

UNIVERZITA PALACKÉHO V OLOMOUCI

Filozofická fakulta

Katedra divadelních a mediálních studií

bakalářská práce

OBRAZ ŽENY VE FILMECH CHARLIEHO CHAPLINA

Lenka Luptovská

Olomouc 2008

PROHLÁŠENÍ

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracovala samostatně a použila jsem jen uvedenou literaturu a prameny.

V Brně, dne 27.3. 2008

PODĚKOVÁNÍ

Děkuji Mgr. Janu Křipačovi za ochotu a rady.

OBSAH

1. Úvod	4
2. Ženy v životě Charlieho Chaplina	6
3. Ženy ve filmech Charlieho Chaplina	11
4. Ženy v grotesce	16
5. Trilogie padlých žen	20
5.1 Kid	22
5.2 Pařížská metresa	25
5.3 Zlaté opojení	28
6. Ženská hrdinka Paulette Goddardové	31
6.1 Moderní doba	32
6.2 Diktátor	34
7. Monsieur Verdoux	37
8. Ženy v hollywoodských filmech	41
9. Závěr	45
10. Summary	46
11. Prameny	47
12. Literatura	51

1. ÚVOD

Jen málo umělců zasáhlo do vývoje světové kinematografie tak, jako Charles Spencer Chaplin. I přes to, že v lednu uplynulo již 94 let od prvního filmu, který natočil, je stále považován za jednoho z nejpopulárnějších a nejvýraznějších filmařů, který se vždy snažil posouvat hranice žánru.

Tvorbu Charlieho Chaplina lze nazírat z mnoha rozličných úhlů. Mně coby zrcadlo pro reflexi jeho tvorby posloužila žena. Při seznamování se s problematikou jsem si položila tři základní otázky: Jakou funkci má žena v narativu Chaplinových filmů, jaké je její zobrazení a jaké je vyznění tohoto obrazu? Cílem mé práce je potom na tyto otázky odpovědět a zároveň se snažit postihnout vývoj, jakým obraz ženy ve filmech Charlieho Chaplina prošel, a pojmenovat jeho hlavní mezníky.

To, jak jsou ženy reflektovány v Chaplinových filmech, je nejen úzce spojeno s hollywoodskou konvencí a pravidly žánru, ale jak už jsem naznačila i Chaplinovým soukromým životem, který se do jeho filmů vždy odrážel. Je tedy jasné, že jsem k tématu práce přistupovala s vědomím, že dílo je tvořeno v určitém kontextu, ze kterého jej nelze vytrhnout. Pro mě byl tedy tímto kontextem, společně s pravidly tehdejší filmové produkce, Chaplinův život. Dále ve své bakalářské práci vycházím z teorií feministických kritiček, např. Jackie Byarsové či Laury Mulveyové, a také z prací Stephena M. Weissmana a Charlese M. Malanda, kteří se problematice ženy v Chaplinových filmech alespoň částečně věnovali. Má práce je ale zároveň také komparací Chaplinových filmů.

Tuto bakalářskou práci jsem rozdělila do sedmi kapitol. V první, nazvané **Ženy v životě Charlieho Chaplina**, se snažím nastínit Chaplinův osobní vztah k ženám a zároveň zachytit nejdůležitější momenty Chaplinova soukromého i profesního života. Druhá kapitola, **Ženy ve filmech Charlieho Chaplina**, otevírá problematiku zobrazování ženských hrdinek v Chaplinových filmech a seznamuje čtenáře s výsledky bádání Stephena M. Weissmana. Ten ve svém článku *Filmové hrdinky Charlieho Chaplina* pro časopis *Film history* podrobuje zkoumání život Hannah Chaplinové a snaží se dokázat její vliv na synovu tvorbu. Na základě výsledků svého zkoumání Weissman definuje tzv. Trilogii

padlých žen, kam zařazuje snímky *Kid*, *Pařížská metresa* a *Zlaté opojení*. Další kapitolou jsou **Ženy v grotesce**, kde si podrobněji všímám, jak funguje obraz ženy v Chaplinových groteskách, které postupně natáčel pro společnosti Keystone, Essanay, Mutual Films, First National, a zejména jak se pojetí ženských hrdinek v jednotlivých produkcích liší. Čtvrtá kapitola přejímá Weissmanovu teorii **Trilogie padlých žen**, podle níž je také pojmenována. Obsahuje analýzy filmů *Kid*, *Pařížská metresa* a *Zlaté opojení*. Důraz je vždy kladen na fungování ženského elementu v těchto filmech. V páté kapitole s názvem **Ženská hrdinka Paulette Goddardové** se zaměřuji na působení Goddardové v Chaplinových filmech, neboť její vstup do tvorby Charlieho Chaplina znamenal velký zlom v pojetí ženské hrdinky. V kapitole jsou rozebrány filmy *Moderní doba* a *Diktátor*. Šestá kapitola, **Monsieur Verdoux**, je věnována stejnojmennému filmu, který tvoří jistý protipól k Trilogii padlých žen. Práci uzavírá kapitola číslo sedm, pod názvem **Ženy v hollywoodských filmech**, srovnávající obraz ženy v Chaplinových filmech a hollywoodské mainstreamové produkce té doby.

2. ŽENY V ŽIVOTĚ CHARLIEHO CHAPLINA

Neradostné dětství, komplikovaný život Charlese Chaplina a zejména jeho vztah k ženám bývá často připomínán v souvislosti s jeho filmy, protože až tam lze vystopovat kořeny jeho pozdější tvorby. V mnoha hrdinkách jeho filmů můžeme vidět Chaplinovu matku, slabou, psychicky nemocnou ženu, o kterou se Chaplin už v dětství musel starat.

Charles Spencer Chaplin se podle svých vlastních slov narodil 16. dubna 1889 v osm hodin večer v ulici East Lane ve Walworthu. Matka Hannah Chaplinová, rozená Hillová, vystupovala ve varieté pod uměleckým jménem Florence nebo také Lily Harleyová. Otec Charles Chaplin byl operetní a music-hallový zpěvák. Rok po Charlesově narození otec rodinu opouští. Stává se z něj alkoholik zanechávající svoji bývalou ženu s malým Charlesem a s jeho o čtyři roky starším nevlastním bratrem Sydneym bez prostředků. Přes toto všechno na něj jeho syn nikdy nevzpomínal ve zlém. Můžeme zároveň říci, že ho absence otce v rodině nijak výrazněji citově nezasáhla a nikdy se nepromítla do jediného z jeho filmů.

Roku 1894 poprvé pětiletý Charlie vystupuje v dětské roli v koncertní kavárně v Adlershotu, kde zazpíval populární píseň Jack Jones. V té samé době přichází Hannah Chaplinová o angažmá a musí živit sebe a své dva syny z mizivých výdělků domácího šití. O dva roky později je poprvé kvůli propuknutí psychické nemoci odvezena do nemocničního léčení. Chaplin tuto událost ve svém životopise popisuje takto: „Když jsem přišel do Pownall Terrace, zastavilo mě pár dětí ze sousedství. 'Tvoje máma se zbláznila,' řekla mi jedna holčička. Bylo to, jako by mě byl někdo uhodil do tváře. 'Co to povídáš?' zamumlal jsem. 'Má pravdu', přidala se jiná. 'Klepala nám všem na dveře, rozdávala kousky uhlí a říkala, že to jsou dárky k narozeninám pro děti. Můžeš se zeptat naší mámy'. „¹

První velkou lásku, které zůstal po zbytek života věrný, byla pro Charlese Chaplina jeho matka. Právě jí přičítal hlavní podíl na svém úspěchu a navíc byla předobrazem několika ženských postav z jeho pozdějších filmů. „Byla to

¹ Chaplin, Charles. *Můj životopis*. Praha: 2000, s. 72.

nejúžasnější herečka, jakou jsem kdy poznal...“, napsal. „Tím, že jsem ji pozorně sledoval, naučil jsem se nejenom tlumočit citové podněty hrou rukou i výrazem tváře, ale současně i studovat člověka.“² Její synové jsou posláni do internátní školy pro osiřelé děti Hanwell. Po dvou letech odchází ze sirotčince nejprve Sydney a o něco později i Charles, který se vrací domů ke své matce, propuštěné mezitím z ústavního léčení. Po večerech vystupuje Charles po kabaretech v okolí Lambethu.

Rok 1899 je začátkem Charlieho profesionální kariéry. On i bratr Sydney jsou angažováni nejprve do skupiny kočovných herců Maggie Mortonové, později do dětského souboru Eight Lancashire Lads, kde v pantomimě *Kocour v botách* hrál roli malého psíka. Začátkem roku 1900 dostává jedenáctiletý Charlie angažmá v londýnském Hippodromu, matka podléhá další nervové krizi a je znovu internována v ústavu. Charles dál vystupuje v malých dětských rolích na venkově, nejprve v srdcervoucím dramatu *Z bídy ke štěstí*, později v souboru herce H. A. Saintsburyho v dramatizaci dobrodružství Sherlocka Holmese v roli poslíčka Billyho. Vrací se také Sydney, který zanechává námořnické kariéry a získává ve hře *Sherlock Holmes* roli mladého zloděje.

O tři roky později na sebe Charlie výrazně upozorní v Saintsburyho hře *Jim, románec londýňana* – Sydney se osamostatňuje a získává popularitu jako kabaretní komik. Po odjezdu Gilletova souboru, se kterým spolupracoval, zůstává Charlie v Londýně. Dostává různá příležitostná angažmá v londýnských předměstských music-hallech. Později vystupuje ve skečích *Sam Cohen, komický žid* a *Turpinova banda na lupu v Yorku*.

V roce 1907 je Charles na naléhání bratra angažován do souboru Freda Karna. Nově příchozí debutuje v komickém výstupu *Hlavní poštovní správa* s tehdejší hvězdou souboru Fredem Kitchenem v hlavní roli. O rok později Charlie hraje roli zloducha v pantomimě *Fotbalový zápas*. S touto inscenací vystupuje po celé Anglii. Na zájezdech také působí jako náhradník za Stanleye Jeffersona, později známého jako Stan Laurel. Charlie navazuje v této době přátelské vztahy s mladým komikem souboru Arthurem Kellym, do jehož sedmnáctileté sestry Hetty se poprvé zamiluje. Soubor Freda Karna se dostává i na kontinent. U Charlieho se začíná projevovat dědictví jeho matky, která mu na jedné straně dala velký umělecký talent a na druhé sklon k těžkým duševním

² Chaplin, Charles a Suchý, Ondřej. *Velká kniha o Chaplinovi*. Praha: 1997, s. 34.

depresím. Byl uzavřený do sebe, avšak současně míval záchvaty náhlé sdílnosti, omezující se pouze na jeho povolání.

Roku 1910 soubor Freda Karna pod vedením Alfreda Reevese hostuje v amerických divadlech v New Yorku a hlavních městech amerického východu. O rok později je turné rozšířeno i na kanadská hlavní města.

Po návratu do Anglie roku 1912 se Charles Chaplin poprvé objevuje před kamerou, a to v reportážním snímku z karnevalu v Jersey. V tom samém roce se soubor Freda Karna opět vrací do Ameriky, kde si Chaplina konečně všiml filmový podnikatel Adam Kessel, zakladatel společnosti Keystone, specializované na výrobu grotesek. V srpnu 1913 přichází nabídka od Kessela na angažmá do filmu, kterou přijímá a začíná pracovat pro Keystone za honorář 150 dolarů týdně. 28. listopadu 1913 se Chaplin definitivně loučí s divadelním světem.

Začátkem ledna 1914 se Chaplin objevuje v ateliérech Keystone, kde začíná natáčet pod vedením Henryho Lehrmana své první filmy. Za deset měsíců jich stihne natočit 35, z toho jeden dlouhometrážní – *Chaplin honí dolary* (Making a Living), který režíroval Mack Sennett.

V listopadu podepisuje Chaplin smlouvu na další rok s chicagskou firmou Essanay, která začíná těžit z Chaplinovi popularity, a zahajuje obrovskou reklamní kampaň, založenou právě na postavě tuláka Charlieho. U Essanay se Chaplinovo postavení od základu změnilo. U všech patnácti filmů, které pro tuto společnost natočil, byl nejen autorem námětu a scénáře, ale i režisérem. Přes tyto výhody na radu svého bratra odmítá se společností prodloužit smlouvu a začíná uvažovat i o jiných nabídkách. Ze všech si vybírá společnost Mutual Films, pro kterou se zavazuje natočit 12 dvoudílných snímků při záruce naprosté svobody ve výběru i zpracování námětů a sestavení hereckého obsazení. Jedním z filmů je také *Chaplin šumařem* (The Vagabond), v němž už postava tuláka Charlieho nabývá pozdější tradiční podoby. Z pouhých klaunerií přechází k hlubšímu rozvíjení citové stránky postavy.

Po vypršení smlouvy s Mutual Films podepisuje Chaplin spolupráci s First National Pictures, tentokrát už jako samostatný výrobce. K zajištění výroby si dal postavit dokonce vlastní ateliéry na Avenue La Bréa. V tomto období také Chaplin uzavírá první sňatek s mladou herečkou Mildred Harrisovou, trvající pouhé dva roky.

Roku 1919 spolu s Mary Pickfordovou, Douglasem Fairbanksem a Davidem W. Griffithem zakládá vlastní nezávislou výrobu United Artists. Ta se měla zcela zbavit závislosti na velkých hollywoodských produkčních a distribučních koncernech. Ještě pod hlavičkou Mutual Films Chaplin natáčí svůj skutečné první dlouhometrážní film *Kid* (The Kid), jehož uvedení v Evropě se sám účastní. V červenci 1922 zajišťuje Chaplin převoz své nemocné matky z Londýna do Kalifornie.

První film, natočený ve vlastní produkci pro společnost United Artists, byl snímek *Pařížská metresa* (A Woman of Paris). Jde zároveň o jediný film, ve kterém Chaplin nehrál. V roce 1924 angažuje pro svůj další připravovaný snímek mladou Lolitu MacMurrayovou, která jako Lita Greyová sehrála drobné dětské role v *Kidu* a *Zahalečích* (The Idle Class). O pár měsíců později s ní Chaplin uzavírá svůj druhý sňatek a mění své rozhodnutí - pro *Zlaté opojení* (The Gold Rush) hledá novou představitelku. Z manželství s Greyovou se Chaplinovi narodí synové Charles Spencer jr. a Sydney Earl. V roce 1927 Chaplin prohrává rozvodový proces s Litou Greyovou, což na dlouhé měsíce přerušuje práce na filmu *Cirkus* (The Circus).

Roku 1929 se Chaplin musí vypořádat s nástupem zvukového filmu, zdržující tentokrát přípravu filmu *Světla velkoměsta* (City Lights). Chaplin se rozhodl zůstat věrný tomu, co on sám nazýval pantomimou – film natáčí němý. V srpnu toho samého roku umírá Chaplinova matka.

Chaplinovou třetí ženou se roku 1933 stává mladá statistka Paulette Goddardová, která je angažovaná jako hlavní ženská představitelka filmů *Moderní doba* (The Modern Times) a *Diktátor* (The Great Dictator). S Goddardovou plánoval také natočit zvukovou verzi *Pařížské metresy* a filmovou adaptaci Murphyho románu *Vladař* (Regency). Manželství s Goddardovou vydrželo osm let. V roce 1941 začínají Chaplinovy potíže, které ho nakonec donutí opustit Ameriku. Nejprve vyzývá k ustavení výboru na pomoc SSSR, později vyslovuje požadavek k urychlenému otevření druhé fronty v Evropě a žádá americkou vládu, aby zastavila protikomunistickou propagandu.

Roku 1943 připravuje Chaplin film *Monsieur Verdoux* (Monsieur Verdoux) podle námětu Orsona Wellese, ale také vstupuje do čtvrtého manželství s Oonou O'Neillovou. 12. července 1947 žádá poslanec John Rankin ve sněmovně reprezentantů, aby byl Charles Chaplin vypovězen ze Spojených

států a jeho filmy zakázány. Roku 1952 skutečně Chaplin odjíždí na trvalo do Evropy, vzdává se svého povolení k návratu do Ameriky a usazuje se i s rodinou ve švýcarském Corsier – sur – Vevey poblíž Lausanne. Ve svém dobrovolném exilu natáčí své poslední filmy *Král v New Yorku* (A King in New York) a *Hraběnka z Hongkongu* (Countess from Hong Kong).

Charles Spencer Chaplin umírá 25. prosince 1977.

3. ŽENY VE FILMECH CHARLIEHO CHAPLINA

Jak už bylo napsáno, ženy hrály v životě i filmech Charlieho Chaplina důležitou roli. Charlieho vztah k opačnému pohlaví byl jedním z nejproblematictějších témat jeho kariéry. To, jak byly prezentovány v jeho filmech, bychom mohli shrnout do téměř jediné věty. Ženy a dívky v Chaplinových filmech byly pouze záminkou k jeho bláznivým eskapádám a nehrály důležitější roli v narativní výstavbě díla. Tak tomu bylo nejen na počátku jeho kariéry, ale často také v pozdější tvorbě.

Na počátku své filmové kariéry se Chaplin věnuje výhradně groteskám. V roce 1914 byl Chaplin na filmovém plátně vulgárním sukničkářem. Scény z jeho grotesek, kdy hodí své nohy do dívčina klína nebo přitahuje její kolena k sobě hůlkou, se i dnes mohou zdát odvážné. Pro diváky tehdejší doby byl efekt šokující a obscénní. O dvacet let později se podobné scény objevily ve filmech bratří Marxů, ale publikum už bylo mnohem shovívavější. V prvních groteskách hrál Chaplin role podobné právě těm Harpovým z bratří Marxů. Bylo tomu tak i ve filmu z produkce Keystone, který už ale Chaplin režíroval sám - *Chaplin a náměsíčnice*. V tomto snímku, v hlavní ženské roli s Alice Davenportovou, Chaplin nemorálně nadbíhá ženě, neustále se snažíc vyřadit ze hry jejího muže. Těmito slovy by se dal charakterizovat děj většiny jeho grotesek: Chaplin buď bezohledně svádí zadanou ženu, nebo je naopak zklamaným nápadníkem. Brzy se ale postava tuláka začala měnit do mnohem sympatičtější podoby.

V tomto období nejčastěji spolupracuje s Mabel Normandovou nebo Marií Dresslerovou. Mabel byla jednou z nejoblíbenějších komiček své doby. Byla to malá nebojácná brunetka, velmi prohnaná, která se do všeho vrhala s vervou. Oproti Mabel byla Marie hřmotná žena středního věku, ale neméně oblíbená zejména díky své výbušné komice. Další herečkou, se kterou Chaplin velmi často spolupracoval, byla Edna Purvianceová. V několika týdnech udělal z této sekretářky znamenitou herečku, která byla ve dvaceti filmech jeho snoubenkou.

V této éře se ještě nedá hovořit o přímém vlivu Chaplinova soukromého života na zobrazování žen ve filmu, i když jisté paralely už zde nalézt můžeme.

Podle pravidel feministické analýzy je zobrazování ženských hrdinek v těchto groteskách tradičně podřízeno maskulinnímu světu, který ovládal tehdejší Hollywood. Žena má funkci pouze dekorativní a bývá představována coby sexuální objekt, který je na plátně dobýván hlavním hrdinou v podání Charlieho Chaplina. Je záminkou pro Chaplinovo konání, což z ní zároveň činí spouštěcí moment dalšího dění, zároveň ji však staví do pasivní úlohy, aktivita je výhrazena pro mužské hrdiny. Na druhé straně je žena objektem tzv. skopofilie, rozkoše z dívání se. Toho se dopouští mužská část publika při sledování snímku. Aby byl mužský divák zaujat, přitažen k filmu ještě více a měl náležitý požitek z tohoto druhu voyeurismu, jsou do hlavních úloh Chaplinových filmů vybírány téměř výhradně mladé dívky atraktivního vzhledu, které jsou ale zároveň zdatnými komediálními herečkami. Vrcholem skopofilie potom byl výmysl společnosti Keystone angažovat do svých filmů tzv. bathing beauties, koupající se krásky. Byla to skupina krásných dívek, které měly přitahovat pozornost mužského publika. Takto začínala například budoucí hvězda Gloria Swansonová. S touto skupinou se ale Chaplin na plátně nikdy neobjevil.

Jaké bylo postavení ženských hrdinek v Chaplinových dlouhometrážních filmech počínaje snímkem *Kid*? V mnoha ohledech naprosto totožné s tím, jakou úlohu hrály v jeho groteskách. Na druhou stranu je nutné poznamenat, že i zobrazování žen prošlo u Chaplina vývojem. Účinkování žen v Chaplinových filmech po roce 1920 můžeme rozdělit do tří kategorií.

První kategorie je naprosto totožná s tím, jak ženské hrdinky působily v groteskách. Jsou to ženy nějakým způsobem znevýhodněné pozicí, situací, nebo dokonce postižením, do kterých se hlavní hrdina zamiluje a snaží se jim jakkoli pomoci. To samozřejmě vede k rozvíjení komického děje i Chaplinových gagů. Tyto ženy jsou ušlechtilé, morální, ale pasivní a děje se jim nějaké příkoří. Ačkoli Chaplin jejich situaci vyřeší, není na konci milostné linie filmu happy end pravidlem. Do této kategorie patří například filmy *Cirkus*, *Světla velkoměsta* nebo *Světla ramp* (Limelights). Bazin dokonce tyto hrdinky s Chaplinem ztotožňuje, když píše: „Všechny (ženy) jsou, stejně jako Charlie, nešťastné bytosti, které se neumí přizpůsobit společnosti, fyzické nebo morální kaliky společenského života. Právě tato hyperfeminita okouzila Charlieho, milostné

zanícení je původcem jeho nápadného příklonu k společenským a morálním normám.“³

Druhou kategorii tvoří pouze dva filmy. Jsou jimi *Moderní doba* a *Diktátor*. Oba snímky spojuje představitelka hlavní hrdinky Paulette Goddardová. Goddardová měla v Chaplinových filmech naprosto výjimečné postavení, nejen že byla obsazena rovnou do dvou dlouhometrážních filmů, ale její hrdinky byly zároveň zrovnoprávněny s hrdiny mužskými. Na tomto faktu mohla mít podíl i sama herečka. Jaké jsou tedy její hrdinky? Naprosto odlišné od těch, které hrála například Edna Purvianceová. Nejsou to už oddané a pasivní ženy, o které se hlavní hrdina musí postarat, protože samy by toho nebyly schopny. Hrdinky Goddardové jsou již soběstačné, aktivní, vždy připravené řešit nepříznivou situaci a dokonce pomoci z nesnází i samotnému Chaplinovi. V některých scénách je Goddardová nejen postavena na stejnou úroveň s Chaplinem, ale dokonce přebírá jeho mimiku, gestiku – jeho roli malého tuláka.

Do poslední kategorie spadá jeden jediný film – *Pařížská metresa*. Scénář tohoto snímku byl napsán speciálně pro Chaplinovu dlouholetou spolupracovnici Ednu Purvianceovou. Jde o jediný film, kde hlavní roli hraje žena a Chaplin se v něm téměř neobjeví (nepočítáme-li scénu s nádražním nosičem, které si řada diváků ani nevšimne). Psychologie hlavní hrdinky Marie Saint – Clairové je zřejmě nejpropracovanější ze všech filmových postav. Není ani dobrá, ani zlá, ačkoli jak píše George Sadoul: „Pro americké veřejné mínění byla Pařížská metresa nesympatickou mondénní intrikánkou. Nic však nebylo tak vzdálené Chaplinově koncepci této role, kterou napsal pro Ednu Purviance.“⁴ Marie byla současně metresa i milující žena, zkrátka postava plná rozporů. Je nutné podotknout, že postavy prostitutek se vyskytují i v dalších Chaplinových filmech, které jsou ovšem řazeny do jiných kategorií.

U zobrazování žen ve filmech po roce 1920, které jsou už plně pod taktovkou Chaplina, již lze vystopovat inspiraci a reflexi Chaplinovým soukromým vztahem k opačnému pohlaví. Jak už bylo uvedeno, jeho první a opravdu životní láskou byla jeho matka Hannah Chaplinová. Ona a vztah jejího syna k ní se podle některých filmových historiků odráží v mnoha postavách Chaplinových filmů. Zde je nutno odbočit opět do Chaplinova soukromí, nebo

³ Bazin, André. *Mýtus Monsieur Verdoux*. In: *Chaplin, básník smiechu a sĺz*. Bratislava: 1964, s. 211.

⁴ Sadoul, Georges. *Charlie Chaplin*. Praha: 1954, s. 93.

spíš do soukromí jeho matky. Jak se domnívá Stephen M. Weissman, kreač řady Chaplinových filmových hrdinek odráží životní zkušenosti jeho matky. Důležitým momentem Chaplinova života byl okamžik, kdy v dětství ztratil svou matku v důsledku jejího psychického onemocnění. Tato ztráta podle Weissmana ovlivnila Chaplina při tvorbě jeho alter-ega – malého tuláka. Jedním ze základních rysů jeho postavy je totiž pomoc a záchrana žen, které jsou buď padlé, nebo jinak morálně zničené. Zde už můžeme nalézt přímou paralelu s jeho soukromým životem. Až do dospělosti totiž věřil, že první záchvat psychické choroby způsobil on sám. Slova jeho matky ho v tom jen utvrzovala. Ve svém životopise vzpomíná: „Ale mne pronásledovala celé dny ta její poznámka: ‚Kdybys mi jen byl tenkrát uvařil hrnek čaje, bylo by k tomu všemu nedošlo.‘“⁵ Možná se tak na plátně snažil odčinit toto své „pochybení“ z dětství. Weissman ale tvrdí, že psychické onemocnění Hannah Chaplinové bylo způsobeno něčím úplně jiným. Pravým důvodem podle něj měl být syfilis, kterým se Hannah nakazila pravděpodobně při svém pobytu v Jižní Africe v roce 1884, kam utekla od manžela se Sydneym Hawksem. Až obsesivní zájem o padlé nebo morálně pochybné ženy na všech stupních společenského žebříčku byl zapříčiněn nejen nekonvenčním milostným životem jeho matky, která měla tři děti se třemi muži a svého manžela několikrát opustila kvůli milencům, ale také možným způsobem, kterým Hannah přispívala do velmi ubohého rodinného rozpočtu, poté co ji manžel opustil kvůli jiné ženě. Tímto přivýdělkem byla vedle spravování oděvů a domácího šití prostituce. Soudě podle toho, co Chaplin svěřil svým přátelům Sutherlandovi a Bercovičovi, může být prostituce jeho matky přidána na dlouhý seznam ponižujících nebo stigmatizujících dětských traumat, která ho v dalším životě a tvorbě ovlivnila.

Zidealizovaný osud Hannah Chaplinové se podle Weissmana odráží v tzv. Trilogii padlých žen, kterou tvoří filmy *Kid*, *Pařížská metresa* a *Zlaté opojení*. Film *Kid* nám představuje svobodnou a opuštěnou matku, která se svému nemanželskému dítěti snaží zajistit lepší budoucnost. *Pařížská metresa* pojednává o ženě, která se z nešťastné lásky stane luxusní kurtizánou a ve *Zlatém opojení* se malý tulák snaží naivně dvořit prostitutce Georgii. Motiv prostitutky z tančírny se ale objevuje ještě v dalších dvou filmech, v *Psím životu* a *Hraběnce z Hongkongu*.

⁵ Chaplin, Charles. *Můj životopis*. S. 78.

Chaplin nebyl ochoten omezit se pouze na padlé ženy. Natočil také jeden film o mužském prostitutovi *Monsieur Verdoux*. Tento fakt může vyjadřovat Chaplinovu nevědomou identifikaci se svou matkou.

Jak už bylo napsáno, ve filmech Charlieho Chaplina se téměř výhradně objevují hrdinky, které se nacházejí v nepříznivé situaci, většinou sociální, ze které jim může pomoci až hlavní hrdina, coby aktivní mužský prvek. Třikrát je ale tíživá situace hrdinky umocněna tělesným postižením. Tělesně postižená žena se objevuje ve filmech *Světla velkoměsta*, *Světla ramp* a *Monsieur Verdoux*. Hlavní hrdinka *Světla velkoměsta* je slepá květinářka, která kvůli svému postižení nemůže vydělat dostatek peněz, aby mohla zaplatit nájem, v důsledku čehož jí hrozí vystěhování (i to Chaplin ze svého dětství důvěrně znal). Tulák díky své známosti s milionářem sežene dívce peníze na operaci a ta už jako zdravá zbohatne. Ve *Světlech ramp* se objevuje baletka, která je paralyzována, proto nemůže dále tančit. Před sebevraždou ji zachrání až Calvero, který se o ni láskyplně stará. Postižená je také hrdinka snímku *Monsieur Verdoux*. Henri Verdoux vraždí ženy, aby mohl zabezpečit svého malého syna s manželkou, upoutanou na invalidní křeslo.

Tělesné postižení všech těchto hrdinek jakoby umocňovalo potřebu tuláka se o ně postarat a vyřešit jejich těžkou životní situaci. Zároveň je to záminka pro ženské postavy, která je tak činí bezmocnými. A opět se zde odráží špatný tělesný stav Hannah Chaplinové, o kterou se její syn musel starat od dětství až do konce jejího života.

4. ŽENY V GROTESCE

Jak už bylo napsáno, Chaplin začínal svoji filmovou kariéru u společnosti Keystone, kde také téměř od počátku začal budovat obraz hvězdy. Objevil se celkem ve třiceti pěti filmech, které natočil pro Keystone během roku 1914 a je nutné poznamenat, že dvacet filmů sám režíroval, nebo se na nich aspoň podílel jako spolurežisér. Prvním byl *Chaplin si vydělává na živobytí* (Making a living) a posledním *Chaplin v pravěku* (His prehistoric past). Už ve druhém filmu *Chaplin v zábavním parku* (Kid auto races at Venice) vystupuje v kostýmu tuláka.

A jak vypadaly keystoneovské filmy té doby? Sennettovo studio bylo známé pro své zběsilé policejní honičky. Humor keystoneovských grotesek je obhroublý, někdy až oplzlý. Sám Chaplin se tomuto hektickému stylu přizpůsoboval z počátku nesnadno, protože byl zvyklý uhlazenějšímu stylu hraní z anglických music hallů. V tomto období hraje nejčastěji dandyho, vystupujícího v cylindru, s rukavicemi a monoklem. Charakter jeho postavy je zlý, krutý, často sklouzávající k brutalitě. S muži, většinou soky v lásce, se pere a ženy, bohaté a přehlížejí, nakopává do zadnice.

Skutečnou hvězdou se ale Chaplin stává až v období, kdy natáčí filmy pro společnost Essanay. Jak píše Charles J. Maland ve své knize *Chaplin and american culture*: „Nikdo se nestane doopravdy hvězdou, dokud si ho nezačnou všimát novináři a publikum se nezačne zajímat o osobnost herce, která se skrývá za maskou, ...“⁶ Tento zájem vyvolala zejména částka, za kterou se Chaplin nechal od Essanay angažovat. Za pouhý podpis smlouvy inkasoval 10 000 dolarů a za každý týden dostával 1250 dolarů. Za svůj vzestup vděčí také systému hvězd, který se v Hollywoodu té doby právě etabloval. Hercova tvář byla tedy ve filmovém průmyslu faktorem, který rozhodoval o úspěchu a prodejnosti filmu.

Také Chaplinovo herectví se během essanayského období měnilo. Chaplin se snažil bránit stále sílícím hlasům, které odsuzovaly jeho vulgaritu na plátně. Komikova postava se měnila pomalu a téměř neviditelně. Nejvýraznějším posunem byl Chaplinův vztah k filmovým hrdinkám.

⁶ Maland, Charles J. *Chaplin and American Culture*. Můj překlad – L. L. Princeton, New Jersey: 1989, s. 9.

Ve filmech pro Keystone se Chaplin často dostává do křížku se ženami. Film *Chaplin flirtuje* (Getting acquainted) je typickým příkladem. Charlie zde hraje muže, který se nešťastně ožení a flirtuje se ženou jiného muže. Tento motiv byl vůbec v Sennettových groteskách velmi oblíben, často se v takových výstupech stávala Chaplinovou protihráčkou Mabel Normandová.

Náhle se Chaplinovy hrdinky začínají měnit. Ženy v jeho filmech jsou mladší, nevinné, jemné a hlavně pasivní. Vše směřuje k jemnějšímu vztahu mezi Chaplinem a hrdinkou. Tento posun je spjat zejména s herečkou Ednou Purvianceovou, která se stala Chaplinovou partnerkou nejen na plátně, ale i v životě. Zobrazení ženy se v raných essanayských filmech téměř nelišilo od filmů produkce Keystone. Ženy jsou buď oběťmi Chaplinovi touhy, nebo jsou z hlediska narativu bezvýznamné. Děje filmů se nejčastěji točí kolem snahy odlákat a svést manželky nebo milenky jiných mužů. Dalším z důvodů proměny v pojetí ženské hrdinky je podle Malanda Chaplinova snaha vyhnout se kritikám, které jeho filmům vytýkaly přílišnou vulgárnost. Jak na Chaplinovy první filmy u Essanay nahlížel tisk, dokládá recenze filmu *Chaplin lepičem tapet* (Work) z časopisu Variety: „Essanay tento týden uvedla film Charlieho Chaplina *Chaplin lepičem tapet* ve dvou dílech. Je to obvyklé dílo Chaplina poslední doby, neupravené, ledabylé a sprosté.“⁷ V neposlední řadě mohla být změna způsobena posunem v narativních strukturách filmu. Delší filmy dávaly možnost naplnit vztah hlavního hrdiny k jiné postavě. Jak se s posunem ke klasickým hollywoodským filmům stávaly z hlediska narativu důležitější přání a touhy hlavní postavy, tak se do popředí zájmu dostávala jedna z nejobvyklejších tužeb – touha po romantickém vztahu.

Do Chaplinových filmů z tohoto období se také pomalu začíná dostávat patos, který známe například z jeho pozdějších filmů, zejména pak ze *Světla velkoměsta* (City lights). To můžeme považovat za náznak snahy natáčet filmy jinak – vážněji, než bylo zvykem.

Filmy z produkce společnosti Essanay sdílejí několik shodných rysů, které můžeme vysledovat i v pozdější Chaplinově tvorbě. Pořád se ještě objevuje obhroublejší humor, ale pouze ve vztahu k mužským postavám. Oproti tomu je postava Charlieho stále silněji přitahována k hrdinkám, které v tomto období nejčastěji ztvárňovala Edna Purvianceová. Jen co se ale na plátně projeví Charlieho city, divák okamžitě zjišťuje, že hrdinka je již zadaná. Sokem

⁷ Maland, Charles J. *Chaplin and American Culture*. S. 21.

v lásce je vždy muž, který stojí společensky výš, je hezčí i silnější než Chaplin. To okamžitě vyvolává u diváků soucit s postavou tuláka a otvírá tak Chaplinovy grotesky širšímu publiku než doposud. Mužská část se může identifikovat s jeho neúspěchy v lásce, ženské publikum zase vnímá jeho něžný vztah k hrdince. Filmy většinou končí zjištěním, že vztah tuláka a dívky by nemohl fungovat, proto Charlie odchází sám vstříc novým zážitkům.

Z feministického hlediska nejen Chaplinovy filmy té doby odrážejí silnou patriarchální tradici americké společnosti. Ženy jsou v nich vždy zobrazeny skrze postavy mužů, kteří jsou v tomto sociálním uspořádání ti mocnější a silnější.

Roku 1916 odmítá prodloužit spolupráci se společností Essanay a upisuje se Mutual Films Adama Kessela, který Chaplinovi zaručuje naprostou svobodu při výběru námětů i jejich zpracování. Chaplinovy filmy jsou mnohem vážnější a dochází v nich k výraznému posunu, co se týká zakončení romantické linie vyprávění. Doposud byl Tulák vždy hrdinkou odmítnut, ale v produkci Mutual Films můžeme najít tři filmy, které mají tzv. happy end. Jsou jimi *Chaplin šumařem* (*The Vagabond*), *Chaplin strážcem veřejného pořádku* (*Easy Street*) a *Chaplin vystěhovalcem* (*The Immigrant*). Ve všech se Charlie nakonec dá dohromady s Ednou Purvianceovou, která hraje postavy cikánského děvčete, členku Armády spásy a americkou imigrantku. Otázka romantické lásky v Chaplinových filmech produkováných společností Mutual je opět zásadní. Tím, že do komedie přidal prvek romantické lásky, odhalil zdroj toho, proč je vypravěčské umění oblíbené po celá staletí. Ačkoli feministické kritiky tvrdí, že tento mýtus romantické lásky může být mocným kulturním nástrojem patriarchální společnosti, v Chaplinových filmech funguje romance trochu jinak. Maland píše: „Všeobecně lze říct, že Charlieho sociální třída a fyzická síla je vždy podřízena jeho mužskému soupeři. Není ni Heathcliffem ani Rhettem Butlerem, Charlie nikdy neuchvátil ženu svým vzhledem, je jemný a zranitelný. Vztah mezi Charliem a jeho hrdinkou je vždy jakoby zkusmý a není založen na vlastnostech tradičně spojovaných s mužností: silou, fyzickou přitažlivostí a bohatstvím. Jestliže jsou ženy zpravidla ovládány muži v mýtu lásky, Charlie sám je také ohrožován těmito muži a diváci, kteří mají zkušenost

s dominancí ve svém životě (to zahrnuje téměř všechny diváky), shledávají konflikty lásky zobrazené v Chaplinových filmech vsutku pravdivé.“⁸

Lze tedy konstatovat, že zatímco ve filmech společnosti Keystone vítězil drsný humor i vůči ženským postavám, produkce Essanay znamenala výrazný, i když pozvolný posun v chápání ženských postav ve filmech Charlieho Chaplina. Z počátku jsou z hlediska příběhu málo důležité, ale postupně se stávají hybatelem děje. Právě kvůli nim se Chaplin dostává do soukolí událostí, ze kterých vytěží vždy celou sérii gagů. Nositelem akce stále zůstává mužská postava tuláka Charlieho. Neméně důležitý je také romantický vztah umožňující rozvíjet narativ stále delších filmů. V produkci společnosti Mutual Films už vznikají filmy končící happy endem. Z velké části je to přičítáno tomu, že Chaplin si filmy píše i režíruje sám. Také je nutné si povšimnout sociálního náboje filmů, který začíná být patrný už ve filmech Mutual Films, ale největší síly dosahuje v produkci společnosti First National. V této souvislosti je nejčastěji zmiňován film *Psí život* (*A Dog's Life*). Chaplin se tímto filmem stává konečně uznávaným umělcem.

⁸ Maland, Charles J. *Chaplin and American Culture*. S. 31.

5. TRILOGIE PADLÝCH ŽEN

Pojmu trilogie padlých žen poprvé použil Stephen M. Weissmann ve své studii Ženské hrdinky Charlieho Chaplina, která byla uveřejněna v časopise Film History. V tomto článku se zabývá postavou matky Charlieho Chaplina Hannah Chaplinovou, která podle Weissmanna výrazně ovlivnila zobrazování žen v Chaplinových filmech. Nejvíce se má její postava promítat právě do ženských hrdinek tří filmů, tvořící tuto trilogii. Jsou jimi *Kid*, *Pařížská metresa* a *Zlaté opojení*.

Co tedy spojuje tyto snímky? Primárně ženské postavy, které se tu objevují. Všechny tři ženy stojí na okraji společnosti, Marie z *Pařížské metresy* a Georgie ze *Zlatého opojení* jsou prostitutky, žena z *Kida* je svobodná matka. Všechny do situace, ve které se nacházejí, přivedl muž. Marie se stává prostitutkou z nešťastné lásky, Georgie s největší pravděpodobností kvůli svému milému Jackovi, který ji neváhá pro zisk sám nabízet a svobodná matka byla svedena umělcem, který odmítl dostát svým závazkům. Až na jednu výjimku, film *Pařížská metresa*, se objevuje postava tuláka, ztvárněná samozřejmě Chaplinem, která hlavní hrdince pomůže, byť nepřímo, jako ve filmu *Kid*. Také zdroj tohoto „ochranářského“ postoje spatřuje Weissmann v Chaplinově biografii. Tak jak se musel postarat o nemocnou matku a pomoci jí s obživou rodiny, tak se musí také Tulák postarat o filmové hrdinky. K tomuto postupu bezesporu přispívají filmové konvence, v rámci kterých Chaplin vystupuje, řečeno s nadsázkou, jako romantický hrdina.

Ne náhodou jsou hrdinky těchto tří filmů na okraji společnosti, dvakrát se dokonce živí prostitucí. Weissmann ve svém článku seznamuje čtenáře s hypotézou, že také Hannah Chaplinová přispívala do rodinného rozpočtu výdělkem z této činnosti. Tím vysvětluje Chaplinův až obsesivní zájem o tento typ žen. Trilogie padlých žen je podle Weissmanna jakousi výpovědí o některých stránkách Chaplinova soukromého života. Podle Weissmanna dokoce Chaplin zamýšlel napsat jakýsi necenzurovaný životopis: „Místo přímého odhalování nekonvenčního milostného života jeho matky v otevřeném životopise, Chaplin ho, jak se zdá, odhaloval v sérii filmů o padlých a zničených ženách. Byla to kniha autobiografická jen z části, kterou nikdy nedokončil (se zamýšleným

názvem Footlights), ve které se zabýval tématem tragické promiskuity ženy, jejíž charakter naznačuje zbeletrizovanou verzi jeho matky. V tomto nekompletním rukopise je ženina promiskuita podněcována neukojitelnou patologickou touhou.“⁹

⁹ Weissman, Stephen M., M.D. *Filmové hrdinky Charlieho Chaplina*. Film History. Můj překlad – L. L. 1996, svazek 8, číslo 4.

5.1 KID

Film *Kid* je přelomový v kariéře Charlieho Chaplina. Jde o jeho první dlouhometrážní film a zároveň je to první film z tzv. trilogie padlých žen. Jak píše Jaroslav Brož: „Chladnější přijetí filmů Vesnický hrdina a V neděli odpoledne, na jaké nebyl Chaplin, zhýčkaný úspěchy, zvyklý, ho přimělo napříště k větší opatrnosti při volbě námětů a svědomitější scénáristické přípravě dalšího filmu. Věnoval proto téměř celý rok 1920 důkladné přípravě díla, kterým se chtěl rehabilitovat sám před sebou i před diváky. A tímto dílem se stal *Kid*.“¹⁰ Snímek navazuje na tradici, kterou Chaplin nastolil už u Mutual films, je v něm spojen patos s komediálními prvky, stejně jako ve snímku *Chaplin šumařem*. Chaplin totiž rozpoznal, že sentiment je jedním ze zdrojů oblíbenosti jeho filmů. Tomu napovídá už úvodní titulek filmu: „Veselohra s úsměvem – a možná i slzou.“

Kid je příběhem svobodné matky, která se svému dítěti snaží zajistit lepší budoucnost tím, že ho zanechá v autě milionáře. To je ale ukradeno a dítě se dostává k tulákovi, který se ho nejprve snaží zbavit, ale nakonec mu nezbyde nic jiného, než si chlapce ponechat. O pár let později už je tulák s chlapcem sehraná dvojka. Malý uličník rozbíjí okna, aby je Tulák mohl znovu zasklít. V malém podkrovním bytě se jim vede dobře, dokud není chlapec Tulákovi odebrán. Tulák chlapce zachraňuje před vidinou sirotčince, zároveň chlapce hledá i jeho matka, která se mezitím stala slavnou operní pěvkyní. Celý příběh končí dobře, matka nachází své ztracené dítě a bere do svého krásného domu i Tuláka, který se o jejího chlapce celou dobu obětavě staral. Tolik ve stručnosti poměrně nekomplikovaná narativní struktura snímku.

Ještě v něčem navazuje *Kid* na předešlé Chaplinovy filmy. Často je spojován se snímek *Psí život* kvůli silnému sociálnímu podtextu obou filmů. *Kid* představuje bezútěšnou sociální situaci metodou, která se stala typickou pro většinu Chaplinových filmů – juxtapozicí. Chaplin vedle sebe staví dva světy – jeden představován postavou milence nebo doktora. Je to svět sociální nespravedlnosti a nadvlády autorit. V tomto světě jsou svobodné matky vyháněné z nemocnice a otcům jsou odebírány děti, aby byly umístěné do

¹⁰ Brož, Jaroslav. *Věčný tulák Charlie*. Praha: 1961, s. 49.

sirotčinců. Protikladem odmítavé společnosti je potom prostředí ztělesněné postavou ženy, dítěte a Charlieho. Ačkoli se žena dostává z jednoho prostředí do druhého, bohatství a sláva ji nikterak nezkazí, právě naopak. Stává se opět protikladem společnosti, která se o ni nedokázala postarat. Pro ženu je totiž charita nikoli povinností (tak jako pro společnost), ale radostí.

Jak už bylo uvedeno, jde o první film z tzv. trilogie padlých žen. Ve filmu *Kid* se objevují dvě linie narativu. První sleduje osudy matky a dítěte, druhá osudy tuláka a dítěte. Tyto dvě linie jsou ve značném nepoměru, ale o tom později.

V *Kidovi* je samozřejmě padlou ženou ona svobodná matka, která je, jak je v Chaplinových filmech zvykem, především spouštěcím momentem celého děje. Ve filmu nedostává příliš prostoru, objevuje se prakticky na začátku a téměř na konci, nebo spíše v druhé polovině filmu. Nejde o postavu nějak psychologicky prokreslenou, divákovi je jen nastíněna její nelehká sociální situace, která ji nutí jednat pudově. Žena je zde podle hollywoodské filmařské tradice té doby představena jako oběť mužského světa. Jediným jejím aktivním činem na začátku filmu je zoufalá snaha zajistit svému dítěti lepší budoucnost, která je ale opět zmařena muži – dvěma zloději, kteří ukradnou auto, do kterého žena odkládá dítě. Na konci filmu se aktivně projevuje při hledání svého syna. O postavě svedené matky lze říci, že má jednu jedinou vlastnost – má ráda děti, což se projevuje tím, že chudým dětem nosí pamlsky a hračky. Na konci se ze zoufalé a svedené ženy stává slavná operní pěvkyně, která je dost bohatá, aby se o své dítě mohla postarat sama. Jak se ale stala slavnou, to se divák nedozví.

Logicky je totiž hlavní pozornost přenesena na druhou linii, která si všímá postavy tuláka. Pokud bychom chtěli najít nějakou reflexi osudu Chaplinovi matky, nenašli bychom ji v postavě ženy (i když mají společnou sociální situaci, umělecké vlohy i úděl ženy, která se musí sama postarat o dítě), ale paradoxně v postavě tuláka, který se tak stává „hlavní ženskou hrdinkou“ filmu. Často se poukazuje na fakt, že právě ve snímku *Kid* je mnoho autobiografického. Od mansardy, ve které tulák s chlapcem bydlí, až po motiv sirotčince, jenž Chaplin důvěrně ze svého dětství znal. Chaplin tedy v tomto světě přebírá úlohu ženy – matky, která se musí postarat o dítě. Samozřejmě toto pojetí vyvolává komický efekt, pramenící nejen z kontrastu dospělý muž versus dítě, ale právě z přenesení ženské úlohy na mužského hrdinu a následné snahy vyrovnat se

s úkoly tak netypickými pro silnější pohlaví. Tento těsný vztah Charlieho a dítěte tvoří druhou stranu charity, která je zmiňována už výše. Bazin k problematice Chaplinových vztahů ve filmu *Kid* dodává: „Ve filmu *Kid* nahrazuje pseudootcovská láska lásku k čistému mladému děvčeti.“¹¹

Jak už bylo uvedeno, základním rysem postavy tuláka je snaha pomáhat a zachraňovat ženské hrdinky, nacházející v nelehké situaci, ze které si nemohou pomoci samy. Na rozdíl od dalších dvou filmů této trilogie, někdy se o nich také hovoří jako o záchranných filmech, tulák nepomáhá dívce nebo ženě, do které by byl zamilovaný, ale pomáhá jí jaksi mimochodem, aniž by ji znal, protože k jejich seznámení dochází až v úplném závěru. Film končí happy endem pro všechny zúčastněné, ale úplně jiným, než na jaký byli diváci dvacátých let zvyklí. Matka dosáhne postavení, které jí umožňuje starat se o znovunalezeného syna a tulák získává lepší život v domě operní pěvkyně. Na konci filmu se tedy obvyklý vzorec pozdějších filmů obrací, ženská hrdinka zachraňuje tuláka před nuzným a osamělým životem. Právě závěr je mnohoznačný. Tulák je vyzván ženou, aby žil s ní a jejím synem v obrovském domě. V jakém vztahu, to už Chaplin nevysvětluje, kamera totiž zůstává diskrétně za zavřenými dveřmi.

¹¹ Bazin, André. *Mýtus Monsieur Verdoux*. S. 211.

5.2 PAŘÍŽSKÁ METRESA

„Dokonalý film, úžasný, jeden z největších režisérů,“ tak se v roce 1923 psalo v tisku o nejnovějším filmu Charlieho Chaplina a jeho režisérovi. *Pařížská metresa* (A woman of Paris) byla pro Chaplina dalším krokem k pověsti seriózního umělce. Scénář byl napsán pro dlouholetou Chaplinovu spolupracovnici a partnerku Ednu Purvianceovou, která ztvárnila hlavní roli Marie St. Clairové. Už v titulcích režisér upozorňuje publikum, že tento film je vážné drama a on sám se v něm výjimečně neobjeví.

Děj opět není nikterak komplikovaný, ale je ozvláštněn zřejmými vlivy německého expresionismu. Marie St. Clairová a její milý Jean Millet se rozhodnou opustit venkov, aby se vzali v Paříži, s čímž nesouhlasí Mariin otec a vyhání ji z domu. Marie čeká na nádraží na Jeana, který se ale zdrží kvůli záchvatu svého otce. Marie odjíždí do Paříže sama. O rok později je z ní bohatá milenka ještě bohatšího pařížského obchodníka Pierra Revela. Jejich vztah se ale začíná měnit, když Pierre oznámí své zasnoubení s jinou ženou. Náhodou Marie potkává Jeana, který po smrti otce žije v Paříži se svojí matkou a vydělává si na živobytí jako malíř. Jean Marie opět slíbí sňatek, ale shodou náhod si Marie myslí, že jí lhal, což dovede Jeana až k sebevraždě. Marie opouští Paříž, aby se s Jeanovou matkou starala na venkově o skupinu sirotek.

Obrazově jde o velice vytříbený snímek s výraznými prvky německého expresionismu. To je patrné zejména ve scéně, kdy Marie stojí na venkovském nádraží a projíždějící vlak na ni vrhá střídavě světlo a stín. Chaplin v *Pařížské metrese* obecně dost často pracuje s akcí mimo obraz. Tento filmařský postup je především spojen s tehdy tabuizovaným tématem nahoty. Poprvé si toho můžeme všimnout během scény z bohémského večírku, kdy je dívka omotána pouze kusem látky, která je odvíjena z jejího těla. Náhé tělo samozřejmě není ukázáno, ale všeho se divák dovtípí, když uvolněný konec látky padá k zemi. Podruhé je tento postup použit při rozhovoru Marie s jednou z jejích přítelkyň, prozrazující jí, že viděla Pierra s jinou ženou. Marie se nechává masírovat, místo jejího nahého těla však vidíme pouze masérku.

Narativ filmu je opět postaven na srovnání dvou odlišných světů, jak jsme to již pozorovali ve filmu *Kid*. Dva světy, které tu Chaplin staví do juxtapozice, jsou svět města a venkova. Do prvního patří Pierre, Marie a její přítelkyně, do

druhého Jean se svojí matkou. Do střetu se dostávají v okamžiku Mariiny volby mezi Jeanem a Pierrem – mezi dobrem a zlem.

Často je také připomínáno, že *Pařížská metresa* je silně autobiografickým filmem. Jaroslav Brož vyvozuje tento fakt z jedné Chaplinovi intimní známosti. Ta žena se jmenovala Peggy Hopkins Joyceová a svěřila Chaplinovi mnohé zážitky ze svého rušného života. Právě ona měla být předobrazem pro Marie St. Clairovou. Charles J. Maland jde dokonce ještě hlouběji. Narativ tohoto filmu podle něj vyjadřuje Chaplinovu rozpolcenost mezi soukromou osobu a veřejně známou osobností. To přivádí Malanda k názoru, že do postav Pierra i Jeana se promítají dvě stránky Chaplinovy osobnosti. Chaplin, stejně jako Pierre, si jistou dobu vydržoval Ednu Purvianceovou (takže Mariin příběh se navíc zdá být v jistém směru totožný se životem její představitelky), zatímco byl zasnouben s Mildred Harrisovou. Navíc byl už ve dvacátých letech znám jako bohatý muž, který si umí užít života. S Jeanem má Chaplin společnou minulost, oba přicházejí do velkého města a snaží se prosadit svým uměním.

Ve srovnání s jinými filmy Charlieho Chaplina je film *Pařížská metresa* výjimečný na první pohled ještě jednou věcí. Hlavní roli zde totiž hraje žena. Podívejme se tedy, jaká je postava Marie St. Clairové. Zprvu je to dívka pocházející zřejmě ze skromných poměrů venkovské rodiny. Na zdi jejího pokoje dokonce v jedné z prvních scén filmu vidíme viset krucifix. Marie zprvu jedná z čistě lásky k Jeanovi. Je s ním ochotná opustit rodnou vesnici a pod slibem manželství odjet do Paříže. Na svého otce se přitom vůbec neohlíží. Svoji vůli projeví hned na začátku filmu, když se rozhodne odjet bez Jeana. V Paříži se z ní stává sebedůvědomá žena, která zná svoji cenu a je zvyklá žít v luxusu. Zdánlivě tedy pravý opak dívky, kterou byla před rokem. Nesprávnost tohoto úsudku se ukazuje hned vzápětí. To lze poznat ze scény, kdy se Marie dovídá o plánovaném sňatku svého milence Pierra. Do této chvíle se zdála být vypočítavá, bez citu, ale zpráva o zasnubách ji zasáhne natolik, že s Pierrem odmítne jít na večeři. Když se opět náhodně setkává s Jeanem, musí se rozhodnout. Pierre toto dilema pojmenuje jako rozhodnutí mezi bohatstvím a sňatkem. Marie je zdánlivě rozhodnuta spálit za sebou všechny mosty a žít s Jeanem v relativní chudobě. To popírá hned následující obraz, v němž Pierre vyhodí Mariin náhrdelník z okna a ona neváhá běžet za tulákem, který ho sebral a za drobné ho vykoupit zpět. Chaplin tak akcentuje, jak nelehké rozhodnutí

musí Marie udělat. A motiv zdánlivé zrady se opakuje. V okamžiku, kdy se Marie rozhodne vzít si Pierra (tak jako na začátku filmu), je okamžitě utvrzena v tom, že Pierre svá slova nemyslel vážně a chce je vzít zpět. Důležitou roli v tomto filmu tedy hraje nejen osud, vždyť režisér sám tento film pojmenoval „drama osudu“, ale také náhoda. Zhrzená ale zároveň hrdá Marie se vrací k Pierrovi a Jean páchá sebevraždu.

Zajímavý je také fakt, že Marie evidentně vyrůstá bez matky. Na druhé straně je role matky silně zdůrazněna. Vždy, když Jean „opouští“ Marii, je to právě kvůli své matce. Ta je nejprve slovy Jeana představena jako chápající, ale v druhé polovině filmu vidíme, jak silně je proti Jeanovu sňatku s Marií. To může mít dva důvody. Prvním z nich je fakt, že po smrti manžela, na které se nepřímo podílela také Marie, zůstala sama se synem. S ním se odstěhovala do Paříže, kde je na něm plně závislá. Za druhé ji k tomuto postoji může vést to, že Marie je prostě luxusní prostitutka, kterou zná celá Paříž. Právě v těchto dvou ženských postavách dochází také ke střetu světů, které jsou několikrát ve filmu přímo konfrontovány. O to překvapivější je potom závěr celého filmu. Oba světy se spojují v happy end – Marie odjíždí s Pierrovou matkou na venkov, kde spolu vychovávají sirotky.

Marie je tedy jednou z těch Chaplinových hrdinek, schopných se v ryze mužském světě prosadit. Nutno dodat, že Marii, stejně jako např. Georgii ze *Zlatého opojení*, to umožnili právě muži. George Sadoul také upozorňuje na jistou spojitost mezi filmy *Kid* a *Pařížská metresa*: „Jen málokdo si všiml toho, že Marie Saint – Clair by mohla být docela dobře matkou Kida. Její dobrodružství se vpisují na okraj slavného filmu. Chaplin to zdůraznil tím, že svěřil Carlu Millerovi, představiteli malíře – svůdce z Kida, tutéž roli v Pařížské metrese.“¹²

¹² Sadoul, Georges. *Charlie Chaplin*. S. 93.

5.3 ZLATÉ OPOJENÍ

Posledním filmem z tzv. trilogie padlých žen je *Zlaté opojení* (The Gold Rush). Po relativním neúspěchu *Pařížské metresy* se Chaplin opět vrací k osvědčeným schémátům, zejména postavě tuláka, ve které ho lidé chtěli vidět. Tento film sám autor označil jako „dramatickou komedii“.

Děj filmu se odehrává na Klondyku, kam se koncem 19. století stahovali dobrodruzi, různí podnikavci i zločinci. Ti všichni se nechali zlákat vidinou zlata, ale pouze málo z nich se vrátilo a ještě míň jich skutečně zbohatlo. Také Chaplin nechává svoji postavu jít za svým „zlatým snem“. V řadě prospektorů, procházejících Chilcootským průsmekem, ihned divák rozezná postavu tuláka, protože ani na zasněžené pláni neodkládá svůj dobře známý kostým – fráček, buřinku a hůlku. Hned na začátku se Chaplin ztratí ostatním a po potyčce s medvědem se dostává do opuštěné chatky. V tomto prostředí se odehrává první polovina filmu. Nejprve se musí Chaplin vypořádat s banditou „černým Larsenem“ a později nachází přítele ve zlatokopovi Jimovi. Samozřejmě se po svém vyrovnává s obrovským hladem i šílícím kamarádem. Až v druhé polovině se začíná odvíjet druhá linie příběhu. Ve zlatokopeckém městě Chaplin potkává barovou tanečnici Georgii. Ta si z něj nejprve dělá legraci, později k němu pociťuje lítost a na konci diváky opět čeká happy end.

Ve *Zlatém opojení* si Chaplin vystačil s minimem postav. Do děje zasahují pouze Chaplin, Velký Jim, Černý Larsen, Georgia a její milenec Jack.

Zajímavé je sledovat vývoj narativu filmu. Ve většině Chaplinových filmů je rozbuškou děje právě žena a vztah hlavního hrdiny k ní. Ve *Zlatém opojení* je tomu trochu jinak. Nevíme přesně z jakého důvodu se Tulák dostává na Klondyke. Samozřejmě jde hledat zlato, ale bližší pohnutky ani motivace neznáme. Navíc celá polovina filmu je věnována Chaplinovým eskapádám ve zlatokopecké chatce. Georgia vstupuje do děje mnohem později. Tulák se s ní poprvé potkává v tančírně. Jejich seznámení je ze samého počátku založeno na omylu. Tulák si myslí, že Georgiiny úsměvy jsou adresovány jemu, ačkoli záhy spolu s diváky zjišťuje pravdu, Georgia se směje na svého machistického přítele Jacka. Tomu se také záhy snaží pomstít tím, že vyzve Charlieho k tanci. Zatímco Georgia si s Tulákem pouze pohrává, případně ho využívá, on se do ní skutečně zamiluje. Jeho dětská naivita mu dovoluje přehlížet skutečnou pravdu

o Georgii. Při druhém setkání v Charlieho chatrči se Georgia chová ještě bezcitněji, ačkoli pod polštářem nachází svoji zmačkanou fotografii a může se tedy dovtípit, že ji Charlie miluje, vše vyzradí svým kamarádkám a ještě se mu posmívá. Poté se Georgia pozve k Tulákovi na silvestrovský večírek. Ten, povzbuzen jejím zájmem, pustí se s vervou do vydělávání peněz, aby Georgii mohl pořádně pohostit. Dívka z tančírny se stává smyslem jeho jednání, do té doby jsou jeho motivace, jak už bylo uvedeno, nejasné. Ale Charlie nekoná proto, aby ji pomohl nebo ji zachránil před nějakým nebezpečím. *Zlaté opojení* tedy nelze zařadit do cyklu tzv. záchranných snímků. Charlie jedná čistě z lásky, kterou k Georgii cítí. Ta si toto vše uvědomí až ve chvíli, kdy vidí opuštěnou silvestrovskou večeři, na které měla být hlavním hostem. I přesto je konec filmu z hlediska psychologie hrdinky poměrně překvapivý. V závěru Chaplin ještě jednou opakuje motiv omylu a nedorozumění. Tak jako se Charlie na začátku domníval, že mu Georgie věnuje svoji pozornost prostřednictvím úsměvu, tak na konci se zase Georgie domnívá, že Charlie cestuje na lodi jako černý pasažér a snaží se ho zachránit před domnělými pronásledovateli. Z těch se vyklubou novináři a z Tuláka bohatý muž odvážející si z Klondyku svoje zlato. Konečně se tedy z Georgie stává dívka hodná Charlieho lásky, neboť i ona prokázala notnou dávku opravdového citu.

Je patrné, že také tento vztah je plný patetického napětí, na kterém si Chaplin coby režisér zakládal a který se u většiny jeho snímků stává nejsilnější emocí. K němu přispívá také výběr postav, co může být dojemnějšího, než cynická, ale ušlechtilá prostitutka, kterou změní láska? Není možné nezmínit dvě scény, ve kterých se patos uplatňuje nejvíc. První je scéna oslavy Nového roku. Charlie tvrdě pracoval, aby mohl pro Georgii připravit večeři, ale ona si na něj ani nevzpomněla, a tak zůstává opuštěný. Druhým příkladem je závěrečná scéna filmu. Poté co Chaplin zbohatne, odplouvá z Klondyku. Reportérem je přemluven, aby si pro účely focení oblékl své staré šaty. V nich ho na lodi potkává Georgia a v této chvíli se naplno projeví její city. Považuje ho za černého pasažéra, tak se mu snaží pomoci. Maland k tomu píše: „Ale může to být patos vytvořený vztahem mezi Georgií a Charliem, který vytvořil nejdéle trvající filmový příspěvek v podobě Chaplinovi komické postavy a jeho přetrvávající půvab pro diváky. Ve *Zlaté horečce* není Charlie jedním z, jak jej nazvala Joan Mellenová, 'Velkých zlých vlků' amerických filmů: typický maskulinní stereotyp silného, přitažlivého,

sebevědomého a zadaného muže, který je ve Zlaté horečce prezentován Jackem. Místo toho je Charlie nezajímavým a dokonce směšného vzhledu, dělající často hlouposti.“¹³ Dále Maland pokračuje teorií Edgara Morina, že oproti romantickému hrdinovi je Chaplinův komický hrdina přesvědčivě zobrazován právě kvůli vztahu k ženám, který je trochu odlišný. Chaplinův vztah k hrdince není totiž sexuální. Dále Morin přirovnává lásku komického hrdiny k lásce dětské nebo psí. Ty také nejsou založeny na sexuální dominanci.

¹³ Maland, Charles J. *Chaplin and American Culture*. S. 78.

6. ŽENSKÁ HRDINKA PAULETTE GODDARDOVÉ

Ačkoli Paulette Goddardová hrála ve čtyřech desítkách filmů, diváci si ji pamatují nejvíce z těch, které režíroval Charlie Chaplin. Výrazné role jí svěřil ve dvou svých filmech, *Moderní doba* (Modern Times) a *Diktátor* (The Great Dictator) a v roce 1936 (podle některých pramenů už roku 1933) se s ní i oženil.

Paulette začínala jako modelka, ve filmu se poprvé objevila roku 1926, kdy debutovala snímkem *No Fooling*. Před setkáním s Chaplinem si také zahrála ve filmu *The Kid from Spain* Hala Roache. Slávu jí ale přinesly až výše zmiňované filmy, které natočil Chaplin. Roky jejich vzniku (1936 a 1940) znamenaly průlom v její herecké kariéře, dokonce se s Paulette počítalo jako s představitelkou role Scarlett O'Harové ve slavném filmu *Jih proti severu* (Gone with the Wind). Ačkoli po devíti letech ukončila manželství s Chaplinem, etablovala se jako výborná herečka a v polovině čtyřicátých let patřila mezi hvězdy společnosti Paramount. V roce 1943 byla dokonce nominována na Cenu akademie za vedlejší roli ve filmu *So Proudly We Hail*. Paulette Goddardová byla celkem čtyřikrát vdaná, přičemž jejím posledním manželem byl spisovatel Erich Maria Remarque, se kterým žila až do jeho smrti v roce 1970. Ještě v polovině šedesátých let Paulette přijímá nabídku na natáčení italského filmu *Time of Indifference*, který se stává jejím posledním.

Goddardová okouzlovala diváky nejen svojí zvláštní krásou a cynickým vtipem, ale také svými hereckými schopnostmi. Byla to herečka zejména komediálních rolí, ale objevovala se na plátně také v rolích temperamentních svůdnic a exotických krás.

6.1 MODERNÍ DOBA

„Tento film nebude obsahovat žádné politické úsudky“. Tak referoval Chaplin v době přípravných prací o svém nejnovějším filmu. Tím filmem byla *Moderní doba* dodnes považovaná za Chaplinův vůbec nejpolitictější film. Režisér zahájil přípravné práce na snímku už v roce 1932, ale film měl premiéru až v únoru roku 1936. Už od počátku byl Chaplin rozhodnut natočit němý film, ačkoli zvukové filmy se objevovaly už od počátku třicátých let a těšily se velké oblibě. Zvuk nakonec v *Moderní době* přece jen zazní, z plátna promlouvá majitel továrny, ve které Tulák pracuje a neustále pobízí k větším a větším výkonům.

Moderní doba, stejně jako předchozí Chaplinovy filmy, je směsicí komedie, romance a patosu. V oblasti komedie jakoby se Chaplin vracel ke svým groteskám, to dokazuje např. ve scéně z obchodního domu, když se na kolečkových bruslích blíží stále více a více k okraji patra, kde chybí zábradlí a vždy se mu mistrně vyhne. Také *Moderní doba* obsahuje to, čemu říkáme romance nebo romantický vztah. Ten se rozvíjí mezi postavou tuláka a tulačky, kterou hraje Paulette Goddardová. Oproti ostatním filmům jakoby se role tentokrát obrátily, tulačka zachraňuje tuláka, stará se o něj, je aktivní postavou. Navíc na ni Chaplin přesouvá veškerý patos, v jedné scéně dochází dokonce k přenosu Chaplinových gest a mimiky na Goddardovou, ale o tom později.

Po návratu z blázince, kam se Tulák dostává kvůli práci u běžícího pásu, zjišťuje, že továrna je uzavřena. Náhodou se objeví v čele demonstrace, poté co zvedne červený prapor, který vypadl z korby nákladního auta, poté ho zatýká policie a Tulák se ocitá ve vězení, aniž by tušil proč. Po propuštění na svobodu nelézá příležitostí práci jako dělník v docích, tam ale způsobí více škody než užitku. Následně potkává Tulačku, která se snaží krádežemi uživit nejen sebe, ale i své malé sourozence, kterým hrozí po smrti otce sirotčinec. Jednou je při krádeži chleba přistižena, ale Tulák bere vinu na sebe, protože touží po relativně pohodlném životě ve vězení. Policie nakonec zatýká oba, jak Tulačku tak Tuláka. Těm se ale podaří utéct a plánují si společnou budoucnost. Usadí se v opuštěné chatrči, která se jim stává útulným domovem, Tulák se snaží přispět do „rodinného“ rozpočtu a hledá si jakoukoliv práci. Po různých peripetiích se dostává opět omylem do vězení, po propuštění je zaměstnán coby zpívající číšník v restauraci, kde pracuje i Tulačka. Policie je sice vypátrá,

ale jim se podaří utéct a odcházejí spolu po dlouhé silnici pryč z města vstříc neznámé budoucnosti.

Velkou část rysů charakteristických pro postavy, které hrál Chaplin, přejímá v tomto filmu Paulette Goddardová. Opakuje se například motiv sirotka z filmu *Kid*. Tentokrát ale roli starostlivého rodiče, který se musí postarat o malé svěřence přebírá právě Paulette. Chaplin na postavu Tulačky přenáší veškerou aktivitu. Je to Tulačka, která je Charliemu nejprve vděčná, později se do něj zamiluje a snaží se o něj postarat, aby jim tak zajistila společnou budoucnost. Paulettina postava je nebojácná, dívka schopná se ubránit autoritám, které neustále omezují její život. Tulačka je prakticky založená, ale také dokáže snít, je aktivním elementem, který mnohé věci uvádí do chodu a dává Tulákovi smysl života. Vrcholem tohoto přenosu je potom scéna, následující po útěku z policejního auta. Oba sedí pod stromem, sledujíc středostavovské manžele, kteří se ráno loučí. Muž následně odchází do práce, zatímco žena se vrací do domu, aby se starala o domácnost. Charlie se následně ptá Tulačky, jestli si je dokáže představit v takovém domě. Tulačka se chová úplně přesně jako Charlie. Přejímá jeho mimiku, plachý úsměv a pohrává si s květinou tak, jak to diváci už tolikrát viděli v Chaplinově podání. Po této scéně opravdu Tulačka nachází opuštěnou chatrč a zařizuje ji jako domácnost. Zábavné je sledovat, jak se oba dva chovají. Komický je nejen rozdíl mezi vysněným domem a skutečností, ale také to, jak se pár zhostí svých rolí. Z Tulačky je vzorná hospodyňka, která se stará o svého muže tak, jak to viděla u příslušníků vyšší třídy a Charlie se snaží materiálně zabezpečit „svoji rodinu“, z čehož vzniká, jak jinak, celá řada gagů. V rámci své „domácnosti“ kopírují stereotypy chování – muž se stará o obživu, žena o muže.

Filmová hrdinka Paulette Goddardové je v rámci Chaplinovi filmografie ojedinělá. Jako jedné z mála jí Chaplin ve svých filmech dal dostatek prostoru a dovolil jí, aby mu byla opravdovým hereckým partnerem. Postavy Goddardové mají skutečnou komickou funkci a vyrovnají se, co do důležitosti, Chaplinovi.

6.2 DIKTÁTOR

„Více teď, než kdykoli jindy se svět potřebuje smát. V době jako je tato je smích pojistkou našeho zdravého rozumu“¹⁴, tak komentoval v jednom interview Chaplin vznik svého filmu *Diktátor*.

Původně Chaplin zamýšlel natočit po *Moderní době* adaptaci knihy D. L. Murraye *Vladař* s Paulette Goddardovou v jedné z hlavních rolí. Od tohoto nápadu ale upustil se slovy: „Jak bych se mohl zabývat ženskými vrtochy nebo myslet na lásku či na milostné problémy, když bylo rozdmýcháno šílenství odporným groteskním Adolfem Hitlerem?“¹⁵ Na nápad natočit politickou satiru přivedly Chaplina události, které se děly v Evropě.

Ještě před tím, než začal *Diktátor* vznikat, musel se Chaplin rozhodnout, jestli jeho další snímek bude němý nebo zvukový. Chaplin se nakonec rozhodl pro zvuk, který se mu zdál pro tento typ „filmu s poselstvím“, jak sám deklaroval, mnohem vhodnější. Otázkou je, zda se se zvukem neztrácí estetika typická pro Chaplinovy filmy. Můžeme konstatovat, že ne, ačkoli je natočení snímku *Diktátor* opět posunem v rámci Chaplinovy filmografie. Nejen tedy že Chaplin naplno využil možnosti natočit film se smysluplnými dialogy, ale zároveň ve prospěch hlavní tematické linky upozadil milostnou romanci mezi holičem a Hannah. Co zůstává, je patos, který není vztahován k postavě Charlieho, ale událostem, jejichž je svědkem, např. scéna s vypálením židovského ghetta. Ačkoli je film zvukový, Chaplin staví převážně na situační komice, kterou známe z jeho raných filmů, zároveň už využívající slovního humoru. Jaroslav Brož ve své knize *Věčný tulák Charlie* upozorňuje zejména na scénu Hinkelova projevu začínajícího slovy: „Demokracie, štunk! Clame Hinkel! Frei sprachen, štunk! Libertad, štunk! Wiener Schnitzel, Lagerbier und Sauerkraut, štunk!... Mit der... ach... štunk! štunk!...“ Brož tuto řeč trefně nazývá hatlaninou, ale zároveň upozorňuje, že: „...nesmyslně volená slova a pojmy mají přece jen hlubší smysl.“¹⁶ Projev je totiž historicky spojen s obsazením a anexí Rakouska. Zůstává také typické dělení filmu na dva světy

¹⁴ Maland, Charles J. *Chaplin and American Culture*. S. 167.

¹⁵ Maland, Charles J. *Chaplin and American Culture*. S. 166.

¹⁶ Brož, Jaroslav. *Věčný tulák Charlie*. S. 84.

– dobrý a zlý. Ten dobrý je tradičně reprezentován Chaplinem v roli holiče a ten zlý netradičně Chaplinem, hrajícím zběsilého diktátora Adenoida Hynkela. Maland poukazuje také na rozdíly v dekoracích, zatímco holič má krámkem ve skromné ulici, diktátor se pohybuje v opulentních dekoracích, ve kterých úplně zanikají lidské postavy.

Ten samý autor si také všímá zarámování narativu. Na začátku divák sleduje holiče bojujícího v první světové válce a na konci je ukázán holič znovu, tentokrát vydávající se za Hynkela odrazuje vojáky od boje. Děj filmu opět není příliš spleťový, jak už u Chaplina bývá zvykem. Diktátor Adenoid Hynkel, vládoucí ve smyšleném státě Tománie, připravuje se spřáteleným Benninem Napolonim přepadení mírumilovné sousední země Austerlich. Židé a jinověrci jsou v zemi krutě pronásledováni: židovský holič, zamilovaný do Židovky Hannah, je spolu s ní transportován do koncentračního tábora. Díky podobnosti s Hynkelem se mu podaří z tábora utéct. Projíždí zemí a lidé ho považují za diktátora. Holičova pouť po Tománii vrcholí proslovem, který přednese místo Hynkela. Šestiminutovou řečí, která se stává obhajobou tolerance, lidských práv a míru, film končí.

Položme si tedy konečně otázku, jaká je jediná ženská hrdinka filmu *Diktátor*. Můžeme konstatovat, že Hannah z *Diktátora* je svým naturelem velice blízká Tulačce z *Moderní doby*. George Sadoul se domnívá, že je to zapříčiněno vlivem samotné Paulette Goddardové na své postavy. Ke Goddardové ještě dodává: „Role, kterou tu sehrála Paulette Goddardová, přesáhla svým významem obvyklé úlohy Chaplinových partnerek, které měly vždy jen podporovat Chaplinovu hru. V *Diktátorovi* (jako v *Moderní době*) ztělesnila ženu, postavenou na roveň muži v důležitých situacích i zápasech. Byla jako Chaplin připravena se bít. Dvojitý vystoupení Paulette Goddardové v Chaplinových filmech se tedy značně lišilo od pojetí postav, které hrála v četných Chaplinových filmech Edna Purvianceová, byla to oddaná snoubenka, chudé děvče, které je třeba utěšovat a litovat, mladá dívka z trochu vzdáleného světa, kterou však láska zlidšťuje a – ve vzácnějších případech – žena z polosvěta, ovládána zpola vášní, zpola vypočítavostí. Tanečnice ze Zlatého opojení, krasojedkyně z Cirkusu či bezmocná slepá ze Světél velkoměsta patřily všechny spíše do 19. než do 20. století.“¹⁷ Toto Sadoulovo tvrzení dokládá už jedna z prvních scén filmu *Diktátor*. Hannah v ní nebojácně

¹⁷ Sadoul, Georges. *Charlie Chaplin*. S. 69.

brání Holiče, který je šikanován vojenskou jednotkou. K jeho obraně se dokonce nebojí použít ani pánev na smažení.

Ve filmu *Diktátor*, stejně jak v *Moderní době*, přebírá Paulette Goddardová aktivní úlohu, což dosud nebylo v Chaplinových filmech obvyklé. Goddardové se tento uzus podařilo zlomit a vytvořit typ nebojácné dívky, která si vždy ví rady a ještě beze zbytku naplňuje komickou funkci své postavy v rámci narativu. Vše se obrací naruby, Chaplin stále zůstává pochopitelně hlavní hvězdou. Žena už není jen záminkou nebo ozdobou, ale opravdovým hereckým partnerem. Zřejmě tento posun byl zapříčiněn také Chaplinových osobním vztahem k této herečce. Dovolil jí v herectví mnohem více, než kterékoli jiné herecké partnerce před ní. Dokonce jí, jak už bylo napsáno, přenechává svá gesta a mimiku. S jistou dávkou nadsázky, bychom také *Diktátora* mohli zařadit mezi záchranné filmy, ovšem pouze s vědomím jedné věci – v tomto snímku je zachraňovaným Chaplin a zachráncem ženská postava. Holič sice zachraňuje svět před tyranem a válkou, ale jenom s podporou Hannah, bez ní by to nedokázal. Hrdinka Goddardové je k tomuto postoji vždy dějem jaksí předurčena. Musí být silná, protože je k tomu přinucena okolnostmi. Navíc je zajímavé, že počáteční tragédie je vždy spojena s postavou otce. V *Moderní době* otec Tulačky umírá během demonstrace nezaměstnaných, což je scéna jen velmi zřídka k vidění v tehdejších hollywoodských filmech. V *Diktátorovi* přichází Hannah o otce v důsledku války. Ztráta otce je vzápětí kompenzována setkáním s Chaplinem, který ale nemá zástupnou funkci, právě naopak, rozvíjí další typ vztahu. Je možné, že pokud by tyto postavy byly napsány pro jiné představitelky, staly by se z nich zlomené hrdinky, které samy potřebují pomoc a ochranu. Goddardové hrdinky jsou tímto vstupním kreditem posíleny a mohou se starat a bít se i za jiné.

Paulette Goddardová tedy vytvořila ojedinělý typ ženské hrdinky v rámci filmografie Charlieho Chaplina. Ten se už nikdy nezopakoval. Po rozchodu s Goddardovou pokračoval Chaplin v linii nastolené dávno před tím.

7. MONSIEUR VERDOUX

„Vtipný, neuctivý, úplně odlišný od jakéhokoli jiného, židovského nebo amerického, ostrý a kousavý – skoro dokonalý popis humoru ve filmu Monsieur Verdoux.“ Tak popsal Chaplinův v pořadí už osmý dlouhometrážní film Anthony Heilbut.

Příběh filmu se odehrává ve Francii druhé poloviny třicátých let. Hlavní postavou je Henri Verdoux, který byl po třiceti letech vyhozen z banky. Aby se mohl postarat o svoji invalidní ženu a malého syna stává se Verdoux Modrovousem – bere si bohaté ženy, které vzápětí zabíjí. Policie se mu dostává na stopu, ale Verdoux detektiva otráví. Poté, co přichází o rodinu, se sám vydává do rukou spravedlnosti. V závěru filmu zazní obhajoba Verdouxových činů a to přímo z úst hlavního hrdiny – je nespravedlivé ho soudit jako vraha, když vojáci, kteří zabíjejí ve velkém, jsou považováni za hrdiny.

Monsieur Verdoux je film, který se úplně liší od všeho, co do této doby Chaplin natočil. Žánrově je Monsieur Verdoux stále komedie, ale režisér k jejímu natočení použil naprosto odlišné vyjadřovací prostředky, než na jaké byli jeho diváci zvyklí. Humor slapstick comedies, nebo situační humor, tak typický pro Chaplinovu tvorbu, se ve filmu téměř neobjevuje. Je zde samozřejmě několik výjimek, např. scéna, kdy se Verdoux snaží zavraždit Annabellu, nebo jeho schopnost s neuvěřitelnou rychlostí počítat peníze, které mu vynesla další vražda. Tento motiv se táhne prakticky celým filmem. Je zajímavé se u něj pozastavit a povšimnout si, jak působí na diváky. V první polovině filmu jsou scény počítání peněz zařazeny prakticky vždy po scéně vraždy. Divák je tedy seznámen s kontextem a ví, co tato scéna znamená. Když se objeví poprvé, je zdrojem smíchu, který je o to silnější, že se Chaplinovo počínání současnému divákovi filmu propojí s přístrojem, který v bankách počítá peníze se stejnou rychlostí jako Monsieur Verdoux. Později se tento motiv začíná objevovat samostatně. Vytržení z kauzálního řetězce scén najednou působí jinak. Jakoby šlo až do tohoto okamžiku pouze o nevinnou hru na plátně, ale teď se chápání celého příběhu láme a divák začíná pociťovat tíseň z počínání hlavního hrdiny. Osamostatnění této scény funguje jako

metonymie vraždy, které se Verdoux opět dopustil a má na divákovu psychiku daleko silnější dopad.

Dalším charakteristickým rysem Chaplinových filmů byl vždy patos, od kterého také ve snímku *Monsieur Verdoux* upouští. Chaplin se dokonce vyhýbá také zobrazení romantického vztahu, jež býval zdrojem patosu a pomáhal divákům identifikovat se s příběhem.

Podle Malanda se ve filmu *Monsieur Verdoux* také úplně ztrácí Chaplinovo tolik oblíbené zobrazení dvou paralelních světů. Střet těchto dvou vesmírů býval záminkou pro hlavní narativní konflikt. Místo toho Chaplin v *Monsieur Verdoux* představuje zkažený svět kapitalismu, do kterého navíc zasáhla válka a jeho produkt – hlavní postavu Henriho Verdoux. Ten byl před svojí kariérou vraha poctivým bankovním úředníkem, propuštěným až v důsledku ekonomické krize. Henri Verdoux tak tvoří Chaplinův nový charakter. Už to není postava, stojící sama vyčleněna ze společnosti, ale je to člověk, který musí v nepřátelském prostředí přežít a to jakýmkoli způsobem. Zdá se však, že střet dvou odlišných světů zůstává alespoň v náznaku zachován, ovšem na trochu jiné úrovni, než jsme u Chaplina zvyklí. (Navíc je polarita těchto prostředí spojena s vykreslením ženských charakterů, o tom ale níže.) Jsou to světy odděleny Verdouxovými činy, svět ve kterém je neodolatelným svůdcem a manipulátorem, svět ve kterém si vydělává na živobytí tím, že vraždí a oproti tomu stojí jeho rodina. Ten je vykreslen téměř idylicky. Verdouxova žena, která je upoutána na invalidní křeslo, žije se svým malým synem na venkově, v domě obklopeném zahradou, kam nedoléhají hrůzy okolního světa. Verdoux se v tomto prostředí chová starostlivě a s upřímným citem. Svoji rodinu chrání od všeho zlého, držíc ji v jisté izolaci od okolního světa.

Přestože je *Monsieur Verdoux* převážně politickým filmem, na který měly vliv zejména události druhé světové války a který vznikl uprostřed skupiny německých emigrantů, hledajících v Americe azyl před Hitlerovým řáděním v Evropě, poslouží dobře jako objekt zkoumání pro téma této práce. Ženské postavy jsou zde, až netradičně pro Chaplinovy celovečerní filmy, vykresleny dvojím způsobem. Bazin toto dvojí vykreslení spatřuje v inspiraci hrdinek herečkou Purvianceovou. Dobré ženy v sobě nesou její mýtus, ženy na zabití potom ztělesňují zklamání z tohoto mýtu. Jednu skupinu tvoří Verdouxovy potenciální oběti, druhou jeho manželka a dívka, potkává je náhodně na ulici. Všimněme si proto, jaké jsou charakteristické rysy pro jednotlivé skupiny. Ženy,

kteřé se mají stát Verdouxovou obětí, jsou vždy logicky bohaté a zároveň ne příliš sympatické. Pokud se na ně z odstupu podíváme, vidíme defilovat jednu špatnou vlastnost za druhou. Bazin také upozorňuje, že Verdoux se možná mstí za Chaplina na ženách, které byly jeho manželkami, jde vlastně o jakýsi zástupný symbol, neboť Chaplin nehledá ženu, ale nedostižitelný mýtus a každá reálná žena tak musí Chaplina zradit.

První Verdouxovu obět' poznáme pouze z vyprávění. Druhou v pořadí se stává Lydie Florayová, která si prakticky nezaslouží nic jiného, než být zavražděna. Je ošklivá, despotická, navíc velice nedůvěřivá k mužům. Další její vlastností je přehnaná opatrnost a šetrnost. Nakonec také ona podlehne Verdouxovým zprávám o krachu banky, kde má uložené své úspory. Třetí obět' se má stát Annabella. Je to žena úplně odlišného ražení než Lydie. Je jistým způsobem pohledná a hlavně plná života. Oproti racionální Lydii je neskutečně hloupá, takže své peníze utápí v nejpodivnějších podnicích, což se samozřejmě nelíbí Verdouxovi, neboť tím se tenčí jeho výnos z vraždy. Annabella je emancipovaná a své obchody si ráda řídí sama. Na rozdíl od asketické Lydie si Annabella svých peněz rozhodně umí užít. Postavu Annabellu ztvárnila známá komická herečka Martha Ryanová, která hrála převážně postavy podobné té z filmu *Monsieur Verdoux*. Bazin k postavě Annabelle dodává: „Právě Martha Ryanová ospravedlňuje Verdouxu v srdci obecnstva. Jediná vražda, o které se tu Chaplin šíří, je velmi rafinovaná vražda megery a navíc ještě vražda, která se nevydařila.“¹⁸ Obě dvě zároveň spojuje zájem převážně o hmotné věci a nedostatek citu.

V opozici k těmto dvěma ženám stojí Mona Verdouxová a dívka, která se má stát Verdouxovou pokusnou obětí, když na ní chce vyzkoušet jed. Mona se podobá mnoha dalším postavám z Chaplinových filmů. Nejvíce si asi zaslouží srovnání se slepou květinářkou ze *Světla velkoměsta*. Obě spojuje jejich pasivita, ony samy nejsou schopné se o sebe postarat. Jejich spása přichází až s Chaplinovou postavou. U obou je navíc akcentováno tělesné postižení, které jim zabraňuje v aktivním jednání a pouze podporuje divákův soucit s nimi. Květinářka je slepá a Mona se pohybuje pouze na invalidním křesle. Jak květinářka, tak Mona jsou ženami krásnými, mladými, příjemnými, které jsou vždy spojeny ještě s bezbranějšími postavami, než jsou ony – květinářka žije se svojí babičkou, Mona má malého syna. André Bazin ve své stati Mýtus

¹⁸ Bazin, André. *Mýtus Monsieur Verdoux*. S. 213.

Monsieur Verdoux píše: „...Chaplin pronásleduje prostřednictvím Charlieho stále jeden a ten samý ženský mýtus. Mezi něžnou a jemnou Ednou Purvianceovou, mezi mladým a slepým děvčetem ze Světél velkoměsta s křehkou nemocnou ženou z Monsieur Verdoux není citelného rozdílu kromě jednoho, že s tou poslední je Verdoux ženatý.“¹⁹ Jen jedna ženská postava ve filmu *Monsieur Verdoux* vyvolá v hlavním hrdinovi silnou emocionální reakci. Je to mladá dívka, kterou chce Verdoux nejdřív otrávit. Poté, co mu ale odvypráví svůj smutný příběh (ztratila manžela, kterého milovala), ji ušetří. Možná právě proto, že jako jediná ženská postava ukázala skutečný cit k blízkému člověku. Navíc se k ní Verdoux zachová zcela opačně, než je jeho zvykem, dá jí peníze, aby mohla začít lepší život. S touto postavou se Verdoux setkává ještě v závěru filmu, kdy je dívka zajištěná, dobře se vdala a nabízí Verdouxovi pomoc, ten ale odmítá a jde se udat na policii.

Lze říci, že tímto filmem Chaplin uvedl publikum do rozpaků, nejen že opustil svoje estetické normy, ale už poněkolkáté ve své kariéře zrušil iluzi Tuláka Charlieho. Chaplin také naboural hollywoodské konvence – za hybnou sílu děje zde nepovažuje jednotlivce, nýbrž společnost. Maland k tomu dodává: „Dvakrát v Monsieur Verdoux tyto mocné sociální síly nutí Verdoux významně změnit svůj život. Nejprve ho ekonomická krize zbaví práce, což ho vede, aby zabezpečil rodinu, ke kariéře Modrovouse. A poté ho panika na burze zbaví jeho jmění a také způsobí žal nad smrtí jeho ženy a syna, kteří umírají za neznámých okolností, ztrácí touhu žít. Sám se poté udává na policii. Diváci hollywoodských filmů byli zvyklí dívat se na přání typických hrdinů v protikladu k typickým padouchům s tím, že hrdinové dosáhnou obecně vždy svého, zatímco padouši jsou poraženi. V tomto filmu je osud postavy předurčen sociálními silami, ta je určitým způsobem zároveň padouchem i hrdinou, a je na konci příběhu popravena. Taková narativní metoda vzdálila velkou část Chaplinových diváků od filmu.“²⁰

¹⁹ Bazin, André. *Mýtus Monsieur Verdoux*. S. 211.

²⁰ Maland, Charles, J. *Chaplin and American Culture*. S. 233.

8. ŽENY V HOLLYWOODSKÝCH FILMECH

Tato práce se snaží popsat, jak působil obraz ženy v Chaplinových filmech. Pro srovnání by bylo dobré povšimnout si toho, jak byly ženy zobrazovány ve filmech ostatní hollywoodské produkce té doby a jakým vývojem, aspoň v krátkosti, toto zobrazování prošlo.

Mnoho žánrů němé éry pracovalo se vztahem mezi mužem a ženou. V groteskách nebo slapstick comedies, jenž patřili k jednomu z nejoblíbenějších žánrů, měly ženy ve většině filmů pouze jakýsi „dekorativní“ charakter. Mladé a krásné dívky s určitou dávkou sexappealu byly záminkou pro odstartování filmového příběhu. Objevovaly se coby objekt zájmu více mužů, kteří se jim všemožně dvořili a předháněli se ve snaze získat jejich přízeň. Pohledné herečky měly také přitáhnout pozornost mužského publika, k čemuž sloužily různé skupiny statistik, nijak výrazně nezasahujících do děje. Slapstick comedy se mimo jiné vyznačovala také sociální kritikou – sympatie s chudými. Proto se v nich objevuje tak velké množství tělnatých starších žen, ke kterým mají muži ve filmu úplně odlišný vztah. Tyto ženy jsou právě terčem již zmiňované sociální kritiky. Za všeobecného veselí jsou nakopávány do zadnice, nebo je režiséri nechávají klouzat po šlupkách banánu. Herečky mající na repertoáru tyto postavy proto musely být velice zdatnými komičkami, za všechny jmenujme například Marii Dresslerovou, která přesně odpovídala výše zmíněnému typu. Jistá ošklivost nebo tělesná nedokonalost nebyly pro herečky tohoto druhu žádnou překážkou. Jinak na tom byly herečky, které vystupovaly v serióznějších žánrech. Kromě grotesky se velké oblibě těšilo melodrama. V něm se nejvýrazněji prosadila Mary Pickfordová, již objevil David W. Griffith. Ta se na dlouhé roky stala největším hollywoodským tahákem. Byla ztělesněním ideální ženy, její obchodní značkou byly zejména dlouhé blondaté kudrnaté vlasy a dívčí krása. Diváky dojímal její něžnost, nevinnost, nedospělost a zejména určitá naivita. Už před rokem 1905 se ale ve filmech objevovala sexuální představitost a odvážný humor. Rané filmy ovšem nabízely pouze letmé pohledy na svlékající se ženy nebo vášnivé polibky. I tak se na plátně občas objevují odvážnější typy hrdinek vynikajících exotickou krásou nebo dokonce žena – vamp.

Griffith se v pojetí ženské hrdinky držel viktoriánské morálky a sentimentu. Odklon od tohoto pojetí ženy přichází ve dvacátých letech. Nastupuje glamour a sexappeal. Objevují se nové hvězdy, záhadné sexuální bohyně, představované zejména Gretou Garbo. Dalším typem, poprvé přeneseným na plátno Coleen Moorovou, byla mladá emancipovaná žena. Tento typ se vyznačoval krátce ostříhanými vlasy, což ovlivnilo módu v celé Americe. Moorová hrála nejčastěji nevázané nebo neukázněné dívky, lehkomyšlné, skutečné hrdinky období jazzu. Ve stejné době se objevuje také nový žánr sofistikované komedie, která se točí kolem manželské věrnosti. Na počátku zvukové éry se symbolem ženy na plátně stává Gloria Swansonová, jenž přesně odpovídá nově nastupující morálce extravagance, glamouru, hedonismu a zábavy. Idolem se stala ve filmu Cecila B. Millea *Rozmary osudu* (Male and Female) o ženě obklopené leskem a rozmařilým přepychem, která poté, co se ocitne na opuštěném ostrově, naváže poměr se svým komorníkem. Mnoho filmů němé éry pracovalo se vztahem pohlaví.

V období krize třicátých let získávají popularitu komedie bratří Marxů a odvážné filmy Mae Westové. Ta se stala slavnou už v němé éře. Její postavy byly velmi mazané, často se v narážkách zmiňovaly o sexu a mluvily v dvojsmyslech. Westová založila svoji kariéru na tom, že byla sexsymbolem a zároveň jeho parodií. V druhé polovině třicátých let už nebyly hrdinky pouhými sexuálními objekty, ale nezávislými ženami. Z komedií bratří Marxů i filmů Westové vznikají screwball comedies. Jejich časté zápletky jsou typu: jak se chudý chlapec potkal s bohatou dívkou, prošli spolu dobrodružstvím a pak se do sebe zamilovali. V tomto žánru je hojně využíván slovní humor. Během války se pojetí ženské hrdinky výrazně mění. Na plátně se objevují ženy sloužící jako válečné sestřičky, nýtačky nebo svářečky v továrnách a trpělivé matky, které se starají o domácnost.

Třicátá léta jsou také ve znamení gangsterského filmu. Ten, stejně jako filmy o padlých ženách, je spojen se sociálními problémy, které se objevují ve společnosti. Někdy se dokoce hovoří o filmech padlých žen, mezi ně jsou řazeny filmy *Born to lose* (1931) nebo *Common clay* (1930). Hrdinky v nich ztrácejí svoji mravní bezúhonnost z pravé lásky. Tyto postavy lze rozdělit na dva typy. Buď jsou to dívky, jejichž vztah rozdělila válka a ony následně zjišťují, že jsou těhotné, nebo do jejich osudu zasáhnou sociální předsudky, které nedovolují milostný vztah mezi rozdílnými sociálními vrstvami. Jedno ale mají

hrdinky obou typů společné, bojují za legitimizaci svého dítěte, což se jim zpravidla podaří a film končí happy endem. Pozornosti publika se těší také filmy o prostitutkách, jenž ukazují jinou morálku. Nejčastěji zmiňovaným filmem tohoto žánru je Sternbergova *Blondatá Venuše* (Blond Venus). Marlen Dietrichová zde hraje matku od rodiny, která se stává zpěvačkou a prostitutkou. V tomto žánru je často ukázáno utrpení ženy a její společenská degradace, zároveň je hrdinka zobrazena jako nevinná oběť stržena upadlou společností.

Podívejme se tedy, jak a jestli se liší Chaplinovo pojetí ženské hrdinky v kontextu hollywoodského mainstreamu. Pokud jde o grotesky, můžeme konstatovat, že Chaplinovy krátké filmy nijak nevybočují z většinové produkce. Ženy jsou zobrazovány přesně podle stereotypů mužské společnosti. Jestliže teoretička Molly Haskellová rozeznává několik typů ženských hrdinek, ty účinkující v Chaplinových němých filmech, bychom podle ní mohly zařadit do kategorie pasivní objekt lásky.

Ve dvacátých letech ovládá Hollywood glamour. Tento fakt Chaplin ve svých filmech téměř nereflektuje, pokud ovšem nepočítáme film *Pařížská metresa*, jehož dekorace a prostředí odpovídají atributům glamour stylu. Marie není ale záhadnou bohyní ani sexuální vampem, nýbrž dívkou, která si tento druh obživy volí z nutnosti. Chaplin předběhl o celé desetiletí Hollywood v zájmu o postavy prostitutek a žen na okraji společnosti. Zatímco mainstreamová produkce se o podobná témata začíná zajímat až ve třicátých letech a zejména během války, Chaplin natáčí svoji Trilogii padlých žen už mezi léty 1920 až 1925. Také v jeho filmech jsou většinou hrdinky donuceny ke svému statusu okolnostmi, na nichž nenesou žádný díl viny. Na jejich osudech je často ukazována sociální nespravedlnost a kritizována společnost.

V té samé době se na hollywoodských plátnech začíná objevovat úplně odlišný typ ženské hrdinky, než jaký znali diváci doposud – mladá emancipovaná dívka, která se dobrovolně zbavuje některých ženských atributů, např. dlouhých vlasů, se tak stává synonymem pro moderní ženu. Podobnými hrdinkami jsou u Chaplina až ty, ztvárněné Paulette Goddardovou. Právě ona má podíl na zaktivnění ženských hrdinek. Na Haskellově stupnici by se pohybovaly mezi kategoriemi superžena, která je inteligentní a ambiciózní a kamarádka, od níž si vypůjčuje jistou nevinnost a věrnost svému protějšku. Na tento posun mohou mít vliv události v Evropě. Chaplin sice nepostavil ženu za

pás do továrny, ale rozhodně ji osamostatnil a zrovnoprávnil s mužským hrdinou.

Zatímco v hollywoodských filmech dochází k dalšímu vývoji a emancipaci ženských hrdinek, u Chaplina jakoby jejich obraz stagnoval. Po Goddardové se zobrazování vrací k původnímu modelu, což můžeme pozorovat ve filmech *Monsieur Verdoux* nebo *Světla ramp*. Pasivní úloha hrdinek obou filmů je navíc umocněna, jak už bylo zmíněno, tělesným postižením. K velké změně oproti tomu dochází v pojetí Chaplinovy postavy. Už nikdy se na plátně neobjeví v roli Tuláka.

9. ZÁVĚR

Ve své práci jsem se při zkoumání filmů Charlieho Chaplina snažila odpovědět na tři základní otázky: Jakou funkci má žena v narativu Chaplinových filmů, jaké je její zobrazení a jaké je vyznění tohoto obrazu? Lze tedy říci, že Chaplinovo pojetí ženské hrdinky je více méně tradiční, řídí se zákonitostmi žánru a téměř nevybočuje z mezí hollywoodské produkce té doby. Žena je v jeho filmech zasazena do mužského světa, kde působí v rámci své tradiční sociální role. Do děje ženská hrdinka aktivně nezasahuje, výjimku tvoří pouze postavy ztvárněné Paulette Goddardovou, ale o tom později. Je pasivní, většinou bezmocná (to je několikrát umocněno tělesným postižením) a slouží coby záminka pro Chaplinovy komické nebo naopak sentimentální výstupy. Žena má v Chaplinových filmech jednu jedinou úlohu – být motivací pro jednání hlavního hrdiny. To platí i pro hrdinky Paulette Goddardové, vystupující ale z tradičního modelu, jsou samostatné, aktivní, emancipované a znamenají skutečný zlom v Chaplinově pojetí ženských postav. Tento typ hrdinky bohužel není v rámci Chaplinovy filmografie dále rozvíjen a mizí se svojí představitelkou. Druhou výjimku tvoří film *Pařížská metresa* a ženská postava Marie St. Clairová, její výjimečnost nelze spatřovat ve vyznění postavy, ale v prostoru, který je jí věnován a ve faktu, že se jedná pravděpodobně o jedinou ženskou hrdinku, která ve filmu projde psychickým vývojem.

Téma ženské hrdinky v Chaplinových filmech jsem pojala autobiograficky a snažila se ukázat, jak silně může být tvorba ovlivněna životem autora. Lze ho samozřejmě nahlížet z různých perspektiv, jednou z dalších možných jsou určité feministické teorie, těšící se v současné době velké popularitě.

Chaplinovy filmy jsou u diváků stále oblíbené a největší pozornost je vždy věnována komickým eskapádám hlavního hrdiny. Proto jsem se snažila upozornit i na jiné postavy, bez nich by tyto filmy nebyly kompletní.

10. SUMMARY

The work focuses on image of woman in films of Charles Chaplin. It defines the basic rules and follows the developement of depicting of woman throught whole Chaplin's career. Large part is devoted to Chaplin's private life because the work also shows how artist can be infuenced by his private life in his work. In Chaplin's case mainly by his mother. The work mentions and analyzes several films important for this theme. The chapters primarily discourse depicting of woman but we can find there other informations about films for example plot or background of the rise of the film. Reader can also find here comparison between Chaplin's films and mainstream production of that period.

11. PRAMENY

Between Showers 1914 – DVD

Režie: H. Lehrman

Scénář: H. Lehrman

Distribuce: Keystone, 1914

Carmen 1915 – DVD

Režie: Ch. Chaplin

Scénář: Ch. Chaplin

Distribuce: Essanay, 1915

Circus, The 1928 – DVD

Režie: Ch. Chaplin

Scénář: Ch. Chaplin

Distribuce: United Artists, 1928

City Lights 1930 – DVD

Režie: Ch. Chaplin

Scénář: Ch. Chaplin

Distribuce: United Artists, 1931

Dog's Life, A 1918 – DVD

Režie: Ch. Chaplin

Scénář: Ch. Chaplin

Distribuce: First National, 1918

Gold Rush, The 1925 – DVD

Režie: Ch. Chaplin

Scénář: Ch. Chaplin

Distribuce: United Artists, 1925

Great Dictator, The 1940 – DVD

Režie: Ch. Chaplin

Scénář: Ch. Chaplin

Distribuce: United Artists, 1940

Immigrant, The 1916 - DVD

Režie: Ch. Chaplin

Scénář: Ch. Chaplin

Distribuce: Mutual Films, 1916

Kid, The 1920 – DVD

Režie: Ch. Chaplin

Scénář: Ch. Chaplin

Distribuce: United Artists, 1921

Limelight 1952 – DVD

Režie: Ch. Chaplin

Scénář: Ch. Chaplin

Distribuce: United Artists, 1952

Modern Times, The 1935 – DVD

Režie: Ch. Chaplin

Scénář: Ch. Chaplin

Distribuce: United Artists, 1936

Monsieur Verdoux 1947 – DVD

Režie: Ch. Chaplin

Scénář: Ch. Chaplin

Distribuce: United Artists, 1947

Night in the Show, A 1915 – DVD

Režie: Ch. Chaplin

Scénář: Ch. Chaplin

Distribuce: Essanay, 1915

One A. M. 1916 - DVD

Režie: Ch. Chaplin

Scénář: Ch. Chaplin

Distribuce: Mutual Films, 1916

Shangaied 1915 – DVD

Režie: Ch. Chaplin

Scénář: Ch. Chaplin

Distribuce: Essanay, 1915

Shoulder Arms 1918 – DVD

Režie: Ch. Chaplin

Scénář: Ch. Chaplin

Distribuce: First National, 1918

Triple Trouble 1915 - DVD

Režie: Ch. Chaplin

Scénář: Ch. Chaplin

Distribuce: Essanay, 1915

Woman of Paris, A 1923 – DVD

Režie: Ch. Chaplin

Scénář: Ch. Chaplin

Distribuce: United Artists, 1923

CITOVANÉ FILMY:

Blond Venus

Born to lose

Caught in the Rain

Common clay

Countess from Hong Kong

Easy Street

Getting acquainted

Gone with the Wind
His prehistoric past
Idle Class, The
Kid auto races at Venice
Kid from Spain, The
King in New York, A
Making a Living
Male and Female
Mildred Pierce
No Fooling
So Proudly We Hail
Time of Indifference
Vagabond, The
Work

12. LITERATURA

- AVENARIUS, G.: *Chaplinova mladá léta ...* Kino, 13, 1958, č. 14, s. 219.
- AVENARIUS, G.: *Chaplinova mladá léta ...* Kino, 13, 1958, č. 15, s. 230 – 231.
- BROŽ, Jaroslav: *Věčný tulák Charlie*, Praha: 1961
- BROŽ, Jaroslav: *Imaginární interview s jubilantem*. Kino, 19, 1964, č. 8, s. 2 – 3.
- BYARS, Jackie: *All That Hollywood Allows*, Chapel Hill, North Carolina: 1991.
- CHAPLIN, Charles: *Můj životopis*, Praha: 1967.
- CHAPLIN, Charles – SUCHÝ, Ondřej: *Velká kniha o Chaplinovi*, Praha: 1997.
- HOLLINGER, Karen: *The Actress, Hollywood acting and female star*, New York: 2006.
- KATZ, Ephraim: *The Film Encyclopedia*, New York: 1998.
- MALAND, Charles, J.: *Chaplin and the American Culture*, Princeton, New Jersey: 1989.
- MINTZ, Steven - ROBERTS, Randy: *Hollywood's America United States History Through Its Films*, New York: 1993.
- SADOUL, Georges: *Charlie Chaplin*, Praha: 1954.
- SUCHÝ, Ondřej: *Exkurze do království grotesky*, Praha: 1981.
- TOEPLITZ, Krzysztof Teodor: *Chaplinovo království*, Praha – Bratislava: 1965.
- Chaplin, básník smiechu a sáz*, Bratislava: 1964.
- WEISSMAN, Stephen M., M.D. *Filmové hrdinky Charlieho Chaplina*. Film History, 1996, svazek 8, číslo 4.