

**UNIVERZITA JANA AMOSE KOMENSKÉHO PRAHA**

**BAKALÁŘSKÉ  
PREZENČNÍ STUDIUM  
2009–2014**

**BAKALÁŘSKÁ PRÁCE**

**Denisa Preissová**

**Ženský svět ve filmu Pedra Almodóvara**

Praha 2014

Vedoucí bakalářské práce:

MgA. Tomáš Kepka

**JAN AMOS KOMENSKY UNIVERSITY PRAGUE**

BACHELOR  
FULL-TIME STUDIES  
2009-2014

**BACHELOR THESIS**

**Denisa Preissová**

**Women's world in Pedro Almodóvar's movie**

Prague 2014

The Bachelor Thesis Work Supervisor:

MgA. Tomáš Kepka

## **Prohlášení**

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

Souhlasím s prezenčním zpřístupněním své práce v univerzitní knihovně.

V Praze dne

Denisa Preissová

## **Poděkování**

Chtěla bych poděkovat vedoucímu této práce MgA. Tomáši Kepkovi, za odborné vedení, cenné rady a připomínky během přípravy této bakalářské práce.

## **Anotace**

Cílem této bakalářské práce je prozkoumat filmovou tvorbou španělského režiséra Pedra Almodóvara a způsob, jakým zobrazuje genderovou problematiku a reprezentaci genderu v kinematografii 21. století, představeném ve filmu *Volver*. Novodobá historie španělského filmu a vliv Pedra Almodóvara na utváření nové éry španělského filmu bude zobrazena v této práci. Část práce bude věnovaná historii feminismu a feministické filmové teorie a vztahu této teorie k Freudově teorii psychoanalýzy.

## **Klíčová slova**

Almodóvar, analýza, bakalářská práce, feminismus, feministická filmová teorie, film, genderová problematika, Nová španělská kinematografie, psychoanalýza, skopofilie, vizuální slast, *Volver*, žena, ženský svět.

## **Annotation**

The aim of this Bachelor thesis is to examine the cinematography of Spanish director Pedro Almodóvar and his way of viewing gender issues and gender representation in 21. century cinema closely examined in the *Volver* movie. New history of Spanish cinema and the influence of Pedro Almodóvar in creating of the new spanish cinema era will be shown throughout this thesis. A part of this thesis will focus on the history of Feminism and the Feminist film theory and its relation to the Freud's theory of psychoanalysis.

## **Key words**

Almodóvar, analysis, bachelor thesis, feminism, feminist film theory, film, gender issues, New Spanish Cinema, psychoanalysis, scopophilia, *Volver*, visual pleasure, woman, women's world.

# OBSAH

<b>ÚVOD.....</b>	<b>9</b>
<b>1. VÝVOJ ŠPANĚLSKÉHO FILMU NA POZADÍ POLITICKÝCH UDÁLOSTÍ.....</b>	<b>10</b>
<b>2. PEDRO ALMODÓVAR .....</b>	<b>14</b>
2.1. Z kraje La Mancha do Madridu .....	14
2.2. Silné i slabé ženy .....	16
<b>3. FILMOGRAFIE .....</b>	<b>20</b>
<b>3. VÝVOJ FEMINISMU .....</b>	<b>24</b>
3.1. První aktivita feministek.....	24
3.2. Freud a jeho vliv na rozvoj feminismu .....	25
<b>4. FEMINISTICKÁ FILMOVÁ TEORIE .....</b>	<b>27</b>
4.1. Vznik teorie.....	27
4.2. Aktivita feministek a první krůčky k feministické filmové kritice.....	28
4.3. První pokusy feministek o filmovou analýzu .....	29
<b>5. PSYCHOANALÝZA A FEMINISMUS .....</b>	<b>32</b>
5.1. Freud a psychoanalýza.....	32
5.2. Kastrální komplex a touha po falu .....	33
5.3. Feministický pohled na psychoanalýzu .....	34
<b>6. ŽENY VE FILMU .....</b>	<b>36</b>
<b>7. ZÁVĚR PRVNÍ ČÁSTI.....</b>	<b>38</b>
<b>SILNÉ ŽENY VE FILMU VOLVER .....</b>	<b>40</b>
<b>2.ČÁST – PSYCHOANALÝZA FILMU .....</b>	<b>40</b>
<b>8. DĚJ FILMU.....</b>	<b>41</b>
<b>9. ANALÝZA FILMU VOLVER .....</b>	<b>42</b>
9.1. Alcanfor de las Infantas .....	42
9.2. Paco.....	44
9.3. Restaurace .....	48
9.4. Ženská solidarita .....	49
9.5. Soledad na pohřbu tety Pauly .....	50
9.6. Návrat ztracené matky .....	51
9.7. Oslava v restauraci.....	53
9.8. Augustinino poslední přání .....	53

9.9. Ženské pouto a sousedská pomoc .....	54
9.10. Setkání matky a dcery .....	55
9.11. Zpět do kraje La Mancha .....	56
<b>ZÁVĚR.....</b>	<b>58</b>
<b>SEZNAM POUŽITÝCH ZDROJŮ.....</b>	<b>61</b>



## ÚVOD

Film, již od dob svého vzniku, patří k nedílné součásti moderního života. Byl vždy ovlivňován kulturním rozvojem a historickými změnami, které utvářely nové filmové standardy a požadavky v jednotlivých zemích po celém světě.

Filmy reflektují skutečnost, která je doplněna fikcí. Mnohá filmová díla hrají důležitou úlohu v utváření názorů lidí na určité problémy, proto bývají považovány za nástroj k ovlivňování diváků. Zároveň může film sloužit jako upomínka doby.

Španělská kinematografie prošla dlouho sférou diktátorského režimu a vzpomínky mnoha filmařů od té doby stále ovlivňují jejich filmové dílo, a to ještě 40 let poté. Pedro Almodóvar je jedním z režisérů, kteří prožili část života v nesvobodném Španělsku a tu další po změně režimu. Jeho filmové dílo se politických událostí dotýká pouze okrajově. Větší část pozornosti věnuje otázce genderu a postavení žen ve španělské společnosti.

Tato práce bude analyzovat, jakým způsobem zobrazil Pedro Almodóvar ženy ve filmu *Volver*, natočeném v novém století. Film zobrazuje realitu, proto bude nutné do práce zařadit stručný přehled historie španělské kinematografie. Určitě také lépe pomůže pochopit, proč je Almodóvarovo dílo z genderového hlediska pro vývoj španělského filmu důležité.

K analýze filmu *Volver* bude použita psychoanalýza a feministická filmová teorie. Feministická teorie, z historického hlediska, vždy koexistovala ve velmi složitém vztahu s psychoanalýzou. Proto zde bude uvedena stručná historie vzniku psychoanalýzy a její role ve vývoji feministického hnutí.

Tato práce je zaměřena na filmovou analýzu s použitím prvků feministické filmové teorie, jedna kapitola se bude věnovat vývoji této teorie. Feministická filmová teorie je obor, který se neustále rozvíjí a dochází k novým poznatkům.

Tato práce si klade za cíl analyzovat film *Volver* španělského režiséra Pedra Almodóvara a představit nový pohled na genderovou problematiku, který režisér zaujal ve filmu, natočeném ve 21. tisíciletí.

# 1. VÝVOJ ŠPANĚLSKÉHO FILMU NA POZADÍ POLITICKÝCH UDÁLOSTÍ

Španělský film by byl s největší pravděpodobností jiný, kdyby jeho rozvoji nebránila vojenská diktatura Prima de Rivery v letech 1923 – 1930, občanská válka od roku 1936 do roku 1939 a následný nástup generála Franca k moci a počátek diktatury, která trvala až do jeho smrti v roce 1975.<sup>1</sup>

Španělsku se přesto podařilo v minulém století vytvořit národní kinematografii, která dokázala ukázat pravé a nefalšované Španělsko a stala se pro ně typickou. V zahraničí byli Španělé považováni za národ příliš posedlý jím samým.<sup>2</sup>

Do roku 1975 bylo natočeno mnoho cenzurou hlídaných filmů. „*Když se po španělské občanské válce dostali k moci nacionalisté, okamžitě podřídili film kontrole vlády a vyhlásili přísné morální a politické směrnice*“<sup>3</sup>. Nejúspěšnějším filmem 40. let se stal fašistický snímek *Raza*, který se inspiroval autobiografickým románem generála Franca. A v následujícím desetiletí se zformovala, přes veškerá omezení, určitá forma španělské kinematografie.<sup>4</sup>

Jedním z nejvýznamnějších režisérů španělské filmové historie je *Luis Buñuel* (1900 – 1983), tvůrce surrealistických dramát a komedií. Hlavními tématy jeho filmů bylo katolictví a buržoazie. Jeho prvním filmem byl *Andaluský pes* (1928). O dva roky později natočil *Zlatý věk*. Film *Země bez chleba* (1932), „...o kontrastu mezi chudobou rolníků a bohatstvím církve...“<sup>5</sup> byl ve Španělsku zakázán a Buñuelovým dalším snímkem se stal film *Zapomenutí* (1950), který natočil až o 18 let později v Mexiku. Tam také natočil snímek *Anděl zkázy* (1962). Ve své vlasti znovu natáčel až o mnoho let později. Natočil zde film *Viriada* (1960), který byl ihned ve Španělsku zakázán, neboť útočil proti rituálům a mentalitě katolické církve.<sup>6</sup> Úspěšným snímkem se stala erotická komedie *Kráska dne* (1967), s *Catherine Deneuveovou* v hlavní roli.

---

<sup>1</sup> BERGAN, Ronald. *Film*. V Praze: Slovart, 2008, s. 216. ISBN 978-80-7391-136-2.

<sup>2</sup> HOPEWELL, John. *Out of the past: spanish cinema after Franco*. [London]: British Film Institute, 1986, s. 189. ISBN 0-85170-188-4

<sup>3</sup> BERGAN, Ronald. *Film*. V Praze: Slovart, 2008, s. 216. ISBN 978-80-7391-136-2.

<sup>4</sup> Tamtéž, s. 216

<sup>5</sup> Tamtéž, s. 265

<sup>6</sup> Tamtéž, s. 216

Carlos Saura (\*1932) byl jediným režisérem, který, jak o sobě tvrdil, nikdy nebyl pod vlivem cenzury Frankova systému. Vždy natáčel to, co si myslel, že mohl. Trval na tom, že je *auteur*. To pro něj znamenalo, že odmítal tvořit doslovné adaptace knih, ale své příběhy si vymýšlel sám.<sup>7</sup> Ve svých filmech se zabýval španělskou občanskou válkou. „*Saurovy filmy obsahují skrytou kritiku Frankova režimu a analyzují buržoazii, církev, armádu a sexuální tabu.*“<sup>8</sup> Film *Hon* (La caza, 1966) vyhrál cenu na Berlínském filmovém festivalu a hrála v něm jeho budoucí manželka Geraldine Chaplinová, která byla dcerou herce z filmů němé éry, Charlieho Chaplina. Filmy *Starý dům uprostřed Madridu* (1976) a *Eliso, můj životě* (1977), mají nesouvislou chronologii a objevuje se v nich „*posedlost dětstvím*“.<sup>9</sup>

Prvním snímkem, který byl uveden do španělských kin bez potřeby povolení cenzury, se stal snímek *Pytláci* (1975) Josého Luise Boraua. Snímek byl představen veřejnosti již dva měsíce před smrtí generála Franca. Odhalil pravou tvář Španělska pod nadvládou Franca.<sup>10</sup>

Po jeho smrti se uvolnila politická atmosféra. Hopewell popisuje nastalou situaci po roce 1977 jako dobu, kdy mohli Španělé poprvé svobodně volit, přechod k demokracii přivábil do země turisty, bylo vyhlášeno rozvodové právo a povolena antikoncepce. Marihuana už nebyla trestně stíhaná. Vznikalo „Nové Španělsko“<sup>11</sup>.

Miro Procházka se Pedra Almodóvara v rozhovoru pro Divadelní noviny, zeptal, jaký význam pro něj měl pád Francova režimu. Almodóvar odpověděl, že pro něj nejdůležitější byla svoboda slova, kterou pádem režimu Španělé získali.<sup>12</sup> „*V první polovině 70. let se Španělé konečně vylízali z ran po druhé světové válce. Pak svrhli diktaturu generála Franca. Až tehdy jsem začal vycházet na ulici beze strachu. Ale svobodný jsem se cítil vždy, jen jsem to nemohl nahlas vykřikovat*“<sup>13</sup>.

---

<sup>7</sup> HOPEWELL, John. *Out of the past: spanish cinema after Franco*. [London]: British Film Institute, 1986, s. 134. ISBN 0-85170-188-4.

<sup>8</sup> BERGAN, Ronald. *Film*. V Praze: Sloart, 2008, str. 217. ISBN 978-80-7391-136-2.

<sup>9</sup> Tamtéž, s. 217

<sup>10</sup> Tamtéž, s. 217-218

<sup>11</sup> HOPEWELL, John. *Out of the past: spanish cinema after Franco*. [London]: British Film Institute, 1986, s. 189. ISBN 0-85170-188-4.

<sup>12</sup> PROCHÁZKA, M. *Pedro Almodóvar: Už nejsem klukem z madridského undergroundu*: Divadelní noviny, 2010, roč. 19, č. 18, s. 11

<sup>13</sup> Tamtéž, s. 11

Tvůrci na všech polích mohli plně využít svou kreativitu. Jedním z filmových režisérů, kteří začali vytvářet filmy „nové éry“, byl Pedro Almodóvar se svými „urážlivě přemrštěnými melodramaty“<sup>14</sup>. Španělský film byl po ukončení diktatury značně ovlivněn filmy natočenými v Hollywoodu. Samotný Almodóvar natáčí filmy, které jsou inspirované díly hollywoodských režisérů.

Pedro Almodóvar se stal „produktem kulturního madridského kvasu přelomu let 70. a 80., kdy mládež hlavního města prožívala dosud nepoznanou svobodu šťastného ‚mezivládí‘“<sup>15</sup>. O generaci starší režiséři byli poznamenáni fašistickou diktaturou v zemi, kterou o mnoho let později vystřídal zlom a uvolnění politické atmosféry.<sup>16</sup>

Nejúspěšnějším filmem konce dvacátého století se ve Španělsku i mimo něj, stal film *Krásný věk*, za který dostal Fernando Trueba Oscara v roce 1992. Dále pak *Šunka, šunka* Bigase Luny, nebo Julio Medem a *Sex a Lucía*, film z roku 2001. Almodóvar získal za svůj film *Vše o mé matce* (1999) Oscara, za nejlepší zahraniční film.<sup>17</sup>

Mnoho tvůrců a herců ze Španělska natáčelo filmy v Hollywoodu. Penélope Cruz a Antonio Banderas se objevili v několika filmech Pedra Almodóvara. Penélope Cruz se objevila v roli těhotné a virem hiv nakažené jeptišky ve výše zmíněném snímku *Vše o mé matce*.<sup>18</sup> A později jako Raimunda, postava, kterou vzdal čest své matce, ve filmu *Volver* (2006). Navrátil se v něm do dětství v kraji La Mancha.<sup>19</sup> Antonio Banderas zase jako psychotik, snažící se přesvědčit bývalou pornohvězdu, ke společnému životu tím, že ji násilím připoutá doma k posteli, ve snímku *Spoutej mě!* (*Átame!*, 1990)<sup>20</sup>

Almodóvar často kritizoval režiséry za přílišnou snahu o zobrazování minulosti v jejich filmech. Snažil se je přesvědčit o tom, že by se měli více zaměřit na kulturní dědictví a opustit témata Frankovy nadvlády.<sup>21</sup>

---

<sup>14</sup> BERGAN, Ronald. *Film*. V Praze: Sloart, 2008, s. 218. ISBN 978-80-7391-136-2.

<sup>15</sup> HROZKOVÁ, Eva. *Pedro Almodóvar*, *Film a Doba*, 1996, roč. 42, č. 1-2, s. 10

<sup>16</sup> Tamtéž, s. 10

<sup>17</sup> BERGAN, Ronald. *Film*. V Praze: Sloart, 2008, s. 218. ISBN 978-80-7391-136-2.

<sup>18</sup> Tamtéž, s. 218

<sup>19</sup> SOTINEL, Thomas. *Pedro Almodóvar*. Paris: Cahiers du cinema, 2010, s. 83.

ISBN 978-2-8664-2567-8.

<sup>20</sup> Tamtéž, s. 218

<sup>21</sup> HROZKOVÁ, Eva. *Pedro Almodóvar*, *Film a Doba*, 1996, roč. 42, č. 1-2, s. 10

Almodóvarovy snímky pomohly k utváření současné španělské kinematografie. Svými filmy vždycky provokoval veřejnost, a začleňováním prvků undergroundové a homosexuální kultury do svých děl, změnil pojetí španělské kinematografie i mezinárodního pohledu na Španělsko už napořád.<sup>22</sup>

Eva Hrozková o Almodóvarovi napsala, že jako jediný režisér v 80. a 90. letech dokázal ve svých filmech, propojit tradici a současnost v rámci nového filmového pojetí, a dospět k postmodernismu, kterému dominuje španělský temperament, plný vášní.<sup>23</sup>

---

<sup>22</sup> HROZKOVÁ, Eva. *Pedro Almodóvar*, Film a Doba, 1996, roč. 42, č. 1-2, s. 10

<sup>23</sup> Tamtéž, s. 10

## 2. PEDRO ALMODÓVAR

### 2.1. Z kraje La Mancha do Madridu

Pedro Almodóvar (\*1949) vyrostl v kraji La Mancha. Jako dítě hodně četl a díval se na filmy a o hraní venkovních her s dětmi z okolí příliš velký zájem neměl. Jeho rodiče si mysleli, že by z něj jednou mohl být duchovní, a proto ho poslali do internátní školy. Stal se ale pravý opak a Almodóvar začal pochybovat o své víře. Robert Schnakenberg píše, že Almodóvar dal bohu rok na to, aby mu dokázal svou existenci. To se nestalo, proto od víry odstoupil.<sup>24</sup>

K znovunalezení víry mu nepomohl ani fakt, že mezi duchovenstvem docházelo k zneužívání malých chlapců. To se dělo kolem něho v době, kdy studoval na internátní škole. Podle této životní zkušenosti natočil film *Špatná výchova* (2004). Jeho dětství ovšem nebylo poznamenáno stejnými traumaty, které zavinila špatná politická situace a pokrytectví církevních hodnostářů, u generace mladších režisérů, u kterých vznikala touha po pomstě.<sup>25</sup> V předchozí kapitole byl zmíněný Luis Buñuel a jeho film *Viriada*, kterým útočil na katolickou církev.

V pozdějším věku si uvědomil vlastní homosexualitu a po dokončení školy (1967) se rozhodl odstěhovat do Madridu, přes nesouhlas jeho rodičů. Odstěhoval se na chvíli do Paříže a Londýna, ale po čase se vrátil zpět do rodného Španělska. Aby se nějak uživil, pracoval jako prodavač šperků a pracoval u španělských telekomunikací.<sup>26</sup>

Almodóvar se chtěl stát filmařem, ale nemohl navštěvovat žádnou filmovou školu, jelikož vláda zavřela umělecké školy v roce 1971. Přesto, jak píše Thomas Sotinel, Almodóvar by byl špatný student a jako samouk byl rozhodně lepší.<sup>27</sup>

---

<sup>24</sup> SCHNAKENBERG, Robert. *Tajné životy slavných filmařů: co vám učitelé zatajili o nejznámějších světových režisérech*. Vyd. 1. Praha: Knižní klub, 2010, s. 251. ISBN 978-80-242-3148-8.

<sup>25</sup> HROZKOVÁ, Eva. *Pedro Almodóvar*, *Film a Doba*, 1996, roč. 42, č. 1-2, s. 10

<sup>26</sup> SOTINEL, Thomas. *Pedro Almodóvar*. Paris: Cahiers du cinema, 2010, s. 12  
ISBN 978-2-8664-2567-8.

<sup>27</sup> Tamtéž, s. 12

V Madridu Almodóvar začal navštěvovat první kina, kde promítali experimentální filmy. V roce 1974 získal svou první kameru (Super 8) a začal natáčet krátké filmy. Almodóvar nepředpokládal, že by se někdy mohl stát režisérem, jehož filmy budou promítány v kinech. Na druhou stranu si ale nechtěl nechávat své příběhy jen pro sebe.<sup>28</sup>

Stal se členem undergroundové divadelní společnosti Los Goliardos, kde poznal Carmen Mauru, která později ztvárnila několik rolí v jeho filmech. Kromě toho se scházel s různými muzikanty, a se svým přítelem Fabiem de Miguelem natočil několik desek. Rád se na pódiu objevoval v různých převlecích, které si půjčoval nebo kupoval v levných obchodech. Podle vlastních slov jeho kapela vytvářela agresivní a nejhrubší pop rock. Přes jeho nejrůznější snahy přesvědčit okolí, že není něžný člověk, ani necítí nijak významný vztah ke svým postavám, světu, ani sobě samému, jsou to právě jeho filmy, které ukazují, s jakou láskou na své postavy hledí a s jakou láskou jsou tvořeny jejich příběhy.<sup>29</sup> „*City a vášně jsou sice zasazeny do nového odvážného kontextu, o to více však potvrzují slova režiséra, že poselství jeho příběhů vždycky míří „k srdci a pohlaví“*“<sup>30</sup>.

Marvin D'Lugo napsal o filmu *Volver*, že patří mezi hlavní Almodóvarovo dílo, které, přestože je velmi „španělské“, díky svému příběhu, hercům i prostředí, představuje nejen španělskou, ale celkově hispánskou, kulturu.<sup>31</sup>

---

<sup>28</sup> MALDEN, Mass. *A companion to Pedro Almodóvar* [online]. Wiley-Blackwell companions to film directors [cit. 2014-02-16]. 2013, s. 12. Dostupné z: <http://site.ebrary.com/lib/natl/Doc?id=10667402>.

<sup>29</sup> SOTINEL, Thomas. *Pedro Almodóvar*. Paris: Cahiers du cinema, 2010, s. 13. ISBN 978-2-8664-2567-8.

<sup>30</sup> HROZKOVÁ, Eva. *Pedro Almodóvar*, Film a Doba, 1996, roč. 42, č. 1-2, s. 11

<sup>31</sup> MALDEN, Mass. *A companion to Pedro Almodóvar* [online]. Wiley-Blackwell companions to film directors [cit. 2014-02-16]. 2013, s. 14. Dostupné z: <http://site.ebrary.com/lib/natl/Doc?id=10667402>.

## 2.2. Silné i slabé ženy

Filmů o ženách už bylo natočeno hodně. Přesto filmy rodáka z kraje La Mancha, působí velmi osobním dojmem a ženy v nich jsou milovány, nejen obecenstvem, ale i samotným režisérem. Jeho kladný vztah k ženám je připisován zážitkům z dětství, které strávil s milovanou matkou. Ženy a jejich svět ho vždycky fascinovaly, jak sám říká v rozhovorech. Ženy v jeho filmech bývají nejen silné, ale i slabé, úspěšné, zmatené, mladé i staré. Jak napsal Daniel Mendelsohn, jeho filmy nejsou pouze o ženských charakterech, ale o poutu, které ženy spojuje dohromady.<sup>32</sup>

Píše, že ten pravý příběh zaujme sérií jemných, komplikovaných a intenzivních pocitů mezi jeho ženskými charaktery. Jsou to emoce, které v jeho filmech představují směsici toho, co pravá láska a mateřství pro lidi znamenají.<sup>33</sup>

To dodává jeho filmovým hrdinkám potřebnou věrohodnost. Zoufalství a motivy pro vraždu se objevují ve více jeho filmech. Almodóvar touto, trochu extrémní cestou, ukazuje své hrdinky a hrdiny v té nejlidštější podobě, s nejzákladnějšími lidskými vlastnostmi, jako je láska, nebo strach. Je pravda, že člověk nikdy nemůže vědět, jak bude v nastalé situaci reagovat. Jeho hrdinky dokážou pro lásku v jakékoliv podobě i vraždit.

Almodóvar bývá již od začátku své kariéry považován za autora, který rozumí ženám, přesto ale nenatáčí filmy pouze pro ženy a o ženách. Za svou kariéru natočil i několik filmů, které byly výhradně o mužích. Například film *Mluv s ní* (2002), nebo *Špatná výchova* (2004).

Přestože od začátku jednadvacátého století natočil dva filmy o mužském světě, nikdy nepřestal být věrný příběhům se silnými ženskými hrdinkami. Cirlot popisuje ženu třemi způsoby: jako monstrum, snažící se svést muže na scestí, jako matku a jako neznámou milovanou dívku z Jungovy psychologie.<sup>34</sup>

Almodóvar zobrazuje ve svých filmech ženy tak, jak byly chápány za dob žití generála Franca. Jako matky, manželky, nebo ženy v domácnosti, tedy v jejich tradičních rolích. Po pádu diktátorského režimu začaly být, naopak, chápány jako

---

<sup>32</sup> MENDELSON, Daniel Adam. How beautiful it is and how easily it can be broken: essays. New York: Harper; Enfield: Publishers Group UK, 2008, s. 54. ISBN 9780061456435.

<sup>33</sup> Tamtéž, s. 54

<sup>34</sup> CIRLOT, Juan Eduardo. *A dictionary of symbols* [online]. 2nd ed. London: Routledge, 1971. 375. [cit. 2014-02-16]. Dostupné z: <http://site.ebrary.com/lib/natl/Doc?id=10062756>.



sexuální objekty. Neměly tedy lehké žití ani v jednom z období moderních španělských dějin. Almodóvar rád zobrazuje své ženy jako mix obojího. „*Almodóvar se vrátil ve svých dílech 'k tradicím před Francem', ale zároveň je učinil moderními*“<sup>35</sup>.

Představuje je závislé na mužích, strhané životem a prací. Přesto bývají silné a krásné. „*Almodóvarovy filmy zobrazují stoprocentně nádherné ženy, které se ukazují být převlečenými muži (jako je soudce Dominiguez ve Vysokých podpatcích) i ošklivky vzniklé precizním chirurgickým zásahem (Vše o mé matce). Vypadá to, že krása a ohavnost, stejně jako láska a nenávisť, nemohou být v extrémním almodóvarovském světě produktem přirozeného vývoje*“<sup>36</sup>. Almodóvar točí filmy o silných ženách, ale i těch slabých a nejvíce ho na nich fascinuje schopnost přežít každou situaci.

Jeho příběhy jsou vyprávěny z pohledů žen, které jsou utlačované, nebo zneužívané muži. Ze začátku příběhu je vždy jejich životní náplní sloužit svým manželům. V průběhu filmu se začínají vyvíjet a přestávají být závislé na svých mužích. Značně jim při tom pomáhají ženy z jejich okolí. Síla ženského přátelství a láska jsou vlastnosti, které budovaly režisérovu osobnost, neboť to jsou vlastnosti, kterých si nejvíce cenil u své milované matky. S tou měl vždycky lepší vztahy než s otcem. Matku popisuje jako tvůrčí a laskavou ženu, kterou ubíjel nudný život manželky z vesnice, kterou byla ve Španělsku v padesátých letech, jak píše Robert Schnakenberg v knize *Tajné životy slavných filmařů*.<sup>37</sup> „*Pokládá ji za zdroj svého hlavního filmařského kladu – tedy schopnosti vytvořit plně vyvinuté silné ženské postavy*“<sup>38</sup>.

Almodóvar vidí ženy jako daleko zajímavější objekty pro natáčení příběhu, než jsou muži. Nevidí takový rozdíl mezi ženskými a mužskými problémy, mezi jejich štěstím, nebo třeba bolestí. Ale jak sám říká, ženy mají větší svobodu ve vyjadřování emocí než muži. Jsou méně stydlivé a bez předsudků.<sup>39</sup>

Prvním filmem, kterým si získal španělské publikum, byl snímek „*Co jsem komu udělala?*“ (1984), s Carmen Maurou v hlavní roli. Ale v zahraničí se stal oblíbený až snímek *Ženy na pokraji nervového zhroucení* (1986). Jeho matka si zahrála v menší roli ve snímku *Co jsem komu udělala?* Carmen Maura zde ztvárnila práci a domácností

---

<sup>35</sup> PROKOPOVÁ, Alena. *Pedro Almodóvar: portrét*, Cinema, 2000, č. 5, s. 62

<sup>36</sup> Tamtéž, s. 62

<sup>37</sup> SCHNAKENBERG, Robert. *Tajné životy slavných filmařů: co vám učitelé zatajili o nejznámějších světových režisérech*. Vyd. 1. Praha: Knižní klub, 2010, s. 251. ISBN 978-80-242-3148-8.

<sup>38</sup> Tamtéž, s. 251

<sup>39</sup> Tamtéž, s. 251

strhanou ženu, které moderní spotřebiče dělají každodenní společnost. Většinu času se na scéně objevuje ve chvílích, kdy připravuje večeři, hledá něco v ledničce, nebo pere prádlo. Jejím životním smyslem je starat se o rodinu, kde otec nefunguje tak, jak má a její děti nejsou příliš nápomocné.

Muži ve filmech tohoto španělského režiséra většinou bývají v postavení nepříliš schopných manželů a otců, popřípadě se neprojevují vůbec, nebo v životě ženy chybí úplně.<sup>40</sup> „*Absence otce jako nenápadný kontext i mnoha dalších Almodóvarových snímků, má autobiografické pozadí.*“<sup>41</sup> Almodóvarův otec v jeho životě také nefungoval tak, jak měl, a proto režisér přilnul daleko více ke své matce a použil ji mnohokrát jako inspiraci pro své příběhy.

V jeho filmech se jedná téměř vždy o řešení extrémních situací, které by v reálném životě působily kýčovitě a nereálně. Jedná se o vraždy a schování těla, nebo jiné tragické, téměř absurdní situace. Ve většině případů jsou příčinou všeho vztahy žen a jejich mužů. Jediné, co jim na závěr většinou zbude, jsou ostatní ženy. Ženská solidarita je základním motivem jeho filmů. Fascinovala ho již v dětství, kdy měl možnost pozorovat matku a ostatní ženy ve vesnici, když se potýkaly každodenním životem.<sup>42</sup>

Diváci si zvykli na režisérův osobitý styl, který svým příběhům dodává. Mezi jeho fanoušky se vžilo označení „*To je taková almodóvarovská situace*“.<sup>43</sup> On ale nechce být zaškatulkovaný. V minulosti ho děsilo, že o něm lidé přemýšlí ve třetí osobě a mluví o něm, jako o svém vlastnictví. Používal tedy nějaký čas pseudonymy pro svou tvorbu.<sup>44</sup>

---

<sup>40</sup> HROZKOVÁ, Eva. *Pedro Almodóvar*, Film a Doba, 1996, roč. 42, č. 1-2, s. 11

<sup>41</sup> Tamtéž, s. 11

<sup>42</sup> SOTINEL, Thomas. *Pedro Almodóvar*. Paris: Cahiers du cinema, 2010, s. 83. ISBN 978-2-8664-2567-8.

<sup>43</sup> PROCHÁZKA, M. *Pedro Almodóvar: Už nejsem klukem z madridského undergroundu*: Divadelní noviny, 2010, roč. 19, č. 18, s. 12

<sup>44</sup> Tamtéž, s. 12

Almodóvar nejen že je jedním z nejúspěšnějších, světově uznávaných režisérů. V jeho práci ožívá španělská kultura a stává se nám bližší a známější. Třebaže jeho filmový svět se může zdát poněkud kontroverzní a nereálný, skutečnosti se může podobat víc, než by divák řekl. Podle Andrey Sabaddini Almodóvar je mistr v pokoušení některých našich morálních předsudků, když nám nabízí jeho vlastní originální nekonvenční pohled na život, nebo sexuální a přátelské vztahy.<sup>45</sup>

*„Zejména vrhá diváky jeho filmů do přehodnocování jejich domněnek o tom, co je normální a co je perverzní – nebo jinými slovy, do přemýšlení o tom, co můžeme, nebo nemůžeme, obhájit ve jménu ,lásky““<sup>46</sup>.*

---

<sup>45</sup> SABBADINI, A. Editor. *Projected shadows: psychoanalytic reflections on the representation of loss in European cinema*. London; New York: Routledge, 2007, s. 69. ISBN 978-0-415-42816-3.

<sup>46</sup> Tamtéž, s. 69

### 3. FILMOGRAFIE

Pedro Almodóvar zaujal kritiky i diváky po celém světě filmem *Ženy na pokraji nervového zhroucení* (1988). Předtím natočil mnoho krátkometrážních i celovečerních filmů. Bergan v knize *Film* uvádí, že „burcující a provokativní filmy Pedra Almodóvara z něj udělaly mezinárodně nejvelebenějšího španělského režiséra od Frankovy smrti v roce 1975“.<sup>47</sup>

Prvním filmem, který natočil, a který kritika označila za snímek s nejhorší reží v dějinách španělského filmu, byl film *Pepi, Luci, Bom a spousta dalších holek*. „Natačel se rok a půl. Stál neuvěřitelných 5 milionů peset. V této souvislosti se režisér pochlubil vlastním vynálezem nového systému produkce: „almužnou““.<sup>48</sup> Snímek přinesl naprosto nový pohled na ženskou hrdinku ve španělském filmu. „První ženou, která vytvořila spolu s režisérem nový typ filmového hrdiny, rozdílný od španělských „macho“ typů byla Carmen Maura a její Pepi ve filmu *Pepi, Bóm a spousta dalších holek*. Emancipovaná Pepi se pomstí, s pomocí přítelkyně, policistovi za znásilnění. Je to první žena, jejíž nezávislost, k níž byla donucena neschopností mužů, spojuje s tajemnou vnitřní silou“.<sup>49</sup>

O dva roky později natočil film *Labyrint vášní* a o rok později *Černá roucha*. *Labyrint vášní* (1982) uvedl diváky do společnosti transvestitů, nymfomanek, punkáčů a dalších „vyvrhelů“ společnosti. Ve filmu předvedl jeho názor na „zábavnou amorálnost“.<sup>50</sup>

*Černá roucha* (1983) se zabývá náboženským tématem a představují se v něm jeptišky, které se starají o trpící ženy. Samy jeptišky pak berou drogy a najde se mezi nimi i autorka pornografických novel. Také mají v kleci tygra.<sup>51</sup> Almodóvara kritika srovnávala s díly Buñela, který také ve svých filmech kritizoval církve.<sup>52</sup>

Ve Španělsku ho proslavila komedie *Co jsem komu udělala?* (1984). Hlavní postavou ve filmu je Gloria, životem uhnaná žena. Hned jak přijde z práce, začíná

<sup>47</sup> BERGAN, Ronald. *Film*. V Praze: Slovart, 2008, s. 252. ISBN 978-80-7391-136-2.

<sup>48</sup> HROZKOVÁ, Eva. *Pedro Almodóvar*, *Film a Doba*, 1996, roč. 42, č. 1-2, s. 10

<sup>49</sup> PROKOPOVÁ, Alena. *Pedro Almodóvar: portrét*, *Cinema*, 2000, č. 5, s. 62

<sup>50</sup> HROZKOVÁ, Eva. *Pedro Almodóvar*, *Film a Doba*, 1996, roč. 42, č. 1-2, s. 11

<sup>51</sup> SOTINEL, Thomas. *Pedro Almodóvar*. Paris: Cahiers du cinema, 2010, s. 100. ISBN 978-2-8664-2567-8.

<sup>52</sup> HROZKOVÁ, Eva. *Pedro Almodóvar*, *Film a Doba*, 1996, roč. 42, č. 1-2, s. 11

pracovat doma, kde vaří, uklízí a stará se o manžela, své dva syny a manželovu matku. Hrozková ve svém článku napsala, že film se stal studií upracovaných hospodyněk, která kritizuje naši uspěchanou konzumní společnost, jejímž přičiněním se každodenní život stává bojem o přežití. Gloria ve filmu vystupuje jako představitelka všech žen, které svůj život zcela podřídily práci a rodině. Její ženskost musela ustoupit roli matky a frustrované manželky.<sup>53</sup> Na konci filmu Gloria omylem zabije svého manžela kusem zmrazené kýty. Čin Glorii osvobodí od vlivu manžela, ale stane se vražedkyní. Almodóvar ve filmu zachází za hranice toho, co společnost považuje za morální a co už ne.

Ve filmu *Matador* (1986) se mu povedlo propojit násilí a smyslnost.<sup>54</sup> Ángel se chce stát toreadorem, k čemuž mu dopomáhá bývalý toreador Diego. Ángel trpí neustálým pocitem viny a při pohledu na krev se mu dělá zle. Aby dokázal svou odvahu před matkou, která je bigotní katoličkou, znásilní Evu, Diegovu milenkou. Sám se jde udat na policii a shodou okolností zjistí, že jeho obhájkyňe a Diego se podílí na vraždách jejích milenců.<sup>55</sup>

*Zákon touhy* (1987) je příběhem filmového režiséra, který je homosexuál potýkající se mezi láskou k mladíkovi, který ho nemiluje a psychopatem, který po něm touží. V roli transsexuální sestry se představila Carmen Maura. „*Hyperrealismus dialogů, smysl pro humor, hrdinové toužící, aby jejich přání byla realitou, surrealistické téma započaté ve španělském filmu Buñuelem, to vše se podílelo i na dalším mezinárodním úspěchu Almodóvara...*“<sup>56</sup>

*Ženy na pokraji nervového zhroutení* (1988) proslavily režiséra i za hranicemi Španělska. Příběh Pepy snažící se sehnat bývalého milence Ivana, aby mu řekla, že je s ním těhotná. Ve filmu se objevují další ženy, které muži přivádějí k šílenství. Candela miluje teroristu a schovává ho před policií, Marisa, která se přišla s přítelem podívat na byt Pepy a Lucía, která má s Ivanem dítě, a která se ho rozhodla zabít, když ji opustil.<sup>57</sup> Pepa nakonec zjišťuje, že její život bude snadnější bez Ivana a rozhodne se

---

<sup>53</sup> HROZKOVÁ, Eva. *Pedro Almodóvar*, Film a Doba, 1996, roč. 42, č. 1-2, s. 11

<sup>54</sup> BERGAN, Ronald. *Film*. V Praze: Slovart, 2008, s. 252. ISBN 978-80-7391-136-2.

<sup>55</sup> SOTINEL, Thomas. *Pedro Almodóvar*. Paris: Cahiers du cinema, 2010, s. 101. ISBN 978-2-8664-2567-8.

<sup>56</sup> HROZKOVÁ, Eva. *Pedro Almodóvar*, Film a Doba, 1996, roč. 42, č. 1-2, s. 11

<sup>57</sup> SOTINEL, Thomas. *Pedro Almodóvar*. Paris: Cahiers du cinema, 2010, s. 101. ISBN 978-2-8664-2567-8.

vychovávat své dítě sama. Pepa je ukázkou silné a emancipované ženy, které Almodóvar ve svých snímcích divákům představuje.

Ve filmu *Spoutej mě!* (1990) mladý psychopat unese pornoherečku a nutí ji k sexu. *Vysoké podpatky* (1991) představují znovuobnovený vztah matky a dcery, které jsou obviněné z vraždy dceřiného milence. Matka dceru opustila, když byla úplně malá. Z dcery se mezitím stala televizní moderátorka, matka je zpěvačka. *Kika* (1993) je tragikomickým příběhem ze života vizážistky, která žije s mužem, který ztratil matku. Kika je znásilněna a její uklízečka vše natáčí.<sup>58</sup> Film působí jako satira na televizní soap opery.

V *Květu mého tajemství* (1995) napíše autorka romantických novel, která se jmenuje Leo, koncept na detektivní román, který se stal konceptem pro scénář k filmu *Volver*. Její vydavatelka nechce takový román vydat. Do toho Leo zjišťuje, že její manželství s Pacem, který odjíždí na misi do Bosny, je u konce. Její téměř slepá matka chce opustit Madrid a vrátit se do rodné vesnice.<sup>59</sup>

*Na dno vášně* (1997) je příběhem muže, který je zatčen v bytě narkomanky Heleny a obviněn z pokusu o zastřelení dvou policistů. Když ho pustí z vězení, rozhodne se pro pomstu.

V Oscarovém dramatu *Vše o mé matce* (1999) umírá mladý Esteban v den svých sedmnáctých narozenin, kdy je poražen autem, zatímco se snaží získat autogram od své oblíbené herečky. Manuela, jeho matka, mu slíbila, že mu poví, kdo je jeho otec. To nestihla, proto se vydává do Barcelony, aby ho našla.<sup>60</sup> V příběhu plném emocí vystupuje Agrado, transsexuální prostitutka, ale také HIV nakaženou jeptiškou, která čeká dítě s otcem Estebana, který si říká Lola.

Prvním, výhradně na mužské hrdiny zaměřeným filmem, je film *Mluv s ní* (2002). Popisuje přátelství dvou mužů, kteří se seznámí v nemocničním pokoji, kde leží jejich manželky v kómatu. V příběhu ženy vystupují pouze ve vzpomínkách obou mužů.

Film, který se zabývá zneužíváním malých chlapcům knězi, *Špatná výchova* (2004), představuje herce, který získá roli ve filmu a snaží se režiséra přesvědčit, že je

---

<sup>58</sup> SOTINEL, Thomas. *Pedro Almodóvar*. Paris: Cahiers du cinema, 2010, s. 101. ISBN 978-2-8664-2567-8.

<sup>59</sup> Tamtéž, s. 101

<sup>60</sup> Tamtéž, s. 102

jeho první láskou z dob, kdy byli ještě malí chlapci a studovali katolickou školu. Herec napíše scénář o pohlavním zneužívání ze strany kněží.

V roce 2006 se Almodóvar vrátil do dětství v komediálním dramatu *Volver*. Snímkem *Rozervaná oběť* (2009) režisér složil hold filmovému umění. „*Ve svých filmech jsem vždy skládal drobné poklony filmu a nyní, na prahu šedesátky, jsem se rozhodl vytvořit svou velkou, opravdovou oslavu na počest desáté múzy. Snažil jsem se nejenom připomenout, že je to velké umění, ale také ukázat proces tvorby*“.<sup>61</sup>

Film *Kůže, kterou nosím* (2011) přivádí diváka do prostředí plastické chirurgie. Zatím posledním filmem je komedie *Rozkoš v oblacích* (2013). V rozhovoru pro britský magazín Total Film řekl, že se touto rozpustilou komedií navrátil k tématům jeho filmových prvotin. Rozkoší v oblacích nevědomky vzdal hold těmto komediím.<sup>62</sup>

---

<sup>61</sup> PROCHÁZKA, Miro. *Pedro Almodóvar: Už nejsem klukem z madridského undergroundu*. Divadelní noviny. 2010, roč. 19, č. 18, s. 12

<sup>62</sup> RJ, *Pedro Almodóvar The Spanish auteur who sexed up the arthouse*. Total Film. 2013, č. 09, s. 40

## 3. VÝVOJ FEMINISMU

### 3.1. První aktivita feministek

Počátky feministického hnutí sahají do osmnáctého století. První feministky bojovali proti nespravedlnosti a vykořisťování žen ve společnosti. Přály si rovnost mezi pohlavími a volební právo pro ženy. Z Evropy se toto hnutí, založené na osvícenském myšlení, dostalo i do Ameriky. První feministky žily v naději, že když se bude o problémech a sociální nespravedlnosti psát, vše se změní.<sup>63</sup> Z jejich pohledu mohlo ke změně dojít „apelováním na rozum a vzdělání“<sup>64</sup>.

V 19. století v Americe zahájily ženy boj o volební právo a celkově lepší zacházení se ženami v rámci občanských práv. Nelíbilo se jim, že společnost mluvila se svobodnými ženami, jako kdyby byly nezletilé a provdané neměly právo nechat si, v případě rozvodu, děti v péči. V roce 1920 dostaly ženy v Americe možnost volit a feministky svou činnost ukončily.<sup>65</sup>

Ve dvacátých letech, kdy ženy začaly být zaměstnávány, získávaly práce, při kterých mohly „flirtovat“ s mužskou klientelou. Jednalo se o práce číšnic, manikýrek, prodavaček cigaret, popřípadě tanečnic. V pozdějších letech začaly ženy považovat svůj pracovní život za důležitější, což se projevilo i ve filmech, ve kterých začaly být ženy zobrazované jako pracující.<sup>66</sup>

Mohl za to také fakt, že za druhé světové války muselo mnoho žen začít pracovat, neboť muži válčili na frontách. Po válce jim byly „mužské posty“ odebrány a měly se vrátit zpátky k vedení domácností a bylo jim naznačeno, že péče o děti by měla patřit mezi hlavní cíle každé ženy. Svět ale zažil velký technologický rozvoj a díky vynálezům, které ušetřily čas v domácnosti, díky zlepšení zdravotnictví i sociální péči, dostaly americké ženy větší svobodu v rozhodování o svém životě.<sup>67</sup>

---

<sup>63</sup> SLIPP, Samuel. *Freudovská mystika: Freud, ženy a feminismus*. Praha: Triton, 2007 s. 205. ISBN 978-80-7254-891-0

<sup>64</sup> Tamtéž, s. 205

<sup>65</sup> Tamtéž, s. 205

<sup>66</sup> SMITH, Sharon. *The image of women in film* v THORNMAN, Sue. *Feminist Film Theory: A reader*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1999, s. 15. ISBN 0-7486-0890-7.

<sup>67</sup> SLIPP, Samuel. *Freudovská mystika: Freud, ženy a feminismus*. Praha: Triton, 2007, s. 206. ISBN 978-80-7254-891-0.



Americké filmy z 50. let 20. století o pracujících ženách měly za cíl pobavit publikum.<sup>68</sup> Podle Sharon Smithové tyto filmy skrývaly jednu jedinou zprávu: „*Proč byste se měly brát tak vážně, když všechno, co máte dělat je být mladé a krásné a být úspěšné tam, kde se to vážně počítá – s mužem!*“<sup>69</sup> „<sup>70</sup>“.

### 3.2. Freud a jeho vliv na rozvoj feminismu

Ještě v polovině 20. století zastávalo mnoho významných osobností na poli filozofie nebo psychologie názor, podle kterého byly ženy podřazeny mužům. Friedrich Nietzsche vytvořil svou teorii nadlidí, která jen vyplynula z jeho názoru, že muži jsou lepší než ženy. Freud se nechal inspirovat v evoluční teorii Charlese Darwina v tom, že lidské chování a jednání připisoval vrozeným instinktům. Jeho teorie jsou do dnešní doby velmi rozebírané a mají své zastánce i odpůrce.<sup>71</sup>

Vědci, kteří nesouhlasí s Freudem, zastávají názor, že genderové role jsou dětem vnuceny společností, nenachází se tedy v podstatě člověka. U primitivních indiánských kmenů, které zkoumala antropoložka Margaret Meadová, byly totiž objeveny povahové rysy, které Freudovu teorii zpochybnily. U některých kmenů se muži i ženy chovali s ženskou citlivostí, někde ženy neměly rády děti, u některých kmenů to byli muži, kdo chodil ozdoben šperky.<sup>72</sup>

Významným dílem mezi feministickými studiemi byla kniha *Druhé pohlaví*, kterou napsala, feministická teoretička, Simone de Beauvoirová ve Francii, a která byla poprvé publikována v roce 1949. V knize se vyjádřila k postavení žen ve společnosti, které jsou formovány již od dětství. „*Děvčátko zpočátku přijímá ženskou roli, neboť si přeje vládnout jako její matka*“.<sup>73</sup>

---

<sup>68</sup> SMITH, Sharon. *The image of women in film* v THORNMAN, Sue. *Feminist Film Theory: A reader*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1999, s. 16. ISBN 0-7486-0890-7.

<sup>69</sup> „Why take yourself seriously when all you have to do is be young and pretty to succeed where it really counts – with a man!“

<sup>70</sup> Tamtéž, s. 16

<sup>71</sup> SLIPP, Samuel. *Freudovská mystika: Freud, ženy a feminismus*. Praha: Triton, 2007, s. 205 - 206. ISBN 978-80-7254-891-0.

<sup>72</sup> Tamtéž, s. 207

<sup>73</sup> DE BEAUVOIROVÁ, Simone In: SLIPP, Samuel. *Freudovská mystika: Freud, ženy a feminismus*. Praha: Triton, 2007, s. 209. ISBN 978-80-7254-891-0.

De Beauvoirová zavrhlá teorii Freuda, podle kterého ženy závidí mužům penis. Podle ní závidí mužům jejich moc ve společnosti. Falus vidí pouze jako symbol této nadvlády. Další feministické teoretičky její názor přijaly. Ukázala ženám, že ve svých životech nemusí být pouhým objektem, ale mohou se stát subjektem a ve své emancipaci pokračovat.<sup>74</sup>

Ve 20. století ženy bojovaly jak za stejná práva s muži, tak za způsob, jak se osvobodit z mužského vlivu. Freudovu teorii o ženách feministické hnutí kritizovalo za ignoraci vůči matce, i za to, že byla falocentrická a patriarchální. Nesouhlasili s ní ani C. Jung, nebo S. Ferenczi. Freud vedl téměř desetiletí dlouhou debatu s E. Jonesem o kastracním komplexu a závisti penisu.<sup>75</sup>

Feminismus se stal v podstatě nedílnou součástí moderního života. Feministky vybojovaly pro ženy volební právo, ve druhé vlně feminismu dosáhly udělování stejné mzdy ženám jako mužům, ale i přístup žen do politiky. Někteří tvrdí, že práce feministek je u konce, že dosáhly všeho, čeho mohly. Přitom ve světě je stále spousta zemí a míst, kde ženy nemají stejná práva jako muži, nebo ani nemohou pracovat.

Feminismus je v dnešní době samostatnou ideologií, která nezávisle na jiných ideologiích, zasahuje do veřejného života a předává své názory tam, kde to vidí jako potřebné. Jedním z důležitých odvětví feminismu je feministická filmová teorie, které je věnovaná další kapitola.

---

<sup>74</sup> DE BEAUVOIROVÁ, Simone In: SLIPP, Samuel. *Freudovská mystika: Freud, ženy a feminismus*. Praha: Triton, 2007, s. 209. ISBN 978-80-7254-891-0.

<sup>75</sup> SLIPP, Samuel. *Freudovská mystika: Freud, ženy a feminismus*. Praha: Triton, 2007, s. 208. ISBN 978-80-7254-891-0.

## 4. FEMINISTICKÁ FILMOVÁ TEORIE

### 4.1. Vznik teorie

Vznik feministické filmové teorie se spojuje se statí Laury Mulvey – Vizuální slast a narativní film, která byla vydaná v roce 1975, v časopise *Screen*. Zájem feministek o film a zobrazení žen v médiích ale byl, především v Americe, ještě před vydáním této statí.<sup>76</sup>

Laura Mulveyová použila ve své studii psychoanalýzu, aby prozkoumala podvědomí naší společnosti a ukázala, jak se filmy vytváří podle stále stejného vzorce. Ve své analýze vysvětluje úspěch hollywoodského stylu, který tkví v působivé manipulaci, díky které nám přináší zrakové potěšení. Předpokládá, že hollywoodský film by nebyl natolik úspěšný, pokud by v sobě nezahrnoval erotické potěšení.<sup>77</sup>

Mulvey definovala několik forem potěšení, které nám film přináší. Jedním z nich je potěšení z dívání se (voyeurismus). Použila výraz, který pro tuto problematiku vytvořil Freud, a to výraz *skopofilie*. Ta je považována za jeden z hlavních sexuálních instinktů. Skopofilie je spojená s chápáním ostatních lidí jako objektů, což přináší erotické potěšení.<sup>78</sup>

Filmy pak mají schopnost rozpoutávat erotické fantazie. „*Kontrast mezi tmou v sále (která od sebe odděluje také diváky) a lesk a střídající se světlo a stíny na plátně, pomáhají vyvolat iluzi odděleného voyerismu*“<sup>79</sup>“<sup>80</sup>

---

<sup>76</sup> HANÁKOVÁ, Petra. *Pandořina skříňka, aneb, Co feministky provedly filmu?*. Praha: Academia, 2007, s. 13. ISBN 978-80-200-1551-8.

<sup>77</sup> MULVEY, Laura. *Visual Pleasure and Narrative Cinema* v THORNMAN, Sue. *Feminist Film Theory: A reader*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1999, s. 60. ISBN 0-7486-0890-7.

<sup>78</sup> Tamtéž, s. 60

<sup>79</sup> “Moreover the extreme contrast between the darkness in the auditorium (which also isolates the spectators from one another) and the brilliance of the shifting patterns of light and shade on the screen helps to promote the illusion of voyeuristic separation”

<sup>80</sup> MULVEY, Laura. *Visual Pleasure and Narrative Cinema* v THORNMAN, Sue. *Feminist Film Theory: A reader*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1999, s. 61. ISBN 0-7486-0890-7.

## 4.2. Aktivita feministek a první krůčky k feministické filmové kritice

Feministická filmová kritika zažila posun od svého vzniku, v 70. letech, díky aktivitě svých propagátorek. Zvláště pak největšími akcemi, které znamenaly posun v teorii, a které Hanáková popisuje ve své studii, byly demonstrace vedené budoucími feministickými autorkami, při kterých protestovaly proti soutěži Miss America a Miss World (1968, 1970). Byla mezi nimi i Laura Mulveyová.<sup>81</sup> „*Aktivistky tehdy protestovaly především proti způsobu, jakým je ženská krása odcizována ženám a devalvována na pouhý výstavní objekt, který má být posuzován mužským porotcem/divákem.*“<sup>82</sup>

Petra Hanáková v souvislosti s touto akcí uvedla, že vznikl feministický mýtus o pálení podprsenek v rámci protestních akcí, ke kterému ale nikdy nedošlo, ale který média s touto událostí již navždy spojila.<sup>83</sup>

Zájem feministek o film začal souviset s druhou vlnou feminismu, která proběhla v šedesátých letech minulého století. Ženy prosazovaly volební práva, zkoumání společnosti a pozici žen v ní. V kulturních vědách zůstával vliv feministek v pozadí. Přesto ve filmových studiích se tato teorie velmi rychle rozšířila a byla považovaná za jinou formu analyzování filmových děl.<sup>84</sup>

V sedmdesátých letech se začali prosazovat mladí novináři a novinářky, kteří ve svých článcích přinášeli otázky genderu. Vznikly tak první knihy o ženách a filmu, které zkoumaly obrazy žen v hollywoodských filmech, které byly chápány jako patriarchální formy filmu. Později se tyto teorie rozšířily i na filmy, natočené mimo Hollywood.<sup>85</sup>

Mezi nejvýznamnější dokumenty, které vznikly v té době, a které se staly důležitým mezníkem pro vznik feministické filmové teorie, byl film *Growing up female* (Reichert, Klein, 1969), nebo *I'm somebody* (Madeline Anderson, 1970). Snímek *Three lives* (Millet, 1971), byl nezávislý snímek, produkován významnými feministkami té doby. Snímek *The woman's film* (skupina Newsreel, 1970), byl produkován

---

<sup>81</sup> HANÁKOVÁ, Petra. *Pandořina skříňka, aneb, Co feministky provedly filmu?*. Praha: Academia, 2007, s. 14. ISBN 978-80-200-1551-8.

<sup>82</sup> Tamtéž, s. 14

<sup>83</sup> Tamtéž, s. 14

<sup>84</sup> Tamtéž, s. 14

<sup>85</sup> Tamtéž, s. 15

levicovými politickými skupinami.<sup>86</sup> „Tyto rané dokumenty využívaly obvykle formu *cinéma vérité* a často vytvářely modelové situace, které ženám dovolovaly otevřeně vyjádřit vlastní pocity a názory.“<sup>87</sup>

Feministky pochopily, že je důležité vytvořit metodologii a terminologii pro různé pojmy, které se začaly objevovat s rozvíjející se feministickou tvorbou. Nejtěžší bylo vymyslet jednotné definice, jelikož samy přesně nevěděly, co „*feministický film*“ přesně vyjadřuje.<sup>88</sup> „...*Velmi záhy narazily na nutnost jasně rozlišit základní trojici pojmů: ‚ženský‘ (female), ‚femininní‘ (feminine) a ‚feministický‘ (feminist)‘.*<sup>89</sup>

Hanáková spojuje termín „*female*“ s biologicky danými charakteristikami, ale termín „*feminine*“ spojuje s ženskostí, jako genderu, neboli toho, co daná kultura vymezuje jako *ženské*. Pojem *feministický* potom vidí jako osobu aktivně bojující, za ženská práva.<sup>90</sup>

### 4.3. První pokusy feministek o filmovou analýzu

První studie, které se zabývaly analýzou zobrazení ženy ve filmu, byly *Popcornová Venuše* (1973) od Marjorie Rosenové a *Od uctívání k násilnění: Jak film nakládal se ženami* (1974) od Molly Haskellové. Obě knihy se pokoušely popsat zobrazení žen v hollywoodském filmu. Obě používaly stejnou kritickou metodu. Chronologicky nastiňují vývoj ženských postav ve filmu a srovnávají ji s měnícím se postavením žen ve společnosti.<sup>91</sup>

Podle Hanákové se Rosenová v *Popcornové Venuši* pokusila zachytit „*historii obrazu ideální ženy v americkém filmu*“.<sup>92</sup> V analýze popisuje způsob, jakým se měnila žena v hollywoodském filmu, od začátku minulého století, závisle na změnách společenských rolí a ekonomické situace skutečných žen. Ve své studii uvedla, že

---

<sup>86</sup> HANÁKOVÁ, Petra. *Pandořina skříňka, aneb, Co feministky provedly filmu?*. Praha: Academia, 2007, s. 16. ISBN 978-80-200-1551-8.

<sup>87</sup> Tamtéž, s. 16

<sup>88</sup> Tamtéž, s. 31

<sup>89</sup> Tamtéž, s. 31

<sup>90</sup> Tamtéž, s. 31

<sup>91</sup> Tamtéž, s. 44

<sup>92</sup> Tamtéž, s. 45

Hollywood záměrně vytvářel „mýty ženskosti“, které měly nadále udržovat mužskou nadvládu nad ženami.<sup>93</sup>

Hanáková dále popisuje boj o kontrolu filmu mezi oběma pohlavími, který začal po první světové válce. Do boje se vkládalo ženské hnutí, které po válce prožilo veliký rozmach. Výše zmíněné hnutí přineslo změnu v zobrazování žen ve filmu, které začaly být zobrazované jako nezávislé a sexuálně otevřené ženy. Ve filmu se také začaly odrážet obavy mužů ze stoupajícího vlivu žen ve společnosti. Proto ženy byly stále více zobrazovány jako pouhé sexuální objekty, popřípadě jako *femme fatale*.<sup>94</sup>

Ženy si poté prošly desetiletími, kdy se střídavě vracely do postavení „žen, které potřebují muže“ a obyčejných manželek, popřípadě kariéristek, které byly hrozbou pro moderní společnost. V padesátých letech byl na ženy vyvíjen nátlak, aby se vrátily zpět do domácností.<sup>95</sup> Šedesátá léta přináší filmy, ve kterých je ústřední myšlenkou „*kázání proti ženské samostatnosti*“<sup>96</sup>

Žena v hlavní filmové roli je hvězda, která může být identifikovaná se svou rolí, většinou stvořenou mužským scénáristou. Na druhou stranu jako jde o skutečnou ženu, která je zobrazením režisérových fantazií, které on prostřednictvím její postavy převádí na plátno.<sup>97</sup>

Hanáková popisuje, že v *Od uctívání k znásilnění*, Molly Haskellová vnímá film jako zbraň propagandy a prostředek manipulace. Z jejího pohledu se nedá film považovat za výsledek záměrného spiknutí mužů proti ženám. Haskellová je první z teoretiček, která se pokouší o rehabilitaci a analýzu staršího ženského žánru.<sup>98</sup>

Petra Hanáková vidí v pracích Rosenové a Haskellové nástin problematiky „...*fantazijního základu obrazu ženy na plátně a její souvislosti s mužskou imaginací a traumaty*...“<sup>99</sup>. Také považuje za nutné vidět film „jako soubor vědomých i nevědomých determinací a ambivalentní podstatu fantazie, ale také identifikaci ženské hvězdy jako ‚masky‘ ženskosti s podvratným potenciálem“<sup>100</sup>.

---

<sup>93</sup> HANÁKOVÁ, Petra. *Pandořina skříňka, aneb, Co feministky provedly filmu?*. Praha: Academia, 2007, s. 45. ISBN 978-80-200-1551-8.

<sup>94</sup> Tamtéž, s. 45

<sup>95</sup> Tamtéž, s. 45

<sup>96</sup> Tamtéž, s. 45

<sup>97</sup> Tamtéž, s. 46

<sup>98</sup> Tamtéž, s. 47

<sup>99</sup> Tamtéž, s. 51

<sup>100</sup> Tamtéž, s. 51

Nejvýznamnější analýzou filmového díla z tohoto období, které natočil muž – režisér, byla společná studie Cookové a Johnstonové, kterou vytvořily na základě filmů Raoula Walshe, představitele „ženského filmu“, jak popisuje Hanáková. Dále píše, že stať *Místo ženy* pomáhá přehodnotit tvrzení, že Walsh zobrazuje své hrdinky jako silné a nezávislé ženy.<sup>101</sup> „Johnstonová a Cooková se v tomto textu pokoušejí nejen nově analyzovat několik Walshových filmů, ale snaží se i nově „položít základy feministické kritiky““.<sup>102</sup>

Claire Johnstonová ve své studii *Women's Cinema as Counter – Cinema*, upozorňuje na fakt, že stereotypy na filmovém plátně se týkají více ženských postav z historického hlediska, zatímco mužské se vyvíjí a mění.<sup>103</sup>

---

<sup>101</sup> HANÁKOVÁ, Petra. *Pandořina skříňka, aneb, Co feministky provedly filmu?*. Praha: Academia, 2007, s. 59. ISBN 978-80-200-1551-8.

<sup>102</sup> Tamtéž, s. 59

<sup>103</sup> JOHNSTON, Claire. *Women's Cinema as Counter Cinema* v THORNMAN, Sue. *Feminist Film Theory: A reader*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1999, s. 32. ISBN 0-7486-0890-7.

## 5. PSYCHOANALÝZA A FEMINISMUS

### 5.1. Freud a psychoanalýza

Vídeňský lékař židovského původu Sigmund Freud (1856 – 1939) vytvořil teorii osobnosti, zvanou psychoanalýzu, která významně změnila pohled na moderní psychologii. Psychoanalýza je vědou zabývající se nevědomím, způsoby lidského jednání, motivy jednání a lidskými pudy. Ty jsou ve Freudově teorii podstatné, jelikož jim připisuje většinu lidského jednání. Freud definoval tři druhy lidských pudů. Pud zachování života (Eros), pud k získávání slasti a pud smrti (Thanatos).<sup>104</sup>

Doktorka Farková uvádí, že nevědomí je rozhodujícím zdrojem jednání. „*Hrají zde roli nevědomé motivy, které vyjadřují z vědomí vytěsněné konflikty a traumata*“.<sup>105</sup> Dále popisuje, že Freud považoval každý akt chování jako symptomatický, tedy, jako vyjádření něčeho potlačeného v nevědomí.<sup>106</sup>

Freud nejprve pracoval jako psychiatr a původně léčil své pacientky, které trpěly hysterií, pomocí hypnózy, metody, kterou se naučil ve Francii. Neodsuzoval pacientky za jejich povídání a nepovažoval je za zbytečné a nerozumné. Snažil se pomoci dostat jejich traumatické vzpomínky z podvědomí zpět do vědomí. Léčba pacientek pomocí volných asociací ho přivedla až k psychoanalýze, jejíž teorii za svého života mnohokrát změnil.<sup>107</sup>

Pokud se jedná o feminismus, Freud považoval velkou část tohoto hnutí za nepřítel, jak píše Juliet Mitchell.<sup>108</sup> Přesto za svého života obdivoval řadu žen, které byly kariéristkami a feministkami. Tyto ženy, ve společenství psychoanalytiků, měl rád. Bylo s nimi lehčí pořízení než s muži.<sup>109</sup>

---

<sup>104</sup> SLIPP, Samuel. *Freudovská mystika: Freud, ženy a feminismus*. Praha: Triton, 2007, s. 13 – 14. ISBN 978-80-7254-891-0.

<sup>105</sup> FARKOVÁ, Marie. *Úvod do psychologie*, UJAK, 2002, s. 19

<sup>106</sup> Tamtéž, s. 19

<sup>107</sup> SLIPP, Samuel. *Freudovská mystika: Freud, ženy a feminismus*. Praha: Triton, 2007, s. 177. ISBN 978-80-7254-891-0.

<sup>108</sup> MITCHELL, Juliet. *Psychoanalysis and feminism*. New York: Pantheon Books, 1974, úvod. ISBN 0-394-47472-4.

<sup>109</sup> SLIPP, Samuel. *Freudovská mystika: Freud, ženy a feminismus*. Praha: Triton, 2007, s. 139. ISBN 978-80-7254-891-0.



Mitchellová také uvádí, že z pohledu psychoanalýzy jsou ženy na nižší úrovni než muži a pravé ženskosti mohou dosáhnout pouze v rolích matek a manželek. Přesto je z jejího pohledu odmítání Freudových teorií pro feministické hnutí fatální. Podle ní psychoanalýza není jen formou výzkumu pro patriarchální společnost, ale je to analýza celé společnosti, tedy i feministického hnutí.<sup>110</sup>

Samuel Slipp ve své knize uvádí, že Freudovu teorii o ženách feministické hnutí odsoudilo jako patriarchální, falocentrickou, ignorující matku, která je příliš biologicky orientovaná.<sup>111</sup>

## 5.2. Kastrální komplex a touha po falu

Feministická filmová teorie se staví na teorii kastrálního komplexu, vytvořeným Freudem. Slipp uvádí, že podle této teorie ženy touží po penisu. Jelikož jim byl penis odejmut, touží po svém otci v naději, že jim penis dá. Když žena porodí dítě, její život teprve začne dávat smysl. Teorie kastrálního komplexu a závist penisu má své přívržence i odpůrce.<sup>112</sup>

Podle Slippa zkoumala předoidipovské období dětství a touhy teoretička Kleinová. Dítě v tomto věku směřuje své touhy ke svým rodičům. Slipp píše, že Kleinová nepovažovala tyto touhy za mechanické síly, ale za fantazie, které vztahy k rodičům doprovázejí.<sup>113</sup> Její teorii, podle Slippa, vyvracela teoretička Silvermanová, upozorňující na to, že Kleinová rozlišovala gendery z hlediska jejich „*ambivalentních nenasytých-destruktivních versus milujících - opravných fantazií, jaké mají o matce*“.<sup>114</sup>

Neofreudiáni byla skupina, která se pokoušela sjednotit feministickou teorii s psychoanalýzou. Z jejich výzkumu plynulo, že pohlaví jsou biologicky dána, ale to, co označujeme za ženskost, nebo mužskost bývá produktem kultury.<sup>115</sup>

---

<sup>110</sup> MITCHELL, Juliet. *Psychoanalysis and feminism*. New York: Pantheon Books, 1974, úvod. ISBN 0-394-47472-4.

<sup>111</sup> SLIPP, Samuel. *Freudovská mystika: Freud, ženy a feminismus*. Praha: Triton, 2007, s. 212. ISBN 978-80-7254-891-0.

<sup>112</sup> Tamtéž, s. 212

<sup>113</sup> Tamtéž, s. 212

<sup>114</sup> Tamtéž, s. 212

<sup>115</sup> Tamtéž, s. 213

Slipp uvádí, že Lacan mluvil o existenci zrcadlové fáze, kdy se dítě dívá na matku a hledá v ní svůj odraz a identitu. „Zrcadlový odraz slouží jako model fungování ega dovolující subjektu fungovat jako „Já““. <sup>116</sup>

Pokud dítě ztratí matku, pociťuje to jako důsledek její touhy po falu, který nemá. Falus také symbolizuje otcovo právo vlastnit matku a doprovází mužskou genderovou identitu. Ženy se vidí jako objekt a muže vidí jako subjekt a snaží se prosadit jako vedle mužů jako „ty druhé“. <sup>117</sup>

### 5.3. Feministický pohled na psychoanalýzu

Feministky Lacanovy teorie vítají, protože s jejich pomocí považují změnu v genderové struktuře za lépe dosažitelnou, jak píše Slipp. Lacanovy teorie jsou jimi používány jako podklad k analýze problému mužské motivace. Falus je z jejich pohledu pouze kulturní symbol, nikoliv orgán, který se užívá k rozdělování genderů. Současně si myslí, že se muži „klamou vírou ve vlastní všemohoucnost, kterou falus představuje“. <sup>118</sup> Samuel Slipp se ve své knize proti lacanským feministickým teoretickým ohrazuje z důvodu, že jejich teorii považuje za jiný pohled na freudovskou prezentaci ženy, jakožto oběti kastrace, nebo jako „druhého“. <sup>119</sup>

Freud vytvořil teorii bisexuality a, jak Slipp píše, nepřilíš trefně ji označil za stěžejní pro femininní vývoj. Také její pomocí chtěl ukázat, že obě pohlaví mají stránku mužskou i ženskou. Předpokládal, že více maskulinní ženy budou přitahovány femininními muži. Tuto teorii rozpracoval Jung, jako Freudův následovník v práci s psychoanalýzou. Podle něj mají obě pohlaví mužský a ženský aspekt, který pojmenoval *anima*. Moderní teorie koncept bisexuality ve vývoji ženy neuvádějí za stěžejní. <sup>120</sup>

---

<sup>116</sup> SLIPP, Samuel. *Freudovská mystika: Freud, ženy a feminismus*. Praha: Triton, 2007, s. 217. ISBN 978-80-7254-891-0.

<sup>117</sup> Tamtéž, s. 218

<sup>118</sup> Tamtéž, s. 218 - 219

<sup>119</sup> Tamtéž, s. 218

<sup>120</sup> Tamtéž, s. 167

Moderní psychoanalytická teorie vidí význam předoidipovského období i v pozdějším vývoji člověka. Freud nepovažoval důležitost matky v dětském vývoji za podstatnou. Nicméně moderní vývojová a objektově-vztahová psychoanalýza se zaměřuje hlavně na vztah matky a dítěte.<sup>121</sup>

Feministická psychoanalytická teorie se rozvíjí s obrovskou rychlostí a stává se zaslouženě respektovanou disciplínou. Jelikož se naše společnost rychle mění, musí se proto vyvíjet i tato disciplína.

---

<sup>121</sup> SLIPP, Samuel. *Freudovská mystika: Freud, ženy a feminismus*. Praha: Triton, 2007, s. 212. ISBN 978-80-7254-891-0.

## 6. ŽENY VE FILMU

Ženy jsou převážně zobrazovány ve filmech jako sexuální symboly, provokující mužské protějšky svými hrami. Feministky filmům vyčítají snahu zasazovat ženy do děje jen v podobě sexuálních objektů, matek, nebo žen v domácnosti a vždy ve vztahu k muži.<sup>122</sup> Sharon Smithová uvádí, že muži, na rozdíl od ženských hrdinek, nejsou vždy zobrazeni ve vztahu k ženám. Ale v různých rolích. Třeba Stařec a moře, Ernesta Hemingwaye, představuje muže bojujícího proti přírodě. Tím se ženské a mužské role od sebe liší.<sup>123</sup>

Ramunda, hlavní hrdinka filmu *Volver*, je už od začátku příběhu představována v její typické ženské roli. Je to žena v domácnosti, která tvrdě pracuje, aby uživila dceru a neschopného manžela. Aby byla divákem viděna jako sexuální objekt, kamera ji zabírá tak, aby ukázala její ženskost. Neboť filmy se podle Kaplanové, natáčejí pro potěchu oka diváka. Tento jev pojmenovala jako „*the male gaze*“ – „*mužské oko*“.<sup>124</sup>

Mulveyová ve své studii popisuje, že zobrazení ženy ve filmu je vždy sexuálně založeno. *Mužské oko* zde není jen divákovské, ale režisérovo a oko kamery. Nicméně divák očekává mužskou populaci na plátně. Film jen se ženami v hlavních rolích, může na diváka působit nepřírodně a muži, pokud nevidí mužského hrdinu na plátně, snaží se najít známku falu v nějakém jiném objektu, ve tvaru falu, na plátně.<sup>125</sup>

Ženy byly od počátků filmové historie kompletně vyčleňované z filmového průmyslu, jak píše Smithová. Myslí si, že muži vždy natáčeli filmy a psali scénáře z mužského úhlu pohledu, tedy promítaly své fantazie o ženské hrdince, do její role.<sup>126</sup>

Tento pohled se v průběhu dějin, se stále větším vlivem médií, vyvíjel a měnil. Ženy jsou přesto nejčastěji zobrazované jako slabé, zmatené osoby, bezbranné a často v nebezpečí. Režiséři velmi snadno upadají do stereotypu, který se projevuje právě tím, že jednoduše představují ženu jako sexuální objekt, přestože ve filmu je hlavní hrdina a hrdinka, kteří se do sebe zamilují. Obecné pravidlo je, že pokud film potřebuje oživit,

---

<sup>122</sup> SMITH, Sharon. *The image of women in film* v THORNMAN, Sue. *Feminist Film Theory: A reader*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1999, s. 14. ISBN 0-7486-0890-7.

<sup>123</sup> Tamtéž, s. 15

<sup>124</sup> MULVEY, Laura. *Visual pleasure and narrative cinema* v THORNMAN, Sue. *Feminist Film Theory: A reader*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1999, s. 68. ISBN 0-7486-0890-7.

<sup>125</sup> Tamtéž, s. 68

<sup>126</sup> SMITH, Sharon. *The image of women in film* v THORNMAN, Sue. *Feminist Film Theory: A reader*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1999, s. 14. ISBN 0-7486-0890-7.

měl by obsahovat milostnou scénu se ženou. Smithová přiznává, že mužské role podléhají také stereotypu. Ale na rozdíl od ženských rolí, ty mužské stereotypy spočívají v tom, že muž je většinou na plátně zobrazován jako symbol síly a autority.<sup>127</sup>

Smithová uzavírá svou studii zjištěním, že i kdyby se ženy plně podílely na filmovém průmyslu, muži by stejně točili filmy o ženách z jejich úhlu pohledu. Pokud by je někdo nepřiměl k opaku.<sup>128</sup>

Almodóvar řekl v rozhovoru pro Divadelní noviny, že film nejen reflektuje život, ale i ho mění. Prolíná se v něm realita s fikcí. „*Stává se, že oko kamery je schopno vyhmátnout o člověku více, než člověk sám o sobě ví*“.<sup>129</sup>

Filmové hrdinky zobrazují životy žen ve společnosti. Dokud se tedy postavení žen ve společnosti nezmění, nemohou se změnit ani stereotypy ženských rolí. Otázkou je, zda by vztah hlavního hrdiny a hrdinky fungoval správně, kdyby ženy například byly ve filmech zobrazovány s mužským potenciálem pro své role.

---

<sup>127</sup> SMITH, Sharon. *The image of women in film* v THORNMAN, Sue. *Feminist Film Theory: A reader*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1999, s. 15. ISBN 0-7486-0890-7.

<sup>128</sup> Tamtéž, s. 19

<sup>129</sup> PROCHÁZKA, Miro. *Pedro Almodóvar: Už nejsem klukem z madridského undergroundu*. Divadelní noviny. 2010, roč. 19, č. 18, s. 13

## 7. ZÁVĚR PRVNÍ ČÁSTI

Almodóvar vytvořil za svou kariéru mnoho postav, které, možná díky své výstřednosti, budou navždy spojovány právě s jeho filmy. Nejedná se pouze o ženy. V jeho filmech ožívají postavy, které jsou transsexuálové, homosexuálové a další podivná stvoření, vytvářející zajímavou filmovou koláž, ve které se mísí běžné životní situace s, občas až absurdními, momenty, ve kterých se objevují všechny výstřední postavy, které režisér do svých děl tak rád přidává. Díky nim vznikají všechny zajímavé příběhy, kterými nás Almodóvar zásobuje.

Jeho filmy mají znaky soap opery a ženských filmových dramát. Také jsou často inspirované Hollywoodem a jeho filmy. Příběhy jsou proto situovány na místech, jako jsou nemocnice, nebo policejní stanice, tedy místa, kde se dá předpokládat vznik nějaké dramatické situace. Nálada na plátně většinou hraničí s hysterií, která občas vyplyne v komický moment, jako tomu je v jednom z jeho starších filmů, v *Ženách na pokraji nervového zhroucení* (1988).

Postavy v jeho filmech bývají umělecky zaměřené. Jsou to herci, režiséři, spisovatelé, popřípadě, pro Španělsko typičtí, matadoři. Mnohokrát použije pro svůj další film scénář, vytvořený postavou v jednom filmu, do jiného filmu. Takto napsal film *Volver*, jehož námět mohli diváci shlédnout již ve snímku *Květ mého tajemství* (1995), kde hlavní postava Leo, spisovatelka, napíše knihu s tématem matky, která zjistí, že její dcera zabila otce poté, co se jí pokusil znásilnit. Zbaví se těla tím, že ho schová v mrazáku v sousední restauraci.

Almodóvar nedostal za svůj život pouze pozitivní kritiku. Již od začátku jeho kariéry ho filmoví kritici měli za netalentovaného a jeho filmy za úděsné. On ale vždycky zaujímal pozitivní postoj ke kritice. Podle slov Evy Hrozkové si Almodóvar každou špatnou kritiku pochvaloval, „...*Vědom si rozporuplností ohlasů na jakékoliv své nové dílo*“.<sup>130</sup> neboť to pro něj byla nejlepší reklama.<sup>131</sup>

---

<sup>130</sup> HROZKOVÁ, Eva. *Pedro Almodóvar*, Film a Doba, 1996, roč. 42, č. 1-2, s. 10

<sup>131</sup> Tamtéž, s. 10

„ *Almo* ‘ znamená ve španělštině mezi jinými ,tvorivý‘ a ,oživující‘. Tuto součást režisérova příjmení rozhodně nemohou zpochybnit ani ti, kdo na Almodóvarových filmech ,zvracejí‘ “. <sup>132</sup>

Almodóvar, po tvůrčí stránce dospívá. Podle jeho vlastních slov přestává útočit na diváky silnými barvami. vzdal se i zesměšňování. Už není klukem, který chtěl vyhodit celý společenský systém do povětří.<sup>133</sup> V jeho filmech se čím dál tím víc začínají objevovat muži, jako hlavní hrdinové. Jeho filmy se stávají z hlediska genderu vyváženější.<sup>134</sup>

„*Mám ranec zkušeností. Častěji účtuji s minulostí – vracím se k obrazům z dětství, jak těm bolestným, tak i sentimentálním. Film je mé curriculum vitae. Beru jej vážněji, častěji obracím kameru na sebe. Prohlubuje se ve mně přesvědčení, že neexistují na světě věci zřetelné a jasné. Snad je to poznat i na mých snímcích.*“<sup>135</sup>

---

<sup>132</sup> HROZKOVÁ, Eva. *Pedro Almodóvar*, Film a Doba, 1996, roč. 42, č. 1-2, s. 10

<sup>133</sup> PROCHÁZKA, Miro. *Pedro Almodóvar: Už nejsem klukem z madridského undergroundu*. Divadelní noviny. 2010, roč. 19, č. 18, s. 12

<sup>134</sup> Tamtéž, s. 12

<sup>135</sup> Tamtéž, s. 12

## **SILNÉ ŽENY VE FILMU VOLVER**

### **2.ČÁST – PSYCHOANALÝZA FILMU**



## 8. DĚJ FILMU

Almodóvar se s filmem *Volver* vrátil k ženské tématice. Po filmech jako *Špatná výchova* a *mluv s ní*, rozebírá životní osudy tří generací žen a jejich sousedek, žijících v kraji La Mancha ve Španělsku. Posledním filmem, který se dal považovat za čistě „ženský“, bylo drama *Vše o mé matce*.

*Volver* v překladu znamená návrat. *Návrat* popisuje Cirlot ve své knize *A dictionary of Symbols* „...*Jako symbol smrti, ale ne ve smyslu totální destrukce, ale jako znovu začlenění ducha...*“.<sup>136</sup> Almodóvar se rozhodl touto formou zavzpomínat na dětství. Pro hlavní hrdinku příběhu – Ramuindu, sloužila jako předloha režisérova matka, které tímto filmem „...*v zásadě skládá jednu z nejhezčích synovských poklon filmových dějin*“.<sup>137</sup> Tato komedie se od jeho ostatních děl liší také tím, že v ní nevystupují žádní transsexuálové, jako v jiných filmech, ale pouze ženy.

Ramuinda, její dcera Paula a Ramuindina sestra Soledad opustili kraj La Mancha a přestěhovaly se všechny do Madridu. Rodiče jim zemřeli při tragickém požáru domu. Ale nic není tak, jak se může zdát. Po vesnici Castilla La Mancha, kolují zvěsti o tom, že duch Irene se stará o její nemocnou sestru La Tiu, která ve vesnici žije.

Po pohřbu jejich tety se duch Irene zjeví Soledad. Otázkou zůstává, jestli se vážně jedná o éterickou bytost, nebo jestli při požáru nezemřela jiná žena. Soledad uvěří, že se jedná o ducha jejich mrtvé matky a nechá ji tajně žít v jejím bytě v Madridu.

Příběh se vyostří v momentě, kdy Ramuinda přijede domů z práce a zjistí, že její dcera zavraždila jejího otce Paca. Paco se pokusil Paulu znásilnit a ona ho v sebeobraně probodla kuchyňským nožem. Paco před smrtí naznačí Paule, že není její otec. Raimunda použije místní restauraci, která je na prodej, pro ukrytí Pacova těla.

Jedná se o komedii s krimi prvky a částečně nás Almodóvar zavádí i do světa duchů a nadpřirozena. Základním motivem snímku jsou ale ženy a pouto mezi nimi. Děj je plný zvratů. S každou scénou se divákovi začíná odkrývat skutečný příběh, složený z komických i dramatických momentů. Je Irene skutečně mrtvá? Jestli ne, kdo leží v jejím hrobě. Kdo byl otcem Pauly? Nepříjemná pravda se objeví na závěr příběhu.

---

<sup>136</sup> CIRLOT, Juan Eduardo. *A dictionary of symbols* [online]. 2nd ed. London: Routledge, 1971 [cit. 2014-02-16] s. 273. Dostupné z: <http://site.ebrary.com/lib/natl/Doc?id=10062756>.

<sup>137</sup> MAŘÍK, Hubert. *Volver*, Premiere, 2006, č. 9, s. 79

## 9. ANALÝZA FILMU VOLVER

### 9.1. Alcanfor de las Infantas

Film začíná scénou ze hřbitova, kde ženy čistí hroby a upravují na nich květiny. Některé mají na očích sluneční brýle a šátky přes hlavu, což je důsledkem toho, že vane silný vítr. Kamera se pohybuje po celém hřbitově a ukazuje, že všechny ženy jsou ohnuté nad hroby, popřípadě prochází po hřbitově. Všechny dělají v podstatě to samé. Scéna by se dala chápat jako paradox, jímž jsou ženy ve společnosti odkázány k ženským činnostem, a podle jejíž hlavních principů mají být doma a starat se o domácnost. Almodóvar tento zajetý standard uvádí do parodičnosti tím, že je nechává starat se o hroby svých mrtvých manželů a příbuzných.

Další scéna je záběr na bílý náhrobek s fotkami ženy a muže. Jak se divák dozvídá později, matka a otec Raimundy a Soledad zemřeli tři roky předtím, než se příběh odehrává. A Raimunda, Soledad a Paula přijeli do vesnice Alcanfor de las Infantas, v kraji Castilla La Mancha, očistit a upravit jejich hrob. Raimunda pobídne Paulu, aby nasypala do vázy kamínky, aby nespadla. Váza padá vinou silného větru a Raimunda ji chytí. Cirlot definuje slovo *kámen*, pokud je v jednom kuse, jako symbol jednoty a síly. Je to symbol bytí, soudržnosti a srovnání člověka sám se sebou.<sup>138</sup> Kameny zde mohou vyjadřovat vnitřní sílu, kterou ženy vlastní.

Paula v další scéně říká, že na hřbitově je hodně vdov. Soledad konstatuje její poznámku s tím, že ženy v kraji La Mancha žijí déle, než jejich muži. Tato věta sama o sobě naznačuje, že mužům se tady příliš pozornost nevěnuje. Život tady funguje v režii žen a oni jsou odkázáni do jejich rukou.

Na scénu přichází Augustina, sousedka tety Pauly. Teta Paula byla sestra matky Raimundy a Soledad. Přichází pozdravit ženy. Má krátké vlasy. Vlasy na hlavě jsou, podle Cirlota, symbolem duchovní síly, kterou proudí v organismu.<sup>139</sup> Její krátké vlasy mohou upomínat k životnímu postoji, který zaujímá. Divák se v průběhu děje dozví, že Augustina pěstuje marihuanu a její matka patřila k hnutí hippie. Působí jako hodná

---

<sup>138</sup> CIRLOT, Juan Eduardo. *A dictionary of symbols* [online]. 2nd ed. London: Routledge, 1971 [cit. 2014-02-16] s. 313. Dostupné z: <http://site.ebrary.com/lib/natl/Doc?id=10062756>.

<sup>139</sup> Tamtéž, s. 134

a obětává sousedka. V průběhu děje se tato domněnka potvrdí. Také bude hrát významnou roli v objasnění smrti Irene, matky Raimundy a Soledad. Její matka zmizela té samé noci, kdy uhořela Irene a její manžel.

Ženy si s Augustinou povídají na hřbitově. Scénu rozděluje strom, který se rozkládá uprostřed obrazu a ženy od sebe odděluje. Kaplanová ve své knize uváží, že pokud na scéně není mužský hrdina, muži v obecnstvu postrádají na obrazovce známku falu, a proto přenesou jeho znaky na neživé předměty, které mají podobný tvar. Podvědomě se obávají kastrace, ze strany ženy. Kaplanová zde použila prvky Freudovy teorie kastračního syndromu.<sup>140</sup>

Cirlot popisuje strom jako jeden z nejzákladnějších symbolů. V každé kultuře se dá nalézt druh stromu, který je národním symbolem. Strom také spojuje tři světy, díky svým kořenům, kmenu a koruně. A to peklo, zemi a nebe. Strom, podle něho, může mít sexuální symboliku.<sup>141</sup>

Před odjezdem ze hřbitova dává Soledad věci do kufru auta a kamera zabere otevřený kufr a pozadí Soledad. Ženy jsou neustále na plátně neustále pozorovány, a to nazývá Mulveyová objekt pohledu, neboli v originálním znění „to be look at ness“.<sup>142</sup> Ženy slouží ve filmu jako zdroj sexuálních fantazií pro diváka.<sup>143</sup>

Kaplanová uvádí herce Johna Travoltu jako příklad toho, že i muži mohou na plátně fungovat jako sexuální objekty vedle ženy, která na plátno přináší akci. Ženský pohled nemá takovou sílu, jako ten mužský. Proto, když se hrdina na plátně zamiluje do hrdinky, snaží se ji získat. Žena ale odmítne podřídít se lásce a muže odmítne.<sup>144</sup>

Laura Mulveyová ve své studii popisuje několik různých druhů potěšení, které filmy divákům přináší. Nevědomí dokáže určit to, jakým způsobem divák film sleduje. Buď divák prožívá „potěšení z dívání se“, neboli *pleasure in looking*. Tento jev nazývá *skopofilie* a spojuje ho s voyeurismem.<sup>145</sup>

---

<sup>140</sup> KAPLAN, E. Ann. *Women and film: both sides of the camera* [online]. New York: Methuen, 1983 [cit. 2014-02-23] s. 31. Dostupné z: <http://site.ebrary.com/lib/natl/Doc?id=10070837>.

<sup>141</sup> CIRLOT, Juan Eduardo. *A dictionary of symbols* [online]. 2nd ed. London: Routledge, 1971 [cit. 2014-02-16] s. 349. Dostupné z: <http://site.ebrary.com/lib/natl/Doc?id=10062756>.

<sup>142</sup> Tamtéž, s. 62

<sup>143</sup> HANÁKOVÁ, Petra. *Pandořina skříňka, aneb, Co feministky provedly filmu?*. Praha: Academia, 2007, s. 84. ISBN 978-80-200-1551-8.

<sup>144</sup> KAPLAN, E. Ann. *Women and film: both sides of the camera* [online]. New York: Methuen, 1983 [cit. 2014-02-23] s. 29. Dostupné z: <http://site.ebrary.com/lib/natl/Doc?id=10070837>.

<sup>145</sup> MULVEY, Laura. *Visual pleasure and narrative cinema* v THORNMAN, Sue. *Feminist Film Theory: A reader*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1999, s. 60. ISBN 0-7486-0890-7.

Dále uvádí, že samotné sledování filmu může divákovi přinášet uspokojení a potěšení. Posledním druhem potěšení je „slast z pohledu“, tedy „pleasure in being look at“. Mulveyová rozděluje „pohledy“ mezi aktivního muže a pasivní ženu na plátně.<sup>146</sup>

Filmovou obrazovku ovládá tak zvaný „mužský pohled“, neboli the male gaze, který nemusí vždy nezbytně patřit muži, ale aby divák mohl tento pohled vlastnit a používat, musí být v maskulinní pozici<sup>147</sup>. Mužský pohled potřebuje na plátně vedle mužského hrdiny ženu, do které promítá své fantazie.<sup>148</sup>

K definování toho, co žena skutečně na obrazovce představuje, a k tomu, jak ji vidí mužský divák, použila Mulveyová dva pojmy, které definoval Freud, a to voyeurismus a fetišismus. Filmy fungují, jak uvádí Kaplanová, na principu voyeurismu, hlavně, když se na plátně odehrává sexuální scéna.<sup>149</sup>

Ženy jedou navštívit tetu Paulu, která žije ve vesnici. Teta se ptá, kdo to přijel s Raimundou. Nepoznává ani Soledad, ani Paulu. Raimunda přináší z kuchyně trubičky a říká, že takové dělávala jejich máma. Almodóvar nenápadně divákovi naznačuje, že Irene není mrtvá, ale žije v domě s tetou Paulou. Tuto domněnku potvrdí scéna se Soledad, která jde na záchod a v domě nalezne rotoped, který by teta, při jejím zdravotním stavu, rozhodně používat nemohla.

## 9.2. Paco

Po příjezdu zpět do Madridu Raimunda vejde s Paulou do bytu, kde je čeká Paco, Raimundin manžel. Ten sedí u televize v obývacím pokoji a na stolku před ním jsou poházené papíry od brambůrků a plechovky od piva. Raimunda hned zamíří do kuchyně, kde začne připravovat večeři a uklízet po Pacovi. Paula si sedá do obýváku k otci. Sedne si na křeslo s doširoka rozkročenýma nohama. Kamera pak detailně zabere její rozkrok. Tam se Paco v tu chvíli také zadívá. V jeho pohledu je touha. Laura Mulveyová popisuje ve své studii muže, jako postavu, která aktivně zasahuje do děje

---

<sup>146</sup> Tamtéž, s. 60

<sup>147</sup> KAPLAN, E. *Ann. Women and film: both sides of the camera* [online]. New York: Methuen, 1983 [cit. 2014-02-23] s. 30. Dostupné z: <http://site.ebrary.com/lib/natl/Doc?id=10070837>.

<sup>148</sup> MULVEY, Laura. *Visual pleasure and narrative cinema* v THORNMAN, Sue. *Feminist Film Theory: A reader*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1999, s. 60. ISBN 0-7486-0890-7.

<sup>149</sup> KAPLAN, E. *Ann. Women and film: both sides of the camera* [online]. New York: Methuen, 1983 [cit. 2014-02-23] s. 30. Dostupné z: <http://site.ebrary.com/lib/natl/Doc?id=10070837>.

a mění ho. Divák prostřednictvím aktivního mužského hrdiny prožívá své fantazie. Muž ve filmu reprezentuje sílu a moc. Divák se také snáz identifikuje s mužem, než se ženou. Žena na plátně slouží divákovi jako zdroj sexuálních fantasií, které prožívá prostřednictvím aktivního hrdiny. Paula, jako pasivní ženská hrdinka, nemá nad Pacem a silou jeho pohledu žádnou moc.<sup>150</sup>

Režisér do role Paca vložil všechny negativní charakterové vlastnosti, které muž může mít. Vedle silných ženských hrdinek vytvořil postavu muže, který je neschopný prosadit se nejen v pracovní sféře, ale i doma. Svou neschopnost kompenzuje sexuálními fantasiemi, které odráží do své dcery Pauly, jak se projeví ve scéně, kdy prochází potmělou chodbou a škvírou pozoruje Paulu, jak se převléká. Paula ho zaslechne, ale nevidí. Otočí hlavu a podívá se přímo do hledí kamery s překvapeným výrazem. Divák má pocit, že se Paula dívá přímo na něj, jako kdyby diváka přistihla při skrytém voyeurismu. Tuto iluzi prožívá divák prostřednictvím Paca. Polootevřené dveře tady dodávají pocit oddělenosti, jaký dodává divákovi potmělý sál. Paco, a jejím prostřednictvím i divák, prožívá potěšení z dívání se, tedy úkaz, který Mulveyová identifikovala jako jeden z forem skopofilie.<sup>151</sup>

Kamera zabírá Raimundu seshora, když umývá nádobí a divák má výhled na její dekolt. Almodóvar Raimundu před kamerou vystavuje fantasiím diváka, který pomocí mužského pohledu vidí raimundu jako sexuální objekt. Nachází se v situaci, kdy umývá nádobí, které předtím její muž ušpinil. Režisér se touto formou vysmívá názoru patriarchální společnosti, která vidí ženu jako sexy ženu, ale zároveň také hospodyňku a oddanou manželku. Almodóvar parodizuje názor společnosti tak, že Raimunda začne umývat nůž, kterým později Paula zabije svého otce. Nůž zde symbolizuje moc, kterou má nad svým mužem.

---

<sup>150</sup> MULVEY, Laura. *Visual pleasure and narrative cinema* v THORNMAN, Sue. *Feminist Film Theory: A reader*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1999, s. 63 – 64. ISBN 0-7486-0890-7.

<sup>151</sup> Tamtéž, s. 61

Raimunda pracuje na letišti v Madridu jako uklízečka. O polední pauze volá Paule, ale ta jí nezvedá telefon. Záběr je rozdělen mezi Raimundu a velký červený hydrant, který odpoutává pozornost od Raimundy. Červená barva je velmi výrazná a u člověka evokuje krev.<sup>152</sup> Funguje tady jako předzvěst událostí, které se mají stát. Později se ukazuje, že Paula zabila svého otce.

Paula je v šoku z toho, co provedla. Čeká na matku na zastávce a společně s ní jde domů. Po příchodu domů Raimunda výkřikne v kuchyni. Kamera zabírá Raimundu, která hledí v kuchyni v šoku na něco, co leží na zemi. Má ruku před ústy a klepe se. Na zemi leží v kaluži krve mrtvý Paco.

Paula vysvětluje Raimundě, co se stalo. Stála v kuchyni a Paco se na ni vrhl. Byl opilý. Křičela a připomínala mu, že je jeho dcera a on jí řekl, že jeho dcera není. Odstrčila ho, ale on se vrátil. Pak si rozepnul kalhoty. Paula říká, že našla v šuplíku nůž a pohrozila mu. On se ale nevyleká a místo toho se na ni vrhl. A ona ho omylem probodla.

Kamera zabírá obličej Raimundy, jak si drží ruku před ústy a pláče. Dívá se na Paca, ležícího na zemi. Kontrast ke krvi, která je kolem Pacova těla, vytváří čistá bílá podlaha v kuchyni. Cirlot popisuje rozlitou krev jako symbol obětování. Základním smyslem oběti je snaha zůstat bez trestu, který by mohl následovat, pokud by oběť nebyla učiněná. Proto starověké kultury prováděly rituály, při kterých si darováním oběti chtěli usmířit Bohy, aby na ně neseslali trest.<sup>153</sup>

Oběť provede i Raimunda, která se rozhodne nést vinu za něco, co způsobila její dcera. Molly Haskellová ve své studii píše o oběti, kterou je matka ochotna udělat pro ochranu svého dítěte. Žena používá své dítě pro obhájení důvodu, proč oběť podstoupila.<sup>154</sup>

James Monaco, v knize *Jak číst film* uvádí, že: „*struktura filmu je definovaná pomocí kódů, v jejichž rámci operuje, a kódů, které operují v ní.*“<sup>155</sup> Popisuje, že kódy existují mimo film a filmaři je pouze přejímají. Jako příklad uvádí scénu ve sprše z Hitchcockova *Psycha*. Ta fungovala na bázi *kulturně odvozených kódů*, které se týkaly

---

<sup>152</sup> CIRLOT, Juan Eduardo. *A dictionary of symbols* [online]. 2nd ed. London: Routledge, 1971 [cit. 2014-02-16] s. 29. Dostupné z: <http://site.ebrary.com/lib/natl/Doc?id=10062756>.

<sup>153</sup> HASKELL, Molly. *The Woman's Film* v THORNMAN, Sue. *Feminist Film Theory: A reader*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1999, s. 27. ISBN 0-7486-0890-7, 1999.

<sup>154</sup> Tamtéž, s. 29

<sup>155</sup> MONACO, James. *Jak číst film: svět filmů, médií a multimédií: umění, technologie, jazyk, dějiny, teorie*. Praha: Albatros, 2004, s. 172. ISBN 80-00-01410-6.

sprchování a vraždění lidí.<sup>156</sup> Kódy zde znamenají to, co pro člověka představuje sprcha. Je to očistný rituál, popřípadě prvek soukromí. Vraždění v západní kultuře je zakázané.

Na tom samém principu funguje scéna s mrtvým Pacem na kuchyňské podlaze. Zde mohou být za kódy považovány vražda, kuchyně a nůž. Almodóvar umístil vraždu Paca do kuchyně. Je to místo, kde Raimunda vařila pro Paca večeři. Používala k tomu nůž, kterým byl posléze zabit. Zemřel na místě, kde moc času za svůj život nestrávil. Vražda je fascinující kvůli svému motivu.<sup>157</sup> Paco chtěl Paulu znásilnit, proto ona ho zabila. Motiv jejího činu byla sebeobrana. Almodóvar zde zkouší divákovy morální hodnoty. Divák si sám musí odpovědět na otázku, zda Paulu za její čin odsuzuje, nebo naopak s ní soucítí.

Raimunda vytře krev kolem Paca a vytáhne mu nůž z těla. Nůž omývá v kuchyňském dřezu a krev teče na neumyté talíře. Talíře tam předtím zanechal Paco, aby je Raimunda mohla umýt. Scéna má ironický podtext, neboť režisér ho nechal zemřít nožem, kterým Raimunda předtím připravovala jeho večeři.

Laura Mulveyová použila pro svou studii teorii kastrační komplexu, kterou popsal Sigmund Freud. Podle něj žena touží získat penis, aby mohla zaplnit krvácející ránu, která zůstala po kastraci. Sama existuje jen ve vztahu ke kastraci. Předpokládá, že získáním falu, by dosáhla větší moci. Muž se proto bojí, že bude vykastrován ženou.<sup>158</sup> Pomocí této teorie by se dala vysvětlit scéna, kdy Raimunda zapne Pacovi zip u kalhot. Jeho falus znamená v jejích představách moc, kterou ona nikdy nezíská.

Molly Haskellová definuje tři typy žen. Jsou to neobyčejné ženy, obyčejné, a potom mix obojího. Neobyčejné ženy by se daly nalézt mezi herečkami, jako byly Katharine Hepburnová, nebo Bette Davisová, které byly silné a emancipované a na závěr nebyly oblíbené mezi muži, ani ženami.

---

<sup>156</sup> James. *Jak číst film: svět filmů, médií a multimédií: umění, technologie, jazyk, dějiny, teorie*. Praha: Albatros, 2004, s. 173. ISBN 80-00-01410-6.

<sup>157</sup> Tamtéž, s. 173

<sup>158</sup> MULVEY, Laura. *Visual pleasure and narrative cinema* In: THORNMAN, Sue. *Feminist Film Theory: A reader*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1999, s. 59. ISBN 0-7486-0890-7.

Obyčejné ženy pak jsou ty, jejichž možnosti jsou v životě limitovány manželstvím a příjmem, dále pak mateřstvím, nebo věkem. Ženy, jejichž životní osudy tvoří náměty pro filmy s ženskou tematikou.<sup>159</sup> Takové filmy, podle Haskellové, s sebou nesou sdělení, že hlavní tematikou budou ženy a jejich emocionální problémy.<sup>160</sup>

Třetí typ ženy popisuje Haskellová jako mix neobyčejné a obyčejné ženy. Je to obyčejná žena, která se stane neobyčejnou. Taková žena začíná jako oběť diskriminace a stává se, pomocí bolesti, obsese a vzdoru, paní svého osudu.<sup>161</sup> Raimunda mohla zavolat policii, ale rozhodla se pro druhou možnost. Bolest jí pomohla v rozhodování a možná tím změnila i svůj osud. Snahou o ochranu své dcery se Raimunda stala silnější osobností a divák může cítit změnu a odhodlání v jejím postoji, kdy se chladnokrevně zbavuje mrtvoly svého mrtvého muže.

### 9.3. Restaurace

Raimunda chce schovat Pacovo tělo do lednice ve chvíli, kdy u dveří zazvoní Emílio, majitel sousední restaurace, kterou prodává. Přejde poprosit Raimundu, jestli by ukázala restauraci případným zájemcům. Celý rozhovor, který mezi sebou vedou, se odehrává mezi dveřmi, protože ho Raimunda nechce pustit dovnitř. Podle Cirlota jsou dveře femininní symbol, nesoucí symbolicky znaky díry, nebo přístupu k ní.<sup>162</sup>

Emílio se ptá, jestli není zraněná. Na krku totiž má trošku krve. Řekne mu, že má jen ženské potíže. *Volver* je film o ženách. Zmínka o menstruaci z něj činí ještě více femininní film. Almodóvar touto zmínkou vytvořil vtipný dvojsmysl. Když Raimunda říká, že se jedná o ženské potíže, může mluvit o mrtvole Paca, kterou má schovanou v lednici, a která se stala problémem pro ni a její dceru.

Prázdná restaurace poslouží Raimundě jako skvělé místo pro úkryt mrtvoly. Ještě předtím, než stihne svůj plán promyslet, volá Soledad a sděluje sestře, že teta Paula zemřela. Raimunda je nešťastná, ale kvůli nastalé situaci nemůže jet na pohřeb.

---

<sup>159</sup> HASKELL, Molly. *The Woman's Film* v THORNMAN, Sue. *Feminist Film Theory: A reader*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1999, s. 23. ISBN 0-7486-0890-7.

<sup>160</sup> HASKELL, Molly. *The Woman's Film* v THORNMAN, Sue. *Feminist Film Theory: A reader*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1999, s. 20. ISBN 0-7486-0890-7.

<sup>161</sup> Tamtéž, s. 23

<sup>162</sup> CIRLOT, Juan Eduardo. *A dictionary of symbols* [online]. 2nd ed. London: Routledge, 1971 [cit. 2014-02-16] s. 85. Dostupné z: <http://site.ebrary.com/lib/natl/Doc?id=10062756>.



Raimunda nemůže Soledad prozradit, že je Paco mrtvý a kvůli němu nemůže na pohřeb jet. Tvrdí, že je Paco opustil. V průběhu děje se dozvídáme, že Raimunda žila u tety Pauly, když otěhotněla, protože nechtěla žít se svým otcem, který ji znásilnil, když byla mladá a s kým čekala dítě. Dá se tudíž předpokládat, že měla k tetě silný emocionální vztah a její smrt ji hluboce zasáhla.

Ženy společně přemístí Pacovu mrtvolu z bytu do restaurace. Umístí Paca do červeného mrazáku. *Cirlot* ve své knize uvádí, že box je femininním symbolem. Stejně jako všechny předměty, ve kterých můžete něco skladovat. Symbol může referovat k nevědomí, nebo k tělu matky. Nejznámějším mýtem je *Pandořina skříňka*, které lidé nevědomě přiřazují pocit nadbytečného a nebezpečného potenciálu.<sup>163</sup> Červená symbolizuje krev. Mrazák svou barvou symbolicky vypovídá, jaký je jeho obsah.

Ráno překvapí v restauraci Raimundu muž, který se přijde zeptat, jestli restaurace funguje. Domluví se s Raimundou, že on a třicetičlenný štáb přijde na večeři. Ještě Raimundě pomůže položit na mrazák bedny s prázdnými lahvemi.

#### 9.4. Ženská solidarita

Almodóvar ve filmu vzdává poctu ženám ve všech možných rolích. Ženská solidarita je důležitým prvkem filmu a s ní je spojená i sousedská ochota a pomoc. Hubert Mařík v recenzi filmu *Volver* vysvětluje, že pro Almodóvara film znamenal vzpomínkový návrat do života jeho matky a jejich sousedek a Raimunda získala matčiny vlastnosti, včetně jejího temperamentu.<sup>164</sup>

Film je tedy vzpomínkou, která nepřímou vyzdvihuje potřebu sousedek a přátel v životě, nejen pro jeho matku, ale pro nás všechny. Sousedé jsou zde představeni jako lidé, kteří si navzájem pomáhají a dokážou druhému v nouzi pomoci. Raimunda nakoupí suroviny pro přípravu večeře a po cestě domů potká dvě sousedky, které požádá o pomoc. Od jedné si půjčí vepřové maso, od druhé zákusky. Režisér ukazuje sílu přátelství. Raimunda poví Regině, která jí dala maso, že by měla držet dietu a Inés vynadá, že si koupila zákusky, když má vysoký cholesterol. Přesto její výtky ženy berou s humorem a neurazí se.

<sup>163</sup> CIRLOT, Juan Eduardo. *A dictionary of symbols* [online]. 2nd ed. London: Routledge, 1971 [cit. 2014-02-16] s. 33 - 34. Dostupné z: <http://site.ebrary.com/lib/natl/Doc?id=10062756>.

<sup>164</sup> MAŘÍK, Hubert. *Volver*, Premiere, 2006, č. 9, s. 79

Loajalitu, kterou ženy projevují jedna druhé, představil režisér ve scéně, kdy Raimunda poprosí sousedky, jestli by jí nepomohly s vystěhováním lednice z jejího bytu a nastěhováním do restaurace. Všechny jí pomohou rády. Ženy ve scéně vykonávají práci, která je v naší společnosti považována za mužskou, a kterou ženy většinou nevykonávají. Simone de Beauvoirová ve své knize *Druhé pohlaví*, považuje ženy za neschopné vykonávat mužskou práci, protože neovládají techniku a logiku.<sup>165</sup> Doba se od poloviny dvacátého století značně změnila a ženy již nejsou považované za neschopné vykonávat mužské práce. Jak režisér ve scéně ukazuje.

Sousedky nabídnou Raimundě, že jí v restauraci pomohou. Raimunda sousedkám dá práci. Tím se vracíme k základnímu rysu filmu, a to k ženské solidaritě a především sousedské loajalitě. Prací jim pomůže stát se finančně nezávislé. Regina se jinak živí prostitucí, jak z děje vyplývá, protože nemůže sehnat jinou práci.

## 9.5. Soledad na pohřbu tety Pauly

Film pokračuje a Soledad se ocitá ve vesnici Alcanfor de las Infantas v kraji Castilla La Mancha, kam přijela na pohřeb tety Pauly. V tu chvíli se setkává s přeludem její mrtvé matky. Protože se lekne, uteče do domu Augustiny, kde se má bdít nad mrtvou tetou. Probíhá dům, až se ocitne u závěsu oddělujícího dům od zahrady. Na zahradě stojí spousta mužů ve smutečním oblečení. Když vstoupí, všichni utichnou a pozorují ji. Ona se na ně dívá překvapeně. Režisér ve scéně vytvořil mužský svět, jako kontrast pro ten ženský. „Někdy se ‚ženský svět‘ staví jako protiklad proti mužskému vesmíru, ale musíme znovu zdůraznit, že ženy nikdy netvořily samostatnou a uzavřenou společnost, jsou zapojeny do pospolitosti řízené muži, v níž zaujímají podřízené místo, pouze to, že jsou si podobny, je spojuje mechanickou solidaritou“.<sup>166</sup>

---

<sup>165</sup> BEAUVOIR, Simone de a PATOČKA, Jan, ed. *Druhé pohlaví*. 1. vyd. Praha: Orbis, 1966, s. 334. 412 s. Malá moderní encyklopedie; sv. 55.

<sup>166</sup> BEAUVOIR, Simone de a PATOČKA, Jan, ed. *Druhé pohlaví*. 1. vyd. Praha: Orbis, 1966, s. 319. 412 s. Malá moderní encyklopedie; sv. 55.

Soledad odjíždí zpátky do Madridu. Scénu dělí záběr na Soledad a s tím simultánní záběr na větrné mlýny. Ty se ve filmu objevují několikrát. V knize *The Dictionary of Symbols*, popisuje Cirlot názory starověkých Egypťanů a Řeků, kteří věřili, že vítr ovládají zlé síly. Vítr má tedy v sobě zabudován symbol násilí, ale zároveň je pro naše životy nezbytný, protože je to zdroj kyslíku.<sup>167</sup> Ve filmu se postavy odvolávají na vítr, jako na důvod jejich nezdarů. Raimunda prohlašuje, že vítr v této oblasti „leze lidem na mozek“.

## 9.6. Návrat ztracené matky

Soledad čeká po návratu do Madridu překvapení v podobě její matky schované v kufru auta. Vsugeruje si, že je to její duch, který se vrátil na svět, protože potřebuje ještě něco dokončit. Soledad vezme Irene domů a druhý den jí obarví vlasy.

Almodóvar proložil film humornými momenty a komentáři, které dokážou svou absurditou rozesmát nejednoho obdivovatele tohoto výstředního autora. Jedním z takových momentů je situace, kdy Soledad obarvuje matce vlasy a společně řeší, za koho matku vydávat, když přijdou zákaznice Soledad, které potřebují ostříhat. Dohodnou se, že Irene bude předstírat, že je cizinka. Rozhodne se, že bude Čiňanka a Soledad se na ni vyděšeně podívá a zeptá se, kdo by tomu věřil. Nakonec se rozhodnou, že bude Ruska, která nemluví španělsky.

Problém v životě Soledad nastává, když do bytu přijde Raimunda s Paulou, které nemají tušení o návratu Irene. Soledad se snaží matku ukryt, což vede k dalším humorným situacím. Raimunda v koupelně cítí zápach, který, jak později prohlašuje, připomíná matčino „pouštění větrů“. Všechny tři generace žen se posléze smějí rodinným historkám, které Raimunda a Soledad vypráví Paule. Netuší, že Irene je v tu chvíli schovaná pod postelí a směje se společně s ostatními ženami.

Raimundin smích přechází do mírné hysterie. Ze scény je cítit bolest, kterou Raimunda prožívá kvůli ztrátě matky. Scéna je v tu chvíli tak dojemně krásná, že se i divák před obrazovkou začne smát společně se ženami, čímž jim vyjadřuje jistou náklonnost.

---

<sup>167</sup> CIRLOT, Juan Eduardo. *A dictionary of symbols* [online]. 2nd ed. London: Routledge, 1971 [cit. 2014-02-16] s. 373. Dostupné z: <http://site.ebrary.com/lib/natl/Doc?id=10062756>.

Almodóvar v rozhovoru pro Divadelní noviny prohlásil, že si nemyslí, že bolest je nutnou součástí lidského života. „*Utrpení je nejhorším odpadem naší nátury. Nejsem ochoten přijmout myšlenku, že bolest může sloužit něčemu dobrému*“<sup>168</sup>.

Přesto film *Volver* je zahlcen momenty utrpení. Ať už se jedná o smrt rodičů, nemocnou Augustinu, nebo ztrátu iluzí o muži, který se přestane chovat jako dobrý otec ve chvíli, kdy se pokusí znásilnit svou nevlastní dceru. „*Jistě, všichni musíme projít nástrahami, které nám klade život, a tím se často stáváme silnější. Současně tak snadno ztratíte citlivost*“<sup>169</sup>

Teorie Laury Mulveyové, ze které vyplývá, že tma v sále, mezi divákem a obrazovkou, vytváří voyeuristickou iluzi pro diváka, který se cítí být od děje separovaný, přesto pozoruje děj na obrazovce jako voyeur,<sup>170</sup> funguje ve scéně, kde je Irene schovaná pod postelí a divák, jejím prostřednictvím může prožívat své fantazie. Irene voyeuristicky zprostředkovává divákovi pohled na Raimundiny nohy, když vstoupí do místnosti. Obrazovku ovládá „mužský pohled“, který v dané situaci patří na plátně ženě.<sup>171</sup>

Almodóvar touto scénou útočí na konvence klasického filmového průmyslu, neboť jak dále píše Laura Mulvey, muž nechce vidět na plátně muže v exhibicionistické roli, ale chce jeho prostřednictvím pozorovat ženské hrdinky. „*Muž ovládá filmovou fantazii a také se stává nositelem moci v širším slova smyslu, a to, jako nositel divákova pohledu*“<sup>172</sup> „<sup>173</sup>. Muže na obrazovce vyměnil režisér za ženu schovanou pod postelí. Prostřednictvím jí a ne aktivního mužského hrdiny, divák plní své voyeuristické fantazie.

---

<sup>168</sup> PROCHÁZKA, Miro. Pedro Almodóvar: Už nejsem klukem z madridského undergroundu. Divadelní noviny. 2010, roč. 19, č. 18, s. 12

<sup>169</sup> Tamtéž, s. 12

<sup>170</sup> MULVEY, Laura. Visual pleasure and narrative cinema In: THORNMAN, Sue. Feminist film Theory: A reader. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1999, s. 61. ISBN 0-7486-0890-7.

<sup>171</sup> Tamtéž, s. 68

<sup>172</sup> The man controls the film fantasy and also emerges as the representative of power in a further sense; as the bearer of the look of the spectator“

<sup>173</sup> Tamtéž, s. 63

## 9.7. Oslava v restauraci

Podobně vyznívající scénou je moment, kdy Raimunda stojí před zrcadlem a upravuje se na rozlučkovou hostinu, kterou si objednal štáb u ní v restauraci. Divák má dobrý výhled na její tvář a dekolt. Opět kameru ovládá mužský pohled. Dává si na obličej make up, který je pokládán za nezbytný v naší společnosti. Make up je považován za vzor ženskosti a upravenosti. Beauvoirová uvádí: „*Dívky se musí zdobit a svou přirozenost potlačit a nahradit naučenou grácií a půvabem*“.<sup>174</sup>

Raimunda vysvětlí Paule, že Paco nebyl jejím otcem. Nechce jí říct, kdo je jejím skutečným otcem, ale slibuje jí, že jednou jí vše řekne. Otcem Pauly je totiž Raimundin vlastní otec, který ji zneužil, a ona otěhotněla. Svou matku nenáviděla za to, že si toho nevšimla. Proto s ní celá léta nemluvila. Opakuje se tu stejný příběh. Poprvé se znásilnění dcery otci povedlo, v další generaci potom nevlastnímu otci ne. Slipp ve své knize píše o mužské snaze panovat nad ženami. Chtějí si tak kompenzovat to, že v dětství byli ovládáni jejich matkami.<sup>175</sup>

## 9.8. Augustinino poslední přání

Augustina zavolá Raimundě a sdělí jí, že má rakovinu a je v nemocnici. Prosí Raimundu, aby za ní přišla. Augustina v nemocnici prosí Raimundu, aby zjistila, co se stalo s Augustininou matkou. Ta se vymlouvá a Augustina jí začne citově vydírat a řekne, že se starala o tetičku Paulu, tudíž jí to Raimunda dluží. Ta neví, jak by to zjistila a na lůžku ležící Augustina ji nabádá, aby se zeptala Irene, protože se zjevovala tetičce Paule. Raimunda slíbí, že udělá, co může a odchází. Nevěří na duchy, proto nemyslí, že by ještě někdy matku viděla.

---

<sup>174</sup> BEAUVOIR, Simone de a PATOČKA, Jan, ed. *Druhé pohlaví*. 1. vyd. Praha: Orbis, 1966, s. 151. 412 s. Malá moderní encyklopedie; sv. 55.

<sup>175</sup> SLIPP, Samuel. *Freudovská mystika: Freud, ženy a feminismus*. Praha: Triton, 2007, s. 46. ISBN 978-80-7254-891-0.

Paula se s babičkou dívá na televizi, zatímco Soledad stříhá zákaznice ve vedlejším pokoji. Irene se ptá Pauly, jestli má ráda panenky, protože Paula v tu chvíli drží starou mrkací panenku v ruce. Paula odpovídá, že jen ty, co vypadají jako z hororu. Dívky si hrají s panenkami již od raného věku, pomocí kterých se je společnost snaží připravit na mateřství. Stejně jako chlapci si hrají s hračkami, které působí typicky mužsky. Almodóvar v této scéně může vědomě narážet na fakt, že v dnešní společnosti, ve které feminismus získává stále více příznivkyň, může dojít k momentu, kdy ženy nebudou chtít být matky, neboť v dětství jim jejich feministicky zaměřené matky zabránil hrát s hračkami, které jsou chápány jako ženské.

## 9.9. Ženské pouto a sousedská pomoc

Raimunda půjčuje dodávku, aby mohla převézt Pacovu mrtvolu. Poprosí o pomoc Reginu, místní prostitutku. Ta chce na oplátku od Raimundy práci v restauraci. Hubert Mařík v recenzi filmu *Volver* napsal že, *Volver* není zvrácený, jako film *Matador*, nebo šílený jako *Kika*, popřípadě dramatický jako *Vše o mé matce*.<sup>176</sup> „*A dokonce se zde neobjevují transsexuálové! Což je od nejoriginálnějšího i nejbizarnějšího španělského tvůrce asi takový ústupek od zavedeného trademarku, jako kdyby si nový Bond začal objednávat celerovou šťávu.*“<sup>177</sup> Almodóvar transsexuály do svých snímků umisťuje s velkou oblibou, jsou pro něj ukázkou toho, jak málo se dá důvěřovat tvrzení, že lidi tvoří Bůh. Protože transsexuálové svou podobu mění sami.<sup>178</sup>

Hubert Mařík v recenzi píše, že Almodóvar se prostřednictvím filmu *Volver* vrátil do života jeho matky a jejich sousedek a Raimunda získala matčiny vlastnosti, včetně jejího temperamentu.<sup>179</sup>

Raimunda poprosí sousedky o pomoc s naložením těžkého mrazáku do dodávky. Potom společně s Reginou odjede k řece Júcar, kde Paca pohřbí v díře, kterou vykopaly. Společně shodí do díry mrazák, zahází hrob hlínou a Raimunda vyřeže do stromu Pacovy iniciály a rok jeho narození a úmrtí.

---

<sup>176</sup> MAŘÍK, Hubert. *Volver*, Premiere, 2006, č. 9, s. 79

<sup>177</sup> Tamtéž, s. 79

<sup>178</sup> SCHNAKENBERG, Robert. *Tajné životy slavných filmařů: co vám učitelé zatajili o nejznámějších světových režisérech*. Vyd. 1. Praha: Knižní klub, 2010, s. 253. ISBN 978-80-242-3148-8.

<sup>179</sup> MAŘÍK, Hubert. *Volver*, Premiere, 2006, č. 9, s. 79

## 9.10. Setkání matky a dcery

Raimunda seká v restauraci velkým nožem zeleninu na malé kousky. Čepel nože září. Nůž vypadá jako ten, kterým byl Paco zabit. Přichází Augustina, která chce vědět, jestli Raimunda už zjistila něco, o smrti její matky. Raimunda jí odbude prohlášením, že má svých starostí víc než dost. Dodá, že Augustina z toho větru a rakoviny už blázní. Znovu se vrací symbol větru, který je, podle Cirlota, ovládán zlými silami.<sup>180</sup>

V televizi zrovna běží pořad *Donde quiera que estés*, tedy *Všude tam, kde jsi*. Raimunda, která přišla s Paulou k Soledad, je v šoku, když vidí, že v pořadu vystupuje Augustina. Irene se dívá zpod postele. Augustina nakonec nechce v televizi o zmizení své matky mluvit a moderátorka se ji všemožnými technikami pokouší přemluvit, aby o tom divákům povyprávěla. Ona nakonec odchází ze studia.

Raimunda potom vypráví své sestře, co jí všechno Augustina řekla. O jejich otci a tom, že podváděl jejich matku a o dalších věcech. Soledad mlčí a Raimundě začnou docházet některé věci. Potichu se zeptá, jestli Soledad matku viděla. Soledad mlčí. Raimunda se pomalu ptá, jestli to není ta Ruska, která podle jejich zákaznic, bydlí u ní doma. Soledad s úsměvem přizná, že to je ona.

Raimunda jde zpět do pokoje pro hosty, ve kterém je televize, a ze kterého spolu se Soledad předtím odešla. Otevře dveře, vidí Paulu u televize a ta své matce rukou naznačí, že je babička pod postelí. Raimunda si lehne na zem a podívá se pod postel. Matka se na ni usmívá. Raimunda začne plakat štěstím. Zde je motiv návratu, podle něhož se jmenuje celý film, velmi silně chápán. Raimunda se totiž ptá matky, jestli neumřela. Ta potichu prohlásí, že přišla zpět, aby jí Raimunda odpustila. Každá návrat chápe v tu chvíli jinak.

V další scéně vidíme Raimundu s Irene, jak společně jdou setmělou ulicí. Všechny spory, které v minulosti mezi nimi byly, teď vyřeší. Irene mluví o jejím muži, o tom, že ji podváděl a o tom, že Raimundu zneužil a Paula je tedy její dcera, ale i sestra. Je to scéna plná vzájemného pochopení. Ženy jedna druhé odpouští. Irene se nenáviděla za to, že si nevyšimala toho, co se kolem ní dělo. Irene se nejspíš cítila jako špatná matka, protože nedokázala ochránit své dítě.

---

<sup>180</sup> CIRLOT, Juan Eduardo. *A dictionary of symbols* [online]. 2nd ed. London: Routledge, 1971 [cit. 2014-02-16] s. 373. Dostupné z: <http://site.ebrary.com/lib/natl/Doc?id=10062756>.

Ženy usedají na lavičku v parku. Za nimi jsou barevné grafity, které působí značně postmoderně a nevhodně, vzhledem k vážnému tématu, které ženy probírají. Raimunda se ptá, jestli v hrobě s otcem je pohřbena Augustinina matka. Irene jí vypráví, jak vše bylo s požárem, který založila v den, kdy zjistila, že zneužil Raimundu. Potom několik dní žila v polích, aby se nakonec nastěhovala k nemocné Paule, které vůbec nepřišlo divné bydlet s duchem její zemřelé sestry. Raimunda říká, že si všichni myslí, že je její matka duch, Irene namítá, že je to výhoda pověřivých míst. Tím myslí vesnici v kraji La Mancha, ze které všechny pochází.

V pravém rohu obrazu stojí strom a lampa. Pokud na scéně není mužský hrdina, muži v obecnstvu postrádají na obrazovce známku falu, proto přenesou jeho znaky na neživé předměty, které mají podobný tvar. Obávají se kastrace, ze strany ženy, která se tak pokusí získat nad mužem moc.<sup>181</sup>

## 9.11. Zpět do kraje La Mancha

Ženy jedou z Madridu do vesnice Alcanfor de las Infantas, ale protože nemohou přijet za světla, kvůli Irene, rozhodnou se zajet k řece Júcar, u které je pohřbený Paco. Za tmy přijíždějí k domu tety a v jejím domě připravují společně večeři. Matka se podívá na Raimundu a zeptá se jí, jestli měla vždycky tak velká prsa. Soledad se připojuje a říká, že Raimunda tvrdí, že si je nenechala chirurgicky opravit. Almodóvar zde naráží na představu naší společnosti o dokonalé kráse, které žena dosáhne pouze, kolikrát bolestivými, zákroky plastické chirurgie. Útočí tím na povrchnost dnešní patriarchální společnosti. Claire Johnstonová ve své stati uvádí, že v muži ovládané kinematografii, žena je představovaná tak, jak ji vidí ve svých představách muž.<sup>182</sup>

---

<sup>181</sup> KAPLAN, E. *Ann. Women and film: both sides of the camera* [online]. New York: Methuen, 1983 [cit. 2014-02-23] s. 31. Dostupné z: <http://site.ebrary.com/lib/natl/Doc?id=10070837>.

<sup>182</sup> JOHNSTON, Claire. *Women's Cinema as Counter-Cinema*. In: THORNMAN, Sue. *Feminist Film Theory: A reader*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1999, s. 33. ISBN 0-7486-0890-7.



A Sharon Smithová ve své eseji popisuje stereotyp, kterého se dopouští většina režisérů, kteří do svých filmů vpisují role pro ženské hrdinky, aby se do nich hrdinové mohli zamilovat poté, co je před něčím zachrání, nebo jim pomohou z nouze. Dále namítá, že ženy se rády dívají na sexuální scény ve filmu, to ale neznamená, že se ztotožňují s hlavní hrdinkou, která je většinou, polonahá, zobrazována na billboardech, protože ženské tělo vždy získá plnou pozornost mužské části obecnosti.<sup>183</sup>

Přichází Augustina, aby se omluvila za nápad jít do televize a mluvit tam o jejich osobním problému. Irene se schová předtím, než Augustina vstoupí do domu. Ženy se jí ptají na rakovinu a ona smutně poznamenává, že má bolesti a musí si sama píchat injekce.

Irene v noci přichází do domu Augustiny. Vstoupí dovnitř a potká se v chodbě s nemocnou Augustinou. Vezme ji do postele, píchne jí injekci a postará se o ni. Z pohledu Augustiny lze vyčíst vděk, který k Irene cítí. Přestože tuší, že za smrt její matky mohla právě tato žena, která se o ni stará, je za to ráda. Objevuje se tu ženské pouto, které je tak silné, že ho ani rodinná tragédie nedokáže zlomit.

Raimunda přichází do domu Augustiny, aby byla s matkou, která jí chyběla. Ptá se, jestli u Augustiny zůstane. Irene Raimundě vysvětluje, že postarat se o Augustinu potom, co jí provedla, je to nejmenší. Odvádí Raimundu zpět ke dveřím. Ta se brání, ale nakonec jde. Prozradí matce, že jí musí říct něco o Pacovi. Je v maléru. Irene jí odpovídá, že je zvědavá, ale promluví si o tom později. Raimunda svou matku obejmě a prohlásí, že ji potřebuje a nechápe, jak mohla žít tak dlouho bez ní. Film končí usmířením žen tří generací.

Beauvoirová píše, že „svět vždy patřil mužům, ale žádné odůvodnění se nám nezdá dostatečné“.<sup>184</sup> Ve filmu *Volver* tomu tak není. Tady si ženy vytvořily svůj vlastní svět, ve kterém muži nemají své místo.

---

<sup>183</sup> SMITH, Sharon. *The Image of Women in Film: Some Suggestions for Future Research*. In: THORNMAN, Sue. *Feminist Film Theory: A reader*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1999, s. 15 – 17. ISBN 0-7486-0890-7.

<sup>184</sup> BEAUVOIR, Simone de a PATOČKA, Jan, ed. *Druhé pohlaví*. 1. vyd. Praha: Orbis, 1966, s. 31. 412 s. Malá moderní encyklopedie; sv. 55.

## ZÁVĚR

Cílem bakalářské práce bylo prozkoumat a analyzovat dílo režiséra Pedra Almodóvara, za účelem zjištění, jakým způsobem režisér dospěl z autorského a osobního hlediska. Práce se zaměřila především na psychoanalýzu filmu *Volver*, který je zcela zaměřen na ženy. K lepšímu pochopení Almodóvarova vztahu k ženské populaci byla použita feministická filmová teorie. Kniha *The Feminist Film Theory: a reader*, která vyšla jako sborník statí, které napsaly feministické teoretičky, pomohla při vytváření analýzy filmu.

Film reflektuje realitu a s ní rozvíjející se kulturní a společenské hodnoty. S uvolněním politické atmosféry po smrti generála Franca, začala španělská veřejnost pociťovat svobodu a měnilo se její uvažování a pohled na genderovou problematiku. Začal vznikat nový typ kinematografie. K vytvoření kapitoly se stručnou historií novodobé španělské kinematografie byla použita kniha *Film*, od Ronalda Bergana a kniha Johna Hopewella, se jménem *Out of the past: Spanish cinema after Franco*.

Noví režiséři, mezi nimi i Pedro Almodóvar (\*1949), začali ve své tvorbě experimentovat mnohem více, než o generaci starší režiséři, kteří tvořili už za období diktatury. Režisér Luis Buñuel (1900 – 1983) se ve svých filmech zaměřoval na kritiku církve a mnoho let nemohl ve Španělsku točit filmy a mnoho svých filmových děl natočil v Mexiku. Carlos Saura (\*1932) se ve svých filmech zabýval španělskou občanskou válkou, církví, buržoazií a skrytě kritizoval Frankův režim. Mezi nejúspěšnější režiséry „nové éry“ španělského filmu patřili Fernando Trueba, Bigas Luna, nebo Julio Medem.

Pedro Almodóvar změnil pohled na španělskou kinematografii, když začal vytvářet kontroverzní postmodernistické snímky, kterými bořil konvence. Filmy s provokativní tematikou, některé diváky pobuřují, jiné baví. Obsahují prvky undergroundové a homosexuální kultury. Pro pochopení španělské kultury jsou jeho filmy důležité, přestože bývají až přehnaně melodramatické. Zobrazuje v nich současný život a španělský temperament. Ve svých dílech kontroverzně a s humorem napadá morálku a pravidla vytvořené současnou společností. Vidí ji jako konzumní a falocentrickou. Důležité informace o životě a díle Pedra Almodóvara byly nalezeny

v periodických s filmovou tematikou. Autoři článků byli Miro Procházka, Eva Hrozková a Alena Prokopová.

V Almodóvarových filmech zaujímají hlavní role ženy. Muži v nich vystupují v rolích neschopných existencí, omezujících ženy ve volném rozhodování, popřípadě jim ubírají svobodu. V jeho filmech ženy vítězí nad mužským útlakem. Mezi nejúspěšnější filmy patří filmy, *Co jsem komu udělala?* (1984), ve kterém frustrovaná žena zabije svého muže kusem mraženého masa, *Ženy na pokraji nervového zhroucení* (1988), hroutící se kvůli mužům tak dlouho, dokud nezjistí, že je jim bez nich lépe a *Vše o mé matce*, za který získal Oscara.

Režisér svou genderově nevyváženou tvorbu vyrovnal filmy, *Mluv s ní* (2002) a *Špatná výchova* (2004), ve kterých se zaměřil na mužské hrdiny. Do ženského světa se navrátil až filmem *Volver* (2006). K vytvoření příběhu se nechal inspirovat jeho matkou a vzpomínkami na dětství v kraji La Mancha. Snímkem ukázal, jak autorsky dospěl. Přestože obsahuje společenskou satiru, režisér se nesnaží diváka šokovat za každou cenu. Nepoužívá divoké barvy a film není přeplněn transsexuály, drogově závislými a dalšími, pro naši společnost nepřijatelnými, existencemi.

Hlavní postava Raimunda byla vytvořena s charakterovými rysy režisérovy matky. Představil ji jako silnou a temperamentní osobnost, s jejíž pomocí se pokusil zlomit filmový stereotyp, podle kterého jsou ženy na obrazovce představované vždy ve vztahu k muži, nikdy jako nezávislé bytosti. Ženy ve filmu *Volver* jsou prototypem klasické filmové hrdinky. Jejich samostatnost spolu s nepřítomností mužů na plátně, vytváří pocit zcela nově vznikajícího filmového stylu, který rozšiřuje pojem „nová španělská kinematografie“ a mění filmové standardy.

Brad Epps a Despina Kakoudaki popsali Almodóvara jako jeden velký paradox. Jako autora, který je oslavován, ale i nenáviděn, dokáže být vážný, ale přitom i povrchní, morální, nemorální, feministka, ale zároveň misogyn. Svou experimentální tvorbou dokázal pozdvihnout španělskou kulturu do mezinárodních mainstreamových forem.<sup>185</sup>

---

<sup>185</sup> *All about Almodóvar: a passion for cinema* [online]. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2009 [cit. 2014-03-12] úvod. Dostupné z: <http://site.ebrary.com/lib/natl/Doc?id=10340922>.

Almodóvar pokračuje ve vytváření šokujících, demoralizujících a kontroverzních filmů. Na rozdíl od jeho filmových prvotín, příběhy jsou z autorského hlediska propracovanější. Také se nesnaží útočit na společenské normy tolik, jako kdysi. Jeho filmy utváří nový pohled na genderovou problematiku a pomáhají rozvíjet novou španělskou kinematografii 21. století.

# SEZNAM POUŽITÝCH ZDROJŮ

## Seznam použitých českých zdrojů

- BEAUVOIR, Simone de a PATOČKA, Jan, ed. *Druhé pohlaví*. 1. vyd. Praha: Orbis, 1966. 412 s. Malá moderní encyklopedie; sv. 55.
- CIRLOT, Juan Eduardo. *A dictionary of symbols* [online]. 2nd ed. London: Routledge, 1971 [cit. 2014-02-16]. Dostupné z: <http://site.ebrary.com/lib/natl/Doc?id=10062756>.
- FARKOVÁ, Marie. *Úvod do psychologie*, UJAK, 2002.
- HANÁKOVÁ, Petra. *Pandořina skříňka, aneb, Co feministky provedly filmu?*. Praha: Academia, 2007. ISBN 978-80-200-1551-8.
- HROZKOVÁ, Eva. *Pedro Almodóvar*, Film a Doba, 1996, roč. 42, č. 1-2.
- MAŘÍK, Hubert. *Volver*, Premiere, 2006, č. 9.
- MONACO, James. *Jak číst film: svět filmů, médií a multimédií: umění, technologie, jazyk, dějiny, teorie*. Praha: Albatros, 2004. ISBN 80-00-01410-6.
- PROCHÁZKA, M. *Pedro Almodóvar: Už nejsem klukem z madridského undergroundu*: Divadelní noviny, 2010, roč. 19, č. 18.
- PROKOPOVÁ, Alena. *Pedro Almodóvar: portrét*, Cinema, 2000, č. 5.
- SCHNAKENBERG, Robert. *Tajné životy slavných filmařů: co vám učitelé zatajili o neznámějších světových režisérech*. Vyd. 1. Praha: Knižní klub, 2010. ISBN 978-80-242-3148-8
- SLIPP, Samuel. *Freudovská mystika: Freud, ženy a feminismus*. Praha: Triton, 2007. ISBN 978-80-7254-891-0.

## Seznam použitých zahraničních zdrojů

- EPPS, B., KAKOUDAKI, D. *All about Almodóvar: a passion for cinema* [online]. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2009 [cit. 2014-03-12]. Dostupné z: <http://site.ebrary.com/lib/natl/Doc?id=10340922>.
- KAPLAN, E. Ann. *Women and film: both sides of the camera* [online]. New York: Methuen, 1983 [cit. 2014-02-23]. Dostupné z: <http://site.ebrary.com/lib/natl/Doc?id=10070837>.

MALDEN, Mass. *A companion to Pedro Almodóvar* [online]. Wiley-Blackwell companions to film directors 2013, [cit. 2014-02-16].  
Dostupné z <http://site.ebrary.com/lib/natl/Doc?id=10667402>.

MENDELSON, Daniel Adam. *How beautiful it is and how easily it can be broken: essays*. New York: Harper ; Enfield : Publishers Group UK [distributor], 2008.  
ISBN 9780061456435.

MITCHELL, Juliet. *Psychoanalysis and feminism*. New York: Pantheon Books, 1974.  
ISBN 0-394-47472-4.

RJ, *Pedro Almodóvar The Spanish auteur who sexed up the arthouse*. Total Film. 2013, č.09.

SABBADINI, A. Editor. *Projected shadows: psychoanalytic reflections on the representation of loss in European cinema*. London; New York: Routledge, 2007.  
ISBN 978-0-415-42816-3.

SOTINEL, Thomas. *Pedro Almodóvar*. Paris: Cahiers du cinema, 2010.  
ISBN 978-2-8664-2567-8.

THORNMAN, Sue. *Feminist Film Theory: A reader*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1999. ISBN 0-7486-0890-7.

### **Seznam ostatních použitých zdrojů**

ALMODÓVAR, Pedro. *Volver*. Praha: Hollywood Classic Entertainment, 2007. 117 min. DVD

## **BIBLIOGRAFICKÉ ÚDAJE**

**Jméno autora:** Denisa Preissová

**Obor:** Sociální a mediální komunikace

**Forma studia:** prezenční

**Název práce:** Ženský svět ve filmu Pedra Almodóvara

**Rok:** 2014

**Počet stran textu bez příloh:** 52

**Celkový počet stran příloh:** 0

**Počet titulů českých použitých zdrojů:** 11

**Počet titulů zahraničních použitých zdrojů:** 9

**Počet ostatních zdrojů:** 1

**Vedoucí práce:** MgA. Tomáš Kepka