

**UNIVERZITA KARLOVA**

**Fakulta humanitních studií**

**BAKALÁŘSKÁ PRÁCE**

**Zobrazení emancipace v současné české ženské filmové tvorbě**

**Vedoucí práce: Mgr. Kateřina Kolářová, PhD.**

**Vypracovala: Tereza Mitošinková**

Praha 2011

Prohlašuji, že jsem práci vypracovala s použitím uvedené literatury a souhlasím s jejím zveřejněním v tištěné nebo elektronické podobě a dávám svolení k tomu, aby byla používána ke studijním účelům v souladu s autorským právem.

V Praze dne 24.6.2011

.....  
podpis

## **Poděkování:**

Ráda bych touto cestou poděkovala vedoucí mé bakalářské práce Mgr. Kateřině Kolářové, PhD., za její vstřícnost, ochotu a trpělivost při vzniku této práce a za cenné rady a podnětné připomínky, které mi poskytla.

## Obsah

1	Úvod.....	5
2	Kinematografie a feministická kritika .....	6
2.1	Vymezení pojmů .....	6
2.2	Předmět feministické kritiky .....	6
2.3	Cíle feministické kritiky .....	8
3	Význam, reprezentace a moc .....	9
3.1	Pozice žen při vytváření významů.....	9
3.2	Proces vytváření významů .....	10
3.3	Kulturní hodnota významu.....	11
4	Ideologie.....	12
4.1	Principy fungování ideologie ve společnosti .....	12
4.2	Principy fungování ideologie v médiích.....	14
4.3	Vliv společenských struktur na vztahy .....	15
5	Nastínění rozdílného chápání hodnot mužů a žen.....	16
6	Shrnutí .....	18
7	Metodologie.....	20
7.1	Výzkumná strategie .....	20
7.2	Výzkumné otázky.....	21
7.3	Kritéria výběru .....	21
8	Analýza filmů .....	22
8.1	Tajnosti .....	22
8.1.1	Tajnosti – analytický rozbor.....	22
8.2	Pusinky .....	30
8.2.1	Pusinky – analytický rozbor .....	30
9	Závěr .....	36
10	Citovaná literatura.....	37

# Teoretická část

## 1 Úvod

Záměrem této práce je zjistit, v jakém rozsahu pracuje současný český hraný film ženských režisérek s tematikou emancipace ženských postav a případně jakými způsoby filmy ženské postavy emancipují. Ráda bych poznamenala, že funkcí filmů odrážejících realitu je reprodukovat realistické obrazy sociálního života, prostřednictvím čehož jsou reprodukovány i hodnoty a normy, které jsou společensky akceptované a protežované (Hanáková, 2007). Je však třeba mít na paměti, že společensky protežované normy a hodnoty nejsou ideologicky neutrální a z hlediska feministické kritiky sledují zejména pak zájmy vládnoucí skupiny (Osvaldová 2004, Fiske 2004). Mediální obrazy tak mohou prostřednictvím reprodukce podporovat znevýhodňování jiných než vládnoucích skupin. Pakliže se budeme chtít zaměřovat na emancipaci ženských postav ve filmu, půjde o sledování toho, zda filmy protežují i jiné hodnoty než ty, které jsou protežovány vládnoucí skupinou. Vzhledem k tomu, že mají média vliv na utváření lidské identity, mohou mít mediální obrazy v životě jedince silnou ideologickou roli a vliv na jeho chápání maskulinity a femininity (Thompson, 2004, stránky 167-172). Pokud budou média při zobrazování reality citlivější k potřebám a zkušenostem skupin, které jsou považované za nevládnoucí, mohlo by to mít pozitivní dopad na společenské vnímání normativity a hodnot s tím spjatých.

V rámci tohoto výzkumu se soustředím na rozbor dvou filmů českých režisérek a budu analyzovat, jak konkrétně tyto filmy tematizují otázku emancipace ženských postav. Jmenovitě se jedná o filmy *Tajnosti* (2007, režie Alice Nelis) a *Pusinky* (2007, režie Karin Babinská). Ženskou filmovou tvorbu chápu jako takovou, jejíž autorky jsou ženy, které se v rámci vlastní filmové tvorby soustředí na vyobrazování žen. Vycházím z předpokladu, že snaha emancipovat ženské postavy vzejde pravděpodobněji ze strany ženské tvorby.

Koncept „emancipace“ budu používat v následujícím smyslu, jako moment vyproštění ze závislosti na někom nebo na něčem, získání svobody, společenské nezávislosti a rovných práv (Kraus, 2006). Přičemž pakliže hovoříme o emancipaci, předpokládáme něčí nadvládu, zde se jedná o nadvládu mužů, resp. nadvládu androcentrického řádu (Bourdieu, 2000).

V své práci se nejprve budu snažit uvést teoretické zázemí, ze kterého budu vycházet a po té přestoupím k analýze samotných filmů. Nejprve se budu věnovat tomu, co bylo předmětem feministické kritiky ve vyobrazování žen na filmových plátcích a představím její hlavní argumenty. Po té přejdu k uvedení cílů, které si feministická kritika stanovila. Jedním z primárních cílů feministické kritiky je nalezení pozice, při níž by ženy měly stejnou moc utvářet významy a pojmenování, která konstruují realitu jako muži. Proto se budu následně snažit za pomoci konceptu reprezentace Stuarta Halla a sémiotické kulturní kritiky Rolanda Barthesa vysvětlit proces vytváření

významů a objasnit tak, jaké má jejich kulturní poselství dopad. Po té se budu zabývat tím, jak se významy vztahují k ideologii. Následně se budu zabývat principy fungování ideologie ve společnosti a v médiích. Zde budu vycházet z konceptu ideologie Johna Fiskeho. Po té se budu věnovat tomu, jaký mají společenské struktury vliv na vztahy mezi muži a ženami, přičemž budu vycházet z konceptu o nadvládě androcentrického řádu Pierra Bourdieho. Následně se budu snažit na studii Carol Gilligan o rozdílném chápání hodnot mužů a žen nastínit možné východisko pro emancipaci žen.

Po té vysvětlím metodologická východiska určená k samotné analýze filmů. Na závěr přestoupím k samotné analýze filmů. Mým analytickým přístupem bude sémiotická interpretace.

## **2 Kinematografie a feministická kritika**

### **2.1 Vymezení pojmů**

S ohledem na téma práce vysvětlím některé z důležitých pojmů. V práci se budu opírat o analytickou kategorii gender a budu vycházet z tzv. feministického paradigmatu. Pojem gender definují Curran a Renzetti jako společensky utvářené postoje a modely chování, obvykle dichotomicky dělené na mužské a ženské, přičemž je nutné věnovat pozornost logice reprezentací a vztah k ideologii a identitě (Curran & Renzetti, 2005, str. 58). Feministické paradigma vysvětlují autor a autorka jako „tradici vědeckého myšlení, která vysvětluje gender z hlediska politické a socioekonomické struktury, v níž se utváří; zároveň klade důraz na kolektivní úlohu politické akce ve snaze potlačit sexismus v sociologii i v celé společnosti a rekonstruovat kategorii genderu takovým způsobem, aby ztratila škodlivé a diskriminační účinky“ (Curran & Renzetti, 2005, str. 58). K úplnému vysvětlení je ještě třeba osvětlit pojem, se kterým budu pracovat, a to pojem genderové stereotypy. Ten definují Curran a Renzetti jako „zjednodušující a paušalizující obecné popisy maskulinity a femininity.“ (Curran & Renzetti, 2005, str. 58). Kategorie genderu nám pomáhá porozumět tomu, jak vzniká a funguje stereotypní pojmání mužů a žen, ale nabízí nám i způsob, jak se hlouběji zabývat otázkou ženské emancipace a osvobození žen ze stereotypů, které provází jejich sociální existenci<sup>1</sup>.

### **2.2 Předmět feministické kritiky**

Osvaldová uvádí, že podstatou feministické metody je prověřování dosavadních konstruktů ženské zkušenosti, které byly vytvořeny androcentrickým řádem (Osvaldová, 2004, str. 44). Feministická kritika se jako jeden ze způsobů filmové analýzy soustředí na formování ženské identity. Feministická kritika zohledňuje možný dopad diskriminace nebo případný vliv genderových stereotypů na utváření identity žen (Hanáková, 2007). Předmětem analýzy je pak zkoumání diktátu

---

<sup>1</sup> Uvědomuji si, že stereotypy se týkají stejně tak i mužů. Tuto skutečnost zde neuvádím, jelikož téma, kterým se zabývám, sleduje více stereotypy provázející ženskou sociální existenci

dominantních hodnot patriarchální společnosti, které jsou v médiích vůči publiku protežovány (Hanáková, 2007).

Feministické filmové kritiky se orientovaly především na filmy reprodukcující genderové stereotypy, které vychází z patriarchálních hodnot společnosti, a upozorňovaly na to, že role ženy ve filmu byla především pasivní, žena byla zobrazována jako emocionální, iracionálně uvažující bezbranná bytost, jako sexuální objekt určený mužskému pohledu, navíc se o ženě vždy spíše „něco říká“, než aby byla promlouvajícím subjektem (Hanáková, 2007, str. 34), natož aby byla její pozice tvůrčí. Takové vyobrazení jedinečně utvrzovalo dosavadní pozici žen ve společnosti. Emancipaci feministické kritiky spatřovaly ve vyproštění žen ze závislosti, v tom, aby byl ženám poskytnut vlastní hlas. Usilovaly o to, aby žena byla zbavena role sexuálního objektu a aby jí byl poskytnut vlastní prostor, který stojí mimo protežované androcentrické zájmy (Hanáková, 2007).

Americké a britské feministické filmové kritičky shledávaly klasický film zdánlivě určený široké veřejnosti jako film ve skutečnosti určený především oku mužského diváka, bílé pleti a střední třídy. Nenacházely v něm možnost vlastní identifikace s ženskými postavami. Jejich kritika byla mířená na „zidealizovaný“ obraz ženy ve filmu, který podle nich neodpovídal jejich zkušenostem, pocitům, postojům, názorům a hodnotám v reálu (Hanáková, 2007). Uvědomovaly si, že zobrazení ženy je hodně dirigováno společenskými normami, požadavky a očekáváními, která jsou značně androcentrická (Hanáková, 2007).

Za průlomový lze na poli feministické filmové kritiky považovat esej Laury Mulvey „*Vizuální slast a narativní film*“. Mulvey upozornila na to, že kinematografická instituce je charakteristická svou nevyvážeností v rovině „sexuální moci“. Společnost podle jejího názoru funguje na základě genderových rozdílů, kdy jsou androcentrické zájmy těmi protěžovanými a určujícími normu. Mulvey zároveň problematizuje filmovou reprezentaci mužů a žen tím, že se zabývá pohledem diváka a dává nový rozměr dívání se (Mulvey, 1998). Mulvey říká, že film není rovnoměrně určen pohledu mužů i žen. Film je konstruován pro pohled muže tak, aby mu poskytoval prostor pro vlastní identifikaci. Ženu film staví do pozice objektu, na který je pohlíženo, který v mužském protějšku něco vyvolává, vzbuzuje, nutí ho nějak jednat. Žena tak podle Mulvey sice nese význam, ale nijak jej nevytváří (Mulvey, 1998, str. 123). Z čehož vyplývá, že způsoby, kterými žena na filmovém plátně promlouvá, jsou vytvořeny prostřednictvím mužských hodnotových měřítek a zobrazená realita je produktem mužské subjektivity (Spender, 1998, str. 238). Ženy jsou z tohoto hlediska vyobrazené jakoby bez vlastního hlasu a jejich hodnota se poměřuje vztahem k mužům, kteří utvářejí objektivní normu (Spender, 1998, str. 239). Takové vyobrazení dokonale reprodukuje patriarchální uspořádání společnosti a diktuje, co ženám a mužům přísluší a nepřísluší.

Bourdieu v této souvislosti hovoří o ženském bytí jako o bytí viděném. Říká, že ženský habitus ve svých sociálních podmínkách přímo nutí považovat ženskou zkušenost těla za krajní formu zkušenosti těla pro druhého, kdy je takové tělo neustále vystavené objektivizaci skrze pohled a diskurs těch druhých (Bourdieu, 2000, str. 59). Vlastní tělo nevnímáme pouze díky své vlastní zkušenosti, ale

za pomoci nějaké objektivní představy o těle, kterou k jedinci vysílají ti druzí svými reakcemi a očekáváními (Bourdieu, 2000, str. 59). Vzhledem k tomu, že ženské tělo je neustále prezentované jako takové, které má být přitažlivé, elegantní, krásné a bylo by možné jmenovat ještě mnoho dalších charakteristik náležícím „ženskosti“, je jakoby utvářeno a modelováno pro pohled. Na to konto Bourdieu uvádí, že „takzvaná ženskost se všemi svými atributy přitom často není nic jiného, než nadbíhání ať už skutečným nebo předpokládaným požadavkům mužů, jež má především posílit jejich ego“ (Bourdieu, 2000, str. 61).

### 2.3 Cíle feministické kritiky

Nesouhlas feministické kritiky s takovým způsobem vyobrazování žen vyvolal velké úsilí toto změnit a pracovat s vyobrazováním žen kriticky. Vlastní tvorba ženských autorek byla jednou z možností, jak začít zpochybňovat zažitý obraz ženy a vytvářet obraz, který vycházel z potřeb žen a odpovídal tak jejich představám o sobě samotných. Snahou feministických filmařek bylo zobrazit dosud skrytý ženský příběh. Aby byl skrytý příběh objeven, musí být v první řadě vysloven (Hanáková, 2007, str. 34). Podle Bourdieho je možným východiskem pro emancipaci žen snaha přetvořit způsob nahlížení na sebe samotné právě tím, že se budou ženy snažit aktivně utvářet vlastní podobu a budou tak měnit tento „mužský“ pohled na takový, který by vycházel z jejich potřeb a představ (Bourdieu, 2000; 59-73).

Cílem feministického snažení je zvýšení podílu na tvorbě obrazů skutečnosti, zrovnoprávnění žen s ohledem na převažující patriarchální interpretace světa a společnosti a vyrovnat tak vliv žen ve veřejném životě (Horyna in Osvaldová 2004, str. 41). Nicméně toto úsilí feministické kritiky vymezit se vůči popisovanému vyobrazení reality bylo společností vnímáno jako snaha vytvořit alternativní realitu k realitě již vytvořené objektivním mužským poznáním. Dale Spender říká, že vzhledem k tomu, že androcentrický řád dosud vlastnil monopol na produkci významů, nebylo tudíž velkým problémem udržovat názor, že existuje pouze jedna jediná objektivní realita (Spender, 1998, str. 238). Hanáková cituje Pam Cook<sup>2</sup>, která říká, že pro ženy, které jsou fixovány v ideologii definované patriarchálními vztahy, je velmi podstatné, aby nejprve vůbec vyjádřily a popsaly tuto pozici, ve které se nachází a v níž jsou podle ní uvězněny, a tak našly svojí vyjednávací pozici. Samotné uvědomění si vlastní znevýhodněné pozice tak může přejít ve snahu tuto pozici přetvářet. Dojít tak ke znovunabytí obrazů žen, znovunabytí ženského promlouvání a vydobytí si vlastní působnosti (Hanáková, 2007, str. 22). Relevantní je však v tomto případě otázka, kterou si pokládá Elizabeth Lyonová, a to zda lze vůbec obecně definovat, co je „ženské“, bez toho aniž by ženy samy sebe marginalizovaly nebo izolovaly (Lyon, 1979).

Ačkoliv existovaly rozdílné přístupy feministické kritiky k ženské tvorbě, všechny si společně uvědomovaly, jakou moc mají pojmenování a reprezentace, které realitu konstruují a utváří hranice

---

<sup>2</sup> Hanáková cituje P. Cook z rozhovorů s feministickými kritičkami, in: Rich, In the Name of Feminist Film Criticism, s. 350

normativity (Hanáková, 2007, str. 40). Právě na tomto poli se feministická kritika snažila najít své místo, působnost a vliv.

### **3 Význam, reprezentace a moc**

#### **3.1 Pozice žen při vytváření významů**

Feministická kritika si začala uvědomovat, že objektivita obsažená ve významech není neutrální. Realita, kterou takové významy utváří je feministickými kritikami považovaná za jednorozměrnou, jelikož nezahrnuje ženskou zkušenost ve stejné míře jako tu mužskou (Spender, 1998, str. 238). Ženy nemají z tohoto hlediska stejný přístup k vytváření významů. Takový názor ve společnosti nebyl a dosud není pohodlný. Spender tvrdí, že existence feministických významů zpochybňuje existenci jednorozměrné reality (Spender, 1998, str. 239). Smyslem vytváření jiných významů než těch, které byly vykonstruovány muži, je přerozdělení moci a s tím i spjatý požadavek na právo pojmenovávat z pozice ženy, což je podle Spender bezesporu politickou aktivitou (Spender, 1998, str. 239). Spender říká, že vyloučení jakýchkoliv alternativ a opozic z reprezentací, ačkoliv to nemusí být viditelné na první pohled, je jednoznačně politickou záležitostí a feminismus tedy není o nic víc politickou záležitostí než androcentrické pojmání světa.

Spender uvádí, že ženy mohou samy sebe skutečně definovat pouze tehdy, když začnou vytvářet významy vlastní. Nicméně tento úkol není jednoduchý. Ženy konstruují vlastní reprezentace v patriarchálně uspořádané společnosti a tyto významy jsou tedy velmi křehké a snadno devalvovatelné. Proto, aby nabyly významy vytvořené ženami stejné hodnoty jako ty mužské, musí nastat změna ve statutu žen (Spender, 1998, str. 243). K tomu podle Spender může dojít tehdy, pakliže ženy budou skutečně obsaženy uvnitř sociologických definic.

Významy vykonstruované ženami jsou výzvou pro pojmenování vytvořená androcentrickým řádem a ať už budou přijata nebo ne, dostanou se do společného konfliktu, vzájemně se ovlivní a pojmenování nebudou mít zcela stejnou podobu jako před tím (Spender, 1998, str. 243). Realita vytvářená ženami přispívá ke změnám ve společnosti, ve společenských pravidlech a ke změnám v chápání světa. Podle Spender (Spender, 1998, stránky 247-257) lze pozorovat, jak se mužská populace špatně smiřuje s takovým zasahováním feminismu do mužské moci. Cítí se ohroženi, jelikož rovnost znamená konec nadřazenosti jednoho pohlaví (Spender, 1998, str. 247). Projevy žen ve veřejné sféře tak mohou čelit značné kritice mužů. Ti je nemusí schvalovat a mohou vyjadřovat nevhodnost projevů žen. Podle Spender je však přes všechny více či méně rafinované překážky třeba přerušit po generace dlouhé mlčení, jelikož jedině tak muži přestanou být dominantní skupinou a ženám se naskytne prostor pro vytváření vlastního myšlení a vlastního definování sebe sama.

## 3.2 Proces vytváření významů

V této části bych ráda objasnila, jakým způsobem se vytváří význam, jak dochází k tomu, že význam nabývá na své hodnotě a jaké to má důsledky v kulturním kontextu. Budu vycházet z konceptu reprezentace Stuarta Halla a sémiotické kulturní kritiky Rolanda Barthesa.

Hall<sup>3</sup> vysvětluje pojem reprezentace jako hlavní součást procesu, ve kterém se vytváří a vyměňuje význam mezi členy kultury (Hall, 1997, str. 15). K tomu je nezbytné používání jazyka, znaků a symbolů, které mají význam nebo na daný význam odkazují. Reprezentace je tedy vytváření významu nějakého pojmu v našich myslích prostřednictvím jazyka. Spojujeme tak daný pojem s jazykem a to nám umožňuje odkazovat se ke světu „reálnému“ nebo imaginárnímu (Hall, 1997, str. 17). Hall uvádí, že existují dva systémy reprezentace. O systémy se jedná z toho důvodu, že reprezentace není otázkou jednotlivých pojmů, ale jde o organizovaně uspořádaný a shromážděný systém, který je vytvářen množstvím komplexních vztahů (Hall, 1997).

V prvním případě se jedná o systém reprezentace, prostřednictvím kterého jsou všechny druhy objektů, lidí a událostí ve vzájemném vztahu se souborem pojmů nebo mentálních reprezentací, které nosíme v našich myslích (Hall, 1997). Žádný z pojmů není nahodilý, vše má svoji pevnou pozici. Významy jsou srozumitelné tím, že se vzájemně vymezují. Díky tomu můžeme smysluplně interpretovat svět kolem nás a orientovat se v něm.

Každý z nás má trochu jinou pojmovou mapu, nicméně pakliže jsme členové stejné kultury, budeme v zásadě vycházet z velmi podobné pojmové mapy a svět kolem nás tak budeme interpretovat podobným způsobem. Tudiž jsme schopni vytvořit kulturu významů, která bude sdílená všemi jejími členy (Hall, 1997, str. 18).

Kulturu sdílených významů lze vytvořit jedině za předpokladu existence stejného jazyka a řeči. Tato skutečnost je nutná proto, aby bylo možné si významy a pojmy vyměňovat a reprodukovat je. Řeč je tedy podle Halla druhým systémem reprezentace, který se podílí na celkovém vytváření významů (Hall, 1997). Pojmovou mapu je nutné přenést do běžné a srozumitelné řeči. K takovému vyjádření využíváme znaku. Znak je smysluplně rozpoznáván na základě podobnosti a rozdílnosti. Díky tomu můžeme jednotlivé znaky diferencovat. Znak je podle Halla souhrnným termínem, který používáme pro slova, zvuky a obrazy, které nesou význam (Hall, 1997). Znak nese mentální obraz, určitý sdílený koncept, a vztahuje se k realitě. Prostřednictvím jazyka tvořeného znaky pak vyjadřujeme pojmy, které „realitu“ zastupují. Vzniká nám tak vztah označujícího a označovaného. Nicméně vztah pojmu, označovaného, a znaku, označujícího, je arbitrární a je vázán pouze společenskou dohodou, není nijak pevně dán.

---

<sup>3</sup> Hall vychází z lingvistického konceptu Ferdinanda de Saussure, který přichází s důležitým pojmem znak, který pojímá jako arbitrární ve vztahu k realitě. Znak sám o sobě podle Saussura nenes význam, není k němu pevně fixován.

Saussure, F. (1983). *The Course in General Linguistics*. Open Court Publishing.

Hall zdůrazňuje, že ve vztahu k reprezentaci jsou jazykem míněny i nelingvistické fenomény jako zvuky, slova, obrazy i předměty, které fungují taktéž jako znaky (Hall, 1997, str. 19). Jsou s ostatními znaky organizovány do systému, který nese a sděluje význam. Z tohoto pohledu jsou taktéž jazykem.

Kód pak upevňuje vztahy mezi pojmy a znaky. Znak sám o sobě nenesení význam. Kód činí význam v jazyce a potažmo v kultuře stálý tím, že nám při čtení znaku sděluje, k jakému pojmu je odkazováno. Význam je vytvářen vztahem mezi znakem a pojmem a je určován kódem (Hall, 1997, str. 27). Člověk se prostřednictvím socializace a společenských konvencí učí rozpoznávat, jaký znak co znamená a jaké pojmy reprezentuje a tím si osvojuje i systém hodnot. Dochází tak k nevědomému zvnitřnění kulturních významů (Hall, 1997, str. 22).

### 3.3 Kulturní hodnota významu

Vysvětlení procesu utváření významu však nekončí na úrovni lingvistiky. Roland Barthes (Barthes, 1973) navazuje sémiotickým přístupem, který z lingvistického pojetí vychází, nicméně přenáší čtení znaku na úroveň populární kultury a čte projevy populární kultury jako znaky, které sdělují význam (Hall, 1997, str. 36). Základním argumentem sémiotického přístupu je, že všechny kulturní objekty nesou význam (Hall, 1997, str. 37)

Znaky jsou velmi často uspořádány v hierarchickém vztahu, ve vztahu nadřazenosti. Barthes využívá tuto strukturu dělení znaku a rozvíjí ji. Přechází na další úroveň, v rámci které spojuje znaky do širších kulturních témat, pojmů a významů (Hall, 1997). Přichází s kategoriemi denotace a konotace, které vyžadují používání kódů (Barthes, 1973).

Barthes definuje denotaci jako nejširší a základní popisnou úroveň daného jevu, na jehož významu by se většina lidí stejné kultury shodla<sup>4</sup>. Dekódujeme základní význam za pomoci konvenčního pojmového členění (Barthes, 1973).

Konotace je další úrovní<sup>5</sup> reprezentace. Tento druhý, širší význam překračuje základní popisnou úroveň. Tento jakoby druhý stupeň vztahu označujících a označovaných je mnohem obecnější, složitější a méně ohraničený (Hall, 1997, str. 39). Konotace je podle Barthesova fáze, kdy interpretujeme celé znaky ve smyslu širších oblastí společenské ideologie, což v sobě zahrnuje i hodnotový systém společnosti (Hall, 1997). Tato úroveň označujících se úzce váže na kulturu, ale i znalosti a historii. Prostřednictvím těchto označujících tak „proniká“ svět kolem nás do systému reprezentací (Barthes in Hall, 1997, str. 39). Barthes přichází ještě s další kategorií, kterou je mýtus. Mýtus se v rámci

---

<sup>4</sup> Hall využívá příklad „šatů“ a „džínů“. Rozeznáme je díky tomu, že právě džíny nejsou šaty a naopak a jsme tak schopni klasifikovat je. Chápeme, že jde o oblečení a rozumíme jeho základní funkci.

<sup>5</sup> Zde Hall uvádí v souvislosti s předchozím příkladem jako názornou ukázkou „jazyk módy“, který se odkazuje na představu o tom, co obnáší například „eleganost“, „formálnost“, „ležérnost“ apod.

reprezentace pohybuje na ještě propracovanější úrovni ideologicky konstruovaného významu<sup>6</sup>. Zde se jedná o otázky mocenských implikací.

Sémiotický přístup nabízí metodu pro analyzování toho, jakým způsobem nesou vizuální reprezentace význam (Hall, 1997, str. 41). Hall uvádí, že význam v kultuře závisí na větších jednotkách analýzy, jako jsou příběhy, tvrzení, skupiny obrazů a celé diskursy, které působí v nejrůznějších textech a v oblastech vědění o subjektu (Hall, 1997, str. 42). Ve svém výzkumu budu využívat sémiotické analýzy, jelikož sémiotická interpretace může pomoci odkrýt hluboko ukryté a často neuvědomované kulturní definice pohlaví a s nimi spjaté konvence (Sztompka, 2007, str. 31).

## 4 Ideologie

V této části se budu zabývat způsoby, kterými jsou ve společnosti protežovány a reprodukovány společenské hodnoty. Budu sledovat, jaké mechanismy jsou využívány k prosazování ideologie. Budu vycházet z konceptu ideologie Stuarta Halla a Johna Fiskeho.

### 4.1 Principy fungování ideologie ve společnosti

Hall ve své eseji „*The rediscovery of 'Ideology'*“ (Hall, 2004, str. 1050) uvádí, že tím, že význam není nijak pevně vázán, mohou být různé druhy významů připisovány stejným událostem a jevům. Proto, aby vzniknul pouze jeden jediný význam, je třeba, aby získal na věrohodnosti a byl tak považován za legitimní. To předpokládá, že ostatní alternativy musí být degradovány, delegitimizovány a odsunuty na okraj (Hall, 2004). Z toho podle Halla vyplývají následující otázky. Jak dosáhl dominantní diskurs svého oprávnění na vlastní pozici, v níž může omezovat, zakazovat a vylučovat alternativní nebo konkurující definice? Jakým způsobem dosáhly instituce nesoucí zodpovědnost za pojmenování a vysvětlování jevů ve světě moderní společnosti, jako jsou například média, své pozice, kdy mohou udržovat preferovaný a limitovaný rozsah významů? Jak došlo k uskutečnění tohoto aktivního procesu upřednostňování a preferování? Tyto tři otázky jsou zásadní z toho důvodu, že odkazují na skutečnost, že existující významy nejsou objektivní povahy. Jsou dirigovány určitým dominantním společenským diskursem. Význam tak vytváří a konstituuje specifickou kulturu, která je politická (Fiske, 2004, str. 305). Význam je touto kulturou zpětně reprodukován a váže se neviditelným způsobem na sociální struktury, které se na tomto procesu podílí (Fiske, 2004).

Podle Halla jsou v rámci sociálních vazeb uplatňovány takové významy a konstrukce, které podpirají pozici fungujících sociálních struktur (Hall in Fiske, 2004, str. 305). Tyto významy jsou

---

<sup>6</sup> Hall pracuje například s pojmy, jako je „francouzskost“ nebo „italskost“. Jde o velmi abstraktní pojem nesoucí význam jako je právě národnost.

podle Fiskeho jednak významy vypovídající o sociální zkušenosti, ale také konstruuji sociální identitu, která dává jedinci smysl ve vztahu k ostatním sociálním vazbám.

Společnost podle Fiskeho není organický celek, ale komplexní systém skupin, kdy má každá skupina trochu jiné zájmy a vztahují se k sobě navzájem z hlediska moci k dominantní skupině. Primární dělčí osou společnosti byla v historii třída, nicméně k tomu se následně připojily kategorie jako gender, rasa, národ, věk, náboženství, zaměstnání, vzdělání, politická příslušnost a mnoho dalších (Fiske, 2004, str. 305). Sociální vztahy jsou tedy vztahy mocenské. Společenská moc je moc, kdy vládnoucí skupina prosazuje své vlastní zájmy jako zájmy všech a hodnoty a významy, které primárně slouží zájmům vládnoucí skupiny, vystupují jako objektivní, správné a normativní (Fiske, 2004, str. 306). Takový systém může fungovat jedině za předpokladu, že i nevládnoucí skupiny protěžují a respektují hodnoty a normy vládnoucí skupiny jako svoje vlastní. Sociální normy, které jsou běžně společensky akceptované, však nemohou mít neutrální povahu právě z toho důvodu, že se vyvinuly z pozice zájmů vládnoucí skupiny a fungují v jejich prospěch. Vládnoucí skupiny se mohou udržet u moci tím, že jsou takové normy naturalizované (Fiske, 2004). Sociální normy fungují na každodenním principu tím, že jsou aplikovány ve společenských institucích. Tyto instituce se zdají být autonomní a nezávislé na státu, který normy určuje. Podle Althussera<sup>7</sup> (Althusser, 2004) se tak děje z toho důvodu, že není explicitně vyjádřená vazba jednotlivých institucí na další druhy institucí, všechny však pracují v souladu se společenskou ideologií. Zajišťují tak sociální kontrolu na úrovni chování a myšlení.

Společenská ideologie je do nás vtělována prostřednictvím takových aparátů jako je například rodina, jazyk, média, vzdělání nebo politický systém (Fiske, 2004, str. 307). Podle Fiskeho však ideologie není statický soubor idejí, skrze který pohlížíme na svět. Ideologie je dynamický proces, který se neustále reprodukuje a projevuje se formou jednání, vnímání, hodnocení, chování a chápání jedinců (Fiske, 2004, str. 307). Podle Fiskeho vychází každý jedinec ze své vyjednávací pozice subjektu, přičemž subjektivita jako taková je na rozdíl od individuality kulturním konstruktem (Fiske, 2004, str. 308). Althusser (Althusser in Fiske 2004, str. 308) je přesvědčen, že se každý jedinec, co by subjekt, vztahuje k ideologii tak, že přijímá ideologické normy jako naturalizované a tím pádem je přenáší i do způsobů jednání, takže vnímá nejen svět kolem sebe, ale i sám sebe z pozice ideologických norem.

Feministická kritika pak upozorňuje na to, že skupina, která je vládnoucí, a která určuje normativitu věcí je především skupina heterosexuálních mužů, bílé pleti střední třídy. Z tohoto hlediska je společensky uznávaný a oficiální řád řádem androcentrickým. Nastavené hodnoty, které se tváří jako neutrální jsou androcentrické povahy a sledují zájmy, které vychází z těchto podmínek.

Jak uvidíme později, feministická kritika se na tomto místě zaměřuje na sociálně vykonstruované dělení mezi pohlavími, které se jeví jako samozřejmé a legitimní (Bourdieu, 2000).

---

<sup>7</sup> Fiske uvádí, že například nemusí být zjevné, jak se váže právní systém na školský systém nebo média, nicméně tyto systémy pracují v souladu s ideologií (Fiske, 2004, str. 307).

## 4.2 Principy fungování ideologie v médiích

Média hrají asi nejvýznamnější roli při prosazování hodnot androcentrického řádu z toho důvodu, že významně přispívají ke konzumaci významů. Média jsou přizpůsobena historicko-kulturním a ekonomicko-politickým podmínkám a jsou podle toho také strukturovaná (Osvaldová, 2004), (Hall, 1973). Podílí se na výkladu sociální reality a představách o ní, přičemž fungují jako jeden z významných prostředků sebepoznání, uvědomění si sama sebe a jsou prostředkem k sebereflexi, což zahrnuje i ženské a mužské role ve společnosti (Osvaldová, 2004, str. 89). Mediální texty prezentují takové obrazy sociálních interakcí, kterými podporují vytváření preferovaných společenských norem. Jedná se o normy a hodnoty, které vycházejí ze společenského přesvědčení. Média pak normalizují naše chování a jednání tím, že prezentují některá jako přijatelnější a některá jako méně přijatelná (Osvaldová, 2004). Nezrcadlí však pouze skutečnost, ale podílejí se i na jejím utváření tím, že interpretují skutečnost a publikum tuto interpretaci přijímá (Osvaldová, 2004), (Hall, 1973). Důležité je, že média selektují, co stojí za pozornost, co je důležité a co není a tím kontrolují diskusi, což představuje hlavní aspekt jejich vlivu (Baehr in Curran & Renzetti, 2005, str. 183).

Mediální sdělení posilují zažitě sociální vztahy a sociální struktury společně s významy, které nesou tím, že je vyobrazují z hlediska stereotypů. Feministická kritika se zaměřuje na genderové stereotypy a předsudky, které jsou v médiích proklamované a slouží jako nástroje k prosazování zájmů společenské ideologie.

Gender je z tohoto hlediska kategorií, která je asymetrické povahy (Curran & Renzetti, 2005). Vlastnosti, které se pojí s maskulinitou, jsou prezentované jako hodnotnější, kdežto vlastnosti spojované s femininitou tolik hodnotné nejsou, navíc jsou většinou vyjádřené ve vztahu k maskulinitě (Hanáková, 2007). Femininita je převážně spojována s emocionalitou a pasivitou, kdežto maskulinita se pojí s aktivním přístupem a racionálním, logickým uvažováním. To má bezesporu vliv na sebepojetí mužů a žen. Je důležité zmínit, že tato genderová podvojnost není přirozené povahy, ale je společenským konstruktem, který se váže na mocenské způsoby jednání. Média, tím že prezentují konkrétní podobu maskulinity a femininity, napomáhají tyto stereotypy přenášet na společnost, která stereotypy reprodukuje a hodnoty a praktiky dominantní skupiny tak zůstávají u moci (Curran & Renzetti, 2005). Předpoklady, které si pak společnost vytváří ve vztahu k genderu, chápe jako platné a zakládá na nich svůj rozdílný přístup k mužům a ženám. Anneke Smelik (Smelik, 2000) ve své eseji odkazuje na Richarda Dryera, který říká, že funkcí stereotypů je uspořádat svět kolem nás. Vymezují a podporují nadvládu dominantní skupiny a znevýhodňují skupiny jiné. Smelik na to navazuje a tvrdí, že stereotypy vytváří ostrou opoziční hranici mezi takovými skupinami, aby je zřetelně oddělila. Z těchto dvou tvrzení vyplývá předpoklad, že stereotypy mají v prvé řadě normativní charakter. Důsledkem je to, že jedince, který se vychyluje z nějakého určitého rámce „normativity“, společnost diskriminuje a znevýhodňuje. V médiích, zejména pak s ohledem na film, se vyskytuje

množství stereotypů, které se jednak vztahují k vyobrazování maskulinity a femininity, ale je v nich implicitně obsažena i heteronormativita ve vztazích. Ta v sobě nese chápání heterosexuality jako jediné „správné“ a staví tak do opozice homonormativitu, tedy jinými slovy sociální uspořádání života homosexuálně orientovaného jedince. Smelik dále uvádí, že stereotypy mohou být obsaženy i v samotné viditelnosti. Například s neheterosexuálními vztahy se v běžném filmu nesetkáme, není viditelná a společensky ještě stále nemá homosexuálně orientovaný jedinec stejnou vyjednávací pozici jako jedinec heterosexuálně orientovaný. Domnívám se, že se k homosexualitě stále váže sociální izolace, i když se tato situace v několika posledních letech zlepšila. Pakliže je ve filmu pro širokou veřejnost zobrazen „homosexuální“ jedinec, je většinou vykreslen tak, aby odpovídal stereotypní představě o „homosexuálním“ jedinci, což podporuje homofobní postoje společnosti.

Z hlediska feministické kritiky by mohla právě média, vzhledem k množství důkazů o svém rozsahu působnosti, účinně snížit genderovou stereotypizaci a další formy předsudků na základě pohlaví či sexuální orientace a mít tak trvale pozitivní vliv tím, že by byly mediální obrazy genderově spravedlivé (Curran & Renzetti, 2005, str. 208).

### **4.3 Vliv společenských struktur na vztahy**

V této části bych ráda podrobněji vysvětlila, jak se ideologie obsažené ve společenských strukturách promítá do vztahů mezi muži a ženami a jaké to má důsledky na chápání sebe sama. Pierre Bourdieu uvádí, že každý z nás, ať žena či muž disponuje osvojenými podvědomými formami schémat vnímání a hodnocení historické struktury androcentrického řádu (Bourdieu, 2000, str. 9). Prostřednictvím těchto myšlenkových schémat chápeme určité diference mezi pohlavími jako přirozené a normální. Podle Bourdieho konstruuje sociální svět tělo na základě jeho pohlaví a biologická odlišnost mezi pohlavími se tak může zdát jako přirozený důvod pro sociální rozlišování mezi rody a jako oprávněný nárok na to přiřazovat jednomu pohlaví jiný sociální status než pohlaví druhému (Bourdieu, 2000, str. 13). Sílu maskulinního řádu můžeme rozpoznat na základě skutečnosti, že významy a hodnoty, které jsou v tomto řádu vytvářené a protežované, nepotřebují žádné ospravedlnění ani vysvětlení (Bourdieu, 2000, str. 13). Mužský rod se ve vztahu k okolí jeví jako naturalizovaný a neutrální, slouží jako východisko pro veškeré jednání, naproti tomu ženský rod je vždy explicitně vyjádřený (Bourdieu, 2000, stránky 12-13). Tato síla „mužského“ pojetí světa pramení podle Bourdieho z toho, že nadvláda androcentrického řádu je legitimizovaná. Vystupuje jako součást logické přirozenosti, která je však sama o sobě naturalizovanou součástí sociální konstrukce (Bourdieu, 2000, str. 24). Sociální řád určuje základní dělení, které se opírá o opoziční chápání maskulinity a femininity (Bourdieu, 2000, str. 25). Sociální vztahy nadvlády se přenášejí do těl a vzniká tak sociálně diferencované tělo opačného rodu. Každé tělo má jinou sociální zkušenost, která ale není nijak přirozená či daná, je daná působením společnosti.

Bourdieu pojmenovává tento princip nadvlády androcentrického řádu, v němž je androcentrické pojetí světa objektivizované a slouží jako východisko pro vnímání, myšlení a jednání všech členů

společnosti, *symbolickým násilím* (Bourdieu, 2000, str. 33). Vztahy nadvlády se zdají být přirozené, jelikož ovládaní vycházejí z kategorií vykonstruovaných vládnoucími, které aktivně aplikují na vztahy vlastní (Bourdieu, 2000, str. 34). K symbolickému násilí dochází podle Bourdieho tehdy, když ovládaný nedisponuje k reflektování sebe sama a svého okolí jinými nástroji, než nástroji vládnoucích (Bourdieu, 2000, stránky 34-35). Jsou-li ženy ve společnosti prezentované jako pasivní, poddajné a jako jakýsi opoziční nedostatek mužské normy, nezbyvá jim z tohoto hlediska než to přijmout a aktivně se tak prezentovat. Vlastní sociální bytí ovládaného, chápané z pozice vládnoucího, tak potvrzuje jeho postavení ve společenském prostoru. Symbolická nadvláda však není podle Bourdieho racionální a vědomá „nadvláda mužů“. Ta se projevuje cestou vnímání, jednání a hodnocení, které přecházejí do našeho podvědomí natolik, že i v případě vědomých rozhodnutí jsou základním předpokladem pro poznání (Bourdieu, 2000, str. 37). Symbolická síla není ani v nejmenším nijak spjata s fyzickým násilím nebo nátlakem. Funguje díky tomu, že naše těla v sobě mají hluboko „zabudované“ jisté dispozice, které nám jsou vštípené vlivem výchovy a působení společnosti. Tyto dispozice činí těla citlivými na působení symbolické síly. Symbolická síla se pak od těchto dispozic odráží a stává se tak vlivnou (Bourdieu, 2000, str. 39). Symbolická moc může fungovat díky tomu, že je spoluutvářena jak vládnoucími, tak ovládanými.

Vzniklá sociální jinakost obou rodů a nerovné vztahy mezi nimi, které se tváří jako přirozené, jsou neustále reprodukovány skrze komunikaci s okolím. Tato komunikace je přítomná nejen na interpersonální úrovni, ale je především mocně podporována takovými aparáty, jako jsou média, která ideologii v lidech utvrzují a přenášejí ji na společnost jako celek (Fiske, 2004), (Curran & Renzetti, 2005).

## **5 Nastínění rozdílného chápání hodnot mužů a žen**

V této kapitole bych ráda nastínila na studii Carol Gilligan „*Jiným hlasem*“ (2001) názor o tom, že muži a ženy mají jako sociální subjekty jinou sociální zkušenost. Postoje mužů a žen z toho důvodu nelze podle Gilligan komparovat, jelikož oběma pohlavím je vlastní něco trochu jiného a nelze tedy k hodnocení jejich postojů a jednání používat stejná měřítka. Nejedná se o přirozenou jinakost, ale o jiné způsoby uvažování a jednání na základě jiné sociální zkušenosti, kterou v sobě nesou díky odlišnému působení společnosti na muže a ženy. Podle Gilligan je třeba, aby byly obě zkušenosti trvale vyslovovány. Tato skutečnost pak může ovlivnit postavení žen ve společnosti.

Gilligan říká, že při svém zkoumání spojitostí mezi politickým řádem a psychologíí ženských a mužských životů objevovala, jak moc jsou ženské hlasy důležité pro zachování nebo transformaci patriarchálního světa (Gilligan, 2001). Ve své studii se zaměřuje na problematiku toho, že ženy jsou společností umlčovány. Není jim poskytnutý prostor, který by jim umožňoval, aby mohly mluvit za sebe samotné. Významy, které společnost vytváří, vychází z potřeb vládnoucí skupiny. Zkušenost,

kteřá je ve významech obsažená tak zastupuje veškerou lidskou zkušenost. Ženy jsou z tohoto hlediska opomíjeny a umlčovány. Takové způsoby chápání lidských životů vedlo podle Gilligan nejen k tomu, že muži opomíjeli ženy, ale že ženy začaly opomíjet i samy sebe (Gilligan, 2001, str. 14). Proto, když mají ženy hovořit samy za sebe, může se stát, že nemohou nalézt takové prostředky k vyjádření, které by přesně popsaly, co ženy cítí (Gilligan, 2001).

Z hlediska vztahů se podle Gilligan ženy nachází v pozici, kdy je „správné“, aby vycházely vstříc druhým, aby byly empatické, vnímavé k druhým a nesobecké. Jeví se jim jako sobecké vycházet v prvé řadě vstříc svým vlastním potřebám. Ženy neustále dbají na to, aby nenarušily vztahy a zachovaly spojitost s druhými. Definují samy sebe v kontextu vztahů (Gilligan, 2001, str. 45). Muži se oproti tomu zaměřují na schopnost prosadit se, na autonomii, nezávislost, separaci a vytváření pevných hranic mezi lidmi, což zdůrazňuje prvořadost jedince, ne vztahu (Gilligan, 2001). Tato odlišnost může vypovídat o tom, proč je citovost považovaná za ženskou oblast a racionální uvažování s cílem prosadit se za sféru mužskou, porovnáme-li však společenskou hodnotu těchto dvou oblastí, schopnost prosazení se je považovanější, než schopnost empatie. Gilligan říká, že v kontextu americké společnosti<sup>8</sup> jsou hodnoty jako separace, nezávislost a autonomie natolik historicky zakotvené a zabudované v tradici přirozených lidských práv, že jsou mnohdy považované za vlastnosti, kterými lidé disponují od přírody, a pakliže by mělo dojít k jejich zpochybnění, došlo by i ke zpochybnění svobody (Gilligan, 2001, str. 16). Gilligan namítá, že zpochybnění separace s sebou však automaticky nenese zpochybnění svobody. Vychází z toho, že hodnoty jsou v západní společnosti považovány za fakta a prolínají se i do vztahů mezi muži a ženami. Nicméně vztah vyžaduje spojení a je v něm potřeba empatie i vlastní hlas na obou stranách.

Z výzkumů Gilligan vyplývá, že ženy se domnívají, že poznají samy sebe, pakliže poznají ostatní, muži se domnívají, že pokud poznají sami sebe, poznají také ženy (Gilligan, 2001, str. 21). To vede k tomu, že vztahy, které vznikají, nijak nevyslovují ženskou zkušenost. Muži si tak neuvědomují svoji oddělenost od žen a ženy si tak nejsou vědomé vlastní rozpolcenosti. Nicméně Gilligan uvádí, že během svého výzkumu došla k důležitému momentu, kdy bylo možné zachytit vědomé stavy rozpolcenosti ve výpovědích dospívajících dívek. Dívky stály před dilematem vyslovit, co si opravdu myslí a co cítí. Byly v situaci, kdy věděly, že cítí něco jiného, než je třeba vyslovit, věděly, že kdyby otevřeně vyjádřily své pocity, nikdo s nimi nebude chtít být, ale když to nevysloví, zůstanou nepochopené. Taková výpověď je zásadní jednak z toho důvodu, že poukazuje na to, jak velkou roli hrají v jejich životech vztahy a také proto, že v období dospívání, kdy se z dívek začínají stávat ženy, je to doba počátků pochybností o sobě samých a uvědomění si toho, že být ženou znamená existovat v rozporu mezi vlastní zkušeností a tím, co se obecně považuje za realitu (Gilligan, 2001, str. 22). Gilligan věcně poznamenává, že právě v době, kdy se dívky dostávají do takovéto vnitřní dichotomie, získávají v mnoha společnostech veřejný hlas a volební právo (Gilligan, 2001, str. 23). Ženské hlasy

---

<sup>8</sup> Domnívám se, že zde není důležité, že se jedná právě o americkou společnost, ale že se jedná především o hodnoty západního světa, proto zde nijak výrazně neupozorňuji na kontext společnosti české.

se v takovou chvíli, kdy jim jejich hlas začíná být cizí, přeměňují do podoby, ve které je společnost jako ženy přijímá.

Gilligan hlouběji rozvádí odlišný přístup mužů a žen k otázkám morálky. I v této oblasti se vyjevuje, že muži vychází především z definice sama sebe prostřednictvím separace a ženy prostřednictvím spojitosti (Gilligan, 2001, str. 62). Ženy chápou morálku z hlediska toho, jak jsou schopny pečovat o druhé a z hlediska citlivosti vůči potřebám ostatních. Ženské chápání morálky se soustřeďuje kolem odpovědnosti za lidské vztahy. Muži chápou morálku především z hlediska nestrannosti, spravedlnosti a porozumění právům a pravidlům (Gilligan, 2001, str. 48). Z toho plyne, že morálka práv a nevměšování se nemusí být ženám vlastní, jelikož se jim může zdát jako lhostejná či bez zájmu k ostatním, mužům se naopak může zdát morálka zodpovědnosti neuplatnitelná, jelikož tím, že trvá na kontextu vztahovosti, není univerzálně aplikovatelná (Gilligan, 2001, str. 50). Ani jeden z přístupů se však nedá hodnotit jako lepší či horší nebo jako více či méně hodnotný, jelikož oba vychází z jiné představy o morálce na základě jiné sociální zkušenosti. Paradoxní však je, že oblasti jako je péče o druhé či citlivost k potřebám druhých jsou spojované s ženským postojem a na úrovni morálního vývoje jsou klasifikovány jako méněcenné (Gilligan, 2001, str. 47).

Gilligan uvádí, že mužská separace a ženská disociace udržují stávající společenský řád (Gilligan, 2001, str. 25). Jedná se o psychologii, která má svůj základ v politickém uspořádání a zpětně takové uspořádání podporuje (Gilligan, 2001, str. 27). Když bude dívky a ženy vidět a slyšet, bude vyslovena ženská životní zkušenost, vyjdou na povrch prožitky a postoje žen a ženám se podaří vstoupit do diskuze ze své vlastní pozice, je to podle Gilligan první krok k transformaci patriarchálního uspořádání společnosti, které může setrvávat ve své podobě jenom tehdy, když budou nadále umlčovány ženské životní zkušenosti (Gilligan, 2001, stránky 24-25).

## 6 Shrnutí

V této části práce jsem se snažila uvést, z jakého teoretického zázemí budu při výzkumu vycházet. Mým záměrem bylo představit na základě výše uvedených teorií hlavní myšlenku, jejímž sdělením je, sociální vztahy jsou vztahy mocenské. V rámci těchto vztahů jsou ve společnosti prosazovány hodnoty a významy, které vystupují jako objektivní, správné a normativní, ale primárně slouží zájmům vládnoucí skupiny. Média, jelikož vychází z konkrétních historicko-kulturních a politicko-ekonomických podmínek pak mohou způsobem, kterým zobrazují realitu, sloužit jako vlivný prostředek k prosazování a reprodukci hodnot androcentrického řádu. Feministická kritika spatřuje východisko změny ve způsobu vyobrazování reality. Z hlediska feministické kritiky je potřeba, aby se ženy snažily přetvářet způsob zobrazování sebe samotných, aby aktivně utvářely vlastní podobu a zprostředkovaly tak svoji zkušenost. Zobrazení reálné zkušenosti a potřeb žen, může ovlivnit způsob

nahlížení žen na sebe samotné, a mít tak vliv na vnímání nastavených hodnot a norem, což může vézt k přeměně androcentrického pojmání světa.

# Empirická část

## 7 Metodologie

Mým výzkumným tématem je kinematografické zobrazení emancipace hlavních ženských postav v současné filmové tvorbě českých režisérů. Pozornost budu věnovat již zmíněným filmům *Tajnosti* (2007, režie Alice Nelis) a *Pusinky* (2007, režie Karin Babinská). V těchto uvedených filmech se budu zabývat zejména hlavními momenty emancipace v oblasti rozhodování hlavních ženských postav. Z hlediska rozhodování se budu soustředit na situace, které film zobrazuje jako dějově ústřední a které mají vliv na celkový spád děje. Momentům emancipace rozumím jako momentům vymezování se, osvobození se, získávání vlastního prostoru pro sebeurčení.

Při zkoumání zobrazení emancipace se budu opírat o tvrzení Pierra Bourdieua, který vychází z předpokladu, že pokud existuje pojem emancipace, musí existovat i něčí nadvláda. Jedná se o zmíněnou nadvládu mužů, resp. nadvládu androcentrického řádu (Bourdieu, 2000). Taktéž budu vycházet ze studie Carol Gilligan o hledání ženského hlasu a vyslovení ženské zkušenosti. Zohledním i předmět feministické kritiky, který uvádím výše. Budu sledovat, zda a v jakých oblastech autorky překračují genderové stereotypy, a hlouběji problematizovat s jakou koncepcí mužství a především ženství filmy pracují.

### 7.1 Výzkumná strategie

Vzhledem ke zvolenému tématu volím kvalitativní výzkumnou strategii. Mým výzkumným záměrem je důkladná analýza jednotlivých filmů. Jako techniku výzkumné metody jsem zvolila vizuální obsahovou analýzu. Přístupem zde bude sémiotická interpretace. V rámci této analýzy je nutné rozumět Barthesovu sémiotickému pojetí (Barthes, 1973). Východiska sémiotického přístupu uvádím podrobněji v teoretické části, vysvětlím tedy jen nejdůležitější myšlenky tohoto přístupu.

To, jak funguje znak, již bylo řečeno, ráda bych připomněla, že význam znaku člověk vnímá v rámci sdílených a naučených hodnot v dané kultuře (Barthes in Sztompka, 2007). Díky tomu může vzniknout symbolické sdělení (Barthes in Sztompka, 2007). Toto symbolické sdělení můžeme odhalit dekodováním. To znamená, že zjišťujeme sdělované kódy. „Dekódujeme obrazy prostřednictvím interpretace ukazatelů zamýšlených, nezamýšlených či jen domýšlených“ (Sztompka, 2007, str. 89). Principem sémiotického přístupu je tyto kódy odhalovat a odkrýt ukryté kulturně konstruované významy. Z hlediska této analýzy půjde o odkrývání kulturních definic pohlaví a s tím spjatých konvencí, které se k takovým definicím vážou (Sztompka, 2007, str. 31). Porozumíme-li tomu, jak takové konvence v rámci zobrazování mužů a žen fungují, je možné se podrobněji zabývat otázkou zobrazování ženské emancipace. V případě sémiotické analýzy není v literatuře přesně uvedený postup nebo nástroj, jak má analýza vypadat. Jde tedy spíše o to umět aplikovat teoretický koncept na

zkoumané vizuální zobrazení, které umožňuje badateli nebo badatelce zobrazení interpretovat. Feministická analýza metodu sémiotické interpretace využívá (Sztompka, 2007). Zaměřuje se na způsob zobrazování mužů a žen a na implikace kódů a konvencí, které se vážou k maskulinitě a femininitě (Sztompka, 2007). Ve fázi interpretování a dekodování se budu vycházet z uvedeného teoretického rámce.

## 7.2 Výzkumné otázky

Vzhledem k výzkumnému tématu formuluji hlavní výzkumnou otázku takto:

*Jaké způsoby zobrazení emancipace ženských postav je možné nalézt v české současné ženské filmové tvorbě na ukázkách filmů Tajnosti a Pusinky?*

Za pomoci následujících podotázek se budu snažit identifikovat ženské postavy, tematické situace, ve kterých se hrdinky nachází, způsoby vyjednávání v daných situacích a důsledky řešení. Tyto otázky si pokládám na základě výše uvedené filmové feministické kritiky, která upozorňovala na zobrazování žen, které nezohledňovalo jejich zkušenosti a potřeby a tím pádem je nemohlo ani vyslovovat. Ženy byly zobrazované v zidealizované podobě. Ženské postavy byly zasazovány do narativních rámců, ve kterých nehrály roli hybatelek děje, ale byly spíše v roli objektů. Klíčové rozhodovací situace v ději mohou podle mého názoru ukázat, jakou možnost poskytuje film hrdinkám být hybatelkami děje a ovlivňovat spád děje. V rámci rozhodovacích situací se obvykle rozkrývají i důležité vztahy s okolím, což může lépe poukázat na pozici, ze které protagonistka k rozhodovací situaci přistupuje.

- a) *Jaké role zastávají ženské postavy ve filmu?*
- b) *V jakých tematických situacích se v rámci rozhodovacích procesů nachází?*
- c) *Jaké strategie v dané situaci vyvíjí?*
- d) *Jaké má jejich rozhodnutí důsledky?*

Smyslem dotazování je zjistit, jestli film hrdinky nějakým způsobem vymaňuje ze stávajících ideologických struktur, a jestli jim poskytuje prostor pro vyslovení vlastní zkušenosti a zobrazení takové podoby, která by vycházela z jejich potřeb.

## 7.3 Kritéria výběru

Výběr filmů *Tajnosti* a *Pusinky* byl podepřen následujícími kritérii. Prvním kritériem byla doba vzniku filmu. Všechny tyto filmy jsou ze současnosti, byly uvedeny mezi roky 2007-2008. Takový výběr jsem učinila proto, aby skutečně zobrazovaly současné společenské hodnoty. Také jsem se snažila vybrat takové filmy, které by zobrazovaly každodenní život, jelikož společenské hodnoty se

skrývají zejména v samozřejmostech všední každodennosti. Dalším kritériem bylo, aby autorka filmu byla žena. Na základě literatury feministických kritiček a kritiků je možné domnívat se, že je mnohem pravděpodobnější, že ženu a její životní zkušenost, bude chtít zviditelnit spíše ženská autorka. Podmínkou při výběru filmů bylo, aby byly ve filmech ústředními postavami ženy. Také jsem se snažila o výběr filmů, které získaly některé z prestižních ohodnocení v rámci České Republiky. Filmy byly oceněny cenami, jako je Český lev a Nejlepší celovečerní film roku. Toto jsem učinila proto, abych měla nějakou vazbu na to, jak jsou filmy společensky hodnoceny<sup>9</sup>. Po stanovení všech těchto kritérií se výběr značně zúžil. Vzhledem k rozsahu práce, jsem se rozhodla pro analýzu dvou filmů. Tyto dva filmy, *Tajnosti* a *Pusinky*, byly v médiích diskutované i jako ženské filmy, proto jsem se přiklonila k analýze právě těchto dvou filmů<sup>10</sup>. Filmy jsem vybírala z česko-slovenské filmové databáze.<sup>11</sup>

## 8 Analýza filmů

### 8.1 Tajnosti

Film *Tajnosti* zachycuje jeden den života Julie Konešínské, hlavní protagonistky. Julie je kolem čtyřiceti let a pracuje jako překladatelka, zdánlivě nic nepostrádá a je finančně zabezpečená. Nicméně i přes počáteční zobrazení toho, že Julii alespoň po materiální stránce nic nechybí, postupně vyplývají na povrch její skrývané starosti. Julie se se svojí rodinou právě nastěhovala do nového bytu. Má dospívající dceru a manžela, ve vztahu s nímž se nachází ve fázi manželské krize. Julie se toho rána v televizních zprávách dozvídá, že umřela světoznámá zpěvačka Nina Simone. To jí připomene dětství, a to jak hrávala na piano. Tato vzpomínka je Julii impulzem k rozhodnutí, pořídit si piano. Mimo příběh vázící se ke koupi piana, se seznamujeme v průběhu děje i s lidmi, kteří jsou v jejím životě důležití a tedy i se vztahy, které jsou mezi nimi a Julii. Seznamujeme se s milencem, s nímž se v průběhu děje rozhodne rozejít, s kamarádkou, jež by si přála mít to, co má Julie, s manželem, který má také milenkou, se dcerou, kterou Julie miluje a zejména se pak seznamujeme s duší hlavní protagonistky a jejím vlastním pohledem na svět kolem ní.

#### 8.1.1 Tajnosti – analytický rozbor

Film zobrazuje několik klíčových situací v dané životní situaci hrdinky, v rámci kterých řeší hrdinka osobní dilemata. Příběh se soustřeďuje na vnitřní svět protagonistky, nicméně bych se ráda vyvarovala tomu, aby se pojmu „vnitřní svět“ rozumělo jako privátní sféře. V tomto případě se jedná o zobrazení hrdičina osobního pohledu na okolní svět. První důležitá chvíle je náhlá potřeba koupě

<sup>9</sup> Záměrně jsem se nesoustředila na diváckou sledovanost, nešlo mi o popularitu jednotlivých filmů.

<sup>10</sup> Vycházela jsem z filmových recenzí a rozhovorů s tvůrci a tvůrkyněmi, na které jsem dohledala odkazy na webových stránkách Česko-Slovenské filmové databáze (viz 15)

<sup>11</sup> (Česko-Slovenská filmová databáze, 2001-2011)

piana a rozhodnutí takto učinit, ačkoliv se okolí zdá tento nápad poněkud iracionální. Piano je nám představeno jako vzpomínka na Juliino dětství. To je ve filmu různými náznaky vyobrazené jako životní etapa asociující bezstarostnost a průhlednost. „Cestu“ za koupí piana lze chápat jako symbolizující jakýsi návrat do dětství a snahu vyprostit se z tíhy každodenní reality. Dalším stěžejním momentem je také situace, kdy hrdinka stojí před otázkou přerušování těhotenství vzhledem ke svému věku. Další situací je rozhodnutí se pro definitivní rozchod s milencem. Tyto situace jsou ve filmu stěžejní linie, které určují spád děje. Ve vztahu k těmto situacím, ve kterých se hrdinka nachází, se nám rozkrývají hlavní tematické oblasti, za pomoci kterých můžeme analyzovat, v jaké pozici se hrdinka vzhledem k dilematům nachází. Následně můžeme zjistit, jestli film nějak pracuje s vyobrazováním emancipace hlavní ženské postavy. Budu vycházet z následujících tematických oblastí:

- a) Zobrazení ženského pohledu a hlasu ve vztahu k realitě
- b) Role hrdinčina těla v ději
- c) Zobrazení vztahů

#### **8.1.1.1 Zobrazení ženského hlasu a pohledu ve vztahu k realitě**

Jak již bylo uvedeno výše, podle Bourdieho je východiskem pro emancipaci žen jejich snaha přetvořit způsob nahlížení na sebe samotné tím, že se budou ženy snažit aktivně utvářet vlastní podobu inspirovanou vlastními potřebami a představami (Bourdieu, 2000, stránky 59-73). *Tajnosti* zobrazují pohled ženy. Při analýze zobrazení ženského pohledu a hlasu budu vycházet z konceptu Carol Gilligan o ženském hlase (Gilligan, 2001) a z konceptu Pierra Bourdieu o somatizaci nadvlády a ženském bytí, jako bytí viděném (Bourdieu, 2000).

Jako jeden z momentů emancipace ve filmu sledávám hledání hrdinčina vlastního hlasu. První zásadní situací pro Julii je potřeba koupě piana připomínající dětství. Hudba Niny Simon provází celý film. Její hlas zde hraje velkou roli, jakoby byla její hudba něco, čím Julie vyjadřuje své pocity a nálady. Nutno podotknout, že Nina Simone byla mimo svojí kariéru hudebnice a zpěvačky i bojovnicí za občanská a ženská práva a její hudba a kulturní poselství mělo obrovský dopad (Simone & Cleary, 1993). V tom, jak Julii zasáhla smrt Niny Simone, nemusíme vidět pouze melancholický stesk po dětství, které Julii tato hudba tolik připomněla, ale i ztrátu někoho, kdo promlouval ženským hlasem a jehož hlas byl slyšen. Carol Gilligan (Gilligan, 2001, str. 18) uvádí, že mít hlas, znamená být člověkem, ale říká také to, že mluvení vyžaduje naslouchání.

Potřebu koupě piana, která je nám představená jako „symbolický návrat do dětství“ lze také chápat jako situaci, která vypovídá o tom, že i když na první pohled hrdince zdánlivě nic nechybí, tak toto „ideální“ společenské postavení není v souladu s jejími potřebami. Julie tuto nespokojenost ve výsledku vyslovuje. Julie na konci filmu říká „*Já, když jsem ráno viděla tu Ninu Simone, tak jsem si vzpomněla, jak jsem byla malá, jak jsem hrála na klavír, a všechno bylo takové jasnější, tak jsem se*

*začala modlit, aby vše bylo zas tak jasné, abych věděla, co mám udělat a abych aspoň na chvíli věřila, že tam někde je něco, čemu by mohl člověk věřit a něco, co by mohl cítit a za co by se nemusel stydět...*“ Tím Julie vlastně říká, že si představovala sama sebe opět svobodnou. Gilligan uvádí, že přechod do dospělosti je pro ženy počátkem osamělosti, pocíťování rozpolcenosti a pochybností o sobě samotných (Gilligan, 2001, stránky 21-22). Životní zkušenost žen je v rozporu s „objektivní“ realitou. Ženy, ačkoliv si tuto rozpolcenost neuvědomují, mohou ji vyslovovat. Ve filmu jde tedy o moment, ve kterém Julie mluví tímto hlasem „rozpolcenosti“. Pocíťuje, že společenské hodnoty, které jsou nastavené jako dobré a správné, neodpovídají jejím potřebám. Odkazuje se na dětství. Gilligan říká, že tento stav rozpolcenosti začínají pocíťovat dospívající dívky. Je to tehdy, kdy se k nim společnost začíná chovat jako k ženám.

Julie říká, že se stydí projevit své vlastní pocity. Samotné uvědomění si, že „moje“ hodnoty jsou jiné, je zásadní. Virginie Woolfová (Woolfová, 1998) říká, že ženské hodnoty se velmi často liší od hodnot vytvořených androcentrickým řádem. Gilligan upozorňuje, že díky ústupnosti hodnotám a názorům ostatních lze u žen vysledovat potíže s nacházením vlastního hlasu, což se projevuje pochybnostmi o sobě samých, o svých pocitech. Tím, že ženy neshodně nalézají vlastní hlas, jsou ponechány naslouchání potřebám druhých. Myslím, že film na tuto tematiku naráží. Ve chvílích, kdy se z dialogu stává monolog, utíká Julie do svého vlastního světa a „nával informací“ z druhé strany nedokáže přijmout.

Epizoda s piánem lze chápat jako návrat k sobě samé. Dětství, kdy Julie hrávala na piáno, je doba, kdy se věnovala se sama sobě. Na začátku filmu, když vstoupí do hudebnin, aby si jej vybrala a koupila, je velmi nesmělá, bojí se na piáno zahrát, ba dokonce sáhnout. Zahraje pouze tón Fis, což je počáteční tón melodie Little girl blue od Niny Simone. V průběhu filmu, kdy se po různých peripetiích pro piáno několikrát vrací, aby si jej nakonec pořídila. Pokaždé je piánu, o něco blíž, což lze vnímat vždy jako krok blíž k sobě samé, ke svým pocitům. Když se pro piáno vrací po druhé, jsme svědky jejích fantazií, které zpřítomňují její dětství. Když slyší, jak piáno zní, představuje si sebe samotnou, jak neshodně tančí na kolečkových bruslích. Po třetí, pak již na konci filmu, když už jí piáno náleží, sedí v hudebninách a prodavač hraje na piáno a zpívá píseň Little girl blue. Julie se rozpláče a vysloví naprosto nekontrolovaně své „tajnosti“, které v sobě po celou dobu nosí.

Jak již bylo uvedeno Gilligan, je výzvou patriarchálnímu řádu, když budou dívky a ženy vidět a slyšet. Jedině tak může utajovaná ženská životní zkušenost vyjít na povrch (Gilligan, 2001, str. 25). Domnívám se, že takové vyslovení vnitřních pocitů ženy na filmovém plátně, může být jedním z momentů, jak „zviditelnit“ ženský hlas, a tedy ženu emancipovat.

Dalším důležitým zobrazením, které může zprostředkovat zkušenost ženy je pohled. Gilligan upozorňuje na to, jak moc zvyklí jsme vidět svět mužským očima (Gilligan, 2001, str. 35). Tím, že film zachycuje pohled ženy, dává větší prostor jejím dojmům a reakcím a poskytuje tím zároveň prostor jinému, než mužskému hodnotovému měřítku.

Julie jede v taxíku ke svému gynekologovi a vede rozhovor s taxikářkou. Ta v rozhovoru vlastně sděluje, že jsme často vystaveni situacím, kdy se musíme dívat na něco, co vidět nechceme, ale nejde se tomu vyhnout, prostě to vidíme. Následuje scéna, kdy před auto vběhne pár, mladá žena a muž, kteří se perou, přičemž aniž bychom byli obeznámeni s důvody, které je k tomu vedly, dívka se jednoznačně brání. Tato situace působí skoro, co by pointa předchozího rozhovoru s taxikářkou. Před Juliinými zraky se děje něco, co se jí týká a kdy nelze utéct. Jedná se o pocit bezmoci, který je zřetelný, nicméně nesnadno řešitelný. Tato scéna sporu je v Juliině mysli prezentovaná jako tanec, Tango mladého páru. V této taneční scéně není možné přehlédnout, jak bezvládně působí tělo mladé ženy, ale přitom celkový tanec působí harmonicky, ba dokonce vznešeně. Tanec, jako je Tango, založený na naprosté souhře těl, a s nímž bychom násilí nikdy nespojovali, se v této situaci s násilím prolíná. Alice Nelis tuto harmonii tance záměrně narušuje takovými projevy, které očividně harmonické nejsou. Původně fyzické násilí je tak přeneseno na úroveň společenských konvencí.

Androcentrický řád nemusí být explicitní, ale utváří společenské struktury a prostupuje jimi. Podle Bourdieho si každý osvojuje sociální struktury, které posilují trvalý vztah k našemu tělu a jeho připsaným vlastnostem (Bourdieu, 2000, str. 60). To se děje za pomoci sociální kontroly v podobě reakcí a hodnocení společnosti. Naše těla jsou pak naučená existovat v sociálním prostoru, který protežuje androcentrické hodnoty a sociální vztahy nadvlády jsou reprodukovány prostřednictvím společenských konvencí (Bourdieu, 2000). Tuto scénu lze chápat jako názornou ukázkou toho, v jakých formách společenských projevů lze spatřovat nadvládu androcentrického řádu. Situace je dokreslena momentem, kdy mladá dívka utíká pryč a na chvíli je zde stříh, v němž utíká místo oné dívky Julie. Mladá žena však doběhne na kraj kruhového objezdu a dál běžet nemůže, jelikož je zde silnice. Společenské konvence jsou taktéž limitující.

Je důležité, že nás celou scénou nás provází Juliin pohled a její „dívání se“ (Mulvey, 1998). Julie se na tuto situaci dívá jako žena a jako divačka. Její pohled se opakovaně setkává s pohledem dívky a v záběrech jsou tato setkání možná až pateticky dlouhá. Podstatné je, že ve chvílích, kdy se protnou pohledy tančící dívky a Julie, celá scéna navozuje dojem vzájemného porozumění, pochopení a tím, že nám film zprostředkovává opětovaný pohled ženských postav a zrcadlí ženskou zkušenost, navozuje i dojem stejné zkušenosti. Juliin pohled nám zprostředkovává čtení celé situace prostřednictvím ženského hodnotového měřítka a zachycuje tak ženskou zkušenost. Julie nenabízí žádné řešení ani do situace nijak nezasahuje, jenom se dívá. Juliin pohled nám sděluje, co hrdinka vidí a hlavně, jak to vidí ze své pozice ženy. Tato scéna nám dovoluje nahlédnout do Juliiných fantazií, které vychází z jejího nitra, vypovídají o jejich pocitech a vnitřních zkušenostech.

### 8.1.1.2 Role hrdinčina těla v ději

Julie je těhotná a rozhoduje se o přerušení těhotenství kvůli svému věku. Cítí se být stará na to, aby mohla mít dalšího potomka, ačkoliv by jej ještě pořád mít mohla. To vyplývá z rozhovoru s gynekologem:

Doktor: „...*Je to samozřejmě Vaše rozhodnutí.*“

Julie: „*Mám pocit, že bych na to byla už dost stará.*“

Doktor: „*Ale nebyla, no, mladá už sice taky ne, ale spousta starších žen nám tu rodí zdravé děti. No dobře...*“

Julie: „*Takže už nemusím jít před nějakou komisi nebo vyplňovat nějakou žádost?*“

Doktor: „*No, to dneska už opravdu nemusíte...*“

Julie: „*Já jsem nevěděla, že je to tak jednoduchý.*“

Doktor: „*No, tak já Vám to samozřejmě můžu udělat těžší, to klidně můžu. Můžu se Vás třeba ptát, proč to dítě nechcete, když jste dospělá, máte peníze, manžela... Nebo Vám mám povídat o Bohu? O tom, jak se chystáte zahubit již existující život? To klidně můžu, to ale musíte vědět sama, na tohle jste opravdu dost stará.*“

Julie v sobě nese rozpor, situaci cítí tak, že by bylo nezodpovědné, aby si dítě ponechala. Tento druh zodpovědnosti se pohybuje na morální úrovni. Vystává tedy otázka, proč je z jejího pohledu přerušení těhotenství nezodpovědné a vůči komu? Interrupce je společensky velmi citlivá otázka, ve které jde „o život“. Gilligan uvádí, že morální imperativ muži chápou spíše jako příkaz respektovat práva druhých, a tedy chránit práva na život a na seberealizaci před cizím vměšováním (Gilligan, 2001, str. 120). Ženy morálku podle Gilligan zase chápou s ohledem na péči o druhé a zamezení ubližování ostatním. Morálka v jejich pojetí je tedy mnohem více spjata se vztahy. Gilligan tvrdí, že z jejích výzkumů vyplývá, že se ženy samy posuzovaly a byly posuzovány spíše podle toho, jak pečují a starají se o druhé (Gilligan, 2001, str. 94). Pokud jde o přerušení těhotenství, je kritickým morálním problémem ublížení.

Podle Gilligan má otázka přerušení těhotenství další rozměr v tom, těhotenství utvrzuje ženu v její femininitě (Gilligan, 2001, str. 100). Jedná se o stav, kdy se ženy cítí být skutečnými ženami. Buď tedy dochází k narušení vztahů s okolím anebo dojde k narušení ženiny femininity. Žena v každém případě ovlivněna tlakem celkového společenského mínění. Tím, že žena přijímá společenské hodnoty, potvrzuje svůj nárok na to, že do společnosti patří a že ji společnost přijímá (Gilligan, 2001, str. 102). Její rozhodnutí je v konečném důsledku její zodpovědností, nicméně se vždy váže k tomu, aby nebyla společností marginalizovaná (Gilligan, 2001). Očekává se, že se rozhodne v souladu se společenskými normami. Váhu společenského mínění zde zlehčuje postava gynekologa.

Pakliže hrdinka v ději řeší své pocity o tom, že by nebylo správné, aby si dítě ponechala, jelikož už je na těhotenství stará, rozhodně takový úsudek nevyplývá pouze z jejích osobních dojmů. Pokud

vztáhneme otázku o těhotenství k věku, z hlediska společenského mínění mohou existovat pochybnosti o tom, že by nastávající matka, která je buď příliš mladá, nebo příliš stará, mohla jako rodička zastávat stejné kvality jako matka v „ideálním“ věku. V průběhu celého filmu sledujeme rozporuplné pocity Julie mezi uvedeným „chtěla bych“, jako Juliina přání a „měla bych“ jako zodpovědnosti (Gilligan, 2001). Na konci filmu se hrdinka rozhodne interrupci nepodstoupit. Tento moment se pak jeví jako jeden z dalších, kdy se prodírá na povrch hrdinčin vlastní hlas a její potřeby. Julie se nenachází v žádné materiální tísní, a tedy rozhodnutí podstoupit interrupci by nebylo v žádném případě z důvodů existenčních, ale proto, že „by bylo“ nezodpovědné nechávat si dítě v jejím věku. Tento stereotyp založený na věku však film překračuje.

Ve filmu můžeme nalézt i momenty, které se zabývají vyobrazením ideálního ženství. Julie překládá knihu a pozastaví se nad větou „*Sylvie Brixtonová svižně jako laňka vystoupala po schodech do trykáče...*“ a reaguje na to slovy „*Proč tam nemůže jít normálně? Proč všude musí chodit jako nějaký zvíře?...*“ Juliino pozastavení nad tím, že má Silvie Brixtonová vystoupat do trykáče jako laňka lze chápat jako moment uvědomění si, že to, jak má naše tělo působit ve společnosti není nijak přirozené. Stejně tak, jako je ženskému tělu připisována například ladnost. Bourdieu říká, že „ženskost přitom často není nic jiného než určité nadbíhání ať už skutečným nebo předpokládaným požadavkům mužů“ (Bourdieu, 2000, str. 61). Bourdieu dále tvrdí, že ženy, které jsou nepřetržitě vystavené pohledu druhých, jsou odsouzené k tomu, že stále pociťují rozdíl mezi tělem skutečným, které je k nim připoutáno, a mezi tělem ideálním, kterému se snaží připodobnit (Bourdieu, 2000, str. 62). Takové tělo, kterému se snaží přiblížit je nejčastěji vystavováno v médiích. Má být reprezentativním vzorkem toho, co znamená být ženou. Sandra Lee Bartkyová říká, že ženy pociťují silné úzkosti kvůli vlastnímu tělu díky spojení móda-krása (Bartky in Bourdieu, 1990, str. 63). Toto ideální vyobrazení se týká jednak jejich vlastností, žena má být přístupná, disponibilní, usměvavá, sympatická, pozorná, zdrženlivá, tak i fyzické podoby žen, což vyžaduje, aby žena byla přitažlivá, půvabná, krásná, ladná, štíhlá, mladá a mnoho dalších podob mající ve vzhledu ženy značný vliv na její sexuální atraktivitu a potažmo nároky na kvalitní život a uznání (Bourdieu, 2000, str. 61).

Julie je žena patří k věkové skupině žen, která není běžně v médiích prezentovaná, jako ta „ideální“ a „žádaná“, nemá ani „ideální“ věk a není ani „ideálem“ krásy. Film Julii přesto neupírá kvůli věku a vzhledu ani na atraktivitě a neupírá jí ani žádné nároky na kvalitní a plnohodnotný život. Ve filmu jsou Julii ponechány strasti s věkem, ale z úplně jiného důvodu, než z důvodu nedostatečné krásy nebo nízké atraktivity. Naopak film Juliinu atraktivitu ve vztahu k mužům vyzdvihuje, nepochybuje o ní. Film sice nevymaňuje ženu z pozice, kdy atraktivitu ženy určuje ženská krása, ale vzhledem k tomu, že se film o toto ani nepokouší, shledávám moment emancipace v tom, že vyobrazuje ženu, která se vyjímá z kategorie „ideální“, jako mající nárok na to, aby se cítila žádaná, a aby jí nijak nediskreditoval její věk ve vztahu k mužům.

### 8.1.1.3 Vyobrazení vztahů

Ve filmu můžeme zaznamenat momenty emancipace, které se týkají vyobrazení ženy ve vztahu k mužům. Jedním z momentů, který se zdá být důležitým je situace, ve které se Julie stává hybatelkou děje a z její iniciativy vzniká erotická scéna. Mulvey ve své stati *Vizuální slast a narativní film* upozorňuje na nerovnost v rovině sexuální moci na filmovém plátně. Tvrdí, že klasický film zobrazuje ženu jako sexuální objekt, žena upoutává pohled, označuje a rozehrává mužskou touhu (in Oates-Indruchová, 1998; 123). Mulvey tak poukazuje tak na pasivní roli žen v ději a jejich erotické poslání. Tuto tezi film nepotvrzuje. Po sexuální stránce je Julie vyobrazená jako žena, která má otevřenou sexuální potřebu. Na základě této potřeby vzniká z její iniciativy erotická scéna. Nezůstává objektem, ale je aktivní součástí erotické scény tím, že vyslovuje svoji touhu.

Julie řeší zmíněné dilema, rozchod s milencem a zachování vztahu s manželem. Emancipační prvek lze spatřovat v tom, že film ponechává Julii prostor pro rozhodování o vztazích s muži a nechává jí vyslovit její pocity ve vztahu k nim. S milencem se rozchází, jelikož necítí jako správné, aby jejich vztah pokračoval.

Karel: „*Já jenom nechci, abychom to takhle nešťastně rozsekli. Chci tě poprosit, abys tomu dala nějaký čas. Já vím, že to děláš hlavně kvůli Cecilii, ale ta už bude velká. Nemusíme přeci nic dělat hned. Můžeme spolu bejt, tak, jak jsme spolu byli doted'...Když já jsem ti neřek, ale tenkrát před časem, jak jsme měli tu nehodu, já se vlastně těšil, že otěhotníš, a že to dítě to vyřeší za nás, pak by to bylo jasné.*“

Julie: „*Ale my žádný dítě nemáme a nic řešit nepotřebujeme, protože já tě nemiluju Karle a chci, abys ted' odešel.*“

Rozchod má za následek konflikt, se kterým se Julie špatně vyrovnává. Gilligan říká, že konflikt mezi já a druhými znamená pro ženy morální dilema, které chápou jako konflikt zodpovědností (Gilligan, 2001). Jedná se o konflikt soucítění s druhými a vlastní autonomie. Morální konflikt se podle Gilligan žena snaží řešit tak, aby to nikoho nebolelo. Film nechává Julii vyslovit její pocity při rozhovoru s kamarádkou:

Julie: „*Copak si myslí, že mě to taky nebolí?*“

Kamarádka<sup>12</sup>: „*No samozřejmě, že si myslí, že tě to nebolí, ale já jsem tě varovala, že děláš blbost. Milenec má být od toho, aby ses s ním radovala a ne, že budeš zase někde někoho zachraňovat.*“

...

Julie: „*Já vím, že jsem mu ublížila, ale já k tomu mám důvod.*“

---

<sup>12</sup> Původní znění projevu Juliiny kamarádky je ve slovenštině.

*Kamarádka: „Ale samozřejmě, že k tomu máš důvod a ne jeden moje zlatá, ale teď by ses měla trochu starat o sebe a ne o něj!“*

*Julie: „No to právě není tak jednoduchý.“*

*Kamarádka: „Podívej se na sebe, jak vypadáš, jsi celá rozklepaná. Teď se postaráme o tebe.“*

Tato situace by nasvědčovala tvrzení Gilligan o tom, že ženské chápání morálky se soustřeďuje kolem odpovědnosti za lidské vztahy a schopnosti o ně pečovat (Gilligan, 2001). Dialog vyjadřuje hrdinčin rozpor. Julie si uvědomuje, že milenci ublížila, ale zároveň se zde odráží její tendence pomoci mu v této situaci, kterou způsobila. Podle Gilligan je to projev ženského přístupu, který dbá na to, aby nenarušil spojitost s druhými (Gilligan, 2001, str. 16). Film pozorně sleduje vyjádření Juliiny vlastní zkušenosti v konfliktní situaci s mužem a zprostředkovává ji divákovi.

Ve filmu se můžeme zaměřit i na způsob, jakým je vyobrazen vztah mezi ženami a jak působí jejich komunikace. V komunikaci žen můžeme zaznamenat témata, která se týkají povětšinou vztahů, péče o ně a obsahují témata, která se zabývají emocemi. Denisa, kamarádka Julie, domluví Julii ájurvédskou terapii, aby po rozchodu s milencem načerpala nových sil. Posléze spolu sedí v terapeutickém centru a čekají na terapeutku, nad nimi je nápis „Milujte se“. V tom přichází terapeutka a loučí se s klientkou a říká jí „a nezapomeň, vnitřní žena a myslí na sebe jo?“. Pak probíhá terapie, která má poměrně komický průběh, ale podstatné je, že terapeutka Julii říká „*Já z Vás cejtím volání o pomoc, ale vy to volání v sobě dusíte, vy nedokážete svobodně vyjadřovat svoje pocity a emoce... Já jsem si všimla, že často mhouříte oči, víte, ale to je znak nedůvěry k vlastním smyslům, k vlastní intuici, vy toužíte po lásce a svobodě, ale sama sebe držíte v tak emocionálním vězení, že já nevím no, že jste na tom hůř, než všechny ty ženy zabalené v těch hrozných burkách, vlastně jste na tom mnohem hůř, protože tahleto Vaše burka, která zakrývá Vaše opravdové já, vaši krásu, Vaši vnitřní ženu, ta nejde sundat“.*

Terapeutka v této výpovědi přirovnává stav Juliina psychického rozpoložení k „ženám v burkách“. Burka je oděv určený ženám islámského světa, který se západnímu světu jeví jako projev očividného potlačování ženské autonomie a ženských práv. Tuto výpověď lze interpretovat jako upozornění na to, že nemusí být viditelné, jak nás společnost usměřňuje, naše sociální zkušenost je přesto určována sociálními strukturami, jejíž hodnoty, které nám společnost vtiskuje jako vlastní, nemusí sledovat potřeby všech (Fiske, 2004). Gilligan říká, že pokud se ženy distancují od svého hlasu, začnou v sobě pociťovat rozpor (Gilligan, 2001). Mnohdy ale neumí vyjádřit tento rozpor, který je způsobený tím, že není v souladu to, co by skutečně chtěly s tím, co se od nich očekává. Gilligan uvádí, že když budou ženy věnovat pozornost svému hlasu, pocitům a skutečným potřebám, může to vézt k tomu, že se naučí lépe vyjadřovat, co cítí a co chtějí (Gilligan, 2001). Pokud toto budou umět, bude je i lépe slyšet.

#### 8.1.1.4 *Shrnutí*

Na ukázce filmu *Tajnosti* jsem se snažila provést analýzu, která měla prozkoumat způsob, kterým je hrdinka ve filmu zobrazená a pokusila jsem se tak nalézt v rámci tohoto zobrazení emancipační momenty. Cílem bylo přiblížit za pomoci hlavních tematických oblastí okolnosti, v nichž se hrdinka v rámci rozhodovacích situací nacházela a zprůhlednit tak její postoje v těchto situacích. Momenty emancipace můžeme ve filmu spatřovat v tom, jak zprostředkovává hrdinčinu zkušenost. Tím, že jí nechává promlouvat, nám umožňuje nahlížet na způsob, jakým vnímá svět kolem sebe. Takovéto zobrazení lze shledat z hlediska emancipace plodným, jelikož se zabývá niternými potřebami ženské postavy a představuje nám cestu, kterou si hrdinka hledá pro vyjádření svých potřeb.

## 8.2 **Pusinky**

Film *Pusinky*<sup>13</sup> představuje příběh tří dospívajících dívek Išky, Karolíny a Venduly, které právě odmaturovaly, ale nedostaly se na vysokou školu, rozhodly se proto, že spolu odjedou do Holandska na čtvrt roku pracovat na farmu. Proti jejich vůli se k nim připojuje Iščin mladší bratr Vojta. V průběhu své cesty se dostávají do různých krizových situací a postupně se začínají jejich vztahy měnit. *Pusinky* jsou filmem o tzv. „Coming-outu“, a to hned z několika hledisek.

### 8.2.1 **Pusinky – analytický rozbor**

Film *Pusinky* zachycuje tři charaktery dívek, které spojuje rozhodnutí odjet do Holandska. Na tomto odjezdu je ale něco „zakázaného“. Pro hrdinky je proto problematické tomuto rozhodnutí definitivně dostát. Každá se potýká s vlastními dilematy, která odjezd komplikují. Klíčovým rozhodovacím momentem je tedy odjezd, ve filmu jde o jakýsi moment vyvrcholení a celý děj je k němu směřován. Opět se budu za pomoci hlavních tematických oblastí, které film zobrazuje, snažit zanalyzovat, za jakých okolností trojice hrdinek stojí před tímto dilematem a co to pro ně znamená a budu se opět snažit nalézt momenty, ve kterých je možné spatřovat emancipaci ženských postav. Budu vycházet ze stejných tematických oblastí, jako u filmu *Tajnosti*, pouze v tématech zohledňuji počet protagonistek.

- a) Zobrazení ženského pohledu a hlasu ve vztahu k realitě
- b) Role ženského těla v ději
- c) Zobrazení vztahů

---

<sup>13</sup> Inspirovala jsem se oficiálním textem distributora, který je dostupný na webových stránkách (Česká televize, 2007).

### 8.2.1.1 Zobrazení ženského pohledu a hlasu

Odjezd je ve filmu motivem svobody. V tomto příběhu za odjezdem se ve filmu rozkrývají charaktery dívek a s ním i jejich nejistoty a pochybnosti o sobě samotných. V momentě, kdy má definitivně dojít k odjezdu a vydání se za touto pomyslnou svobodou někde daleko v cizině, dochází ve filmu k vyvrcholení ve formě tzv. „coming-outu“ hrdinek a přijetí vlastní identity. V jednom případě jde skutečně o přijetí homosexuální orientace, ale „vynesení“ pravdy o sobě na povrch se týká všech třech dívek. Dostihnutí kýžené svobody je tak přeneseno na osobní úroveň a nalézání svobody se odehrává prostřednictvím přijetí vlastní identity. Tato „cesta“ za svobodou s sebou však nese četná rizika, tak jako přijetí sebe sama obnáší mnoho komplikací.

Film *Pusinky* je specifický v tom, že na první pohled působí celkem šokujícím dojmem. V době, kdy se rozhoduje, jestli hrdinky odejdou do Holandska nebo ne, film nahlíží do života dospívajících dívek, které se v nejrůznějších situacích chovají zcela jinak, než bychom od dívek mohli očekávat. I na způsobu, kterým se vyjadřují je něco zneklidňujícího. V jejich mluvě je spousta vulgárních výrazů. V průběhu filmu několikrát dojde k tomu, že překračují společensky únosné formy chování, utíkají z restaurací bez placení, vystavují se rizikovým situacím, porušují zákazy. Jsou provokativní, obhroublé, jejich chování je mnohdy čistě sexuálně motivované, což vyvolává pocit kontroverze. Pokud bychom měli jejich chování dát do souvislosti s „ideální“ femininitou, rozhodně nás tato představa nenechá bez pozastavení, hrdinky nejsou jemnými, dívkami, které by se bály riskovat, jak bychom z hlediska stereotypů u zobrazení žen mohli předpokládat. Naopak, Karin Babinská představuje na plátně protagonistky jako rebelky. Názornou ukázkou může být rozhovor v hospodě se správcem sportovního areálu.

Správce přichází ke stolu, kde sedí Iška, Vendula, Karolína a Vojta, podívá se na lístek s objednávkami a říká: „Ty jsi říkal, že sestřičku hlídáš, trdlo...“

Vojta: „Hlídám!“

Správce: „No, to teda! Vy byste potřebovali zmalovat prdel.“

Karolína: „Dal bys nám na holou?“

Správce: „Si piš, jen by to mlaskalo.“

Karolína: „Chceš si to vyzkoušet?“

Správce: „Co?“

Karolína: (otočí se k němu a prohne se v zádech) „Nebo mě chceš spíš přehnout přes koleno?“

Správce: „Ty vole, v hospodě mlátím jen chlapy!“

Karolína: „Vyřídíš si to se mnou radši venku?“

A všechny i s Vojtou utečou bez placení a nechají tam správce sedět...

Karin Babinská vymaňuje protagonistky z předpokladu o ženské zdrženlivosti nebo pasivitě. Charaktery dívek zasazuje do narativních rámců, ve kterých jsou hybatelkami děje a svou suverenitou až šokují a vyvolávají údiv. Lze se domnívat, že údiv je způsobován právě předpokladem o tom, že takové chování by postavám ženského rodu nemělo náležet.

Film se nesnaží o zidealizované zobrazení dívek, ale chce nás seznámit se zkušeností současné generace dospívajících dívek, kterou nevtěsnává do divácky snadno stravitelné formy. Upozorňuje nás na problémy, se kterými se dospívající dívky potýkají, vyslovuje bouřlivé období přechodu do dospělosti, kterým si musí každý projít.

Doba přechodu do dospělosti se hodně pojí se sexualitou a přijetím sexuality do svého vlastního života. Film přenáší na plátno poměrně syrově ztvárněnou sexuální touhu dívek, která je vyjádřena výraznou mimikou, gestikulací a jednáním, ale i slovně:

*Karolína: „Hele PóEsák!“*

*Iška: „Co?“*

*Karolína: „Potencionální sponzor“*

*Iška: „Pó Es už není pohlavní styk?“*

*Vendula: „PóEsák a Pó Es spolu k sobě patří, že jo Karolínó?“*

*Iška: „Vidím, že jste zdokonalily zkratky. Co, bylo hodně PóEsáků?“*

Sexuální touhu tak většinou ponechává na iniciativě protagonistek. Film poskytuje divákovi pohled na dívčí tělo, které je sexuálně nezdrženlivé. Tato sexuální iniciativa, suverenita, se kterou je ztvárněná a neustále přítomný sexuální podtext provázející celý film je to, co jej dělá obtížně stravitelným. Curran a Renzetti uvádějí, že stále přežívá dvojí metr v pohledu na sexualitu (Curran & Renzetti, 2005, str. 219). Tvrdí, že je ještě stále běžné, aby docházelo k tomu, že se muži vychloubají svým sexuálním dobytélstvím a jejich aktivity jsou v tomto směru v celku kladně hodnoceny. Ženy se mohou věnovat sexuálním aktivitám mnohem volněji, než tomu bylo kdykoliv před tím, nicméně očekává se, že jejich sexuální aktivita se bude odehrávat převážně ve vážném vztahu. Dívky sexuálně aktivní mimo vztahy bývají označovány za ženy volnějších mravů (Curran & Renzetti, 2005).

Sexualita ztvárněná ve filmu však nemá znamenat jen pubescentní sexuální experimentování, ale jde o poznání sama sebe prostřednictvím svého těla, ke kterému sexualita patří a je neoddělitelnou součástí lidské existence. Hledání vlastní identity nejmarkantněji poznáváme u Išky, která se smiřuje se svojí neheterosexuální orientací. Prostor pro vyslovení sexuální touhy je tak poskytnut i projevu lesbické ženy a film divákovi zprostředkovává životní zkušenost lesbické ženy, čímž se vylučuje z kategorie filmů určených „heterosexuálnímu“ publiku.

Smelik uvádí, že touha neheterosexuálních jedinců je na filmovém plátně opomíjena a pokud budeme hovořit o touhách lesbických žen, ty jsou opomíjeny v největší míře, s čímž zůstávají nevyčtené i reálné potřeby lesbického publika (Smelik, 2000). *Pusinky* se věnují nejen potřebám a touhám

dospívajících dívek, ale zahrnují sem i potřeby a touhy dívky lesbické. Tím, že jsou hrdinky tři, je Iščina zkušenost reálnější, jelikož není vytržena z kontextu běžného života mezi ostatními.

Film upozorňuje na komplikované postavení homosexuálních žen ve společnosti a přítomnou diskriminaci okolí. Jejich zkušenost zpřítomňuje tím, že ji vyslovuje. Názornou ukázkou může být situace, ve které na letní diskotéce na tanečním parketu tančí různé páry a mezi nimi i jeden lesbický. Tento lesbický pár se líbá, což spatří nějaký muž, do tohoto páru strčí a říká „*Vypadni, ty krávo!*“. Na což reaguje jedna s lesbických žen „*Co si to dovoluješ ty prase sprostý?*“ a začnou se prát.

*Pusinky* se snaží osvětlit, že homosexualita se neváže pouze k sexualitě, že jde o způsob existování. Myslím, že toto zachycuje pěkně scéna, ve které se spolu loučí Karolína s Iškou a Vendulou. Iška s Vendulou ještě pořád chtějí odjet do Holandska, Karolína se rozhodla, že zůstává.

Vendula: „*Moc to loučení nenatahuj Išuno. (na Karolínu) Tak řekni jí, že pro tebe nic neznamená, že sis jenom hrála, že se ti líbilo mít někoho v záloze, hmm?*“

Karolína: „*Spletla ses, vy pro mě znamená hodně, obě.*“

Vendula: „*Jako pozadí vid’? Jedna tlustá velryba a jedna oddaná lesba.*“

Karolína: „*Vybrala jsem si to včera.*“

Vendula: „*Možná ode mě, ale jí to dlužíš, podívej, nejradši by si tady klekla.*“

Karolína: „*Iško, nejde to...*“

Vendula: „*No, a teď se můžeš konečně odprásknout, (na správce) dělej, půjči jí pistoly, šup!*“

*Iška se rozplácne a uteče...*

Karolína: „*Jsi zlá.*“

Vendula: „*Nešlo to prostě vydržet, prostě nešlo.*“

Tato scéna je citová, zprostředkovává existenční potřebu lásky a porozumění.

Ačkoliv se snaží film vyjádřit, že homosexualita je způsob života, otázku lesbické sexuality film ale nenechává nevyřčenou nebo jen naznačenou. Naopak v závěru filmu zprostředkovává poměrně syrově provedenou scénu lesbického sexu na dámských záchodcích, ve které se jedná o spojení touhy dvou těl. Sledujeme ale i to, že dívky spolu v danou chvíli nemají kam jít. Jako kdyby ve společnosti nebyl prostor pro takový sexuální prožitek. Ten je společností vytlačován kamsi na okraj, někam do přítmi. Záchodky tak mohou posloužit jako úkryt, jelikož dvě dívky na dámských veřejných záchodech nebudí podezření.

### **8.2.1.2 Role ženského těla v ději**

Film pracuje s tematikou těla po celou dobu děje. Soustředí se na to, jak vnímají dívky vlastní tělo a jaký si k sobě prostřednictvím vlastního těla utvářejí vztah. Tělo je silným motivem, jelikož má na utváření identity velký vliv.

Přijetí vlastního těla je asi opět nejznatelnější v případě Išky, která neustále koketuje s myšlenkou o sebevraždě. Jejím problémem je, že je přesvědčená o tom, že je frigidní, protože ví, že jí nepřitahují muži, proto se nemá ráda. Když v sobě objeví svoji homosexuální orientaci, je si „hnusná“. Vendula se trápí kvůli tomu, že je tlustá, protože to není žádané. Karolína nemá žádnou viditelnou vadu na kráse, ale i tak je neustále pohroužená do své počítačové hry, ve které je hlavní hrací postavou její dokonalá virtuální dvojnice. Dozvídáme se, jak jsou ženy zasaženy soudobými představami o kráse. Curran a Renzetti uvádějí, že ženy v naší společnosti jsou od mala konfrontovány s nerealistickým standardem krásy, který, jak již bylo řečeno, předpokládá, aby žena byla mladá, štíhlá, krásná a aby byla obdařená vhodnou velikostí ňader (Curran & Renzetti, 2005, str. 517). Obraz těla velice úzce souvisí se sebeúctou, pakliže jsou ženy neustále srovnávány s nedosažitelnými normami krásy, trpí úzkostmi a jsou nespokojené (Curran & Renzetti, 2005). Tyto pocity mohou vést až ke zdravím nebezpečným praktikám ve formách poruch příjmu potravy. Vendula například prohlašuje „*Já mám heslo dne, nejím a nepiju, jenom chlastám!*“ Pak ji ale máme možnost přistihnout, jak se tajně v noci přejídá v kuchyni. Film upozorňuje na to, v jakém rozsahu mohou takto mladé dívky trpět pocitem nedostatečnosti z hlediska krásy a potažmo atraktivity. Jelikož principem hodnocení těla je jeho atraktivita a sexuální přitažlivost. Jinakosti jsou ve společnosti často prezentované jako „neideální“ a silně ovlivňují náš vztah k sobě samotným. Na téma hodnocení těla prostřednictvím sexuální atraktivity je ve filmu kladen velký důraz. Může to vystihnout následující dialog.

Vendula: „*Myslíš si, že si neumím pomoc sama, jo? Že jsem zvědavá na nějaký odpad, kterej mi předhodíte?*“

Iška: „*Odpad?*“

Vendula: „*Někoho, kdo se Karolíně náhodou nelíbí nebo tebe nevzrušuje.*“

Iška: „*Ale vždyť on říkal, že se mu líbí takový holky.*“

Vendula: „*Jaký?*“

Iška: „*No, tvýho typu.*“

Vendula: „*Jo? Ale musíš ho nahecovat. Myslíš si, že deviant jako ty mi bude předhazovat kluky?*“

Iška: „*Myslíš frigidní?*“

Vendula: „*Teplá!*“

Iška: „*Ona ti to řekla?*“

Vendula: „*Doufám, že kecala.*“

Iška: „*Promiň... jsem hnusná.*“

Vendula: „*Nemůžu pochopit, že se za ní poplaziš i ty. A na to se mám tři měsíce koukat? Někde v prdeli v Holandsku? Chlapi za ní táhnou, tak mi aspoň řekneš proč?*“

Iška: „*Nejsem chlap!*“

Vendula: „*V tomhle asi jo!*“

Iška: „*Já nevím, ona tak špulí pusou a koulí očima tak významně.*“

Vendula: „*Kouli očima?*“

Iška: „*Já za to nemůžu.*“

Vendula: „*Vždyť já vím.*“

Film poukazuje na niterné konflikty, které plynou ze sexuality, která se váže k tělesné atraktivitě a ovlivňuje naši identitu. Film nám sděluje, že tělo nevystupuje nikdy samo o sobě, ale že se vždy vztahuje k druhým. Náš vztah k tělu je utvářen prostřednictvím hodnocení společnosti. Je to společnost, která v nás vyvolává pocit nedokonalosti, podle toho, jak s námi zachází a jedná, jaké normy prosazuje. Vlastní identitu si utváříme částečně sami, ale částečně je nám identita vnucena zvenčí. To se děje prostřednictvím očekávání od okolí, ke kterým přistupujeme každý trochu jinak.

Film pracuje s tematikou hledání sebe sama prostřednictvím vlastního těla a sexuality, zobrazuje pocity nedostatečnosti a zoufalosti z toho, že „jsme uvězněni“ ve vlastním těle, které nám ale nezbyvá než přijmout a vyrovnat se s ním. Ve vztahu k odjezdu, ke kterému hrdinky celou dobu směřují, a který ve filmu vystupuje jako symbol svobody a nového začátku, je zásadním sdělením to, že tato svoboda se skrývá právě v přijetí sama sebe a nikde jinde.

### **8.2.1.3 Zobrazení vztahů**

Film *Pusinky* vyobrazuje téma vztahovosti jako ústřední. Sleduje jednak vztah hrdinek k vlastnímu tělu, ale zabývá se vztahy mezi hrdinkami a zobrazuje jejich vztah k mužům.

Ve vztahu k mužům dochází ve filmu z hlediska stereotypního uvažování k částečnému obrácení rolí. Roli „sexuálních dobytčů“ zde povětšinou přebírají ženy (Curran & Renzetti, 2005, str. 219). Jak už bylo řečeno, tato role u žen není reprezentovaná jako „běžná“. Karin Babinská se snaží poskytnout na filmovém plátně prostor sexuální iniciativě ženských hrdinek. Ve filmu můžeme nalézt snahu vyobrazit hrdinky jako sexuální subjekty, jsme ale zároveň svědky toho, že vymanit se z role sexuálního objektu, není v pozici ženy snadné. Ve filmu dochází k situaci, ve které je jedna z protagonistek znásilněna. Film nám zprostředkovává tuto krutou zkušenost a snaží se problematizovat možné zlehčování tohoto problému, který může ve světě sexuality mužů a žen existovat.

Vztahy mezi hrdinkami se formují v průběhu děje. Na začátku jejich vztah působí celkem harmonicky, ale postupně se tato harmonie proměňuje v napětí. Iška se zamiluje do Karolíny a postupně přichází na svoji homosexuální orientaci. Karolína vystupuje jako velmi sebevědomá a „sexuálně zkušená“, ale můžeme sledovat, že má problémy přijmout jakýkoliv vztah vážně. Vendula zase trpí pocitem, že je méně žádaná, než Karolína. Každá tak cítí nepochopení a osamělost. Sledujeme strategie, které každá z hrdinek vyvíjí při řešení vnitřního konfliktu s přijetím vlastní identity. Iška kvůli své sexuální orientaci přemýšlí o sebevraždě, až nakonec skočí z jedoucího auta. Karolína si snaží nahradit pozornost, kterou intenzivně postrádá od rodičů tím, že si hraje s city jiných,

aby si zajistila dostatek pozornosti. Vendula špatně nese slabé materiální zázemí a svoji tloušťku, kterou vnímá jako handicap ve své přitažlivosti. Chápání vlastní identity je určováno tím, jak se konkrétní hrdinka vymezuje ve vztahu k okolí a jak jí okolí přijímá. V určitou chvíli se každá z hrdinek snaží prosazovat jiné zájmy, což narušuje jejich harmonické fungování. V tento moment se jejich pospolitost stává spíše problémem, jelikož každé z nich způsobuje bolest. Situace graduje a až když má na konci dojít k definitivnímu rozhodnutí o odjezdu, zjišťují, že nástrahám světa musí každá čelit sama, jelikož vyřešení konfliktu s přijetím identity nelze provést za pomoci nikoho jiného. Karolína mění svůj přístup k rodičům, neutíká od nich, ale vrací se za nimi domů, jelikož oni jsou to, co jí schází. Iška definitivně přijímá svoji identitu lesbické ženy po nově prožité zkušenosti na toaletách a Vendula se vydává do světa najít si práci.

#### **8.2.1.4 Shrnutí**

Ve filmu *Pusinky* jsme měli možnost sledovat příběh dospívajících dívek, který nám zprostředkovává zkušenosti týkající se vyrovnávání se s vlastní identitou. Odjezd byl ve filmu vyobrazen jako silný moment rozhodnutí, před kterým hrdinky celou dobu stály. Za pomoci sémiotické analýzy filmu jsem se pokusila rozkrýt, za jakých okolností hrdinky dospěly k rozhodnutí. Prostřednictvím tematických oblastí jsem se snažila umožnit hlubší pochopení důvodů, které vedly hrdinky k výsledným postojům. Momenty emancipace pak bylo možné nalézt ve způsobu, kterým film vyobrazoval sexualitu ženských postav. Hrdinkám na poli sexuality ponechával převážně roli hybatelek děje a iniciátorek. Film nám zprostředkoval dívčí zkušenost s vnímáním vlastního těla a jeho roli ve společnosti. Dále pak to, jaký vliv má tělo na utváření vlastní identity. Zásadní shledávám také to, že se film nesnažil ženské postavy idealizovat.

## **9 Závěr**

Ve své práci jsem se snažila nalézt hlavní momenty emancipace při zobrazování hlavních ženských postav ve filmech *Tajnosti* (2007, režie Alice Nelis) a *Pusinky* (2007, režie Karin Babinská). Prostřednictvím sémiotické analýzy jsem se snažila rozkrýt, za jakých okolností se hrdinky v rozhodovacích situacích nacházely a analyzovat tak jejich pozice ve vztahu k těmto situacím. Tyto rozhodovací situace film zobrazoval jako dějově ústřední. Analýzu obou filmů provázely tři hlavní tematické oblasti, v rámci kterých byly hrdinky zobrazeny. Těmito oblastmi byly *zobrazení ženského pohledu a hlasu ve vztahu k realitě, role hrdinčina těla v ději a zobrazení vztahů*.

Vycházela jsem z teoretického zázemí feministické kritiky, která spatřuje emancipaci ve zbavení ženských postav pasivní role, v zasazení hrdinek do narativních rámců, ve kterých jsou hybatelkami děje. Dále jsem vycházela z tvrzení, které vidí emancipaci ve snaze žen aktivně utvářet vlastní nezidealizovanou podobu a zobrazení. Dále jsem vycházela z tvrzení, které spatřuje východisko

ženské emancipace ve vyslovení ženské životní zkušenosti. Všechna tato tvrzení směřují k nastolení takových podmínek, v nichž by mohly ženy definovat samy sebe a tím ovlivnit převažující androcentrické interpretace světa a následně i stávající ideologické struktury.

Film *Tajnosti* nám dovoluje nahlédnout do jednoho dne života jedné ženy a jejích aktuálních dilemat. S ohledem na stanovené otázky a způsob analýzy bylo možné nalézt momenty emancipace v tom, jak film zprostředkovává zkušenost hrdinky. Nechává jí promlouvat a tím nás seznamuje s jejími touhami, pocity, potřebami a se způsoby, kterými pohlíží hrdinka na svět. Jak už bylo uvedeno ve shrnutí analýzy samotného filmu, takové zobrazení můžeme považovat z hlediska emancipace za užitečné, jelikož se zabývá niternými potřebami ženské postavy a seznamuje nás se způsoby, kterými si hrdinka hledá prostor pro vyjádření svých potřeb.

V *Pusinkách* jsme měli možnost sledovat cestu tří dospívajících dívek za odjezdem do zahraničí. Momenty emancipace (opět s ohledem na způsob analýzy) bylo možné spatřovat v tom, jak se film věnoval problematice přijetí vlastní identity, na níž má velký vliv sexualita jedince. Z tohoto hlediska se film snažil o zprostředkování zkušenosti dospívajících dívek, mezi nimiž se s tímto „bojem“ s vlastní identitou potýkala i jedna dívka lesbická. Díky tomu měl film trochu jiný rozměr. Věnoval pozornost i zkušenosti neheterosexuální dívky. Film pak problematizuje společenské požadavky na ženské tělo, a to, jak bolestný mohou mít dopad na vnímání sebe sama nastavené normy krásy. Tím nám film zprostředkovává dívčí zkušenost s vnímáním vlastního těla. Hrdinkám film ponechává roli hybatelek děje nejvýrazněji z hlediska sexuality. Dalším důležitým emancipačním prvkem bylo nezidealizované zobrazení femininity.

Na závěr můžeme tedy říct, že ve způsobech, kterými filmy zobrazovaly hlavní ženské postavy bylo možné nalézt emancipační momenty.

## 10 Citovaná literatura

Althusser, L. (2004). Ideology and Ideological State Apparatuses. V J. Rivkin, & M. Ryan, *Literary Theory: An Anthology (Blackwell Anthologies)* (stránky 305-311). Blackwell Pub.

Baehr, H. (1980). *Women and media*. Pergamon Press.

Barthes, R. (1973). *Mythologies*. London: Paladin.

Bartky, S. L. (1990). *Femininity and Domination, Studies in the Phenomenology of Oppression*. New York-Londres: Routledge.

Bourdieu, P. (2000). *Nadvláda mužů*. Praha: Karolinum.

Curran, D. J., & Renzetti, C. M. (2005). *Ženy, muži a společnost*. Praha: Karolinum.

Česká televize. (2007). Získáno 18. 6 2011, z Pusinky:  
<http://www.ceskatelevize.cz/specialy/pusinky/tisk.php>

- Česká televize. (2007). Získáno 18. 6 2011, z Tajnosti: <http://www.ceskatelevize.cz/specialy/tajnosti/index.php>
- Česko-Slovenská filmová databáze. (2001-2011). Získáno 15. 6 2011, z CSFD: <http://www.csfd.cz/>
- Disman, M. (2002). *Jak se vyrábí sociologická znalost*. Praha: Karolinum.
- Dyer, R. (1997). *Gays and Film*. rev. edn. New Yoer:Zeotrope.
- Fiske, J. (2004). Culture, Ideology, Interpellation. V J. Rivkin, & M. Ryan, *Literary Theory: An Anthology (Blackwell Anthologies)* (stránky 305-311). Blackwell Pub.
- Foucault, M. (2002). *Archeologie vědění*. Praha: Herrmann & synové.
- Foucault, M. (1980). *Power/Knowledge*. Brighton: Harvest.
- Gilligan, C. (2001). *Jiným hlasem*. Praha: Portál.
- Hall, S. (1973). *Encoding and Decoding in the Television Discourse*. Centre for Cultural Studies, University of Birmingham.
- Hall, S. (2004). The Rediscovery of 'Ideology'. V J. Rivkin, & M. Ryan, *Literary Theory: An Anthology (Blackwell Anthologies)* (stránky 1051-1064). Blackwell Pub.
- Hall, S. (1992). The west and the Rest. V S. Hall, & B. Gieben, *Formations of Modernity*. Cambridge: Polity Press/The Open University.
- Hall, S. (1997). The Work of Representation. V S. Hall, *Representation: cultural representations and signifying practices* (stránky 13-74). The Open University.
- Hanáková, P. (2007). *Pandorina skříňka aneb Co feministky provedly filmu?* Praha: Academia.
- Kraus, J. a. (2006). *Nový akademický slovník cizích slov*. Praha: Academia.
- Lyon, E. (3-4 1979). Discourse and Difference. *Camera Obscura*, str. 14.
- Mulvey, L. (1998). Vizuální slast a narativní film. V L. Oates-Indruchová, *Dívčí válka s ideologií* (stránky 116-131). Praha: SLON.
- Novotná, H. (2009-2010). *Kvalitativní strategie výzkumu*. Získáno 15. 6 2011, z Úvod do společenskovedních metod: <http://moodle.fhs.cuni.cz/course/view.php?id=614>
- Osvaldová, B. (2004). *Česká média a feminismus*. Praha: Libri/Slon.
- Saussure, F. (1983). *The Course in General Linguistics*. Open Court Publishing.
- Simone, N., & Cleary, S. (1993). *I put a spell on you: the autobiography of Nina Simone*. Da Capo Press.
- Smelik, A. (2000). Gay and Lesbian Criticism. V W. J. Hill, J. Hill, & P. C. Gibson, *Film Studies: Critical Approaches* (stránky 133-145). Oxford University Press.
- Spender, D. (1998). Jazyk z dílny mužů. V L. Oates-Indruchová, *Dívčí válka s ideologií* (stránky 236-258). Praha: SLON.

- Sztompka, P. (2007). *Vizuální sociologie*. Praha: Slon.
- Thompson, J. B. (2004). *Média a modernita*. Praha: Karolinum.
- Weeks, J. (1985). *Sexuality and its Discontents*. London: Routledge.
- Weeks, J. (1981). *Sex, Politics and Society*. London: Longman.
- Woolfová, V. (1998). *Vlastní pokoj*. Praha: One Woman Press.



