alibi“ nemusí být automaticky přijatelné.

- Hned potom má Bella možnost Zvíře opustit, ale její zdánlivě „ženský pečovatelský“ instinkt převáží a Bella se rozhodne zůstat a pomoci Zvířeti. Spíše než označit jako oběť pouze ženu, je třeba uvést, že Zvíře se v tomto příběhu stává obětí také. On je zachráněn a Bella ho po malých krůčcích učí a pečuje o něj, zatímco je zraněn, a v závěru filmu je schopna zlomit prokletí. Zde je muž bez závislosti na ženě prezentován jako neúplný (Houwens, 2017)¹¹.

Bella se však v tomto okamžiku ukazuje možná ve své nejryzejší nespoutané podobě. Zvíře má možnost poznat svobodnou stránku Belly, která je ochotna bránit se jeho osočování a stát si za svým názorem. To může působit v kontrastu s pečující Bellou paradoxně, nicméně jak píše Estés, jedná se právě o dvojí povahu ženy, které je třeba porozumět: „Každý, kdo je blízko ženy, je ve skutečnosti v přítomnosti žen dvou; vnější bytosti a vnitřní Criatury, jedné, která žije ve vnějším světě, a jedné, která žije ve světě, který není snadno viditelný. Vnější bytost žije za denního světla a je lehce pozorovatelná. Často je pragmatická, civilizovaná a velice lidská. Criatura však často cestuje na povrch z veliké dálky, objevuje se a hned zase mizí, vždy však za sebou zanechává nějaký pocit; něco překvapivého, originálního a významného. Porozumět této dvojí povaze žen má někdy za následek, že muži, a někdy dokonce i ženy samotné, zavřou oči a volají nebesa na pomoc. Paradoxem dvojí ženské povahy je to, že když jedna strana je v citech chladnější, druhá je teplejší. Když je jedna strana pomalejší a vřelejší, druhá může být svým způsobem chladná. Často je jedna strana veselejší a pružnější, zatímco druhá touží po já nevím čem. Jedna může být radostná, zatímco druhá je zahořklá a nespokojená. Tyto dvě-ženy-které-jsou-jedna-žena jsou každá zvlášť, ale jsou spojené elementy, které se v duši kombinují tisíci způsoby“ (Estés, 1995:108).

Jak Estés pokračuje: „Nebudeme se tedy pokoušet chovat slušně a vztek nepociťovat, nepoužijeme jej ani k tomu, abychom spálili vše živé v okruhu sta mil. Mnohem lepší je, když ten vztek vyzveme, aby si s námi sedl, pohovořil a dal si šálek čaje, abychom mohli zjistit, co k nám takového návštěvníka vlastně přivedlo. I když se svět venku rozpadá na kousky, vnitřní léčitel zůstává tím vším nepohnutý, zachovává klid, aby mohl vymyslet cestu nejlepšího postupu. V každé duši ženy je tento léčitel. Je součástí nespoutané a přirozené duše a je nám vrozený. Rozčilení nebo podráždění, které přirozené pociťujeme kolem různých stránek

¹¹ Zde vidíme vliv Jungových myšlenek: – animus a anima čili spojení mužského a ženského prvku, dělá z muže celistvou bytost.

života a společnosti, se stupňuje, dochází-li k opakování situací znevažování, mučení, zanedbávání nebo silné dvojznačnosti z dětství“ (Estés, 1995:109).

Bella při ošetřování ran sebevědomě a asertivně reaguje na agresivní jednání Zvířete, který však rychle spatří, že má proti sobě rovnocenného člověka a rychle ze své nejisté agresivity vycouvá. Je promarněnou šancí, že právě tato divoká stránka Belly se v příběhu (až na jedinou kratičkou výjimku) už neobjeví.

Je otázkou, jak moc lze do scény a chování Zvířete projektovat majetnické sklony. Nejen že zde stále přetrvává motiv zlomení kouzla. Na jednu stranu se Zvíře chová agresivně (i když se jedná o agresi způsobenou nejistotou, nikoli útočnou), nicméně je zde evidentní, že jakémukoli zranění Belly je ochoten tvrdě zabránit. Toto chování mi připomíná vztah k drahému předmětu, který někdo dostal od nenáviděného člověka. Na jednu stranu není příjemce ochoten tento předmět (například drahý mobil nebo šperk) vrátit, jelikož si uvědomuje nejen jeho cenu, ale také spojenou společenskou prestiž, ale také se k předmětu nechová nijak opatrně.

Častá polemika na tomto místě bývá, do jaké míry lze Bellinu starost a péči o Zvíře interpretovat jako Stockholmský syndrom. Ačkoli je toto téma, kdy se násilím držený člověk začne ztotožňovat se svým únoscem a případně mu i pomáhat, poměrně častým jevem při interpretaci celého příběhu Kráska a Zvíře, osobně se s ním příliš neztotožňuji. Důvodem je situace, ve které se nacházejí potenciální oběť a únosce. O případu Stockholmského syndromu hovoříme tehdy, pokud si oběť vytvoří emocionální pouto se svým únoscem, ale také přestane spolupracovat s vnějším světem (ve prospěch únosce). To zde neplatí, jelikož Bella později opouští hrad, aby zachránila svého otce. Ačkoli je situace jejího odchodu vyhrocená, nezdá se, že by v tu chvíli uvažovala nad tím, co bude se Zvířetem. Okamžik jejího odchodu je možná jediný, kdy sama Bella nepředpokládá, že se na hrad vrátí. Ačkoli později je z příběhu vidět, že jakmile je její otec v bezpečí, Bella si přeje vrátit se (byť toto přání nahlas nevyslovuje).

Zároveň pro únosce neplatí, že by se u něj při Stockholmském syndromu mělo objevit emoční pouto k oběti (taková situace se nazývá Limský syndrom; Fuselier, 1999). Propuknutí Limského syndromu u Zvířete je pro mě osobně uvěřitelnější, jelikož schopnost komunikace a interakce s jeho okolím se zjevně změnila (o čemž na několika místech mluví zakleté služebnictvo). Na druhou stranu vznik jisté emocionální závislosti sám o sobě

neznamená vznik komplikovaného psychologického fenoménu (Stockholmského nebo Linského syndromu). To, že se tato interpretace často objevuje, přisuzuji pouze popularizaci tohoto pojmu, reálně však nevidím dostatečné důkazy.

Bella nevykazuje žádné znaky zhoršené kooperace se světem, ať jí jsou další obyvatelé hradu nebo obyvatelé vesnice, do které se později vrací – samotný důvod opuštění hradu byla pomoc jejímu otci. To je v přímém rozporu s tím, co Stockholmský syndrom znamená. I když se u Zvířete projevuje jistá změna v tom, jak se chová ve svém vlastním prostředí, tato změna je spíše důsledkem toho, že stále není schopen Bellu pochopit a vnímá ji jako nejistotu ve svém životě.

3.8. Péče jako osud

Stejně jako u svého otce, Bella musí být matkou Zvířete tím, že léčí jeho zranění a učí ho ovládat jeho záchvaty hněvu. Zvíře v další scéně přiznává: „Něco takového jsem ještě k nikomu necítil“ (0:50:09) (Trousdale a Wise, 1991), což v příběhu symbolizuje, že se do Belly zamiloval.

Svou náklonost se Zvíře snaží vyjádřit snahou udělat Belle radost: „Chtěl bych pro ni něco udělat. Ale co?“ (00:50:11) (Trousdale a Wise, 1991), ptá se bezradně svého služebnictva. Nakonec ji se zavřenýma očima dovede do hradní knihovny, kde roztahuje záclony, aby slunce dokázalo osvětlit všechny knihy, a pak jí řekne, aby otevřela oči. Množství knih a velikost knihovny je obrovská. Bella je překvapená a zvolá: „Nemohu tomu uvěřit. Nikdy v životě jsem neviděla tolik knih.“ A Zvíře odpovídá: „Líbí se vám to?“ (00:51:20) (Trousdale a Wise, 1991), jako by hledal potvrzení, které Bella poskytuje, když odpoví: „Je to úžasné“ (Trousdale a Wise, 1991). Potěšený Zvíře se usmívá a nabízí jí celou knihovnu plnou knih jako dar: „Jsou vaše.“ (00:51:25) (Trousdale a Wise, 1991).

Bella se stává závislou na Zvířeti také výměnou za své bezpečí. Postupně odevzdává svou svobodu a nezávislost. Jak příběh pokračuje, její náklonnost ke Zvířeti se prohlubuje, a to způsobuje, že je na něm ještě více závislá. Teď už nejen kvůli svému bezpečí, ale také kvůli svému štěstí. Příběh pak toto chování obou hlavních postav odměňuje. Zvíře, který se cítí jistější a spokojenější ve svém chování, daruje Belle svou knihovnu. Bella, nadšená čtenářka, přijímá a oba jsou spokojeni – tím příběh ukazuje, že pokud se chováme podle standardních představ společnosti, budeme za to odměněni. Tak je posilován vliv stereotypů, které jsou do

příběhu vpleteny. Opět je zde možné vidět dualitu ve vyprávění. Na jednu stranu je zde zdůrazněna Bellina radost ze čtení, nicméně podtext nám říká, že tato „nezávislá“ vlastnost musí být převážena zvyšující se závislostí. Opět se objevuje kontrast mezi snahou vykreslit Bellu jako nezávislou, i když nakonec v příběhu dochází k opačnému výsledku.

Interpretace závislosti se na tomto místě nabízí. Přítomnost Zvířete pro Bellu znamená jisté výhody, které se rozhodla využívat – následně se pak ze Zvířete stal i zdroj určité formy štěstí. Lze však navrhnout také interpretaci, že se Bella podle naučených stereotypních vzorců chová vděčně ke Zvířeti, který ji obdaroval a věnuje jí svou pozornost. Možná, že by ona sama raději plánovala útěk, ale naučené chování ji vede k tomu, že by to bylo „nevhodné“.

Nejvíce mě však zaujalo krátké prohlášení na konci této scény. Bella a Zvíře jsou v pozadí a začarované služebnictvo tuto scénu sleduje. Lumier prohlásí: „Já věděl, že to zabere“ (0:51:30) (Trousdale a Wise, 1991). Znovu se opakuje motiv Lumiera jako tichého rádce s velkým vlivem na chování a rozhodování ostatních.

Situace téměř naplňuje znaky Oidipovského komplexu. „Zvíře chová romantické city vůči ženě, která s ním jedná jako jeho matka. Tato tendence se projevuje dál, když Bella učí Zvíře číst, jak správně jíst, vhodně se oblékat a vhodně se chovat. Bella a Zvíře si vůči sobě vytvoří náklonnost během několika krátkých stříhů, přičemž se zdá, že rozvíjejí vztah spíše učitele a žáka než vztah sobě rovných partnerů“ (Cummins, 1995:26).

Hlavním tématem příběhu je záchrana Zvířete tím, že bude zlomena kletba. Bella je vůči tomuto cíli prostředkem k jeho dosažení, ale také bychom mohli říci, že je v roli zachránce. V tomto ohledu jde o poměrně zvláštní situaci, kdy v tradičním pojetí hrdinského příběhu (kde hrdina zachraňuje) je zachránce muž. Role Belly je tak zde velmi zajímavá a inspirativní. Na druhou stranu je však očividné, jak k této záchraně má dojít – skrze tradiční stereotypní roli pečovatelky/matky, která vede Zvíře ke správnému chování a porozumění. Tato role záchránkyně je poměrně ambivalentní, nicméně ve výsledku zde opět vyvstává opakující se motiv, který u Belly vidíme po celý příběh – i když je Bella zvědavou a aktivní postavou ve vlastním životě, nakonec vždy převáží její pečovatelská role.

Krátce se vraťme ke Zvířeti snažícimu se vyjádřit Belle náklonnost. Často, pokud podle Fetterley čteme text vzdorně, hledáme to, co v textu chybí, nebo je násilně změněno tak, aby sloužilo konkrétnímu zájmu. Když však sleduji Zvíře, jak říká: „Chtěl bych pro ni něco

udělat. Ale co?“ (00:50:11) (Trousdale a Wise, 1991), ptám se, proč tu tato scéna vlastně je? Dar knihovny i vlídnější chování může být v příběhu i bez tohoto explicitního prohlášení. Z hlediska příběhu docházím k názoru, že tato scéna je jednoduše přebytečná – a pokud zde je, ptám se, komu/čemu slouží?

Divák dostává informaci, že Zvíře chce udělat dobrý skutek – což nakonec skutečně udělá, i když se všemi spornými důsledky, které popisují výše. Příběh však chce tento fakt sdělit explicitně, zjevně proto, aby zlepšil obraz Zvířete. Snaží se tím ukázat, že Zvíře se postupně mění a dospívá, což je samo o sobě hlavním tématem vyprávění. Protože je však tato proměna sporná (jak ukazují v průběhu celé analýzy pohádky), v příběhu jsou přidány větší či menší umělé náznaky změny, které vylepšují vnímání Zvířete diváky. Pokud by změna byla úplná a upřímná, tyto náznaky by nebyly třeba – všichni by mohli vidět dospívání Zvířete sami. To, že se na tento osobnostní růst musí upozorňovat, mě přesvědčuje o tom, že změna povahy Zvířete není tak významná, jak se nám příběh snaží vnutit.

3.9. Hypermaskulinita a její smysl v příběhu

Poté, co se příběh soustřeďuje na ošetřující Bellu, protíná zde vyprávění krátká scéna s Gastonem, LeFouem a D'arguem (vlastník blázince). Gaston přichází se spiknutím, při kterém chce Maurice zavřít do blázince a říct Belle, že otec bude propuštěn pouze tehdy, když ona bude souhlasit s tím, že si ho vezme. Bellina starost o Maurice poskytuje v rámci příběhu jistou (i když zdaleka ne promyšlenou) logiku tohoto plánu. Gaston se domnívá, že se Bella obětuje a provdá se za něj, aby zachránila svého otce před blázincem. Na základě předchozího jednání Belly, když se obětovala, aby zachránila svého otce před žalářem Zvířete, Gaston předpokládá správně.

Tato scéna je v příběhu nejen proto, aby uvedla pozdější scénu, kdy se Gaston pokusí Maurice uvěznit. Je tu také proto, aby příběh definitivně ukázal Gastona v nejhorším možném světle. Nicméně ani jeden z těchto důvodů plně nevysvětluje, proč tato krátká scéna vůbec v příběhu je. Ačkoli je pro vyprávění přínosná, děj by stále dával smysl i bez ní. Je zde ještě třetí, skrytý důvod. Tím je dichotomické pojetí Gastona a Zvířete – obecněji, jedná se o téma, které Pratt kritizuje na Jungově binární opozici pojetí světa. Jung často staví svou psychologii na principu dichotomie – mužství/ženství, animus/anima (Pratt, 1981:8). Toto je okamžik, kdy

se dichotomie v příběhu plně rozvíjí¹². Gaston je ukázán jako zlý, podlý, všehoschopný člověk. V opozici mu stojí v příběhu Zvíře, který tak musí být dobrý, čestný a morální. Hlavním důvodem existence této scény je přivést diváky k „logickému“ závěru, že když si Bella zvolí Zvíře, a ne Gastona, jedná se o „správné“ rozhodnutí.

D'argue má v příběhu malou roli. Je především komplicem Gastona, chladný, vypočítavý a bez morálních zábran. Představuje však důležitou instituci v patriarchálním řádu – pokud se někdo vzpříčí hegemonovi, který v maskulinní společnosti je, má tento hegemon (Gaston) nástroj, jak ho potrestat. D'argue je součástí tohoto patriarchálního řádu tím, že zajišťuje trest. Je přístupný úplatkům a přáním, které přichází od „mocných“. A z této spolupráce profituje. D'argue není na vrcholku hierarchie společnosti (dokonce do určité míry stojí mimo ni), nicméně je klíčový pro její uchování.

3.10. Tanec a touha vlastnit

Po příchodu zvenčí následuje méně významná scéna, která slouží jako předstupeň pro scénu v tanečním sále. V této scéně se Zvíře myje a připravuje se. Služebnictvo ho motivuje k tomu, že je čas, kdy by měl Belle vyznat své city. Zvíře v tomto okamžiku váhá. Lumier zde Zvíře neúnavně přesvědčuje, že: „...jí musí říct, že ji má rád (0:54:51) (Trousdale a Wise, 1991). Scéna pokračuje na velkém schodišti. Zde má zpracování symbolizovat posun v příběhu – původní temná a depresivní místnost je plně osvětlena a uklizena.

Bella se zde objevuje v bohatých žlutých šatech, (které se pro ni později stanou typickými a ve kterých je téměř vždy zobrazována) a čeká na příchod Zvířete. Bella se objevuje v celé své kráse, proaktivní a svůdná. Důvod se nabízí: „Únik ke stromu života do zeleného světa“, jak ho popisuje Pratt (Pratt, 1981:102)

¹² V tomto ohledu uvádím dichotomii Pratt jako princip, kdy je dichotomie používána jako popis binárního pojetí světa. Gaston a Zvíře nejsou pojímáni dichotomicky jako „muž“ a „žena“, což je hlavní téma Pratt, ale jako „dobrý“ a „špatný“. Pokud je Gaston „špatný“, dichotomicky k němu musí být Zvíře „dobrý“, což je narativ, který se příběh snaží vyprávět, ale je velice omezující.

Obrázek 13 - Bella ve večerních šatech na schodišti, zdroj:(Trousdale a Wise, 1991)



Všimněme si rozdílu mezi obrázkem 13 (Bella na schodech) a obrázkem 4 (Bella na začátku příběhu). Na obrázku 4 vidíme ženu odmítající participovat na mýtu krásy, „její bytí není určováno vztahem k muži a může získat vlastní subjektivitu a autonomii. Takovéto ženy vzbuzují v mužích nevoli a strach, neboť odkrývají fakt, že bytí žen může být nezávislé na mužích (tuto nevoli vyjadřuje celá vesnice hned v úvodních scénách). Mohou být označovány za dračice či čarodějnice“ (Morris, 2000: 33-35). „Ošklivé ženy tak odpovídají archetypu čarodějnice, která ztělesňuje rebelii vůči patriarchálnímu řádu“ (Knotková-Čapková, 2005: 146). Bella rozhodně ošklivá není, to by v příběhu nedávalo smysl. Její snaha o vlastní subjektivitu a autonomii je však zjevná. A tato snaha zůstává na začátku příběhu nenaplněná a teď, na konci příběhu, popřena. Bella si udržovala po většinu příběhu jistý čarodějnický „potenciál“, teď se ho však vzdává. Bella, plně v souladu s očekáváním společnosti (zde zastoupené především Lumierem a paní Potts) přijímá svou tradiční roli a stává se „ženou po mužově boku“. Sice si stále udržuje jistou (již mnohem menší) míru divokosti v duši, čímž sice ztělesňuje rebelii vůči patriarchálnímu řádu jakožto čarodějnice, zároveň ale sama ztělesňuje patriarchální kontrolu skrz mýtus krásy. Subverzivita, která byla v chování Belly přítomna, teď významně oslabuje.

Scéna pokračuje asi nejznámější písničkou celé pohádky, která má stejné jméno jako samotná pohádka: Kráska a Zvíře. Tématem písně (stejně jako symbolika předchozí scény) je přeměna, růst obou postav: „Tehle příběh náš, starší je než čas. Jsou jen přátelé, krůčky nesmělé, zná to každý z nás. Jen pár malých změn, snad už je to cit. Než se ohlédnou, už se

najednou budou rádi mít.“ (00:55:12) (Trousdale a Wise, 1991). Píseň paní Potts povzbuzuje přijetí platnosti tohoto mýtu a současně poukazuje na zřejmé: oba se sotva znají.

Paní Potts je v příběhu jakousi nenápadnou společnicí Lumiera v jejich společném cíli. Postava je prezentována jako starší moudrá žena (archetyp mudrčky), která z této své role čerpá u Belly jistou míru autority. Její cíl se však během této písně jasně ukazuje – zachovat status quo, naplnit stereotypní cíle obou postav a posouvat je v příběhu „správným“ směrem. Lumier má v tomto ohledu větší vliv na Zvíře, paní Potts více směřuje Bellu. Jak jsem již naznačila v teoretické části, paní Potts je typickou kolaborantkou patriarchy (což zde vyniká především ve srovnání s Lumierem, kde obě postavy jednají téměř v absolutní shodě). Paní Potts přijímá patriarchální řád a spolupracuje na disciplinaci jiných žen proti jejich individuálním zájmům. „Je často zobrazena právě jako postava starší respektované ženy. Má tu výsadu, že disponuje určitou mírou moci, kterou jí propůjčil některý z mužů (nebo genderový řád jako systém), a používá ji v případě, kdy revoltující hrdinka ohrozí svým nekonformním jednáním tradiční, androcentrický status quo“ (Knotková-Čapková, 2003:53).

Obě hlavní postavy – Bella i Zvíře – jsou zde postaveny do pozice na první pohled sobě rovných (což také naznačuje následující píseň). O jakou rovnost se ale ve skutečnosti jedná? Bella byla do této situace vedena Lumierem (a paní Potts), jakožto po jediné správné cestě, kdy příběh sice uznává existenci její osobnosti, ale při každé možné příležitosti ji opakovaně devaluje na nástroj, skrze nějž má být zlomena kletba. Bellina hodnota je tu pouze v její kráse a skutečnosti, že jako žena je schopna zlomit kletbu. Jak jsem již zmiňovala výše, krásu jako hodnotu popisuje Naomi Wolf a v tuto chvíli jsou její myšlenky v příběhu velice patrné:

Společnost je zvyklá pohlížet krásu jako bohatství, ženy přijímají systém přímých finančních odměn na pracovním trhu, který nahradil systém nepřímého odměňování manželského trhu. Rovnice krásy s penězi nebyla pečlivě prozkoumána a silný placebo-efekt krásy byl nově definován, aby ženám sliboval moc skrze peníze, které jim ale ve skutečnosti dávají muži (Wolf, 1991:30). Wolf popisuje, jak je krása hodnotou a bohatstvím sama o sobě. Ale jen u žen.

Zvíře by mohl být v této situaci okamžitě diskvalifikován z jakéhokoli zájmu z Belliny strany, pokud bychom na něj aplikovali stejnou logiku, jakou uvádí Wolf. Mýtus krásy však neplatí oběma směry, jelikož sám o sobě je nástrojem moci. Zvíře nemusí být atraktivní – v tom nespočívá jeho hodnota. Ta má být naopak hledána v jeho povaze, náklonnosti k Belle,

na poslední chvíli nabyté nonšalanci a v neposlední řadě jeho bohatství – koncentrace majetku v rukou jediného člověka (Zvířete) jak ho popisuje Irigaray (Irigaray, 1985:83). Jeho hodnota tkví právě v tom, po čem Bella sama touží a co jí společnost upírá – silná, nezávislá, inteligentní osobnost. Zatímco Zvíře tento požadavek splňuje velmi omezeně, Bella, která je plná těchto vlastností, získává hodnotu jako „kráska“ (Bella – a to doslova). Oba disponují vlastnostmi, kterých si patriarchální společnost váží. Plní své sociální role. Zatímco Zvíře je odměněn za svůj osobnostní růst, Bella je odměněna za to, že zůstává stejná – stejně krásná. Je s podivem, jak málo Zvíře od začátku příběhu vyžrál, což je vidět hned v další scéně, kdy velmi silně ukazuje, jak nejistota a zoufalství zůstává jeho povahovým rysem. Přesto se však příběh snaží vnutit myšlenku, že ve svém osobnostním růstu urazil dlouhou cestu a je Belle plnohodnotným partnerem.

Bella a Zvíře tančí kolem tanečního sálu. Potom se Bella a Zvíře vydávají na terasu a s velkou nervozitou se Zvíře ptá: „Bello, jste se mnou šťastná?“ (Trousdale & Wise, 1991). Jeho nejistota a zoufalství je zde velmi zdůrazněno. Bella odpoví: „Ano“, i když se smutně dívá do hvězdné noční oblohy. Bella vysvětluje, že jí chybí její otec Maurice a přeje si ho znovu vidět. Zvíře jí tu možnost dává: „Tohle zrcadlo vám ukáže cokoli. Cokoli budete chtít.“ (Trousdale & Wise, 1991). Zvíře zatím neuvažuje nad tím, že by Bellu ze svého zajetí propustil (protože ať už se stalo cokoli, Bella je stále vězeň). I když dovolil Belle, aby viděla Maurice, je to jen díky magickému zrcadlu, nikoliv osobně.

Morris (2000:156) v interpretaci Foucaulta ukazuje, jakým způsobem jazyk klade rovnítko mezi sexualitu a sebeosvobození. Tuto tendenci vidíme v celém příběhu Krásky a Zvířete, nicméně v této scéně vyplouvá plně na povrch. Jak uvádí Morris, v některých feministických diskurzech jako by sexualita splývala se subjektivitou — a dokonce i se „svobodou“. Jako ilustrace tohoto tvrzení Morris (2000: 176) slouží román *Otevři dveře!* (1920) od Catherine Carswell. Odehrává se během prvních dvou desetiletí dvacátého století v Glasgow a Londýně, a jak název naznačuje, sleduje pokusy hrdinky Joanny Bannerman uniknout z vězení středostavovské kalvínské výchovy a nalézt smysluplnější identitu, než je koncepce identity ženského sebezapření její matky. Po většinu děje Joanna bojuje proti vězení konvencí a společenských očekávání, aby se dostala do „velkého světa“ [lze srovnat s Bellinou touhou najít více než jen „provinční život“]. Prosadí si studium výtvarného umění, získá stipendium a začne pracovat na tom, aby se svou prací dokázala uživit a byla finančně nezávislá. Úvodní části románu budí dojem, že půjde o popis konkrétní společenské třídy v

Glasgow v konkrétním okamžiku na počátku století. S postupem děje však kulturní konkrétnost textu odeznívá, stejně jako se vytrácí hrdinčin boj za právo pracovat a vydělávat si na živobytí. Potřeba „otevřít dveře“ (nalézt únik) se mění v hledání čistě sexuálního naplnění. V závěrečné části hrdinka nakonec dospěje k „živoucímu poznání“: „Ted pádila vstříc životu.“ Ve skutečnosti běží vstříc náruči jediného muže, který jí může nabídnout sexuální realizaci, který jí může nabídnout její „já“ (Morris, 2000:156–157).

Příběh Belly je podobný příběhu Joanny. Bella je na začátku popsána jako bojovnice s konvencemi, někdo, kdo chce více než jen provinční život. Nakonec se však její snaha o nezávislost v příběhu mění na cestu vstříc muži, který má být v kontextu příběhu její cestou k seberozvoji a seberealizaci. I z tohoto důvodu jsem zvolila název další kapitoly poněkud ostře. Příběh sice podsouvá myšlenku, že když Bella opustí Zvíře a následně se k němu vrátí, jde o její svobodné rozhodnutí. Na příkladu, který uvádí Morris, však vidíme, že toto „svobodné“ rozhodnutí může být významně ovlivněno „živoucím poznáním“, že její štěstí může být naplněno jen skrze náruč muže.

3.11. „Dobrovolně“ se ke mně určitě vrát’

V zrcadle vidíme Maurice v lese, na jeho cestě zachránit Bellu. Je zde zobrazen bezmocný a pak dokonce padá k zemi vysílením. „Tati. Ne, je nemocný, možná že umírá a je úplně sám!“ (00:58:40) (Trousdale a Wise, 1991). Ochranitelský a pečovatelský rys u Belly je zde (opět) prostředkem k posunu děje. Aby záchrany otce dosáhla, musí se však nejprve vymanit ze zajetí Zvířete. Ačkoli přímo nežádá o svobodu, rozhodne se Zvíře Bellu propustit. Zde je samotná animace v pohádce provedena velmi pěkně, když vidíme, že se Zvíře otáčí zády k Belle a dívá se na růži, která symbolizuje jeho zakletí. Se silným sebezapřením a vědomím následků, jaké bude jeho rozhodnutí mít, propouští Bellu ze zajetí. V na první pohled nesobeckém rozhodnutí Belle říká: „Pak za ním musíte jít. Propouštím vás. Už nejste mým vězněm“ (00:58:50) (Trousdale a Wise, 1991). Zdá se, že Bella se poměrně příhodně stala z vězně dobrovolným hostem, přičemž uvedená scéna potvrzuje tuto změnu. Bella odpovídá: „Tím míníte, že jsem volná?“ (00:59:00) (Trousdale a Wise, 1991). Zvíře jí řekne, aby si vzala kouzelné zrcadlo, a pohladí ji po zátylku, když říká: „Vezměte si to s sebou a budete se moci kdykoli podívat zpátky a vzpomenout si na mě.“ (00:59:10) (Trousdale a Wise, 1991).

Největším motivem pro jednání Belly je, že vidí svého otce v ohrožení. Už jsem několikrát popisovala, jak Bellina potřeba pečovat a ochraňovat v příběhu funguje a zde se situace opakuje. Její hrdinské rozhodnutí vydat se do zimy a mezi divokou zvěř je v příběhu umenšeno tím, že její motivace je ryze stereotypní: „Děkuji vám, že jste pochopil, jak moc mě potřebuje.“ (00:59:20) (Trousdale a Wise, 1991).

Obecně zde vidím dvě možné interpretace. Podle první z nich je toto okamžik, kdy se měla Bella postavit svému vězňovi a sama požadovat propuštění – autoři však přenechali rozhodnutí na Zvířeti a tím upřeli Belle tuto možnost dříve, než k ní mohlo dojít. To by ve své podstatě znamenalo, že příběh říká, že podobná rozhodnutí nepatří mezi ta, která by měla dělat žena, a s řešením situace by měla počkat na mužský zásah. Druhá interpretace staví Bellu do silnější pozice (Ale jak popisuji níže, tato síla je pouze zdánlivá. Ačkoli se s touto interpretací ztotožňuji, myslím, že není úplná a je zavádějící). Zvíře v příběhu prošel jistým charakterovým vývojem a toto rozhodnutí je důsledek jeho vnitřního dospění. V podstatě se zde naplňuje hlavní myšlenka příběhu, že krása se skrývá uvnitř. Nezištné rozhodnutí Zvířete symbolizuje jeho vnitřní změnu.

Můj osobní názor je ten, že i přes jistou problematičnost a nekoherentnost příběhu, Zvíře skutečně měl projít, a prošel, charakterovou změnou díky času, který strávil s Bellou. Jeho rozhodnutí o jejím propuštění je pak toho skutečně důsledkem. U tohoto závěru je však zásadní nespokojit se s jednoduchým tvrzením, že se Zvíře změnil (k lepšímu), je třeba jít proti narativu. Příběh sice tuto myšlenku podsouvá, nicméně pokud pečlivě a s odstupem analyzujeme chování Zvířete, vidíme, že tato změna nebyla úplná (Zvíře se nestal nezávislým a dospělým) a byla vedena zásahy zvenčí (např. pečlivým dohledem Lumiera). Štěstí Zvířete je závislé na Belle a on sám se nestal samostatnou a nezávislou osobností.

Příběh Bellu také postavil nejen do čistě stereotypní role, ale navíc ji v tuto chvíli za pečovatelské a výchovné chování „odměnil“ tím, že byla propuštěna ze svého zajetí (i přesto, že zde Bella není submisivní pečovatelkou, což jsou vlastnosti obvykle se vyskytující u jedné postavy současně). Podle mého názoru je toto nejsilnější moment celého příběhu ve smyslu posilování stereotypu genderových rolí. Nejen že je řečeno, že chovat se podle daných stereotypů je správné (jak je tomu po většinu příběhu), ale navíc je toto chování odměněno.

Jak ale její osud může skončit? Víme, že se vrací do společnosti, která ji mezi sebou nechce, je vůči ní nepřátelská a ve své maskulinní hegemonii oslavuje karikaturu mužství – Gastona. Je to společnost, která uvěznila jejího otce a chce ho umístit do blázince.

Jak popisuje Wolf, ženy nezapadající do konceptu „správného ženství“ jsou izolovány. Kolektivní solidarita žen by přinutila strukturu moci přistoupit na spravedlivé ústupky. Solidarita je však velmi obtížná, pokud se ženy učí vidět navzájem skrze optiku krásy (Wolf, 1991:56). Podle Pratt přátelství mezi ženami vytváří báječnou energii, a hlavně posiluje ženy, které se snaží přežít v mužském světě (Pratt, 1981:89). Mýtus krásy však vede ženy k názoru, že každá z nich je ve světě sama za sebe (Wolf, 1991:56). Zde můžeme vidět, proč tři dívky z vesnice Bellou pohrdají. Je jim soupeřem ve hře, kterou ani sama nechce hrát.

Zvíře Bellu propouští. Propouští ji do nepřátelského prostředí, ze kterého chce odjakživa utéct. Propouští ji do společnosti (ve smyslu konkrétním i abstraktním), která věří, že Bella může dojít sebepoznání pouze skrze muže. Celý příběh se tak omezuje na jedinou volbu – bude Bellina další cesta pokračovat do náruče Gastona, nebo Zvířete? Celý svět už za Bellu toto rozhodnutí udělal. Protože to nebude Gaston, zbývá jediná možnost...

Jak moc lze toto rozhodnutí považovat za nezištné ze strany Zvířete a svobodné ze strany Belly?

Bella pak nachází Maurice zapadlého ve sněhu a vezme ho zpátky do chalupy, aby ho ošetřila. Když se Maurice probudí, je překvapen a nadšeně se vítá s Bellou. Zeptá se jí, jak unikla, a Bella mu vypráví o svém propuštění. Její otec reaguje s překvapením a nedůvěrou.

Rozhovor přeruší malý Chip, který vypadne z Belliny brašny. Ta, když vidí Chipa, není nijak vyděšená nebo podrážděná. Ačkoli se zde vyprávění snaží vzbudit dojem, že Bella opravdu neměla v úmyslu vrátit se do hradu, reakce Belly tomu není adekvátní. Bella ví, že Chip se sám zpět nedostane, a myšlenka jejího vlastního návratu jí tak nemůže být vzdálená. Nakonec s tím patrně počítala od začátku.

3.12. Gradace příběhu ke konfliktu

Tuto scénu přerušuje zaklepání na dveře. Obyvatelé města vedení Gastonem chtějí Maurice odvést do blázince. LeFou vysvětluje, že ho vezmou pryč, protože se v krčmě

„choval jako blázen“ a všichni ho slyšeli (Trousdale & Wise, 1991). Bella se otce snaží bránit, ale obyvatelé města ji ignorují a povzbuzují Maurice, aby vysvětlil své „bláznivé“ vyprávění o Zvířeti. Poté se mu lidé v podstatě vysmějí a je hozen do vozu. Mauricův příběh je zde – aspoň co se týče věrohodnosti – považován za příběh dítěte – což poměrně věrně odpovídá Mauricově osobnosti. Ačkoli má být neprávem odvezen do blázince (výsledek Gastonovy manipulace), lze pochopit, proč je jeho příběh nevyslyšen.

Bella však pomocí kouzelného zrcadla vyvolá obraz Zvířete a snaží se příběh potvrdit. Nálada davu se však rychle změní na nepřátelskou, jelikož Bella tímto výjevem vyvolala velký strach z toho, co by mohl Zvíře představovat nebo udělat. Bella se je snaží uklidnit, nicméně není úspěšná. Naopak, Gaston reaguje žárlivě a říká: „Kdybych tě tak dobře neznal, řekl bych, že máš tu obludu ráda.“ (01:03:05) (Trousdale a Wise, 1991). Nato Bella rozzlobeně odpoví: „On není obluda Gastone. Ale ty ano.“ (01:03:08) (Trousdale a Wise, 1991). Zde nastává okamžik, kdy je v příběhu Zvíře ostře vymezen proti Gastonovi. Gaston zde ukazuje všechna hluboká negativa své osobnosti a příběh nás vede k závěru, že pokud Zvíře stojí v opozici vůči Gastonovi, potom musí být jeho pohnutky spravedlivé a správné. Příběh zde neumožňuje polemizovat nad tím, že i Zvíře ukázal mnoho negativních osobnostních rysů – vidíme zde dichotomii, kterou popisuje Pratt (Pratt, 1981).

Gaston vidí, že selhal jeho plán, jak pomocí hrozeb vůči Mauricovi donutit Bellu, aby si ho vzala, a tak rychle mění strategii. Využívá strachu obyvatel města a vede je k napadení a zabití Zvířete – než přijde pro jejich děti (podle Gastona). Belle se snaží Gastona zastavit, ten ji však zavře i s otcem do sklepa jejich chalupy. Ačkoli je Zvíře v příběhu psychicky nestabilní, píseň dramaturgizuje jeho sklony k násilí (přičemž Zvíře ani nemůže přijít do vesnice, ať už s přátelskými, či nepřátelskými úmysly). Strach Gaston využívá jako samozvaný prorok, který se chce postavit do čela davu. Jeho mocenská pozice není ničím podložena, pouze ochotou postavit se něčemu, co jen on sám označuje za nebezpečné – dav spatřuje v Gastonovi vůdce a považuje za nezbytné, aby ho lidé vyzdvihli do svého čela a aby je vedl proti zdánlivému nepříteli. Gaston své vůli podřizuje celou vesnici, která v něm vidí maskulinního vůdce – hegemonu (Connell a Messerschmidt, 2005).

Když dav lidí z města dorazí na hrad a chce se dostat dovnitř, snaží se služebnictvo z rezignovaného Zvířete dostat, co mají dělat. Zdá se však, že Zvíře ztratil veškerou vůli žít.

Odpovídá: „Teď už je všechno jedno. Ať si klidně přijdou.“ (01:06:20) (Trousdale a Wise, 1991).

3.13. Nedobrovolně dobrovolný návrat

I když se vesničané nakonec dostávají do zámku, chladnokrevný útok, který si představovali, je spíše ukázkou neschopnosti a absurdity, když se jim začali obyvatelé hradu bránit. Pak jsou vesničané z hradu zahnáni zpět.

Gaston však hned na začátku proniká do útrob hradu a později neprchá s ostatními. Gaston (překvapivě neomylně) zamíří do západního křídla hradu, o kterém víme, že ho obývá Zvíře. Jakmile se dostává k němu, připravuje si luk ke střelbě a zasahuje Zvíře do zad. Ten neprojevuje žádnou touhu se bránit. Dokonce se nechá dál napadat, a nakonec vytlačit z okna na římsu. V tuto chvíli se objevuje Bella. Sama o sobě nemůže jako přihlížející ničemu zabránit, nicméně prosí Gastona, aby přestal s násilím. To Gaston předvídatelně ignoruje, nicméně Zvíře je přítomností Belly povzbuzen a začíná se bránit. V této potyčce se nakonec oba dostanou na kraj římsy, kde bojují o svůj život. A vzhledem ke své očividné fyzické převaze Zvíře dostává Gastona do pozice, kdy Gaston škemrá o svůj život.

Tato bojová scéna má několik důsledků v širším kontextu. Je to jistý příklad romantizovaného násilí, ke kterému příběh šel a divák je na něj určitým způsobem připraven, jelikož zrcadlí boj Zvířete s vlky. Zvíře je opět na straně „dobra“, tentokrát ne proti negativní stránce zvířat, ale proti negativní stránce lidství. Tato změna negativní projekce záporných vlastností z přírody (zvířat) na člověka znovu symbolizuje jistý (i když jak jsem výše několikrát zmínila problematický) vývoj charakteru Zvířete. Nicméně s jeho vnitřním vývojem přichází nové vnější výzvy – pokud se rozhodne, že existuje někdo, kdo by měl být v jeho životě (přijetí Belly jako partnerky), otevírá se tak celé společnosti, včetně těch, kteří se k němu budou chovat jako Gaston. Zvíře tak otevřením hradu přijímá nejen pozitivní změnu, ale i negativní konsekvence.

3.14. Gastonova druhá šance a jeho pád

Psychologická proměna Zvířete by měla být v příběhu v tuto chvíli u konce. To je symbolizováno tím, že i přes vztek a možná i nenávist Zvíře ušetří Gastonův život. Místo pomsty se pak otáčí ke Gastonovi zády a jde Belle naproti. Zde vrcholí kontrast příběhu, kdy

Gaston bodá Zvíře do zad, čímž příběh ukazuje, že i přes milost, kterou mu Zvíře dalo, necítí Gaston potřebu změny nebo sebereflexe, a naopak touží po vítězství nad Zvířetem za každou cenu. Ve své snaze Zvíře bodnout znovu ztrácí Gaston rovnováhu, a zatímco Bella Zvíře vytahuje na balkon, Gaston padá do tmavé hlubiny. I přesto, že Gaston nedokázal bodnout vícekrát, Zvíře pomalu umírá. Bella se v tuto chvíli rozhodne (pravděpodobně ze soucitu) vyslovit své city a šeptá Zvířeti: „Prosím, neopouštěj mě! Miluju tě!“ (01:12:45) (Trousdale a Wise, 1991). Je otázkou, do jaké míry se v tuto chvíli stává Bella na Zvířeti emocionálně závislá. Bella tak zachraňuje život Zvířeti prostřednictvím své lásky, protože poté se Zvíře znovu vrací k životu jako lidská bytost a mluvící nábytek – služebnictvo – se znovu stává lidmi. Bella prolomila kouzlo svou láskou, což je v pohádkách časté téma.

Tím, že Zvíře odmítlo určité společenské chování a nahrazuje je přijatelnějším, získává svou odměnu – přeměnu zpět na člověka, do normálnosti. Získává svou vstupenku do společnosti. Na druhou stranu Gaston, který se nechce, nebo nemůže přizpůsobit, je ztracen. Padá do společenské i skutečné propasti.

3.15. Šťastně až do smrti?

Bella prožívá šťastný konec, který jí dává nejen pravou lásku, ale také jí poskytuje intelektuálnější a vzrušující život. Bella tančí kolem tanečního sálu ve zlatých šatech s princem. Chip a paní Pottsová pozorují tento pár a Chip se ptá paní Pottsově: „Budou žít šťastně až do smrti, mami?“ (01:16:16) (Trousdale a Wise, 1991). Paní Pottsová odpovídá: „Samozřejmě“ (01:16:21) (Trousdale a Wise, 1991). Scéna pak přechází do mozaiky, která zobrazuje Bellu s korunkou na hlavě i s princem, který má také korunu, což symbolizuje jejich sňatek. Je jasné, že manželství je součástí narativu „šťastně až do smrti“. Příběh Belly končí v heterosexuálním sňatku s princem jako jejím mužským partnerem.

Již od nízkého věku jsou dívky neustále vystavovány hegemonnímu nátlaku, že pro své štěstí by se měly vdát a mít děti. Příběh Kráska a Zvíře tuto myšlenku sdílí – hlavní životní cíl Belly bylo potkat prince a vdát se za něj (i když to neříká přímo, hned na začátku popisuje svou oblíbenou knihu se stejným tématem). Gaston pro Bellu nebyl nepřijatelný kvůli svatbě, ale kvůli své povaze.

Svatba prince a Belly je prezentována jako šťastný konec, se kterým nelze polemizovat – příběh skončil. Může se zdát, že tato snaha má být pro dívky cílem jejich celého

dospívajícího a ranně dospělého života. To, že nám štěstí přinést nemusí, již v příběhu a často i ve společnosti zmíněno není.

4. Závěr

Příběh Krásky a Zvířete v Disneyho verzi má z pohledu feministické analýzy několik významných problémů – zasazování hlavních hrdinů do stereotypních rolí (jejichž plnění pak odměňuje), silně androcentrickou společnost a velký důraz na naplnění generického „šťastného konce“. Musím však říci, že i poté, co jsem příběh podrobně analyzovala, mám tuto pohádku stále ráda. Má diplomová práce nemá za cíl odradit od ní ostatní, ale povzbudit diváky, aby byli kritičtí a všímali si poselství filmu – možná vzdorným pohledem, jak doporučuje Fetterley.

Zabývala jsem se analýzou Disneyho pohádky Kráska a Zvíře. Pod nejvrchnější vrstvou příběhu jsem našla mnoho situací a okamžiků, které ukazují na nerovné mocenské uspořádání hlavní dvojice příběhu.

V příběhu se opakovaně v různých formách objevuje nerovnost z pohledu genderu. Bella je stavěna do role méněcenného partnera ve společnosti nebo oproti Zvířeti. Nápadněji je vidět její podřízená role ve společnosti, kdy se od ní čeká plnění stereotypní role pečovatelky a pasivní posluchačky (ve vztahu k otci a Gastonovi) a její zvědavost a snaha vést aktivní životní styl je vnímána negativně. Vůči Zvířeti můžeme vidět, že je tento pohled méně nápadný, nicméně i zde se objevuje snaha zasadit Bellu do příběhu jako pečovatelku – když ošetřuje Zvířeti rány, nebo když ho učí stolovat. Během vyprávění se tato nerovnost dynamicky mění, nicméně v příběhu jako celku je přítomna.

Důsledky kouzla, kterým je Zvíře zaklet, jsou mnohem zásadnější než jen hledání vnitřní krásy. Navzdory skutečnosti, že Zvíře je vůči Belle ze začátku vzteklý a výbušný, Bella na sebe bere zodpovědnost za zkulturnování tohoto tvora, protože princ (zde i jako metafora mravní krásy) může být někde hluboko uvnitř. Během tohoto procesu socializace a péče je zřejmá nejistota a zranitelnost Zvířete. V tomto ohledu se sice opět objevuje stereotypní role Belly jako pečovatelky, ale i ambivalence stereotypu femininity – Bella v příběhu není submisivní.

Účelem analýzy bylo zjistit, jak je v samotném vyprávění pojat vztah hlavní dvojice, a to jak vzájemný, tak i v kontextu společnosti, ve které se nachází, a zároveň analyzovat vliv a

vztah postav vedlejších. V rámci analýzy jsem identifikovala mnoho tradičních genderových stereotypů, které příběh nastiňuje jako danou situaci a obvykle nezpochybňuje stereotypní společenské uspořádání. Ačkoli jsou v tomto směru v příběhu jisté náznaky a poukazování na omezenost tradiční společnosti, obvykle nejsou dovedeny do důsledků a činů. Postavy v příběhu Kráska a Zvíře jsou často silně ovlivněny stereotypními rolemi, které jsou jim prisuzovány společností, v některých případech se pak objevují jednorozměrné postavy (např. tři sestry ve vesnici, které nadbíhají Gastonovi), jejichž jediným úkolem je prezentace čistokrevného stereotypu.

Bella je na první pohled prezentována jako nezávislá, inteligentní hrdinka, v příběhu často vystupuje jako ta, která má za cíl posouvat děj, nicméně velmi předvídatelným způsobem. Tato charakteristika by tradičnímu stereotypu femininity ani tradiční „ženské“ roli neodpovídala. Pokud jde o pečovatelský jako významný rys její povahy i jejího jednání, lze říci, že tuto její roli využívají muži kolem ní – její otec ji považuje za náhradu matky, Gaston za trofej, Zvíře za instrument ke zlomení kletby. Bellu zde můžeme vidět na pozadí neviditelných prací a povinností doma i jako socializující prvek Zvířete. Gastonovým výpadům se brání, nicméně i on dokáže skrze péči o Maurice Bellou manipulovat. V tomto ohledu je Bella typickou reprezentantkou archetypu pečovatelky a nijak výrazně se od něj neodchyluje, ani neboří naši představu o tom, jak má pečovatelka vypadat. Jako pečující matka se projevuje nejen vůči svému otci, ale také vůči Zvířeti. Léčí ho, učí ho stolovat, oceňovat literaturu, tančit. Nakonec ho vede k ovládnutí jeho hněvu a trpělivosti. Nicméně není pečovatelkou „ušlápnutou“ a pasivní, pečovatelkou z donucení; je aktivní pečovatelkou, která si tuto roli možná volí. Do jaké míry jde o svobodnou volbu a do jaké míry o internalizovanou roli, však není z textu jednoznačně poznatelné.

Bylo by ovšem nepřesné tvrdit, že Bellina nezávislost, inteligence a aktivita jsou jen odvedením pozornosti od stereotypního příběhu. Bella se na několika místech dostává do sporu se Zvířetem nebo Gastonem a bez jakékoli míry ironie lze říci, že si dokáže stát za svým názorem, chová se umírněně, avšak asertivně, a je schopna si prosadit svou vůli. Tyto okamžiky (např. hádka se Zvířetem před večeří) jsou sice v příběhu často oslabeny následnou reakcí Belly (propuknutí v pláč), nicméně nabourávají stereotypní představu o tom, jak má vypadat ženská hrdinka příběhu. Na těchto příkladech lze ukázat, jakým způsobem může být příběh stereotypní i subverzivní zároveň – příběh se opírá o stereotypní narativ, ale také občas jde proti očekáváním, která jsou s tímto narativem spojena.

Bella je představena s mnoha typickými stereotypními charakteristikami ženského zevnějšku. I když se sdělení, že „krása se skrývá uvnitř“, jeví jako hlavní sdělení vyprávění, má Bella typicky „ženský“ vzhled, který akcentuje štíhlou, vysokou postavu s dlouhými vlasy a velkýma očima. Vizuální reprezentace Belly vytváří portrét ženského ideálu, který podporuje androcentrickou představu o ideálu ženské krásy – musíme si být vědomi toho, že mýtus krásy, jak nastínila Naomi Wolf, je zasazen v androcentrické kultuře tak, aby omezil ženy sociálně a ekonomicky (jak popisují v kapitole 2.2.4). Jakékoliv zobrazení krásy, která ztělesňuje ideální ženu, pomáhá definovat kulturní očekávání krásy. Na druhou stranu je Bella zobrazena jako nezávislá a aktivní hrdinka, která je schopna vlastních rozhodnutí a prosazení své vůle. I když se často objevuje v roli matky/pečovatelky, na několika místech v příběhu je nezávislá. To je poměrně neobvyklé zobrazení hrdinky v pohádce – na jednu stranu se objevuje jako pečovatelka nebo předmětný nástroj ke zlomení kletby, která má sloužit záměrům muže, a na druhou stranu má vlastnosti a vůli zachránit sebe i Zvíře. Z tohoto úhlu pohledu právě považují role Belly za nejednoznačné a ambivalentní.

Maurice, Bellin otec, je dobráckým hlupákem, dospělým dítětem, který je neschopen ve společnosti přežít sám. Jeho nadšenecká dětská povaha může být úsměvná, nicméně ve svém důsledku odsuzuje Bellu k roli pečovatelky. Nakonec se Bella dostává z jedné výchovné role do druhé – nejprve se celý život stará o otce, aby se v dospělosti postarala o Zvíře (později pravděpodobně i o odčarovaného prince Adama). Bezbranný a naivní Maurice představuje v příběhu archetyp nevinnosti, jenž obvykle přisuzujeme dětem – rodinné role jsou zde ukázány naprosto jasně hned v první scéně. Maurice na jedné straně využívá své autoritativní role otce, která vyžaduje poslušnost a úctu, jako jedinec je ale opakem archetypu patriarchálního hrdiny – je nejistý, slabý a ochranu potřebuje spíše on sám, než že by ji poskytoval.

Gaston, maskulinní nápadník Belly, který se o ni ve skutečnosti vůbec nezajímá pro ni samotnou, je představitelem dominance a násilí. Gastona společnost uznává, jelikož se chová i vypadá jako „pravý muž“. Gaston představuje stereotypního, násilnický založeného muže, který stále musí sám sobě dokazovat, že je nejlepší (podle jeho vlastní omezené definice). S lidmi kolem sebe zachází s despektem a snaží se dosahovat pozice moci tím, že utlačuje ostatní. Jak Bellu, tak i ostatní dívky ve vesnici nevnímá jako lidské bytosti, ale jako objekty svého zájmu/nezájmu a jako prostředky ke zlepšení jeho vlastního obrazu (o Bellu má zájem, protože je nejkrásnější, a on musí mít to nejlepší). Gaston je tedy spíše karikaturou

patriarchálního hrdiny v tom smyslu, že ačkoliv je silný a odpovídá tomuto archetypu svým zjevem, de facto není kladným ochranitelem, ale nezralým sobcem.

Zvíře není typickou obětí kletby nebo jiného nešťastného osudu. Už jen tím, že tuto roli má ve většině pohádek žena (Sněhurka, Popelka, Červená Karkulka apod.). Na první pohled by se také mohlo zdát, že reaguje na svůj osud naprosto opačně, než bychom čekali – zatímco bychom v pohádce očekávali pasivní smíření se s osudem a čekání na vysvobození, vidíme agresivně se chovající Zvíře, jež reaguje výbušně. Jak příběh pokračuje, je však zřejmé, že tato agresivita pramení z jeho nejistoty a pochyb. Ke konci příběhu, kdy Gaston přichází Zvíře zavraždit, vidíme stejnou pasivitu, i když z jiných důvodů – jde o důsledek ztráty naděje na vysvobození. Zvíře tak neztvárňuje stereotypního „čekatele“ na vysvobození. Je však postavou ve vývoji, v níž se mezi sebou perou i některé rozpory a různé archetypy maskulinit: na jedné straně má být Zvíře vůdcem z řad aristokracie, což je na konci vyprávění potvrzeno jeho znovunabytím titulu. Na straně druhé jde o nevyrovnaného, emotivního a nedospělého člověka.

Čarodějka, která soslala na prince Adama kletbu a zaklela ho do podoby Zvířete, se v animované verzi příběhu objevuje pouze v úvodním slově, kde je vyobrazena na mozaice. V jejím případě lze hovořit o archetypu vědmy, ženy oplývající mocí až nadpřirozenou silou. Čarodějka zde vystupuje jako iniciátor celého příběhu a jako naprosto nezávislá veličina – stojí mimo lidskou společnost, její zákony, pravidla a kulturu. Je mimo morální hodnocení (její činy nejsou nijak souzeny), ale příběh jí dává právo zasahovat do lidského chování, odměňovat a trestat.

Princ Adam je za svou pýchu potrestán „ošklivostí“, aby se naučil, že krása se skrývá uvnitř. Jistá míra ironie je v případě kouzel a kleteb častým motivem, v tomto konkrétním případě je však poměrně problematická. Jeho zakletí vyústí ve společenskou izolaci (pomineme-li s princem zakleté služebnictvo). Jaké je tedy hlavní sdělení? Zvíře se dozvídá, že tak, jak povrchně hodnotil lidi kolem sebe, tak stejně povrchně teď hodnotí okolní svět jeho. Pokud je tato vlastnost, kterou mají všichni společnou, neznamená to, že je tato vlastnost společensky v pořádku? Na druhou stranu má však Zvíře možnost se naučit, jak nespravedlivé toto hodnocení je a jak nesprávně jsou nastaveny hodnoty ve společnosti. Změna společnosti může nastat změnou jednotlivce.

Celý příběh spěje ke zlomení kletby, která byla na Zvíře uvalena. Je to Zvíře, který má být zachráněn, a Bella, která má být zachránkyní. Tato výměna rolí (kdy zachráncem bývá v patriarchálních příbězích obvykle muž) je zajímavá nejen z analytického hlediska, ale podle mého názoru také prospívá příběhu a jeho zpracování. Pro mladou dívku/divačku je mnohem více posilující se ztotožnit se zachránkyní Bellou, než se zachráncem-mužem z nějaké jiné pohádky. Pokud by zůstalo jen u hrdinské záchrany Zvířete, byla by Bella velkým vzorem. Je však třeba se podívat na to, jak je této záchrany dosaženo.

Bella jako pečovatelka kultivuje a vychovává Zvíře, který je zachráněn poté, co si osvojí jisté civilizační dovednosti a smýšlení. Bella je zachránkyní skrze svou, systémem určenou roli. Po celý příběh se opakuje hlavní charakterový rys Belly – i když je Bella zvědavou a aktivní postavou, nakonec vždy převáží její pečovatelská (ba takřka sebeobětující se) role. A ta je ve výsledku nejdůležitější pro „šťastný konec“. Její snaha o vlastní autonomii je v příběhu zjevná, a i když zůstává nenaplněna, do jistého bodu se o ni Bella snaží. Tohoto „potenciálu“ se však vzdává, v souladu s očekáváním společnosti přijímá svou tradiční roli a stává se „ženou po mužově boku“. I když se osobnostně radikálně nemění (což představuje jistou subverzi vůči patriarchálnímu řádu), na první pohled ztělesňuje patriarchální kontrolu skrz mýtus krásy. Subverzivita, která byla v chování Belly přítomna, oslabuje.

Bella je v příběhu za plnění stereotypních rolí odměňována. Nikoli přímo a nikoli hmotně, nicméně při přijetí své role je jí umožněno pohybovat se ve společnosti, dostává se jí lepšího zacházení od Zvířete, nebo může opustit hrad. Podle mého názoru je toto nejsilnější moment celého příběhu ve smyslu posilování stereotypu genderových rolí. Nejen že je řečeno, že chovat se podle daných stereotypů je správné (jak je tomu po většinu příběhu), ale navíc je toto chování odměněno.

Bella má prožít svůj „šťastný konec“. Ponechme stranou budoucnost páru jako takového a položme si otázku, zdali je tento konec tak šťastný, jak se zdá na první pohled?

Nebo je to pouze apel na dětské divačky, prostřednictvím kterého je tvůrci manipulují k hledání jejich vlastního „šťastného konce“ v rámci dominantního řádu? Proto ze své pozice závěrem vznáším polemiku, zda tyto klišovitě happy endy, jimiž má končit životní závod o štěstí, za jehož cíl chápeme manželství, vážně přinese prezentované blaho našim filmovým hrdinkám a následně i nám, reálným ženám samotným?

5. Bibliografie

Bourdieu, P. (2000) *Nadvláda mužů*. Editoval V. Dvořáková a M. Petrušek. Praha: Karolinum. Dostupné z: https://cs.wikipedia.org/wiki/Nadvláda_mužů (Viděno: 20. říjen 2018).

Butler, J. (1990) *Gender Trouble*. 1. vyd, History. 1. vyd. New York. doi: 10.1016/j.jconhyd.2010.08.009.

Cixous, H. (1988) „Sorties: Out and Out; Attacks/Ways Out/ Forays , in Cixous — Clémentova, *The Newly Born Woman*“, *Newly Born Woman*, s. 287–293. Dostupné z: https://www.google.cz/search?ei=zTXLW4OUE8PUkwWkh4GoBw&q=cixous+sorties+pdf&oq=cixous+sortie&gs_l=psy-ab.3.0.0i22i30k1i3.41117.46672.0.49079.13.13.0.0.0.94.1027.13.13.0...0...1c.1.64.psy-ab..0.13.1025...0j0i131k1j35i39k1j0i67k1j0i30k1j0i19k1j0i22i30i19 (Viděno: 20. říjen 2018).

Cixous, H., Cohen, K. a Cohen, P. (1976) „The Laugh of the Medusa“, *Signs: Journal of Women in Culture and Society*. The University of Chicago Press, 1(4), s. 875–893. doi: 10.1086/493306.

Condon, B. (2017) *Beauty and the Beast*. USA: Walt Disney. Dostupné z: <http://www.digitalspy.com/movies/feature/a795376/beauty-and-the-beast-cast-trailer-release-date-everything-you-need-to-know/> (Viděno: 1. červenec 2018).

Connell, R., Hearn, J. a Kimmel, M. S. (2004) „Handbook of Studies on Men and Masculinities“, s. 2004–2007. Dostupné z: <http://kolectivoporoto.cl/wp-content/uploads/2017/02/Kimmel-M-Hearn-H-Connell-RW-Handbook-of-studies-in-masculinities.pdf> (Viděno: 21. říjen 2018).

Connell, R. W. a Messerschmidt, J. W. (2005) „Hegemonic masculinity rethinking the concept“, *Gender and Society*, 19(6), s. 829–859. doi: 10.1177/0891243205278639.

Cummins, J. (1995) „Romancing the Plot: The Real Beast of Disney’s *Beauty and the Beast*“, *Children’s Literature Association Quarterly*, 20(1), s. 22–28. doi: 10.1353/chq.0.0872.

Davis, A. M. (2006) *Good girls and wicked witches, women in Disney's feature animation*. John Libbey Publishing. Dostupné z: <https://www.jstor.org/stable/j.ctt16gz bqk> (Viděno: 7. červenec 2018).

Donaldson, M. (1993) „What is hegemonic masculinity?“, *Theory and Society*, 22(5), s. 643–657. doi: 10.1007/BF00993540.

Estés, C. P. (1995) *Ženy, které běhaly s vlky*. Praha: Pragma.

Estés, C. P. (2011) *Untie the Strong Woman: Blessed Mother's Immaculate Love for the Wild Soul*. Sounds True. Dostupné z: <http://www.amazon.com/Untie-Strong-Woman-Blessed-Immaculate/dp/1604076356> (Viděno: 25. prosinec 2018).

Faith, D. (2011) „The Guy with the Problem " : Reform Narrative in Disney's Beauty and the Beast", 5(2), s. 79–85.

Fetterley, J. (1978) *The Resisting Reader: A Feminist Approach to American Fiction*. Indiana University Press. Dostupné z: https://books.google.cz/books/about/The_Resisting_Reader.html?id=4pGhg zPbQz cC&redir_esc=y (Viděno: 26. leden 2019).

Fordham, M. (1957) „Biological theory and the concept of archetypes“, *New Developments in Analytical Psychology*. London. Dostupné z: [https://books.google.cz/books?id=uHk9AAA AIAAJ&pg=PA36&lpg=PA36&dq=Fordham,+M.+\(1949\),+‘Biological+theory+and+the+concept+of+archetypes’,&source=bl&ots=qjAgC09XI5&sig=ewcSVPeRV4PgBQeE5R6vhS2rPq0&hl=cs&sa=X&ved=2ahUKEwiBp-TKoZPeAhXCAewKHeywD](https://books.google.cz/books?id=uHk9AAA AIAAJ&pg=PA36&lpg=PA36&dq=Fordham,+M.+(1949),+‘Biological+theory+and+the+concept+of+archetypes’,&source=bl&ots=qjAgC09XI5&sig=ewcSVPeRV4PgBQeE5R6vhS2rPq0&hl=cs&sa=X&ved=2ahUKEwiBp-TKoZPeAhXCAewKHeywD) (Viděno: 19. říjen 2018).

Fuselier, G. D. (1999) „Placing the Stockholm Syndrome in perspective“, *FBI Law Enforcement Bulletin*, 68(7), s. 22–25. Dostupné z: <http://search.proquest.com/docview/204122770?accountid=8289%5Cnhttp://yw6vq3kb9d.search.serialssolutions.com?genre=article&sid=ProQ:&atitle=Placing+the+Stockholm+Syndrome+in+perspective&title=FBI+Law+Enforcement+Bulletin&issn=00145688&date=1999-07-01&volu.>

Gilligan, C. (1983) „In a Different Voice: Psychological Theory and Women's

Development.", *Contemporary Sociology*. Harvard University Press, 12(4), s. 448. doi: 10.2307/2067520.

Gilligan, S. G. a Dilts, R. (2009) *The hero's journey : a voyage of self discovery*. Crown House.

Hanáková, P. (2007) *Pandorina skříňka, aneb, Co feministky provedly filmu?* Academia. Dostupné z: <https://www.cbdb.cz/kniha-75525-pandorina-skrinka-aneb-co-feministky-provedly-filmu-pandorina-skrinka-aneb-co-feministky-provedly-filmu> (Viděno: 8. únor 2019).

Hillman, J. (1962) „Training and the C. G. Jung Institute, Zürich“, *Journal of Analytical Psychology*. Wiley/Blackwell (10.1111), 7(1), s. 3–19. doi: 10.1111/j.1465-5922.1962.00003.x.

Hillman, J. (1997) „The Soul's Code: In Search of Character and Calling“. Random House, s. 352. Dostupné z: <https://www.publishersweekly.com/978-0-679-44522-7> (Viděno: 25. prosinec 2018).

Holá, P. (2013) *Literatura je politická*. Dostupné z: <http://www.petami.estranky.cz/clanky/gender-a-literatura/literatura-je-politicka.html> (Viděno: 1. únor 2019).

Houwers, L. (2017) *The Representation Of Gender In Disney's Cinderella And Beauty The Beast: A Comparative Analysis Of Animation And Live-Action Disney Film*. Dostupné z: [http://theses.uibn.ru.nl/bitstream/handle/123456789/4654/Houwers%2C Linda 4251164.pdf?sequence=1](http://theses.uibn.ru.nl/bitstream/handle/123456789/4654/Houwers%2C%20Linda%204251164.pdf?sequence=1).

Hrdličková, A. (2007) *Úvod do gender studies*. Vysoká škola evropských a regionálních studií. Dostupné z: <http://aleph.vkol.cz/pub/svk01/00084/77/000847758.htm> (Viděno: 20. říjen 2018).

Iolana, P. (2016) *Jung and Goddess: The Significance of Jungian and post-Jungian Theory to the Development of the Western Goddess Movement*. University of Glasgow.

Irigaray, L. (1985) „This Sex Which is not One“. New Your: Cornell University Press, s. 223. Dostupné z: <http://kunsthallezurich.ch/sites/default/files/downloads/irigaray-this-sex->

which-is-not-one.pdf (Viděno: 26. prosinec 2018).

Kalnická, Z. (2007) Archetyp vody a ženy. Emitos. Dostupné z: <https://search.mlp.cz/cz/titul/archetyp-vody-a-zeny/2649963/> (Viděno: 6. srpen 2018).

Knotková-Čapková, B. (2003a) „Metaphorization or demistification of woman in modern Bengali male poetry“, in Dasteegt, T. (ed.) Heroes and Heritage. The Protagonist in Indian Literature and Film. Leiden: Leiden University, s. 51–65.

Knotková-Čapková, B. (2003b) „Metaphorization or demistification of woman in modern Bengali male poetry“, in Heroes and Heritage. The Protagonist in Indian Literature and Film. Leiden: Leiden University, s. 51–65. Dostupné z: <http://libris.kb.se/bib/10220918> (Viděno: 8. únor 2019).

Knotková-Čapková, B. (2006) Přístupy genderové analýzy ke studiu náboženství. Dostupné z: <https://padesatprocent.cz/cz/zpravodajstvi/blanka-knotkova-capkova-pristupy-genderove-analyzy-ke-studiu-nabozenstvi-ltsupgt1ltsupgt> (Viděno: 25. prosinec 2018).

Knotková-Čapková, B. (2007) Multikulturalismus a feminismus, Fórum 50 %. Dostupné z: <https://padesatprocent.cz/cz/blanka-knotkova-capkova-multikulturalismus-a-feminismus> (Viděno: 28. leden 2019).

Knotková-Čapková, B. (2010) Tvář v tvář: gender jako metodologická kategorie literárních analýz. Gender studies. Dostupné z: <https://vufind.mzk.cz/Record/MZK01-001136047> (Viděno: 27. leden 2019).

Knotková-Čapková, B. (2011) Mezi obzory: gender v interdisciplinární perspektivě. Gender Studies. Dostupné z: https://books.google.cz/books/about/Mezi_obzory.html?id=xcloMwEACAAJ&redir_esc=y (Viděno: 27. leden 2019).

Knotková-Čapková, B., Havelková, H. a Skovajsa, M. (2007) Stylistika, argumentace a akademické psaní. 1. vyd. Praha: Fakulta humanitních studií UK.

Kobová, E. (2013) „Feministická politická filozofia“, in In F. Novosád; D. Smreková (Eds.), Dejiny sociálneho a politického myslenia (). Bratislava: Kalligram., s. 675–689. Dostupné z: https://www.academia.edu/8684271/Feministická_politická_filozofia (Viděno:

20. říjen 2018).

Kraus, J. (2007) *Nový akademický slovník cizích slov A-Ž*. Praha: Academia. Dostupné z: <http://www.academia.cz/novy-akademicky-slovník-cizich-slov-a-z-broz--academia--2007> (Viděno: 19. říjen 2018).

Lacan, J. (1977) „The Ego in Freud’s Theory and in the Technique of Psychoanalysis“, *Investigative Ophthalmology and Visual Science*. [[Éditions du Seuil]], 18(1), s. 8–10. doi: 10.2307/2388339.

de Lauretis, T. (1987) *Technologies of Gender: Essays on Theory, Film, and Fiction*. doi: 10.1007/s13398-014-0173-7.2.

Lubeck, S. (1996) „Deconstructing “child development knowledge” and “teacher preparation”“, *Early Childhood Research Quarterly*. JAI, 11(2), s. 147–167. doi: 10.1016/S0885-2006(96)90003-4.

Manley, K. (2003) „Disney, the Beast, and Woman as Civilizing Force.“, in *The Emperor’s Old Groove: Decolonizing Disney’s Magic Kingdom*. 1. vyd. NY: Peter Lang, s. 79–89.

Mantecon, V. H. (1993) „Where Are the Archetypes? Searching for Symbols of Women’s Midlife Passage“, *Women & Therapy*. Taylor & Francis Group, 14(1–2), s. 77–88. doi: 10.1300/J015v14n01_08.

Mohanty, C. T. (2013) „Under western eyes: Feminist scholarship and colonial discourses“, in *Feminist Postcolonial Theory a Reader*. Duke University Press, s. 49–74. doi: 10.4324/9780203825235.

Mohanty, C. T., Russo, A. a Torres, L. (1991) *Third World women and the politics of feminism*. Indiana University Press. Dostupné z: https://books.google.cz/books/about/Third_World_Women_and_the_Politics_of_Fe.html?id=UQ6Fh-s_OVEC&redir_esc=y (Viděno: 28. leden 2019).

Morris, P. (2000) *Literatura a feminismus*. Brno: Host - vydavatelství.

Oakley, A. (2000) *Pohlaví, gender a společnost*. Portál. Dostupné z:

<https://is.muni.cz/publication/425566> (Viděno: 1. červenec 2018).

Odajnyk, V. W. (2012) *Archetype and Character; Power, Eros, Sperit, and Matter Personality Types*. Palgrave Macmillan. doi: 10.1057/9781137008886.

Pachmanová, M. (2001) *Věrnost v pohybu : hovory o feminismu, dějinách a vizualitě*. One Woman Press. Dostupné z: <https://knihy.abz.cz/prodej/vernost-v-pohybu-hovory-o-feminismu-dejinach-a-vizualite> (Viděno: 8. únor 2019).

Pachmanová, M. (2002) *Neviditelná žena*. 1. vyd. Praha: One Woman Press. Dostupné z: <https://www.databazeknih.cz/knihy/neviditelna-zena-95472> (Viděno: 4. červen 2018).

Parsons, L. T. (2004) „Ella Evolving: Cinderella Stories and the Construction of Gender-Appropriate Behavior“, *Children’s Literature in Education*, 35(2), s. 135–154. doi: 10.1023/B:CLID.0000030223.88357.e8.

Pratt, A. (1981) *Archetypal patterns in women’s fiction*. Indiana University Press. Dostupné z: https://books.google.nl/books?hl=en&lr=&id=nRK75-2LTDQC&oi=fnd&pg=PR8&dq=women%27s+archetypal+stereotypes&ots=Db1_HyZsfX&sig=19ydMGAONvuPauAV5744XVoHRj0&redir_esc=y#v=onepage&q=women’s+archetypal+stereotypes&f=false (Viděno: 8. prosinec 2018).

Rambousková, B. (2002) *Carol Gilligan: Jiným hlasem*, *Feminismus.cz*. Dostupné z: <http://www.feminismus.cz/cz/clanky/carol-gilligan-jinym-hlasem-portal-2001> (Viděno: 27. leden 2019).

Renzetti, C. M. a Curran, D. J. (2003) *Ženy, muži a společnost*. Karolinum. Dostupné z: <https://www.cbdb.cz/kniha-74135-zeny-muzi-a-spolecnost-women-men-and-society> (Viděno: 1. červenec 2018).

Rich, A. (1995) *On lies, secrets, and silence*. W. W. Norton & Company.

Sandler, J. (1983) „Reflections on some relations between psychoanalytic concepts and psychoanalytic practice.“, *The International journal of psycho-analysis*, 64 Pt 1(1983), s. 35–45. doi: 10.1300/J256v03n01_03.

Sculos, B. W. (2017) *We are the Beast: On Toxic Masculinity and Social*

Responsibility in Disney's Beauty and the Beast", *Class Race Corporate Power*, 5(2), s. 7. doi: 10.25148/CRCP.5.2.006511.

Trousdale, G. a Wise, K. (1991) *Kráska a zvíře* (1991). USA: Disney. Dostupné z: <https://prehrajto.cz/kraska-a-zvire-1991/5aa454c983b91?cc=1hxx4vxb> (Viděno: 30. červen 2018).

Valdrová, J. (2006) *Gender a společnost*. Ústí nad Labem: Univerzita J.E. Purkyně. Dostupné z: <https://www.databazeknih.cz/knihy/gender-a-spolecnost-176236> (Viděno: 11. srpen 2018).

Valdrová, J. D. et al. (2004) *ABC Feminismu*. Brno: NESEHNUTÍ.

Valdrová, J. D. (2010) *Žena, muž a sociální pohlaví*. Dostupné z: <http://www.valdrova.cz/2010/11/zena-muz-a-socialni-pohlavi/> (Viděno: 20. říjen 2018).

Wolf, N. (1991) *The Beauty Myth: How Images of Beauty Are Used Against Women, Plastic and Reconstructive Surgery*. doi: loc?

Wood, J. T. (2001) „The normalization of violence in heterosexual romantic relationships: Women's narratives of love and violence", *Journal of Social and Personal Relationships*. Sage Publications Sage CA: Thousand Oaks, CA, 18(2), s. 239–261. doi: 10.1177/0265407501182005.

Obrázek 1 - 12 Jungových archetypů (zdroj: (Odajnyk, 2012:49)	35
Obrázek 2 - Úvodní mozaiková scéna (princ), zdroj: (Trousdale a Wise, 1991)	52
Obrázek 3 - Úvodní mozaiková scéna (kouzelná víla), zdroj: (Trousdale a Wise, 1991)	52
Obrázek 4 – Bella na začátku příběhu, zdroj (Trousdale a Wise, 1991)	56
Obrázek 5 - Maurice I., zdroj:(Trousdale a Wise, 1991).....	60
Obrázek 6 - Maurice II., zdroj:(Trousdale a Wise, 1991).....	60
Obrázek 7 - Gaston s LaFouem, zdroj:(Trousdale a Wise, 1991)	63
Obrázek 8 - Gaston se třemi vesnickými dívkami I., zdroj: (Trousdale a Wise, 1991)..	63
Obrázek 9 - Gaston se třemi vesnickými dívkami II., zdroj: (Trousdale a Wise, 1991)	63
Obrázek 10 - Lumier a Cogsworth, zdroj: (Trousdale a Wise, 1991).....	65
Obrázek 11 - Bella uvězněná v pokoji, zdroj:(Trousdale a Wise, 1991).....	69
Obrázek 12 - Bella uvězněná v pokoji, pohled skrze zasněžené okno, zdroj: (Trousdale a Wise, 1991)	69
Obrázek 13 - Bella ve večerních šatech na schodišti, zdroj:(Trousdale a Wise, 1991)..	79
