

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE

FAKULTA HUMANITNÍCH STUDIÍ

Katedra genderových studií

Bc. Neli Astapencov

Proměny genderových archetypů

ve filmu Hořký měsíc

(rež. Roman Polanski, 1992)

Diplomová práce

Vedoucí práce: doc. PhDr. Blanka Knotková-Čapková, Ph.D.

Praha 2013

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem předkládanou diplomovou prací zpracovala samostatně s použitím jen uvedené literatury.

Souhlasím, aby tato diplomová práce byla zpřístupněná v Knihovně společenských věd T. G. Masaryka v Jinonicích a prostřednictvím elektronické databáze vysokoškolských kvalifikačních prací v repositáři Univerzity Karlovy a používána ke studijním účelům v souladu s autorským právem.

V Praze dne 28. června 2013

.....

Neli Astapencov

Poděkování

Na tomto místě bych ráda poděkovala doc. PhDr. Blance Knotkové-Čapkové, Ph.D., za odborné vedení při psaní této diplomové práce a kreativní, vstřícný přístup během celého studia. Chtěla bych poděkovat své rodině, obzvlášť své mamince za její lásku, inspiraci a podporu. Mé díky patří Mirre za optimistické vidění a PhDr. Janě Zuluetové za cenné připomínky v přístupu k práci. Děkuji Evě Musilové za závěrečné jazykové a typografické korektury.

Obsah

Předmluva: Jak vznikalo téma diplomové práce.....	1
1 Úvod	3
1.1 Zdůvodnění výběru filmu Hořký měsíc.....	3
1.2 Režisér Roman Polanski v kontextu filmové kritiky.....	4
1.3 Kniha Pascala Brucknera – inspirace k námětu filmu Hořký měsíc...9	
2 Teoretická a metodologická východiska práce.....	11
2.1 Teorie archetypů Carla Gustava Junga.....	11
2.2 Marie-Louise von Franz a archetypální analýza.....	13
2.3 Michael Conforti a archetypální sinematická souvislost.....	14
2.4 Feministická filmová kritika	15
2.4.1 Claire Johnston a opoziční „counter cinema“.....	15
2.4.2 Vizuální slast a narativní film Laury Mulvey.....	16
2.5 Gender jako analytická kategorie.....	19
2.6 Feministická archetypální kritika.....	21
2.6.1 Teorie Annis Pratt.....	21
2.6.2 Obraz, nebo maska?.....	23
3 Neoformalistická filmová analýza.....	25
3.1 Neoformalismus a filmová věda.....	25
3.2 Naratologická analýza.....	25
3.2.1 Film Hořký měsíc a jeho recepce.....	27
3.2.2 Žánr filmu Hořký měsíc a jeho přednosti.....	31
3.2.3 Struktura syžetu (body 1 až 19).....	33
3.3 Analýza syžetu.....	43
4 Archetypy jako velká přehlídka lidské osobnosti.....	45
4.1 Analýza archetypů ženských filmových postav.....	47
4.1.1 Panna.....	47
4.1.2 Femme inspiratrice.....	49
4.1.3 Svůdkyně.....	51
4.1.4 Otročyně-Prosebnice.....	52
4.1.5 Femme fatale.....	55
4.1.6 Otázka „ženské“ spravedlnosti.....	58
4.1.7 „Zmrzačení předstíráním“	60

4.1.8	Nucený ideál ženství.....	61
4.1.9	Hudba – archetypální motiv.....	62
4.1.10	Tanečnice – Mimi a Fiona.....	64
4.1.11	Tanec Fiony a Mimi na silvestrovském večírku.....	65
4.1.12	Přeměňující ženská sexualita.....	69
4.2	Analýza archetypů mužských filmových postav.....	73
4.2.1	Green world lover a Spisovatel Mudrc.....	74
4.2.2	Tyran a vládce.....	76
4.2.3	Velké dítě.....	78
4.2.4	Cizinec Poutník.....	81
4.3	Voda – archetypální motiv.....	82
4.3.1	Archetypální motiv vody ve filmech Romana Polanského.....	85
5	Archetypální maskulinita a archetypální femininita.....	87
5.1	Nenaplněný archetyp Matky.....	88
6	Závěr.....	91
	Bibliografie.....	94
	Přílohy.....	107

Abstrakt

Tato diplomová práce je genderovou filmovou analýzou, která zkoumá proměny archetypů ve filmu Hořký měsíc v režii Romana Polanského.

Metodologická a teoretická část práce analyzuje otázku působení změn archetypů na genderové role filmových postav.

Za pomoci dnes již klasických feministických textů, feministické filmové kritiky, některých děl z analytické psychologie, dramaterapie a filmové vědy, které jsou primárním zdrojem pro analýzu, v této diplomové práci identifikuji a analyzuji především archetypy ženských filmových postav. Rozbor ke každé filmové postavě je věnován nejvíce výrazným archetypům s ohledem na jejich proměny.

Kromě archetypů se práce okrajově zabývá problematikou stereotypně zobrazovaného ženského ideálu, ženskou sexualitou, přenosem archetypálních vzorů na diváctvo a femininitou a maskulinitou v kontextu genderových rolí.

Klíčová slova:

archetyp, Roman Polanski, Laura Mulvey, Annis Pratt, sinematická archetypální souvislost, feministická filmová kritika, filmová narativní analýza, archetypální maskulinita, archetypální femininita.

Abstract

The thesis deals with gender analysis in films studying metamorphoses of archetypes in film *Bitter Moon* directed by Roman Polanski.

The methodical and theoretical sections of the thesis analyse the influence of archetype changes of film characters in gender roles.

The thesis identifies and analyses mainly woman film characters appearing in some classical feminist texts, feminist film theoretical and critical articles, in some psychoanalytical works, in dramatherapy and film science.

The sources mentioned above became primary resource materials for our archetypal research. The analysis of each of the film character is focused on the most distinctive archetype with respect to its metamorphosis.

Apart from the archetype research the thesis is marginally concerned with problems linked to the female ideal and her sexuality usually portrayed in an unalterable way, and archetypal patterns are in such a way transmitted to audiences through femininity and masculinity in the context of gender roles.

Keywords:

archetype, Roman Polanski, Laura Mulvey, Annis Pratt, cinematic archetypal coherence, feminist film criticism, film narrative analysis, archetypal masculinity, archetypal femininity.

Předmluva: Jak vznikalo téma diplomové práce

V průběhu několikaletého studia na katedře genderových studií a během přednášek doc. PhDr. Blanky Knotkové-Čapkové, Ph.D., jsem se rozhodla věnovat pozornost propojení uměleckého směru a genderové analýzy. Bylo rozhodnuto, že diplomová práce pojme jedno umělecké dílo, na jehož základě zanalyzuji archetypy a jejich vliv na genderové role v kontextu feministické kritiky.

Výběr filmu jako media ke kritické analýze padl z několika důvodů. Prvním z nich je to, že film má narativní strukturu, a nabízí tak konkrétní vizuální a textové významy, které lze podrobit kritice a jsou více viditelné a významově pochopitelné. Dle Miry Schor „to částečně souvisí s narativními strukturami, jimiž potřebuji feministické kritičky vyjádřit své argumenty proti patriarchálnímu systému, a proto je... vhodnější využít tematické umění, které vychází z jasného popisu“ (Schor in Pachmanová, 2002: 121–122).

Druhým důvodem je skutečnost, že film je zajímavý multimediální prostředek, který nejlépe odpovídá záměru uplatnit několik zájmových směrů autorky, např. genderová studia, analytickou psychologii, filmovou vědu a literární vědu. Dle Johna Beeba „film je naším nejvíce opěvovaným prostředkem pro sdílení obrazů a myšlenek“ (Apperson, 2008), na filmy se díváme ze „zájmu“. Carroll Izzard a Nico Frijda vymezují „zájem“ jako „důležitou, základní, tzn. univerzální emoci“ (Izzard, Frijda in Plantinga, 2007: 8).¹

Dalším důvodem je zájem o filmovou tvorbu Romana Polanského v kontextu noirových filmů. Z několika již dříve zhlédnutých filmů téhož režiséra, např. Chinatown, Rosemary má děťátko nebo Nůž ve vodě jsem vybrala film Hořký měsíc.

Analýza proměn genderových archetypů ve filmu Hořký měsíc je pokusem o další kritický pohled, tentokrát z hlediska genderu jako analytické kategorie, kdy podle Josefa Starého „člověk (analytik/čka – X.Y.) se ani na okamžik nesmí poddávat iluzi, že archetyp je možno koneckonců vysvětlit, a tím vyřídit. Ani nejlepší pokus o vysvětlení není nic jiného než více či méně zdařilý překlad do jiného obrazného jazyka. (Vždyť jazyk není nic jiného než obraz!) V nejlepším případě bude člověk pokračovat ve snění svého mýtu a dá mu moderní podobu. A cokoli mýtu spáchá vysvětlováním nebo výkladem, to člověk spáchá na vlastní duši, a z toho vzniknou odpovídající následky pro vlastní zdravotní stav. Archetyp je totiž – a na to by se nikdy nemělo zapomínat – duševní orgán, který se vyskytuje u každého“ (Starý, 1990: 68).

¹„(překlad autorky)“ tzn. že pro účely této práce všechny překlady zahraniční citované literatury jsou vlastní. U ostatních citátů je příslušný text uveden v seznamu citované literatury v češtině.

Jedním ze záměrů této práce je snaha upozornit na stále se vyskytující voyeuristické praktiky zobrazování žen ve filmu již od dob „prvních celuloidových peep show“², na šíření nestárnoucích společenských stereotypů³, na existenci několika archetypů v jedné lidské bytosti, na možnost vnitřní proměny a znovunarození plnější ženské identity. Je možné, že toto „ženské“ pojetí je esencialistické, ovšem dobře mi poslouží k vysvětlení cílů diplomové práce ve feministickém chápání dekonstrukce společenských stereotypů a nástrah působení archetypů, jejíž podstatou v pojetí Jonathana Cullera je přístup, který „má sloužit hlavně adekvátnějšímu poznávání a rozumění kulturní skutečnosti, a právě v tom spočívá její nejpodstatnější společenský rozměr“ (Culler in Funda, 2007: 54).

Tato analýza proměny genderových archetypů ve filmu vychází především z odborných, genderově orientovaných studií, feministické kritiky, filmové vědy a literární vědy, o kterých pojednávám podrobněji v teoretické metodologické části.

² David Laňka tak pojmenovává první erotické filmové projekce na přelomu 19. a 20. stol. v pouťových promítacích přístrojích, do „kterých se mohl vždy dívat jenom jeden divák kukátkem, připomínajícím dalekohled“ (Laňka, 2006: 8). Záznam ukazoval několikaminutové dívčí striptýzy.

³ Slovo „stereotyp“ vymyslel žurnalista Walter Lippman (1922), který psal o „zjednodušených obrazech sociálních skupin, jež si nosíme v hlavě“ (Lippa, 2009: 162).

1. Úvod

1.1 Zdůvodnění výběru filmu *Hořký měsíc*

Pro účely analýzy proměny genderových archetypů posloužil film *Hořký měsíc* významného režiséra Romana Polanského, který byl zfilmován dle stejnojmenné románové prvotiny francouzského spisovatele Pascala Brucknera. Film poskytuje ke zkoumání bohatý materiál z oblasti osobního života, intimity a erotiky. Dle Renee C. Hooglanda je tento film o „sexualitě... ilustrující vyprávění o oidipovském komplexu, který konstituuje filmovou dynamiku“ (Hoogland, 1995: 468).

Hořký měsíc zaujme otevřeným zobrazením nejvíce skrytých stránek lidské osobnosti. Netvrdím, že jsem jediná, koho tento film překvapil a donutil podívat se na lidské vztahy z jiné strany, ale s jistotou mohu říci, že z genderového hlediska na základě feministické filmové kritiky ho ještě nikdo nezkoumal.

Dalším důvodem je aktuálnost filmového příběhu – lidské milostné vztahy vždy budou předmětem zájmu ve společnosti a každý nový pohled je přínosem ke zkoumání lidských pohnutek a rozhodnutí. Jeho postavy, jimiž jsou atraktivní Mimi a konzervativní Fiona, mají společnou touhu být samy sebou a oprostít se od svázanosti řadou společenských norem; předpokládám, že tyto otázky mohou být stále blízké celé řadě současných žen.

Díky hereckému obsazení tento film přilákal pozornost návštěvníků kin⁴ a jak upozorňuje Virginia Apperson, „každý si všiml, že cena vstupenky se určuje ženským obsazením hlavních rolí. Je přece úkolem samotného filmového díla ukázat, co bude sociálně akceptovatelné jako obraz ženskosti“ (Apperson, 2008). Lze říci, že čím blíže jsou ženské postavy ve filmu skutečným divačkám, tím větší je šance na projekci daného chování v reálném životě. Tento aspekt přenosu hrané filmové reality do skutečného života lze v podstatě označit za virtuální iniciaci⁵. Dramatizace filmového děje se stává osobním prožíváním vlastní identity⁶ či její změny. Dále se této změně budu věnovat v rozboru

⁴ Původně podle žebříčku popularity z roku 1992 byl tento film na 47. místě, celkem nevýnosný, propadl v porovnání s filmy z řady noirových téhož roku, např. *Základní instinkt*, který byl na 5. místě. *Hořký měsíc* se dostal v hodnocení diváků výše díky VHS na domácí promítací půdě až o rok později.

IMDB žebříček popularity z roku 1992. Dostupné na: http://www.imdb.com/search/title?year=1992,1992&title_type=feature&sort=metacritic

⁵ Např. přejímání obrazu dětinskosti, ženského šarmu, opakování verb. / nonverbálních projevů.

⁶ Otázkou proměny identity ve snaze najít pro sebe ideální prototyp chování, odhalit obraz sebe sama, se zabíral Friedrich Nietzsche v knize *Tak pravil Zarathustra: Kniha pro všechny a pro nikoho*, de popisuje tři

archetypů filmových postav a zaměřím se na to, jakým způsobem změny archetypů ovlivňují chování těchto postav v jejich životě, kdy pro diváky má podobný film „terapeutický účinek“ (Apperson, 2008: 10).

V 21. století, jak uvádí Virginia Apperson, je „film nejdostupnější, ale přesto stále provokativní formou vyprávění. Toto medium, které nabízí více úhlů pohledu, nejen oživuje společné zážitky, ale také ukazuje alternativní způsoby bytí. Film se svou vizuální a auditivní mocí konfrontuje náš život, odráží to nejlepší a nejhorší v nás, a to v rovině jak osobní, tak kolektivní. Neexistuje lepší nástroj než film, který nám pomáhá se vcítit a zpřístupnit dynamiku, která se realizuje nejprve mezi mužskou a ženskou energií a pak mezi mužem a ženou“ (Apperson, 2008: 4).

V následující kapitole se budu věnovat přehledu filmové kritiky, která se týká filmu *Hořký měsíc*, a uvedu několik důležitých vlastností tvorby Romana Polanského, které přímo ovlivňují výběr filmového syžetu v *Hořkém měsíci*, např. jeho tematické zaměření.

1.2 Režisér Roman Polanski v kontextu filmové kritiky

Takhle vámi oťřese jenom Roman Polanski.⁷

Roman Polanski⁸ je polský a americký režisér, producent, spisovatel a herec. Narodil se 18. srpna 1933 v Paříži v polské židovské rodině. Po návratu do Polska v roce 1936, prakticky těsně před německou okupací a před začátkem druhé světové války, byla jeho matka deportována do koncentračního tábora⁹, kde posléze zahynula; otec zůstal v polském ghettu. Až do svých dvanácti let malý chlapec prožíval násilí a zesměšňování ze strany německých vojáků a jen zázrakem přežil drsné podmínky krakovského ghetta, období druhé světové války a podmínky, které si těžko umíme představit. Právě jeho živé

hlavní přeměny ducha: jak se duch stává velbloudem, velbloud lvem a lev nakonec dítětem. Tím se míní, že na začátku máme tendenci udržovat tradice a věřit jim, pak se ten obraz včetně víry rozbije a duch je v úpadku a skrze ten nalezneme sebe sama a osvobodíme se od předešlých vzorů chování, myšlení, víry. Tento způsob proměny pomyslně provází všechny čtyři filmové postavy v analyzovaném filmu; smyslem mé práce není polemizovat nad Nietzsche, ovšem i jeho úvaha byla inspirativní. Musím zdůraznit, že o ženách zde Nietzsche mluví nadřazeně „bahno je na dně jejich duše, a běda, má-li jejich bahno ještě i ducha!“ (Nietzsche, 1995: 47), označuje je za „kočky, ptáky a... krávy. V ženě lásce je nespravedlnost a slepota...“ (Nietzsche, 1995: 50).

⁷ Výrok z filmu Roman Polanski: Pravdivý příběh. 2008.

⁸ Celým jménem Rajmund Roman Thierry Liebling (Smith, 2013: 2).

⁹ Roman Polanski sám doplňuje, že původně to měla být sestra, ta ovšem nebyla doma, a proto odvedli jeho matku. In Roman Polanski: A Film Memoir. Režie Laurent Bouzereau. 2011.

vzpomínky¹⁰ pomáhaly ve filmu *Pianista* (2002) přiblížit hercům válečnou realitu a život lidí v židovském ghettu a během války.

Přes všechno životní utrpení Roman Polanski neztratil chuť do života, dokonce v jednom ze svých rozhovorů zdůraznil, že jeho filmová tvorba mu pomohla, aby ledasco v sobě překonal a pochopil a naučil se žít se svými vzpomínkami, a když tohle všechno víme, tak o něm „můžeme říci, že je to velmi silný člověk“¹¹

Svůj první významný film *Nůž ve vodě* natočil v roce 1962 a tím ukázal, že je dle Julie Ain-Krupy „individualista a jeho filmový jazyk zcela patří kameře. Bylo to filmové, a film jako čistý a nezfalšovaný obraz patří každému“ (Ain-Krupa, 2010:10). Roman Polanski získal Zlatou palmu v Cannes v kategorii nejlepší film a tím potvrdil své velké nadání. Jak uvádí Kristin Fuller, nenechal se „omezovat ani komunistickým režimem“¹².

Jeho dobrodružná povaha ho vedla dál a tak jednoho dne vzal to jediné, co měl z neúspěšného prvního manželství – auto – a odjel do zahraničí. Jak uvádí Julie Ain-Krupa, tento „mistr vlastního vyhnanství“ (Ain-Krupa, 2010:43) znovu opustil rodnou zemi a usadil se v Paříži. Zde natočil další dva filmy, *Hnus* (1965) a *Cul-de-sac* (1966). Mimochodem, ve filmu *Hnus* je jeden z počátečních záběrů vytvořen tak, že kamera opětuje pohled směrem k divákovi, kdy přes celé plátno zobrazuje velké oko (hlavní hrdinky), které si hledá objekt v publiku; ve filmu *Hořký měsíc* však podobný záběr postrádáme. Novým Polanského filmem, již hollywoodským, se stal *Ples upírů* (1967), ve kterém si zahrála mladá americká herečka Sharone Tate, s níž se brzy oženil. Dalším dílem, které již patří do filmového zlatého fondu, je film *Rosemary má děťátko* (1968). Ovšem o rok později, po velkém filmovém úspěchu, kdy za tento film získal Oscara, se Polanskému změnil život. V roce 1969 těhotná Sharon a několik dalších hostů byli v domě Polanských brutálně zavražděni sektou Charlese Mansona, o kterém Marie-Louise von Franz řekla, že „byl naprosto přesvědčen o tom, že je ztělesněním Ďábla a Antikrista, a v podstatě to tak bylo“ (Franz, 2007: 81). Prvním podezřelým byl sám režisér, a to do poslední chvíle, než policie dokázala odhalit skutečného vraha. Časopisy byly plné kritiky¹³ a dalo by se říci, že

¹⁰ Film Roman Polanski: Pravdivý příběh. 2008. V době natáčení *Pianisty* ještě nebyl zfilmován žádný biografický film o Polanském. Dalším životopisným filmem je *Roman Polanski: A Film Memoir*. 2011.

¹¹ Výrok z filmu *Roman Polanski: Pravdivý příběh*. 2008.

¹² Svým filmem *Nůž ve vodě* dle Kristin Fuller „Polanski rozpoznal drsnost nově vynucených komunistických pravidel, tím jak adresuje ústřední téma filmu... kulturně a symbolicky odrážejícím paralely mezi lidským závoděním a komunismem, sexuální frustrací a studenou válkou...“ (Fuller, 2000).

¹³ Bulvární článek je z roku 2002. Byl publikován v časopise *Vanity Fair* a redakci časopisu nemalé finanční prostředky. Redakce uvedla, že Polanski měl pohlavní styk s modelkou Beate Telle během pohřbu své ženy. Polanski je zažaloval a v roce 2004 získal odškodnění ve výši 50 000 tis. liber. Převzato z červencového

tento hrůzný čin spojovali přímo s jeho posledním filmem *Rosemary má děťátko*, jenž posloužil vrahům jako inspirace. Roman Polanski tehdy v rozhovoru těsně po vraždě prohlásil, že „spousta z vás věděla, jak byla krásná, ale jen málokdo z vás ví, jak byla hodná“.¹⁴

Dle Rogera Eberta je Roman Polanski „nekompromisní a za nic se neomlouvající“¹⁵ režisér, který nikdy nedělal nic „šablonovitého“¹⁶ a dokázal tak zachovat svůj osobitý náhled na lidské osudy; „každý ho chtěl vlastnit, protože jeho filmy byly originální“¹⁷ Jeho společnost byla velice žádaná a Roman Polanski na sebe nenechal dlouho čekat: Přišel s dalším úspěšným filmem. V roce 1975 získal Zlatý Glóbus za film *Čínská čtvrť*¹⁸, ve kterém hlavní role ztvárnili Jack Nicholson a Faye Dunaway; i sám Roman Polanski se krátce objevil na plátně, když sekl nožem detektivu Gittesovi (Jack Nicholson) do nosu. Film je natočen ve stylu detektivek A. Hitchcocka, který dle Laury Mulvey spojuje ve své tvorbě „sadismus... a fetišistickou skopofilii, využívá obou těchto mechanismů“¹⁹ (Mulvey in Oates-Indruchova, 1998: 126) a Roman Polanski se sobě vlastní péčí vypráví příběh plný lásky, skrytého incestu a násilí. Dle Daniela Birda „sexuální zneužití dominuje v jeho nejostřejších filmech, a to i v jeho prvotině *Nůž ve vodě* nebo ve filmech *Hnus*, *Cul-de-Sac* nebo *Hořký měsíc*“ (Bird, 2003: 10). Polanského vždy zajímalo psychologické drama, neobvyklé lidské vztahy, ovšem ani on sám není velkou výjimkou, pokud jde o životní zápletky, a jen potvrzuje své vlastní ujišťování, že „běžná láska je neskutečně nudná“.²⁰

Roku 1978 po obvinění ze sexuálního zneužití nezletilé dívky opustil Spojené státy a znovu odjel do Paříže. Již nikdy se do Států nevrátil. Je nutno doplnit, že v současné

článek Joshe Grossberga „Polanski’s Victory over Vanity“ z roku 2005. Dostupné na: www.eonline.com
Další novinový článek „Polanski, vulgar seduction of model“ z roku 2005 v London Evening Standard. Dostupné na: <http://www.standard.co.uk/goingout/film/polanskis-vulgar-seduction-of-model-7258002.html>.
Články jsou důkazem neutichajícího zájmu o režisérovu minulost, kdy při každé příležitosti, např. výročí úmrtí jeho ženy Sharon či jeho účasti na dalším filmovém festivalu, kritikové nezapomínají znovu obnovit staré články o ještě starších událostech.

¹⁴ Výroky Romana Polanského z e-biografie umístěné ve filmové databázi IMDB.

¹⁵ Roger Ebert. 1994. *Bitter Moon*. Chicago Su Times.

¹⁶ James Berardinelli. 1994. *Bitter Moon: A film review*.

¹⁷ Výrok z biografického filmu *Roman Polanski: Pravdivý příběh*. 2008.

¹⁸ V roce 1975 přidal další ocenění, Zlatý Glóbus.

¹⁹ Laura Mulvey píše, že „sadismus vyžaduje příběh, závisí na podněcování událostí, na nucení jiné osoby ke změně, na bitvě vůle a síly, na porážce či vítězství, přičemž to vše se děje v lineárním čase se začátkem a koncem. Fetišistická skopofilie... může existovat mimo lineární čas, protože erotický pud je zaměřen na pohled samotný“ (Mulvey in Oates-Indruchova, 1998: 126). V souvislosti s tímto popisem lze říci, že vztah Oscara a Mimi je vzájemně destruktivní, což vedlo k fatálnímu zakončení jejich vztahu. Dalším důvodům se věnuji podrobněji v bodě práce 4.1.12.

²⁰ Výroky Romana Polanského. Dostupné na: <http://www.imdb.com/name/nm0000591/bio>

době se dotyčná oběť Samantha Geimer²¹ rozhodla napsat knihu „Ta dívka: Krok ze stínu Romana Polanského“, která vyjde v roce 2013 na podzim. Sama Samantha o sobě prohlásila, že není pouhou sexuální obětí, jak ji média označují: „Říkali mi tak i spolužáci, jimž rodiče radili držet se dál od té dívky. Teď nabízím své vyprávění bez nenávisti, ale s dobrým úmyslem – podělit se o příběh, který mi vrátí identitu. Celý život mě provázely otřepané nálepky. Tím nejoprávněnějším způsobem jsem zjistila, jaké to je, být ženou a obětí.“ (Geimer in Jemelka, 2012).²² Tento skandál se negativně odrazil na tvůrčím rozpoložení Romana Polanského a donutil ho utéct, a dosud je otázkou, zda je jeho vina skutečně prokazatelná, a další otázkou je, co se tehdy vůbec událo. Konec konců americký soud ho stále stíhá. Neoficiálně Roman Polanski přiznal, že měl pohlavní styk s třináctiletou dívkou, a paradoxně oběť odškodnil; ona v roce 2009 svou stížnost stáhla aneasiluje o trest.²³ Ovšem to nijak nezabránilo, aby byl Roman Polanský v Zurichu v roce 2009 uvězněn; za jeho osvobození z vazby a celkové zproštění viny v kauze vystoupilo s veřejným prohlášením několik členů Evropské filmové akademie.²⁴ Ve Švýcarsku strávil více než rok v domácím vězení, poprvé se objevil na veřejnosti až v roce 2010 na jazzovém festivalu v Montreux, kde zpívala jeho manželka. V současné době může bydlet jenom ve Francii, Polsku a Švýcarsku, odkud ho neměli by vydat do USA.

Ronald Harwood říká, že Roman Polanski své nové náměty vybírá pečlivě a „s pronikavým pohledem (Harwood in Ain-Krupa, 2010: 10)“, díky čemuž vzniká několik dalších filmů: oscarová Tess (1979), Hořký měsíc (1992) a Smrt a dívka (1994). V roce 2002 film Pianista získal Oscara v kategorii nejlepší režisér. Tento film je živou autobiografií významného polského klavíristy židovského původu Wladyslawu Szpilmanovi a vypráví o jeho životě v období holocaustu. Zde je vidět, jakou má režisér i jako člověk potřebu dovyprávět svou traumatizující holocaustovou zkušenost a „svým

²¹ Dle Larryho Kinga (24. 2. 2003) v interview pro CNN se Samanthou Geimer bylo řečeno, že v roce 1996 ji Roman Polanski odškodnil částkou 604 000 dolarů. Mimochodem, v době obvinění Romana Polanského Samantha ve svých třinácti letech pracovala pro módní časopis Vogue French. Např. Nastassja Kinski, kterou Roman Polanski obsadil do role ve filmu Tess v roce 1976, tehdy také nebyla plnoletá. Roman Polanski s ní měl poměr, ale veřejný skandál z toho nebyl.

²² Jemelka, Petr. 2012. ČTK. „Nejsem jen sexuální oběť, píše Polanského noční můra.“ Dostupné na: <http://aktualne.centrum.cz/zahranici/amerika/clanek.phtml?id=759855>

²³ Neospravedlňují tento čin Romana Polanského, jenom vysvětlují, že i Roman Polanski se mohl stát v tomto případě obětí. Podobné změny vyvolávají hodně mediálních sporů počínaje verzi, že Roman Polanski tehdy byl v duševním rozpolcení a dívku zneužil až po snahu její matky zajistit jí skandálem životní kariéru nebo aspoň finanční odškodnění. Ale i sama poškozená po třiceti letech uznává, že Polanski není odsouzeníhodný. Zřejmě jí letitá medializace její traumatizující minulosti (pokud tehdy skutečně k něčemu došlo) nepřináší užitek a jen dále prohlubuje nevyřešitelnou situaci, která se týká soukromí v současném životě.

²⁴ Wim Wenders, Volker Schoendorff, Victoria Abril, Peter Suschitzky, Jean-Claude Carriere, Bertrand Tavernier. Dostupné na: <http://www.sfp.org.pl/wyniki.pl.sfp.dc1284cfb0a5b70.polanski.0.html>

(filmovým – X.Y.) obětím dává ve svých filmech příležitost bojovat, pokračovat a přežít“ (Ain-Krupa, 2010: 157).

A nakonec dva jeho poslední filmy, *Muž ve stínu* (2010) a *Bůh masakru* (2011) vypovídají o jeho umění vybrat si „excelentní herce a (herečky – X.Y.)“²⁵, najít zajímavé společenské téma, které je snad odpovídajícím důkazem o tom, jak Roman Polanski bedlivě pozoruje to, co je ve společnosti zrovna aktuální, a zfilmovat nový podnět ve svém neotřelém stylu. Jodie Foster o něm řekla, že má o všem velmi přesnou představu. „Rozhoduje o všem, o každém záběru. Všechno se točí kolem něj.“²⁶ Mimochodem, ještě v roce 1992 filmoví kritikové označovali jeho celkové zpracování *Hořkého měsíce* za „nízké umění“²⁷

.Polanského životní partnerkou, manželkou, matkou dvou dětí a o 33 let mladší „múzou“ je od roku 1989 francouzská herečka Emmanuelle Seigner. Za účast v *Hořkém měsíci* byla Seigner označena jako brunátná kopie americké herečky Brook Shields;²⁸ napsali o ní, že její „bizarní jednání bylo přitažené za vlasy, a to lze vysvětlit jedině tím, že je manželkou režiséra“²⁹ a je dobře, že podobná kritika nedokázala ovlivnit vztah tohoto páru.

V současné době se filmová kritika soustředí na herecký výkon v erotické černé komedii *Venuše v kožichu*³⁰, kde si Emmanuelle Seigner zahrála spolu s Mathieu Amalricem, a je velmi pozitivní. Film byl poprvé uveden na plátno na filmovém festivalu v Cannes v květnu roku 2013 a James Berardinelli v souvislosti s tím o režisérovi prohlásil, že „nikdy nic nedělal konvenčně“³¹

²⁵ Autor má iniciály B. K. 2011. New film „The God of Carnage“. „Roman Polanski gets funny, sort of“. Los Angeles: The Economist. Dostupné na: <http://www.economist.com/blogs/prospero/2011/10/new-film-carnage>

²⁶ Interview with Jodie Foster. 2011. Hollywood Chicago Post.

²⁷ Ebert, Roger. 1994. Bitter Moon. Chicago Sun Times.

²⁸ Brown, Joe. 1994. Bitter Moon. Washington Post.

²⁹ Maslin, Janet. 1994. Bitter Moon: Movie review. New York Times.

³⁰ V současné době je na Broadwayi velmi populární divadelní hra amerického dramatika Davida Ivese. Jako námět posloužila novela Leopolda von Sacher-Masocha *Venus im Pelz* z roku 1858. Jeho jméno a hlavně masochistické praktiky posloužily vzniku pojmu masochismus, jež jako první použil rakousko-německý psychiatr Richard von Krafft-Ebing ve svém díle *Psychopathia Sexualis* v roce 1886 (viz ruský překlad z roku 1909, 13. vyd. časopisu *Praktická medicína* v překl. V. S. Ettingetra). Samotný film již má několik předchůdců, nejznámější jsou dva z roku 1969 –režie Jesus Franco a Massimo Dalamanco. Každý z těchto dvou filmů si s námětem poradil po svém a současné zpracování v podání Romana Polanského je víc než intrikující.

³¹ Berardinelli, James. 1994. Bitter Moon: A film review.

1.3 Kniha Pascala Brucknera – inspirace k námětu filmu „Hořký měsíc“

Svým námětem *Hořký měsíc* čerpá ze stejnojmenného románu francouzského filozofa a spisovatele Pascala Brucknera, i když se již tolik nesoustředí na myšlenkové pochody hrdinů a více je konfrontuje a vyhraněně zobrazuje. Díky tomu je filmový děj více dynamický.

Hořký měsíc je považován za oficiální zfilmování románu, avšak lze v něm najít některé úpravy, jak menší, tak podstatné.³² Lze říci, že filmová úprava tématu prospěla, protože samotný román oplývá notnou dávkou dlouhých nevkusných erotických popisů³³, které mají údajně svědčit o milostné „hloubce“ vztahu protagonisty k jeho ženě.

Záměrem mého zkoumání v této práci není rozbor literárních či filozofických textů Pascala Brucknera. Cítím však ohledně tohoto autora povinnost uvést některé skutečnosti, abych obrátila pozornost na jeho mnohem hlubší polemiku v kontextu Evropy v jeho filozofických textech a tak abych pozvedla jeho obraz progresivního filozofa moderní doby, který je zastíněn svým křiklavým románem *Hořký měsíc*. Román byl jeho literární prvotinou a provokativním výrazem autorovy filozofie. Uvádím zde několik řádků o Pascalu Brucknerovi také proto, abych vysvětlila propojení kontroverzní volby filmového námětu Polanským, protože ten jako režisér volí obyčejné lidské vztahy, jež zobrazuje i v jejich zdeformované, společensky pokroucené či konvenčně nepřijatelné podobě.

Díky Romanu Polanskému se Brucknerův román dostal do širšího čtenářského a diváckého povědomí, i když od knižní předlohy se liší jak svým koncem, tak počtem všech neskutečně bláznivých sadomasochistických nápadů a způsobů krutosti a týrání, kterých je v knize mnohem více. Ani tento film neunikl kritice. Film má několik kultovně známých scén, např. tanec Mimi a Fiony za doprovodu písně *Slave to Love*³⁴ či polévání nader keřem u snídaně, které v knize nejsou. Moje pozornost se samozřejmě se soustředí na filmovou podobu příběhu a analýzu hlubšího kontextu.

³² Jednou z výrazných úprav je závěr filmu, protože knižní Mimi zůstává žít, kdežto ve filmové verzi ji Oscar zastřelí. Stejně tak Fiona a Nigel zůstávají spolu, ale v knižní verzi Fiona zůstává v Bombaji a „prodává se bohatým mužům“ (Bruckner, 2009: 218).

³³ Např. podrobné popisy některých praktik, kdy – jak říká Oscar (v knize Franz –X.Y.) „znovu začnou ty naše ... seance od úst k ležnu (Bruckner, 2009: 80)“.

³⁴ Hudební skladba od Bryana Ferryho (Ferryman).

Lze předpokládat, že jak knižní příběh, tak samotný film svým obsahem zapůsobí na čtenáři/čtenářky i diváctvo především skandálním charakterem a obrazem něčeho úchylného, ale toto je jenom první dojem, u kterého možná zůstane většina zúčastněných. Tento dojem bych chtěla změnit a ukázat, že tu „naproti tomu stála fascinace mučivou psychologií“ (Sasaki, 2006: 240–242); tím chci odpovědět na otázku Françoise Truffaut „Je film důležitější než život?“ (Truffaut in Monaco, 2004: 431), protože film se stává součástí lidského života.

2. Teoretická a metodologická východiska práce

Analýza genderových archetypů ve filmu *Hořký měsíc* si vyžádala teoretické zaměření v několika směrech. Teoreticky v této diplomové práci analyzuji filmové postavy interdisciplinárně na pomezí analytické psychologie, feministické filmové kritiky a genderové analýzy.

K určení základních archetypů a jejich významového obsahu používám teorii Carla Gustava Junga ve spojení s feministickou kritikou Annis Pratt, která na základě jeho práce a vlastního kritického pohledu určí vlastní archetypy, např. „archetyp věčně zeleného milence“ nebo „archetyp znásilnění“ (Pratt, 1981).

Ve filmové vědě jsem si zvolila práci Davida Bordwella a Kristin Thomas a jejich neoformalistický přístup k filmu, který používám v naratologické analýze filmu při sledování skrytých významů, charakterizaci syžetu a fabule v daném filmu. Jejich teorii jsem si zvolila kvůli aktivnímu přístupu k diváctvu, kde aktivní diváctvo přijímá, přepracovává filmové kódy syžetu a předává je dál. Vzhledem k analýze změn archetypů filmových postav je tento aspekt důležitý pro vysvětlení transformace genderových rolí jak u těchto filmových postav, tak na základě vnímání daných změn u publika, které je přetransformuje do podoby genderových stereotypů.

Otázkou působení archetypálních obrazů ve filmu se zabývá Michael Conforti, který zavedl pojem archetypální sinematika souvislost, na základě které vysvětluje úspěšnost filmových syžetů a jejich zákonoměrnou prezentaci vlastností u konkrétních filmových postav. V souvislosti s reprezentací a zobrazováním ženských filmových postav ve filmu používám teorii Laury Mulvey, která se zabývá problematikou skopofilního „pohledu“ a voyeurismu, reprezentací maskulinní ideologie, jež formuje lidskou subjektivitu.

Dále se věnuji analýze filmových postav v rámci feministické kritiky na základě genderových rolí a stereotypů.

2.1 Teorie archetypů Carla Gustava Junga

Carl Gustav Jung – švýcarský psycholog a psychoterapeut, zakladatel analytické psychologie. Jung byl žákem a blízkým spolupracovníkem Zikmunda Freuda, ovšem s postupem času odmítl jeho hypotézu o sexuální determinaci libida, pojetí nevědomí definoval jako tvořivou autonomní část lidské psychiky.

C. G. Jung definoval základní archetypy animy a anima jako obrazy. „Každý muž v sobě odjakživa nosí obraz ženy, nikoli obraz této určité ženy, nýbrž nějaké určité ženy. Tento obraz je v zásadě nevědomá zděděná látka pocházející z pradávných dob a vštípená živému systému, "typus" ("archetyp") všech zkušeností řady předků s ženskou bytostí, koncentrát všech dojmů z ženy, zděděný psychický adaptační systém. Kdyby žádné ženy neexistovaly, dalo by se z tohoto nevědomého obrazu kdykoli stanovit, jak by žena musela být po duševní stránce utvářena. Totéž platí také o ženě, rovněž ona má svůj vrozený obraz muže. Zkušenost učí, že by se mělo přesněji říci: obraz mužů, zatímco u muže je to spíše obraz jedné ženy. Poněvadž je tento obraz nevědomý, je stále nevědomě promítán do milované postavy a je jednou z nejdůležitějších příčin vášnivé přitažlivosti a jejího opaku. Nazval jsem tento obraz animem... Žena nemá animu, pro ni je tu animus. Anima má charakter erotický a emocionální, animus má charakter rozumějící, proto většina toho, co umějí muži říci o ženské erotice a o ženském citovém životě vůbec, spočívá na projekci jejich vlastní animy, a proto je to nesprávné“ (Jung, 1995: 63). K této hierarchizaci mužských a ženských vlastností má kritický přístup Annis Pratt. Její přístup popíšu podrobně v bodě 2.6.1.

Na Jungovy archetypy lze nahlížet z několika různých úhlů pohledu. Feministické kritičky jeho teorii oprávněně kritizují, protože jsou v ní dle Annis Pratt „ženy externími kontejnery pro mužskou projekci nebo podřízené prvky mužské osobnosti. Ženské vlastnosti se stávají zaslouženou odměnou nárokovanou muži, pro něž jsou skutečné, konkrétní ženy v podstatě využívanými objekty“ (Pratt, 1981: 8).

Jiný pohled tuto dichotomii v podstatě nekonfrontuje s jungovským duálním pojetím archetypů ženy a muže.³⁵ Tyto binární opozice mužství a ženství (anima, animus) lze vysvětlit jako doplňující, vzájemně se posilující v procesu individuace, kdy během života – jak píše Rudolf Starý – „dochází k rozvíjení diferenciaci a transformaci archetypů v rámci konkrétně vymezených životních podmínek lidského jedince“ (Starý, 1990: 33).

Joseph Campbell zdůrazňuje, že archetyp je „potenciální myšlenka, která se realizuje jen jednou v rámci odpovídajícího konkrétního kulturního a historického pozadí“ (Campbell, 1969), tzn., že archetyp, který jednou byl v lidském vědomí probuzen, již zůstává aktivní.

³⁵ James Hillman pojednává o tom, že anima je archetyp a „o archetypu v jeho podstatě nelze hovořit jenom v kontextu psychického obsahu jednoho pohlaví“, in Hillman, James. 1973, 1974. „Anima“. Spring. Dalším příspěvkem k myšlence, že feminní podstatu má jak muž, tak žena, je pojednání Esther Harding v „Woman's Mysteries, Ancient and Modern“ z roku 1971. (vyd. Putnam's Sons). s. 35–36.

Změny archetypů u konkrétních filmových postav podněcuje vlastnost archetypů, které Shinoda Bolen říká „blueprints“ (Bolen, 2010: 8), tzn., že člověk obsahuje neznámé množství archetypů, jež si neuvědomuje, a nachází se ve stavu snění, čekání. Pod vlivem životních událostí a situací se v něm projeví změna jednoho či více ze skrytých archetypů, jako např. Mimi jakožto Panna, ve které se probudil archetyp femme fatale. Ovšem její proměna vyžaduje dle Sylvie Brynton Perery obětovat „sladkou líbeznost nebeské bohyně a dcery lidského otce, přestat se identifikovat s duchem, s představou věčné nevinnosti a snadných zisků... jedině tak může začít uctívat své bytostné Já a stát se sama sebou“ (Perera, 2002: 102).

Proměnám archetypů u ženských filmových postav se budu věnovat v archetypální analýze a pokusím se přiblížit jejich složité změny. Jak poznamenává George H. Jensen, „ženské archetypy vyžadují více času k probádání. Jung sám k tomu vybízel Toni Wolff, Marii-Louisu von Franz i svou vlastní ženu“ (Jensen, 2009: 4).

2.2 Marie-Louise von Franz a archetypální analýza

Další autorkou, která zkoumá archetypální motivy, je jungovská psycholožka Marie-Louise von Franz, dlouholetá spolupracovnice C. G. Junga a pokračovatelka v jeho teorii. V roce 1948 založila C.G. Jung Institute v Zürichu.

Ve svých knihách pojednává o femininitě v pohádkách, všestranně polemizuje o archetypech a symbolice, které jsou přítomny v mýtech a lidských snech, a interpretuje je na základě psychologické analýzy.

Marie-Louise von Franz nepatří výslovně k feministickým teoretičkám, ovšem její přístup je inspirativní a poučný a měl vliv na analýzu filmových archetypů v této práci.

Pojetí polarit archetypů u Marie-Louisy von Franz je více sjednocující. Doplnuje ho Warren Colman pojednáním o pojetí sexuality C. G. Junga, který „v menší míře než Freud hovořil o sexualitě, ale více o genderu. Jung dokládal, že archetypy animy a anima otevírají pohled na genderové charakteristiky partnerů a samotná integrace těchto charakteristik je důležitou etapou v procesu individuace (Colman, 1998)“.

Další jungovský analytik, John A. Sanford, doplňuje myšlenky Marie-Louisy von Franz tím, že vysvětluje, jak „úplné spojení protikladů (v pojetí jungovské teorie polarity, která existuje uvnitř každé lidské bytosti – X.Y.) probíhá uvnitř každého z nás“ (Sanford, 2009: 129). Archetypy zastupují binární kategorie, např. anima a animus, tzn. ženský

a mužský princip. Ovšem John A. Sanford se snažil vysvětlit propojenost těchto „ženských“ a „mužských“ vlastností v jedné osobě, aniž bychom je museli oddělovat od sebe; v souvislosti s tím „se v psychologii často hovoří o „zbavování se projekce““ (Sanford, 2009: 130). Projekce překáží procesu lidské individuace, protože jen díky „zbavení se projekce“ dokážeme odlišit projekci archetypálního obrazu od skutečné lidské bytosti. Tento proces je dlouhodobý a „studium“ trvá celý lidský život. Na základě archetypální analýzy pozorují změny genderových rolí filmových postav, které rozpoznávají vlastní projekci a mění své jednání v reakci na své okolí.

2.3 Michael Conforti a archetypální sinematická souvislost

Jungovský analytik a zakladatel Assisi Institute ve Vermontu Michael Conforti aktivně spolupracuje s filmovými producenty a režiséry a poskytuje řadu přednášek na téma sinematické archetypální souvislosti (archetypal coherence³⁶).

Dle Michaela Confortiho je „film vyprávěním starodávných pravd, jež otevírají cestu do světa archetypů a k té realitě, kterou vytvářejí. Každé archetypické drama je prožíváno jako schopnost filmu přesně a kreativně předávat archetypické kořeny a je přesně tím, co já nazývám sinematickou archetypální souvislostí. Můžeme říci, že se film „povede“, pokud zahrne nadčasové/věčné syžety“ (Conforti, 2005; zdůraznění v originále).

Ve filmech poznáváme obecně známé situační syžety, které napomáhají k hlubšímu pochopení jednání filmových postav. Pokud tyto postavy více méně odpovídají našemu očekávání, tzn. pokud splňují charakteristiky určitého podvědomě nám známého archetypu, protože dle Shinody Bolen „archetypické obrazy jsou součástí kolektivního dědictví a zdají se nám být povědomé“ (Bolen, 2010: 7), pak se s těmito hrdiny/hrdinkami ztotožňujeme lépe. Jsou pro nás srozumitelní a blízcí, protože během života se mnohokrát setkáváme s těmito obrazy, které odrážejí mnohovrstvé zkušenosti nejen nás, ale celé společnosti.

Film nám nabízí dramatický pohled na životní situaci a hlavní hrdinové/hrdinky nemusí vždy najít správné řešení. Např. Oscar, kterému se situace vymkla z rukou, a nelze říci s jistotou, zda v afektu, či ne, zda existovala jiná možnost – zastřelil svou manželku a pak sebe. Jednodušší pohled na danou situaci poukazuje na klasickou představu, kdy

³⁶ Michael Conforti. Archetypal Coherence. Lecture. 2009. Part 1 of 2. Dostupné na: <http://www.youtube.com/watch?v=AMTaJM4qv7s>

žena má být za své chování potrestána odstrašujícím způsobem jako ponaučení pro ostatní ženy, které se rozhodnou jít stejnou cestou, např. Pro Fionu, která se zřejmě vnitřně změnila pod vlivem Oscarovy manželky.

Na druhou stranu v rámci vysvětlení lze říci, že Oscar se jednou rozhodl strávit celý svůj život s Mimi a čím hlouběji psychicky klesal, tím beznadějnější se mu zdála jeho životní situace, kdy úroveň duševního i fyzického vyčerpání dosáhla míry pro člověka neúnosné. Někdo se dokáže vysvobodit z toho pocitu osudovosti, nezvratnosti a beznaděje, někdo mu propadne ještě hlouběji a nakonec „slabého donutí osud sám“³⁷. Otázkou Oskarova jednání se zabývám v bodě 5.1.2.

2.4 Feministická filmová kritika

Feministická filmová kritika se objevuje v 70. letech 20. století za vlivu teorií Rolanda Barthesa a Louise Althussera³⁸ jako druhá vlna feminismu. Feministické teoretičky přesouvají svou pozornost od analýzy patriarchy, politické či ekonomické moci k symbolickým a diskursivním strukturám, které reprodukuje ideologické významy, např. filmová produkce. Diskuse se soustředí nově na několik dílčích problémů, a to na postavení ženy tvůrkyně/umělkyně, ženy divačky a na reprezentaci ženských obrazů³⁹ ve filmu.

2.4.1 Claire Johnston a opoziční „counter cinema“

Jedná z prvních teoretiček feministické filmové kritiky Claire Johnston poukázala na ideologickou konstrukci ženského obrazu. Žena je ve filmu reprezentovaná v souladu

³⁷ Konfucius (551 př. n. l.–479 př. n. l.), čínský filozof, politik a státník.

³⁸ Zde ve smyslu toho, že ideologie je systém reprezentací, obrazů, mýtů, myšlenek a konceptů, hluboce podvědomý systém, který reprezentuje sám sebe divákovi jako transparentní, přirozený a univerzální. Dle Marity Sturken „Althusserovy modifikace termínu ideologie jsou pro studium vizuální kultury klíčové, protože zdůrazňují důležitost reprezentace (tedy i obrazů) pro všechny aspekty společenského života. Filmoví teoretici je (systémy reprezentace jako prostředky ideologií – X.Y.) používali k analýze toho, jak mediální texty dávají lidem při sledování filmů možnost sebepochopení a identifikace s pozicí autority či „vševědoucností“ (Sturken, 2009: 78). Rolanda Barthesa a jeho článek „Smrt autora“ z roku 1967 např. moderně pojal Lev Manovich v knize „The Language of New Media“ (Manovich, 2001: 103–104).

³⁹ Viz Marjorie Rosen Popcorn Venus: women, movies, and the American dream (1973) nebo Molly Haskell a její práce From Reverence to Rape: The Treatment of Women in the Movies (1974). Podle Marilyn Fabe jak Haskell, tak Rosen „přesvědčivě demonstrují, že ženy na filmovém plátně jsou často zobrazovány jako kulturní ženský stereotyp, tzn. intrikánka, žena-upír, panna, Madonna, femme fatale, zlatokopka, prostitutka se zlatým srdcem. Ve výsledku jsou ve filmu zobrazovány žalostně špatné modely a pro ty ženy v publiku, které jsou více konvenční než mužsky zaměřená definice toho, kým jsou ženy a co chtějí“ (Fabe, 2004: 208). V podstatě se jedná o to, že ženy udržují uměle vytvořenou genderovou roli, kterou následují, protože –jak vyřvětluje Marilyn Fabe – „zobrazovat ve filmu negativní stereotypy nebo ubohé ženské modely posiluje myšlenku o ženské méněcennosti“ a nízkém postavení ve společnosti. (Fabe, 2004: 208)

s mužskou představou a chybí zde nejen ženské režisérky, ale i skutečné ženy. Filmy ženských režisérek mají opoziční „counter cinema“ funkci a skrze uvědomění produkovaných významů mohou vytvořit alternativu hollywoodskému filmovému kánonu (Johnston, 1975: passim).⁴⁰ Pokud bych rozvíjela tuto myšlenku dále, tak dle Johnston nejsou ženy dostatečně reprezentovány ve filmu a dle další představitelky feministické filmové kritiky, Laury Mulvey, nejsou ženy v diváctvu; tak s čím/kým se ženy identifikují? V podstatě v době, kdy vznikaly první feministické filmové kritiky, toto pole bylo pro feministickou genderovou analýzu zcela neprobádané.

2.4.2 Vizuální slast a narativní film Laury Mulvey

Další představitelkou opoziční kinematografie je Laura Mulvey, která ve své práci „Vizuální slast a narativní film“ (1975) propojuje psychoanalýzu, filmovou vědu a feministickou teorii. Laura Mulvey pojednává o primární a sekundární identifikaci⁴¹, o modelech formování subjektivity, o fenoménu voyeurismu, o problematice „pohledu“ a pozici ženy-divačky, o specifické reprezentaci ženy ve filmu, o maskulinní ideologii, která je obzvlášť patrná v (neo)noirových filmech. Pojmy, které zavedla do filmové vědy Laura Mulvey, např. „kastační komplex“, „subjekt“, „libido“, „falus“, aplikuje „na proces komunikace mezi divákem a filmovým plátnem. Ve filmu se uplatňuje trojí mužský pohled: muže za kamerou, muže-diváka a muže-spoluherce“ (Mulvey in Oates-Indruchová, 1998: 116).

Základní myšlenkou je to, že filmová forma či tvorba je strukturovaná podvědomě patriarchální ideologií, kde ženě v roli divačky je nabízeno dívání se skrze mužský pohled a slast z dívání se, tj. skopofilii (voyeuristic – scopophilic gaze), kdy – jak uvádí Janet McCabe – si „divák dopřeje potěšení při pohledu na obraz, obvykle je jím žena“ (McCabe, 2004: 34). V tomto případě žena jako objekt tento pohled nemůže opětovat. Dle Laury Mulvey pohled je „zdrojem slasti... v opačné situaci může slast vycházet z vědomí, že

⁴⁰ Viz "Women's Cinema as Counter-Cinema" (1975) In: Claire Johnston (ed.). „Notes on Women's Cinema“. London: Society for Education in Film and Television, reprinted in: Sue Thornham (ed.). 1999. *eminist Film Theory: A Reader* Edinburgh University Press. s. 31–40.

⁴¹ Zde mám na mysli stát „Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus“ Jeana-Louise Baudryho z roku 1970. Baudry prohloubil představu o dvojí identifikaci tím, že naznačil, že primární identifikace subjektu probíhá skrze porovnání sebe s viděným. Dále následuje sekundární identifikace, kdy se subjekt identifikuje s filmovou postavou a s tím, co daná postava reprezentuje. Divákovi/čce nezbývá při sledování filmu nic jiného než se identifikovat s jednou z filmových postav. Filmové plátno zde působí jako zrcadlo. Podrobně je tento princip vysvětlen na KFS UK v sekci Metodologický rozcestník KFS v článku „vliv psychoanalýzy na vývoj současné filmové teorie“.

jsme vystaveni pohledu druhého“ (Mulvey in Oates-Indruchová, 1998: 120). Jde o vztah ke způsobu zobrazení těla, který formuje identitu subjektu skrze vizuální praktiky ve snaze určit to podstatné, na co se ve filmu díváme, kdo se dívá a jaké to vyvolává představy. Z tohoto pohledu ideologie formuje subjektivitu jedince v jeho podvědomí. Žena-divačka nekriticky přijímá „mužský pohled“⁴² a skrze něj ideologii patriarchální společnosti, způsoby nejen chování, ale i vnímání sebe sama.

Dle Petry Hanákové význam práce Laury Mulvey lze vidět v několika souvislostech, a to tak, že „Mulvey se v ní podařilo zkombinovat východisko teoretické s politicky aktivním. Její přístup vyústil v esej, která vhodně spojila ideologickou, psychoanalytickou a feministickou analýzu slasti nabízené klasickým filmem a vyzvala nejen k jejímu přezkoumání, ale i k novému pojetí. Adaptovala terminologii psychoanalytické a ideologické analýzy pro potřeby feministického kánonu. Do feministické teorie zavedla některé zásadní pojmy: pohled/gaze, slast, bytí-pro-pohled. Vymezila teoretický rámec umožňující odklon feministické teorie od obsahové analýzy a sociologických metod a ukázala cestu ke zkoumání obecných mechanismů filmového aparátu a divácké slasti. Navázala na vývoj poststrukturalistické teorie a zavedla nové aspekty některých základních termínů (např. ideologie definovaná jako patriarchální, genderově podmíněné vnímání)“ (Hanáková, 2004: 156–157).

Ženské postavy ve filmu mají pasivní exhibicionistické role a jsou vnímány jako erotické objekty existující pro mužsky skopofilní pohled (to-be-looked-at-ness); Laura Mulvey vysvětluje, že „žena jako ikona, vystavena pro pohled a požitok mužů, aktivně ovládajících pohled, vždy představuje hrozbu toho, že vzbudí úzkost, kterou původně označovala. Mužské nevědomí zná dvě cesty, jak této kastrální úzkosti uniknout: zájem na tom, aby prapůvodní trauma bylo rekonstruováno... a kompenzováno znevážením, potrestáním či spasením vinného objektu,... nebo úplné popření kastrace a její nahrazení fetišistickým předmětem či přeměnou zobrazené postavy samotné ve fetiš, takže subjektu spíše než pocit ohrožení dodává sebedůvěru (odtud přečeňování, kult herečky-hvězdy)“ (Mulvey in Oates-Indruchová, 1998: 126).

Zcela úmyslná objektivizace ženy v protikladu k muži, který zde vystupuje jako aktivní aktér, divák a tvůrce příběhu – např. Oscar, který po celou dobu vypráví příběh milostného vztahu a během celého filmu je prezentován jenom jeho pohled. Jeho manželka

⁴² Anglický výraz „male gaze“. Dle Zdenky Kalnické „doslovný překlad je ‚upřené zírání‘, v daném kontextu však spíše konotuje kontrolu a moc spojenou s pohledem“ (Kalnická, 2011: 30).

Mimi se aktivně nevyjadřuje a sama o sobě v podstatě nic nevypráví. Takto se zachovává falocentrický řád, kdy žena-divačka se symbolicky identifikuje s Mimi, ve které je jí odepřen pohled na danou situaci a tím i nadhled. Jednou z možností, jak čelit šíření patriarchálních vzorů, je kritický pohled ze strany ženy-divačky a dle Miry Schor je nutné „umožnit ženám, aby viděly jinak, aby získaly vlastní pohled (a nebyly tak pohledům jen vystaveny), aby dosáhly vizuální nebo dokonce sexuální slasti z čistého vidění...“ (Schor in Pachmanová, 2002: 121).

Matthew Rampley zkoumá pozici umístění diváctva v hollywoodském filmu ve vztahu k narativní struktuře filmu a uvádí, že „takovéto umístění podporuje ztotožnění se s mužskými hrdiny filmu, což vede k ideologické ‚normalizaci‘ jistých maskulinních modelů chování, s nimiž se mohou identifikovat dokonce i ženy“ (Rampley, 2007: 24).

Amelia Jones vybízí ke kritickému pohledu na teorii Laury Mulvey a uvádí, že „(Mulvey – X.Y.) ve svém vlivném modelu ‚vizuální slasti a narativního filmu‘ argumentuje, že zobrazení ‚celého ženského těla nebo jeho fetišizovaných částí ujišťuje mužského diváka, který tento ženský ‚objekt‘ svým pohledem pokořuje, o jeho nekastrované úplnosti‘. Podle tohoto modelu je zobrazené bezmocné ženské tělo přímo naservírováno voyeuristicky nebo skopofilicky posilněnému, nepochybně mužskému pohledu“ (Jones in Pachmanová, 2002: 321).

Dalé Amelia Jones pokračuje ve své úvaze o zobrazování ženského těla, kde doplňuje, že „namísto tohoto pesimistického scénáře bych zde chtěla po vzoru Lacana vyzdvihnout zásadní mužský nedostatek (tedy neschopnost pohledu zesílit natolik, aby mohl ovládat), a to nejen jako motivaci pro budování těchto mocenských struktur ve vizuálním zobrazení, ale především pro stanovení diagnózy jejich nevyhnutelného ztroskotání“ (Jones in Pachmanová, 2002: tamtéž; zvýraznění v originále). Tento pohled ve své podstatě zdůrazňuje subverzivní moc jak ženského pohledu, kdy žena je schopná mít potěšení z dívání se – a jak říká feministická kritička a malířka Mira Schor, „feministky čas od času přiznávají, že ženy v tradiční ‚ekonomii pohledů‘ (specular economy) mohou zažívat slast!... mají ze sexuality a krásy také potěšení“ (Schor in Pachmanová, 2002: 120) – tak skrytou subverzi v „potenciálu osobní transformace“ (Pratt, 1981: 178) archetypů ženských postav, kterou hledá ve své literární feministické analýze Annis Pratt.

Annis Pratt ve svém přístupu k literární tvorbě ženských autorek jako k „sociálnímu

konstruktů“ (Pratt, 1981: 11) aktivně uplatňuje metodu „vzdorného čtení“⁴³ v průběhu literární analýzy archetypů, o kterém Andrew Bennet říká, že je to „specifický ženský model čtení“ (Bennet, 2004: 14).

Metodu „vzdorného čtení“ zformulovala Judith Fetterley v roce 1978 a podstatou této teorie bylo „takové čtení textu, kdy čtenář/čtenářka nepřijímá soudy a hodnocení, jež jsou jí podsouvány, ale čte text jakoby ‚proti srsti‘“ (Knotková-Čapková, 2011: 11).

Judith Fetterley se pokusila redefinovat způsob „čtení“, o kterém říká, že „feministická kritika je politickým aktem, jehož cílem není jednoduchá interpretace světa, ale způsob, jak ten svět čteme (tzn. jak ho chápeme – X.Y.)“ (Fetterley in Culler, 1983: 515). Alternativně lze vzdorně nahlížet i na jakoukoli vizuální produkci, tzn. nejen odhadnout záměry, smysl např. filmu, ale také zamyslet se nad tím, jakým způsobem film přenáší ideologii a společenské stereotypy a jaké pro to má nástroje a odůvodnění.

Judith Fetterley v podstatě říká, že „(dichotomické kategorie – X.Y.) intelektuální muž, sexuální žena, ve skutečnosti ještě nikdo nikdy neodmaskulinizoval“ (Fetterley, 1978: xxii); tím má Judith Fetterley na mysli, že tvorba ženských autorek se po dlouhou dobu četla tradičně skrze „mužský“ literární kánon a posuzovala se tak kvalitami dle mužských hodnot.

Dle Petry Hanákové ovšem „obrazy a texty nemohou být chápány a „čteny“ stejně (nemají stejnou strukturu či gramatiku, nehledě na odlišnost média)“ (Hanáková, 2007), a proto „filmový“ obraz analyzují interdisciplinárně.

2.5 Gender⁴⁴ jako analytická kategorie

Gendrová studia vznikla v prostředí feministického interdisciplinárního výzkumu. Poprvé pojem gender v pojetí feministické kritiky použila americká feministická antropoložka Gayle Rubin v roce 1975 ve spojení sex/gender systém. Gayle Rubin definuje

⁴³ Problematice čtení, otázkám periodizace literárního diskursu se věnují: Elaine Showalter v práci „Pokus o feministickou poetiku“. In Libora Oates-Indruchová. 1998. *Dívčí válka s ideologií*. 1. vydání. Praha: Slon. s. 210–234. Zde třetí fáze „female“ je dle Blanky Knotkové-Čapkové obdobím „pluralitní, nedoktrinářské fáze feministického myšlení... hledáním ženské identity a pokusem o redefinici archetypálních konceptů femininity a maskulinity v souladu s faktickou změnou společenských rolí mužů a žen v současném světě...“ (Knotková-Čapková, 2003: 76); zpochybnění literárního kánonu se věnuje Pam Morris ve své knize *Literatura a feminismus*. 2000. Brno: Host. s. 11–103; Susan S. Lanser a její „Toward a Feminist narratology“ v její knize z roku 1978 *The Resisting Reader: A Feminist Approach to American Fictions*. Bloomington: Indiana University Press. s. 610–627.

⁴⁴ Pojem gender zavedl sexuolog John Money v roce 1955. Pojem genderová identita zavedl psychoanalytik Robert Stoller v roce 1963 na mezinárodní konferenci ve Stockholmu. Dostupné na: www.en.wikipedia.org

gender jako konstrukt a „souhrn opatření, kterými společnost transformuje biologickou sexualitu na produkty lidské aktivity a kterými jsou tyto transformované sexuální potřeby uspokojeny“ (Rubin, 1984).

Kategorii gender chápeme jako „mnohotvárnou, individuální a fluidní,... konstruovanou, kulturně a historicky proměnlivou, diskursivně utvářenou a neustále znovu potvrzovanou, nebo naopak proměňovanou, modifikovanou a subvertovanou (identitu – X.Y.)“ (Knotková-Čapková, 2011: 14).

K existenci dvou teoretických paradigmat esencialistického a konstruktivistického chápání genderu uvádí Gerlinda Smaus, že „v esencialistickém pojetí, které je většinou spojeno s pozitivistickým výzkumem a s tzv. korespondenční teorií pravdy, jsou základní genderové vlastnosti určené pohlavím v podstatě neměnné, a to i v případě, že uznáme, že se na nich podílí výchova. Konstruktivistické pojetí naopak zdůrazňuje, že i gender, stejně jako všechny ostatní společenské jevy, je historicky proměnným produktem konstruktivní činnosti členů společnosti“ (Smaus, 2006: 11).

Podle Judith Butler „děláme gender“⁴⁵ skrze slova, gesta, pohyby a způsoby vnější prezentace sebe sama, tj. gender je performativní.⁴⁶ Judith Butler na základě diskursivního utváření subjektivity a identity zpochybnila rozlišování mezi pohlavím a rodem. Rozdíly vidí Butler v konstrukt jazyka, který je konstruuje a zároveň naturalizuje tělo.

V kontextu teorie Judith Butler „ženské pohyby nereflektují vnitřní femininní jádro, a proto na ně nemůžeme nahlížet jako na ženskou podstatu“ (Bjorck, 2011: 88), a dle Judith Butler interpretace pocitů těla je určitým sociálním konstruktem, kdy – jak vysvětluje Jan Matonoha – „ustanovení společensky uchopitelného, čitelného těla není otázkou rané socializace v dětství, nýbrž je naopak závislé na neustálé kontinuální performativní práci a opakování identifikačních aktů...“ (Matonoha, 2010: 25). Produkujeme vlastní obraz, ale ten nemusí být skutečným obrazem nás. Podle Zdenky Kalnické „pohlaví se neustále konstituuje v opakování jazykových aktů, sexuálně

⁴⁵ Dle Michaely Pnáčekové je Judith Butler „přesvědčená, že transvestita je dokonalým příkladem toho, jak je možné „dělat gender“. Transvestita zpochybňuje všeobecně přijímané kategorie pohlaví a genderu, kdy takové jednání v reálném životě je často trestané“ (Pnáčeková, 2010: 179). Lze říci, že porušování identity, konstruované heteronormativním diskursem v případě Fiony a Mimi, které ve svém tanci reprezentují lesbické vztahy, prochází obdobným nepochopením ze strany jak Nigela, tak Oscara. Následkem jejich nepochopení je vražda Mimi.

⁴⁶ Erving Goffman vnímá genderovou performativitu jako sociální konstrukt reprezentace mužů a žen. V podstatě se učíme číst femininitu a maskulinitu, tzn. během svého života přijímáme příznaky charakteristické pro každé pohlaví, reprezentujeme je a přetváříme ve stereotypy sociálního chování. Viz „Gender display“ in Goffman, Erving. 1987. *Gender Advertisements*. New York: Harper Torchbooks.

konotovaných pohybů, způsobech chování, inscenování a stylizování těl, čímž se vytváří efekt kontinuity pohlaví, který se pak interpretuje jako přirozený“ (Kalnická, 2009: 104).

Judith Butler odmítá esencialismus jako formu, která vede např. k homogenizaci kategorie „žena/y“ a hierarchizující systém binárních opozic. Dle Pam Morris „pojem ‚žena‘ nemá vlastní kladný význam, ale je definován ve vztahu k pojmu ‚muž‘ – jako to, co muž není“ (Morris, 2000: 26). V tomto smyslu „přirozenost“ na základě biologické determinace je sociálním konstruktem a dle Mary Jacobus „genderové rozdíly nejsou vrožené a produkují se skrze/v patriarchální/m systém/u“ (Jacobus in Eagleton, 2011: 282).

Dle Anny Tučkové „realita, jak ji vnímáme, sice není jednou provždy daná, ale její charakter je závislý na přijímání objektivizovaného (i naturalizovaného) společenského řádu... gender jakožto sociálně konstruktivistický pojem skrývá hlavní nebezpečí sám v sobě, a to odmítáním spojení s biologickými dispozicemi mužů a žen,... protože pojem gender z principu sebe samého nemůže odkázat k ničemu, co by stálo vně společenského řádu“ (Tučková, 2012). I přesto je koncept genderu důležitý v rámci snahy dekonstruovat androcentrický řád, protože dle Gerlindy Smaus „muži jsou – ceteris paribus – oproti ženám společensky zvýhodnění jak z hlediska rozdělení společenských statků, tak z hlediska rozdělení moci“ (Smaus, 2004. 19).

Pracuji s texty Clarissy Pinkoly Estés a Sylvie Brynton Perery, jejichž esencialistické pojetí „ženského“ patří do druhé vlny feminismu, ale pro kritickou analýzu archetypů ženských filmových postav, jakými jsou Fiona a Mimi, mi jejich pojetí pomohlo ukázat určitá úskalí v postavení žen v androcentrickém diskursu. Pro vyvážení esencialistického pojetí používám text Annis Pratt, která některé archetypy a s nimi spojené stereotypy dekonstruuje.

2.6 Feministická archetypální kritika

2.6.1 Teorie Annis Pratt

Feministická literární teoretička Annis Pratt ve svém díle „Archetypal Patterns in Women's Fiction“ (1981) věnuje pozornost analýze archetypálních vzorců na základě rozboru prózy psané ženskými autorkami.

Pratt považuje archetypy za „prvotní a stále nové“ (Pratt, 1981: passim). Jung vlastně také psal, že archetypy jsou kulturně a časově proměnné. Je to společná myšlenka, která

vyhovuje i feministickému myšlení a nechává zde možnost transformace pohledu na ženskou identitu.

Pratt kritizuje Junga za jeho dichotomické pojetí, které vytváří binární opozice mužství/ženství, anima/animus z toho důvodu, že přiděluje určité vlastnosti ženám, např. chaotičnost, nelogičnost, nevyzpytatelnost, nestálost, nestabilita, nesmělost, a mužům patří ty opačné vlastnosti, kterých si ceníme více, např. logičnost či stálost. Dle Pratt se tato dichotomická kategorizace objevila v etice a filozofii již dávno a „pramení z nesouladu představ v řecké společnosti“ (Pratt: 1981: 8), kde žena byla chthonickým elementem a muž jejím opakem. Muž podléhá kouzlu ženy, právě „podléhá“ – jako by se ze všech sil bránil – Oscar se neubráníl, a může „vinit“ vědomě i Mimi za to, že je tak krásná, svůdná či starostlivá. Nigel v podstatě podlehl také, jenom těch důvodů měl méně – stačilo mu, že je krásná.

Po celou dobu se tu vede diskuse o Mimi jako o krásné, svůdné, nenasytné, láskychtivé, pečující ženě, což znamená, že se naplňuje stereotypní představa o krásné, ale nelogické a nerozumně obětavé ženě. „Ženské“ vlastnosti v rámci této dualistické tradice pod tlakem represivních metod degradovaly. Dle Sylvie Brynton Perery „v západní společnosti jsou ženské ctnosti příliš často definovány pouze ve vztahu k mužům: pečlivá, starostlivá matka a manželka; roztomilá, ochotná, poslušná dcera; něžná mužova podpora anebo inteligentní, úspěšná partnerka“ (Perera, 2002: 13).

Pratt ve svém výzkumu vychází z Junga, ale vyčleňuje zde vlastní archetypy, např. „rape trauma“ (trauma ze znásilnění), „green world lover“ (věčně zelený milenec). Používá zde způsob práce, který dle Pratt „označují francouzské feministky pojmem ‚volant‘“ (Pratt, 1981: 7), což znamená převzít užitečné elementy z původně dominující maskulinní teorie, např. z teorie Junga, kdy vhodně „přebere jen ty elementy potřebné pro analýzu ženských archetypů“ (Pratt, 1981: 7) a kombinuje je s literárními obrazy v ženské próze.

Pratt rozdělila archetypický materiál do tří spolu souvisejících archetypálních systémů, které mají původ již v dávných mýtech – demeterovské⁴⁷ mýty plodnosti, artušovské legendy⁴⁸ a čarodějnictví (Pratt, 1981). Zde Pratt vystihuje ženský život ve třech

⁴⁷ Luce Irigaray ve své práci „Je, Tu, Nous: Toward a Culture of Difference“ (1993) pojednává také o ženském chthonickém elementu, kde vůči ženě „konstrukt ve jménu nebes se zdá velmi jednoduchým vysvětlením chthonického zákona“ (Irigaray, 1993: 27), který byl uplatněn vůči ženám jako legitimizující vysvětlení jejich podřízeného postavení, tj. mužská vůle je ‚vůle nebes‘, kdy ženě patří místo až v podsvětí.

⁴⁸ Déméter byla v řecké mytologii bohyní plodnosti. Je spojována s archetypem pečující a ochraňující i ničící Matky. Vyjadřuje mateřský instinkt, potřebu mít děti, radost z těhotenství, potěšení z péče o dítě. Je to „jedna z nejsilnějších bohyní v duši ženy, být matkou, chůvou a oporou je smyslem jejího života... (žena – X.Y.) je fyzickým, psychologickým a duševním pokrmem pro členy své rodiny, své okolí“. (Bedněnko, 2005: 25). Zároveň Déméter je obrazem ženy, která ochraňuje společenské normy, morálku.

obrazech Trojjediné Bohyně – Panny, Matky a Stařeny, kdy z feministického hlediska toto genderové rozčlenění symbolizuje kritiku ženských sociálních rolí ve společnosti a útlak žen např. na základě jejich věku a plodnosti. Dle Valerie Mantecon „Pratt kritizuje archetypy Junga za označení (určitých vlastností – X.Y.) nálepkou ‚femininní‘ skrze androcentrický pohled v souladu s mužskými vzorci a projekcemi“ (Mantecon, 1993: 80).

Sama Mantecon se zabývá kritikou genderových stereotypů žen vytvořených na základě věkových rozdílů a fyziologických vlastností, např. menopauzy.⁴⁹

Trojediné bohyni patří symbolicky i systém barev. Estés vysvětluje, že rudá, bílá a černá „symbolizují... barvy týkající se narození, života a smrti“ (Estés, 1999: 94).

„Černá znamená zánik starých hodnot člověka, rudá znamená oběť dříve zachovávaných iluzí a bílá, jako nové světlo, znamená vědomí“ (Estés, 1999: 94).

Zdenka Kalnická uvádí, že slovo „čarodějnice je všeslovanského původu a pochází od slova čáry“ (Kalnická, 2009: 32). Je také jiná interpretace slova čarodějnice (witch) od keltského slova wicca, které znamená moudrý; jinou lze odvodit od ruského slova vědma, které je nejbližší ke staroslovanskému slovu věděti, tzn. být moudrý, hodně znát. Dle Blanky Knotkové čarodějnictví získalo negativní konotaci a i český výraz ‚čarodějnice‘ má oproti pozitivní ‚čarodějce‘ (tj. archetypu, který do určité míry splývá s obrazem Estésiny divošky) veskrze záporný charakter“ (Knotková-Čapková, 2011: 201).

Oscar nazývá Mimi pejorativně „čarodějkou v bílých teniskách“ (*Oscar*), tím naráží na tajemnost a okouzlení touto ženou, zároveň v tomto stadiu milostného vztahu je Mimi zatím „hodnou“ čarodějnici, protože Oscar o ni má zájem; posléze se to změní a bylo by možné ji označit za „špatnou“ čarodějnici, když jeho zájem přejde v nenávisť.

V kontextu stereotypního pojednání o pozitivních/negativních vlastnostech ženy je vhodné odlišit čarodějku od čarodějnice. Dle Blanky Knotkové-Čapkové „v průběhu dějin čarodějnictví získalo negativní konotaci a i český výraz ‚čarodějnice‘ má oproti ‚čarodějce‘ (tj. archetypu, který do určité míry splývá s obrazem Estésiny divošky) veskrze záporný charakter“ (Knotková-Čapková, 2011: 201).

2.6.2 Obraz, nebo maska?

V dané práci se vyskytuje několik podobných pojmů a pokládám za nutné v této části vysvětlit jejich význam tak, jak je budu dále používat v rámci archetypální analýzy.

⁴⁹ Feministické převyprávění artušovských legend z pohledu ženských hrdinek popisuje Marion Zimmer Bradley ve svých knihách „Mlhy Avalonu“, „Paní z Avalonu“ a „Kněžka z Avalonu“.

Samotný pojem archetyp je ve starověké filozofii pravzor idejí nebo věcí. V psychologii znamená vzorec psychické percepce, v literatuře označuje původní znění textu. Jeho podrobnému vysvětlení se věnuji v kapitole 4.

Archetypální obraz je „jakýkoliv obraz, který lze nazvat archetypickým; hodnotí se jako univerzální, trans-historický, ve své podstatě hlubinní, generativní a ve vyšší míře intencionální“ (Hillman, 1996: 68). V podstatě je to možnost, jak popsat charakteristiku lidských pocitů, myšlenek a jednání v duchovní, vnitřní rovině směrem k okolí, reakci na vnější a vnitřní podněty.

Archetypální figura je příkladem toho, jak „se každá osobnost může rozhodnout, kdy ten nebo jiný parciální obraz⁵⁰ bude dominovat celkově v její povaze, a zároveň archetypické figury představují pozice, které řídí naše ideje a city vůči nám a okolnímu světu“ (Hillman, 1996: 37). Díky tomu můžeme lépe rozpoznat, v jakých archetypických situacích se nachází člověk či v daném případě filmové postavy, a představit si tak jejich pocity.

Archetypální maska je „maskou“, kterou si lidé „nasazují“ v mimořádně náročných situacích. Inspirace je v tomto případě vědomá, tzn. Naučená; zároveň na člověka působí archetypicky jeho podvědomí.

⁵⁰ Dle C. G. Junga parciálními obrazy jsou jeho archetypy např. Stín, Persona, Anima, Puer Aeternus atd.

3. Neoformalistická filmová analýza

3.1 Neoformalismus a filmová věda

Hlavními teoretiky současného neoformalistického směru filmové vědy v daném směru jsou David Bordwell a Kristin Thompson.

Kristin Thompson ve své studii „Neoformalistická filmová analýza: jeden přístup, mnoho metod“ rozlišuje mezi estetickým přístupem a metodou a David Bordwell zdůrazňuje, že „tento typ přístupu k filmové analýze není metodou“ (Bordwell, 2001: passim).

Vybrala jsem neoformalistický směr proto, že využívá ideologických konceptů a genderových teorií a sleduje významy, které vznikají během sledování filmů, pozorování uměleckých děl apod. Na rozhraní kognitivní psychologie, literární vědy, lingvistiky a textové analýzy neoformalismus funguje spíše jako teoretický koncept než metoda.

Neoformalismus předpokládá, že vzniklé filmové dílo má zakomponované významy, které mu přidal jeho tvůrce, kde význam je podle Thompson chápán jako „systém klíčů k denotacím a konotacím díla“ (Thompson, 1998: 12). V rámci tohoto pojetí je film umělým konstruktem, který lze podrobit „čtení“ stejně jako text. „Neoformalistický kritik tedy neanalyzuje soubor statických formálních struktur, ale spíše dynamickou interakci mezi oněmi strukturami a reakci hypotetického diváka na ně“ (Thompson, 1998: 25).

3.2 Naratologická analýza

V naratologické interpretaci filmového významu je diváctvo aktivní, interpretuje významy a vytváří nové. Diváctvo má za úkol rekonstruovat filmový příběh na základě syžetu a kulturně vytvořených vzorů vlastního uvažování, ovšem forma uměleckého díla může tuto snahu „odměňovat, obměňovat, brzdit nebo mařit“ (Bordwell, 1985: 38). Tento aspekt je podstatný při přenosu ideologických myšlenek a patriarchálních hodnot ve společnosti skrze uvědomění významu filmové fabule, což se děje např. při přeměně filmových archetypů do obecních stereotypů.

Analýza narativního filmu dle neoformalistického směru využívá metodologických postupů ruských formalistů z první poloviny 20. století.⁵¹ Pro formalisty v literárním díle byla podstatná forma a obsah, což je v rozporu s pozicí aktivního čtenáře, se kterým nepočítají, a analyzují buď obsah, anebo formu. Tento přístup neoformalisté rozšířili o aktivní přístup k diváctvu a nejpodstatnějším nástrojem v přístupu je rozlišování mezi syžetem a fabulí (Thompson, 1998: 31). Na rozdíl od formalistů hlavním kritériem v neoformalistické analýze je proces vnímání a emoční rovina, snaha pochopit i interpretovat příběh divákem/divačkou; to lze uplatnit při analýze daného filmu. Thompson definuje diváka „jako hypotetickou entitu, která aktivně reaguje na podněty ve filmu na základě automatických percepčních procesů a na základě zkušenosti“ (Thompson, 1998: 24–25). V dané práci se bude vyskytovat pojem diváctvo, jenž je významově pro účely analýzy zaměnitelný a odpovídá pojmu divák/divačka.

Filmové dílo vytváří řadu významů a vede k reflexi vlastních procesů poznávání, a to na základě neustálého nabourávání obvyklých způsobů vnímání a myšlení. Na základě této úvahy lze demonstrovat, že neoformalisté rozlišují analogicky ve filmu mezi fabulí a syžetem. Syžet obsahuje informace, které divák/divačka interpretují, protože během sledování filmu stále mění svůj postoj. Tato definice aktivního diváka/čky koresponduje s přejímáním archetypických vzorů během sledování filmu přetvořených dále do vzorů společenského chování.

Interpretace filmového obrazu předpokládá mnoho významů, pokud režisér dokáže „mluvit praobrazy, tedy mluvit tisíci hlasy“ (Jung, 1994: 59). Polanski v podstatě za kontroverzní stránkou vizuálního pojetí, která vyvolává jeden druh představ, schovává jiný, hlubší a neschematický kontext, jehož interpretace může být různorodá. Filmové dílo divákovi nabourává hypotetická schémata, jež si vytvořil, a „naplnění jeho očekávání je zdržováno a permanentně frustrováno“ (Thompson, 1998: 26).

Důvodem výběru naratologické analýzy pro účely této práce je interpretační přístup k filmové archetypální analýze, a proto používám podstatné části naratologické analýzy, např. přístup k diváctvu, určení filmového žánru nebo způsob popsání filmového syžetu. V tomto filmu je z technického a kontextového hlediska důležité zaměřit se na průběžnou

⁵¹ Ruští formalisté, např. Viktor Šklovskij, Roman Jakobson, Jurij Tyňanov, Vladimir Propp, se soustředovali ve dvou centrech, a to v Moskevském lingvistickém kroužku (1915) v čele s Romanem Jakobsonem a v Petrohradě v OPOJAZ (Společnost pro studium poetického jazyka) (1916) pod vedením V. Šklovského. Pierre Bourdieu píše, že pro ruské neoformalisty „stejně jako pro Foucaulta existuje pouze systém děl, předevo vztahů mezi texty, *intertextualita*; stejně jako on jsou pak nuceni hledat princip dynamiky systému textů v něm samotném“ (Bourdieu, 1998: 44; zvýrazněno v originále).

analýzu kamerových záběrů, tanečních scén a prostředí zabývám se analýzou genderových archetypů u filmových postav a z tohoto důvodu není nutné uskutečnit narativní analýzu filmu v jejím plném rozsahu (např. vypouštím analýzu technického popisu filmu, podrobnější analýzu kamerových technik atd.) v kontextu filmové vědy.

3.2.1. Film Hořký měsíc a jeho recepce

Hořký měsíc v době svého vzniku v roce 1992 zrovna neměl „velkou sklizeň“, a to ani finanční, kdy v současné době jeden film za druhým se pyšní drahou výpravou a prodaným počtem nejen vstupenek, ale i suvenýrů, ani u publika, nemluvě o negativní kritice např. od Rogera Eberta, jehož výroky používám dále.

Janet Maslin v duchu Mimi popsala film Polanského tak, že dobrá zpráva je, že je to škodolibý, sadomasochistický milostný příběh, a ta špatná je, že je to děsné, oplzlé drama“ (Maslin, 1994).

Dřívější film Romana Polanského Nůž ve vodě má obdobnou zápletku, ale svým vznikem v roce 1962, o mnoho let dříve, předčí knižní román, který vyšel v roce 1977. Jedná se taktéž o manželský pár a další náhodné osoby. Samotný děj Hořkého měsíce se odehrává tentokrát na skvostné zaoceánské lodi místo na soukromé jachtě na Mazověckých jezerech. Několik návratů do dřívějšího života v Paříži, kdy tento celoživotní milostný román začal a nakonec skončil tragickými výstřely v kajutě. Je celkem pochopitelné, že Polanski často situuje své hrdiny nebo příběh do Paříže, když toto město je pro něj již mnoho let bezpečným domovem.

Film nabízí publiku zvědavé sledování „klíčovou dírkou“ skrze svůdnou Mimi (režisérovu manželku): Je to taková amorální provokace, kterou potom po zhlédnutí celého filmu až do samého konce lze vyčítat samotnému režisérovi. „Nic troufalého, Polanski je daleko od jiné problematiky a jeho žena přinejmenším nevypadala, že by se na tuto roli nehodila, protože spoustu dalších hereček její úloha nechala chladnými“ (Ebert, 1994). Ale film potřebuje kontroverzi, protože vypráví příběh několika lásek, přičemž vulgaritu a krutost, bolest a vášeň zobrazuje absolutně otevřeně; lidské city procházejí enormně fantaskním erotickým blahem a zároveň ostudným ponižováním a „zájemci o sadomasochistické scénáře zažijí v každém případě více vzrušivých okamžiků, než kolik by jich mohli prožít u jiných filmů“ (Stiglegger, 1994).

Samotná atmosféra filmu by se podle Jamese Berardinelliho dala vyjádřit slovem „lurid“, které má vícero významů, např. ponurý, řvavý, šokující, děsný či zlověstný, taktéž dle jeho názoru je to „špatné melodrama s kompletně přehnanými hereckými výkony... mýdlová opera se senzacechtivým koncem“ (Berardinelli, 1994). Noel Murray označil film za „odpornou... sexuální komedii“ (Murray, 2003). Don Groves ve své recenzi *Beast a B.O. Beauty in Japanese opening* pro časopis *Variety* zdůraznil, že „další filmové novinky „Unlawful Entry“ a *Fried Green*“ nestály za nic, což je u posledně jmenovaného filmu (*Hožký měsíc – X.Y.*) je překvapením po kladných kritikách, soudě dle výsledků z promítání v Německu a v zemích Skandinávie“ (Groves, 1992; zvýrazněno v originále).

Nehledě na to, že kritika může být nelítostná, byl film koncipován v souladu s tvůrcovým záměrem dle Janet Maslin jako „vyzývavě špatný film o životě, a to s jeho sprostým, uštěpačným a hluboce podvratným pohledem na svět“ (Maslin, 1994). Na druhé straně norský autor Tor Arve Røssland ve svém článku *Ikke Polanski pi sitt beste*⁵² píše o filmu jako „o zlu, které leží uvnitř všech (nás – X.Y.)“ (Røssland, 2010) a v podstatě jako jeden z mála vychvaluje herecké výkony Coyote a Seignerové. Desson Howe zpochybňoval Polanského „schopnost kreativního zvratu“, i když smysl pro humor mu ponechal (Howe, 1994).

Zajímavý je postřeh Lawrence Russela o tom, že Polanského *Hožký měsíc* lze zařadit do pozměněného filmového směru *new-noir*, a to s tím rozdílem, že *old-noir* se zaměřoval na sexuální imaginaci (např. kriminální drama *Chinatown*, 1974), ale *new-noir* zohledňuje pornografické priority, voyeurismus, impotentní zbytky sexuality a smrt jako konečný cíl cesty, kterou dovršuje tragická Oscarova věta o tom, že Mimi „*byla příliš chtivá, miláčku, to je všechno*“ (*Oscar*), než se zastřelí z darované pistole. Dle Dennise Totha „*neomalené doznání*“ (Toth, 2008) má konec, který obvykle hollywoodský milostný příběh nemívá.

V kontextu filmové analýzy touto smrtí obou hlavních postav se narativ na konci filmu uzavírá, tzn. fabulační představy, vytvořené diváctvem během sledování syžetu, již zůstanou pouhou hypotézou v rámci dějových linií. Z tohoto důvodu film obdržel mnoho kritiky, a to nezaslouženě. Známé Polanského filmy, jako *Rosemary má děťátko* (1968), *Chinatown* (1974) či *Pianista* (2002), jsou snad publiku blíž svým příběhem nebo zvykem,

⁵² Ne to nejlepší od Polanského – překlad autorky.

že jeho filmy jsou označeny filmovou kritikou jako „very, very Polanski“⁵³ (tzn., že každý jeho film je „dílo“), a neočekává se nic mimořádného nad hranici slova „výborné“.

V této filmové podobě samotný příběh působí neočekávaně a méně konzervativně. Žánrovou stylizaci Hořkého měsíce lze popsat slovy Rudolfa Starého, kde režisér „zjevně trpí vidinou ‚hmyzího sebeponižování‘, jak ji známe z klasického Kafkova Řehoře Samsy a z některých seabemrskáčsky ironizujících a sebeponižujících filmů Woodyho Allana. Film přesto působí katarzně, což je dnes velmi vzácné“ (Starý, 1999: 213; zvýrazněno v originále). Je to nepochybně tragické drama o milostném čtyřúhelníku se znaky sarkastického černého humoru, s noirovou atmosférou a se základní romantickou zápletkou, která má hořké doznění odlišné od knižní předlohy.

V roce 1992 se Hořký měsíc ztratil ve směsici různě žánrových filmů, např. Osobní strážce (Kevin Costner, Whitney Houston) Micka Jacksona, Drákula (Anthony Hopkins, Winona Ryder, Keanu Reeves, Monica Bellucci) Francisa Forda Coppoly, Gauneři (Harvey Keitel, Tim Roth) Quentina Tarantina a konečně i v žánru noir Základní instinkt (Michael Douglas, Sharon Stone) Paula Verhoevena. V záplavě těchto úspěšných, kvalitních filmů byl Polanského film snadno přehlédnutelný z důvodu obscénní reality a ne-hollywoodsky pojatého zobrazení života protagonistů.

K zamyšlení je aspekt genderově vyváženého syžetu jako důvodu větší úspěšnosti u diváctva. Např. film Základní instinkt se mi jeví více genderově vyvážený z toho důvodu, že je v něm několik aktivních filmových postav s razantním vlivem na průběh filmového děje. Jinak ženy zde fungují jako aktivnější zástupkyně jak heterosexuálních, tak lesbických vztahů, milostné scény jsou vyvážené z hlediska ukazování nahoty, kdy bylo vidět pozadí jak Sharon Stone, tak Michaela Douglase. S ohledem na voyeuristické představy je skopofilní podívaná zpřístupněna oběma pohlavím. Nezanedbatelná je i kombinace několika žen v obraze vražedkyně – femme fatale. Dalším obyčejným důvodem může být to, že „lidé nechtějí koukat na tragické příběhy, kvůli kterým se budou několik dalších hodin cítit depresivně, a proto je tu nezbytnost happy-endu v každém dalším filmu“ (Emerson, Loos citováno in Bordwell, 1982: 6).⁵⁴ Na rozdíl od Základního instinktu Hořký měsíc žádný „happy end“ nenabídl.

⁵³ Tato signifikace „very, very Polanski“ je obecně známým epitetem k tvorbě Romana Polanského, její původní autor mi není znám. Označuje film, jenž je nejen kvalitní, ale hlavně „ve stylu“ Polanského, tj. jakým dalším námětem překvapí diváctvo a filmové kritiky.

⁵⁴ John Emerson byl hercem, scenáristou a filmovým producentem v periodě němého filmu a Anita Loos byla filmovou scenáristkou a jeho manželkou. Tento výrok byl pronesen už v roce 1920.

V dnešní době je Polanský jedním z velmi „nekompromisních, arogantních, nevyzpytatelných a brilantních režisérů“ (Abbot, 1993). Hořký měsíc reprezentuje jeho návrat k dřívější formě natáčení, přesněji řečeno k jeho filmu 48 hodin v Paříži.

Lze také zdůraznit, že celkově je filmová kritika⁵⁵ po několika letech mírnější, tolerantnější; „depresivní, ale dobrý film“ (Rhodes, 1995), „toto je Polanského ‚Kdo se bojí Virginie Woolf‘“ (Henderson, 2006). Je živější a již obrací svou pozornost když už ne ke kontextu, tedy alespoň k důvodům podobné reprezentace lidského života. Jediné vysvětlení, které se mi zdá logické, je, že současná společnost je s odstupem času méně konzervativní, že v současných filmech je zastoupeno takové množství témat, že na pozadí viděného se film Hořký měsíc jeví jako „dětský“, nemluvě o tom, že zobrazování sexuálního a jiného násilí v dnešní době zaplňuje filmová plátna v mnohem brutálnějším měřítku. Bezděky se po zhlédnutí Hořkého měsíce objeví myšlenka, že v podstatě na něm není nic „špatného“, ovšem ani diváctvo, ani filmová kritika jeho doby ho nedokázaly přijmout.

Předešlé filmové období 60. let hollywoodské produkce bylo přeplněno tíhnutím k zobrazování umělých erotických scén, opileckých orgií a nesmyslných vražd pod vlivem psychedelického období hippies, na pozadí romantických „plážových“ filmů pro mládež – např. Pajama Party (1964), Bikini Beach (1964), Beach Planket Bingo (1965), How to Stuff a Wild Bikini (1965), The Ghost in the Invisible Bikini (1966) – nebo motorkářských filmů: Motor Psycho (1965), The Girls from Thunder (1966), The Love Merchant (1966), Outlaw Motorcycles (1966), The Hellecks aka Biker Babes (1967), The Devil’s Angels (1967), Wild Rebels (1967), The Glory Stompers (1968), Easy Rider (1969), Satan’s Sadists (1969), Wild Wheels (1969), Naked Angels (1969). Celá řada těchto filmů byla ozvěnou tehdejšího postavení žen ve společnosti a vzhledem k pokračující emancipační vlně bylo zřetelné, že čím více byla žena společensky svobodná, tím více se „obavy ze změny v rozložení moci mezi pohlavími ventilovaly v agresivitě, která je na ženách ve filmech v čím dál větší míře páchána“ (Bendová, 2005).

Soudobá teorie vizuální kultury dle Petry Hanákové „se přiklání k názoru, že různá historická období měla své svébytné ‚dobové oko‘ či ‚skopický režim‘, tedy komplexní způsob, jak se vztahovala k obrazům a jak je vytvářela,... proces přiřazování významu a uchopování viděného dle požadavků dobového diskurzu“ (Hanáková, 2007). Toto

⁵⁵ Celá řada pozitivních ohlasů na film Hořký měsíc a na herecký výkon Petera Coyota je dostupná na: <http://www.petercoyote.com/bittermoon.html>.

zaměření jenom dokazuje, že každé filmové období vzdalo hold sociálním tématům konkrétní společnosti, např. zde holky a motorkářský gang, bikinky a alkohol jsou obrazy, které mají své neodmyslitelné konotace. Dle Heleny Bendové v kontextu teze, kterou formulovala Molly Haskell na počátku 70. let. 20. stol., „filmové teoretičky... (se držely názoru Haskell – X.Y.), že filmy neukazují opravdové ženy, nýbrž to, co znamená žena pro muže; proto vidíme často buď svůdné a nevinné krásky, nebo proradné mrchy“ (Bendová, 2005). Film *Hořký měsíc* ukazuje aktuální témata své doby, ovšem v případě tohoto filmu to výjimečně nikdo nechtěl vidět, a to do slova.

3.2.2 Žánr filmu *Hořký měsíc* a jeho přednosti

Film *Hořký měsíc* je nepochybně dostatečně erotický a pikantní, i když svou otevřeností riskuje, že vyvolá nechuť filmových obdivovatelů krásné, mírné erotiky, a to odpuzující, nervní a místy strašidelnou atmosférou. Filmový kritik Roger Ebert prohlásil, že je to „porno vysoké kvality“.⁵⁶ Zcela nepochybně lze dojít i k názoru, že samotný tvůrce filmu je impotentní stařec a dle Noela Murraye zašel příliš daleko, ale právě on do hlavní role obsadil svou mladičkou ženu Emmanuelle Seigner, stejně jako to udělal Roger Vadim ve filmu *Et Dieu créa la femme* (1956), když svěřil hlavní roli své 18leté manželce Brigitte Bardot. Možná díky tomu Murray zdůraznil též autobiografické prvky, ale ovšem v negativním smyslu slova. Nelze přece o filmu říci, že je autobiografický, jenom proto, že v něm hraje režisérova manželka, děj se odehrává v Paříži a flashbacky Oscara trvají přes 2/3 hracího času.

Hořký měsíc rozhodně nelze zařadit zcela k módním melodramatickým thrillerům, např. k již zmíněnému *Základnímu instinktu* či filmovým dramatem od Federica Felliniho *La dolce Vita* (1960), Bernarda Bertolucciho *Ultimo tango a Parigi* (1972) nebo film *Nagisy Óshimy Ai no borei* (1978). Mezinárodní filmová databáze⁵⁷ obsahuje podrobný výčet všech charakteristik a technických parametrů k filmu včetně žánru (genre), např. drama, romance, thriller, jindy mnohokrát okopírované označení vyskytující se na soukromých stránkách, tzv. soft core melodrama. *Hořký měsíc* je více propracovaný, jeho „chytlavá struktura je tradičně dobře sladěná, pokud jde o vizuální styl a dramatický přístup“ (Elley, 1992) ve smyslu jen zdánlivě nepravděpodobných vztahů, obscénnosti,

⁵⁶ Ebert, Roger. 1994. *Bitter Moon*. Chicago Sun Times.

⁵⁷ The Internet Movie Database (IMDB).

kombinace sadomasochismu, černého humoru a absurdní choreografii a v jistém smyslu i Polanského návratu k vlastnímu filmu *Nůž ve vodě* z roku (1962).

Pro tento Polanského film je charakteristický způsob zobrazování pomocí metody „snooping“ – šmírování, kdy je diváctvo vybízeno, ať pozoruje situaci z pohledu hlavního vyprávěče: Oscara, jehož hlas doprovází všechny ostatní záběry, kdy zůstává ve skrytu a tyto „voiceoverové komentáře a slovní narativní flashbaky jsou doplňovány hudebním doprovodem“ (Gorbman, 1987: 22).

Na mořském pozadí se postupně střídají jména hlavních filmových postav: Peter Coyote, Emmanuelle Seigner, Hugh Grant, Kristin Scott Thomas a další. Jména dvou prvních herců, dvou hlavních filmových hrdinů Oscara Bentona (Oscara) a jeho ženy Michelle Bouvierové (Mimi) se zobrazují symbolicky za okrajem okna kajuty, za palubou. Lze říci slovy Mimi, že „*cestují dál, mnohem dálů*“ (*Mimi*). Jediný, kdo skutečně vědomě někam cestuje, je anglický manželský pár Nigel a Fiona, znuděný, ale zamilovaný, uvězněný v malé kajutě s oknem. Symbolicky řečeno jsou na palubě všedních obyčejných vztahů, očekávaných lidských příběhů.

Tonino Delli Colli byl vynikající italský kameraman, který působil v porotě filmového festivalu v Cannes v roce 1986. Za zmínku stojí několik „jeho“ děl, např. *Il Decameron* (1971), *The Canterbury Tales* (1972), *Once Upon a Time in America* (1984), *Der Name Der Rose* (1986) nebo *La vita é bella* (1997); s režisérem Pierem Paoloem Passolinim natočil celkem 12 filmů a také zde, v Hořkém měsíci, vyniká jeho umění hry světla a stínu – např. natáčení tance Mimi při svíčkách v pařížských apartmánech Polanského a Seigner.

Film využívá hlediskových záběrů, kdy se pozornost kamery soustřeďuje na detailní záběry např. těla (Obr. 5 a Obr. 4), ale tento pohled patří hlavní postavě ve filmu. Díváme se přesně tam, kam Polanski potřebuje, což zdůrazňuje voyeuristickou povahu určitého záběru. Další technikou je střídání záběrů na lodi s obrazy pařížské minulosti. Tam je vše barvitě a jisté, ale zde na lodi je svět šerý, fádní, reálný, monotónní a zároveň nejistý jako moře, které ho obklopuje.

Lze s určitostí zdůraznit, že žádná ze mně dostupných oficiálních filmových kritik z filmových časopisů, filmových databází a webových zdrojů⁵⁸ nepojednává v zásadě o jiném aspektu než o perverzité, voyeurismu a stupiditě filmového námětu. Mazin

⁵⁸Jenom na webech je přístupných kritik celkem 47.

o voyeurismu říká, že je to „potřeba vědění, potřeba vidění, tzn. chuť poznat pravdu“ (Mazin, 2012: 186).

Až na výjimky žádná z mnou uvedených filmových recenzí nemluví o významovém kontextu daného filmu, o psychologické hloubce, složitosti hereckých výkonů, logickém sladění a výběru hudebního doprovodu, a to nemluvím o postavení žen ve filmu či propojení s jinými filmovými obrazy, archetypy apod.

Hořký měsíc byl při uvádění v kinech označen za film s tvrdým zobrazováním perverzních sexuálních scén⁵⁹ a kvůli tomu je v různých zemích doporučován ke zhlédnutí v odlišných věkových kategoriích, např. ve Francii je přístupová hranice 12 let; ve Švédsku – 15 let; v Chile, Brazílii, Španělsku – 18 let; v Singapuru – 21 let, ale v USA, Austrálii nebo Portugalsku je mládeži zcela nepřístupný. Konzervativní přístup vůči filmu se projevil také v Itálii, kde se samotná premiéra konala teprve nedávno, a to v roce 2008 v rámci filmového festivalu v Turíně.

Překlad originálního názvu románu *Lunes de Fiel* se jazykově liší, např. v polštině zní „Gorzkie gody“ (Hořká léta), v ruštině – „Gorkij mesjac“ (Hořký měsíc), ve španělštině – „Perversa luna de hiel“ (Zvrhlý měsíc hořkosti). Doslovně je možné *Lunes de fiel* přeložit jako „Hořký medový měsíc“ a za nejadekvátnější název lze považovat skutečně název *Hořká léta* ve smyslu ohodnocení filmového děje; jinak *Měsíc* se bude jevit v tomto filmu skutečně i hořkým, i sladkým.

3.2.3 Struktura syžetu

Cílem naratologické filmové analýzy je rozebrat syžet filmu, tzn. dějové schéma či námět, jimiž jsou komponovány situace, události a konflikty postav, které vyplývají z jejich vzájemných vztahů a jednání.

Popisují strukturu filmu v rámci svých možností podrobněji, než je zvykem, protože se jedná o film a pro potřeby následující analýzy archetypů je vhodné rozložit události filmu v kombinaci s některými teoretickými koncepty. Předpokládám, že čtenářům a čtenářkám nemusí být tento film znám a jeho syžet je velmi dramatický, podrobný a dynamický.

⁵⁹ Označení písmenem R - for the strong depiction of a perverse sexual relationship na The Internet Movie Database (IMDB).

Syžet je velmi nasycený událostmi a detaily. Samotnou strukturu syžetu, kterou zde uvádím v bodech, budu dále takto využívat během analýzy archetypů:

1. Úvodní sekvence před začátkem filmu

Zobrazí se mořské vlny, ale postupně se kamera vzdaluje směrem dovnitř. Díváme se na vlny skrze kulaté okno kajuty, ve kterém mužská knižní postava Nigela⁶⁰ spatřuje „zvláštní půvab a kouzlo toho, že mohu všechno vidět, a sám nebýt viděn. Je to vlastně taková klíčová dírka, jíž můžete kdykoli bez nebezpečí pozorovat tajemství moře, setkávat se tváří v tvář s tím slaným monstrem... působivější je, když se na nesmírnost vodní masy díváte okénkem zarámovaným záclonkami, což dodává kajutě zvláštní vzhled domečku pro panenky“ (Bruckner, 2009: 10). Zde kamera postupuje znovu dopředu skrze okno do otevřeného moře, ale s tím, že nás jako diváctvo tento záběr již vede s sebou a dává nám pocit, že jsme již vstoupili do příběhu a víme, kde se nacházíme.

2. Titulek – A Roman Polanski film

3. Setkání na palubě lodi

Skrze okno kajuty kamerový záběr plynule přejde na palubu lodi. Zde se poprvé setkáváme s Nigelem, Fionou (Obr. 2.) a Mimi. Fiona na dámské toaletě najde Mimi ve velmi slabém fyzickém stavu, zřejmě nevolnost vyvolaná cestou na lodi. Nigel tou dobou pozdraví dalšího neznámého (pan Singh, po celý děj filmu jsem ovšem nezjistila, zda se znali před cestou na lodi). Nigel i Fiona jí pomohou posadit se na čerstvém vzduchu do křesla a Mimi poprvé promluví o tom, že je Fiona „velmi hezká“ (*Oscar*).⁶¹ Zde si všichni navzájem sdělí, kam kdo vlastně cestuje – Nigel a Fiona jedou přes Istanbul do Bombaje, ale Mimi se zmíní, „že cestuje dál, mnohem dál“ (*Mimi*). Tuto větu lze považovat za velmi důležitou a určující další směr celého životního příběhu Mimi během plavby.

4. Oběd a setkání se Singhem

Nigel, Fiona a pan Singh (Obr.1.) si spolu povídají u oběda. Zde je podstatné zdůraznit kontext mezinárodních vztahů Británie a Indie, kde spolu za jedním stolem sedí typický britský manželský pár a povídá si s Indem o tom, co přináší východní kultura jim osobně, např. vnitřní klid „*karma-nirvanového syndromu*“ (*Singh*), což jim pan Singh vzápětí popře a zdůrazní chudobu a hluk indické metropole. Tato cesta je dárek k jejich

⁶⁰ V knižní předloze se Nigel jmenuje Didier.

⁶¹ Dále pro nerušené a plynulévavě čtení přímou řeč všech filmových postav bez výjimek uvádím v textu kurzívou bez závorek. Zdrojem citací jsou filmové dialogy.

sedmému výročí uzavření manželství. Poté se Fiona vrací do kajuty a Nigel jde do baru na skleničku.

5. Setkání Nigela s Mimi

Nigel v strohém obleku zaujme místo na baru, objedná si whisky se sodou a jeho pozornost ihned upoutá žena v černém osaměle tančící na tanečním parketu. Je tu sama, bez společnosti, a Nigel se pokusí Mimi (Obr. 3.) zaujmout rozvláchnými anekdotami a konverzací, jež je z jejího pohledu velmi nudná. Nevhodně jí připomene jejich první setkání na dámské toaletě. Nepřímo odmítne její pozvání k tanci a aby to nebylo málo, připomene jí též, že má v angličtině silný přízvuk, protože je Francouzka, což mělo být vtipným úvodem k pokračování v konverzaci. Mimi odchází bez zájmu o něj do své kajuty.

6. Setkání Oscara s Nigelem

Po neúspěšném dvoření dámě Nigel v zamyšlení stojí na palubě a dívá se na měsíc, když k němu na kolečkovém křesle přijede Oscar, který již ví, že je to Nigel. Oscar si ihned všimne Nigelova zájmu o jehoženu Mimi a zvolí si Nigela za svého posluchače, kterému vypráví celý příběh svého manželství s Mimi. *„Víte, sotva vás znám, a přitom i ty nejnepatrnější rysy vaší osobnosti z vás činí důvěrníka, na něhož čekám už léta“* (Oscar), říká Oscar a železným stiskem ruky donutí Nigela, aby ho následoval do jeho kajuty. Nevynechá ovšem ze svého příběhu žádné detaily, ani ty pikantnějšího rázu, aby si byl jistý, že Nigelovi řekl skutečně vše, co ten potřebuje vědět o Mimi dříve, než ho zcela pohltní její obraz femme fatale. Také si zde vymění názory na Mimi, a to ihned. Nigel poznamená, že je *„Mimi velmi pohledná“* (Nigel), a Oscar ihned dodá, že *„Nigel by ji jako chlap chtěl do postele, a ať se nechová až tak britsky“* (Oscar). Oscar je, jak se zdá, rád, že dokázal Nigela zaujmout natolik, aby poslouchal. Mimi a Oscar mají oddělené kajuty.

7. První setkání Oscara a Mimi (flashback)

Zde je důležité zmínit, že fakticky celý příběh o milostném vztahu ke své ženě Mimi vypráví Oscar s pomocí flashbacků, tzn. návratu do minulosti, kterou bude ve své kajutě Nigelovi postupně odkrývat. Právě zde poprvé zdůrazňuje i první místo setkání *„s ní v Paříži v autobusu č. 96 na lince Montparnasse a Porte de Lilas“* (Oscar). Kamera nás vrací o několik let zpět a přímým záběrem ukazuje Mimi, jak v červených puntíkových šatech a bílých teniskách sedí v autobusu. Průvan z otevřeného okna jí jemně fouká do dlouhých vlasů a Oscar se do ní na první pohled zamiluje.

Udělá pro ni dobrý skutek, kdy jí věnuje svou jízdenku a sám se nechá vyhodit revizorem z autobusu a zaplatí pokutu. Oscar zde o ní říká, že *„na okamžik spatřil samo*

nebe a rázem dopadl na chodník Rue d'Assas“ (Oscar). O sobě jen řekne, že mu děda zanechal ve zřizovatelském fondu dost peněz na to, aby si mohl dovolit odstěhovat se do Paříže. Vždy chtěl být spisovatelem. Paříž byla vždycky místem jeho snů. Po osmi letech v Paříži ovšem napsal jenom tři nevydané povídky a stoh novinových sloupků. Bylo to jiné, než si původně představoval. Paříž pro něj byla rájem jenom do toho osudového dne v autobusu. „Pořád jsem na ni nemohl zapomenout, nemohl jsem ani jíst, ani spát“ (Oscar).

8. Setkání Oscara a Mimi v kavárně (flashback)

Jeho „*čarodějka⁶² v bílých teniskách byla někde tam ve městě“ (Oscar). Jako posedlý prohlížel všechny autobusy na lince č. 96 v naději, že ji tam znovu potká. Dokonce si spletl prodavačku ve výloze s tou dívkou, co hledá, a ihned ji pozve na večeři. Právě tady si všimne bílých tenisek a pozná v servírce svou „Múzu“. Ihned využije náhody a pozve ji na další den na večeři.*

Jmenuje se Mimi a chodí na večerní hodiny tance. Půjdou do velmi krásné restaurace Modrý slon, zřejmě thajské. Mimi působí velmi roztomile, bezprostředně, a během jejich druhého setkání Oscara naprosto okouzlí. „*Měla v sobě svěžest a nevinnost, až zneklidňující směsici sexuální zralosti a dětské naivity, která zasáhla mé okoralé srdce a smazala náš věkový rozdíl“ (Oscar). Osvobozující je pro Oscara také to, že Mimi velmi dobře mluví anglicky a pro něj je to přece velké plus, i přesto, že sám mluví francouzsky. Procházka po nočním městě se jim protáhne až do rána. „Všude jsem tě hledal. Věděla jsi, že se ještě potkáme“ (Oscar)? – „Ano“ (Mimi). Dle Annis Pratt na základě její analýzy literární tvorby ženských autorek „jsou zamilované ženy pomatené vášní, stávají se iracionálními, emocionálními daleko více než intelektuálně produktivními“ (Pratt, 1981: 99).*

9. Začátek romantického vztahu mezi Oscarem a Mimi (flashback)

Poté, co stráví společně čas do rána ve městě, rozhodnou se jet k Oscarovi domů. Mimi zapálí v krbu oheň a Oscar připraví čokoládu ke snídani. Pak spolu stráví několik dnů v posteli ve vášnivém milování. „Nesmírný význam má pro (Mimi – X.Y.) romantická láska; když ji uznává někdo, koho si ostatní cení, má to pro ni obrovský význam. To ostatně vysvětluje, proč jsou úspěšní muži u žen tolik oblíbení (Oscar-spisovatel; Mimi ovšem ještě netuší nic o jeho neúspěchu – X.Y.) Čím víc je muž oslavován, tím větší má žena možnost zazářit v jeho lesku. Problém nízkého sebehodnocení promítá se světa

⁶²Archetyp čarodějnice vysvětlují na základě teorie Annis Pratt v bodě 2.6.1.

zamilovaných a probouzí očekávání, která nemůže žádný partner naplnit“ (Corneau, 2000. 85).

Kamera záměrně blízkými záběry ukazuje Mimi. Její mladou pleť, rty, ňadra (Obr. 4. a Obr. 5.) v kontrastu k Oscarovi. „*Mou euforii po prvním probuzení už nikdy nic nepřekonal. Byl jsem jako Adam s chutí čerstvého jablka v puse. Sledoval jsem veškerou krásu světa ztělesněnou v jediném ženském tvaru a s náhlou oslepující jistotou jsem věděl, že tohle je ono*“ (Oscar). „Blake⁶³ by řekl, že ženino nahé tělo je částí věčnosti, již zrak může nemůže obsáhnout“ (Blake, citováno in Bly, 2005: 152). Oscar zde v záběru sleduje nahou Mimi stojící u okna v póze řeckých soch a kamera klouže po jejím těle (Obr. 6.). Následuje několik romantických a tak trochu stereotypních situací, které odpovídají skutečnosti, že se děj odehrává v Paříži tradičně vnímané jako město lásky a zamilovaných, např. střílení na pouti a výhra plyšového medvěda, kolotoče s podáváním rukou ve vzduchu a vyznáním lásky, společné fotografování nebo cukrová vata.

10. Slibovaný Mimin tanec (flashback)

Při první společné večeři Mimi slíbí Oscarovi ukázkou tance a on jí bude číst řádky ze své nové připravované knihy. Mimi rozestaví po celém pokoji svíce, na nahé tělo si oblékne tenkou bílou průsvitnou košilku a za doprovodu podmanivých motivů tančí krásné kreace s prvky baletu, dramatického tance a erotiky (Obr. 7.) pro Oscara, který v té době sedí velmi pohodlně v křesle a pozoruje její pohyby (Obr. 8.), a spolu s ním určitě každý další divák ve smyslu teorie vizuální slasti Laury Mulvey.

11. Gradace milostných her (flashback)

Během snídaně si Mimi polije ňadra keřem (Obr. 9.), což otevírá další horizonty milostných her mezi touto dvojicí. V dalším záběru jí Oscar půjčí skalpel: Mimi ho při holení zraní a olízne krev z jeho tváře, což je další záminka k milostným hrám. Oscar stále vypráví Nigelovi podrobnosti ze svého vztahu s Mimi a nešetří ani jeho fantazii, ani jeho „britskou“ výchovu, což je patrné ze způsobu samotného vyprávění i z kontextu, např.

⁶³ Nejspíše se jedná o Williama Blaka (1757–1827), anglického malíře, básníka a mystika z období anglického romantismu. Maloval metaforické obrazy; své básně a proroctví hojně ilustroval květinami, ženami, biblickými výjevy. Obrazy mají archetypický charakter, vybíral si známé motivy jako Satan, Abel, Pastýř, Eva, Had, Ráj, Gekata, Dantova Božská komedie (nedokončeno) a dle Zdenky Kalnické „jeho příběhy jsou... vizualizovanými myšlenkovými koncepcemi...“ (Kalnická, 2007, 117). Známým obrazem je Červený drak a Žena oblečená do Slunce, ilustrace se dále objeví ve filmu Červený drak (2002). Ilustroval knihu Mary Wollstonecraft. Blake byl proti manželství z donucení, předmanželské ženské cudnosti. Nevím, zda se někdy setkal s Mary, ale jeho kniha „Visions of the Daughters of Albion“ je zcela proženská, co se týče ženských práv v té době. Výborná Blakova biografie je v podání Petera Ackroyda „Blake“ z roku 1995. V souvislosti s archetypy, obrazy, imaginacemi, mýty uvádím též jeho díla Londýn: Biografie (2002) a Albion: kořeny anglické imaginace (2004).

v pasáži, kde říká, že *„její kunda byla úhledná, nenápadná puklinka, ale jakmile jsem tu bestii uvnitř vyplašil svým laskáním, probudila se, odhrnula hedvábný závěs, který zakrýval vchod, a proměnila se v masožravý květ, v dětskou pusinku lačně sající můj prst. Rád jsem jí dráždil poštváček špičkou jazyka a pak ho opouštěl vlhký a mazlivý jako kachničku cachtající se v rybníčku růžového masa“* (Oscar). Nigel se tváří naprosto pohoršeně a chystá se odejít, ale Oscar má pocit, že mu naslouchá ze soucitu, i když sám uzná, že tak dlouho ho ještě nikdo nevydržel poslouchat. Nigel jako „správný“ manžel část tohoto příběhu zřejmě poví své ženě, která podobné vyprávění považuje za oplzlé, a k tomu se jí pochlubí, že potkal večer Mimi, *„která se nejeví jako šereda“* (Nigel).

12. Společný oběd obou párů na lodi

Oskar bez ostychu po předešlém večerním vyprávění o Mimi přisedne i se svou ženou za stůl k Nigelovi s Fionou. Po velmi vtípné Oscarově úvodní otázce, *„jestli nemají alergie na mrzáky“* (Oscar), mu Fiona s úsměvem dovolí přisednout, a to přesto, že si chvíli předtím přála, aby je nepoznal a raději jejich společnost u stolu minul. Mimi si usedne k jinému stolu s kapitánem lodi, mimochodem ke stolu, u něhož sedí také pan Singh. Oscar se věnuje Fionině kráse a prohlásí, že ji má *„křehkou, má takovou nezaměnitelnou britskou kvalitu a zdrženlivost, která dává tušit o existenci dosud nevyužitých možností“* (Oscar) a aby toho nebylo málo, dodá, že *„v každém, i harmonickém vztahu číhá tragédie a fraška“* (Oscar). Jak přesně popisuje manželský vztah, který Nigel i Fiona doufají pozvednout na cestě do Bombaje. Oscarova věta je natolik překvapí, že po společném povzdechu se Nigel raději začne bavit o počasí, čehož si Oscar okamžitě všimne.

13. Žárlivost a napětí ve vztahu vrcholí (flashback)

Její *„tělo skrývalo tisíce sladkých příslibů, ale v mé mysli číhala nevyslovená obava, že náš vztah dosáhl vrcholu a že odted' to půjde jen z kopce“* (Oscar). Zde je naznačen zlom mezi Oscarem a Mimi v milostném vztahu, kdy jejich sexuální hry nabývají více na brutalitě, perverzitě a znechucení jednoho druhým. Oscar své další podrobnosti ve vyprávění bere jako snahu rozšířit Nigelovi sexuální obzor, který je podle něj nezkušený a ostýchavý. Nigel považuje jeho vyprávění za obscénní, Oscar ovšem tvrdí, že to byla opravdová vášně, *„cokoliv, co se mezi vámi stane, je přece posvátné“* (Oskar).

Svazování, bičování, ponižování (dominantní Mimi v latexovém plášti na nahém těle Obr. 10.), hraní na prasátko a pasačku a další, bezpočet využitých sexuálních hraček z nedalekého sexshopu. „V sadismu viděl Freud formu destruktivity, pro kterou

představuje ničení, donucování a týrání určitou rozkoš“ (Freud in Fromm, 1997: 453). Ale přes to všechno má Oscar pocit, „že začali žít jako dvě zlaté rybky v akváriu“ (Oscar). Jde zde o to, že tráví až příliš moc času společně, zavření v malém bytě, a hlavním problémem je zde Oscar, kterého tato forma lásky skličuje.

Oscar navrhne pozvat několik přátel a strávit společně večer v klubu. Zde se baví se Cindy⁶⁴; Mimi na něj žárlí a oplácí Oscarovi tím, že pozve svého kamaráda Basila k tanci. Tento erotikou nabitý tanec se nebude líbit Oscarovi a pojme ho jako nevěru. Místo očekávaného vzrušení a pobavení je tu vnitřní hádka, kdy se Oscar cítí být zraněný, podvedený. Oscar odjede domů a nechá Mimi samotnou. Po návratu domů se Mimi a Oscar pohádají. Mimi se velmi omlouvá a v podstatě má strach, že Oscara ztratí, velmi ho miluje. Oscar je ovšem přesvědčen, že již mají vyčerpaný limit. Kouzlo „božského“ vztahu pominulo.

14. Mimi se vysměje Nigelovi

Nigel a Fiona se baví se Singhem a jeho malou dcerou Amritou (Obr. 11.) na palubě lodi. Je vdovec a o dítě se mu stará chůva. V rozhovoru s Fionou znovu narazí na citlivé místo v jejich vztahu. Ona miluje děti, ale po dobu sedmi let nemají s Nigelem žádné dítě. „*Věřte mi, děti jsou mnohem lepší lék než cesta do Indie*“ (Singh). Nigel se vrací do kajuty pro kabát a na chodbě ho potká Mimi. Ujišťuje ho, že to, co vypráví její manžel Oscar, není „*zcela pravdivé, že je nemocný člověk*“ (Mimi). Mimi požádá Nigela o setkání u ní v kajutě, kde mu bude moci vše vysvětlit. Nigel odejde z klubu a nechá Fionu hrát dál poker ve společnosti cizích lidí, ovšem čeká ho překvapení. Další žert ze strany Mimi, která se velmi baví tím, že místo ní čeká v kajutě na Nigela Oscar: Leží pod dekou ve tmě a Nigel mu políbí ruku. Nigel se znechuceně rozčílí, ale pak zůstane a doposlechne si Oscarovo vyprávění.

15. Setkání s nakladatelkou a znechucení vztahem (flashback)

Oscar a Mimi se pohádají kvůli jejím přiléhavým šatům; Oscar ji poprosí, ať si vybere jiný model, ale nakonec uzná, že je mu lhostejné, v čem Mimi nakonec bude oblečená. Mimi u společné večeře nechtěně upustí na stůl jablko a to převrátí sklenici s vínem a polije nakladatelce Beverly sukni.

Po návratu domů se znovu pohádají a Mimi se rozhodne odejít, ovšem ve dveřích se rozhodne jinak a ještě se vrátí. Znovu ho poprosí, zda může zůstat. Zde bych zdůraznila, že nejspíše vnitřně očekává, že se jí Oscar omluví, bude ji přemlouvat, ať zůstane, protože

⁶⁴ Mimina spolubydlící je Američanka.

stále věří, že ji miluje. Oscar ovšem k ní již necítí žádnou vášeň. Čas, který je takto nucen s ní trávit, je pro něj utrpením, cítí se jako krysa v pasti. Začne vyhledávat jinou zábavu, stejně jako i společnost jiných žen, např. prostitutek.

Začnou se hádat kvůli svému etnickému původu, znalosti cizích jazyků nebo nadání a povolání. Nakonec hádka vrcholí a Oscar Mimi několikrát silně uhodí, Mimi spadne na zem a ztratí vědomí. Na usmířenou s ní Oscar jde na kolotoče jako za starých časů, ale minulé city to neprobudí. Posadí se spolu na stejnou lavici v parku jako tehdy, ovšem Oscar již necítí to, co Mimi, a rozhodně nehodlá v tomto vztahu nějak pokračovat – např. oženit se a mít děti je pro něj „strašná“ představa. Navrhne jí, že se rozejdou, „*dokud jim zůstává ještě špetka důstojnosti*“ (Oscar), ale Mimi ho stále miluje a tento návrh odmítne. Sylvia Brynton Perera by mohla definovat postoj Mimi slovy své pacientky, že „vesmíru vládne muž. Ženy jsou podřadné... co chci, je muž“ (Perera, 2002: 12). Oscar je pro ni ztělesněním všeho, a proto „*s ním chce žít, porodit mu děti a věnovat mu život*“ (Mimi).

Naproti tomu např. Luce Irigaray kriticky polemizuje nad nutností podlehnutí ženy muži skrze sňatek, a tím „ženským“ rozhodnutím se „vzdát se svého rodného domu, projevovat ‚nenávisť‘ ke své matce, změnit příjmení... a tím na sebe vzít identitu mužských genealogických požadavků“ (Irigaray, 1985: 65).

16. Pocit svobody, ale pro každého jiný (flashback)

Oscar zůstává sám a ten pocit ho těší, i přesto, že mu Mimi ze začátku velmi chybí. Ta mu po několika dnech zavolá, že bez něj nedokáže žít, a zavěsí telefon. Oscar je do pozdní noci v baru a když se vrátí domů, najde Mimi schoulenou na prahu svého bytu.

Mimi ho prosí, aby si ji u sebe nechal, že s ním bude žít za jakýchkoli podmínek, a dle Sylvie Brynton Perery „když jsme závislé na ujišťování někoho druhého, setrváme v podřízeném postavení, nebo protestujeme pouze nevědomě“ (Perera, 2002: 102). Od teď pro ni začne peklo a Oscar si to náležitě vychutnává. Ponižuje ji, vysmívá se jí. Mimi, aby se mu zavděčila, si ostříhá vlasy (Obr. 13.), nosí příšerné šaty, je neupravená a uklízí po něm (Obr.14), nepoužívá vhodný make-up, snáší ponižování ve společnosti, kde on tráví čas v náručí jiných žen, připravuje jídla i přes to, že on nic nejí (Obr. 12). V podstatě, jak říká Simone de Beauvoir, „ztotožnit ženu s tím Druhým⁶⁵ znamená zaručit muži naprostá práva na její oddanost a ženě uložit kategorický imperativ být mu povinována“ (Beauvoir, 1966: 134).

⁶⁵ Vymezuje se vůči „druhému“ a dle Pam Morris „poněti o vlastním ‚já‘ můžeme získat pouze v protikladu k tomu, co není ‚já‘ – co se od ‚já‘ liší“ (Morris, 2000: 26).

Mimi o sebe naprosto přestane dbát a nakonec je ještě ke všemu těhotná; Oscar ji přiměje jít na potrat s odůvodněním, že mu bude čtyřicet a neprodal ještě jedinou knihu. Oscar jí navrhně, že poletí na společnou dovolenou na ostrov Martinik v Karibském moři, ale těsně před odletem letadla simuluje letuškám bolesti břicha a oni ho nechají z letadla odejít. Mimi odlétá sama a Oscar se už nestará, jak se jí vede a co se s ní stalo.

17. Mimi se vrací do Oscarova života (flashback)

Ten měsíc „*na nebi, na který se dívala z letadla, pro ni musel být jako jed, pro mě byl slad'ounký jak med*“ (Oscar). Pro Oscara se Mimi stala vzdálenou vzpomínkou, která ho už netrápila. Uzavřená kapitola jeho života. Oscar doháněl po barech v houfu žen ztracený čas. Takto strávil dva roky, kdy svou spisovatelskou kariéru naprosto opustil a jen si celé noci bezúčelně užíval v nočních klubech.

Jednoho časného rána ho při výstupu z taxi srazilo auto. Měl otřes mozku a zlomenou stehenní kost. Několik týdnů strávil v nemocnici, kde ho velmi nečekaně navštívila Mimi (Obr. 15.). Po celou dobu zůstala na Martiniku, kde pracovala jako servírka v hotelu a tanečnice, a z novin se dozvěděla, co se stalo s Oscarem. Oscar ji požádá, aby se mu nepletla do života. Mimi mu na rozloučenou podá ruku, pak prudce zatáhne a shodí Oscara z postele, když mu zašeptá „*Srabe! Myslíš, že jsem zapoměla?*“ (Mimi). Přišla za ním, když ho propustili z jednotky intenzivní péče. Má pro něj dvě zprávy, a to „*že je od pasu dolů trvale ochrnutý a že ona se o něj bude do konce jeho dnů starat*“ (Mimi).

Od této chvíle se situace zcela otočí a Mimi bude tou, která bude mučit Oscara, jak se to jen dá – píchat jehlou léky do stejného místa v koleně, nechávat ho v koupelně ve vychladnuté vodě, příšerně vařit, zapomínat na něj přes noc, takže Oscar se nestačí dostat na záchod, bude si domů vodit milence a pokládat telefon jeho vydavatelům.

Na jeho narozeniny mu věnuje nabitou pistoli. Nechá ho pozorovat, jak se miluje se svým tanečním partnerem Basilem. Jelikož hranice jejich vášně a krutosti byly nepřekonatelné žádným jim známým člověkem, rozhodli se vzít (Obr. 16.), protože by si už nedokázali najít jiného životního partnera. Oscar díky tomu získal francouzské občanství, takže pro něj to mělo i praktické důvody, ale vzhledem k tomu, co se mu v životě stalo, to byla slabá útěcha.

Podrobněji o výměně pozic mezi Oscarem a Mimi pojednávám v analýze archetypů Tyrana a Femme fatale.

18. Tanec Mimi a Fiony na silvestrovském večírku

Nigel si o samotě nahlas recituje vše, co by chtěl Fioně říci. Reaguje tím na její poslední větu, že „*cokoliv dokážeš, já dokážu mnohem líp*“ (Fiona). Fiona žárlí na Mimi a varuje svého manžela, aby neudělal žádnou hloupost. Nigel se vrátí do kajuty odhodlaný učinit z jeho pohledu dospělou nabídku, ale Fiona vypila léky proti bolesti hlavy a tvrdě spí.

Současně se tentýž večer chystá na lodi oslava Silvestra, hlavní sál je plný hostů; přijde i svátečně oblečený Nigel a zde na něj čeká Oscar. Oscar se výtečně baví a vybidne Nigela, aby udělal rozhodující kroky, pokud je jeho společnost pro Mimi stále zajímavá, jinak si snadno najde jiného nápadníka. Za hlasitého novoročního zpěvu slavicích si Oscar s Mimi popřejí „*hodně štěstí*“ (Mimi).

Mimi pozve Nigela k tanci za doprovodu písně *Never can say goodbye, boy*.⁶⁶ Nigel se jí během tance pokusí políbit, ale Mimi ho odmítne. Zde zazní jedna z posledních důležitých vět, kdy Nigel říká Mimi, „*že ví, jak její příběh skončí*“ (Nigel). Celé dění pozoruje Fiona, která se přece jen dokázala objevit na večírku, společnost jí dělá veselý Oscar (Obr. 17).

Fiona se rozhodne být tento večer jiná, provokativní a nebezpečná, protože se cítí jako znovuzrozená. Důvodem by mohl být také „*únik ke stromu života do zeleného světa*“ (Pratt, 1981: 102), protože Fiona i přes všechny nezvratné vnitřní změny zůstává se svým manželem i nadále. Fiona odvážně tančí s Mimi, objímá a líbá ji (Obr. 18) v kruhu rozdováděných hostů a dle Sylvie Brynton Perery „*dcera patriarchálního řádu si uvědomila, jak jsou koncepty a ctnosti, kterými až doposud žila, zmatené a vzdálené... (Fiona – X.Y.) začne se od nich odpoutávat a pozorovat je jasným, objektivním okem*“ (Perera, 2002: 65). Nigel je naprosto překvapený chováním své ženy, která je ohromně přitažlivá. Takový tanec nečekal nikdo, ani Oscar, který ve Fioně viděl velmi konzervativní manželku, ovšem tušil, že v ní dřímá vášeň a poznamenal, že „*její krása je mnohem křehčí než ta Mimi*“ (Oscar). Moře bouří, loď se prudce naklání a hosté padají se smíchem na podlahu. Mimi a Fiona odcházejí pryč. Nigel se cítí jako looser a Oscar ho uklidňuje, že se „*takto cítí celý svůj život*“ (Oscar). Nigel zoufale křičí do bouřlivých vln, vybijí si svůj vztek na palubě.

O subverzivní podstatě tance Fiony a Mimi pojednávám podrobněji v analýze archetypu Tanečnice a pojednání o propojení tance a hudby ve filmu.

⁶⁶ Zde píseň Glorie Gaynor.

19. Výstřely na lodi

Nigel se opilý probudí ve své kajutě, zábava skončila a on nikde nevidí svou ženu. Jde za Oscarem, který v té době pozoruje obě spící ženy, „*dvě nymfy vyspávají po milostném vyčerpání*“ (Oscar), Mimi a Fionu, jak leží na jedné posteli. Oscar provokuje Nigela poznámkami o tom, jak byla jeho žena žhavá, že o hodně přišel. Nigel ho začne škrtit, ale Oscar na něj vytáhne pistoli a se slovy „*byli jsme moc lační, holčičko, nic víc*“ (Oscar) zastřelí Mimi a pak sebe. Dle Gaye Corneaua „porovnáním individuálních lidských osudů došel Jung k závěru, že někteří lidé dokážou vyjádřit nejskrytější hlubiny svého nevědomí jen strašnými činy, jako je vražda... a z takové perspektivy nás mrazí“ (Corneau, 2000: 47). Konec cesty naznačuje blízký břeh, na který už vystoupí jenom Nigel a Fiona.

3.3 Analýza syžetu

Hlavní události příběhu ve filmu *Hořký měsíc* vypráví převážně jen jedna filmová postava, tzn. diegetickým vypravěčem je od začátku příběhu Oscar a odkrývá příběh pomocí zpětných pohledů⁶⁷ do minulosti v kombinaci s jednotlivými segmenty v reálném časovém sledu, kdy jenom v poslední, závěrečné části se události odehrávají chronologicky. Je základním kauzálním činitelem vyprávění, jeho činy motivují další události příběhu. Oscar nás provází svým životem a pocity během vzpomínek v rozhovorech s Nigelem. Oscar manipuluje osudy ostatních postav: Nigela svým vyprávěním a všetečnými poznámkami, Fionu svým chováním a Mimi, která s nim hraje stejnou hru. Je jediný, kdo současný příběh odehrávající se na lodi aktivně spojuje s minulostí, a to buď jako vypravěč⁶⁸, nebo jako aktér, protože v podstatě vypráví o sobě.

Filmový syžet⁶⁹ zahrnuje vizuální a zvukové projevy všech postav přítomných ve filmu i za dosahem jeho záběru, titulky, doprovodnou hudbu, případně různé komentáře, věnování. Uspořádaný soubor všech událostí, které se týkají filmového příběhu, seřazené

⁶⁷ V angličtině „flashback“.

⁶⁸ Dle Jonathana Cullera mohou „narativní hlasy mít svůj vlastní charakteristický jazyk, jehož prostřednictvím líčí vše v příběhu obsažené, nebo mohou přijmout a reprodukovat jazyk druhých... vypravěči bývají někdy označováni termínem *nespolehliví* (unreliable), když poskytují dostatek informací o jednotlivých situacích a zároveň poukazují na svou zaujatost, aby nás (diváctvo – X.Y.) uvedli do pochybnosti o svém vlastním výkladu událostí...“ (Culler, 2002: 97–98).

⁶⁹ V angličtině „plot“. Dle Jonathana Cullera „teorie narativu ustavuje existenci určité strukturní úrovně – tedy toho, co běžně označujeme jako „osnovu“ (plot) – nezávislé na jakémkoli konkrétním jazyku i médiu reprezentace“ (Culler, 2002: 48).

dle následné časové osy svého výskytu ve filmu, tzn. v pořadí za sebou, se nazývá fabule. Je to konstrukt, který vzniká po zhlédnutí filmu na základě pochopení syžetu.

Raymond Williams zdůraznil, že „ve společnostech, jako je britská či americká, většina diváků uvidí během týdne nebo víkendu tolik dramatických událostí, kolik dříve neviděli za rok či celý svůj život“ (Williams, 1976). Film nám dovoluje podívat se do osudu jiných, zvážit svůj vlastní život a někdy přijmout chování filmových hvězd za vlastní, protože, jak uvádí Aldous Huxley, „osobnost podléhá módě. Módě, která se mění s dobou jako krinolíny a honzíkové sukně. V primitivních společenstvích všichni nosí a přejí si nosit stejnou osobnost, ale psychologicky se odívá jinak“ (Huxley, 1970: 98).

Obrazy, které nám nejsou vlastní, nás zabalují do nových a nových vrstev, až se původní obrysy naší osobnosti zaplní dle Renee C. Hooglanda „narativy⁷⁰, mýty, obrazy, diskurzy a fikcemi vytvářejícími konceptuální rámec těchto sociálních formací, her a rolí a díky tomu vyhraňuje procesy identifikace na subjektivní a kolektivní úrovni“ (Hoogland, 1999: 43–56).

Během procesu individuace procházíme uvědomělými změnami, jejichž odrazem bez ohledu na věk nebo pohlaví je probuzení několika archetypů. V následující kapitole vysvětlím hlavní proměny archetypů všech filmových postav, především žen.

⁷⁰Dle Cullera „Narativy vykonávají dozor prostřednictvím vědění, které prezentují“ (Culler, 2002: 102).

4. Archetypy jako velká přehlídka lidských osobností

„Archetypy jsou jako koryta řek, jež opustila voda, po době bližší neurčené je však může znovu vyhledat.

Archetyp se podobá starému vodnímu toku, jehož vody života tekly dlouho a hluboce se vryly do země.

A čím déle se toho směru držely, tím je pravděpodobnější, že se tam dřív nebo později znovu vrátí.“

Carl Gustav Jung, *Člověk a duše*

Pojem „archetyp“, který je nám znám z antické filosofie. Vyskytuje se v mnohých oblastech vědy – v psychologii, ve filozofii, v mytologii, v lingvistice a v neposlední řadě v genderových studiích. Každá z těchto disciplín vychází v pochopení pojmu „archetyp“ z děl C. G. Junga, který za archetyp považoval „nejstarší a společné všem představy o lidství“ (Jung, 1997: *passim*), které se nachází v kolektivním nevědomí. Je kolektivní zřejmě proto, že je oddělené od osobního, absolutně společné a jeho významy lze odhalit ve všem, což nelze říci o osobním prožitku. Dle Marie Louisy von Franz „archetyp předpokládá existenci pořadí a struktury. Je to vzorec a vy si všimnete všeho, co je nějakým způsobem vzájemně propojeno“ (Franz, 2010b: 174), a proto se nám archetypy jeví jako povědomé, známé. Aniella Jaffé vysvětluje charakter archetypu v pojetí Junga tak, že „(archetyp – X.Y.) má numinózní charakter: působí fascinací, vstupuje do určitého protikladu k vědomí, ba na dlouhou dobu formuje osudy nevědomým a teprve později rozpoznáním ovlivňováním našeho myšlení, cítění a konání. Skutečně můžeme o prapůvodním obrazu říct, že se prosazuje, a sice s vědomím osobnosti, bez něho nebo proti němu“ (Jaffé, 1998: 202).

Lze říci, že archetyp dle Gustava Junga je jistý model, který se realizuje různými způsoby projevu. Geneze tohoto typu dynamických a všeobecně společných modelů má nejméně dva způsoby vzniku: Za první, archetypy dle svého způsobu vzniku „jsou odrazem stále se opakující zkušenosti lidstva“; za druhé, podle Junga „archetyp je připravenost znovu a znovu reprodukovat stejné základní mytologické představy. Jak se zdá, archetypy nejsou jenom odrazy stálých opakování typických zkušeností skrze „obrazy kolektivního nevědomí“ (Jung, 1997: 59, 141), ale také empiricky vystupují v pozici sil nebo tendenci ke stálému opakování stejných zkušeností, tzn., že přítomnost archetypu lze vysvětlit jak zkušeností, tak prvotní determinací.

Marie-Louise von Franz předpokládá, že „existuje archetypicky univerzálně přesný zákon⁷¹, jehož smysl je v tom, že symbolika, kterou vytváří a formuje kolektivní nevědomí, se časem vytrácí... a tragédie je v tom, že lidské vědomí se snaží o jednostrannost a jednoznačnost a není schopno rychle reagovat na probíhající vnitřní procesy, a proto v něm některé ideály zůstávají příliš dlouho“ (Franz, 2010a: 41–42). To se týká vnitřních zážitků, reakcí na životní události, kdy určitá situace po určitou dobu udržuje v člověku pocit nadšení, ale s časem život přináší změny, kdy ten původní vztah k předešlému zážitku se oslabí nebo změní; v podstatě se tento nevědomý archetypální obsah uvědoměním mění „a to ve smyslu toho kterého individuálního vědomí, v němž se objevuje“ (Jung, 1997: 100).

Archetypální obrazy či archetypy samotné mají k sobě svůj protějšek, např. Cudná manželka a Femme fatale, Tyran a Dobrák a dle Galiny Bedněnko „každý archetyp může být dobrem pro člověka a jindy mu bude škodit. Zároveň jedna osoba nemůže vyjádřit všechny stránky toho nebo jiného archetypu, i kdyby to byla jen role: je pro nás příliš obsáhlý“ (Bedněnko, 2005a: 8).

V archetypální analýze filmových postav je zřejmé, že věk není rozhodujícím faktorem archetypální proměny, spíše dle Galiny Bedněnko „archetypy se mohou projevat v jakémkoli věku, záleží na konkrétních podmínkách a vůli ženy“ (Bedněnko, 2005: 9).

V souvislosti s převrácením archetypů do stereotypních rolí, kdy setrvání v rámci jednoho archetypu dle Galiny Bedněnko hrozí tím, že se „archetyp stává dominantou, zvykem a převrací se do role, a tak neposkytuje novou sílu, nýbrž jen udržuje dojem stálosti a omezuje“ (Bedněnko, 2005: 246).

Ženské/mužské filmové postavy analyzují na základě několika archetypálních změn v každé z nich, „i když na krátkou dobu archetypy mohou... působit a tím vzbuzovat božské pocity, ani jedna žena nemůže vyjadřovat skrze sebe obraz jen jednoho archetypu. Jenom samotný archetyp může být věčně činný, milosrdný, stále energický. Můžeme se snažit se mu podobat, ale archetyp je ideál, který je pro člověka nedosažitelný, a má to tak být“ (Estés, 1999: *passim*), protože „přesahuje jakoukoli osobní zkušenost“ (Molton-Sikes, 2011: 35).

⁷¹ Archetypal law of general validity, pozn. autorky.

4.1 Analýza archetypů ženských filmových postav

Mimi – krátká charakteristika

Mimi je krásná, mladá a naivní žena. Představuje zde archetyp Panny, Femme inspiratrice a Svůdkyně, Otrokyně nebo Femme fatale. Na základě těchto archetypů analyzuji její vnitřní proměnu, která ovlivňuje její chování v sociálním a genderovém kontextu.

4.1.1 Panna

Dle Annis Pratt je archetyp Panny spojen v obraze trojjediné bohyně, společně s Matkou a Stařenou. Trojjediná bohyně má moc nad smrtí a životem (Pratt, 1981: 172). Tento archetyp nejvíce vystihuje Mimi na začátku milostného vztahu.

„Panna zastupuje upřímnou a původně spící duši. Pod jejím jemným zevnějškem však spí bojovnice – hrdinka. Má vytrvalost osamělého vlka. Je schopná vydržet špínu, zradu, bolest, samotu a exil zasněženého. Je schopná bloudit v podsvětí a vrátit se zpět... obohacená. Poslouchá směr staré divoké Matky, Divošky“ (Estés, 1999: 352). Estés pojednává také o zosobnění archetypálního ženství v podobě Panny, Matky a Stařeny: „starodávné tři bohyně nebo trojjediná bohyně....., které učily ženy všem etapám života“ (Estés, 1999: 351, 364). Tento božský princip souvisí s etapami vývoje všeho pozemského, neživého, lidského, kterému Estés říká „model přírody... cyklus života-smrti-života“ (Estés, 1999: 117) a Jerome Meyer Levi označuje tento princip za „paradigmatické pravidlo životodárných sil“ (Levi, 1980: 296).

Archetyp Panny „vytváří představu vyhovující patriarchálnímu mýtu o vrozené ženské cudnosti oproti mužské promiskuitě“ (Walker, 2006: passim). Největším prototypem nevinnosti, neposkvrněnosti a cudnosti je Panna Marie, její „uctívání ‚čisté‘ mateřskosti, naprosto zbavené veškeré sexuality“ (Horney, 2004: 111). Jedním z důvodů Oscarova obdivu k Mimi je její čistota, nezkušenost, nezkaženost, kterými je fascinován. „Muž je ten, kdo mění její život nepochopitelným, ale nenávratným způsobem“ (Bedněnko, 2005a: 69), kdy silný emocionální a fyziologický prožitek mění její vlastní koncepci sebeuvědomění. V souvislosti s archetypálním motivem vody a ženským archetypem Panny poznamenává Gaston Bachelard, že „voda je jednou z největších

symbolických cenností, jaké kdy byly vytvořeny člověkem: archetyp čistoty“ (Bachelard, 1997: 18). O tomto motivu pojednávám v bodě 4.3.

Dle Lisy Diamond „úloha důvěrného emocionálního vztahu spočívá v tom, že je katalyzátorem proměny ženské sexuality, která vyžaduje pozornost. Psycholožka Rebecca Shuster poznamenává, že „nežrídka se ženy zamilují do někoho s neočekávaným genderem a síla tohoto vztahu je nutí přehodnotit svou identitu“. (Shuster – X.Y.) Argumentuje, že tento typ zkušenosti „odhalí oblast“ sexuální a emocionální atraktivity, blízkost nekonečných (řady – X.Y.) variant“ (Shuster in Diamond, 2008: 7). V podstatě tímto procesem začne postupná proměna ženských představ o tom, že sexuální identita či její praktiky nejsou fixně dané. Funguje jednoduché pravidlo: co není zakázáno, je dovoleno, tzn., že ideál naivity a dětinskosti – jak říká americká herečka Kirsten Dunst, kdy „každý herec má zůstat v duši dítětem. Dětská nevinnost nám dovoluje využívat pohádkový dar transformace“⁷² – se postupně začne vytrácet ve prospěch posílení bytostní transformace, osobního růstu. Je to skutečně pohádkový dar, pokud ho někdo dokáže v sobě zachovat, protože pro Mimi je tato změna prakticky nevratným procesem.

Elizabeth Badinter polemizuje nad otázkou ztráty panenství a nevinnosti a rostoucí tendenci vstupovat do sexuálního styku častěji z potřeby společenské, protože „nezemřít jako hlupák – nebo neviňátko – se stalo patrně hlavní starostí sdílenou čím dál více oběma pohlavími“ (Badinter, 2004: 84). Duševní a fyzické lidské stavy spolu souvisejí a vytvářejí vnitřní klima pro osobnostní rozvoj. Lze těžko posoudit samotnou virgilitu Mimi, i když to není tak podstatné, protože psychické vazby, jak vysvětluji níže, jsou důležitější. Nejde zde o to, jestli Mimi měla před Oscarem sexuálního partnera, ale o to, jaká ta její sexuální zkušenost byla. Samozřejmě, Oscarovi je milejší představa, že Mimi je zcela nevinná, panenská, protože to splňuje podmínky stereotypní představy ženské cudnosti a „*její nevinnost*“ (*Oscar*) je pro něj katalyzátorem k jeho osobnímu růstu. Mimi je šťastná, zamilovaná, a Oscar je zde tím, kdo její lásku přijímá. Díky svému věku a zkušenostem se cítí být vážnějším, tím, kdo přistupuje na hry mladé, naivní dívky. Během svého vyprávění nejvíce zdůrazňuje vzhledovou stránku Mimi, ale fakticky nijak nehodnotí ji jako osobnost, a proto soudím, že ho na ní fascinuje více tělesná stránka než osobnostní.

Karen Horney uvádí několik stereotypních názorů, že „ženy představují patriarchální ideál ženství, ideál ženy jako bytosti toužící pouze milovat muže a být jím milovaná,

⁷² Interview with the Vampire: The Vampire Chronicles. Special Features: Behind-the-scenes Documentary. In the Shadow of the Vampire: Special Extended DVD Edition. 1994. Rozhovor s hlavní herečkou Kirsten Dunst ve filmu Interview s vampírem.

obdivovat jej a sloužit mu a dokonce se i měnit k jeho obrazu“ (Horney, 2004: 177), tzn., že poskytuje péči, něhu a lásku a očekává stejné chování od druhé strany. Je to velmi rozšířená psychologická léčka, dávat ostatním to, po čem nejvíce toužíte sami, v naději na pochopení a „(ženské – X.Y.) chování nelze hodnotit na nějakou vrozenou pudovou dispozici“ (Horney, 2004: tamtéž).

Schopnost žen dávat (a lze říci, že i milovat) zůstávala ve stínu jiných vlastností, které se v patriarchální společnosti vyzdvihují nad ty schopnosti, jež se stereotypně připisují ženám, a to tak dlouho, že tento význam stále zůstává ve spojení s projevy slabosti a podřízenosti. „Láska není vztah. Láska se sice vždycky může ve vztahu vyskytnout, ale je definována tím, čím člověk je a jaký je. Láska přesahuje rámec vztahu mezi mužem a ženou. Láska je víc. Když člověk začne lásku dávat, místo aby lásku potřeboval, dospívá ke zralosti. Nejkrásnější na lásce je, když dva lidé jsou téměř jedno, ale přitom se individualita jedince neztrácí. Láska znamená také poskytnout milovanému člověku volnost“ (Ellinghoven, 2001: 21).

Podle Simone de Beauvoir milovat, litovat nebo dávat neznamena být podřízeným, horším a jiným, „tím druhým“ (Beauvoir, 1966), kde „(ženská – X.Y.) hodnota byla odvozována od ideálu, který představoval muž (byla poměřovaná svým vztahem k muži)“ (Kalnická, 2007: 124). Zranitelnost vždy doprovází otevřenost povahy, která je znakem lidského soucitu. Právě tuto stránku své povahy Oscar zakrývá z vlastního strachu zdát se svému okolí či sobě samému slabým. Soucit se rovná mužské slabosti a stereotypně tuto vlastnost připisujeme jenom ženám, které díky své duševní hloubce mohou být slabé, křehké, citlivé a soucitné a mohou těž být těmi, co neumějí říci rázné „ne“ a dovolují ostatním, aby jimi manipulovali. Vzniká otázka, na kterou je těžko odpovědět: miluješ mě, nebo mě potřebuješ? Ze ženské potřeby dávat ze sebe to nejlepší a nejhezčí svým blízkým, dětem a muži, kdy žena „dává ze své radosti, ze svého zájmu, ze svého pochopení, ze svých vědomostí, ze svého humoru, ze svého smutku“ (Fromm, 1966: 25) se stává zvyk.

4.1.2 Femme inspiratrice

Oscar je spisovatel, a proto předpokládám, že Mimi pro něj může být obrazem femme inspiratrice (inspirující žena). Určitou dobu to tak bylo, protože Oscar některé okamžiky jejich vztahu zapisuje do svého ještě nedopsaného díla. Gulshan Rai Kataria tento typ popisuje na příkladě neprovdané Gethéry, která soustřeďuje svou pozornost na

muže, a stává se tak jeho stínem, „stará se o jeho potřeby, nálady a ambice a stále ho miluje, nehledíc na jeho chyby a prohry (Rai in Bloom, 2009: 8). Mimi motivuje Oscara podvědomě k lepším tvůrčím výkonům, inspiruje ho k psaní jeho knihy.

Dle Carla Gustava Junga „ženina projekce Anima vsutku vytuší nějakého významného muže nepoznaného masou, a více než to – může mu dokonce napomoci k jeho vlastnímu osudovému předurčení morální podporou, tak si může i muž projekcí Animy probudit "femme inspiratrice" (inspirující ženu). Většinou se však v tomto případě jedná patrně o iluzi s destruktivním výsledkem. Úspěch se nedostavil proto, že víra nebyla dosti silná. Pesimistovi musím říci, že v těchto duševních předobzrech jsou mimořádně pozitivní hodnoty; optimisty naopak musím varovat před zaslepující fantastikou a možnostmi těch nejabsurdnějších scestí“ (Jung, 1997: 66).

Je to krásná, kouzelná bytost, svěží, hravá a sladká. Podobným představám ženského obrazu Rachel Jenkins říká „supernatural“ (Jenkins, 2006), tzn. idealizované mužskou myslí do éterického obrazu, který je okouzlující, povzbuzující a svádí. Dle Pam Morris „mytizovaná žena se stává imaginárním depozitářem mužských snů, idealizovaných představ a obav“ (Morris, 2000: 27).

Daniel Levinson popisuje funkce této „speciální ženy“ (Bolen, 2004: 230) jako té, která „má speciální úlohu v realizaci jeho snů, ... pomáhá mu, aby si uvědomit a vytvaroval své sny, věří v něj jako v hrdinu, žehná mu na cestu, má pro něj svatostánek...“ (Levinson in Bolen, 2004: tamtéž). Toni Wolff popisuje femme inspiratrice (Múzu) jako „hetaira women“, jejíž „vztah s mužem je erotický a přátelský“ (Wolff in Bolen, 2004: tamtéž). Tento archetyp je projevem patriarchálního řádu, protože archetyp femme inspiratrice předpokládá podporu v plnění mužských snů, ale pro ženu podobný pomocník reálně neexistuje, pokud vynechám imaginárního „věčně zeleného milence“, který má vliv jen na určité změny v ženském životě, ale neposkytuje ženám skutečnou pomoc v jejich životě (tzn. trvalý závazek), jelikož je to obraz ženského úniku ze života, do kterého se žena musí znovu vrátit, stejně tak jako každé ráno se musí probudit ze spánku. Dle Shinody Bolen tato situace „vyjadřuje stereotypní představy o potřebách žen“ (Bolen, 2004: passim), protože s uskutečněním jejich snů nikdo nepočítal.

Obraz femme inspiratrice je idealizovaná mužská představa, která odděluje ženské tělo od ženské sexuality, tabuizuje představy o ženské nahotě, kdy dle Martiny Pachmanové „ženská těla byla produkty „božské“ tvořivosti mužů, a ať tu byly ženy jakkoli

bohatým zdrojem inspirace, ještě donedávna se nemohly realizovat, a to ani umělecky“ (Pachmanová, 2001: 130).

Mimin obraz femme inspiratrice hraničí s dalším archetypem svůdkyně, který popisují v následujícím bodě.

4.1.3 Svůdkyně

Mimi v obraze svůdkyně, který plynule přejde do femme fatale, svádí Oscara, potom Nigela. V každém případě jádrem, kterým zaujme oba muže, je pokaždé jiný aspekt.

V případě Oscara ho svádí její nevinnost, mladost, nezkušenost. Jsou to vlastnosti, které Oscar u sebe nenachází a považuje je vzácné. Mimi v podstatě je vším tím, čím Oscar není: je mladá a krásná, později fyzicky zdravá. Nigel v Mimi vidí objekt vášně, krásy a je možné, že vlivem Oscarova vyprávění také objekt soucitu. Je mladší, pohlednější a zdravější než Oscar – jedinou jeho nevýhodou je jeho statut manžela, který mu ovšem nepřekáží v tom, že vyhledává společnost Mimi. Pro něj je Mimi vším, o čem sní, ale jeho žena Fiona buď tyto tužby nespĺňuje, nebo Nigel není schopen jí to sdělit. Jejich vztah je až příliš suchý na podobné citové zážitky, i když posléze se ukáže, že Fiona by byla schopná vášnivějšího vztahu.

Extrémní idealizace ženského obrazu byla v oblibě u hollywoodských filmových producentů ve 30. letech 20. století, kdy se kamera soustředila na detailnější záběry rukou, chodidel, nohou, krku a ňader, tzn. na objekty erotického fetišu. Kamera poskytuje publiku vnější pohled na objekt pomocí fragmentárních záběrů ženského těla. Vidět své tělo můžeme díky zrcadlu a pohled někdy prozradí více než sebekritický hlas.

Lidé občas dělají to, že když se dívají do zrcadla, představují si sami sebe v nějakém obraze, ve kterém by se chtěli skutečně vidět. Ženy dle své povahy jsou kokety, záleží jim na svém vzhledu a sledují tak i módní trendy. Zrcadlo je pro ně důležitý předmět v domácnosti. Znovu a znovu při pohledu do něj ženy vidí svůj odraz, kdy při pohledu na sebe chtějí být lepší, krásnější, chtějí, aby tento odraz byl neméně krásný než řecké bohyně. Dle Elizabeth Badinter „sexuálním obrazem, který nám prezentuje současný film, se totiž stává takřka pravý opak“ (Badinter, 2004: 83). Mimi se do zrcadla dívá neustále a vlastní odraz jí slouží jako potvrzení krásy, jindy zase je to odraz ženy zdrcené až k nepoznání – skutečnost již není představou, tzn., že dříve se viděla v zrcadle i lepší, než

ve skutečnosti byla, ale jindy jsou odraz v zrcadle a skutečnost reálné, dívá se skutečně na unavenou, využitou a poníženou ženu. Dívá se na sebe.

Tady v souvislosti s archetypem „rape trauma“ – trauma ze znásilnění, jež popisuje Annis Pratt (1981: 24–29) – se Mimi dívá symbolicky řečeno na duševně znásilněnou bytost. Pratt zde definuje znásilnění jako „zneuctění osobní *psychologické* a fyzické celistvosti“ (Pratt, 1981: 24; zvýraznění vlastní). Její životní zkušenost se zklamáním ve vztahu s Oscarem je tak psychologicky bolestivá, že poté již v sobě nedokáže vzkřísit svou původní naivitu a důvěru, protože duševní „újma je z mnoha důvodů trvalá“ (Pratt, 1981: 25). V chování Mimi se to projevuje, např. když láká Nigela do své kajuty pod záminkou, že s ním potřebuje důvěrně promluvit, ale místo ní na něj čeká ve tmě Oscar, kterému Nigel políbí ruku. Mimi celkem zavrhne Nigela ještě dvakrát a v podstatě mu dá najevo, že je pro ni naivní a velmi snadný nápadník: jednou nechá Nigela v baru po jeho neúspěšné snaze ji zaujmout „anglickým důvtipem“ a naposledy během tance na silvestrovské party za doprovodu písně „Never say goodbye, boy“, kdy se Nigel pokusí ji políbit, ale Mimi odmítne.

Podobné chování je naprostým důkazem zavržení mužů a ukázkou její osobní převahy. Nezájem o jejich průhledné dvoření, neskrývaný obdiv potvrzují celkovou nenaplněnost života něčím příjemným, protože toho extrémního, nepříjemného bylo na jednoho člověka přespříliš. Příliš nudné, příliš snadné pro takovou ženu přijímat znaky pozornosti od naivního Nigela, i když jsou upřímné.

Na druhou stranu je Mimi přetvořena Oscarem k obrazu jemu podobnému. Ona není schopná vnímat běžný milostný život, který ji dávno omrzel a v který nevěří, že by někdy mohl být znovu nevinný, což je projevem dlouhodobé bolesti i deprese. Duševně zraněná Mimi nemůže přijmout otevřené projevy zájmu, lásky, přátelskosti, aniž by je spojovala s tím, co ve svém životě vytrpěla. Oscar poté, co uzavře sňatek, právě říká, „*že jsou jako dvojice, která přežila katastrofu. Tak strašnou, že mezi nimi vytvořila pouto, které s nimi nikdo jiný na světě nesdílel. Jejich vztah se završil a stabilizoval*“ (Oscar).

4.1.4 Otrokyň-Prosebnice

Mimi se vrací do krutých podmínek společného života se stále milovaným Oscarem. Návrat k závislosti je často prvním viditelným řešením a ochranou před vlastní bolestí, před uvědoměním si vlastní osamělosti a nepochopením ze strany druhé osoby. Závislost

na milované osobě či lásce lze označit za neurotickou změnu v povaze a dle Karen Horney⁷³ „lze porozumět tomuto jevu, pokud se na něj budeme dívat jako na jeden ze způsobů, jak se člověk brání proti úzkosti, kdy nekonečné hledání lásky je jen pokusem zmírnit úzkost“ (Horney, 2004: 249).

Návrat k závislosti vůči uzurpující osobě je dalším způsobem obrany proti bolestivému uvědomění si sebe sama, své osobnosti, ale ani ty nejlepší vztahy nezachrání od vnitřní samoty, do které člověk občas upadá. Mimi v naději na vzájemnost obdaruje Oscara svou láskou a něhou, ale je tak bezvysledně vytrvalá, že si na něj Oscar zvykne a je zjevné, že si těch citů přestane vážit a začne se nudit; Eric Bogosian zdůraznil v éteru rádia Talk Radio, že „není nic otravnějšího než někdo, kdo vás miluje“. Klasický psychologický trik je dávat ostatním to, v čem máme vlastní potřebu. Emma Jung zdůrazňuje nedostatek ženskosti v naší současné společnosti z důvodu „nadhodnocení maskulinních prvků. Výdobytkem maskulinity je moc, kontrola, úspěch a logika..., které naše společnost odměňuje. Femininní jádro, které má tendenci ke spojení... se jak u mužů, tak u žen znehodnocuje kulturou“ (Emma Jung in Sanford, 2010: 59; passim).

Mimi se omlouvá, prosí, modlí. Je to typická situace stereotypního chování ženy ve vztahu k mocnějším muži, kdy podle Galiny Bedněnko je „pocit'ována závislost na štědrosti a rozpoložení silnějších či významnějších osob. Z tohoto důvodu se snaží získat jejich přízeň“ (Bedněnko, 2005a: 73) a ztracenou lásku, přičemž si myslí, že důvodem Oscarova chladného chování je její nedostatečná péče o něj, její chybné jednání. Oscar je finančně nezávislý na základě zděděného kapitálu, což mu umožňuje mít dostatek volného času a nevěnovat se každodenní práci. Teď jeho síla tkví v tom, že Mimi ho stále oddaně miluje, a proto Oscar může jejími city manipulovat. Zuzana Konopáčová říká, že „vyjdeme-li z feministického předpokladu, že většina společnosti je patriarchální a androcentrická, znamená to, že... se bude vyskytovat nerovnost pohlaví, která rovněž úzce souvisí s mocí. V patriarchálním uspořádání obvykle muži mají moc rozhodovat o ženách“ (Konopáčová, Veselá in Knotková-Čapková, 2011: 191). V podstatě Mimi prosí,

⁷³Karen Horney určuje několik rysů člověka s neurotickou potřebou lásky, např. přeceňování lásky, její neukojitelnost s extrémní žárlivostí, bezpodmínečná láska i přes odporné činy, extrémní citlivost na odmítnutí u osob s hysterickými rysy, neschopnost milovat a někdy přijímat lásku či vřelost. Zde také vysvětluje strach z lásky, který Freud považoval za specifický pro ženskou psychiku (Horney, 2004: 239–252). Zmiňuji zde Horney z toho důvodu, že Mimi původně a Oscar později vykazují tyto rysy po vzájemném prolínání povah pod vlivem svého milostného vztahu a hlavně utrpení, které si navzájem způsobují, ačkoli oba mají v sobě velkou dávku cynismu vůči ideálům romantické lásky. Lze říci, že je to projev vnitřní archetypální změny, kdy z nevinátka se stává femme fatale a z cynika invalida hledající útěchu ve zbytcích lásky své manželky.

aby jí dovolil být vedle něj. Neublíží mu, chce se o něj starat, ale není to v tomto případě vzájemné.

Tady lze sledovat opět dvě linie proseb, jež mají různé důvody nebo spíše motivace. První je Mimi, která Oscara z lásky žádá, aby jí dovolil ho milovat, být s ním a poté mu dobrovolně sloužit jako otrokyně. Nebyl to ani Oscarův původní plán, ale proč ne? Oscar si přál zbavit se Mimi a tímto jednáním jí mohl dát dostatečně najevo. Mimi na sebe plně vezme úlohu mučednice a podle Yoram Yovell „mnozí lidé vidí smysl života ve vztahu k milovanému člověku“ (Yovell, 2005: 132), a proto jsou ochotní dobrovolně přetrpět z jeho strany násilí a veřejnou potupu.

Marie-Louise von Franz říká, že „zájem o druhého... obsahuje vnitřní možnost sebeobětování“ (Franz, 2010a: 123), protože, jak prohlašuje Carol Gilligan, „ženy nedefinují samy sebe toliko v kontextu lidských vztahů, ale posuzují se také podle schopnosti pečovat“ (Gilligan, 1994: 19). Mimi o něj pečuje jako o zdravého i jako o trvale emocionálního.

Druhou linií je situace, kdy se všechno v Oscarově životě obrátí naruby a je to on, kdo je bezbranný a nemocný. Oscar prosí Mimi, aby ho nemučila a nechala ho raději zemřít. Žádá ji o odpuštění za to, že byl na ni v minulosti hrubý a krutý a ubližoval jí v podstatě za její lásku k němu. Jeho chování se mi zdá poněkud pragmatické. Posuzuji to dle doby, kdy byl soběstačný a silný. Tehdy by ji o odpuštění určitě nežádal. Podobná situace již byla, když ji vyrval ze svého života, poslal ji letadlem pryč s jednosměrnou letenkou a bez peněz. Podle Marie-Louisy von Franz „je vždy dobré podívat se, jak se lidé chovají v extrémní situaci, protože právě tehdy se pozná jejich skutečná povaha“ (Franz, 2007: 108). Tehdy o ni neměl strach, nestaral se o to, jak se jí daří, co se s ní stalo, ovšem Mimi na něj nezapomněla.

4.1.5 Femme fatale

Obraz femme fatale⁷⁴, osudové ženy, který se omylem spojuje jenom s romantickými představami o překrásné, svůdné a až k smrti neodolatelné ženě, má i svou odvrácenou stranu, a to nešťastný nenaplněný život.

Archetyp osudové ženy existuje snad od počátku našich dnů, např. Lilith, Gorgona Medúza, Salome, Kleopatra, Carmen nebo Královna holí v tarotových kartách.

První obrazy femme fatale z filmového plátna jsou stále považovány za dnešní sex-appealový vzor, např. představitelky noir filmů ve 40.–50. letech 20. století, jakými jsou Marlène Dietrich, Rita Hayworth, Veronica Lake nebo v pozdějším období nositelky svůdného obrazu Bettie Page, Marilyn Monroe, Elizabeth Taylor nebo Sofia Loren. Ovšem za jeden z prvních sex symbolů femme fatale, lady vamp, lze právem považovat herečku Thedu Baru.⁷⁵ Důkazem neustálého zájmu o tyto obrazy byl návrat k natáčení noir filmů v 70. letech 20. století a posléze v menší míře v 90. letech. Zmiňuji zde těchto několik filmových období vývoje obrazu femme fatale v noir filmech v Hollywoodu⁷⁶ z toho důvodu, že od svého vzniku mají vliv na představy mnoha žen o ideálním fyzickém vzhledu a Naomi Wolf k mýtu „krásy“ říká, že „mýtus krásy nám namlouvá, že kvalita zvaná ‚krása‘ objektivně a univerzálně existuje. Ženy ji musí chtít‘ ztělesňovat‘ a muži musí chtít‘ vlastnit‘ ženy, které ji ztělesňují. Toto ztělesňování je imperativem pro ženy, a ne pro muže“ (Wolf, 2000: 15). Ovšem existence mýtu krásy nemá opodstatnění, jak dále říká Wolf; „krása‘ je systémem platidla... není univerzální ani neměnná... nesouvisí ani

⁷⁴ Obraz démonicky krásné ženy – femme fatale, „vamp“ ve skandálním románu *The Monk* od Matthewa Gregoryho Lewise z roku 1796 lze považovat za jedno z děl ve stylu gotických hororů, jaké např. psala Mary Shelly. Lewis je zajímavý autor z období anglického romantismu a dokázal propojit poezii symbolistů s estetikou odporého. Zmiňuji se zde o tomto autorovi, protože mě napadl v souvislosti s myšlenkou, že uměle vytvořené obrazy femme fatale na filmovém plátně mají svůj původ také v literatuře raného romantismu, a proto jejich představitelky na počátku 20. století ve filmu nejsou žádnou novinkou mezi filmovými konstrukty ženských obrazů. Období romantismu v literatuře volím z toho důvodu, že toto období je technicky blíže k období vzniku samotného filmu. Také tento román je příkladem sexuální objektivizace a následného potrestání za snahu žít svůj život jinak, než je společensky přijatelné. Louis Buñuel dle této předlohy natočil film *Le Moine* v roce 1972. Román se dočkal i nové, volnější adaptace v podobě *The Monk* z roku 2011 v režii Dominika Molla.

⁷⁵ Theda Bara se narodila v roce 1885 a její kariéra byla soustředěná do let 1914–1926. Byla velmi populární. Dalšími představitelkami osudových žen ve filmech noir byly Louise Glaum, Barbara La Marr, Gloria Grahame, Claire Trevor, Jane Greer, Lauren Bacall, Gene Tierney, Carole Lombard, Lana Turner, Ann Savage. Uvádím zde zcela záměrně jenom některé z mnohých hereček, abych tímto připomněla dlouhou řadu těch, které byly sexuálními obrazy ve filmovém průmyslu.

⁷⁶ Zvolila jsem hollywoodský filmový průmysl z toho prostého důvodu, že analyzuji film amerického režiséra, ovšem to neznamená, že noir filmy nenatáčel někdo jiný. Např. indický režisér Shakti Samanta, o kterém velmi podrobně pojednává Veronika Zýková v článku „Noir na indický způsob podle Shaktiho Samanty“ nebo článek „Guru Dutt: portrét indického režiséra“ od Milana Haina. Dávám tím takto najevo, že jsem si vědoma tvorby dalších režisérů a režiserek, ale vzhledem k zaměření diplomové práce nedávám nijak záměrně přednost americké tvorbě.

s evolucí... pro mýtus krásy neexistuje žádné legitimní historické nebo biologické odůvodnění“ (Wolf, 2000: 15–16).

Ženská krása se spojuje také s tajemností, o které Zdenka Kalnická říká, že „ztráta tajemství, záhadnosti a neurčitosti je koncem svádění“ (Kalnická, 2007: 72) a dále uvádí, že to je důvod, proč žena „nedokáže nikoho svést... protože si neuchovala žádné tajemství. Její tělo jednoduše čeká na kohokoli, kdo je spotřebuje, použije, vezme si“ (Kalnická, 2007: 71). Tímto lze také vysvětlit nezáměr ze strany Mimi k projevům pozornosti Nigela, protože Mimi se cítí citově vyprázdněna.

Clarissa Pinkola Estés symbolicky definuje ženský závoj jako „... ironický nástroj femme fatale. Mít na sobě určitý druh závoje, v určitou dobu, s určitým milencem a s určitým pohledem znamená vypouštět intenzivní kouřový erotimin, který způsobuje skutečnou zástavu dechu. Podle Clarissy Pinkoly Estés v ženské psychologii je závoj symbolem pro ženskou schopnost vzít na sebe jakoukoliv přítomnost nebo bytí, které si přejí. Žena se závojem má ohromující duchovnost⁷⁷. Vyvolává takový úžas, že všichni, koho potká, se pozastaví, natolik zaskočení božskostí jejího zjevení, že ji musejí nechat být“ (Estés, 1999: 372).

Zdenka Kalnická vysvětluje symbol ‚závoje‘ Estés, a to tak, „že jsme samy a bez toho, abychom se rozdávaly každému, kdo o to požádá; znamená uchování ženského vnitřního psychického prostoru a jeho ochranu před nevídaným rušitelem, znamená potenciál samoty, která podněcuje a obohacuje“ (Kalnická, 2007: 50).

Ve filmu je zcela patrný vliv Mimi na každou osobu, protože „být volnou ženou a používat závoj podle libosti znamená mít moc Tajemné ženy“ (Estés, 1999: 371). Oscar zcela ztrácí rozum již během náhodného setkání s Mimi v Paříži. Je jejím zajatcem a jako by měl vnitřní nutkání ke spojení s touto ženou. Lze říci, že chce potkat svůj osud, ať je jakýkoli. Bryan de Palma říká, že „se mu líbí (obraz – X.Y.) femme fatale, protože je vtipná, sexy, manipulující a nebezpečná. Její půvab je (ve spojení – X.Y.) sexuality a smrtelného nebezpečí“ (Palma in Mazin, 2012:199).

Mimi neodmyslitelným způsobem ovlivní sebevnímání Fiony, která se vnitřně obrátí, promění se ze zakřivené, mlčenlivé ženy v ženu spontánní a půvabnou, a to je jen vnější změna, která je viditelná jejímu okolí. V první řadě její manžel je poněkud překvapen

⁷⁷ Dle Clarissy Pinkoly Estés „se v buddhismu hovoří o sedmi závojích iluze. Zvedáním jednoho po druhém prý osoba porozumí dalšímu aspektu skutečné povahy života a sebe sama... Zvednutí závoje činí člověka natolik silným, aby toleroval samotný život... zvedání závojů je v buddhismu k osvícení nezbytné“ (Estés, 1999: 371).

jejími výroky, spontánností a obratností na veřejnosti. Marie-Louise von Franz zdůrazňuje, že „čím je palčivější vnitřní problém, tím (jsme – X.Y.) uzavřenější (vůči ostatním – X.Y.). Nerealizované možnosti (žen – X.Y.) jsou vnitřně uzavřené a projevují se v podobě... podráždění, hysterie, mlčenlivosti či chorobné závisti. Zdá se, jako by uvnitř sebe měly kouzelné klubíčko, které nemohou použít, ale zároveň se ho nemohou zbavit“ (Franz, 2007: 101). Taková Fiona byla, než potkala Mimi s Oscarem. Přitažlivost femme fatale působí i na Fionu, která si o silvestrovském večeru vychutnává svou vnitřní proměnu, možnost být dle Andrew Spicera „žádoucí, nepředvídatelnou a sexuálně chtivou“ (Spicer, 2010: 329).

Obráz ženy femme fatale stále přitahuje pozornost mužů. Muž s ní zůstává i přes riziko smrti či kastrace; dle Marka Conrada „se asociuje (ve Freudově teorii – X.Y.) s infantilní představou trestu“ (Conrad, 2007: 130). Mimi lze charakterizovat podle Andrew Spicera jako „bytost trestající a kastrující svou mužskou obět“ (Spicer, 2010: 329). Její nedosažitelnost nebo aspoň nesnadná možnost (podle Debory Walker), jak „získat její srdce, zvítězit nad ním, udržet si její (přízeň – X.Y.)... je riskantní business. Všechna tato lákadla nechávají otevřenou otázku, proč se do ní noiroví hrdinové zamilují na první pohled bez ohledu na to, že mají vždy na výběr. Proč v této nepřeborné škále možností preferují sexuální, mystickou, nekontrolovatelnou a potenciálně zrádnou femme fatale na místo závazného slibu ze strany „dobré“ ženy (kde si muž může být jistý – X.Y.) svým potomstvem a sexuální věrností“ (Walker, 2006: 13).

Důvodem dle Johna A. Sanforda je lidská touha najít si vhodného životního partnera, kdy „upřednostňujeme to, že trávíme svůj život hledáním dokonalého muže či dokonalé ženy, tzn. muže či ženy, kteří odpovídají naší představě a kteří by nám garantovali štěstí a spokojenost v životě, a to i přesto, že nás potkává jedno rozčarování za druhým a pocítujeme v životě více a více hořkosti“ (Sanford, 2010: 27). Hořkost ano, ale femme fatale nehledá dokonalost a nejspíše ani stálost ve vztahu: Když Nigel prohlásí, „že se do ní nejspíše zamiluje“ (Nigel), Mimi mu odpoví, „že to je právě důvod, kvůli kterému mě nemůžeš mít“ (Mimi). A Oscar jí s takovou ochotou a zájmem nabízel Nigelovi, „jestli chceš, můžeš ji mít s mým požehnáním“ (Oscar). Dle Karen Horney „muže nikdy neunaví nacházet nové výrazy pro divokou sílu, kterou se cítí přitahováni k ženám, a bok po boku s jejich touhou jde i hrůza z toho, že muž bude kvůli ženě zničen a zemře“ (Horney, 2004: 132).

V podstatě se o Mimi mluví jako o „předmětu“ vizuální krásy, fetiši, objektu touhy, ale nikoli o jejích dalších přednostech nebo schopnostech. Mimi zde vystupuje v obraze směnného zboží, tj. ze ženy se stává deestetizovaná tělesná komodita. Oscar ji ještě stále má za ženu a může rozhodnout sám, komu z mužských zájemců, ke kterým také patří Nigel, ji „zapůjčí“. Toto je projev mocenského aspektu, který tkví v mužské dominanci, svrchovanosti (i kdyby to jeho manželka nevěděla, a ona o kontextu rozmluvy Oscara a Nigela skutečně nic neví) a neúcty a Oscar ji navenek prezentuje jako věc, o které může zcela rozhodovat ze statutu jejího manžela a „pána“. Ať ze zájmu o voyeuristickou podívanou, protože Oscar je zvyklý pozorovat Mimi s jejími milenci v přesvědčení, že se jí to líbí, anebo z principu, že sám Oscar v jeho pojetí nemá své ženě co nabídnout, je jeho chování projevem opovržení ženskou svobodou a individualitou. Mimi svým výrokem „nemůžeš mě mít“ zdůrazňuje patriarchální řád tím, že o sobě pojednává v kontextu symbolických statků Pierra Bourdiera, kde žena reprezentuje symbolický kapitál a pohlíží na sebe jako na „estetický předmět“ (Bourdier, 2000: 81), tedy Mimi sebe sama předem podceňuje, když o sobě mluví jako o „předmětu“, který za určitých předpokladů, podmínek lze „mít“. Zároveň Mimi tutu možnost popřela svým odmítnutím Nigela a ostatních mužů na lodi, když přijala výzvu a přiklonila se tak na stranu Fiony. Dle Rosemarie Tong v okamžiku, kdy si ženská „jouissance najde cestu k vyjádření, jen tehdy padne symbolický patriarchální řád“ (Tong, 2009: 155).

4.1.6 Otázka „ženské“ spravedlnosti

Mimi se vrací do Oscarova života po několika letech. Logicky lze mluvit o správném řešení v podobě rozchodu, byť provedeném drastickým způsobem. Co lepšího mohla pro sebe Mimi udělat, než opustit tyranského Oskara? Ona však neměla sílu na to, aby odešla dobrovolně, z vlastního rozhodnutí. Nancy Qualls-Corbett píše, že „láska je božským aspektem, zdrojem působení síly, která v propojení protikladů podněcuje k uvědomění si sebe sama“ (Qualls-Corbett, 2010: 96). Těmi protiklady byli Oscar a Mimi, každý z nich svým způsobem měl vliv na osobnostní změny toho druhého.

V celé řadě neo-noirových filmů se vyskytuje obraz ženy, jak vysvětluje Andrew Spicer, „v podobě silnější verze ‚špatné ženy‘, jedné z těch, která vykazuje zázračnou výdrž a odvahu pomstít se“ (Spicer, 2010: 331). Mimi se vrátí, aby se pomstila. Je odvážná, protože Oscar měl jenom zlomeninu a k ochrnutí mu dopomohla Mimi, když ho

shodila z nemocničního lůžka na zem. Můžeme jenom polemizovat nad tím, jestli by byla schopná se mu pomstít v případě jeho fyzické zdatnosti. Oscar je zřejmě silnější než Mimi a v takových případech psychického vydírání či provokace ze strany ženy nezůstane jenom u slov, ale dojde i na činy. Tak se to stalo v případě hádky, kdy Oscar několikrát uhodil Mimi do obličeje. Jeho chování je odporné, ale zpochybňuji její schopnost pomstít se. Je zde negativní kontext potvrzující ženskou fyzickou slabost, a to na příkladu toho, že Mimi se mstí invalidovi; podle Sylvie Brynton Perery, „když žena... hájí své potřeby sama před sebou nebo před okolním světem, mnohdy připomíná rozlícenou saň, které se každý bojí“ (Perera, 2002: 99). Pomstít se invalidovi je ovšem v protikladu s mužskou morálkou síly, kdy ženám a dětem, tzn. těm slabším, se neubližuje.

Mimi pečuje o Oscara tak, aby věděl, kdo je silnější, a rozhoduje o něm ve všech jeho potřebách. Nikdo nemůže ani pomyslet na to, že je to součástí jejího plánu pomsty. Tento typ spravedlnosti popisuje John A. Sanford jako „osobní a záleží na konkrétních podmínkách“ (Sanford, 2010). V podstatě Oscar dostal v životě to, co si zasloužil z pohledu Mimi. Dle Clarissy Pinkoly Estés „žena si pamatuje, že může být zároveň jak divoce nepřátelská, ta i štědrá. Vztek není jako ledvinový kámen, který se ztratí, když vyčkáš dostatečně dlouho“ (Estés, 1999: 306). Mimi vyčkávala, až bude možnost se po několika letech vrátit, a její vnitřní bolest si vyžádala jiný způsob vyrovnání s tím utrpením. Mimi se nespokojila s jednoduchým rozchodem a dle Sylvie Brynton Perery jí „nevyhovovalo hrát si na bezmocnou mučednici, která si nechá všechno líbit... být milovanou bytostí je nadmíru bolestné, neboť to znamená, že můj partner je důkladně obeznámen s mými komplexy a já zase s jeho. A protože důvěrný přítel odhaluje své nejhlubší rány, často je naplánován ‚nedobry osud‘ a z milenců se stávají nepřátelé“ (Perera, 2002: 101). Vztah Mimi a Oscara je destruktivní, „protivníci se však milují, neboť přes propast rozkolu rozevřenou ranami šlehají plameny nových vášní. Proto se mnohdy stává, že potřebujeme-li psychologicky vyrůst, hledáme si takové důvěrné přátele, kteří nás namočí do bahna našich nejhorších komplexů“ (Perera, 2002: tamtéž).

Fiona – krátká charakteristika

Ve filmové postavě Fiony se nejvíce projevuje archetyp poslušné (cudné) manželky se změnou k Tanečnici. Archetypální změna zde nenabude extrému v obraze femme fatale, Fiona se nevzdaluje příliš od archetypálního uspořádání vztahu.

4.1.7 „Zmrzačení“ předstíráním

Fiona působí skromně, mile a cudně a je podle Clarissy Pinkoly Estés ženou, „která si vyvinula osobnost bez vady, ale která je celá zmrzačená snahou si ji udržet. Nuže ano, je zmrzačená, ale podívej, jak pěkně vypadá, podívej, jak je hodná, podívej, jak se jí dobře vede. Když vysycháme, snažíme se chodit celí zmrzačení, abychom navodili zdání, že máme všechno pod kontrolou, že je vše v pořádku a podobně. Ať již je to duševní kůže, která chybí, nebo společností vyrobená kůže, jež nepadne, jsme zmrzačení předstíráním, že je to jinak... Začíná-li žena vysychat, stává se pro ni stále obtížnější projevovat svou srdečnou nespoutanou povahu... I když duše ze všech sil usiluje o vlastní pravidelnou očistu a posílení, každá rána tam venku je zaznamenána na nevědomém tady uvnitř, takže žena vnáší do snů důsledky ztráty svých osobních pout s Divoškou“ (Estés, 1999: 237).

Dle Marie-Louisy von Franz pro ženu „proces sebepoznání⁷⁸ tkví v tom, že jí mají být jasné její vnitřní pozitivní a negativní reakce. Mimo jiné by měla vědět, za jakých okolností se projevují, jinak bude okolo sebe vytvářet hodně nejasných situací“ (Franz, 2010b: 244). Fiona je v převážné části filmu prezentovaná v roli pasivní ženy, což podle Shulamith Firestone v kritické reakci na freudovské pojetí ženské podřízenosti a sexuální pasivity je „sociálním výsledkem fyzické, ekonomické a emocionální závislosti na muži“ (Firestone in Tong, 2009: 133–135). V podstatě tím Firestone odmítá jakoukoli biologickou determinaci ženské pasivity.

Předpokládám, že Fiona si ujasnila své touhy a rodinné postavení během setkání s Mimi a stala se ženou, která dle Nancy Qualls-Corbett „pochopila svou vnitřní maskulinní sílu... má svou vlastní autoritu a dokázala v sobě zachovat femininní přírodu. Možná tím nedokáže změnit okolní patriarchální systém, ale důležitější je to, že nedovolí tomuto systému, aby on změnil ji“ (Qualls-Corbett, 2010: 90).

⁷⁸ Carl Gustav Jung vysvětluje pojem „individuace“ následujícím způsobem: „Individuace znamená: stát se jedincem, a pokud pod individualitou chápeme nevnitřnější, nejzazší a nesrovnatelnou jedinečnost, tedy stát se vlastním úplným bytostným Já. Individuace by se proto též mohla přeložit jako proces, ve kterém se individuum stává svým vlastním úplným bytostným Já individua („Selbstverwirklichung“).“ Die Beziehungen zwischen dem Ich und dem Unbewussten. 1928. In: Gesammelte Werke sv. 7, Zwei Schriften über Analytische Psychologie, 2. vyd. 1974. s. 191. „Stále znovu vidím, že proces individuace je zaměřován s uvědoměním si Já, a tím je ztotožňováno Já (das Ich) s úplným bytostným Já (das Selbst – viz), z čehož samozřejmě vzniká nenapravitelné zmatení pojmů. Neboť tím se individuace stává pouhým egocentrismem a autoerotismem. Úplné bytostné Já (das Selbst) však v sobě zahrnuje nekonečně více než pouze Já (das Ich) ... Je právě tím anebo jinými jako Já. Individuace nevylučuje svět, nýbrž jej zahrnuje.“ Theoretische Überlegungen zum Wesen des Psychischen, 1946. In: Jung, G. Carl. Gesammelte Werke n. 8, Die Dynamik des Unbewussten. 1967. s. 258.

4.1.8 Nucený ideál „ženství“

Ve smyslu archetypálního uspořádání společnosti jsou ženy donuceny plnit ideál „ženství“ v kontextu mýtů o kráse, jak to pojímá Naomi Wolf, tzn., že jsou ohraničeny vymezenými psychologickými, fyziologickými a jinými vlastnostmi a jak vysvětluje Rosemarie Tong, „institucionalizovaný mocenský tlak nutí ženy k extrémním praktikám“ (Tong, 2009: 279), tzn. k úpravě svého vzhledu, prožívání své sexuality a tělesné krásy dle měřítek patriarchální společnosti, aby odpovídaly tak nastaveným stereotypním představám o ženské kráse. Dle Carolyn Korsmeyer „kategorie krásy v estetice byla (a dodnes je) velmi často asociována se ženou a „ženskostí“, případně její charakteristiky jsou přímo odvozeny z popisu ženského těla“ (Korsmeyer in Kalnická, 2011: 30). V podstatě se nejedná o to, aby ženy samy kontrolovaly a určovaly si svůj vzhled, ale ne aby tím ztratily spoustu času, který by mohly věnovat podstatnějším věcem, které mají daleko větší dopad na jejich život. Ovšem dle Naomi Wolf „ošklivost“ se často ve výsledku „odráží v ženské stagnaci ve sféře politické, ekonomické a sociální“ (Wolf 2000: 18).

Dle Marie-Louisy von Franz lze charakterizovat Fionu v pojetí žen, které „chřadnou mnohem více než muži, obzvláště pokud nemají silný animus, a proto projevují neuvěřitelnou schopnost žít rostlinný život. Takto mohou žít deset, dokonce dvacet let jako rostliny bez pozitivních zážitků, bez životních dramát ve svém životě. Jednoduše jenom existují. Toto je typická forma femininního podvědomí, která znamená hluboký inertní stav, kdy se pozornost věnuje jen té nejjednodušší činnosti a každodennímu žití. Lze tuto formu bytí nazvat ženským konzervatismem, který neplodí konflikty, ale mezitím postrádá život“ (Franz, 2010b: 200).

V obou milostných vztazích se projevuje počáteční tendence idealizace partnera a John A. Sanford doplňuje, že „člověk, který se stává nositelem projekce psychiky jiného člověka, získává nad ním moc a udržuje ji do té doby, než se nám zdá, že tato část naší psychiky je vlastní tomu druhému“ (Sanford, 2010: 21); dle Kateřiny Kolářové „narrativ romantické lásky, který má sloužit k legitimizaci vztahu... ve skutečnosti... odhaluje vzájemnou provázanost diskursů heteronormativního definování... genderové a sexuální subjektivit...“ (Kolářová in Knotková-Čapková, 2011: 186).

Ženská vnitřní síla, kterou Clarissa Pinkola Estés pojímá esencialisticky, vysvětluje, že důvodem „ženských depresí, nudy a bludného, zmateného stavu je omezený duševní život, ve kterém je obnova, impulz a tvoření omezeno nebo zakázáno. Ženám se dostává

obrovského impulzu k činnosti z jejich tvůrčí síly“ (Estés, 1999: 235). Homogenizující pojetí „všechny“ ženy v tomto případě ukazuje na potřebu tvůrčího vnitřního růstu, který vede k plnému prožívání sebe sama. Pro Fionu a Mimi je jejich životní situace skličující a depresivní, proto úloha hudby a tance zde vystupuje jako terapeutický prostředek. Eurytmické pohybové aktivity se aktivně využívají v antroposofické medicíně. Dle Glendy Monasch „eurytmie propojuje gesta, (archetypální – X.Y.) vzory a rytmus, a odpovídá tak duševním, metabolickým a orgánovým aktivitám“ (Monasch, 2010: 52).

4.1.9 Hudba – archetypální motiv

Hudba je univerzální forma nonverbální komunikace, která spojuje lidské duše napříč kulturou, historickým obdobím či věkem. „Hudba se najde v každé známé civilizaci“ (Storr, 1992) a „vždy byla součástí lidské existence po dlouhá tisíciletí, a už proto si zaslouží, abychom ji zařadili k archetypům kolektivního nevědomí“ (Palmer, 1997: 187). „Taneční performance často zpracovává akty jako abstraktní narativní myšlenky za pomoci choreografického návrhu, který tak trochu klame. Tanec je sociální konstrukt, skrze který se „vписuje význam, vyjednávají se vztahy a vytváří se identity tanečníků/tanečnic“ (Downex, 1994: 97).

Ať už Fiona zůstane „šedou myší“, nebo uposlechne svůj vnitřní hlas a promění se v „dračici“ večírku, obě tyto ženské pozice jsou marginalizovány, obě jsou odsouzenými extrémami na základě ženského vzhledu, reprezentace určitých schopností. „Archetypy a hudba se hluboce dotýkají dynamiky lidských vztahů a poskytují spojení, skrze které se energetické proudění mění v dobře rozpoznatelné vzorce“ (Davis, 2010: 33). Těmito vzorci mohou být také genderové stereotypy, o jejichž působení Richard A. Lippa říká, že o nich „nemusíme... přemýšlet vědomě“ (Lippa, 2009: 254).

„Emocionální asociace se generují hudbou automaticky skrze soustředění pozornosti nebo skrze narativní téma. Film pomáhá kontrolovat emocionální význam objektu generovaný hudbou“ (Cohen, 2011: 250) během promítání určitého obrazu na plátno. Uvedu zde několik příkladů emocionálního a dějového propojení na základě hudebního doprovodu. Na hudbu se dá nahlížet jako na „význam“ a dle Gorbman „hudba odkazuje ve filmu na to, co je (tím významem – X.Y.), spojuje specifiku zjevných vztahů s elementy ve filmu koexistujícími“ (Gorbman, 1987: 13). Gorbman tyto procesy

pojmenovává sinematICKÉ hudební kódy, jež vysvětlím na několika příkladech tanečních scén v samotném filmu.

Vybrala jsem nejpodstatnější písně „Fever“, „Faith“ a „Stop“. Poslední důležitou píseň, „Slave to Love“, vysvětlím v bodě 4.1.11.

Píseň „Fever“ (Horečka) od Peggy Lee z roku 1958 zazní v jedné z prvních tanečních scén, kdy Mimi tančí o samotě na tanečním parketu v lodním baru. Obrácená k publiku zády a pozorujíc sama sebe v zrcadle za doprovodu hlubokého erotizujícího hlasu Peggy Lee zaujme centrální pozici. Dle Grega Downey „taneční parket se dělí na zóny, které se rozlišují dle genderu a chování tanečníků/tanečnic. Plocha před pódiem obvykle patří skupině žen“ (Downey, 1994: 99). Plocha před pódiem v případě koncertu, ale také centrální rozmístění i v kruhu přátel – ženy tančí společně a střed sálu většinou patří jim. Zde se potvrzuje znovu voyeuristický pohled ostatních mužů pozorujících ženu z ústraní, např. Nigel sedící u baru. V tomto případě lze jenom potvrdit, že „hudba by neměla odvádět pozornost od příběhu“ (Bordwell, 2012). Zde enigmatické zvuky jazzové skladby jenom více upoutávají, spolu s tancem, pozornost k Mimi a vyvolávají např. představy jejich možné konverzace.

Píseň „Faith“ (Víra) od George Michaela z roku 1987 zazní ve scéně u snídaň, kdy si Mimi polije ňadra keřem a přiblíží se k Oscarovi. Oscarovu rozkoš zdůrazní vyskakující toast. Rytmičtý song doprovodí vše v hravé atmosféře. Mimo to text obsahuje i řádky jako „and that love comes down without devotion, well it takes a strong man baby, but I'm showing you the door“. Ve filmu to vypadá zábavně, ale text písně v podstatě upozorňuje na kontext ženské instrumentalizace a je „estetickou rovnováhou mezi hudbou a narativní sinematICKOU reprezentací“ (Gorbman, 1987: 20).

Píseň „Stop“ (Přestaň) od Sam Brownové už od roku 1988 patří k „evergreenům“ tanečních večírků podobných tomu ve filmovém baru, kde Mimi tančí se svým tanečním partnerem Basilem. Tanec byl její provokací z důvodu žárlivosti a reakcí na Oscarovo chování; údajně měl Oscara jenom podráždit, ale Oscarova věta *Div že jsi ho nepřerázla na parketu!* během domácí hádky napovídá, že tanec svým sexuálním kontextovým nábojem překročil Oscarovo pojetí společensky únosného rámce. Dle Kevina Davise „jak archetypy, tak hudba jsou energetickými vzorci, které komunikují s realitou v nonverbální rovině“ (Davis, 2010).

4.1.10 Tanečnice – Mimi a Fiona

Dle Rudolfa Starého je hudba a tanec „lunárním uměním v mnoha ohledech: svým rytmem, taktem, prodlevami, proměnlivými figurami, změnou nálady, niterným prožíváním a v neposlední řadě i extaticností“ (Starý, 2002). Velmi vhodným ozvláštňením⁷⁹ k vyprávění příběhu jsou taneční pasáže v podání Mimi, které propracoval francouzský choreograf Redha Bentifour⁸⁰. Jedním z mnoha jeho úspěchů posledních let je choreografie k baletu *Romeo et Juliette, de la Haine á l'Amour* z roku 2001 nebo jeho taneční zpracování *Letters D'Amour* pro American Dance Theatre z roku 1998, ve škole moderního baletního tance, kterou založil další vynikající choreograf Alvin Ailey v roce 1958. Za největší důkaz působení Benteinfoura Redhy lze ve filmu považovat tanec Mimi s jejím kamarádem Basilem z taneční školy, a to za doprovodu hudební skladby *Dance of The Sensualities*. O své choreografii Redha říká, že „chce zobrazit víc než jenom hezký tanec, dát tanci jiný rozměr, méně elitářský. Chci být choreografem současnosti.“⁸¹

Clarissa Pinkola Estés říká, že „když mladá tulení žena⁸² ztrácí svůj kožich, zrovna se zabývá krásnou věcí, otázkou svobody. Tancuje a tancuje a nedává pozor, co se děje kolem ní. Když jsme ve stavu autentické nespoutané přirozenosti, všichni pocítíme tento zářivý život. Je to jedna ze známek, že jsme nablízku divošce. My všichni vstupujeme do života ve stavu tance. Vždy začínáme se svými kožichy neporušenými“ (Estés, 1999: 203). Výraz „protančit životem“ znamená prožít život lehce nebo žít bezohledně ve smyslu neohlížet se zpět, neohlížet se na své okolí. Estés přirovnává umění milovat k tanci se smrtí. Milovat znamená naučit se kroky, tančit tento tanec.

Do života vstupujeme s tancem a Mimi se tímto posledním tancem loučí se svým životem. Dle Gega Downeyho „tanec se jednoduše netýká ‚jenom‘ lidí, myšlenek, společnosti či reality; je to jedna ze zkušeností, která je všechny umělecky tvaruje“ (Downey, 1994: 114; zvýraznění v originále).

⁷⁹ Viktor Šklovskij poznamenává, že technika umění spočívá v „ozvláštňování“ věci, v „komplikování forem, v komplikování a prodlužování percepce“. (Thompsonová, 1998: 11).

⁸⁰ V roce 2012 Redha vyučoval tanec na Mezinárodním kongresu Jazz Dance v Brazílii. Pracoval s různými uměleckými hvězdami jako Michael Jackson, Elton John, Cher, Richard Gere, Tom Jones, Diana Ross, Zazie nebo Vanessa Paradis. Vytvořil a režíroval hry pro San Francisco Ballet, Alvin Ailey Ballet, Amsterdam HET Nationale Ballet, Paris Opera. Úspěšný balet *Romeo a Julie* režíroval po dobu 10 let během celosvětového turné.

⁸¹ Již neexistující článek z roku 2009.

⁸² Estés v příběhu Tulení kůže pojednává o „duševní kůži“ (Estés, 1999: 222–226), kde tímto pojmem vysvětluje krádež životní příležitosti, identity, původnosti. Stává se to tak, že „k ženám přichází z naivity, slabého náhledu na motivy ostatních, nezkušenosti v představě, co by se mohlo stát v budoucnu, nepozornosti ke všem náznakům z okolí“ (Estés, 1999: 227).

Pro Fionu je tanec transformačním médiem, kde „charakter života-smrti-života (ji – X.Y.) učí tance“ (Estés, 1999: 142–143). Skrze tanec se Fiona více utvrzuje ve své změně, tak silně, že neváhá tančit s Mimi za přítomnosti svého muže. Mimi je objektem obdivu jak pro Fionu, tak pro Nigela. Fiona ji poznává více jako ženu, tu, která jí naslouchá, a pocity žárlivosti ustupují na pozadí silnějšího prožitku.

4.1.11 Tanec Fiony a Mimi na silvestrovském večírku

Men make the gods: women worship them.

James G. Frazer⁸³

V následující části vysvětlím kontextuální a archetypální význam v propojení s filmovým dějem společného tance Mimi a Fiony, skrze který se „vytváří hranice okolo přátel a ostatních tancujících za romantickým či sexuálním účelem. Tyto snahy se odrážejí zpět a pozornost je přenesena na dalšího tanečníka/tanečnici“ (Downey, 1194: 102).

Atmosféru společné zábavy a uvolnění doplňuje další hudební skladba, jíž je píseň „Slave to love“ (Otročení/Otrok/yně lásce/ky) od Bryana Ferryho. V textu písně je obsaženo několik důležitých výrazů, např. „potřebuješ-li ženu, musíš vědět, jak silní získávají slabé; jsme neklidné, nespoutané v srdci; nebe hoří a moře je v plamenech, i když tvůj svět se změní – já zůstanu stejná; jsem otrok/yně lásky a nemohu utéct – pomozte mi“. Zdenka Kalnická ve smyslu ovládnutí ženou⁸⁴ uvádí, že dle Michel de Jourdin „moře je... dědictvím, na něž si všichni vladaři činí největší nároky... vláda nebyla nikdy nikomu předem zaručena... ten, kdo si činí nároky, musí být silný a mocný (Jourdin in Kalnická, 2007: 115). Píseň zcela koresponduje s následujícím filmovým dějem a odráží tak náladu obou žen.

Mimi a Fiona spolu veřejně tančily na silvestrovském večírku a tím porušily konvence společenského chování. Jedná se nejen o to, že spolu tančí dvě ženy a dle

⁸³ Simone de Beauvoir píše, že „men makes the god: women worship them, as Fraser has said; men indeed decide whether their supreme divinities shall be females or males; woman's place in society is always that which men assign to her; at no time has she ever imposed her own lay“ In Nancy Qualls-Corbett. 1988. *The Sacred Prostitute: Eternal Aspects of the Feminine*. Inner City Books. s. 42. James G. Frazer (1854 – 1941) byl skotský antropolog, etnolog a etnograf. Zabýval se problematikou nejstarších náboženství a mýtů. Proslul hned svou první knihou *Zlatá ratolest* z roku 1890. Jeho výrokem narážím na prolomení patriarchálních a heteronormativních vzorů skrze subverzivní charakter tance Fiony a Mimi.

⁸⁴ Zdenka Kalnická zde charakterizuje moře ve smyslu úvah Deleuze-Guattariho jako „hladký prostor... čím hladší je prostor, tím větší úsilí o jeho rozčlenění a ovládnutí bylo nebo musí být vynaloženo. To platí jak o moři, tak o ženě.“ (Kalnická, 2007: 115).

Zdenky Kalnické „jejich prožitek je blízký tomu, co popisuje Lucy Irigaray jako potěšení způsobené ženskou autoerotičností, a spojen... se slastí, která je způsobená a promíchaná s bolestí“ (Kalnická, 2007: 117), ale jedná se i o to, jakým způsobem si Mimi a Fiona narušují svůj sociální status.

Fluidní identita je sociologický koncept, který popírá dichotomické dělení na striktně mužskou a ženskou identitu. Předpokládá, že naše lidské chování je sociálně konstruované a pojem „přirozenost“ je neexistující, nedostačují pro vysvětlení všech vyskytujících se sexuálních identit, např. Lesbických, tzn. kromě těch, které jsou ve společnosti stereotypně označovány „normální“, kdy samotný pojem „normální“ je velmi problematický. Kateřina Kolářová poukazuje na to, že „technologie normality se ukazuje jako strategie, která v konečném efektu naturalizuje všechny aktivované kategorie, tedy heteronormativní definice genderu a sexuality“ (Kolářová in Knotková-Čapková, 2011: 185).

Dle Laury Mulvey „vystavená žena tradičně existuje ve dvou úrovních: jako erotický objekt pro postavy v příběhu na plátně a jako erotický objekt pro diváka v sále... představení revuální tanečnice umožňuje, aby se oba tyto pohledy technicky spojily. Žena vystupuje v rámci příběhu a pohled diváka je zručně zkombinován s pohledy mužských postav ve filmu...“ (Mulvey in Oates-Indruchová, 1998: 124). Během silvestrovského večírku ne každý/á se uvolnil/a, má své meze v rámci manželské věrnosti a veřejné potupy, a zde se obě ženy dostávají do konfliktu s patriarchálními hodnotami. Dle Pratt „přátelství mezi ženami vytváří báječnou energii a hlavně posiluje ženy, které se snaží přežít v mužském světě“ (Pratt, 1981: 98).

Mimi svým chováním na lodi po dobu celého pobytu dává najevo, že její manžel je jako muž „neschopný“, a proto vyhledává společnost jiných mužů i žen (Fiona). Dle Renee C. Hooglanda „Mimi transformuje sebe samou do obrazu falické matky“ (Hoogland, 1995: 469), protože kontroluje všechny stránky Oscarova života a tím ho symbolicky a „literárně kastruje... z Dona Juana se stává všeho schopný chaperonne“ (Hoogland, 1995: 470).

Uvolněný způsob chování v případě Fiony je projevem její vnitřní změny, ale i upozorněním na Nigelovo selhání. Issak vysvětluje, že dle Freuda „ženy, jež milují jen samy sebe, jsou... nejčastější, pravděpodobně nejčistší a pravý typ ženy“. Freud tuto ženskou vlastnost zároveň pokládá za nejhlubší příčinu mužské posedlosti... jako bychom jim záviděli, že si udržely onen blažený psychologický stav, nedotknutelnou pozici libida, které jsme se my sami už dávno vzdali“. Freud se domníval, že tyto ženy jsou sice „úžasné

okouzující, ale vlivem své tajemné povahy bývají i nejčastější příčinou potíží“ (Isaak in Pachmanová, 2002: 243; zvýrazněno v originále).

Ovšem nejedná se o ženskou „tajemnou povahu“, nýbrž o porušování sociálních norem, např. manželství nebo heteronormativity, i když „o lesbické sexualitě se tu nedá mluvit, spíše o autonomii ženské sexuality od té mužské“ (Hoogland, 1995: 471), a také se jedná o společenský esencialistický přístup vymezující některé „ženské“ vlastnosti jako negativní. Dle Sylvie Brynton Perery „ženská bujarost byla uvězněna a ponížena na pouhou frivolitu, radostná žádostivost pošpiněna jako kurevnická oplzlost nebo označena za sentimentální mateřskost, životní energie byla omezena povinnostmi a poslušností“ (Perera, 2002: 24). Veřejně je žena oddělená od prožívání své sexuality, která je posuzovaná omezeně a negativně zde v rámci heterosexuální normy a tato „devalvace zplodila vykořeněné dcery patriarchálního řádu, které jsou odcizené vášním a silám svého ženství... zplodila frustrované fúrie“ (Perera, 2002: tamtéž).

Fiona se rozhodne být „*nebezpečná*“ (Fiona). Nigel se dívá udiveně na svou ženu, ale zůstává stát na místě vedle Oscara a nic nepodniká, protože „pravý“ muž „s maskulinními znaky je vždy sexuálně připraven odpovědět ženě“ (Downex, 1994: 106), ovšem Nigel váhá opustit svou pozici, a tím ztratit své výhody postavení ve společnosti. Jiná varianta společenského chování se mu nabízí v možnosti zatančit si spolu s „nimi“, s těmi, které mu dělají společenskou ostudu, ale Nigelův „mužský“ společenský postoj či normativní rámec chování mu nedovolují situaci aspoň obrátit v žert, nemluvě o jejím celkovém pochopení.

V obou případech, ať je „cudná“, nebo „d'abelská“, se žena stává předmětem nepřátelské nebo sexuální agrese a nástrojem sloužícím k nastolení určité mužské pospolitosti“ (Isaak citována in Pachmanová, 2002: 273). Oscar podporuje Nigela v jejich společném „loosrovství“, ale Nigel se cítí být poražen ve své schopnosti být společníkem, manželem a milencem. Ovšem ani ženy mu nedávají šanci se připojit, a tím poukážou na jeho společenskou neobratnost a sexuální sklíčenost, na jeho zbytečnost. Zikmund Freud poznamenal, že ve venkovské kultuře vzniká oplzlost ve chvíli, když se žena objeví, zatímco ve vzdělanější... společnosti až ve chvíli, kdy odchází“ (Freud, 1998: passim), a zdá se, že jenom Nigel v rámci své „nevinosti“ netušil, co se bude dít dál, v čase, kdy obě ženy opustily taneční sál. Obě mu dávají najevo, že ho nepotřebují, a jejich fluidní, sibverzivní identita se projeví ve společném tanci.

Závěrem k nadějně ženské subverzi je trest za to, že Mimi „rozbíjí konvence Oidipovského komplexu⁸⁵ per se, a tím příběh přejde do násilné roviny“ (Hoogland, 1995: 470). Ačkoli Mimi i Fiona vykazují tendence k potlačení falocentrického působení v rámci tance i společně strávené noci, kdy „asertivní energie, jež by mohla ženě posloužit při budování oddělené a svébytné identity, se obrací sama proti sobě... projevuje se pasivně-agresivním chováním. V každém případě žena přichází o další příležitost obhájit své základní životní požadavky“ (Perera, 2002: 105), svou ženskou touhu, která je „potlačená, překroucená falocentrickou společností, jejíž vyjádření se stává důležitým nástrojem pro dekonstrukci této kontroly“ (Moers in Eagleton, 2011: 271). Uniknout se oběma ženám podaří jenom na krátkou dobu. Oscar, aby nastolil „řád“, zastřelí svou ženu, která spí v kajutě vedle Fiony. Projev zbabělosti, pohrdání lidským životem, odporem k ženské nespoutané sexualitě a pocit mocného „Boha“ a vlastní méněcennosti zřejmě naplnil Oscara ve chvíli, kdy rozhodoval o životě Mimi.

Oscar si přidělil právo rozhodovat, zda Mimi může žít nebo zemřít. Ubohost rozhodnutí se projevila jak v procesu jeho rozmýšlení, proč ji může/má zabít, když sám sobě vysvětluje, že Mimi byla „příliš chtivá“ (*Oscar*), tak ve způsobu „provedení“ trestu, protože ji zabije ve spánku. Až si je jistý tím, že je „sexuální transgresorka“ mrtvá (Hoogland, 1995: 470), pak zabije sebe a „heroicky si prožene kulku hlavou“ (Hoogland, 1995: tamtéž). Právě ten fakt, že zabije sebe jako druhého v pořadí (nezvolil si např. možnost současné smrti), znamená, že si pořád ponechává možnost jiného rozhodnutí, změny, která je výhradně v jeho rukou.

Dle Sylvie Brynton Perery „zvláště když žena nalezne sebejistotu a začne zpochybňovat nadvládu, kterou si nad ní vybuodoval (muž – X.Y.), může se muž snažit zbavit zodpovědnosti tím, že ji bude obviňovat či ponižovat nebo se stáhne do blazeované pasivity“ (Perera, 2022: 106). Oscar se rozhodne ukončit život svůj i Mimin, tím uteče před svou odpovědností za vyhrocený vztah, snahou pochopit a změnit danou situaci, a kdyby žádná z těchto variant nebyla vhodná, tak Mimi opustit, odejít z jejího života.

⁸⁵ Oidipovský komplex v psychoanalytické teorii o dětské sexualitě použil Zikmund Freud; dle něho se dítě identifikuje s rodičem stejného pohlaví. Jedná se o rivalitu, boj o matku mezi synem a otcem (Freud, 1997: 110). V podstatě se tento kastracní komplex projevuje jak u chlapců, tak u dívek. Chlapci se bojí trestu ze strany otce v podobě ztráty penisu a přijmou otcovou autoritu, a proto svou touhu po matce přesunou na budoucí ženu. U dívek se kastracní komplex pojí se závidění penisu, a proto se identifikují s otcem a tuto lásku pak nahradí touhou po dítěti. (Freud, 1997: 102–110). Podrobněji kritika Melanie Klein v knize *Závist a vděčnost: a další práce z let 1946–1963*. (2005), Katrin Horney v knize *Ženská psychologie* (2004). Feministické autorky kritizují tuto teorii za její universalismus, obhajobu patriarchy, maskulinizovaný pohled na ženskou sexualitu.

Vražda je z jeho strany způsob, jak ignorovat ženské potřeby a problémy, znevážit ženskou identitu a probíhající proces iniciace, když se žena mohla pro muže stát rovnocennou partnerkou.

Příčinou všeho byl lesbický projev sexuality mezi Mimi a Fionou, kdy Oscar jedná zřejmě dle nastavené společenské heterosexuální normy ve spojení s jeho vlastním pojetím dovoleného chování ze strany Mimi, která by tak dle Oscara měla být pasivní v rozhodování z hlediska vymezeného stereotypního pojetí o ženské pasivitě.

V tomto směru Luce Irigaray zpochybňuje kategorii muž/žena, a tím odmítá diskursivní polemiku v rámci „aktivní/pasivní opozice jako pozůstatku stále trvajících kontroverzí ve vztahu k ženské sexualitě. Skrze tyto opozice... pokračuje v označování diferencí maskulinní/femininní v rámci prokreativních vztahů mezi mužem a ženou“ (Irigaray, 1985: 65). Irigaray odmítá „osudovost“ prožívání sexuality, která byla ženám na základě biologických a anatomických vlastností předurčená, psychoanalytickým diskursem. Podle ní predeterminační praktiky Freudovy „anatomické osudovosti“, „... to pěstování omezujících polemik o ženské sexualitě... má být přezkoumáno“ (Irigaray, 1985: 67, 73).

4.1.12 Přeměňující se ženská sexualita

Dle Valerie Stulman muži v noirových filmech sami sebe definují nadřazeně, „jako hrdiny, a ženy jsou nevyhnutelně jejich antagonistkami, ale jenom proto, že muži sebe definují jako oběti,... po tom všem veliký archetyp pro femme fatale (se vejde do obrazu – X.Y.) v první řadě svůdkyně, posléze vražedkyně“ (Stulman, 2007: 12).

Již dříve jsem se ve své práci zmiňovala o hereckých ikonách, jako je Marlène Dietrich, v souvislosti s obrazem femme fatale v noir filmech. Tasmin Wilton právě vysvětluje, čemu vděčí za svou neobyčejnost takové filmové ikony, jako je ona nebo Greta Garbo, Katherine Hepburn a mnoho dalších. Wilton říká, že „byly (tyto ženy – X.Y.) vrženy do procesu produkce filmové hvězdy a jejich filmová gesta a pohyby odporují ideologickým výhrůžkám heterosexuálního narativního rámce“ (Wilton in McCabe, 2004: 57).

Ženská sexualita je mnohotvárná, dle Murry Hope je „skutečnou Pandořinou skříňkou, zahrnující lesbické vztahy, autoerotičnost, nymfomanií...“ Noc, kterou spolu stráví Mimi s Fionou má subverzní charakter vůči heterosexuální normě. Zdenka Kalnická vysvětluje pojetí ženské sexuality v rámci poststrukturalistických feministických teoretiček

Luce Irigaray a Helene Cixous, které „chápou ženskou identitu jako paradigma vzniku nového subjektu: tekutého, flexibilního, v jistém smyslu desexualizovaného, tj. psychicky androgynního, multiplicitního, tvořivého...“ (Kalnická, 2007: 78). Obě teoretičky na základě dekonstruktivistického přístupu poukazují na postupy patriarchální společnosti, která ženy vyloučila ze sociální a jazykové sféry a zároveň z prožívání jejich vlastních identit. Jako společné se v přístupu jeví také to, že v rámci ženského pohledu na svět je nutné vypracovat určité strategie reprezentace, odpovídající specifice ženské zkušenosti. Ke specifice „ženského“ v rámci feministické literární kritiky patří ženská subjektivita, ženský jazyk a myšlení, ženská zkušenost a sexualita, otázky ženské reprezentace. Z tohoto pohledu se Helene Cixous snaží vymezit prostor, kde by žena mohla existovat jako samostatný subjekt, a proto zavede pojem *écriture féminine*.

Helene Cixous ve své práci „Smích meduzy“ (1975) pod pojmem *écriture féminine* vysvětluje možnost osvobození ženy od působení maskulinní jazykové praxe, decentralizace systému tradičních textových významů tzn. falického symbolismu. Ve své práci Cixous vybízí ženy, aby „vepsaly svá těla“ do produkovaného textu. Otázka sexuálního potěšení ze strany muže je jednoznačně v jeho falu, ale ženské libido není koncentrováno na jednom místě, Cixous říká, že „psaní je pro vás, vy jste pro vás, vaše tělo je vaše, vemte si ho“ (Cixous, 1976: 876). V podstatě se Mimi a Fiona stávají iniciátorkami událostí, rozhodují o sobě samostatně bez ohledu na názory svého manžela a slovy Helene Cixous „fyzicky materializují své pocity, vpisují je do svého těla... vracejí se k lásce k vlastnímu tělu, které se narodilo“ (Cixous, 1976: 880–881) pro ně.

Naproti tomu Luce Irigaray ve své práci „This Sex Which Is Not One“ (1977) místo falického symbolismu navrhuje používat vaginální symbolismus, kdy slovními hříčkami a stylistickými deformacemi narušuje falocentrický řád. Dle Irigaray je falický jazyk založen na semantické dvojici mít/nemít a jejím nekonečným opakováním na rozdíl od vaginálního symbolismu, který vytváří rozdíly nejen v oblasti významové, ale také syntaktické. V podstatě oproti struktuře falu jako jednoho významu, vagina nabízí symbolicky těchto významů více a jsou stále pozměňované. Feministická koncepce *écriture féminine* se vyznačuje svým průkopnickým přístupem nejen v rovině jazykové teorie a práce s textem, ale přechází v rovinu potlačené ženské zkušenosti v patriarchální kultuře. Dle Irigaray např. „ženská sexualita byla vytvářena na základě maskulinních parametrů... jako opozice mezi ‚maskulinní‘ klitoriální aktivitou a ‚femininní‘ vaginální pasivitou“ (Irigaray, 1985: 23).

Irigaray se zde zabývá otázkou toho, proč ženy mají vybírat jenom mezi nálepkou „maskulinní“... nebo „femininní“, pokud se vzdají toho „maskulinního“ a překročí své hranice... (Irigaray, 1985: 63).

V podstatě jak Mimi, tak Fiona překračují hranice heterosexuální normy falocentrického pojmání ženského těla, což podle Irigaray souvisí s pojmem „flowering“ (proměnlivá) v ženské sexualitě, kdy Irigaray poznamenává, že „ženy jsou erotogenní po celém těle“ (Irigaray, 1985: tamtéž), tzn., že svou pozornost nesoustředí jenom na klitoris a vaginu dle stereotypních maskulinních parametrů. Dle Helene Cixous ženská sexualita je „nekonečná a pohyblivá, zerotizovaná“ (Cixous, 1976: passim), tzn., že „vypsat se“ žena může za podmínky překročení androcentrických hranic své tělesnosti a zároveň si ji prohodit, protože tato praxe dává možnost uniknout před normativními způsoby mluvy a psaní, kde podle Luce Irigaray „polymorfni perverzita⁸⁶ je ‚normalizovaná‘ maskulinním modelem (Irigaray, 1985: 140)“. Ústředním motivem je jouissance, sexuální požitek žen, jenž narušuje falocentrický řád.

V protikladu k falocentrickému pojmání ženského těla Luce Irigaray mluví „o ‚fluidním‘ charakteru“ (Irigaray, 1985: 109) ženské sexuality, o vytváření „reality těl v procesu“ skrze prožívání vlastního těla v návaznosti na její charakteristiku ženské identity jako „flowing (proměnlivé), blurring (rozmazávané), pluralitní, náladové, kdy... žena se nikdy nevyjadřuje stejným způsobem“ (Irigaray, 1985: 28, 112). Lesbická noc v tomto kontextu vyvrátila mužskou představu o tom, jak poznamenává Irigaray, že sexuální „potěšení (Mimi/Fiony – X.Y.) je jenom jakési masochistické prostituování jejím tělem, touhou, která jí nepatří a ponechává ji v postavení familiární závislosti na muži... připravené na všechno, dokud muž neukojí své touhy“ (Irigaray, 1985: 25).

V rámci specifiky falického modelu Luce Irigaray popírá kategorii ženy, když píše, že „žena, která již asimilovala s maskulinním falickým modelem, by si nezažádala otázkou, zda je ženou, či ne, protože ‚Já nejsem Já. Já ne, nejsem jenom to Jedno“ (Irigaray, 1985: 121). Irigaray zde naráží na to, že pokud uvažujeme v kontextu, zda jsme ženy, nebo ne, předpokládáme tím existenci ještě něčeho „jiného“ v definování sebe sama. Naznačuje tak, že kromě historicky determinovaných kategorií, kterými jsou žena/muž v rámci „defi-

⁸⁶ Luce Irigaray zde vychází z Freuda a jeho pojmu novorozenecké polymorfni perverzity, kdy novorozenec prožívá tělesnou rozkoš ze stimulace kterékoli části těla.

nování, „praktikování“ a monopolii jedním pohlavím... skrze dominantní diskurz“ (Irigaray, 1985: 131); jsou tu i další možnosti, které Irigaray zahrnuje do pojmu „sexuální multiplicity“ (Irigaray, 1985: 139). V podstatě se Oscar zachoval homofobně⁸⁷ vůči Mimi a Fioně, a tím neuznal jejich svobodnou volbu v sexuální preferenci, protože tyto možnosti neuznává.

Určitým způsobem teorii Luce Irigaray lze spojit s teorií o nomádských identitách Rosi Braidotti. Podstatou je stálé rozmývání hranic mezi mužským a ženským, mezi ženou a feministkou, v rámci ženských individualit uvnitř samotné ženy. Právě stále se vytvářející ženská subjektivita odpovídá konceptu nomádské subjektivity Rosi Braidotti.⁸⁸

Irigaray říká, že „smích žen je jednoduše cestou k převrácení maskulinních pozic“ (Irigaray, 1985: 163) a Helene Cixous prohlašuje o své Meduze, že je „krásná a směje se“ (Cixous, 1976: 885) odmítajíc binární opozice a hierarchizaci v pojetí západní epistemologie skrze přepsání, redefinici mýtů, archetypů, *écriture feminine* díky autentickému hlasu ženské zkušenosti.

Dle Zdenky Kalnické „ženské psaní“ „nelze chápat pouze a především jako objevování nějakých přirozeně daných kvalit ženského těla, ale spíše jako stylistické postupy, kterými se podrývá aspirace androcentrického diskursu...“ (Kalnická, 2011: 26).

Dále, jak píše Zdenka Kalnická, „feministická interpretace vyzdvihuje a kriticky reflektuje zejména potenci (zde filmu – X.Y.) udržovat (nebo naopak rozrušovat) stávající mocenské genderové vztahy (které jsou dodnes často strukturovány tak, že ‚ženství‘ je podřízené ‚mužství‘)“ (Kalnická, 2011: 31).

Gerlinda Smaus ve své stati „Proti tvrdošijné představě o ontické povaze gender a pohlaví“ (2002) pojednává o ontické konstrukci genderu ve vztahu k subverzivní funkci transgenderu, který narušuje představy o celistvé genderové identitě. V podstatě v pří-

⁸⁷ V roce 1972 George Weinberg zavedl pojem homofobie, kterým původně označoval iracionální strach, nenávisť a odsuzování homosexuálně orientovaných osob“ (Ondrisová, 2002: 31).

⁸⁸ Dle Blanky Knotkové-Čapkové „Braidotii hovoří nejen o fluidních – v její formulaci nomádských – identitách, ale i o identitách prorůstajících, ‚oddenkových‘ (rhizomatic). Zde lze spatřovat důraz nejen na rozrušení jediné dominantní univerzalizované normy, ale i na sounáležitost jednotlivých oddenků. Sounáležitost... v rámci třetí vlny feminismu rozšiřuje své zaměření ze záběru především na ženy a obrazy femininity na obecnější genderové zaměření (maskulinní, gay, queer, transgenderové identity)“ (Knotková-Čapková, 2011: 15).

rodních vědách se ustavila ontická (neměnná, přirozená, bytostná) diference pohlaví muž/žena, a to tak, že se potlačuje shoda ve tvaru a stavbě těla a vyzdvihuje se nepatrný rozdíl ve vnější konstrukci, promítaný do falického symbolu. Dle ontické představy skrze proces socializace, kdy podle Gerlindy Smaus „tato teorie se proměnila v afirmativní potvrzení genderové skutečnosti“, pokračuje výchova dle kategorií muž/žena, která implikuje celoživotní neměnné chování jako muž/žena, i přesto, že genderové role nejsou vrozené, se stávají během života jakousi druhou přirozeností. Tato představa v sociologických vědách dle Gerlindy Smaus přežívá na základě „naivní představy, že muži hrají vždy jen tzv. mužskou, ženy vždy jen ženskou roli... ve skutečnosti hrají všichni všechny role, v závislosti na rodové konstrukci sociálního kontextu“ (Smaus, 2002: 15).

Noc, kterou spolu stráví Mimi a Fiona, má subverzní charakter vůči heterosexuální normě. Estés mluví o sexualitě jako o „léku pro duši, a proto je sakrální“ (Estés, 1999: 345) a dle Stephena Changa je „sex přírodním euforiantem, který je podstatný pro pocit zdravého duševního bytí“ (Chang, 1995: 11). Chování obou žen na večírku by se dalo charakterizovat jako projev jejich stínové bohyně Kálí, „strašlivé a pečující matky“ (Levi, 1980: 295), která je „matkou se dvěma tvářemi... dárkyně života a nositelka zkázy“ (Fromm, 1966: 355), kdy jejich „bohyně Kálí tančí na mrtvých tělech zabitých mužů“ (Horney, 2004: 132). Muži zde vystupují jako oběti v procesu ženské individuace, kdy obě ženy postupují dál ve svém sebepoznávání, a jak uvádí Marie-Louise von Franz, „čím dále pokročíme v procesu individuace, tím jsou větší naše sociální kompetence a tím je pozitivnější postoj člověka vůči ostatním lidem“ (Franz, 2007: 80).

V této souvislosti doplním, že se jedná o prezentaci lesbických vztahů nejen ve filmech, ale i na veřejnosti, např. se to týká queerové ikony Marlène Dietrich, o které je známo, že trávila společné noci s Mercedes de Acosta, Edit Piaf či Rosemary Clooney⁸⁹, a lze o ní říci, že je to androgynní hvězda filmového plátna.

4.2 Analýza archetypů mužských filmových postav

„Už jsi někdy zbožňoval ženu?“

Nic nemůže být obscénního v takové lásce.

Všechno, co se stane mezitím, se stává posvátným“.

Oscar

⁸⁹ Maria Riva, dcera Marlène Dietrich, vydala o ní biografickou knihu, ve které popisuje i intimní stránky života své matky. In: Maria Riva. 1992. Marlene Dietrich. New York: Random House.

Oscar – krátký popis

Oscar je člověk, který v sobě spojuje archetypy Spisovatele, Mudrce, Tyrana a Milence až „do nestoudné vulgarity“ (Bird, 2002: 16). „Oscar je sexuálně ponižován v následujících stylizovaných násilnických aktech i přes odpor ve fantazii samotného pronásledovatele“ (Bird, 2002: 17). Násilí se zde jeví jako moc, o které lze hovořit více než o sexu samotném.

4.2.1 Green world lover a Spisovatel Mudrc

Ztotožnění Oscara – hlavní postavy filmu – s archetypálním obrazem Spisovatele-Mudrce ho omezuje na určitou životní roli. Jeho ideálem je Hemingway, jehož portrét má zavěšený nad psacím stolem. Archetyp spisovatele zde není např. V podobě citlivého a vnímavého muže, volnomyšlenkáře, ale je to obraz cynické osobnosti, která je v zajetí svých sexuálních fantazií. Oscar má představu nezávazných vztahů vůči ženám, protože „dobrý spisovatel nemá závazky“ (Franz, 2007: 154) – neinspirativní představa břemene rodinného života a všedních problémů.

Mimi je pro něj na začátku Bohyní, jeho Múzou. Zde se projevuje jeho silná snaha promítat své představy o ideální partnerce. Projekce nebo v psychologickém slova smyslu přenášení „projikování“ (Valenta, 2001: 106) je bezděčný duševní proces, jehož výsledkem je to, že formy našeho vlastního nevědomí, „motivy a pocity, potlačené či nevědomé obsahy“ (Valenta, 2001: 106) nacházíme u druhých, a proto jiného „člověka nedokážeme vnímat jinak než podle subjektivní konstrukce obrazu, který na něj promítáme“ (Jurg, 1997: 171) a... pro kreativní jedince je normální a dokonce žádoucí přenášet archetypické představy či minulé zážitky“ (Valenta, 2001) na symbolickou úroveň. Po určité době na základě dalších zkušeností s druhým zjistíme, že je jiný, než jsme si původně představovali. V tomto případě buď přijmeme nová zjištění, nebo vstupujeme do konfliktu z důvodu nepochopení, podráždění našich představ a očekávání, „projekce... se stává vědomou“ (Jung, 1997: 170), tj. když člověk vidí, že obsah patří subjektu.

V daném filmu vztahy jsou především milostné a jako takové „podněcují jednoho partnera k tomu, aby se sám jasněji definoval, a druhého k tomu, aby své vnitřní obrazy partnera modifikoval“ (Jurg, 2006: 172).

Oscar v obraze Mudrce – starší, moudřejší muž zasvěčující nezkušenou, neznalou Mimi do „dospělého“ života a časem do jeho odvrácené, negativní strany.

Oscar s „okoralým srdcem“ je podstatně starší než Mimi, protože mluví o věkovém rozdílu, který je podle něj zřejmě markantní. Je to jedna z prvních věcí, kterou na Mimi zdůrazní – její mladost. Willi Jurg vysvětluje, že pokud „říkáme, že nás partner často vnímá na základě svých představ, musíme dodat, že se na tom do značné míry podílíme my sami. I můj partner tedy může ovlivnit, zda mne můj zkreslený obraz jeho osoby nepolapí. Měl by proto náš obraz korigovat a tak dlouho se s námi dohadovat, až se naše vzájemné vnímání rozšíří a doplní natolik, aby se naše představy mohly doplňovat“ (Jurg, 2006: 172).

Na určitou chvíli Oscar pro Mimi představuje muže, který „dává ženě možnost se projevit a způsobuje vzájemné potěšení“ (Pratt, 1981: 171–172) v milostném vztahu a splňuje tak archetyp „věčně zeleného milence...“, který lze objevit v jakémkoli věku (Pratt, 1981: 18). Obraz milostného a intimního vztahu, kdy se ženě zdá, že její vyvolený zosobňuje všechny pozitivní kvality vysněného muže a přináší jí „útěchu, přátelství a nezávislost“ (Pratt, 1981: 21). Pratt o něm říká, že „je obrazem přírody“ (Pratt, 1981: 16), se kterou je žena vnitřně velmi spřízněná. Příroda je symbolem a možností pro ženský únik z reality do „jejího království“, kdy „příroda pro ni znamená totéž co samotná žena pro muže“ (Beauvoir in Pratt, 1981: 17).

Čím déle ti dva zůstávají spolu, tím více je pravděpodobné, že přestanou být jeden pro druhého okouzujícími, pokud tento vztah nenajde jiný rozměr pro svou existenci. Oscar v obraze „věčně zeleného milence“ je „maskulinním archetypem subverzivním kreativnímu a destruktivnímu femininnímu obrazu „Belle Dame Sans Merci“, který přitahuje a ničí muže“ (Pratt, 1981: 24).

Mimi, do které byl dříve zamilován a považoval ji za „bohyni“, se v jeho očích snadno změní ve vědmu, „když muž objeví, že nakonec (jeho – X.Y.) žena je také jen obyčejný člověk, předešlá projekce obrazu se rozbije. Posléze na té ženě najde chyby a buď se s ní rozejde, nebo bude impotentní. Záleží na míře jeho představy o ženské cudnosti, protože i ve společnosti ženy se může cítit velmi sklíčený“ (Qualls-Corbett, 2010: 107–108). V podstatě je Oscar impotentní a když mluví o dívání se na sexuální akty Mimi, tím má na mysli, že to dělá pro ni. On je ve stavu, kdy může sám sebe těšit jenom vzpomínkami na tu slast, kterou prožívali spolu, tudíž si traumatizující zážitek jenom prohlubuje. Nejedná se o žárlivost, ale pocit vlastního selhání a ten je pro Oscara nejhorší.

Oscar ji „neocení dostatečně, stejně jako předtím přehnaně hodnotil“ (Sanford, 2010: 22). Každodenní stav všedního života neustojí žádný romantický vztah. „Tento příběh je jedním ze zlých snů, jaké muži někdy sprádají o ženách. Je to sen-fantazie o ženě, která svou láskou a bezvýhradnou oddaností připoutá k sobě milovaného muže tak pevnými pouty, že ho zotročí a zbaví ho vlastního života“ (Starý, 1999: 213). Oscar není typem „věčného milence“, ani vysněným stereotypem „pravého“ muže – je mnohem reálnější a banálnější postavou spisovatele z New Yorku. Mimi ho idealizuje a zřejmě si se spisovatelem spojuje jemnější, romantičtější povahu, a k tomu miluje New York, kde strávila svůj půlroční studijní pobyt. Každý z těchto bodů je spojen s její pozitivní životní zkušeností, kdy můžeme říci, že „učíme se znát svět a ztrácíme (svou –X.Y.) kůži. Poznáváme, že bez svých kůží začínáme pomalu schnout. Protože většina žen byla vychována, aby přijímal tyto věci klidně, stejně jako jejich matky před nimi, nikdo si nepovšimne, že probíhá odumírání, až potom jednoho dne“ (Estés, 1999: 237) se Oscar projeví a ukáže svou odvrácenou tvář.

Následuje pojednání o archetypu Tyrana o nástrahách lidské „masky“, kterou Oscar ukazuje Mimi. Jaký byl jeho dosavadní život, lze jenom předpokládat a dle Guye Corneau „nelze popřít, že obtížné dětství, alkoholismus nebo prožité násilí mohou zapůsobit jako stimulační faktory, které pomohou člověku najít si uspokojivější cestu životem... kdy negativní zkušenosti často člověku pomohou odhalit základní radost z existence... velké osobní krize jsou velkou příležitostí k proměně“ (Corneau, 2000: 47). V případě Oscara se to nestane, ten uspokojení nenajde během několik životních proměn, a to ani jako mileneček, ani jako tyran.

4.2.2 Tyran a vládce

Obvykle to nové, ještě nepoznané ve vztahu s dalším partnerem a zvědavost přimějí k vzájemnému kontaktu neznámé lidi, ale dle Johna Sanforda „jakmile tato krása mizí, sexuální propojení mezi partnery může zevšednět a sexuální touhy a fantazie se mohou koncentrovat na jiné osoby“ (Sanford, 2010: 94).

„Věčně zelený mileneček“ je nástraha, o které by se dalo říci, že „vyvolává v ženském podvědomí ideální obraz milence“ (Pratt, 1981: 22), ale tento obraz vždy doprovází zklamání a „odmítnutí společenského předpokladu zasnoubení a manželství“ (Pratt, 1981: 23). Do vztahu Oscara a Mimi se promítnou nové sexuální hrátky jako výsledek

Oscarovy snahy zasvětit Mimi do tajů, kdy ho Mimi jako jeho žákyňe překoná. Oscar říká, že „*vždycky jsem měl podezření, že by bylo nesmírně vzrušující nechat se ponižovat krásnou ženou... na dlouhé týdny jsme se doma zavřeli se svými hračkami*“ (Oscar). Dle Ericha Fromma „všechny tyto typy tělesného sblížení mají tendenci ztrácet časem na významu“ (Fromm, 2006: 56). Oscar zřejmě trpí oidipovským komplexem, který, jak uvádí Guy Corneau, se odráží v „sexuálních fantaziích a sadomasochistických praktikách. Spoutat ženu, trápit ji, nechat ji trpět a zotročovat ji znamená pokusit se v symbolické rovině zažehnat ženskou moc, respektive mužský pocit ovládnutí matkou. Opačné praktiky svědčí ostatně přesně o tomtéž. Muž si přilnutím k partnerce a sebeponižováním jen připomíná atmosféru vlastního dětství“. (Corneau, 2000: 174).

Na jedné straně obraz „věčně zeleného milence“ je neumírajícím mužským ideálem pro ženy, souhrn jejich snů a možnosti úniku do jiného světa představ v lidských vztazích. Na druhou stranu je to nesplnitelný ženský sen. Je to obraz, který Mimi také projikuje na Oscara, který s ní nesdílí stejný sen, a Mimi se přizpůsobuje reálným podmínkám života s Oscarem.

„Pokud muž vidí v ženě hrozbu, a proto jí nedůvěřuje, či naopak podřízenou, která má znát své místo, potom je jeho vnitřní femininita příliš mladá... Podobný muž sám sebe emocionálně okrádá, aby se nezdál citlivý nebo příliš agresivní“ (Qualls-Corbett, 2010: 76). Oscar byl povrchně sentimentální, protože se to líbilo Mimi a „dělá se to“ v romantickém vztahu vůči ženám, aby splnil její očekávání. Vztah s Mimi se mu omrzl nejen z důvodu vymizení sexuální vášně, ale také proto, že už dál nemohl snést projekci, kterou na něj naložila Mimi. Oscar se cítí být jiný a dlouhodobé představy o společném životě v něm budí odpor. „Důsledek toho je, že člověk hledá lásku u nové osoby, u nového cizince. Opět se cizinec proměňuje v „důvěrně známého“ člověka, opět zážitek zamilování je povznášející a intenzivní a opět ztrácí více a více na intenzitě, až skončí v přání po novém dobývání, po nové lásce – vždy s iluzí, že nová láska bude jiná než ty předchozí“ (Fromm, 1966: 56).

Pohrdavý vztah k ženě časem vede k naprostému vychladnutí citů, kdy „milostná slast se zaměňuje s nezdravou potřebou ovládat“ (Qualls-Corbett, 2010: 77). „*Vždycky jsem považoval nevěru za nejdruždivější polohu každého vztahu. Ta scéna mě měla vzrušit. Proč se to nestalo? Proč jsem se cítil tak raněný? ... Spěli jsme k sexuálnímu bankrotu*“ (Oscar).

Smrt Mimi je důsledek jedné z klasických možností ukončení příběhu: „Ona musí zemřít nebo vdát se. Buď jedno, nebo druhé, protože... film je šitý na žádost mužského diváka“ (Smelik, 1998: 11).

„Muž před takovou ženou má dva osudy. (V první volbě – X.Y.) s ohledem na podmínky se mu povede šlápnout sám sobě na krk a vzdát se jí, potom se vrátí ke své zrcadlové, narcistické identitě. (V druhé volbě – X.Y.) se identifikuje se ženou jako svou diagnózou a přivítá svůj osud sebevraždou“ (Zizek in Mazin, 2012: 198). V podstatě Oscar svou sebevraždou potvrzuje „osudové“ destruktivní pouto, které ho váže k Mimi.

Nigel – krátká charakteristika

Nigel je mladý, pohledný a naivní muž, bezdětný manžel. V jeho osobě se projevuje archetyp Velkého dítěte a selhávajícího Milence.

4.2.3 Velké dítě

Ginette Paris uvádí, že „nikdo z nás zcela nepřejde do období úplné dospělosti. U každého existují v životě momenty dřívějšího, dětského chování“ (Paris, 2007).

Někteří muži jsou pasivnější ve formování blízkých vztahů se svou partnerkou, a proto, jak píše John A. Sanford, „vidí ve své manželce matku a oporu a nerozvíjí se v oblasti citů a mezilidských vztahů“ (Sanford, 2010: 95). Vlastní fantazií, kterou v něm Mimi probudila, pomohla Nigelovi (stejně jako Fioně) podívat se na jejich manželství bez iluzí a obav.

Nigel je v citových záležitostech méně aktivní, možná dokonce úplně pasivní, a Fiona si to dávno uvědomila, a proto je v tomto vztahu cítit uměle vytvořená atmosféra „štěstí“ a vzájemného pochopení. Tradičně lze říci, že nedostatek sexuální touhy a sexu jako takového tuto propast ještě prohlubuje a „během jednoho rozhovoru na toto téma mezi Pascalem Brucknerem a Paulou Jones, Bruckner podotkl, že „mužská sexualita je jednoduchá a mechanická. Touha vystřeluje všemi směry... mužská sexualita je sexualita bezprostřední touhy“. Jonesová upozornila také na rozdíl v načasování touhy a odvěkou funkci muže lovce. Soudí, že na ženách ulpívá „prokletí, které jim brání prožívat okamžitou, přelétavou a nestabilní sexualitu mužů“ (Bruckner, Jones In Badinterová, 2004: 106).

Slovy Pauly Jones o imaginárním „prokletí“ žen, kterým lze „omluvit“ mužskou sexuální aktivitu Nigela, „touhu vystřelující všemi směry“ mimo manželství v kontrastu k jeho očekávání manželské věrnosti ze strany Fiony, kde se reprodukuje patriarchální řád v obraze ženské cudnosti a poslušnosti vůči manželovi. Ovšem z Brucknerova tvrzení lze vyvodit i esencialistický závěr o tom, že Nigel je „lovec“, a proto je zákonitě spontánnější, bezprostřednější, a ženy (i jeho žena) jsou složité, pasivní, pomalejší v citové odpovědi na mužskou „vystřelující touhu“ a čekající na reakci muže. Podobný názor nahrává stereotypnímu rozdělování představ o mužství a ženství na binární opozice pasivní/aktivní, cudná/promiskuitní, které popisují podrobněji v rámci femininity a maskulinity v kap. 6.

Jiný pohled na ženskou citovou pasivitu nebo pomalost má Andrea Dworkin, která poznamenává, že sexuální akt neohrožovaný znásilněním, tzn. oproštěný od nesouhlasu ze strany ženy, násilí a moci ze strany muže, „lze vymezit čtyřmi slovy: důvěrnost, něžnost, souhra a cit“ (Dworkin in Badinter, 2004: 111).⁹⁰

Dle Clarissy Pinkoly Estés „milovat ženu znamená, že její partner musí také milovat její divokou povahu. Vezme-li si žena partnera, který nemůže nebo nebude milovat tuto druhou stránku v ní, bude určitě nějakým způsobem rozpolcená a bude životem pokulhávat nezdokonalená... Partnerem pro divokou ženu je ten, kdo má duchaplnou houževnatost a trpělivost, ten, kdo může svou vlastní instinktivní povahou nahlédnout do duševního života ženy a pochopit to, co tam vidí a slyší. Správným partnerem je muž, který se stále vrací a pokouší se porozumět, který se nenechá odradit...“ (Estés, 1999: 116).

Lze předpokládat, že Fiona je ve své podstatě mnohem spontánnější a živější povaha, ale Nigel s tím nemá velké zkušenosti a v určité době se přestal věnovat poznávání povahy své ženy. Je těžké poznávat něco, o čem možná (ne)máte zdání, a Fiona intuitivně nehledala dle Williho Jurga „při výběru partnera (duševně – X.Y.) přibližně stejně silného“ (Jurg, 2006: 35). V Nigelovi se projevuje oidipovský komplex, který Erich Fromm popisuje v situaci „kdy syn se nevzdá své sexuální vazby na matku... v důsledku toho není

⁹⁰ Její hlavní knihou je *Pornography: Men Possessing Women*, London: Women Press, 1982. Ve své knize se Andrea Dworkin věnuje otázce pornografie, mužské a ženské sexualitě, a dospívá k závěru, že „znásilnění je paradigmatickým heterosexuality“. Ovšem zde v textu uvádím její vymezení sexuálního vztahu na základě citů jako něha, láska, důvěra. Především v tom vidím důvod, proč některá žena není ochotná vstoupit do nahodilého sexuálního vztahu nebo známosti, a nemusí to být zákonitě kvůli její výchově či předešlým dobrým či špatným zkušenostem. Může mít stejné touhy jako muž, ale projeví je jen v případě důvěrného vztahu. Samozřejmě jsem si vědoma i toho, že podobné jednání může být odpovědí na společenský konstrukt „ženské pověsti“ u žen kteréhokoli sociálního postavení, jak vdaných, tak svobodných, matek, bezdětných apod. „Pověst“ si chrání za svobodna, aby se mohla např. „dobře“ vdát a potom tuto pověst uchovávat již ve statutu manželky, kdy tento aspekt cudnosti a věrnosti přechází z jedné do druhé fáze ženského života a odpovídá požadavkům patriarchálního řádu.

schopen se zamilovat do ženy svého věku a stále se bojí ze strany otce nebo něčeho, co otce nahrazuje“ (Fromm, 1966: 352), a proto si Nigel vybral za manželku ženu, která se k němu chová mateřsky. Fromm popisuje krajní případ mužů s oidipovským komplexem: „Jsou (muži – X.Y.) obecně velmi něžní, „láskyplní“, velmi narcističtí, mají silné sklony k žárlivosti... a jsou nejistí a neklidní, když mají splnit nějaký opravdový úkol, zároveň mají hladavý, podvědomý pocit méněcennosti“ (Fromm, 1966: 353).

Nigela jako manžela, tzn. osobu velmi blízkou, neudivuje skutečnost, že jeho žena je poměrně uzavřená, drží si odstup v rámci toho, jak se má správná manželka chovat – uctivě, mírně, být v dobré náladě, usměvavá apod. Nejsou tu velké známky nespokojenosti – buď je nikdy zřetelně nevykazovala, nebo již rezignovala. V momentě, kdy se na palubě objeví Singh se svou malou dceruškou Amritou, Fiona reaguje na přítomnost dítěte velmi vřele, povídá si s ní, obejmě ji a posadí si ji na klín, vypraví jí pohádku.

V následujícím dialogu je patrné napětí starého konfliktu, který se symbolicky zažehnává určitým typem ironie.

Fiona: *Máš stejně hezké jméno, jako jsi sama. Amrita. To je fajn, že s námi pluje dítě.*

Nigel: *Jako náplast na naše starosti.*

Singh: *Máte ženu, která miluje děti. Máte děti?*

Fiona: *Nigel si myslí, že svět je dost přeplněný i bez našeho přičinění.*

Singh: *Věřte mi, madam. Děti jsou mnohem lepší lék než jakákoli cesta do Indie.*

Ani to není pro Nigela dostatečným náznakem touhy jeho ženy po dítěti. Co tak mladému páru překáží mít vlastní, případně adoptivní dítě? V případě Oscara a Mimi to lze vysvětlit Oscarovou poznámkou, že *při potratu nastaly komplikace*. Předpokládám, že tím bylo narušeno její reprodukční zdraví. Fiona si dítě přeje a z této konverzace lze soudit, že se nejedná o její schopnost rodit či přání mít dítě, ale o Nigelovy filozofické úvahy.

Lze říci, že když se Nigel setká s Mimi, také to promění jeho pohled na sebe, a jeho obraz manžela tedy nezůstane jako „mnozí muži v rámci jednoho archetypu... až do konce života: jiný archetyp se může projevit ve zralém věku, např. kdy se muž zamiluje...“ (Bolen, 2010: 5). Nigel se do ní zamiluje, ale cítí se být svazován svými povinnostmi vůči ženě, vymyslí nesmyslné výmluvy, kterými jí ubližuje, rozněcuje v ní žárlivost. Mimi se stává tou první, kdo v Nigelovi probouzí archetyp Milence, který ale nenajde za daných okolností možnost uplatnění. Jedině ve vztahu ke své ženě, ale o tom filmový narativ mlčí.

Druhou osobou je Oscar, který Nigelovi vytrvale vypráví milostný příběh o Mimi se zasvěcením do sexuálních praktik. Je to Oscarova mírná podoba manipulátora, způsob zábavy během dlouhé plavby. On je provokatér, který Nigelovi sděluje podrobný návod na to, jak může zaujmout Mimi. Je to další aspekt mužské pospolitosti, o které jsem mluvila dříve. Muži spojí své síly k dosažení cíle, jímž je Mimi.

Jiná situace nastává v kajutě, kde spí obě nahé ženy na posteli. Oskar je tam jako první, zřejmě je pozoroval, protože jsou to první slova, kterými popudí Nigela k agresivnímu chování, načež mu přiloží pistoli k tváři. Zde je druhý bod zlomu pro Nigela. Tento existenční strach a strach o život své ženy určitě měl vliv na jeho archetypální změny. Důkazem toho je skutečnost, že Nigel zůstává s Fionou, věnuje se jí a objímá ji na palubě, protože si uvědomuje nejen to, čím musela projít, když Oscar zastřelil spící Mimi, ale i to, co pro něj znamená a že ji mohl ztratit. Není tu ani náznak, že by Fionu nějakým způsobem urážel a ponižoval. Oscar by v podstatě stačil zastřelit všechny, ale nejspíše se mu to nezdálo rozumné. Zastřelil svou ženu a sebe.

Singh – krátká charakteristika

Singh je vdovec, otec malé Amrity. Vzhledem k tomu, že jak ve filmu, tak v životě těchto lidí se vyskytuje krátce, ale nese s sebou důležitý významový kontext, je Poutníkem a Cizincem. V podstatě o něm nevíme nic, ale je spojením dvou důležitých aspektů – otce a vdovce. Dovede si dobře představit Fioninu touhu po dítěti a stejně tak ztrátu milované osoby (v jeho případě i životní). Oscar a Singh spolu nikdy nepromluví, ale ztráta může být i symbolická, např. ztráta lásky, vzájemného pochopení, což je Oscarovi blízké, nebo Singhovo porozumění Fioně v jejich touhách, které on do značné míry vystihuje přesně.

4.2.4 Cizinec a Poutník

Singh jako poutník a s jeho příchodem manželský pár Nigel a Fiona si uvědomují jednu podstatnou součást, která jim chybí, a tou jsou děti. Nemají žádné dítě, ale Singh má malou dceru. Fioně je holčička velmi sympatická a určitě pociťuje silněji svůj mateřský pud, že dosud nemají s Nigelem žádné potomky. Vypovídá to o určitém konfliktu v jejich vztahu, protože předpokládám, že tuto skutečnost ovlivňuje její manžel. Lze říci slovy Nancy Qualls-Corbett, že ženský animus, objevující se „v obraze Poutníka, dovoluje ženě

koncentrovat se na zvláštní vlastnosti a krásu své vlastní femininní přírody a naučit se ji vidět v sobě. Jen tehdy má možnost vybrat si, aniž by se nutila ke kompromisu se svou femininitou“ (Qualls-Corbett, 2010: 90). A Fiona si uvědomila, že kromě nesplněného snu být matkou (nenaplněný a uvědomělý archetyp pečující Matky) má v sobě další archetyp Tanečnice, zřejmě na základě toho, že žít v očekávání změn znamená ztrácet svůj životní čas. Fiona očekáváním žije přes sedm let v manželství a ženy dle Estés jsou „velmi trpělivé, mohou čekat celá léta“ (Estés, 1999: *passim*). Fiona čekala v podstatě dlouho a nemá co ztratit – manželství, které nefunguje, jež spolu s manželem jedou psychicky pozvednout do Indie, již není smyslem jejího života. Co „horšího“ se jí může stát než to, že se s ním rozvede? Myslím si, že s tímto rizikem Fiona plně počítá, počítá i s negativní reakcí svého manžela, ale pocit životního naplnění, uvědomění své síly a půvabu, svobody je pro tuto ženu mnohem silnější a potřebnější.

4.3 Voda – archetypální motiv

„Archetypální motivy jsou projevem archetypů, základních struktur našeho podvědomí“ (Franz, 2010a: 273). Motiv vody je jedním z nejčastějších a nejlépe popsaných archetypických motivů v psychologické analýze.

Jedním z archetypálních motivů ve filmu je voda. V hlubinné psychologii je voda symbolem nevědomí.⁹¹ Celý příběh v přítomnosti se odehrává na lodi uprostřed oceánu. Oceán by mohl mít stejný význam jako vodní příkop. Dle Clarissy Pinkoly Astés jako „vypouštěný vodní příkop, který má symbolický význam, podobný řece Styx, což byla jedovatá řeka, po níž byly duše mrtvých převáženy ze země živých do země mrtvých. Místo odpočinku pro mrtvé, ukončení života“ (Estés, 1999: 355-356). Loď tedy může symbolizovat cestu z jedné fáze života do druhé. Oba páry plují lodí v naději na změnu ve svém životě a pro každou z nich je ta cesta bránou k poznání sebe sama i koncem jejich životní pouti, ať fyzické, či v podobě citového spánku.

Dle mytologických představ Germánů vede cesta do Říše mrtvých přes moře. Plavba lodí je symbolem plodnosti, tvůrčího potenciálu nebo nového života, kdy „voda symbolizuje prvotní element, „ženu“, která pohlcuje muže, jenž podléhá jejímu kouzlu

⁹¹ Dále o vodě viz C. G. Jung. 2009. „Symboly matky a znovuzrození“ In C. G. Jung Hrdina a archetyp matky. Praha: Emitos., Louise M. von Franz „Psychologický výklad pohádek“. 2008. Praha: Portál nebo Robert Bly a jeho „Železný Jan“ s. 54.

(Horney, 2004: 132), a její druhou podobu (dle Roberta Bly) „erotičtější a oduševnělejší, Keltové pojili s vodou a měsícem“ (Bly, 2005: 137).

Feministická kritička Elizabeth T. Knuth polemizuje nad úvahami Roberta Blyho a píše, že „z feministické perspektivy směr ‚new men’s movement‘⁹² je androcentrický“ (Knuth, 1993: 5). Problem podle ní tkví ve špatném oddělení genderu a pohlaví, kdy „definice ‚mužská spiritualita‘ působí esencionalisticky... biologicky determinovaná mužskost se prezentuje napříč časy a kulturami v každé bytosti s Y-chromozomem“ (Knuth, 1993: tamtéž). Dichotomie muž/žena zde „nefunguje jako deskriptivní princip klasifikace, ale jako hodnocení vlastností (mužských/ženských – X.Y.)“ (Knuth, 1993: 9)

Richard Rohr uvádí, že „hlavní mužské archetypy vždy budou o moci“ (Rohr in Knuth, 1993: 6), čímž lze potvrdit stále se vyskytující mocenský aspekt v postavení mužů a žen, který se projevuje v mnoha archetypech, např. v „mužských“ tyranech a „ženských“ otrokyních, o kterých pojednávám v archetypální analýze.

Kathy O’Sullivan diskutuje nad „bestsellerem gurma“ (Sullivan, 1993: 121), který v roce 1970 přišel s pojmem „jemného“ muže, který „se nezajímá o poškození země a nezačíná války“ (Sullivan, 1993: tamtéž). Bly je kritizován za své „egalitářské vztahy, protože se identifikuje s dominantními archetypy krále, válečníka, starověkého božstva, např. jmenovitě Dia,... přitažlivou sexuální nerovností skrze patriarchální pohádky,... vnitřním ‚divokým mužem‘ v konfrontaci s mužskou odpovědností za násilí páchané na ženách,... vágně nakládá s pojmem homosexuality“ (Sullivan, 1993: 122–125).

Vrátím se k analýze archetypálního motivu vody. Zdenka Kalnická vysvětluje symbolický význam moře, jak ho pojmají Helene Cixous a Lucy Irigaray, a to tak, že „povyšují neustálý pohyb moře na symbol femininity...“ (Kalnická, 2007: 77).

Nordický mýtus Edda např. také spojuje ženu a vodní živel. Vypráví o bohyni mrtvých Hel,⁹³ která měla ve své moci dvanáct řek pramenících pod stromem Yggdrasil, na němž se oběsil Odin. V podstatě tím chci poukázat na to, že propojení ženy, života a smrti je spjato s její schopností dávat život a jak uvádí Verena Kast, např. „strom pojatý z hledis-

⁹² Program mužské spirituality – pozn. autorky.

⁹³ Lze se o ní dočíst ve sbírce nordických básní Edda z 13. stol., konkrétně píseň Heimskringla a Egils Saga, též Gilfaginnig. K Hel do podsvětí se dostávali mrtví kromě zahynulých hrdinů, kteří putovali do Valhally. V podsvětí se též nacházela Urdina studna osudu, a to pod kořeny stromu Yggdrasil (jasan, strom Devíti světů), na kterém se oběsil Odin. Vedle studny byla síň, ve které tři normy Urd, Verdandi a Skuld určovaly osudy lidí. Tady poukazuji na to, že podsvětí, noc a voda se ve starých nordických mýtech pojí se ženou, vládkyní vodních toků, která bere a dává život.

ka mateřské funkce, propouští individuálního člověka do života a ... bere si ho zpět v okamžiku smrti“ (Kast, 2000: 125).

V řeckých mýtech se v podsvětí „nalézá řeka jménem Léthé⁹⁴ a pít z ní znamená zapomenout vše, co bylo řečeno a vykonáno. Léthé byla zároveň i bohyní-řekou, dcerou boha temnoty Tartara a bohyně noci Nikty. Psychologicky to znamená dle Clarissy Pinkoly Estés „usnout ve svém vlastním životě“ (Estés, 1999: 364). Taková se mi zdá Fiona, jejíž vnitřní divoká žena do určité doby spí.

Zdenka Kalnická uvádí, že „typickou postavou, která reprezentuje ženskou moc svádění, je mořská panna,... ve které můžeme spatřit spojení ženského a vodního živlu... svádí tím, že skrývá to, co je cílem svádění“ (Kalnická, 2004: 493). Mimi, symbolicky řečeno, pokud uchovává své tajemství v obraze panny nebo femme fatale, představuje objekt touhy a zájmu mužů. Podrobněji o obrazu tajemství pojednávám v analýze tance Mimi a Fiony.

Na příkladu archetypického obrazu vody bych chtěla ukázat možnost interpretace části dialogu, která je dalším zlomovým bodem ve vztahu Oscara a Mimi.

Oscar dále vypráví Nigelovi příběh o svém vztahu s Mimi. Detailně mu popisuje jeden večer strávený na horské chatě, kdy se Mimi vymočila na televizní obrazovku, v tu chvíli Oscar spadl dolů na podlahu a ona pomočila i jeho. Tato nová zkušenost byla začátkem konce. Oscar vzpomíná na ten okamžik jako na svůj „*životní orgasmus, ... to byl můj Nil, Ganga, Jordán, má fontána mládí, můj druhý křest... náš sexuální Rubikon*“ (Oscar). Nigel zareaguje na jeho vyprávění prudce, aby mu dal najevo, že jeho ochota být posluchačem má své meze a že se považuje za slušného člověka. Oscar se nevzdá svého názoru, že mu rozšiřuje „*sexuální obzor (Oscar). Určitě se s Fionou pelešíte nesmírně korektně, hezky hygienicky a ve vší formě*“ (Oscar).

Filmová kritika celkem opomíjela hudební, choreografickou a dialogovou stránku filmu, které jsou v tomto filmu velmi promyšlené a mají symbolický kontext.

Oscar se tu zmiňuje o několika řekách a od každé z nich lze odvodit určitou vlastnost, která by mohla charakterizovat jak chování Mimi v dané situaci, tak Oscarovy pocity, které takto symbolicky přirovnává k řekám. Žena jako řeka, a Oscar je tím Mrtvým mořem. Nil je nejdelší řeka na světě, Jordán svým názvem znamená „řeka“ a vlévá se do Mrtvého moře, které je nejnižší položeným místem na zemském povrchu. Ganga má skoro největší průtok

⁹⁴ Léthé byla součástí názvu sborníku Ponořená do Léthé z roku 2003, věnovaného cyklu přednášek Metafora ženy 2000–2001. Kalivodová, Eva, Blanka Knotková-Čapková (ed.). Texty několika autorek a autorů odhalují způsob, jak žena sama uchopuje svět a sebe sama ve vztahu k tomuto světu.

na světě a je to posvátná řeka. Indové a jiní poutníci v ní konají rituální koupel pro očistu duše a těla, věří, že se tak dá vysvobodit ze samsáry.⁹⁵ Nakonec Oscar zmíní řeku Rubikon:⁹⁶ Když César překročil se svou armádou tuto řeku, prohlásil „alea iacta est“ tzn. symbolicky, že budoucnost je daná. V podstatě Oscar svým výrokem naráží na to, že se sklonil před Mimi plnou síly a energie jako před „nádobou mořské vody“ (Bly, 2005: 152). Dle Zdenky Kalnické „k postupné dualizaci filosofického myšlení a převrácení pozitivních konotací, spojovaných s vodou, feminitou a tělesností ve prospěch maskulinity a duchovnosti, došlo již v antice“ (Kalnická, 2007: 34). Sexualita Mimi je hluboká, prudká jako řeka a Oscar se cítí být očištěn skrze ni, oba ovšem překročili tu pomyslnou čáru, odkud již není návratu, předurčili svou společnou budoucnost. Lze předpokládat, že dialogový kontext zde nebyl náhodný.

4.3.1 Archetypální motiv vody⁹⁷ ve filmech Romana Polanského

V jednom ze svých interview, která lze vyslechnout v biografickém filmu Roman Polanski: Pravdivý příběh (2008), prokurátor Roger Ganson vyslovil domněnku, že Roman Polanski je vinný ve všem, z čeho ho doposud obviňovali. Důvodem k tomu by mohla být jeho návštěva retrospektivy filmů Polanského, která zahrnovala filmy do roku 1978. Tehdy Ganson řekl, že „k úhonně v jeho filmech vždy dochází ve vodě, kde se setkávají mravnost a neudh“ (Ganson, filmový dialog). Tak si tento náboženský založený člověk vysvětloval obvinění Polanského ze znásilnění nezletilé dívky. Roman Polanski je režisérem banálních životních situací, o kterých se ve společnosti dobře ví, ale jsou veřejně nediskutabilní. Pochopitelně, že v jeho režisérském podání filmy najdou jak své ctitele, tak odpůrce.

Fakt, že voda je jedním z hlavních společných archetypických obrazů ve filmech Polanského je zřejmý. V jeho prvním filmu *Nůž ve vodě* se příběh odehrává na plachtenci a do vody je úmyslně upuštěn nůž. Rozuzlení celého filmu se odehrává skutečně ve vodě. Ve filmu *Hnus* odjede dvojice milenců se sestrou k moři, ale přesto se celý příběh odehraje v uzavřeném prostoru bytu. Ve filmu *Chinatown* jednou z vypravěčských linií je umělé vysušování vodní nádrže, kde voda je jedním z klíčových syžetů filmové aféry. Příběh

⁹⁵ Samsára znamená neustálé putování v tomto světě; když se od ní osvobodí, dosáhnou stavu osvícení.

⁹⁶ Lat. Rubico od „rubeus“, zn. červený. Vody řeky se zbarvují dočervena.

⁹⁷ Motiv vody ve filmové tvorbě např. zpracovává Roman Krasilnikov ve svém článku z roku 2007 „Semiotics of water and water area in the films by Lars Von Trier“ In *Respectus Philologicus*. Vol. 12. No. 17. s. 10–18.

Hořkého měsíce se odehrává na lodi, v Rosemary má děťátko jsou elementy lodi, moře a deště. Voda je označovaná za živou, věčnou, vodu života, kouzelnou.⁹⁸

V egyptské mytologii existuje čtveřice božstev – Ré je vládcem nebes, Isis vládne zemí. Nut byla nebem a Geb byl zemí, natahoval své ruce k Nut, ale dle Roberta Bly „pamatujeme si jenom dvě božstva, dochází k polarizaci pohlaví, jež se pak jeví jako protichůdná“ (Bly, 2005: 54). Roman Polanski naplňuje archetyp Divého muže, o kterém píše Bly. Spojuje ho s vodou a s tím, kdo projde řadou těžkých zkoušek s vytržením, které dle Roberta Bly „se dostavuje díky přemýšlivosti, sebekázní a smutku, kdy... bezprostřednost, spojení s divokostí... vybízí k cestě vroubené intenzivními pocity, vědomím existence rány, pohotovosti k impulzivnímu jednání, možností pádu“ (Bly, 2005: 239; passim). Zkrátka nejen jeho filmy, ale sám Roman Polanski je mužem, který je v přímém spojení s vodou.

⁹⁸ Podobné motivy vody, která má proměnlivou povahu, se objevují např. jako živá voda ze Svatého grálu ve filmu Indiana Jones a poslední křížová výprava (1989), kouzelná voda v ruské pohádce A. N. Tolstého „Sestřička Alenuška a bratříček Ivánuška“, kde se Ivánuška napije vody z kozího kopýtka a promění se v kůzlátko. Na konci pohádky utopenou Alenušku vyzvednou ze dna řeky a ponoří do pramenité vody, aby ožila. Aneta Langerová zpívá „ve mě navždy zůstává tvoje voda živá, uvnitř odpočívá čistá, důvěřivá“. Voda je i symbolem spojeným se smrtí, kdy přijímá všechny potopené lodě, utopené lidi; např. v „Hamletovi“ Williama Shakespeara se Ofélie zblázní smutkem ze smrti otce a utopí se. Jednu z jejích nejromantičtějších podob ve stejnojmenném obraze Ophelia namaloval John Everett Millais (1829–1896).

5. Archetypální maskulinita a archetypální femininita

Počínaje teorií Zigmunda Freuda se femininita a maskulinita v psychologii považovaly za vrozené, biologicky determinované charakteristiky osobnosti. Ve 30. letech 20. století vzniká teorie kulturní determinace genderových rozdílů, která pojednává o tom, že indikátorem maskulinity/femininity jsou způsoby chování a sociální rozdíly, které vytvářejí rozdíly mezi pohlavími v určité době v dané společnosti. K polovině 70. let 20. století se představa o femininitě a maskulinitě jako o hlavních charakteristických osobnostních rysech ukázala jako nedostačující a neúplná. Velké množství charakteristik femininity a maskulinity, které se znatelně liší v každé lidské společnosti v různých historických dobách, nedovolovalo vytvořit jednotný systém pro posuzování stupně femininity/maskulinity.

Představy o femininitě/maskulinitě se utvářejí a formují v kulturně etnickém a sociálně psychologickém prostředí, a nejen biologickým nebo psychofyziologickým způsobem; Franz zdůrazňuje, že „sociální role mužů a žen se určují tou kulturou, ve které žijí“ (Franz, 2007: 13). Zatím tyto představy nebo role vystupují jako formy vyjádření sociální identity nebo identit. Lze říci, že maskulinita/femininita jsou souborem vnitřních a vnějších charakteristik osobnosti, který se mění v časoprostoru a jejich vzájemné působení lze určit na základě vlivu sociálně zkonstruované genderové identity.

Jednou z mnoha definic maskulinity/femininity může být „normativní kategorie, která označuje souhrn ideálních obrazů toho, jací musí muži a ženy být. Podobné ustálení představ postupně vytváří genderové stereotypy o somatickém, psychickém, společenském způsobu chování, který je charakterní pro muže a ženy“ (Sanford, 2010: 13–14).

Maskulinita a femininita v postmoderní době jsou především ideologické sociální konstrukty vyjadřující určité koncepty moci. Tak konstrukt femininity, který dominuje v současné společnosti, více odpovídá představám mužů a více vypovídá o mužích než o ženách. Tento konstrukt potvrzuje a omlouvá sociální asymetrii a konstruuje femininitu jako spíše méněcennou než soběstačnou, přece „mužství je více než ženství“ (Beauvoir, 1966: 15). Naše kultura tak dle Jackie Stacey „je nasycená obrazy záhadné femininity, kterou ženy vstřebaly a (z hlediska jejich pasivní pozicionality – X.Y.) reprodukují tyto obrazy, tzn., že se má přehodnotit (obraz – X.Y.) toho, jak ženy podle prezentovaného ženského ideálu vypadají na plátně“ (McCabe, 2004: 49).

Dle Junga kulturní a sociální očekávání a role ve svém jádru mají vliv na život mužů a žen. Zároveň však na jejich život dle Johna Sanforda působí „vnitřní archetypické a psychologické faktory“ (Sanford, 2010: 13). Konstrukce femininity a maskulinity těsně souvisí s pramenícími archetypálními obrazy, představami o ženských a mužských typických vlastnostech, a jak uvádí David Snowden, „archetypy jsou nástroje narativního šablonování.“⁹⁹ V podstatě se jedná o zjednodušení popisu toho, co je ženské a mužské chování, myšlení a jednání za předpokladu, že osoby opačného pohlaví mají ryze vlastní charakteristiky, které nejsou obsažené v jedincích opačného pohlaví, že „ženy jsou infantilní a emotivní stvoření a jako takové tedy nejsou schopné mít za něco odpovědnost a být nezávislé, je výsledkem mužského sklonu snižovat sebeúctu žen... neustále vratká sebeúcta nutí ‚průměrného muže‘, aby si znovu a znovu vybíral typ ženy, která je infantilní, nemateřská a hysterická, čímž každou další generaci vystavuje vlivu takových žen“ (Horney, 2004: 143), protože některé z nich se stávají matkami.

5.1 Nenaplněný archetyp pečující Matky

Karen Horney rozlišuje postoje mužů k mateřskosti žen a mateřství, kdy podle ní „mateřskost je v nejčistší formě znázorněná v kultu Panny Marie a postoje muže k mateřství jako takovému, s jakým se setkáváme v symbolice starověké matky bohyně. Muži budou vždy upřednostňovat mateřskost vyjádřenou v jistých duchovních vlastnostech žen, tedy pečující, nezištné a obětavé matky; ty jsou ideálním ztělesněním ženy, která může splnit všechna jejich očekávání a touhy... Schopnost žen vytvořit nový život, tato jejich živelná síla, naplňovala muže obdivem“ (Horney, 2004: 112). Dle Luce Irigaray „Horney byla také první, kdo navrhl předefinovat oidipovský komplex a otázku kastrace v chápání „evoluce ženské sexuality“ (Irigaray, 1985: 49). Začleňuji tuto pasáž o mateřství tematicky k pojednání o femininitě z toho důvodu, že obraz matky neodmyslitelně patří do rámce představ o ženě, o naplnění obrazu „ženskosti“ obou filmových hrdinek. Zdenka Kalnická vysvětluje, jak pojem matky a propojení vody a ženy chápou Helene Cixous a Lucy Irigaray, jež „prostřednictvím metafory moře/matky¹⁰⁰ pátrají po zdrojích femininity

⁹⁹David Snowden, The Cynefin Centre. Archetypes as an Instrument of Narrative Patterning. www.cynefin.net

¹⁰⁰ Ve francouzštině jazyková blízkost slov mére (moře) a mer (matka).

v předoidipovské fázi vývoje dítěte... kdy proces oddělení ještě není ukončen“ (Kalnická, 2007: 77).¹⁰¹

Janet Wolf se domnívá, že „existují historicky konstruovaná pojetí ‚ženskosti‘. ‚Ženskost‘ či ‚ženské‘ jsou důležité ve dvou ohledech: jako uznání konkrétních sociálně-historických konstrukcí genderu (ať v pozitivním, nebo negativním smyslu) a jako ohnisko ztotožnění se a mobilizace pro feminismus... ‚ženskost‘ může být nesmírně účinným nástrojem pro dekonstrukci společenských a kulturních předsudků, které se za tímto pojmem skrývají“ (Wolf in Pachmanova, 2001: 152).

Obě hrdinky, Mimi a Fionu, mateřství mine stejně jako archetyp pečující Matky. Nenaplněný ideál mateřství je u obou žen patrný. Dle Estés jednou z fází vytvoření vztahu k Divoké Matce (jeden z obrazů trojjediné bohyně) je zrození nového života – dítěte. „Dát život, porodit, je psychickým ekvivalentem pro stát se sama sebou, celistvým Já, což znamená nerozdělenou duši. Pro většinu žen je mateřství a výchova vnitřních Já tvůrčí prací, cestou poznání... ženy doslova sní o novém dítěti, novém domově a novém životě“ (Estés, 1999: 361-364). Estés zde opět poněkud esencializuje a homogenizuje ženy v jejich touze stát se matkami. Zdenka Kalnická poznamenává, že „v některých obdobích byla schopnost být matkou jedním z neoddělitelných komponentů ideálu ženskosti a ženské krásy... jako něco, co neoddělitelně patří k ženě jako takové“ (Kalnická, 2007: 77).

Martina Pachmanová vysvětluje na příkladu tabuizace mateřské problematiky v českém umění¹⁰² způsob, jak došlo k pocitu ženské frustrace kvůli nenaplněnému ideálu mateřství, jehož chápání ve společnosti je dlouhodobě konstruovaným modelem, „populární teorie jen utvrdily vžitý stereotyp, že prvotním a výsostným úkolem ženy je reprodukce“ (Pachmanová, 2006: passim). Mimi byla těhotná ve druhém měsíci, ale Oscar ji přiměl k přerušení těhotenství z důvodu nevhodného načasování a jeho přesvědčení, že není schopen být otcem. „*Co s tím budeš dělat? Podívej se na mě! Vypadám snad jako táta? Dovedeš si nás představit, že budeme vychovávat dítě? Bude mi čtyřicet a neprodal jsem jedinou knihu! Bylo by fér takovému otci hodit dítě na krk? Bud' rozumná*“ (Oscar). Jsem si vědoma toho, že ne každá žena chce či může být matkou. Instrumentalizace ženy

¹⁰¹ Jak dále vysvětluje Zdenka Kalnická k tématu mnohosti identit, „pokud nám k uchopení nestačí pojmové nástroje, které jsou omezeny ve své schopnosti postihnout ono přelévání se Já do Jiného a Jiného do mne, existuje zde jazyk umění“ (Kalnická, 2007: 76), kterým píšou Helene Cixous a Lucy Irigaray.

¹⁰² Martina Pachmanová podrobněji tuto problematiku pojednává ve stati „Proměny a tabuizace mateřství v českém moderním umění: od symbolické velké matky ke katastrofě mateřské identity“. Text byl publikován v Hanáková, Petra, Eva Kalivodová, Libuše Heczková (eds.). 2006. V bludném kruhu: Mateřství a vychovatelství jako paradoxy modernity. Praha: Slon. Dostupné na:

<http://www.zenyvumeni.cz/index.php?id=42>

v jejím předurčení k životní roli být matkou je daná jediné její fyziologickou schopností. Zdůrazním také, že Mimi otěhotněla skutečně v nevhodném období vztahu s Oscarem, v době, kdy ji ponižuje a psychicky týrá, kdy je vyčerpaná. Vztah, který nemá budoucnost a funguje jenom díky výdrži a lásce samotné Mimi, kdy všechno podstatné dění se přizpůsobuje názorům a požadavkům Oscara.

Fiona patří k lidem s dobrou výchovou, kteří dle Vereny Kast „se drží mnoha pravidel, často nebývají schopni svůj vztek akceptovat a mutují v typ obětí“ (Kast, 2003: 30); přizpůsobila se a dospěla k tichému naslouchání svému muži; dle Russela Grigga „důležitým faktorem je adaptace mužových přání s pocitem, že jsou (odjakživa její – X.Y.)“ (Grigg, 1999: 109); v podstatě svým výrokem „*stejně není zdravé, aby tak staří manželé byli pořád spolu*“ (Fiona) se dá říci, ve stylu uvažování podobném Fioninu, že stejně jsem ty děti „až tak nechtěla“. Fiona jako by odkládala svá přání, potřeby a pocity až na poslední místo, důležitější je Nigelův názor.

Film je kulturní praxe, kde představy o ženách/femininitě a mužích/maskulinitě dle Davida Bordwella představují „zkrátka mýty o sexuální diferenciaci, které se produkují, reprodukují a prezentují“ (Smelik, 1998: 7) filmem samotným. Mnohé lidské vztahy budou díky filmu pochopeny diváctvem v míře odpovídající jeho životních zkušenostem a estetickému kulturnímu citění, kdy „lidé, kterými jsme ve svém životě opovrhovali, nás možná okouzlí (budou lépe čitelnými – X.Y.) ve filmu“ (Bordwell, 2001: 45).

6. Závěr

Cílem diplomové práce ve filmu *Hořký měsíc* bylo určit a analyzovat hlavní archetypy především ženských filmových postav a objevující se archetypální motivy.

Důvodem k napsání této diplomové práce se stala absence archetypální analýzy filmových postav z hlediska feministické kritiky. Film *Hořký měsíc* byl zfilmován dle románové předlohy francouzského esejisty a filozofa Pascala Brucknera.

V teoretické a metodologické části práce uvádím souhrn filmových a feministických teorií, na jejichž základě analyzuji daný film. Teoreticky analyzuji archetypy filmových postav na základě analytické psychologie, feministické filmové kritiky a genderové analýzy. Používám gender jako analytickou kategorii pro analýzu genderových vztahů, stereotypů v rámci patriarchální společnosti.

Analyzuji filmový syžet na základě neoformalistické filmové analýzy Davida Bordwella a Kristin Thomas. Na základě teorie Laury Mulvey o vizuální slasti v narativním filmu vysvětlují specifiku reprezentace ženských postav ve filmu skrze scopofilní a voyeuristické praktiky. Dokazují, že reprodukování stereotypních ženských obrazů skrze film udržuje patriarchální ideologii, kde žena zaujímá podřízenou, pasivní pozici erotického objektu, jak to je v rámci reprezentace filmových postav Mimi a Fiony.

Dále se věnuji otázkám proměny archetypů u jednotlivých filmových postav, a to na základě archetypální sinematické souvislosti. Dle Michaela Confortiho „okolní svět a naše vztahy jsou filmovým plátnem, na kterém se viditelně objevují archetypy s žádostí o pochopení a integraci. Filmy nás provokují k vzájemné interakci, k pronikání do jejich světa a do tradic největších vypravěčů. Jsou to otevřené dveře, skrze které každý z nás může vejít do jiného světa, plného velikých pravd, které nás mohou změnit, pokud jsme otevřeni jejich vlivu“ (Conforti, 2005). Na základě této teorie dokazují, že každý archetyp má určité vlastnosti a scénář svého jednání.

Na základě teorii Judith Fetterley vysvětlují možnost také „kritického čtení“ filmu, analyzují mocenské vztahy a společenské stereotypy reprodukované daným filmem.

V kontextu teorii Judith Butler vysvětlují její pojetí performativity, skrze kterou „děláme gender“ (Butler). Vysvětlují jak dané filmové postavy přizpůsobují své jednání stereotypním očekáváním svých partnerů.

Dalším cílem práce bylo prozkoumat vliv změn archetypů na genderové role daných filmových postav. S ohledem na aktuální archetyp filmové postavy lze s určitostí říci, podle Marii-Louisy von Franz, že „smrt archetypického obrazu je jeho transformací, protože dle své podstaty archetyp nemůže zemřít. Je to věčné seskupení, které se dědí, ovšem může měnit svou formu nebo symbolizovat příchod jiné“ (Franz, 2010b: 194).

Při analýze filmových postav pracují s teorií Carla Gustava Junga a zároveň používám práci Annis Pratt v rámci její kritiky Zigmunda Freuda a redefinici archetypů Carla Gustava Junga na základě analýzy literárních děl ženských autorek.

V analýze ženských filmových postav soustřeďují více pozornost na Mimi, protože je z archetypálního a genderového hlediska nejpodstatnější. V postavě Mimi se soustřeďuje několik archetypů, a to panna, femme inspiratrice, svědkyně, otrokyně-prosebnice a femme fatale. Jejich protikladem je postava Fiony, kterou analyzují skrze archetypy cudné manželky a tanečnice. V obou případech dochází jak k archetypální, tak genderové subverzivní změně. Mimi z genderového hlediska je spojena s tradičními patriarchálními archetypy např. panny nebo otrokyně, Fiona zastává zde tradiční roli cudné manželky.

V analýze mužských filmových postav analyzují dvě primární mužské postavy, kterými jsou Oscar a Nigel, a jednu sekundární mužskou postavu, Singha. Mužské filmové postavy analyzují na základě archetypů věčně zeleného milence Annis Pratt, spisovatele-mudrce, tyрана, velkého dítěte a cizince-poutníka. Oscar zde naplňuje roli milence a tyрана a jeho protikladem je pasivní a dětinský Nigel. Singh zaujímá prostřední pozici a v podstatě soucítí s Fionou, když vystupuje též v podobě jejího rádce. V této souvislosti analyzují problematiku mateřství, kde ani u jedné z ženských postav nedošlo k naplnění archetypu Matky.

Na základě teorie Luce Irigaray a Helene Cixous analyzují subverzivní změnu, ke které došlo v rámci ženské sexuality na základě konceptu *écriture feminine* a lesbického vztahu, ke kterému došlo mezi Mimi a Fionou. Ženská sexualita se zde jeví jako fluidní,

stále se proměňující. Došlo zde k naplnění normalizující a represivní moci genderového řádu za porušení heteronormativních a společenských norem bez ohledu na subverzi ve vztahu žen vůči mužům.

Na základě polemiky Clarissy Pinkoly Estés a Sylvie Brynton Perery analyzuji cesty ženské iniciace, která odpovídá archetypálním změnám obou žen. Problematizují zde na základě konstruktivistické kritiky jejich esencialistický přístup, jehož prostřednictvím vysvětlují určité chybné interpretace, očekávání ze strany ženských hrdinek.

Dále analyzuji archetypální motiv vody, který je tradičně spojován s obrazem ženy, a archetypální motiv hudby, která zde slouží jako doplněk filmového narativního významu.

Krátce se věnuji výskytu archetypálního motivu vody ve filmech Romana Polanského a analyzuji na příkladu dialogu mezi Mimi a Oscarem kontextuální vliv vody, v tomto případě na konstruování filmového dialogu.

Skrze analýzu archetypální maskulinity a archetypální femininity vysvětlují na základě konstruktivistické kritiky genderových kategorií muž/žena (mužství/ženství) jejich vliv na konstruování genderové identity.

V průběhu analýzy archetypů věnuji také pozornost dílčím problémům, které nejsou předmětem mého zkoumání, např. otázce kánonu ženské krásy, tematizaci „ženské“ spravedlnosti a nucenému ideálu „ženství“ v kontextu produkování genderových identit.

Na základě výše uvedených teorií a archetypální genderové analýzy dokazují, že každá lidská bytost skrývá v sobě několik archetypů, jejichž projevy působí na změny genderových rolí a lidského chování. Působením těchto změn může docházet k dekonstrukci binárních opozic a oslabení patriarchálního řádu.

BIBLIOGRAFIE

Film:

Hořký měsíc, režisér Roman Polanski. 1992

Seznam použité literatury:

Ain-Krupa, Julia. 2010. Roman Polanski: A life in exile. Santa Barbara: ABC-CLIO.

Apperson, Virginia, John Beebe. 2008. The Presence of the Feminine in Film. Cambridge Scholars Publishing.

Badinter, Elisabeth. 2004. Tudy cesta nevede: slabé ženy, nebezpeční muži a jiné omyly radikálního feminismu. Praha: Karolinum. s. 55–118.

Bachelard, Gaston. 1997. Voda a sny. Praha: Mladá fronta.

Beauvoir, de Simone. (1949). 1966. Druhé pohlaví. Praha: Orbis.

Bedněnko, Galina. 2005a. Grečeské bogini – Archetypy ženstvennosti, Moskva: Klass. (rusky)

Bendová, Helena. 2005. „Záhadné publikum: dějiny kinematografie a zkoumání fenoménu diváctví“. In Dějiny a současnost: kulturně historická revue. č. 12 [cit. 10. června 2013] Dostupné na: <http://dejinyasoucasnost.cz/archiv/2005/12/zahadne-publikum/>

Bennet, Andrew, Nicholas, Royle. 2004. An Introduction to Literature, Criticism and Theory. Harlow: Pearson Longman.

Bird, Daniel. 2003. Roman Polanski. The Pocket Essential.

Blanning, Adam, Glenda, Monasch. 2010. „Bringing Movement into Life and Healing“. In Journal Explore! Vol. 19. č. 5. s. 50–53. [cit. 10. června 2013] Dostupné na: www.denvertherapies.com

Bly, Robert. 2005. Železný Jan. Praha: Argo.

- Bolen, Jean Shinoda. 2009. *Goddesses in Everywoman: Powerful Archetypes in Women's Lives*. New York: Harper Collins Publishers.
- Bolen, Jean Shinoda. 2010. *Gods in Everyman: Archetypes that Shape Men's Lives*. New York: Harper Collins Publishers.
- Bordwell, David. 1982. "Happily Ever After, Part Two". In Bordwell David. In *Velvet light trap: review of cinema*. Vol. 19. s. 1–7.
- Bordwell, David, Thompson, Kristin (ed.). 2001. *Film Art: an Introduction*. New York: McGraw – Hill.
- Bordwell, David. 2012. „The Viewer's Share: Models of Mind in Explaining Film". [cit. 10. června 2013] Dostupné na: <http://www.davidbordwell.net/essays/viewersshare.php>
- Bourdieu, Pierre. 1998. *Teorie jednání*. Praha: Karolinum.
- Bourdieu, Pierre. 2000. *Nadvláda mužů*. Praha: Karolinum.
- Bruckner, Pascal. 2009. *Hořký měsíc*. Praha: Academia.
- Campbell, Joseph. 1969. „Primitive Mythology: the Masks of Gods“ In Campbell, Joseph. *The Imprints of Experience*. New York: Penguin. s. 50–131.
- Candance, West, Timmerman, Don H. 1987. „Doing Gender“. In *Gender and Society*. Vol. I. č. 2. *Sociologists and Women in Society*. s. 125–151.
- Cohen, J. Annabel. 2011. „Music as a Source of Emotion in |Film“. In Juslin, N. Patrik, Sloboda, John. 2011. *Handbook of Music and Emotion: Theory, Research, Applications*. Oxford: Oxford University Press.
- Colman, Warren. 1998. "Contrasexuality and Unknown Soul" In Alister, Ian, Hauke, Christopher (ed.). *Contemporary Jungian Alalysis: Post-Jungian Perspectives from the Society of Analytical Psychology*. London. Routledge. s. 198–208.

- Conforti, Michael. 2005. Archetypes, Coherence, and the Cinema. In Nancy Cater (ed.). Spring Vol. 73. Cinema and Psyche: A Journal of Archetype and Culture. New Orleans: Spring Journal.
- Cixous, Helene. 1976. „The Laugh of the Medusa“. In Signs. Vol. 1. č. 4. University of Chicago Press. s. 875–893.
- Conrad, T. Mark. 2007. The Philosophy of Neo-Noir. Lexington: The University Press of Kentucky.
- Corneau, Guy. 2000. Anatomie lásky: vztahy otec-dcera, matka-syn a jejich vliv na budoucí partnerské vztahy. Praha: Portál.
- Culler, Jonathan. 1983. “Readings as a Woman”. On Deconstruction: Theory and Criticism after Structuralism. London: Routledge. s. 508–524.
- Culler, Jonathan. 2002. Krátký úvod do literární teorie. Brno: Host.
- Davis, Kevin. 2010. Manifesting Archetypal Energy through Music. Carpinteria: Pacifica Graduate Institute.
- Diamond, M. Lisa. 2008. Sexual fluidity: Understanding Womens Love and Desire. Cambridge: Harvard University Press.
- Downey, Greg. 1994. „Ladies Night at Exedus: Dancing Humor, Sex, and Subversion.“ In Repercussions. Vol. 3. č. 2. Berkeley: University of California.
- Ellinghoven, Renate. 2001. Příliš mladí na sex? Praha: Ikar.
- Enslar, Eva. 2002. Vagina: Monology. Praha: Pragma.
- Estés, Clarissa Pinkola. 1999. Ženy, které běhaly s vlky. Praha: Pragma.
- Fabe, Marilyn. 2004. Closely Watched Films: An Introduction to the Art of Narrative Film Technique. Berkeley: University of California Press.

Fetterley, Judith. *The Resisting Reader: a Feminist Approach to American Fiction*. 1978. Bloomington: Indiana University Press.

Fowler, K. Joshua. 2011. Rozhovor s Pascalem Brucknerem "Philosophy: Pushing the Limits Series – An Interview with Pascal Bruckner". [cit. 10. června 2013] Dostupné na: <http://mantlethought.org/content/interview-pascal-bruckner>

Franz, M. Louise von. 2007. *Archetypal Patterns in Fairy Tales*. (rusky)

Franz, M. Louise von. 2010a. *The Shadow and Evil in Fairy Tales*. (rusky)

Franz, M. Louise von. 2010b. *The Feminine in Fairy Tales*. (rusky)

Freud, Sigmund. 1997. *Nová řada přednášek k úvodu do psychoanalýzy*. Praha: Psychoanalytické nakladatelství J. Kocourek.

Fromm, Erich. 1966. *Umění milovat*. Praha: Orbis.

Fuller, Kristin, Seaton, Robin. 2000. *Knife in the Water: Displaying Cultural Symbolism?*. [cit. 10. června 2013] Dostupné na: http://www.unc.edu/~kvfuller/U3_Knife_in_the_Water.htm

Funda, Ondřej. 2007. „Jonathan Culler a neopragmatismus“. In *Sborník prací filozofické fakulty Brněnské Univerzity*. s. 41–53.

Gilligan, Carol. 1994. „Jiným hlasem: psychologická teorie a vývoj ženy“. In *Feminizmy*. Brastislava: Aspekt. č. 2. s. 19–23.

Godwin, Joscelyn. 1987. *Harmonies of Heaven and Earth: Mysticism in Music from Antiquity to the Avant-Garde*. Vermont: Inner Traditions.

Goffman, Erving. 1987. „Gender display“. In Goffman, Erving. *Gender Advertisements*. New York: Harper Torchbooks. s. 1–23.

Gorbman, Claudia. 1987. „Narratological Perspectives on Film Music“. In: Gorbman, Claudia. 1987. *Unheard Melodies: Narrative Film Music*. London: Indiana University Press. s. 10–22.

Grigg, Russell, Dominique Hecq (ed.). 1999. *Female Sexuality: The Early Psychoanalytic Controversies*.

Hanáková, Petra. 2004. „Vizuální slast a narativní film Laury Mulveyové v kontextu post-strukturalistické metody“. In *Iluminace: časopis pro teorii, historii a estetiku filmu*. Vol. 16. č. 3 (55), s. 156–157.

Hanáková, Petra. 2007. „Jakou má pohled historii?: dějiny umění, vizuální studia a vizuální obrat“. In *Dějiny a současnost: kulturně historická revue*. č. 6. [cit. 10. června 2013] Dostupné na: <http://dejinyasoucasnost.cz/archiv/2007/6/jakou-ma-pohled-historii/>

Hillman, James. 1996. *Archetypal Theory: C. G. Jung*. Spring Publications.

Hoogland, C. Renee. 1995. „Hard to Swallow: Indigestible Narratives of Lesbian Sexuality“. In *Purdue Research Foundation. 1995. Modern Fiction Studies*. John Hopkins University Press. Vol. 41. č. 3–4.

Hoogland, C. Renee. 1999. „First Things First: Freud and the Question of Primacy in Gendered Sexuality“. In: *Journal of Gender Studies*. Vol. 8. No. 1. s. 43–56.

Hope, Murry. 1991. *Essencial Woman: Her Mystery, Her Power*. Loughborough: Thoht Publications.

Horney, Karen. 2004. *Ženská psychologie*. Praha: Triton.

Chang, T. Stephen. 1995. *The Tao of Sexology: the Book of Infinite Wisdom*. Tao Publishing.

Irigaray, Luce. 1993. *Je, Tu, Nous: Toward a Culture of Difference*. New York: Routledge.

Irigaray, Luce. 1985. *This Sex Which Is Not One*. New York: Cornell University Press.

Isaak, Jo Anna. 2002. „Revoluční síla ženského smíchu“. In *Pachmanová, Martina. Neviditelná žena: ontologie současného amerického myšlení o feminismu, dějinách a vizualitě*. Praha: One Woman Press. s. 241–278.

Jacobus, Mary. 2011. "Reading Woman: Essays in Feminist Criticism". In Eagleton, Mary (ed.). 2011. *Feminist Literary Theory: a Reader*. San Francisco: Wiley-Blackwell Publishing.

Jaffé, Aniella. 1998. *Vzpomínky, sny, myšlenky C. G. Junga*. Brno: Atlantis.

Jenkins, Rachel. 2006. "An Archetype Look into 'La Belle Dame Sans Merci: A Ballad'". In *Universal Journal*. The Association of Young Journalists and Writers. [cit. 10. června 2013] Dostupné na: <http://ayjw.org/articles.php?id=620139>

Jensen, George H.. 2009. *Introduction to the Puer/Puella Archetype*. Albany: University of New York Press.

Jones, Amelia. 2002. „Nepřítomné tělo: přelud zobrazení“. In Pachmanová, Martina. *Neviditelná žena: ontologie současného amerického myšlení o feminismu, dějinách a vizualitě*. Praha: One Woman Press. s. 317–346.

Jung, Carl Gustav. 1994. *Duše moderního člověka*. Brno: Atlantis.

Jung, Carl Gustav. 1995. *Člověk a duše*. Praha: Academia.

Jung, Carl Gustav. 1997. *Výbor z díla II*. Brno: Nakladatelství Tomáše Janečka.

Jung, Carl Gustav. 1997. „O archetypech kolektivního nevědomí“. In C.G. Jung. *Archetypy a kolektivní nevědomí. Výbor z díla. II. svazek*. Brno: Nakladatelství Tomáše Janečka.

Jurg, Willi. 2006. *Psychologie lásky*. Praha: Portál.

Kalnická, Zdenka. 2004. „Ve jménu svádění“. In *Filozofia*. Ročník 59. č. 7. Katedra filozofie. Opava: Slezská Univerzita. s. 491–501. [cit. 10. června 2013] Dostupné na: www.klemens.sav.sk

Kalnická, Zdenka. 2007. *Archetyp vody a ženy*. Brno: Emitos.

Kalnická, Zdenka. 2009. *Úvod do gender studies: otázky rodové identity*. Opava: Slezská Univerzita.

- Kalnická, Zdenka. 2011. „Rod v životě umění: teorie a praxe genderové interpretace“. s. 25-44. In Kvokačka, Adrián, Oliver Tomáš (eds.). Teória a prax súčasnej estetiky. Prešov: Prešovská Univerzita. [cit. 10. června 2013] Dostupné na: <http://www.pulib.sk/elpub2/FF/Kvokacka1/>
- Kast, Verena. 2000. Dynamika symbolů: základy jungovské psychoterapie. Praha: Portál.
- Kast, Verena. 2003. Nebuďte obětí: žijte svůj vlastní život. Brno: Era Group.
- Knotková-Čapková, Blanka. 2003. Poesie bengálského modernismu v komparativním kontextu: návrh periodizace dominantního diskursu. Praha: Univerzita Karlova.
- Knotková-Čapková, Blanka (eds.). 2011. Mezi obzory: gender v interdisciplinární perspektivě. Praha: Gender studies, o. p. s.
- Knuth, T. Elizabeth. 1993. 'Male Spirituality': a Feminist Evaluation. [cit. 10. června 2013] Dostupné na: <http://www.users.csbsju.edu/~eknuth/xpax/malespir.html>
- Konopáčová, Zuzana, Veselá, Blanka. 2011. „Reflexe moci a genderových archetypů v Divé Báře Boženy Němcové“. In Mezi obzory: gender v interdisciplinární perspektivě. Praha: Gender studies, o. p. s., s. 189–206.
- Laňka, David. 2006. Milostné scény a erotika v českém filmu. Praha: Pertklíč.
- Levi, Jerome Meyer. 1980. “The Subtler of the Black, the Red, and the White”. In Journal of California and Greta Basin Anthropology. Vol. 2. č. 2. s. 293–298.
- Lippa, A. Richard. 2009. Pohlaví: příroda a výchova. Praha: Academia.
- Mantecon, H. Valerie. 1993. “Where Are the Archetypes? Searching for Symbols of Women's Midlife Passage”. In Davis, D. Nancy, Ellen Cole, Esther D. Rothblum (ed.). 1993. Faces of Women and Aging. Binghamton: Harrington Park Press. s. 77–87.
- Matonoha, Jan. 2010. „Pasti performativity: dělat, jako by se nic nedělo“. In Sládek, Ondřej (ed.). 2010. Performance/performativita. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR.
- Mazin, Viktor. 2012. Sny filma i psychoanalýza. S. Peterburg: Skifia Print. (rusky)

McCabe, Janet. 2004. *Short Cuts. Feminist Film Studies: Writing the Woman into Cinema*. London: Wallflower.

Moers, Ellen. 2011. "Literary Women". In Eagleton, Mary (ed.). 2011. *Feminist Literary Theory: a Reader*. San Francisco: Wiley-Blackwell Publishing. s. 266–281.

Molton, Dian Mary, Sikes, Lucy Anne. 2011. *Four Eternal Women: Toni Wolff Revisited – A Study in Opposites*. Carmel: Fisher King Press.

Monaco, James. 2004. *Jak číst film: svět filmů, médií a multimédií*. Praha: Albatros.

Monasch, Glenda, Blanning, Adam. 2010. „Bringing Movement into Life and Healing“. In *Explore!* Vol. 19. č. 5. [cit. 10. června 2013] Dostupné na: www.denvertherapies.com

Morris, Pam. 2000. *Literatura a feminismus*. 1. vydání. Brno: Host.

Mulvey, Laura. 1998. „Vizuální slast a narativní film“. In Oates-Indruchová, Libora (ed.). 1998. *Dívčí válka s ideologií: Klasické texty angloamerického feministického myšlení*. Praha: SLON.

Nietzsche, Friedrich. 1995. *Tak pravil Zarathustra: kniha pro všechny a pro nikoho*. Olomouc: Votobia.

Oates-Indruchová, Libora (ed.). 1998. *Dívčí válka s ideologií: Klasické texty angloamerického feministického myšlení*. Praha: SLON.

Pachmanová, Martina. 2001. *Věrnost v pohybu: hovory o feminismu, dějinách a vizualitě*. Praha: One Woman Press.

Pachmanová, Martina. 2006. „Proměny a tabuizace mateřství v českém moderním umění: od symbolické velké matky ke katastrofě mateřské identity“. [cit. 10. června 2013] Dostupné na: <http://www.zenyvumeni.cz/index.php?id=42>

Palmer, J. Anthony. 1997. "Music as an Archetype in the Collective Unconscious: Implications for a World Aesthetic of Music". In *Dialogue and Universalism Review*. Manoa: University of Hawaii. s. 187–200.

Palmer, J. Anthony. 2002. "Why Music?". In *Philosophy of Music Education Review*. Orpheus Music Press. Vol. 10. č. 1. s. 43–49. [cit. 10. června 2013] Dostupné na: www.orpheusmusicpress.com

Paris, Ginette. 2007. *Wisdom of the Psyche: Depth Psychology after Neuroscience*. London: Routledge.

Perera, Brinton Sylvia. 2002. *Sestup k bohyni: iniciační cesta žen*. Brno: Nakladatelství Tomáše Janečka.

Plantinga, Carl. 2007. "Desire, Interest, and the Search for Global Affect Structure in Film". In Plantiga, Carl, Ed Tan. *Interest and Unity in the Emotional Response to Film*. *Journal of Moving Image Studies*. Vol. 4. č. 1. s. 1–47.

Pnáčeková, Michaela. 2010. „De/konstrukce genderové identity v dramatickém diskurzu“. In Sládek, Ondřej (ed.). 2010. *Performance/performativita*. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR.

Pratt, Annis. 1981. *Archetypal Patterns in Women's Fiction*. Bloomington: Indiana University Press.

Rai, Gulshan Kataria. 2009. "The Hetairas: Maggie, Myrthe, Blanche". In Bloom, Harold. *Tennessee Williams's: A Meet Named Desire*. Infobase Publishing.

Rampley, Matthew. 2007. *Pojem vizuální studia*. In Marta Filipová (eds.). *Možnosti vizuálních studií: Obrazy – texty – interpretace*. Brno: Barrister & Principal. s. 21–48.

Rubin, Gayle. 1984. „Thinking Sex: Notes for a Radical Theory of the Politics of Sexuality“. In Carole Vance (ed.). *Pleasure and Danger: Exploring Female Sexuality*. s. 267–319.

Sanford, A. John. 2009. *The Invisible Partners: How the Male and Female in Each of Us Affects Our Relationships*. New York: Paulist Press.

Sasaki, Toru. 2006. *We Ask for More: A Note on Polanski Oliver Twist*. *The Dickensian* Vol. 102. č. 3. s. 240–242.

- Showalter, Elaine. 1998. Pokus o feministickou poetiku. In Libora Oates-Indruchová. 1998. *Dívčí válka s ideologií*. 1. vydání. Praha: SLON. s. 210–34.
- Sidoli, Mara (ed.). 2000. *When the Body Speaks: the Archetypes in the Body*. London: Routledge.
- Smaus, Gerlinda. 2006. „Epistemologická situace poznání pohlaví a genderu“. In Ryšavý, Dan (eds.). *Sborník Sociologika – Andragogika 2006*. Olomouc: Univerzita Palackého. s. 11–22.
- Smaus, Gerlinda. 2004. „Sociologická teorie genderu“. In Darulová, Jolana, Katarína Košťálová (ed.). *Sféry ženy: sociológia, etnológia, história*. Banská Bystrica: Univerzita Mateja Bela a Praha: Sociologický ústav AV ČR.
- Smaus, Gerlinda. 2002. „Proti tvrdošíjně představné o ontické povaze gender a pohlaví“. In *sborník Sociální studia*. č. 7. Brno: Fakulta sociálních studií Brněnské Univerzity. s. 15–27. [cit. 23. června 2013] Dostupné na:
<http://www.socstudia.fss.muni.cz/dokumenty/080304142902.pdf>
- Smelik, M. Anneke. 1998. *And the Mirror Cracked: Feminist Cinema and Film Theory*. London: Macmillan Press.
- Smith, Emily. 2013. *The Roman Polanski Handbook: Everything You Need to Know about Roman Polanski*. Newstead: Emereo Publishing.
- Spicer, Andrew. 2010. *Historical Dictionary of Film Noir*. Lanham: The Scarecrow Press.
- Starý, Rudolf. 1990. *Potíže s hlubinnou psychologií: studie o analytické psychologii C. G. Junga*. Praha: Prostor.
- Starý, Rudolf. 1999. *Filmová hermeneutika: Výbor z filmových recenzí 1981–1994 s úvodní studií o hermeneutice*. Praha: Sagitarius.
- Starý, Rudolf. 2002. „Luna: astrologie a psychologie.“ In Praha: *Astrologický sborník*.

[cit. 10. června 2013] Dostupné na: <http://www.neptunica.cz/luna-astrologie-a-psychologie.html>

Storr, Anthony. 1992. *Music and the Mind*. New York: Free Press.

Stulman, Valerie. 2007. "Femme/s, Film/s, Noir/e: Revisions". In *Thinking Gender Papers*. 17th Annual Graduate Student Research Conference. Center of the Studies of Women. Los Angeles. s. 1–14. [cit. 10. června 2013] Dostupné na: <http://www.escholarship.org/uc/item/23s0b500>

Sturken, Marita, Lisa Cartwright. 2009. *Studia vizuální kultury*. Praha: Portál.

Thompson, Kristin. 1998. Neoformalistická filmová analýza: jeden přístup, mnoho metod. *Illuminace*. 10. č. 1. s. 5–36.

Tong, Rosemarie. 2009. *Feminist Thought: a More Comprehensive Introduction*. Boulder: Westview Press.

Tučková, Anna. 2012. „Role jazyka v konstrukci genderových identit a symbolické násilí Pierra Bourdieu“. [online] In *Sociální teorie*. [cit. 23. června 2013] Dostupné na: <http://socialniteorie.cz/role-jazyka-v-konstrukci-genderovych-identit-a-symbolicke-nasili-pierra-bourdieu/>

Valenta, Milan. 2001. *Dramaterapie 4*. Praha: Grada.

Walker, Debora. 2006. "Re-reading the Femme Fatale in Film Noir: An Evolutionary Perspective". In *Journal of Moving Image Studies*.. Vol. 5. Kansas City: Avila University. s. 1–25.

Williams, Raymond. (1962). 1976. *Communications, Britain in the Sixties Series*. Harmondsworth: Penguin.

Wolf, Naomi. 2000. *Mýtus krásy: ako sú obrazy zneužívané proti ženám*. Bratislava: Aspekt.

Yovell, Yoram. 2005. *Nepřítel v mém pokoji*, Praha: Portál.

Filmová kritika:

Abbot, Andrew. 1993. Bitter Moon: Review. [cit. 10. června 2013] Dostupné na: http://www2.eufs.org.uk/films/bitter_moon.html

Berardinelli, James. 1994. Bitter Moon: Film Review. [cit. 10. června 2013] Dostupné na: http://www.reelviews.net/movies/b/bitter_moon.html

Brown, Joe. 1994. Bitter Moon. Washington Post. [cit. 10. června 2013] Dostupné na: http://www.washingtonpost.com/wp-srv/style/longterm/movies/videos/bittermoonrbrown_a0ae0d.htm

Ebert Roger. 1994. Bitter Moon: Reviews. [cit. 10. června 2013] Chicago Sun Times. Dostupné na: <http://www.rogerebert.com/reviews/bitter-moon-1994>

Elley, Derek. 1992. Bitter Moon: Review. [cit. 10. června 2013] Dostupné na: <http://variety.com/1992/film/reviews/bitter-moon-1200430719/>

Groves, Don. 1992. “Beast a B.O. Beauty in Japanese Opening”. In Variety: Film Review. [cit. 10. června 2013] Dostupné na: <http://variety.com/1992/film/news/beast-a-b-o-beauty-in-japanese-opening-101350/>

Henderson, Eric. 2003. Bitter Moon. [cit. 10. června 2013] Dostupné na: <http://www.slantmagazine.com/film/review/bitter-moon/627>

Howe, Desson. 1994. Bitter Moon: Review. [cit. 10. června 2013] Dostupné na: http://washingtonpost.com/wp-srv/style/longterm/movies/videos/bittermoonrhowe_a0b049.htm

Maslin, Janet. 1994. Bitter Moon: Review. [cit. 10. června 2013] Dostupné na: <http://movies.nytimes.com/movie/review>

Murray, Noel. 2003. Death and the Maiden. [cit. 10. června 2013] Dostupné na: <http://www.avclub.com/articles/death-and-the-maiden,11861/>

Rhodes, Steve. 1995. Bitter Moon. [cit. 10. června 2013] Dostupné na: <http://www.all-reviews.com/videos-3/bitter-moon-2.htm>

Rřssland, Tor Arve. 2010. Bitter Moon: Ikke Polanski pi sitt beste. [cit. 10. června 2013] Dostupné na: <http://cinerama.no/anmeldelse/88483869/bitter-moon>

Stiglegger, Marcus. 1994. Bittermoon: Rezension. [cit. 10. června 2013] Dostupné na: <http://www.ikonenmagazin.de/rezension/Bittermoon.htm>

Toth, Dennis. 2008. Bitter Moon: Review. [cit. 10. června 2013] Dostupné na: <http://cinemoireviews.blogspot.cz/2008/10/bitter-moon.html>

Obrazové přílohy (Obr. 1–18)



Obr. 1.



Obr. 2.



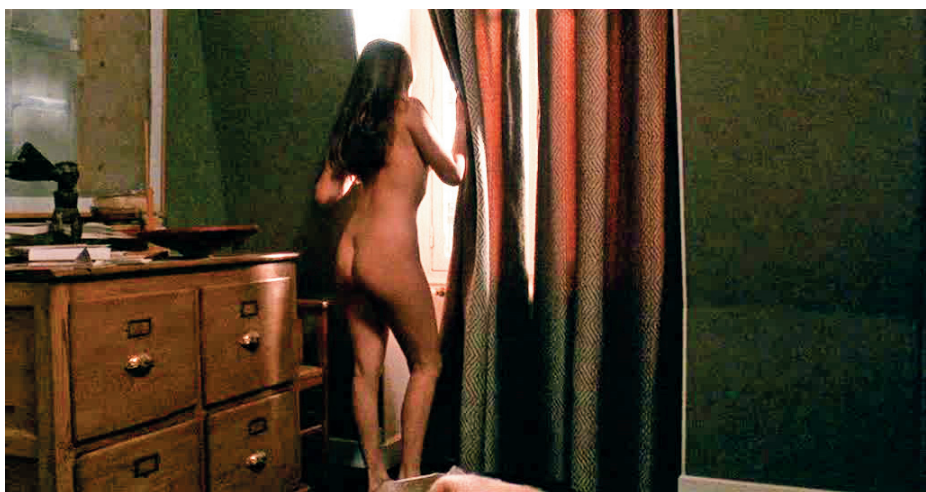
Obr. 3.



Obr. 4.



Obr. 5.



Obr. 6.



Obr. 7.



Obr. 8.



Obr. 9.



Obr. 10.



Obr. 11.



Obr. 12.



Obr. 13.



Obr. 14.



Obr. 15.



Obr. 16.



Obr. 17.



Obr. 18.