

Univerzita Palackého v Olomouci

Filozofická fakulta

Katedra divadelních, filmových a mediálních studií



Obraz ženy ve filmu Hester Street

Bakalářská práce

Veronika Čermáková

(Filmová věda – Latinská filologie)

Vedoucí práce: Mgr. Luboš Ptáček, Ph.D.

Olomouc 2013

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci na téma „Obraz ženy ve filmu *Hester Street*“ vypracovala samostatně pod odborným dohledem vedoucího diplomové práce a uvedla všechny použité prameny a literaturu.

V Olomouci dne

.....

Veronika Čermáková

Děkuji svému vedoucímu práce Mgr. Luboši Ptáčkovi, Ph.D. za trpělivost, odbornou pomoc, ochotu, cenné rady a připomínky při zpracování mé bakalářské práce.

Obsah

Úvod	6
Téma a cíle	7
Metodologie	9
Kritické vyhodnocení pramenů a literatury	13
1. Historický a sociálně-politický kontext snímku	15
1.1 Židovství, judaismus, židovská žena	15
1.2 Migrace Židů do Ameriky na počátku 20.století	17
1.3 Hollywoodská kinematografie 70.let	18
1.4 Literární předloha	20
2. Genderové hledisko	23
3. Neoformalistická analýza snímku	26
3.1 Úvod	26
3.2 Segmentace filmu	26
3.3 Stylistická analýza snímku	30
3.3.1 Mizanscéna	30
3.3.2 Střih a zvuk	35
3.3.3 Rámování obrazu	38
3.4 Naratologická analýza	40
3.4.1 Žánr	40
3.4.2 Struktura syžetu	41
3.5 Dominanta snímku	44
4. Filmová hrdinka J. M. Silver	45
4.1 Komparace hlavních hrdinek snímku s ženskými postavami filmů klasického Hollywoodu	45
4.2 Srovnání ženských postav snímků <i>Hester Street</i> , <i>Kmotr</i> a <i>Girlfriends</i>	49

Závěr	54
Prameny a literatura	57
Anotace	60

Úvod

Snímek *Hester Street* (1975) měl již od počátku svého vzniku velmi těžkou pozici. Jako dílo, zobrazující život prvních východoevropských imigrantů v New Yorku, do té doby nepříliš známé režisérky Joan Micklin Silver, se snažilo zaujmout Hollywoodská studia, která byla zmítaná ekonomickou krizí a zejména nedůvěrou vůči ženám ve filmovém průmyslu. Joan se však nezalekla a navzdory všem předsudkům a bez podpory studia napsala scénář, zrežirovala i koprodukovala film společně se svým manželem, producentem Raffaelem Silverem. V kontextu kinematografie 70. let bychom jen těžko hledali snímek jemu podobný. Joan M. Silver je průkopnicí, která přivedla na scénu zcela nekonvenční postavy a dokázala Hollywoodu, jak moc se mýlí.

Snímek vyniká námětem, prostředím, vizuálním zpracováním i režisérským přístupem. Silver nechtěla, aby byl snímek považován za výhradně feministické dílo¹, jejím záměrem bylo, aby se stal poctou silným židovským ženám. Jedním z hlavních témat snímku je manželství Gitl a Yekla, které je podrobena nejedné obtížné zkoušce. Jako manželský svazek, jenž byl sjednán jejich rodinami v rodném Rusku a utrpěl pětiletým odděleným životem v jiných zemích, nedostal mnoho šancí na společné zájmy nebo silné manželské pouto. Dále se autorka ve snímku věnuje vyobrazení života židovských přistěhovalců v prostředí Nové země a zejména samotnému ženství v konfrontaci s ortodoxním židovstvím a amerikanismem, kterému jsou bez výjimky všichni hlavní hrdinové vystaveni.

V centru pozornosti díla Joan Micklin Silver ale stojí postava Gitl a její proměny v roli manželky i ženy. Ta musí učinit velmi důležitá rozhodnutí o svém novém životě a jeho smyslu. Důraz je kladen zejména na obraz ženy v prostředí tak netypickém pro kinematografii 70. let. Jakoby tedy nestačilo, že hlavní hrdinkou je žena, Silver zašla ještě dále, hlavní hrdinkou zvolila ženu-židovku. A právě kvůli těmto a mnoha dalším faktorům, které dělají tento opomíjený film velmi specifickým, bych snímku *Hester Street* chtěla věnovat větší pozornost.

Joan Micklin Silver se narodila ve státě Nebraska ruským židovským rodičům a poté, co absolvovala na prestižní Sarah Lawrence College, začala tvořit díla, která zpočátku takřka

¹ ACKER, Aly. *Reel Women, pioneers of the cinema, 1896 to present*. New York: The continuum publishing company, 1991, str. 33. ISBN 0713469609

zůstala bez ohlasu. Její práce ale vždy vynikala svou originalitou a to zejména proto, že se vyznačovala blízkým a jednoznačným vztahem k židovským kořenům.² Přestože její snímky nebyly výslovně feministické, vždy kladla důraz na to, aby citlivě a důsledně zobrazila ženskou identitu a jejich zájmy. Snímky J. M. Silver jsou charakteristické svou tendencí k intimnímu vykreslení charakterů, které je soustředěno na heterosexuální páry v období životních změn a významných vývojových procesů. Mezi první snímky se řadí úspěšný naučný snímek *The Immigrant Experience* (1972), při němž čerpala zejména z vyprávění svých židovských předků. Podobně je tomu při pozdější tvorbě *Hester Street*, který se stal jejím prvním dílem, který dosáhl výraznějšího celosvětového ohlasu.³

Téma a cíle

Hlavním cílem této bakalářské diplomové práce bude analyzovat a interpretovat obraz ženy ve filmu *Hester Street* se soustavným zřetelem jak na historické a genderové odkazy snímku, tak i na styl a naraci filmu. Film se výrazně orientuje na práci s vizuální podobou hlavních hrdinek a dekonstruuje jejich stereotypní prezentaci v klasickém filmu 30. let, ale i ve filmech ze 70. let. Neoformalistickou analýzu proto rozšířím o prvky feministické analýzy. Zaměřím se též na analýzu jednotlivých charakterů ženských postav a jejich vztahů a postoju k manželství, rodině, náboženství i společnosti. Soustředím se na to, jak hlavní ženské postavy ovlivnila doba a tehdejší společenská situace, ale také ozvláštňující postupy režisérky.

Neoformalistická analýza bude zaměřena zejména na ústřední postavy snímku. V centru pozornosti bude obzvláště hlavní hrdinka Gitl. Budu hledat odpověď například na otázku, jak se na této postavě projevují vlivy teorií, se kterými budu pracovat. Dále jestli se projevují na hlavní hrdince známky duality, či jaká je dominantna snímku. Pro nalezení odpovědí na tyto otázky využiji neoformalistické postupy Kristin Thompson. Na jejich základu stanovím dominantu snímku⁴. Jako dominantu⁵ tohoto snímku vnímám obraz silné, emancipované ženy. Židovské ženy. Obraz ušlechtilosti a nezdolné síly ducha.

² UNTERBURGER, L. Amy, *The St. James Women Filmmakers Encyclopedia: Women on the Other Side of the Camera* (St. James Reference Guides), Visible Ink Press, Chicago, 1999, s. 394, ISBN 1578590922

³ Tamtéž, s. 396

⁴ THOMPSON, Kristin, *Neoformalistická filmová analýza: Jeden přístup, mnoho metod*, Iluminace, Ročník 10, 1998, č. 1 (29), str. 35; přeložil Zdeněk Böhm. (*Neoformalist Film Analysis: One Approach, Many Methods*, Princeton University Press, Princeton, 1988, s. 3-46)

⁵ Dominanta je celek, propojující nejdůležitější, typické a rozpoznatelné prvky v popředí. Tyto prvky hierarchicky řadí a v jejich struktuře hledá sjednocující a ozvláštňující princip. Nalezení dominanty je hlavním cílem neoformalistické analýzy.

Kontrast tradičního židovského života a americké nezávislosti prostupuje všechny sféry snímku. Je to vyjádření úcty režisérky těmto ženám. Cílem této práce tedy bude zjistit a dokázat, že dominantu snímku tkví v tomto předpokladu a také prostřednictvím neoformalistické analýzy analyzovat a specifikovat, jakými postupy a prostředky se režisérka snažila tuto dominantu vyzdvihnout.

Samotnou práci jsem rozčlenila na 4 hlavní části. Úvod se zaměřuje na teoreticko-metodologické vymezení tématu, popsání analytických postupů a kritickou reflexi literatury. Představuji zde hlavní cíle práce.

V první kapitole se zaměřím na teoretické informace z oblasti sociálně-politické, ekonomické, kulturní a umělecké. Přiblížím historický kontext snímku, taktéž kontext samotné kinematografie 70. let. Právě v této době totiž vznikla některá z nejdůležitějších filmových děl, jež ovlivnila všechny následující generace, a zároveň s nimi i snímek *Hester Street*. Jeho odlišnost tkví v mnoha aspektech. Jedním z nich je fakt, že v intencích filmového realismu autenticky zobrazuje důležitou část historie a umožňuje divákům nahlédnout do zcela jedinečného světa židovských přistěhovalců. Je to svět, který je jak z historického, tak náboženského hlediska pro mnohé úplně neznámý. Proto považuji za důležité uvést alespoň základní informace, které pomohou pochopit souvislosti, prostředí i dobu, ve které vznikl tento snímek. Abych však mohla zanalyzovat jednotlivé prvky, kterými se *Hester Street* liší od snímků vzniklých ve stejném časovém období, či v čem vyniká sám o sobě, zvolím si zásadní snímek vzniklý právě v této době, se kterým budu moci jednotlivě zvolené faktory porovnávat a tím založit moji analýzu na pozorovatelných a zároveň dokazatelných faktech. Jako nejvhodnější pro tento účel se mi jeví snímek Francise Forda Coppoly *Kmotr* (1972). Výsledek komparace ústředních ženských hrdinek, jejich tradiční postavení a role ve společnosti i ve filmu, uvedu v samostatné čtvrté kapitole, stejně jako argumenty vedoucí k volbě snímku *Kmotr*. Tuto analýzu poté doplním o komparaci hrdinek filmu *Hester Street* s ústředními ženskými postavami feministického snímku *Girlfriends* (1978).

Jako jeden z důležitých faktorů se jeví také vznik scénáře a knižní předloha. Stručnou analýzou adaptačního přístupu charakterizují autorský přístup režisérky k celkovému konceptu snímku, zejména odůvodnění volby ústřední filmové postavy, jakožto hrdinky ženského pohlaví. Předloha i samotný film historicky spadá do období konce 19. století, ovšem chtěla bych ukázat, že historie zde slouží jako důležitá kulisa, která skrývá hlubší významy. Ve stručnosti přiblížím také téma židovského přistěhovalectví v Americe na

konci 19. století, stejně tak jako tradiční obraz židovské ženy a židovství.

Genderovému hledisku snímku se budu věnovat v kapitole druhé. Zde detailněji představím teze Claire Johnston⁶ i Laury Mulvey⁷, které jsou relevantní k analýze jedné z hlavních otázek práce, a to obrazu ženy ve filmu. V následující kapitole se budu zabývat neoformalistickou analýzou snímku. V kapitole čtvrté se zaměřím na zodpovězení otázky, zda jednotlivé prvky filmu odpovídají také postulátům feministické teorie a budu je porovnávat s výsledky předchozí analýzy. Dále budu vyhodnocovat výsledky analýzy ženských hrdinek filmu porovnáním s obrazem filmové hrdinky snímků *Kmotr* a *Girlfriends*. Při komparaci se soustředím na nejdůležitější a nejtypičtější prvky, kterými režisérka obohatila ženské postavy a tím je odlišila od dobové typizace charakterů postav. Tak představím zásadní témata, které ovlivňují a vytvářejí výjimečnost snímku.

V závěru práce shrnu, jak změna zdánlivě jednoduchých narativních a stylových kódů, přeměňuje konvencionalistický způsob prezentace ženských hrdinek a mění význam filmu.

Metodologie

Metodologicky budu čerpat z několika zdrojů. Hlavním zdrojem bude teoretický článek Kristin Thomson, nazvaný *Neoformalistická filmová analýza: Jeden přístup, mnoho metod*⁸. Teze, vyvozené z tohoto článku, pak při analýze doplním o důležité poznatky z knihy *Umění filmu: Úvod do studia formy a stylu*⁹, na jejímž vzniku se Kristin Thompson autorsky podílela společně s Davidem Bordwellem. Kniha vyšla poprvé v anglickém originálu již v roce 1979 a stala se základní filmovou učebnicí po celém světě. Já jsem si pro svoji bakalářskou práci zvolila český překlad, který vyšel pod vedením editora Václava Kofroně. Kniha předkládá obdivuhodně ucelený koncept *neoformalismu*, jehož hlavními teoretiky jsou právě Thompson a Bordwell. Poznatky o kinematografii v Americe 70. let budu čerpat především z knihy *American Film and Society Since 1945 (3rd Edition, Revised and Expanded)*¹⁰ autora Alberta Austra.

⁶ "Women's Cinema as Counter-Cinema" In: JOHNSTON, Claire(ed.), *Notes on Women's Cinema*, London: Society for Education in Film and Television, reprinted In: Sue Thornham(ed.), *Feminist Film Theory. A Reader*, Edinburgh University Press, 1999. pp. 31-40

⁷ MULVEY, Laura: *Vizuální rozkoš a narativní film*. *Iluminace*, 5, 1993. č. 3(11), s. 43-52.

⁸ THOMPSON, Kristin, *Neoformalistická filmová analýza: Jeden přístup, mnoho metod*, *Iluminace*, Ročník 10, 1998, č. 1 (29); přeložil Zdeněk Böhm. (*Neoformalist Film Analysis: One Approach, Many Methods*, Princeton University Press, Princeton, 1988, s. 3-46)

⁹ BORDWELL, David, THOMPSON, Kristin, Kofroně (ed.) *Umění filmu: Úvod do studia formy a stylu*, Nakladatelství Akademie múzických umění v Praze, Praha, 2011. ISBN 978-80-7331-217-6

¹⁰ AUSTER, Albert. *American Film And Society Since 1945 (3rd Edition, Revised and Expanded)*. [citováno dne 23. 7. 2012]. Dostupné z WWW: <http://www.site.ebrary.com/lib/natl/Docid=10021440&ppg=130>

Filmově-feministický koncept přebírám od filmové teoretičky Claire Johnston z jejího textu *Women's Cinema As Counter-Cinema*¹¹ z roku 1975, která se jako jedna z prvních zaměřila na postavení ženy ve filmu. Mýty a předsudky, jež předcházejí každou filmovou hrdinku či umělkyni, předznamenaly v tehdejší době automatické znevýhodnění člověka pouze proto, že byl ženského pohlaví. K podrobnějšímu rozboru její teorie mýtu i autorské kinematografie a aplikaci těchto poznatků na film *Hester Street* se budu věnovat ve druhé kapitole a vyvodím důležité body relevantní k tématu ženství, na něž se tato práce především zaměří. V úvodu jsem poznamenala, že ženské postavy budou také porovnávány s postavami klasického hollywoodského filmu třicátých let. K tomuto rozboru tedy použiji i zásadní teorii Laury Mulvey, popsanou ve stati *Vizuální slast a narativní film*¹², která se mi z hlediska komplexnosti jeví jako nejvhodnější pro doplnění teorie Claire Johnston. Konkrétně se zabývá vyobrazením žen v klasickém Hollywoodu 30. let a také poukazuje na odlišné pojetí pojmu skopofilie a míry, jakou se jednotlivá pohlaví projevují. Jejímu přístupu se budu blíže věnovat v kapitole čtvrté při analýze ženských hrdinek.

Ženství jako takové je ve filmu *Hester Street* zastoupeno třemi hlavními ženskými postavami. Ty samotné však bez detailního rozboru nemohou posloužit k závěrům a cílům, které jsem si stanovila pro tuto práci. A právě pro rozbor charakteru postav jsem si zvolila jako doplňující materiál argumenty Seymoura Chatmana popsané v díle *Příběh a diskurs*¹³.

Teorie neoformalismu

Teorie Thompsonové a Bordwella vychází z tezí ruských formalistů. Mezi nejvýznamnější z nich můžeme počítat například Borise Ejchenbauma. Podle Bordwella a Thompson nelze pohlížet na neoformalismus jako na jednu z významných teorií nebo samotnou metodu. Staví se zásadně proti některým teoriím předchozích generací, které si zakládaly na jednotném systému a předpokladech vyvozených z lingvistiky, psychologie, filozofie či literární vědy. Ty pak pouze aplikovaly na již existující materiál. Naproti tomu neoformalismus podle Bordwella odmítá vytvořené pravdy a definitivní rozhodnutí.

¹¹ "Women's Cinema as Counter-Cinema" In: JOHNSTON, Claire(ed.), *Notes on Women's Cinema*, London: Society for Education in Film and Television, reprinted In: Sue Thornham(ed.), *Feminist Film Theory. A Reader*, Edinburgh University Press, 1999, pp. 31-40

¹² MULVEY, Laura: *Vizuální rozkoš a narativní film*. *Illuminace*, 5, 1993. č. 3(11), s. 43-52.

¹³ CHATMAN, Seymour, *Příběh a diskurs. Narativní struktura v literatuře a filmu*, nakladatelství Host, Brno, 2008. ISBN 978-80-7294-260-2

Požaduje podrobit materiál neustálému zkoumání, využitím mnoha otázek a také neustálým zřetelem na relativní předpoklady. Výsledná fakta však potom neutvářejí konečnou teorii, ale jsou otevřeně uzavřená k dalšímu zkoumání a přeměnám. Mezi základní otázky neoformalistické analýzy patří témata, týkající se *formy* díla (jak je dílo uspořádáno) nebo skutečnosti, jaké reakce je schopno vyvolat v divácích, kteří jsou určitým způsobem ovlivněni jak kulturně, tak i historicky¹⁴. Neoformalisté vždy pohlíží na motivaci i funkci snímku z *historického* hlediska, které je výsledkem rozporu norem a odchylek. Tyto normy jsou v rámci neoformalismu nazývány *pozadím*. To je rozlišováno na tři základní typy, které jsou: každodenní svět, jiná umělecká díla a také využití znalosti filmů k praktickým účelům, jako je například reklama. Film tedy prochází určitým procesem rekontextualizace, pokud je sledován výrazně odlišnými publiky. Každý film je ale schopen existovat jako samostatná entita a každý z nich při percepci podléhá jistým historickým tlakům. Za nejvhodnější pozadí při zkoumání snímku považují klasický hollywoodský film¹⁵. Velmi podstatný je také fakt, že neoformalismus bere diváka jako aktivní složku, která při pozorování uměleckého díla využívá intelekt i emoce. Vnímání filmu je doprovázeno fyziologickými, podvědomými, vědomými a nevědomými procesy. Mezi fyziologické procesy jsou řazeny automatizované, reflexní reakce člověka, jako je vnímání filmu tvořeného nepohyblivými obrázky. Toto vnímání je dané a vůli neovlivnitelné, na rozdíl od procesu vědomého, který je naší vůlí zcela podroben. Tyto vědomé procesy jsou pro neoformalisty zpravidla jedny z nejpodstatnějších, jelikož právě zde mohou uměleckým dílem nabourat zažitě formy vnímání a chápání. Stejně tak procesy podvědomé jsou ovlivnitelné vůlí, avšak při předmětovém rozpoznávání budeme vycházet z rozdílného stupně známosti a tím rozlišíme, zda-li se jedná o proces vědomí či podvědomí. Nevědomým procesům naopak není věnována pozornost, jelikož jsou považovány za doménu psychoanalýzy¹⁶.

V práci budu pracovat také s termínem *ozvláštnění*. Termín, prvně popsany ruským formalistou Šklovskim, je pojem, označující komplikování forem díla za účelem vyhnutí se ustáleným formám, oživením zažitých ztvárnění a také znesnadnění a prodloužení percepce. Toto ozvláštnění díla má pak pomoci divákovi vnímat odlišným, novým způsobem, než je zvyklý a poukázat spíše na to, co sám vnímá. Taková transformace

¹⁴ THOMPSON, Kristin, *Neoformalistická filmová analýza: Jeden přístup, mnoho metod*, Iluminace, Ročník 10, 1998, č. 1 (29), s. 5-10; přeložil Zdeněk Böhml. (*Neoformalist Film Analysis: One Approach, Many Methods*, Princeton University Press, Princeton, 1988, s. 3-46)

¹⁵ Tamtéž, s. 19-21

¹⁶ Tamtéž, s. 22-24

vnímání se pak stává tím nejpodstatnějším cílem umění, které odvede člověka od každodenní rutiny a celkově života polapeného v síti automatizace. Film může dosáhnout ozvláštňení působením mnoha faktorů a prostředků, které jsou pro dílo důležité. Význam se však liší dílo od díla a je jeho prostředkem. Neoformalisté tedy využívají záměrně takových prostředků, které jsou esencí tohoto ozvláštňení. Jsou představovány zejména různými odchylkami a výjimkami, vztahy mezi nimi a celkově složitě uchopitelnou strukturou. Tyto faktory mají za úkol znesnadnit pochopení a vnímání díla a vytvořit tak tzv. *komplikovanou formu*. Analýza jednotlivých prostředků následně vychází ze dvou konceptů: *funkce* a *motivace*. Funkce je nejdůležitější pro určení jedinečných kvalit, které dílo dosahuje, jelikož mnoho děl může využívat stejného prostředku, ale funkce tohoto prostředku bude pokaždé odlišná. Motivace pak poskytuje vysvětlení, proč byl ten který prostředek v díle použit. Celkem existují 4 typy motivace: *kompoziční* (konstrukce narativní struktury, která vytváří vnitřní soubor pravidel), *realistická* (založena na zkušenosti a znalosti každodenního života), *transtextuální* (vychází z odkazu na ostatní umělecká díla), a na závěr je jí motivace *umělecká*, která je v podstatě obsažena v každém díle, ale opravdu pozorovatelnou se může stát až ve chvíli, kdy jsou ostatní tři motivace potlačeny.¹⁷

Stejně tak důležité je pro neoformalisty i rozdělení díla na *fabuli* a *syžet*. Fabule, jednoduše řečeno, představuje děj, jenž je divákovi předkládán syžetem, tedy souborem faktů, zobrazených ve filmu. Tento proces, kdy díky syžetu sbíráme informace o fabuli, se nazývá vyprávění - *narace*. Ovšem mentální pochody v divákově mysli fungují opačným směrem než myšlení autora, jež při tvorbě snímku postupuje od fabule k syžetu. Soustavným pozorováním se následně snaží zjistit, jak se informace, které dílo divákovi ukazuje, postupně skládají v jeho mysli, a jak vytváří mentální konstrukce, podrobené logickým a chronologickým zásadám. A konečně to, jakým způsobem jsou informace divákovi podávány, v jakém logickém toku, jakým způsobem a s jakým *cílem*. Je to zásadní princip, který určuje umělec a jeho osobitá tvorba, cíle a vytváří tak celkovou stylistiku díla. To by tedy mělo být posuzováno hlavně na základě toho, jakým způsobem a jak dobře předkládá své významy. Nejdůležitějšími nositeli nejrůznějších příčinných událostí ve vyprávění jsou postavy, jež jsou pro neoformalisty komplexem charakteristických znaků a rysů. Považují také za důležité nepřirovnávat tyto postavy ke

¹⁷ THOMPSON, Kristin , *Neoformalistická filmová analýza: Jeden přístup, mnoho metod*, Iluminace, Ročník 10,1998, č. 1 (29)s. 10-17; přeložil Zdeněk Böhm. (*Neoformalist Film Analysis: One Approach, Many Methods*, Princeton University Press, Princeton, 1988, s. 3-46)

skutečným lidem, které potkáváme v každodenním životě, ale přistupovat k nim jako k dalším *prostředkům* se specifickými funkcemi a motivací. Narace má podle Thomson a Bordwella tři zásadní vlastnosti: *uvědomování si sebe samého*, *informovanost* a také *komunikativnost*. Důležitost je připisována také samotnému stylu filmu, tedy technikám, které se podílí na zobrazení prostoru, času i zvuku. Pro úspěšnou analýzu vyprávění snímku je potřeba zejména začátek a konec. Na počátku se divák snaží odvodit, kam bude příběh směřovat a na konci bude své původní teze porovnávat s výsledným zjištěním.¹⁸

A konečně, podstatou a hlavním cílem celé neoformalistické analýzy je nalezení tzv. *dominanty* snímku. Ta je jakousi esencí, formálním, sjednocujícím, ozvlášťujícím principem, který protíná všechny roviny snímku. Dominanta vyzdvihuje určité prvky nad ty ostatní, vytváří hierarchický systém, jenž posouvá konkrétní prostředky do popředí a je konečným výsledkem neoformalistické analýzy.¹⁹

Kritické vyhodnocení pramenů a literatury

K tomuto tématu není možno nalézt konkrétní odbornou literaturu, která by se zabývala právě obrazem ženy ve filmu *Hester Street*.²⁰ Z tohoto důvodu také film nezaznamenal větší kritický ohlas. Problémy s propagací a uvedením snímku se projeví zejména na omezené distribuci, která ačkoliv dosáhla i na evropský kontinent, nebyla výrazně úspěšná, a film tak neměl možnost oslovit ani větší množství diváků.

Snímek *Hester Street* je zmiňován v několika publikacích vědecko - populárního charakteru a také filmových periodických jako magazín *American Film*.²¹ Zde byl uveřejněn článek *On Hester Street*, který napsala J. M. Silver ve spolupráci se svým manželem R. Silverem. Popisuje zde vznik, natáčení i produkci snímku, své osobní důvody, které ji vedly k natočení tohoto filmu a také vlastní názor na stav tehdejšího filmového průmyslu. K problematice imigrace ve snímku *Hester Street* se ve svém článku *Between a Heartache*

¹⁸ THOMPSON, Kristin , *Neoformalistická filmová analýza: Jeden přístup, mnoho metod*, Iluminace, Ročník 10,1998, č. 1 (29), s.29-34; přeložil Zdeněk Böhm. (*Neoformalist Film Analysis: One Approach, Many Methods*, Princeton University Press, Princeton, 1988, s. 3-46)

¹⁹ Tamtéž, s. 34-35

²⁰ Odbornou literaturu k tomuto tématu jsem hledala v databázi EBSCOhost, v Knihovně Univerzity Palackého v Olomouci, ve Studijní a vědecké knihovně Hradec Králové a v The Pilkington Library of Loughborough University

²¹ *American Film: Journal of the Film and Television Arts*, editor: Hollis Alpert, The American Film Institute, Washington D. C, October 1975, Volume 1, s. 78-80.[citováno dne 20. 11. 2012]. Dostupné z www.filestube.com/405nStvgpRMDUbGJlnjBDA

*and a Laugh: Two Recent Films on Immigration*²² vyjadřuje Robert F. Horowitz.

Kritické reflexe snímku můžeme dále najít v odborných knižních publikacích *Reel Women*²³ a *The St. James Women Filmmakers Encyclopedia: Women on the Other Side of the Camera (St. James Reference Guides)*²⁴. Je však nutno podotknout, že se v těchto publikacích hovoří primárně o režiséře samotné a reflexe snímku *Hester Street* jsou spíše jen stručného a informativního rázu.

V březnu 1975 byl *Hester Street* zařazen do programu festivalu Univerzity v Dallasu a podle mnoha filmových kritiků se stal jeho překvapivým hitem. Na základě tohoto úspěchu byl následně vybrán také na Týden kritiků Mezinárodního filmového festivalu v Cannes. I zde zaznamenal velký úspěch a pomohl rozšířit povědomí o snímku mezi širší festivalové publikum a zajistil distribuci na území Německa, Francie, Velké Británie i Belgie. Nejvýznamnějším momentem se nepochybně stal nečekaný úspěch, který následoval. Snímek s rozpočtem pouhých \$400,000 vydělal 5 milionů dolarů jen ve Spojených státech, vynesl Silver nominaci Spolku spisovatelů za nejlepší scénář a také nominaci Cen akademie za nejlepší herečku v hlavní roli pro Carol Kane. Ta nezapomenutelně ztvárnila postavu hlavní hrdinky Gitl.²⁵

²² HOROWITZ, F. Robert, *Between a Heartache and a Laugh: Two Recent Films on Immigration*. In: *Film & History: An Interdisciplinary Journal of Film and Television Studies* Volume 6, Number 4, December 1976, s.73-78 [citováno dne 28.12.2012] Dostupné z [http:// search.ebscohost.com](http://search.ebscohost.com)

²³ ACKER, Aly, *Reel Women, pioneers of the cinema, 1896 to present*, The continuum publishing company, New York, 1991, p.33-35, ISBN 0713469609

²⁴ UNTERBURGER, L. Amy, *The St. James Women Filmmakers Encyclopedia: Women on the Other Side of the Camera (St. James Reference Guides)*, Visible Ink Press, Chicago, 1999, s.394, ISBN 1578590922

²⁵ *American Film: Journal of the Film and Television Arts*, editor: Hollis Alpert, The American Film Institute, Washington D. C, October 1975, Volume 1, s.80. [citováno dne 20. 11. 2012]. Dostupné z www.filestube.com/405nStvgpRMDUbGJlnjBDA

1. Historický a sociálně-politický kontext snímku

1.1. Židovství, judaismus, židovská žena

Žid. Židovská národnost. Židovské náboženství. Chceme-li přesnou definici kteréhokoliv z těchto pojmů, odpovídající dnešnímu skutečnému významu, výsledek se nezajímavým může zdát poměrně snadný, ale působením mnoha historických událostí, definice tak jednoduchá není. Z jakého důvodu? Jedná se zejména o nelehkou minulost, kdy byli Židé násilně nuceni opustit svoji zem a hledat nový domov v dalekých a cizích krajinách²⁶, nebo také kruté a úmyslné vyvražďování v koncentračních táborech za druhé světové války. Židé si svoje náboženství a svůj původ tedy museli tvrdě vykoupit. Vzhledem k obrovské diverzitě států, kde se dnes Židé nacházejí, žijí celé generace rodin, jež bojovaly za svoji identitu, v zemích, které nebyly původním domovem jejich předků. Přesto jejich domovem dnes právoplatně jsou. A stejně tak jsou domovem jejich židovského náboženství.

Koho tedy můžeme považovat za příslušníka židovského národa? Odpovědí je několik. Jako Žida můžeme označit jak příslušníka židovského státu Izrael, tedy židovského národa, tak zároveň vyznavače židovského náboženství. Respektive každý, kdo se narodil židovské matce, je oprávněn se nazývat Židem. Všechny určující aspekty židovské příslušnosti se ale víceméně prolínají, společně s významem samotného státu Izraele, Palestiny a hebrejského jazyka. Právě díky diaspoře a obrovské migraci se původní židovské obyvatelstvo bylo nuceno usadit na cizí půdě a chtě nechtě se také muselo přizpůsobit místním podmínkám, zejména pak místní společnosti a jejím pravidlům. Právě tato obrovská míra asimilace způsobila, že se mnohé změnilo a židovský národ se rozdělil na rozdílné skupiny. Některé byly ochotny se asimilovat a tomu také přizpůsobit svůj jazyk nebo životní styl. Jiné pocítily potřebu bojovat za právo židovské svébytnosti a vytvořily jakési státy ve státech, kdy díky svému ortodoxnímu židovství uzavřely brány, jež je měly spojit s novým okolním světem. Určujícím faktorem tedy již nebylo území, ze kterého Židé přišli, nebo snad jazyk, kterým do té doby hovořili, ale pouze víra a kulturní tradice.

²⁶ Tento historický fakt je odborně nazýván *židovská diaspora*

Židovské náboženství-judaismus vzniklo již v 2. tis. př.n.l. Takové víceméně zůstalo zachováno do dnes a stále je jediným náboženstvím židovského národa²⁷. Patří mezi třetí nejrozšířenější světové náboženství a má stálé tendence se přizpůsobovat požadavkům moderní doby a měnit své zákony a přístupy. Jaké je však postavení ženy v židovské společnosti?

Postavení židovské ženy nebylo nikdy rovnoprávné s tradičním postavením muže. Některé zákony se ovšem v průběhu staletí přiklonily blíže na stranu žen. Příkladem může být i zákon, zabývající se židovskými rozvody. V takovémto případě totiž žena skutečně neměla možnost jakékoliv svobodné volby, ale měla pouze povinnost se naprosto podřít zákonům - tedy rozhodnutí svého muže, potažmo rabína. Zde si musíme zejména uvědomit fakt, že náboženství jako takové v minulosti bylo podstatnou součástí každodenního života mnoha kultur a národů po celém světě. Ženská sociální role v dnešní společnosti z něho obecně stále vychází. Tato původně čistě náboženská společnost totiž ženu zařadila do jasné, hierarchicky podmíněné role, přisoudila jí určitá práva a povinnosti, cíle i hodnoty. Tento přístup pak přetrval v určité podobě dodnes²⁸. Osud ženy byl zcela závislý na rozhodnutí muže, který ji mohl i bez udání jakéhokoliv důvodu odvrhnout. Stejně tak byla pouhým majetkem svého otce. Ten ji v případě, že neodpovídala jeho nebo náboženským požadavkům, mohl prodat do otroctví.²⁹ Žena byla brána pouze jako nástroj k plození dětí a dokud se neprovdala (při splnění požadavku panenské neposkvrněnosti), nebyla považována ani za dospělou. Tradice tedy spatřuje ženu jako základní jednotku domácnosti, která má na starosti zejména dodržování tradičních židovských zvyklostí. Mezi ty patří například zvyklosti, týkající se jídla. Žena vždy dohlíží na to, aby podávaný pokrm byl košér, stejně jako má na starosti výchovu dětí a dodržování veškerých tradic.³⁰ Svatba a sňatek, popsany v Tóře i Talmudu, je nadále brán jako nejdůležitější mezník v životě Židů. Podepsáním svatební smlouvy (*ketuby*) se zavazují mnohým pravidlům a vstup do manželství považují za Boží přikázání, vztahující se na muže, jelikož důležitost ženy je opět významně potlačena.³¹

²⁷ SPIEGEL, Paul, *Kdo jsou židé?*, Společnost pro odbornou literaturu-Barrister & Principal, Brno, 2007, str. 8-25, ISBN 9788087029077

²⁸ KUBCOVÁ, Jana, *Postavení ženy v židovské společnosti (dějiny a současnost)*, nakladatelství Univerzita Hradec Králové, Hradec Králové, 2009, s. 65-71, ISBN 978-80-7399-835-6

²⁹ BEDNÁŘOVÁ, Věra, *Postavení ženy ve starověku*, nakladatel Václav Petr, Praha, 1941, s. 8

³⁰ LANCASTER, Brian, *Judaismus*, Ikar, Praha, 2009, s. 212, ISBN 80-7202-704-2

³¹ SCHWARTZ, Marco, *Láska v Bibli.*, Czech edition, Ikar, Praha, 2002, s. 47-48, ISBN 80-72-02-960-6

1.2. Migrace Židů do Ameriky na počátku 20. století

Na konci 19. století imigrace začala dosahovat svého absolutního vrcholu, kdy až 25 milionů přistěhovalců přijelo do Ameriky, z toho 2 miliony Židů pocházelo zejména z východní Evropy a z velmi chudých poměrů. vzdali se dosavadního způsobu života i veškerého majetku a doufali v lepší život, který Amerika slibovala³². I dnes je první vlna židovská migrace stále zobrazována víceméně jako mozaika příběhů lidí, kteří přišli s jednosměrným lístkem a z chudých se stali bohatými. Amerika byla označována za Zlatou zemi. Za zemi, kde nikdo není utlačován v systému sociálních privilegií, jako tomu bylo v Evropě, a kde je lidská svoboda a rovnost považována za absolutní právo každého. Ovšem byly tyto představy o Zlaté zemi v konfrontaci s realitou pravdivé? Pro mnohé z nich byla realita krutá, nicméně stále přívětivější než realita života v carském Rusku, které bylo skutečným peklem na Zemi. Podmínky, které je čekaly v Americe, se tedy i tak zdály být snesitelnější, přestože v mnohém popíraly symboliku Zlaté země. Velké množství cenných informací o této specifické části historie, a s ní spojenou problematikou, mi poskytl oceňovaný americký dokumentární cyklus *Heritage: Civilization and the Jews*³³ a také publikace *The Immigrant Jews of New York*³⁴. Díky velkému množství autentického obrazového materiálu a poskytnutých odborných informací jsem schopna porovnat výsledek, ke kterému došla J. M. Silver, a zobrazila ho ve svém snímku, a najít rozdílné nebo shodné body.

Jak se s takto specifickým tématem přistěhovalectví na počátku 19. století vypořádala samotná kinematografie? Děla, vzniklých na téma židovské a zejména italské diaspory, vzniklo během 20. století poměrně mnoho, ale jen málokteré z nich zaujalo zásadní místo v povědomí kritiků, či diváků. Ještě méně pak vzniklo děl, která zobrazují tento svět očima ženy. Obecně se mnoho z nich potýkalo s problémem, jak věrohodně zakomponovat elementy ze Starého světa a vyjádřit je v kontextu kulturních a sociálních aspektů Nového světa na pozadí diasporického vědomí. Právě 70. léta se stala vhodným prostředím ke vzniku takových snímků, jako je slavný *Kmotr (1972)* Francise Forda Coppoly, jenž přinesl novou perspektivu do gangsterského prostředí a také výrazně odkázal na diasporickou historii rodiny hlavního hrdiny.

³² www.pbs.org/wnet/heritage/HeritageGuide.pdf [citováno dne 13. 11. 2012]

³³ Bližší informace na www.pbs.org/wnet/heritage/HeritageGuide.pdf [citováno dne 13. 11. 2012]

³⁴ HOWE, Irving, *The Immigrant Jews of New York*, Routledge and Kegan Paul LTD, London, 1976, ISBN 07100 83335

1.3. Hollywoodská kinematografie 70. let

Snad o žádné dekádě hollywoodské kinematografie se nedá říct, že byla tak přelomová a novátorská, jako právě 70. léta. Již situace politická i sociální předpovídala, že nastává čas na skutečnou změnu. Administrativa nově zvoleného prezidenta Nixona chtěla ujistit celý svět, že Amerika je zemí, která vždy dostojí svým slibům a podnikne nezbytně nutné i bolestivé kroky, aby dostala své reputace světové velmoci. Avšak ve snaze obnovit Ameriku Nixon napadl média, liberálně-levicové intelektuály a vládní byrokraty. Vyvolal tak nenávisť napříč celou společností a poštvál rasu proti rase, staré proti mladým, třídu proti třídě.³⁵ Po obrovském skandálu Watergate prezident Nixon nakonec v roce 1972 odstupuje a zanechává za sebou nevratné škody, které se projeví záhy. V roce 1975 byl v New Yorku vyhlášen bankrot. Amerika však stále prahla po utvrzení síly jejich ducha a nezdolnosti americké vůle. Veřejnost se distancovala od politiky, upadla do jakési apatie a Američané nebyli poprvé v historii optimističtí ohledně budoucnosti národa.³⁶ Takto obrovská sociálně-politická i ekonomická krize se odrazila i na podobě kinematografie. Filmový průmysl a jeho produkt odrážel zmatek a neklid, prostupující zlomenou americkou vůlí. Na počátku této dekády byl filmový průmysl téměř na dně. Studiový systém trpěl sta milionovými ztrátami, ovšem v druhé polovině dokázal nemožné a vstal z vlastního popela výdělků v řádech miliard dolarů. Cesta k úspěchu však vedla skrze prvotní odklon od potencionálně kvalitních, autorských snímků bez záruky úspěchu, a zájem producentů se ukázal být pouze v číslech. Znamenalo to tedy méně snímků. Další významnou změnou bylo výrazné zaměření se na vztah mezi filmovým průmyslem a televizí. Televize byla nezbytnou složkou pro financování filmových snímků, jelikož se komerční i placená televize stala výhradním odběratelem jak samotných snímků, tak i nového video softwaru (kazety, disky atd.). Pozitivní se v této situaci nicméně jeví fakt, že studia dávala šanci i relativně nezkušeným filmařům, jako byl Robert Altman, Martin Scorsese, Steven Spielberg, nebo již zmiňovaný F. F. Coppola. Jeho *Kmotr (1972)* se stal přelomovým snímkem popisujícím část historie amerikanizace a mobility italské imigrantské mafie, jejíž pověstná vražedná vášeň a věrnost se velmi rychle změnila v

³⁵ AUSTER, Albert, *American Film And Society Since 1945 (3rd Edition, Revised and Expanded)*. In: <http://site.ebrary.com/lib/natl/Doc?id=10021440&ppg=130>, str. 97-98. [citováno dne 23. 7. 2012].

Dostupné z WWW: <http://www.site.ebrary.com/lib/natl/Docid=10021440&ppg=130>

³⁶ Tamtéž, s. 98-102

neosobní noční můru, zosobněnou přistěhovalci bez kořenů. Bezpochyby je tedy jasné, že bez televizního média by nevznikla skutečně kvalitní díla a stejně tak by například ženské hnutí nemělo tak významný dopad na povědomí společnosti na počátku 70. let.³⁷ Televize pokrývala výdaje na propagaci feministických idejí ve významných časopisech pro ženy, na masové pochody a demonstrace, vysílala také debaty na téma měnícího se postavení žen a mužů ve společnosti. Televize si však také feminismus dobírala, vulgarizovala jej a zesměšňovala v mnohých sitcomech. Nicméně právě díky této pozornosti, které se mu v pozitivní či negativní formě dostalo, se feminismu podařilo proniknout do podvědomí americké veřejnosti. Hollywood byl pobízen, aby věnoval pozornost změně v ženském vědomí, díky působení ženských hnutí a zejména díky již tehdy velmi populárním a vlivným herečkám, Barbaře Streisand a Jane Fonda. Zároveň s tím stoupal význam nezávislé ženské kinematografie, která produkovala dokumentární filmy a celovečerní snímky jako byl *Hester Street (1975)*, který se jako první zabýval ženou, definující sebe sama skrze práci a jiné cesty, ve kterých jejich vztah k mužům nebyl na předním místě.³⁸ Váhavým způsobem filmový průmysl podnikl mnoho dalších gest vůči konfrontaci sociálních a psychologických problémů, vzniklých působením ženských hnutí. Tyto různorodé vlivy přiměly mainstreamový filmový průmysl k zasazení rány produkci filmů, kde hlavním tématem byly ženy, objevující svoji identitu. Přesto však bylo téměř nemožné přimět studia k důvěře v režisérky-ženy, nebo obecněji k ženám v jakékoliv významnější pozici. Joan Micklin Silver toho byla jasným důkazem, jelikož se jí nepodařilo přesvědčit jediného producenta o potenciálu svého díla, nebo svých schopnostech. Producenti zastávali názor, že žena v režisérském křesle je pouze zbytečná investice, záruka jasného neúspěchu a další problém, který nepotřebují.

³⁷ AUSTER, Albert, *American Film And Society Since 1945 (3rd Edition, Revised and Expanded)*. In: <http://site.ebrary.com/lib/natl/Doc?id=10021440&ppg=130>, str.102-109. [citováno dne 23. 7. 2012].
Dostupné z WWW: <http://www.site.ebrary.com/lib/natl/Docid=10021440&ppg=130>

³⁸ Tamtéž, s. 109-110

1.4. Literární předloha

Analýza adaptačního přístupu není hlavním cílem této práce. Poukážu zde na významné odchylky, které přispívají k odlišnému vykreslení hlavní hrdinky Gitl, a celkově rozdílnému vyobrazení žen ve snímku. Novela Abrahama Cahana *Yekl* (1896)³⁹ vypráví příběh ruského židovského imigranta Yekla (ve filmu 'Yankl'), který se rychle přizpůsobuje americkému způsobu života, aby po několika letech strávených v Americe zjistil, že ho čeká příjezd manželky se synem. Román v úvodu představuje Yankla jako muže sobeckého, povrchního a nezodpovědného, jehož jedinou zálibou jsou ženy, vytahování se nad ostatní spolupracovníky v továrně a mnohdy až nepřiměřená agresivita. Ta má být jeho důkazem mužnosti a nově nabytého pocitu nezávislosti a důležitosti.

Scénář Silver se příliš neliší. Ovšem každá změna a odchylka od literární předlohy má své opodstatnění a význam pro poselství, které se snaží režisérka divákům předat. Režisérka snímku následuje literární předlohu velmi pozorně, všímá si detailů a čerpá z nich i při stylistické úpravě mizanscény a celkové výpravy snímku. Její změny mají být oporou ženského hnutí.

A. Cahan popisuje život, manželství a každodenní problémy z pohledu muže, hlavního hrdiny Yekla. J. M. Silver však rozhodla jinak a celý snímek postavila na zobrazení ženského zážitku, z času vyjednávání a hledání identity v novém životním uspořádání, kterému také musí čelit. Přestože snímek není zjevně feministický, podílí se významným způsobem na upevnování feministického přístupu 70. let a nabízí filmový pohled na bohatý rozvoj hlavní hrdinky Gitl. Z části díky vizuálním a dramatickým možnostem filmového média a částečně také přidanými scénami ve filmu. Cahan ve svém příběhu naznačuje pojící sílu mezi židovskými ženami v ghettu. Tyto ženy ovšem obecně popisuje jako sobecké, žárlivé a velmi netrpělivé vůči Gitl. Naopak Silver to vidí naprosto odlišně a tomu přikládá absolutní důležitost. Ve svém snímku naznačuje emocionální i praktickou síť, která navzájem propojuje všechny židovské ženy a tento emocionální proces převádí na plátno skrze excelentní práci s herečkami. Všechny negativní aspekty charakterů Cahanových hrdinek záměrně zcela eliminuje a naopak výrazně podporuje obraz ženské solidarity. Může se zdát, že feministický přístup Silver mohl přinutit k idealizaci ženských hrdinek, ovšem tím, jak uchopila postavu Mamie, vytvořila této idealizaci protiváhu a celkově filmu samotnému. Silver nevytvořila umělé schema, ve kterém jsou všichni muži

³⁹ CAHAN, Abraham, *Yekl: a Tale of the New York Ghetto*, Kessinger, New York, 1996, ISBN 978-14-1919-519-8

špatní a ženy dobré. Naopak představuje vyvážený mix charakterů, které se vzájemně doplňují. Silver na rozdíl od Cahana přistupuje citlivě i k postavě Jakea, jelikož jeho charakter obohacuje o vřelost, šarm a uchvacující chuť k životu. Film si plně uvědomuje i komický potenciál postavy Gitl, která svádí bitvu s novým světem. V knize je na tento fakt pohlíženo s výraznou satirou, ovšem díky snímku se máme možnost mnohem více s hlavní hrdinkou sžít a prožít s ní všechny situace, ať už komické či naopak velmi skličující a smutné. V knize je její postava postavena spíše na druhou kolej a jen v několika málo momentech je Gitl představena v pozitivním světle. Hlavním momentem je, stejně jako později i ve filmu, psychická a zpočátku zejména fyzická transformace Gitl. Ta se zbavuje neforemné paruky a mění staromódní šatstvo za moderní korzetové šaty. Podle Cahana však Gitl vypadala směšně, nové vlasy jí neseděly k tmavé pleti a ani šaty nedokázaly zakrýt obtloustlou figuru. Otázka však je, jestli k této přeměně došlo na základě vlivu nově nabyté americké příslušnosti, jak to vysvětluje autor knihy, nebo díky vnitřní přeměně a uvědomění si sebe sama jako silné ženy, která má právo rozhodnout o svém osudu, jak naznačuje právě režisérka snímku. Tuto tezi režisérka podpořila odklonem od předlohy patrně nejviditelnějším, jelikož do role Gitl obsadila Carol Kane. Ta se se svou krásnou, světlou pletí a subtilní postavou ani zdaleka nepodobala ženě, kterou vyobrazil autor předlohy. Celé herecké obsazení režisérka záměrně zvolila tak, aby odpovídalo americkému vkusu. Tímto způsobem se film obrazně snaží zničit vztek a nenávisť židovských žen vůči sobě samým, jelikož si v té době až příliš uvědomovaly, že nikdy nebudou odpovídat anglo-saským standardům. Ve dvou třetinách filmu se pak objevuje jeden z nejpoutavějších režisérčiných přídavek, které se naprosto odlišuje od novely, a tím je výlet celé rodiny do Central parku. Za zvuku hravé ragtime hudby, indikující kulturní a také fyzický prostor mimo Hester Street, následuje také ukázka rozdílného prostředí. Tento vizuální kontrast mezi poklidným, slunným parkem a zaplněnými ulicemi, lemujícími šedivé příbytky imigrantů, mluví sám za sebe. Tato filmová sekvence končí ukázkou Jakeovy poněkud nemotorné snahy naučit syna hře baseballu. Odkazuje tak na mýtus oblíbené americké zábavy - otevřený prostor, zelené plochy, agrární sen, rovnosti a vzestupné mobility. Ulice podle Silver jsou malebnými místy vibrující komunity, plné hřejivé atmosféry. Cahanova vize je ale oproti tomu mnohem více naturalistická. Ulice popisuje například jako hustě přeplněná místa s davy ucouraných, polonahých lidí, plné odpadků a popelnic sestavených v řadách tak, jako by suplovaly skutečnou nepřítomnost

stromů nebo blízkost jakékoliv přírody⁴⁰. Silver se tedy záměrně vyhýbá vykreslení jak temných expresionistických kvalit, popsanych v Cahanově zobrazení Jakea, tak i naturalističtějších popisů prostředí a vytváří svižnou, romantickou komedii s postavami podle svých představ. Z jakého důvodu nevykreslila režisérka skutečnou náladu a podmínky ghetta tak realisticky jako autor knihy? Jednoduše nechtěla narušit pozornost diváků pravdivým obrazem všech hluků, špíny, zápachu a nemocí, které napadaly imigranty. V centru pozornosti chtěla, se špetkou sentimentu, ponechat ústřední čtveřici a pouze jejich emoce. Stejně tak se nesmířila s postavením zjevně ponižované a opuštěné Gitl a nechá ji triumfálně zvítězit.

Všechny předchozí informace považuji za přehledové a doplňující, jelikož cílem této práce není rozbor samotného židovství nebo náboženství. Jeví se mi ale jako důležité tato fakta osvětlit, protože syžet snímku *Hester Street* z větší části klade důraz na to, aby divákům poskytl pohled na problematiku svébytnosti a proměnlivosti židovství, založený na skutečných historických základech. Přiblížím také některé z tradičních židovských zvyků v kontextu konkrétních situací a vysvětlím jejich význam, či jejich relevanci pro celkovou výstavbu snímku a pro odlišné zobrazení hlavní hrdinky.

⁴⁰ CAHAN, Abraham, *Yekl: a Tale of the New York Ghetto*, Kessinger, New York, 1996, str.179. ISBN 978 14-1919-519-8

2. Genderové hledisko

Feminismus je sociální hnutí, které mělo značný dopad na filmové teorie a filmovou kritiku. Zažité a nekonečně opakované prezentace žen byly považovány za nepříjemně zkrslené a to mělo výrazný dopad i na diváky ženského pohlaví. Nicméně se velmi dlouho nedařilo tyto zažité stereotypy překonat a změnit tak základní struktury ve filmu. Ráda bych zde shrnula ty nejpodstatnější myšlenky Claire Johnston a Laury Mulvey. Každá se na problematiku zobrazení ženství ve filmu a na celkovou filmovou kritiku dívá z jiného úhlu pohledu. Spojuje je ovšem společný cíl, kterým je konečně otevřít dveře ke zcela jiným perspektivám ženského filmu a filmové kritice, pochopit v jakých obrazech jsou ženy viděny a jaké místo jim přísluší v rámci komunikace napříč společenskými rovinami.⁴¹

Nejprve si však musíme položit otázku, jakou funkcí a významem se jednotlivé stereotypy vyznačují a za jakých podmínek jsou zobrazovány. Právě Claire Johnston byla mezi prvními feministickými kritičkami, které se pokusily o výraznou změnu. Nabídla vytrvalou kritiku stereotypů ve filmu ze sémiotického hlediska. Své eseje a studie vystavěla na zkoumání výstavby ideologií v tradiční kinematografii a své poznatky aplikovala na konkrétní případy. Jejich analýzou došla k závěrům, které v mnohém ovlivnily feministickou filmovou kritiku, jež byla na počátku 70. let stále ještě v plenkách. Stereotyp definuje jako výrazný prvek dovedený až do absurdní banality, jako prostředek k popsání skutečnosti v charakteristických rysech, které musí být identifikovatelné na první pohled. Názory a výsledky studií Claire Johnston, které jsou esencí článku, z něhož budu vycházet, se mi zdají jako nejvhodnější materiál pro moji práci. Zejména z toho důvodu, že nejsou výhradně feministického rázu, stejně jako snímek *Hester Street*. Claire Johnston vytvořila konkrétní model toho, jak by měla feministická kritika vypadat. Intenzivně čerpala zejména ze strukturalisticko-marxistické práce Luise Althussera, z prací Rolanda Barthesa z období po roce 1968 a z filmové kritiky Petera Wollena a dalších apolitických, neoromantických autorských kritiků. Johnston předložila také určitý úvodní návrh, jak může vypadat formální, na mýty orientovaná analýza ženských hollywoodských režisérek, Dorothy Arzner a Idy Lupino. Tyto významné hollywoodské režisérky se staly vzorem také pro začínající Silver. Podle Johnston měly potenciál odkrýt element feministického

⁴¹ SMELIK, Anneke: *Feminist Film Theory*. [citováno dne 12.12.2012]. Dostupné z WWW: http://www.let.uu.nl/womens_studies/anneke/filmtheory.html

podvrácení, chybějící například v práci francouzského režiséra uměleckých děl Agnèse Varda.⁴²

Proč však obraz muže prošel tak zásadní proměnou, zatímco primitivní a stereotypní obraz ženy zůstal až na nevýznamné detaily nepozměněn po dlouhá desetiletí? Na tuto otázku se Johnston snažila odpovědět a domnívala se, že zásadní problém vězel v Hollywoodu samotném. Ten již od prvopočátku pokládal za nezbytné předkládat zažitě a stereotypní obrazy, které tak nebudou pro diváky těžce dešifrovatelné. Byli tak seznamováni pouze se základními fakty tak, aby pochopili narativ snímku. Tato zafixovaná ikonografie, speciálně v rámci jednotlivých žánrů, byla zajisté jednou z hlavních příčin. Ovšem fakt, že vznikla tak masivní diference mezi mužskou a ženskou rolí v rámci historie kinematografie, se vztahuje k sexistické ideologii jako takové. Ta totiž umisťuje pozici muže historicky do jejího středu, zatímco ženská pozice je ahistorická, věčná a neměnná, až na modifikace v povrchní módní rovině. Tyto zažitě a manipulativní stereotypy ženského obrazu byly více využívány zejména komerční kinematografií než tou uměleckou. Konvenční pohled na ženy, pracující v Hollywoodu (Arzner, Weber, Lupino, Silver atd.), znemožňoval i pramalou příležitost pro skutečné vyjádření mimo rámec sexistické ideologie. V rámci ní a dominantní mužskou kinematografií byla žena prezentována pouze jako to, co ona sama představuje pro muže.⁴³ Laura Mulvey ve své průkopnické stati *Visual Pleasure and Narrative Cinema* (1975)⁴⁴ poukazuje konkrétně na fetišistický obraz ženy v klasickém filmu Hollywoodu, vztahující se k mužskému narcismu. Žena nereprezentuje sebe samu, ale v procesu dislokace reprezentuje mužský falus. Žena jako žena převážně skutečně chybí. K pochopení podstaty této teze je nutno náš zájem obrátit ke snímkům, jejichž hlavní hrdinkou je bezpodmínečně žena a také k ideje o hvězdě ženského pohlaví. Mulvey dává příklad Sternbergovým zobrazením ženské hrdinky ve filmu *Morocco* (1930). Hlavní hrdinka, v podání úchvatné Marlene Dietrich, se zdá být v centru pozornosti, ovšem tato uměle nastavená ústřední postava má sloužit pouze k ukojení fascinace diváka, k uspokojení jeho tužby po viděném, odborně známé pod označením skopofilie. Žena opět vystupuje pouze jako odlišný znak muž/ne-muž, který Sternberg nastoluje jeho maskulinním stylem oblékání, které obepíná image Dietrich. Tato maškaráda indikuje absenci muže, která je však zároveň negována a následně tímto mužem

⁴² "Women's Cinema as Counter-Cinema" In: JOHNSTON, Claire(ed.), *Notes on Women's Cinema*, London: Society for Education in Film and Television, reprinted In: Sue Thornham(ed.), *Feminist Film Theory. A Reader*, Edinburgh University Press, 1999. pp. 31-32

⁴³ Tamtéž, s. 32-34

⁴⁴ MULVEY, Laura: *Vizuální rozkoš a narativní film*. *Iluminace*, 5, 1993. č. 3(11), s. 43-52

znovu nabyta. Jako další příklad tohoto jevu Johnston uvádí příklad významného režiséra Howarda Hawkse. Ten rozlišuje postavy také pouze na mužské/ne-mužské, a aby se žena mohla stát součástí mužského světa, musí se stát mužem (jako například Marilyn Monroe v *Gentleman Prefers Blondes*). Všechny fetišismus, jak ho pozoroval i Freud, je falickou náhradou projekcí mužské narcistické fantazie. A celý hollywoodský systém hvězd je také zcela závislý na fetišizaci ženy.⁴⁵

Jak tedy odstranit z děl ideologii a vytvořit tak podmínky i pro ženskou kinematografii? Johnston se ve svém díle domnívá, že odstranit vliv jakýchkoliv ideologií není možné. Je však podle ní velmi důležité si uvědomit, že ustanovení pevného postavení žen v tomto nepřátelském prostředí je skutečně nedílnou součástí změny, která se postupně musí začít prosazovat. Film si musí uvědomit, jaké postavení si ženy vydobýly jak na poli kinematografie, tak i v samotné společnosti. Je tedy nutné k patriarchálnímu filmu začít přistupovat z hlediska filmového jazykového rozboru a poukázat na významovou podstatu tohoto jedinečného jazyka. O to se velmi intenzivně snažily, přímo v centru tehdejšího Hollywoodu, režisérky Dorothy Arzner a Ida Lupino. D. Arzner se navracela k původním dvěma ženským protichůdným stereotypům, osudové ženy vamp a nevinné bytosti ženského pohlaví. Jejich rozdílnost však Arzner nevidí pouze v odlišném vzhladu, ale zejména ve zcela odlišném vnitřním, duševním světě, ovládaném bojem mezi silnou touhou líbit se a touhou po vyjádření se. Naproti tomu Ida Lupino bojovala proti stereotypnímu zobrazení zaměřením se na ženský úhel pohledu, který už sám o sobě narušil tradiční čtení příběhu a zejména očekávání diváka. Tak se tedy dostáváme i k samotné režisérce Joan Micklin Silver, která se právě těmito přístupy k prezentaci ženské hrdinky inspirovala a postavila na těchto inovativních ideách celý snímek, kterým se tato bakalářská práce zabývá.⁴⁶

⁴⁵ "Women's Cinema as Counter-Cinema" In: JOHNSTON, Claire (ed.), *Notes on Women's Cinema*, London: Society for Education in Film and Television, reprinted In: Sue Thornham (ed.), *Feminist Film Theory. A Reader*, Edinburgh University Press, 1999. pp. 34-36

⁴⁶ CASETTI, Francesco, *Filmové teorie 1945-1990*, Akademie múzických umění v Praze, Praha, 2008, s. 255-269. ISBN 978 -80-7331-143-8

3. Neoformalistická analýza snímku

3.1. Úvod

V této části práce se zaměřím na neoformalistickou analýzu snímku a určím prostředky, funkce a dominantu, kterými dosahuje filmová forma svého účinku. Tyto prostředky můžeme rozdělit na prvky *narativní* a *stylistické*. V analýze filmového stylu mě bude zajímat mizanscéna, střih, hudba a kamera. Podle mého názoru je hlavně mizanscéna ve snímku *Hester Street* velmi důležitým významovým nositelem a proto se na její jednotlivé části zaměřím detailněji. Objasním jaké funkce, významy a motivy mají ve snímku zejména prostředí, kostým a maska a herectví. V narativní analýze bude pozornost věnována především celkovému rozboru syžetu, času a prostoru narace, vztahu mezi syžetem a fabulí a také rozsahu poskytovaných informací. Postupně odpovím na základě analýzy na tyto otázky:

- Jak celkový styl filmu ovlivňuje naraci?
- Jakými postupy poukazuje Silver na kontrasty v příběhu?
- Narušuje režisérka narativní nebo stylistické, dobové konvence?
- Pokud ano, jakým způsobem a s jakým motivem takto činí?
- Jaké explicitní významy můžeme pozorovat ve filmu a jak spolu tyto významy souvisí?

3.2 Segmentace filmu

Na úvod analýzy provedu segmentaci syžetu. Ta slouží především k lepší přehlednosti a rozčlenění filmu na důležité a méně důležité segmenty.

1) Úvodní scéna

Taneční hodina. Přeplněná místnost tanečnick a krásná žena, tančící uprostřed. Žena je zálibně pozorována starším mužem, postávajícím v rohu místnosti, ale ona očima vyhledává nově příchozího muže s knírkem a výrazem sebevědomého „lovce“. Rychlým střihem jsme postupně seznámeni s prostředím tančírny. Na pozadí hraje rytmická nediegetická hudba, významy scén chápeme pouze z hereckého projevu. Závěr scény je doplněný o titulky: Lower East Side, New York, 1896

2) Seznámení

Hodina skončila, je zhasnuto, jediným osvětleným místem je stůl uprostřed místnosti, u něhož sedí 4 lidé. Seznamujeme se s Mamie, krásnou ženou z úvodní scény, která rozvíjí debatu na téma svobodné Ameriky, manželství a lásky. Vedle ní sedí muž s knírkem, Jake a jeho přítel Joe. Na scéně se později objevuje nově příchozí židovský imigrant. Poprvé je zde vyobrazen kontrast mezi Starou zemí, jejími tradicemi, americkými hodnotami a životním stylem.

3) Příbytek Mamie

V prostředí tmavé chodby se setkávají Mamie a Jake. Je patrná jejich vzájemná náklonnost a touha, podpořená intimním osvětlením scény. Jake je po krátkém naléhání nakonec pozván k Mamie domů. Oba milenci potichu přicházejí na půdu. Prostor je přeplněn spícími lidmi na podlaze a rozvěšeným oblečením nad jejich hlavami. Jake je zpočátku zděšen, nečekal takovéto podmínky. Ulehají na podlahu a Mamie vypráví svůj životní příběh.

4) Tvrdé podmínky v továrně

Rychlým střihem se přesunujeme do místnosti, přeplněné pracujícími lidmi, sedícími u šicích strojů. Nabubřelý ředitel továrny si utahuje z muže, který tiše pracuje v rohu. Ten však zůstává klidný a slušný. Poprvé se setkáváme s postavou Bernsteina. Ten po službě žádá Jakea o pomoc při hledání příbytku. Jake si Bernsteina neustále dobírá, utahuje si z jeho vzhledu i věrnosti tradicím Staré země, ale i přes jejich očividnou a výraznou rozdílnost Jake slibuje pomoc.

5) Život v ghettu

První ukázka života pulzujícího na ulicích židovského ghetta. Vidíme americko-židovské nápisy na obchodech, koňské povozy, pouliční prodavače, pobíhající děti, nádherně oblečené ženy, korzující po rušné ulici, ležérně postávající elegantní muže, pozorující kolemjdoucí ženy. Mezi nimi i Jake.

6) Paní Kavarsky

Přísná, postarší, rázná, ale milá žena. To je paní Kavarsky, se kterou se seznamujeme v této scéně. Jake ji přichází žádat o místo pro Bernsteina a následně od paní Kavarsky dostává dopis, který přišel z jeho domova v Rusku.

7) Dopis

Scéna začíná detailním záběrem na dopis v rukou Bernsteina. Je psán v hebrejštině. Jake je vyděšený, mluví tiše a žádá pomoc při překladu, jelikož sám neumí číst ani psát. Zjišťuje,

že mu zemřel otec. Poprvé je zde zmíněna manželka. Jake odchází do vedlejší místnosti a pokouší se o modlitbu. Nasazuje si klobouk, zakrývá si ramena a tiše odřikává modlitbu. Po chvíli se však zhroutlí do stinného koutu a tiše vzlyká, sám, bez modlitby.

8) Přípravy na příjezd manželky

Jake žádá paní Kavarsky o pomoc při hledání bytu pro něj a jeho rodinu. Je pokorný a smutný, a z toho opět agresivní. Bernsteinovi nabízí společné bydlení. Musí však sehnat peníze na nábytek. Proto se obrací na Mamie, i přesto, že ji dosud zanedbával.

9) Moc ženy

Jake čeká na příchod Mamie pod schodištěm. Mamie přichází, ale zůstává stát na schodišti a Jakea si dobírá. Je rozzlobená zjištěním, že Jake přišel jen proto, že potřebuje peníze. Má pocit moci nad Jakem, jelikož ví, že ji potřebuje. Nakonec se uklidní, když ji Jake přesvědčí, že peníze chce na zařízení bytu pro ně dva.

10) Příjezd na Ellis Island

Jake stoupá po masivních schodech a vchází do obrovské místnosti, kde se střetává Amerika a Starý svět. Místnost je předělená drátěným plotem, nad kterým visí americká vlajka. Poznáváme postavu Gitl a malého Yossella. Nadšeně vítá manžela na druhé straně plotu, ten však nadšení nesdílí. Je nervózní, agresivní, když se snaží přesvědčit úředníka, aby pustil jeho ženu na území Ameriky.

11) Nový domov

Po dlouhých letech se ocitá Jake s Gitl v jedné místnosti. Atmosféra je však plná zmatení a odcizení. Jake vyčítá Gitl její vzhled a opět ji opouští. Gitl se seznamuje s Bernsteinem a poprvé s ním rozvíjí přátelský rozhovor.

12) Pryč se starým, dovnitř s novým

Gitl hystericky křičí, když Jake stříhá synovi vlasy a přejmenovává ho na Joeyho. Brání se všem změnám a tajně dál dodržuje tradiční zvyky.

13) Hester Street podle Joeyho

Záběry z ulice, tentokrát z pohledu malého chlapce, který je lákán dobrotami prodavačů, unešen rozmanitostí hraček dětí, pobíhajících okolo. Je seznámen s Joem. Jake ho pomalu učí anglicky a je pyšný na svého syna.

14) Manželka Gitl

Následujících několik scén se odehrává v bytě. Gitl se asimiluje s prostředím, přebírá roli hospodyňky, obdivuje vzdělanost Bernsteina a žasne nad podobou svého muže, kterého vůbec nepoznává, ale neustále se snaží Jakea přimět k jakékoliv náklonnosti.

15) Jakeovy ženy

Mamie přichází k Jakeovi domů. Rychle pochopí situaci a zjistí, že má Jake manželku a syna. Gitl je uchválena její vznešeností. Mamie je zraněná a ponížená, opouští byt. Jake za ní běží a snaží se jí vše vysvětlit. Ona opět neodolá a v následné scéně mu znovu podlehne. Jake se však bojí prozrazení a proto Gitl nadále lže. Opět ji také ponižuje a chce, aby se změnila.

16) Kuchyně

Právě ta se stává útočištěm pro intimní rozhovory mezi Bernsteinem a Gitl. Snaží se ji chránit před bolestivou pravdou o jejím muži. Gitl již ale tuší, co se děje.

17) Paní Kavarsky zasahuje

Paní Kavarsky přistihne Gitl při koupi nápoje lásky pro Jakea a rozhodne se zakročit. Obléká Gitl do korzetu a krásného klobouku. Gitl se přestává bránit, ale cítí se směšně. Bernstein učí malého Yossella jidiši. Gitl v něm nachází spojení. Mezitím se Jake pohádá s Mamie a odchází za prostitutkou. Poté hledá útěchu u kamaráda a dozvídá se, že si chce vzít jeho Mamie. Následuje scéna s výletem do parku.

18) Konec

Jake přichází domů. Oznamuje ztrátu práce. Gitl si sundala paruku, změnila oblečení a její výraz říká jedině - dokázala jsem to. Jake se rozčílí a snaží se Gitl servat paruku. Ta však žádnou nemá. Po velké hádce Gitl oznamuje paní Kavarsky: „Nechci ho zpět. Dost“.

19) Volný jako pták

Mamie a Jake jsou na střeše. Domlouvají se na společné budoucnosti. Jake opět využívá Mamie a přijímá od ní peníze na rozvod. Gitl určuje podmínky rozvodu a získává všechny peníze, které za celé roky Mamie našetřila.

20) Doba vyjednávání

Gitl si bez jediného slova vyjednává mnohonásobně vyšší částku za přistoupení na rozvod. Slova nejsou potřeba. Vše říká její odhodlaný výraz.

21) Nová žena, nový muž

Kuchyň. Bernstein si balí věci. Chce odejít. Gitl jej však nenechá. Přijímá jeho nesmělou žádost o ruku. Poprvé se dotýkají letným pohlazením rukou.

22) Rozvod

Jake naposledy vidí svoji ženu. Je krásná, sebevědomá. Nespustí z ní oči. V jeho očích se naopak zračí smutek, nejistota a pokora. Ona potvrzuje rozvod a odchází jako jiná žena. Volná.

23) Šťastný konec

Jakeova svoboda byla vykoupena penězi, díky kterým teď míří na radnici s ženou další. Jake i Mamie musí začít odznova. Chudí. Na druhé straně kráčí nová rodina Gitl. Ta si velmi dobře uvědomuje svoji zářnou budoucnost s dostatkem peněz, novým zaměstnáním a šťastným životem po boku nového a lepšího muže.

3.3 Stylistická analýza snímku

3.3.1 Mizanscéna

Za zásadní ozvlášťující faktor snímku *Hester Street* považují práci s prostředím a kostýmy, a stylizovaný herecký projev. V téměř každé scéně můžeme pozorovat dva důležité a výrazné faktory. Prvním z nich je velmi specifické užití stříhu, který ve snímku hraje důležitou významovou roli při budování syžetu. Ten přiblížím později v rámci konkrétního rozboru stříhu. Druhý z nich je pocit uzavřenosti, který pramení z prostředí, kde se příběh odehrává. S výjimkou tří scén jsou všechny zasazeny do několika uzavřených prostor, které se mezi sebou v jednotlivých scénách střídají.

Příbytek Gitl a Jakea, chodba a schodiště uprostřed budov nebo továrna (viz. 1.1, 1.2, 1.3). Stísněný charakter interiéru těchto prostor je dotvořen užitím velkého množství rekvizit, lidí a často nevýrazného osvětlení. Toto prostředí automaticky navozuje pocit stísněné atmosféry a odvádí tak pozornost pouze na vystupování postav a jejich herecký projev. Tento efekt je postupně ještě doprovázen také měnícím se stylem záběrů, kdy se kamera přibližuje blíže k postavám a zabírá detailněji výraz tváře a mimiku.

Obr. příloha č. 1- *Hester Street* (1975) – mizanscéna

1.1



1.2





Vztah mezi Jakem a Mamie je řízen pouze jejich vášní, nenaplněnou touhou a sobeckými potřebami, odehrávajícími se v jednom konkrétním okamžiku. Nejasnost a otevřenost jejich budoucnosti a skutečná podstata jejich citů je podpořena i formálním umístěním scén do prostředí otevřeného a opuštěného prostoru chodeb. Symbolicky je tak naznačena skutečná realita jejich vztahu, stojícího pouze na ukradených chvilkách. Zpočátku je postavě Gitl přisouzena vedlejší, pasivní role a její osobnost je významně dotvářena okolním prostorem. Již v polovině snímku ovšem můžeme vidět radikální změnu, kdy je její postava postavena do centra záběru a mění tak i divákovu vnímání. Prostředí Jakeova bytu se ale ihned po příjezdu pro Gitl stává naprostou izolací od okolního světa. I přesto, že téměř okamžitě po jejich shledání žádá svého muže, aby jí ukázal Ameriku, na denní světlo se dostává ve snímku všehovšudy jen dvakrát a to až v samotném závěru, kdy již není na pozici ostrčené ženy v domácnosti. Tato izolace symbolizuje její absolutní neschopnost se vymanit ze Starého světa a přizpůsobit se světu novému. Její pozice domácí puťky jí zpočátku vyhovuje, jelikož prostředí kuchyně a vykonávání domácích prací je jediná jistota, kterou v Novém světě má. Tuto sebejistotu si s sebou přivezla z židovského Ruska, kde bylo ctěnou pozicí vykonávat dobře roli manželky, hospodyňky i chlebdárce. Tyto ženy byly také přirozeně velmi silné, otevřené až agresivní, s povahou, umožňující jim držet krok se sociální i ekonomickou situací. Amerika nabízela v tomto ohledu podmínky zcela odlišné a uznávala také jiné hodnoty. V Nové zemi se ocitly na opačných pozicích a žena již měla jedinou povinnost, a tím bylo být urozenou dámou, pouhou ozdobou svého muže. Na druhou stranu postava Jakea se pohybuje v několika různých prostředích a poukazuje tak na to, že on se již zcela asimiloval a nové hodnoty velmi rychle vyměnil za ty, se kterými do Ameriky přijel. To samé vyžaduje i od Gitl a vyvíjí na ni neobyčejný tlak, zejména v otázce vzhledu a oblečení.

Právě kostýmy jsou v tomto snímku velmi výraznou složkou mizanscény, stejně jako rekvizity. Ty mají dvojí funkci. Za prvé slouží jako výrazné prvky dobové autenticity. Ať už se jedná o nuzné vybavení bytů, příliš mnoho osobních věcí a částí oblečení, často umístěných v nevzhledných kopách, nebo charakteristické prvky ulice židovského ghetta na počátku 20.století (viz. 1.4). To vše má za úkol navodit atmosféru historické autenticity a vytvořit vhodné prostředí pro zobrazení kontrastu dvou odlišných světů. Druhou funkcí je pak symbolika konkrétních rekvizit. Tou nejvýznamnější rekvizitou, nesoucí konkrétní význam, je bezpochyby paruka Gitl. Jak jsem uvedla v úvodu, a jak se také dozvídáme od samotné hrdinky, paruka je symbolem vdané židovské ženy. Je symbolem, který nese jediné poselství, a tím je naprostá věrnost a odevzdanost manželovi a židovské víře. Odložení paruky je tedy symbolem zrození nové ženy a nových hodnot (viz. 1.5, 1.6).

1.4



1.5



1.6



Stejnou symbolikou a funkcí pak disponují také kostýmy. Tyto kostýmy jsou jasným historickým odkazem, ovšem jak jsem uvedla již na začátku, neshodují se zcela s realitou tehdejší doby. I přesto, že se režisérka při jejich vytváření inspirovala dobovými fotografiemi, rozhodla se jejich podobu přizpůsobit potřebám filmu. Tou nejvýraznější

motivací pro J. M. Silver bylo odvést pozornost od těžkých podmínek přistěhovalců a soustředit pozornost diváků pouze na vztahové linie mezi ústřední čtveřicí. To však neznamená, že by historii zobrazenou ve filmu zpochybnila. Jejím cílem totiž nebyla historická věrohodnost, ale vyobrazení vztahu k mizející kultuře židovství. Kostýmy jsou ovšem důležitým nositelem dalšího významu. Díky nim režisérka zobrazuje protiklady mezi jednotlivými postavami. Tyto protiklady nejsou pouze vizuální, ale jsou také symbolickým odkazem na diametrální odlišnost povah, hodnot i společenského postavení jednotlivých ústředních postav. Kontrasty jsou pro diváky jasně rozeznatelné, zejména díky vynikající práci s barvami kostýmům ústředních postav. Zatímco Mamie je oblečena do světlých barev, Gitl je zahalena od hlavy až k patě do barvy černé. Barevný i stylistický kontrast kostýmů Jakea a Bernsteina je též lehce pozorovatelný. Jake je vždy oblečen ležérně, v americkém stylu, s klukovským účesem i knírkem. Bernstein je naproti tomu zobrazen jako muž tradic. S plnovousem, striktně upraveným oblekem a kloboukem nošeným za každých okolností. Vizuální kontrasty mezi Gitl a Mamie se v průběhu snímku zásadně proměňují. Významově jsou propojeny i se změnami charakterovými, stejně jako s odlišným postavením postav ve společnosti. Mamie se ve scéně dvacáté objevuje v černých šatech a v obyčejném účesu, což je velmi nezvyklé pro tuto postavu. Ve scéně dvacáté druhé přichází také nová Gitl. S elegantními světlými šaty a nádhernými blond vlasy v moderně upraveném drdolu (viz 1.7, 1.8). Jak se dozvídáme ze scény dvacáté první, Gitl je nyní i na vyšší společenské pozici, díky penězům Mamie, která jimi vyplatila Jakea z manželství. A tomu také napovídá i odlišná volba šatstva a samozřejmě i sebevědomé vystupování Gitl. Sama Mamie ale končí tam, kde před lety po příjezdu na Ellis Island začínala. V bídě, bez peněz a s naivní vírou ve svého nového „amerického“ muže.

1.7



1.8



Režisérka snímku klade velký důraz na herecký projev, který je citlivě propojený i s vizuální prezentací postav. Herectví je zde ve velké míře ovlivněno i používáním specifického židovského jazyku se silným akcentem, který se herečtí protagonisté museli před natáčením naučit. Herecké ztvárnění každé z hlavních ženských hrdinek snímku je specifické a typologicky odpovídá povaze té které hrdinky. Mamie se projevuje jako sebevědomá a koketní žena. Její povaze i postavení ve společnosti tak odpovídá i kostým a maska. Její zjev je vždy elegantní, s krásnými tmavými vlasy, zdobným účesem a výrazným, leč na pohled příjemným make-upem. Opět ostrý kontrast k postavě Gitl, která je oproti Mamie šedou myškou. Bez špetky make-upu, s bledým obličejem a vlasy světlými, leč neustále schovanými pod nevzhlednou, tmavou parukou. Mamie také mluví velmi hlučně a afektovaně, ostatně jako všechny postavy ve snímku, kromě Gitl a Bernsteina. Tento výrazný, afektovaný projev zde funguje jako odkaz na skutečný jazyk prvních imigrantů, jidiš. Ten byl kombinací hebrejštiny, němčiny a angličtiny. Angličtinu považovali za jazyk nové, lepší společnosti a s umělým americkým akcentem se snažili znít jako skuteční Američané. Herci tedy v mnoha scénách záměrně přehrávají, aby se vystupováním i mluvou co nejvíce přiblížili k podobě tehdejšího židovského obyvatelstva. Gitl je zakřiknutá, tichá žena a tomu také odpovídá omezené množství mluveného projevu. Carol Kane, hrající postavu Gitl, se dokázala do své postavy natolik vžít, že bravurně zvládla větší část snímku ztvárnit postavu Gitl jen pomocí gestikulace a výrazu obličeje. V její tváři lze rozeznat všechny druhy emocí od smutku, studu, rozčilení, ironie i štěstí. Kontrast povahový i vizuální lze tedy pozorovat mezi Gitl i Mamie, které obě představují dva naprosto odlišné protipóly, a také mezi Jakem a Bernsteinem. Mezi těmito dvěma ženami stojí ještě postava paní Kavarsky. Ta je vyváženou kombinací obou světů.

3.3.2 Střih a zvuk

Střihová skladba snímku *Hester Street* není na první pohled ničím výjimečná a může se zdát, že odpovídá klasickému střihu filmů stejného či podobného žánru. Při bližším prozkoumání a analýze ale zjistíme, že režisérka snímku pracuje s kompozičně diskontinuálním střihem. Podobně jako Orson Welles ve svém *Občanu Kaneovi*⁴⁷. Narušuje tímto dobové konvence. Kompozičně diskontinuální střih je sám o sobě často lehce rozpoznatelný, ale rozklíčit významy, které přináší, je tou obtížnější částí analýzy. V době, kdy vznikl film *Hester Street*, byl vesměs používán střih, který se naopak vyznačoval snahou o kompoziční kontinuitu. Při přechodu z jednoho záběru do druhého se snažil navazovat na jedno místo a přitom udržovat neměnnou atmosféru osvětlení. Silver činí přesný opak. Vytváří tak velmi podstatný základ pozadí, jakýsi opěrný systém pro tvorbu dalších kontrastů. Kontrasty jsou tedy na první pohled patrné již v narativní sféře snímku (protipóly v charakterech postav), mizanscéně (kostýmy) a nyní také ve střihové skladbě. Kontrast mezi jednotlivými záběry zde tedy zcela jistě není náhodný. Nejvíce patrný je zejména při střídání temných celků se světlými. Příklady je mnoho, ale mezi ty nejvýraznější patří například střih mezi scénou osmou a devátou. V osmé scéně je Jake zhrouten v temném koutě stísněné místnosti. Následuje rychlý střih a scéna devátá přechází náhle do prostorné a ostře osvětlené chodby (viz. 2.1,2.2).

Obr. příloha č. 2 – *Hester Street* (1975)- střih

2.1



2.2



Tento rychlý, kompozičně diskontinuální střih, je bez výjimky přítomen především u scén, kde se vyskytuje postava Jakea. Nemáme tím pádem příležitost se vžít do jeho postavy, sdílet s ní emoce nebo jí zcela porozumět. Moment, kdy Jake prožívá niterní

⁴⁷ BORDWELL, David, THOMPSON, Kristin, Kofroň(ed.) *Umění filmu: Úvod do studia formy a stylu*, Nakladatelství Akademie múzických umění v Praze, Praha, 2011, str. 294. ISBN 978-80 7331-217-6

bolest ze ztráty otce, je totiž pouze naznačena a ve chvíli, kdy Jake začíná tiše plakat, scéna končí. Jeho smutek se nás tedy nijak zvlášť nedotýká. Režisérka tímto střihem narušuje i intimní atmosféru mezi Jakem a Mamie. Nikdy například nevidíme více, než náznak polibku nebo rozvíjející se konverzaci. Jakýkoliv náznak intimního sblížení je náhle roztrženo následným střihem. Rozpor mezi těmito scénami je tak silný, že nám nedovolí udržet jasné vizuální ani emocionální spojení se scénou předešlou, s jejími protagonisty ani pochopit hlubší významy těchto scén. Opačným způsobem ale režisérka zachází se střihem mezi scénami, kde je v centru pozornosti Gitl. Tyto scény se vyznačují poklidným tempem, poskytujícím dostatek prostoru k navázání bližšího vztahu s její postavou a zejména vžití se do její situace. Rozhovory mezi ní a Bernsteinem v prostoru kuchyně jsou tím nejvýraznějším bodem, kde můžeme pozorovat rozdíl. Záběry jsou dlouhé, bez jakéhokoliv rušivého elementu a všechny emoce a informace jsou jasné, nenarušené náhlým střihem. Naopak jedině u těchto scén režisérka používá i prolínačku, pomocí které přechází velmi pozvolně do následující scény (viz 2.3). Plynulý narativ snímku tento střih přesto nijak nenarušuje. Režisérka nevyužívá flashbacků ani flashforwardů a prezentuje události v jasné časové souslednosti. Stejně tak při střihu mezi jednotlivými záběry dodržuje pravidlo osy a jednoty směrů pohledů. Velmi jasné se orientujeme v prostorovém uspořádání scény i v záběrech na jednotlivé postavy. Při rozhovorech mezi postavami zůstává kompozice záběrů totožná. Režisérka nevyužívá střídání klasických záběrů a protizáběrů. Postavy kamera vždy zabírá z profilu či přímého záběru tak, že jsou společně v centru záběru. Stříhá také mezi polocelky jednotlivých postav, které jsou umístěné ve středu záběru tak, že nám je zcela jasné rozmístění postav v prostoru. Všechny narativní prvky jsou zdůrazněny tím, že je neustále dodržováno pravidlo osy a střih tak podřizuje prostor akci. Režisérka tedy nepřerušuje žádným způsobem probíhající děj a zajišťuje tím narativní kontinuitu snímku.

2.3



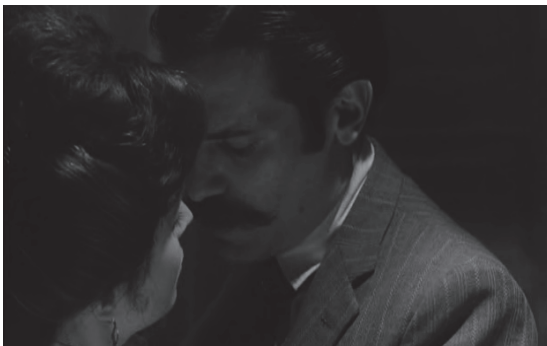
Ze zvukových efektů výrazně převažuje mluvené slovo. Na dialog postav, zejména pak mezi Gitl a Bernsteinem, je kladen největší důraz a tomu je také podřízen i hudební doprovod. Tiché pasáže bez jakéhokoliv hudebního doprovodu se objevují ve větší části filmu a jsou určující zejména pro scény, zobrazující konverzace mezi Gitl a Bernsteinem. Tyto tiché sekvence mají u diváka navodit stejný pocit napětí, který panuje mezi postavami na plátně a také tím nutí k intenzivnímu vnímání obrazu. Ticho zde není rušivé a je zcela podřízeno funkci, kterou má plnit. A totiž poukázat na další kontrast, který režisérka opět záměrně vytváří a podporuje také pomocí zvukové složky. Záběry, zobrazující intimní momenty mezi Jakem a Mamie, jsou totiž bez výjimky doplněny hudbou v pozadí, zatímco sekvence, zobrazující Gitl i Bernsteina, jsou bez přítomnosti jakékoliv nediegetické vložky. Režisérka nás opět tímto krokem vede k intenzivnějšímu vnímání postavy Gitl, kde veškerá pozornost leží na obrazu a dialozích. Naopak postava Jakea, jeho milostný vztah i mluvené slovo, nemají být natolik důležité a vážné, a proto je každá taková scéna obohacena o hudební složku. Režisérka si pro tento snímek zvolila právě takovou hudbu, která přesně odpovídá tomu, jak chtěla vykreslit život v židovském ghettu. Neměl to být svět krutý, těžký a špinavý. Naopak, chtěla poukázat na to, že tito lidé byli i šťastní a vděční za novou příležitost. Přesně tomuto odpovídá i hudba. Hudební skladatel William Bolcom dokázal vytvořit veselou, příjemnou a hravou hudbu, která dokáže mysl každého diváka odvést k bezstarostným myšlenkám. Právě proto je tato hudba přítomna u scén s mileneckou dvojicí, v úvodní scéně v taneční škole a v sekvencích zachycujících život v ulici Hester Street a v parku mimo Manhattan.

3.3.3 Rámování obrazu

Rámování obrazu jasně vymezuje, z jaké pozice bude daný materiál snímán a konkrétně vymezuje obraz. Důležitým faktorem, který jsem při analýze pozorovala, byla velikost rámování. Pokud se zaměřím na velikost jednotlivých záběrů, většina z nich je natočena formou polocelku, střídajícího se s polodetaily a detaily. Stejně jako mizanscéna, i rámování podporuje pocit stísněnosti a blízkosti nebo vzdálenosti postav. Můžeme si povšimnout jasných rozporů a duality v charakteru Gitl, které se mění v průběhu snímku. Tyto změny jsou patrné právě i díky rozdílné velikosti záběrů. Rozdíly jsou viditelné zejména při pozorování a porovnání scén s Gitl a těmi, které zobrazují intimní sblížení Jakea a Mamie (viz. 3.1). Intimita těchto scén je umocněna nepříliš výrazným svícením, kdy se mnoho záběrů záměrně odehrává večer nebo v přítmi (viz 3.2). Tyto scény se odehrávají především na chodbách nebo na schodišti, kde není prostor pro žádné upřímné vyjádření citů, nebo skutečnou blízkost a intimitu.

Obr. příloha č. 3 – *Hester Street* (1975) – rámování obrazu

3.1



3.2



Tímto způsobem režisérka zřetelně naznačuje, o jaký vztah se mezi nimi jedná. Ovšem po příchodu hlavní hrdinky Gitl na scénu se záběry soustředí detailněji na ni. Intimní momenty Mamie a Jakea jsou od té doby zabírány převážně v polocelcích (viz 3.3) a ne v detailech jako doposud. Zpočátku snímku je postava Gitl zabírána z větší vzdálenosti a v pozadí muže (viz 3.4). Její postavení v pozadí muže významným způsobem dotváří budování kompozice prostoru do hloubky. Toto umístění se ale v polovině snímku začíná rapidně proměňovat a postava Gitl se dostává do centra záběrů. To má značit také odlišné postavení Gitl, a to na stejnou úroveň s muži. Toto centrální umístění je jasným potvrzením režisérčina záměru.

Původní ústřední postavu Jakea vyměnit za hlavní postavu snímku Gitl a soustředit se na prezentaci jejího světa. Očima ženy (viz 3.5, 3.6).

3.3



3.4



3.5



3.6



Scény, zobrazující měnící se Gitl v průběhu času, jsou povětšinou zobrazeny zejména pomocí polocelků a také podle amerického plánu. Ten dává vyniknout také okolnímu prostředí, které hraje významnou roli v utváření charakterů a také změně vizuální, která tak může také naplno vyniknout. Detaily tváře Gitl jsou ale nadále prokládány i s celky, zobrazujícími celou postavu, jelikož chce režisérka poukázat i na důležitost vizuální změny a rozdílů ve společenském postavení. Od detailních záběrů je naopak v druhé půli zcela upuštěno ve scénách s mileneckou dvojicí Mamie a Jakem, jelikož se naše pozornost má obrátit pouze na postavu Gitl a její rozvíjející se vztah s Bernsteinem. Jen jediná scéna je rámována jako velký celek. Jedná se o scénu závěrečnou, točenou z nadhledu. Ta zobrazuje dva ústřední páry, kráčející po hlavní ulici. Je to symbolická scéna, která vzdalující se kamerou naznačuje, že je již vše vyřešeno a opouští postavy ve chvíli, kde jejich životy začínají jakoby od začátku. Každá z opačného pólu, než ze kterého na počátku vyšla.

3.4 Naratologická analýza

3.4.1 Žánr

Filmové konvence vytvářejí kategorie, podle kterých můžeme jednotlivé filmy zařadit. Tyto kategorie jsou rozlišeny podle vlastností obsahových, stylistických a formálních. Takto chápeme pojem žánr, žánrové zařazení⁴⁸. Snímek *Hester Street* se zabývá zejména měnicím se vztahem mezi Gitl a Jakem. Můžeme tedy říci, že se jedná o melodrama. Zároveň však velkou částí náleží do žánru historického filmu. Takovýto žánr vychází z historických událostí, nebo z životního stylu konkrétní skupiny, žijící v určitém historickém období a takové období rekonstruuje pomocí historických reálií, jako jsou kulisy a kostýmy.

Hester Street je okrajově doplněn také o komediální prvky, které odlehčují atmosféru potenciálně těžkého tématu přistěhovalectví, kterým se snímek též zabývá. Takové prvky můžeme pozorovat například v úvodní scéně, kde vidíme nemotorně se pohybující páry tanečnicků na parketu. Jejich zjev, vzájemné laškování a překotná a ne příliš úspěšná snaha naučit se novým tancům. Všechny tyto malé detaily jsou rozkošné a přinejmenším velmi úsměvné a ihned ze začátku snímku navozují pozitivní atmosféru, která přetrvává po dobu celého snímku.

Za katalyzátor děje můžeme označit prostředí, na jehož pozadí se příběh odehrává. Toto prostředí a historie v pozadí příběhu je prostředkem, sloužícím k lepšímu pochopení charakterů postav, jejich jednání a vývoje vztahových dilemat. Všechny zmíněné žánry jsou ale ve snímku zpracovány volně a nejsou striktně dodržovány s nimi spojené konvence. Některé konvence však režisérka záměrně zpočátku dodržuje, aby je pak v průběhu snímku mohla narušit. Jedná se zejména o ty, které určují pozici ženy v klasickém melodramatu. Taková žena, je tzv. žena čekatelka. Je v zajetí nekonečného čekání na příchod muže. Většinou uvězněná v naprosté izolaci od okolního světa a je navždy pouze v pozici ženy, jejímž životním cílem je vykonávat tuto specifickou pasivní aktivitu. V tomto bodě můžeme pozorovat významnou odchylku. Postava Gitl je zpočátku skutečně dokonalým příkladem přesně takové věčně čekající ženy. Je manželem odložená, opuštěná a vyměněná za ženu jinou. Stává se z ní taková žena, která si všechna tato fakta

⁴⁸ BORDWELL, David, THOMPSON, Kristin, Kofroň(ed.) *Umění filmu: Úvod do studia formy a stylu*, Nakladatelství Akademie múzických umění v Praze, Praha, 2011. ISBN 978-80-7331-217-6

uvědomuje, ale přesto není schopna nebo nechce nic ve svém životě změnit. Gitl se však z této pozice aktivně snaží vymanit a staví se proti všem překážkám. Ty jsou jí stavěny do cesty díky tradičním představám o postavení ženy. Tato nová pozice je totiž její vlastní volbou, na rozdíl od té, do které byla svržena jen proto, že je žena. Gitl je jednoduše obětí dobových konvencí, nikoli svých vlastních rozhodnutí.

3.4.2 Struktura syžetu

Struktura filmu *Hester Street* zcela odpovídá narativní formě klasického hollywoodského filmu. Veškeré dění ve filmu se vyvíjí pomocí jednotlivých postav, které jsou hybateli akce. Faktory společenské zde hrají též významnou roli, ale nejsou pro děj tak zásadní jako postavy samotné. Jejich touhy, volby, rozhodnutí a v neposlední řadě i jejich vlastnosti. Informace syžetu jsou podávány chronologicky a lineárně a nejsou žádným způsobem narušeny. Kausalita postupuje čistě po jednotlivých bodech syžetu. Ve vyprávění se nevyskytuje jediný prvek, který by znesnadnil plynulé rozvíjení fabule, jako například retrospektiva. Struktura vyprávění ve snímku odpovídá také klasickému dramatickému schématu *expozice, kolize, krize, peripetie a katastrofa*. Zásadní otázkou je, které postavy jsou postavami hlavními a jaký jejich cíl. Právě tento cíl, touha po změně a konflikt takových cílů jsou tím, co tvoří naraci. Jejich specifické vlastnosti a touhy jsou zdrojem narativního řetězce příčin a následků. V našem příběhu jsou tyto základní body vcelku lehce rozpoznatelné. Narace se soustředí na postavy Jakea, Mamie, Gitl a Bernsteina. Hlavní postavou je, v expoziční části snímku, Jake. Ten je nám představen jako svobodný proutník, mající poměr s mladou imigrantkou Mamie. Tento milostný vztah tedy tvoří první větev fabule. Syžet záměrně vypouští jakékoliv informace o životě Jakea před příjezdem do Ameriky a tím pádem, až do scény osmé, nezmiňuje ani fakt, že ve starém Rusku má manželku a syna. Právě její neočekávaný příjezd je kolizí a důvodem zvratu. Vztah Jakea a Gitl se nyní stává druhou větví fabule. Dominantní postavení hlavního hrdiny přebírá Gitl. S jejím příjezdem se ovšem mění i rozsah našeho vědění. Doposud jsme věděli to, co nám postavy samy řekly a co dělaly. V pozadí jejich příběhů a rozhovorů zřetelně stojí přízrak minulosti, života, který opustily. Ovšem prostor, ve kterém se děj odehrává nyní, tedy židovské ghetto, patří mezi základní prvky syžetového vzorce. Avšak detailní informace z prostoru mimo ghetto, z prostředí Staré země, které by nám pomohly k pochopení psychologie postav, jsou nám zatajeny a v průběhu syžetu jsou pouze

naznačovány. I pomocí nich ale můžeme skládat celou fabuli. Jelikož se režisérka jedinkrát neuchýlila k flashbacku, nebo k prezentaci informací například pomocí vypravěče, stojí celý proces vystavění fabule čistě na informacích domyšlených a také těch, které jsou nám jasně prezentovány. Co tedy víme? Je zřejmé, že Jake udržuje poměr s Mamie. Z toho usuzujeme, že Jake je svobodný muž. Je také muž, který má stabilní zaměstnání v továrně a vlastní byt, což je na tehdejší poměry poměrně nezvyklé. Máme i představu o tom, jaký muž mohl být Jake před příjezdem do Ameriky, jelikož se o této životní etapě vyjadřuje, i když poněkud nevybíravě. Ke srovnání nám režisérka poskytla nově příchozího imigranta ve scéně druhé. Tak tedy můžeme vidět ty nejzásadnější proměny, kterými Jake po příjezdu do Ameriky prošel. Nejpůsobivější rozdíly ale najdeme při srovnání Jakea s Bernsteinem, který si zachovává všechny atributy, vlastnosti a cíle nabyté ve Staré zemi. A to i přesto že je ve stejné životní fázi, jako sám Jake. O to více matoucí je následující polovina snímku, kdy na scénu zčista najednou přichází Gitl a stává se zásadním činitelem. Uvědomujeme si, že postava Gitl ví méně než my, ovšem ihned po jejím nástupu na scénu se situace mění a my už nejsme schopni uchopit myšlenky Jakea a už vůbec ne porozumět jeho chování. Je zde užit poměrně hojně využívaný vzorec syžetu, který směřuje k určitému cíli. Postava činí takové kroky, které jí umožní cíle dosáhnout. Co se mu honí hlavou, jaký je jeho skutečný cíl, nebo proč je jeho chování tak nevyzpytatelné? Do této chvíle byla postava Jakea poměrně jednoduše odhadnutelná a jeho neohrabané arogantní manýry byly spíše úsměvnými epizodkami z období namlouvání. Ovšem jakoby se postava Jakea najednou naprosto oddálila prvotnímu předpokladu, který jsme si na základě syžetu mohli o Jakeovi vytvořit. Zde se tedy plně projevila dualita jeho postavy. Jake vystupuje jako svobodný muž. Cítí se jím být a je nadevše pyšný na svoji novou identitu a společenskou příslušnost, jelikož ctí Ameriku a její hodnoty nad vše. Nekonečné namlouvání Mamie nás přesvědčuje o jeho skutečném zájmu o ni. Ve všech těchto případech jsou nám ale poskytnuta jen vodítka, náznaky a zbytek je ponechán k domyšlení. Výsledkem je pak naprosté zmatení a nepochopení Jakeových činů. Naše očekávání tvrdě naráží na výsledky jeho činů. Jake je fascinován Mamie pro její auru svobodné americké ženy, ale také pro její finanční možnosti. Později si uvědomujeme, že Jake Mamie pouze využívá. Je pro něj únikovou cestou ke své vlastní svobodě. Svou právoplatnou ženu zatajuje, aby o ní následně hrdě mluvil před přáteli. Ve skutečnosti ji ale jen ponižuje, nutí ji ke změně jemu vyhovující, aby se nakonec ona rozvedla s ním. Jakeovým cílem je svoboda. Chce být svobodným Američanem. A tuto volnost spatřuje v partnerství se

svobodomyšlnou Mamie. Na konci snímku vidíme muže s pocity přesně opačnými. Je zničen potupným rozvodem před židovskou obcí, cítí se zostuzen a je v půli cesty k opětovné ztrátě svobody v dalším manželství. Zásadním momentem pro nás se také stává uvědomění si, že v tomto příběhu vlastně vůbec nejde o to, jako dopadne postava Jakea. I proto se divák nakonec rychle a lehce zorientuje v nové situaci a vnímá postavu Jakea s nadhledem a snad i s porozuměním. Postavy jsou navzájem propojeny složitými vztahy, které skrývají jedno před druhým. V určitý moment se ve snímku začíná lámat tato kauzální vztahová síť a pozornost je věnována především vybraným postavám. Za tento moment můžeme označit příjezd Gitl a její zjištění, že manželské soužití je u konce. Následkem této situace dochází i ke změně vztahového statusu mezi Gitl a Jakem a s tím také spojené odlišné společenské postavení v budoucnu. Tomu pak odpovídá i změna filmového stylu a každé dvojici jsou přiřazeny odlišné stříhové postupy, svícení i hudba, rozdílné prostředí a rámování.

Narace ve snímku *Hester Street* je tedy poměrně jasně vymezená a objektivní. Dobře se orientujeme v čase i prostoru, i přesto, že vizuální nediegetické prvky, jako titulky nebo nápisy na zdech a budovách, jsou použity pouze v úvodní scéně. Režisérka lehce manipuluje s rozsahem poskytnutých informací, aby v nás vyvolala překvapení. Nepoužívá ale žádné ozvláštňující prostředky, které by byly něčím výjimečné, nebo jiné výrazné efekty. Vnitřní svět postav je líčen za pomoci práce s herci, a proto může být někdy ne zcela jednoznačný. Ozvláštňování tkví v momentech překvapení, poskytnutých zvraty ve vyprávění a ve stříhové skladbě. Expozice zahrnuje scény 1-7. Jsou nám představeny hlavní postavy, prostředí a jsou nastíněny první otázky. Režisérka začíná pracovat s naším vědomím a množstvím informací. Kolize a výstavba zápletky je tvořena scénami 8-18. Vyvrcholením nebo středem dramatu je scéna 19. Tato scéna může být považována za krizi, jelikož od tohoto momentu se vše v příběhu zásadně mění. Postavy, jejich životní cíle a touhy. Za zásadní zvraty v ději, tedy peripetie ve vyprávění, můžeme označit scény 8, 11 a 19. V 8. scéně se poprvé dozvídáme o existenci manželky Jakea. Ve scéně 11. Gitl přijíždí do Ameriky a scéna 19. je zlomová pro následný narativ snímku. Katastrofou, nebo-li rozuzlením příběhu, jsou scény 20-23. Závěrečná scéna je tvořena dlouhým poetickým záběrem. Vzdalující se kamera zabírá dva milenecké páry kráčející po ulici. Gitl pronáší poslední slova, která potvrzují její nové postavení na poli společenském i osobním a mizí ve víru životem pulzující ulice Hester Street.

3.5 Dominanta

V úvodu této bakalářské práce jsem předběžně určila dominantu, která bude potvrzena výsledkem neoformalistické analýzy. V analýze jsem rozebrala užití filmové techniky na úrovni stylistické i narativní. Kladla jsem důraz na odhalení motivace a funkce jednotlivých prostředků, které vynikají nad ty ostatní. Domnívám se, že dominantu snímku, tak jak jsem ji v úvodu vymezila v pěti konkrétních bodech, je zcela jasně patrná ve všech částech filmu, které jsem podrobila analýze. Specifické užití filmových prostředků, jako je střih nebo práce s herci, mizanscénou a kostýmy, mění a přímo dekonstruuji stereotypní zobrazení ženských hrdinek ve filmu a zásadní prvky, tvořící podstatu žánru melodramatu a historického filmu. Užitím všech těchto prostředků je do popředí vždy postavena žena, které je věnována hlavní pozornost a její výhradní prezentace je podpořena na všech rovinách. Obraz silné a emancipované ženy se režisérce podařilo vybudovat postupně a na pozadí historických a společenských proměn. Proto tato proměna Gitl vyniká svou silou i charakterem nad většinu jiných proměn filmových hrdinek. Postava Gitl je tou dominantou, jelikož v ní se spojuje vše, co je ve snímku podstatné. Dualita jejího charakteru a počáteční rozpolcenost mezi dvěma světy ke konci snímku mizí a vše splývá v jednotný celek. Gitl je silnou, emancipovanou ženou a nadále odhodlaně zůstává i ženou židovskou. Snoubí se v ní to nejlepší z obou světů a tento kontrast tradičního židovského života a americké nezávislosti tvoří podstatu její postavy a také celého snímku.

4. Filmová hrdinka J. M. Silver

Jakým způsobem se odrazil vliv režisérky na jednotlivých ženských postavách, popíši v následující kapitole. Kladu si také otázku, čím konkrétně její hrdinky vynikají a čím naopak mohou odpovídat konvencionalizovaným zobrazením ve filmech klasického Hollywoodu, nebo v již zmiňovaných 70. letech. Jedno je však jisté. Faktor ženství hraje v *Hester Street* J. M. Silver hlavní roli a svoje hrdinky si hýčká. Staví je do popředí a vyzdvihuje originalitu jejich osobnosti, jedinečnost a duše emancipovaných žen.

4.1 Komparace hlavních hrdinek snímku *Hester Street* s ženskými postavami filmů klasického Hollywoodu

Lehce primitivní a stereotypní. Standardní vystoupení, chování i charakter dobře známých typů ženy vamp a čestné neposkvrněné dívky. I takto můžeme ve zkratce definovat základní stereotypní zobrazení ženských hrdinek ve filmu druhé poloviny 30. let. Claire Johnston v úvodu svého článku⁴⁹ uvádí ve zkratce právě tento výrok německého historika Erwina Panofského. Ovšem před vznikem těchto hrdinek se ženské postavy ve filmech raných 30. let projevovaly zcela opačně. Byly představeny jako bytosti mající sexuální touhy, bez toho aniž by byly považovány za zrůdy, výtržnice nebo jako Evropanky. Byly dokonce podněcovány, aby vyvolávaly sexuální narážky, aby usilovaly o muže, aby si přivlastnily některé mužské vlastnosti, beztoho, aniž by byly stigmatizovány jako "neženské" nebo "dravé". Nicméně vymezená hranice mezi filmy raných třicátých let a těmi, co vznikly v době pozdější, těmi s freudovskými odchylkami a explicitní sexualitou, a tou naopak ukrytou pod rouškou závoje z metafor, je velmi podstatná ve svém působení na ženské filmové role.⁵⁰ Tyto hrdinky následně vystřídala tzv. "pracující žena", hrdinka stvořená ekonomickou depresí. Takováto žena se nenuceně soustředila na kariéru, ať už kvůli práci samotné, nebo za účelem nalezení manžela. Vše bylo lepší, než umdlévání v hnízdečku lásky. Také hrdinky typu sexuální bohyně byly bez milosti vyměněny za ženy aktivní a profesionální, které měly více mozku než plného hrudníku.

⁴⁹ "Women's Cinema as Counter-Cinema" In: JOHNSTON, Claire(ed.), Notes on Women's Cinema, London: Society for Education in Film and Television, reprinted In: Sue Thornham(ed.), Feminist Film Theory. A Reader, Edinburgh University Press, 1999, str. 209

⁵⁰ HASKELL, Molly, From Reverence to Rape: The Treatment of Women in the Movies, University of Chicago Press, Chicago, 1974, str. 91. ISBN 0-226-31885-0

Ale hrdinka, která by měla obojí, se na plátně neobjevila nikdy.⁵¹ Ve druhé polovině let třicátých již bylo manželství deklarováno svatosvatým a projev vášní byl zcela eliminován. Princip pohlaví se izoloval na bohyni, matku (maminkovské idoly 40. a 50. let) a zajičky. Probíhá také fúze manželky a matky a do opozice k ní je postavena žena svůdnice, která má upozornit na frigiditu manželky. Filmový průmysl podporoval ženu-manželku. Manželství je považováno za jedinou ženinu ochranu, za její životní cíl, za který platí svým tělem. Muž naproti tomu platí pouze penězi, žádná jiná investice se od nich ani neočekává. Žena si velmi dobře uvědomuje, že její sexualita a panenství je jejím jediným právem a majetkem, na který může ulovit muže pro manželství. Láska je kariérou ženy.⁵²

Takovéto standardizované rozdělení ženských rolí více či méně přetrvalo až do let 70., kdy se na scéně začaly objevovat první feministické umělkyně, nebo jen ženy režisérky, které chtěly ukázat, že je čas na změnu. K dané problematice se aktivně vyjadřovala Claire Johnston a spolu s ní rozvíjí další myšlenky například i již zmíněná, feministkami uznávaná režisérka Dorothy Arzner. Ta spatřovala konzervativní rozdělení hrdinek snímků klasického Hollywoodu na femme-fatale a hodnou dívku za zásadní, ale snažila se dekonstruovat jejich zažité zobrazení, soustředěním se také na vnitřní svět hrdinek. Jejím nejvýraznějším režisérským počinem je snímek *Dance, Girl, Dance (1940)*, kde proti sobě staví dvě naprosto odlišné ženské postavy. Snaží se ukázat, že ženy by neměly být rivalkami za účelem získání muže, pro něhož jsou pouze sexuálními objekty. Chce navrátit hrdince hrdost a ukázat ženu, která bojuje za svoje přesvědčení a bere svoji kariéru i svoje ženství smrtelně vážně. Jakým způsobem lze nazírat na hrdinky J. M. Silver? Odpovídají svými rysy a typologicky postavám snímků let 30., a pokud ano, které to jsou, a které jsou naopak v rozporu?

J. M. Silver se u svých hrdinek soustředí na vnější prezentaci, ale také na jejich vnitřní boj. Její postavy se potýkají s vnitřním rozporem, rozpolceností mezi dvěma pocity. Musí se muži líbit, podřídit se jeho autoritě nebo se prosadit a bojovat za svá práva? Postava Mamie splňuje vizuálně i emocionálně atributy tradiční femme-fatale, které bychom našli téměř v každém snímku raných 30. let. Mamie je sebevědomá, výjimečně krásná, soběstačná. Je to žena neurotická a velmi majetnická a vyzařuje z ní jistá sexuální energie. Vystavuje se pohledům mužů, lichotí jí jejich zájem. Je ale také naprosto schopná podnikatelka a vydělává si víc, než ostatní muži v jejím okolí. Zde tedy můžeme

⁵¹ HASKELL, Molly, *From Reverence to Rape: The Treatment of Women in the Movies*, University of Chicago Press, Chicago, 1974, str. 91. ISBN 0-226-31885-0

⁵² Tamtéž, s. 124-135

konstatovat výrazný odklon a posun od tradičních ženských hrdinek, které ze zásady nemohly mít obojí. Jejím absolutním protikladem je zpočátku postava Gitl. Ta se zdá být klasickou submisivní hrdinkou, jejímž největším pozitivem je jednoduchost, čistota ducha, nevinnost. Pohledy mužů ji znervózňují, nejsou jí příjemné. Jediným mužem, který takto smí činit, je přeci pouze její manžel a i to musí být skryto před zraky všech lidí. Gitl je majetkem svého muže. Nic jiného ani neočekává. Tato zdánlivá jednoduchost a ostýchavost ale nepramení pouze z režisérčiny snahy vytvořit tradiční protipóly ženství femme-fatale a jednoduchá dívka-manželka. Její prvotní rozdělení postav se odvíjí také z tradičního postavení židovské ženy, kterou Gitl představuje. Jako židovská žena má určité povinnosti, zvyky, povahové rysy, formované na pozadí přísně židovské výchovy v chudé zemi. Jejich manželství ale končí rozvodem. Ba co víc, z Gitl se stala nová žena. Vymanila se z područí svého muže a náboženských tradic, přizpůsobila se novému prostředí a změnila svůj život. Snímky na počátku 30. let také připouštěly možnost výskytu silných samostatných hrdinek. Ty byly schopné muže přechytračit beztoho, aniž by je sexuálně ohrozily. A přestože se dokázaly postarat samy o sebe a byly zajištěné, mohly svoji chytrost projevit beztoho, aniž by se vytratila jejich ženskost. A přesně takhle i režisérka přistoupila k postavě Gitl. Nechala ji vnitřně i vizuálně rozkvést v samostatnou ženu, která bez studu projevuje svoji chytrost a zároveň si zachovává svoji ženskost. I přesto, že v první polovině snímku byla její ženskost jasně potlačována působením sexuality postavy Mamie. Ta plnila tradiční úlohu ženy upozorňující okolí na její frigiditu a ponižující postavení podváděné manželky, která nemá sílu, nechce, anebo nemůže tuto situaci nijak změnit.

J. M. Silver tedy na plátno přivádí bezpochyby silné ženské hrdinky, které v mnohém odpovídají tradičnímu obrazu filmových hrdinek 30. let. Tyto hrdinky ale obohatila také o vlastnosti, odpovídající požadavkům generace let 70., která se snažila pozdvihnout postavení ženy minimálně na úroveň mužů, ne-li výš. I přesto ale nemůžeme tvrdit, že by tyto ženské hrdinky odpovídaly čistě jen postulátům feministických teorií, nebo obrazu filmových hrdinek let 30. J. M. Silver volí zlatou střední cestu a z každého období využívá pouze to, co nadále v rysech všech postav odráží také vliv židovství a problematiku přistěhovalectví. Příkladem takovéto práce se postavou může být i to, jakým způsobem přistupuje k mužským postavám. V závěrečné scéně Gitl oznamuje Bernsteinovi, že založí obchod, který bude ona sama vést. Bude se ale starat i o rodinu a jeho jediným úkolem bude oddanost knihám. Feministickým pohledem viděno, tento moment by jistě mohl být

považován za moment mužovy kastrace a naprosté ztráty mužského falu. Stejně tak postavení Jakea, jako muže, je naprosto potlačeno, jelikož byl potupně vykoupěn z manželství díky penězům jiné ženy a tato žena ho tím donutila do manželství dalšího. Nemá tak žádnou rozhodovací schopnost, finance, sebevědomí ani pocit, že drží život ve svých rukou a je v pozici tradičního muže-živitele. Tento pocit a pozici naopak zcela přebírá postava Gitl. Laura Mulvey se ve své teorii zajímala právě o hrdinky klasické hollywoodské kinematografie ve 30. letech⁵³. Žena nereprezentuje sama sebe, ale procesem nahrazení reprezentuje mužský falus. Také snímku, kde by ústředního hrdinu hrála žena, bylo žalostně málo. Proto může být snímek *Hester Street* považován zajisté také za dílo, upevňující pozici feminismu mezi významnými a přínosnými filmovými teoriemi a přístupy 70. let. A to zejména proto, že Silver zvolila do pozice ústředního hrdiny záměrně postavu ženy a nechala ji emocionálně, lidsky i společensky vyniknout nad postavy mužské. Přesto se domnívám, že zde nelze uvažovat o čisté kastraci mužského pokolení. Nelze ani tvrdit, že by se tímto režisérka snažila zavděčit konkrétním feministickým teoriím a záměrně umístila mužské představitele do nižší pozice, jen aby potlačila jeho sexualitu nebo symbol mužství. Naopak, postava Bernsteina dosahuje svého vysněného cíle. Vrací se ke své původní profesi učitele a studenta Tóry, ctěné a uznávané ve Staré zemi a milované jím samým nadevše. To, že je mu umožněno splnit si svůj sen právě díky ženě, je tím podstatným a přínosným. Ať už pro feminismus jako takový, pro jakoukoliv ženu nebo umělkyni utlačovanou ve filmovém průmyslu. Také rozhodnutí Gitl zůstat matkou, manželkou a zároveň živitelkou rodiny je jasným narušením konvencí, jelikož taková žena přeci nemá být akceptována, neboť tím ohrožuje tradiční mužství a jejich nadvládu nad vesmírem. Silver ale ví, že takovéto ženy existují již po celá staletí.

Navracíme se zpět tam, kde jsme začali a to k odkazu židovství. K poselství, které s sebou snímek *Hester Street* má především nést. Židovské ženy přece od pradávna měly jednoznačnou pozici ve společnosti. Jejich úkolem bylo přesně to, co nám ukazuje Silver na hrdince Gitl. Být dobrou manželkou, matkou i živitelkou rodiny. Být silnou ženou a doprovázet svého muže. A tato ženská síla se v ní projevila v době, kdy byla nucena zhodnotit, jakou ženou se vlastně cítí být. Gitl učinila rozhodnutí, které by ve Staré Zemi nebylo akceptováno. Rozvedla se s mužem, kterého si již více nemohla vážit a kterého už ani neznala. Jake si zvolil cestu kompletní přeměny v amerického muže. Gitl si moudře uvědomila, jaké možnosti ji nová situace přináší, přizpůsobila se, ale neztratila sama sebe.

⁵³ MULVEY, Laura: *Vizuální rozkoš a narativní film*, *Illuminace*, 5, 1993. č. 3(11), s. 126

Získala sebedůvěru a víru v sebe, jako v silnou ženu, která má právo prosadit sebe samu a zároveň zůstat tradiční ženou, která nebude muže pouze doprovázet, ale vést.

4.2 Srovnání ženských postav snímků *Hester Street*, *Kmotr* a *Girlfriends*

Ke komparaci hrdinek snímku *Hester Street* jsem si vybrala ženské postavy slavného snímku *Kmotr* z několika důvodů. Oba snímky jsou odlišné od filmů vzniklých v 70. letech, a to díky své orientaci na problematiku přistěhovalectví do Ameriky. Tato historická etapa je však u obou snímků zpracována zcela odlišně. Oba národy mají zcela rozdílné tradice, hodnoty, povahové rysy i společenská očekávání. Co však svým způsobem sdílí, je naprostá nadřazenost mužství nad ženstvím. Konvenční vylíčení Italů ve filmu bylo na počátku století pevně spojeno s prostředím mafie a kriminality. Díky F. F. Coppolovi přibyla do paradigmatu gangsterských filmů nová perspektiva. Ta spočívala v důrazu, který byl kladen na důležitost rodiny a diasporickou rodinnou historii. Snímek *Kmotr* je bez pochyby jedním z nejvýznamnějších mainstreamových snímků všech dob a jeden z mála, který dostal příležitost vzniknout v 70. letech. Divácká i kritická recepce byla velmi kladná, ovšem stejně pozitivně bylo přijato i stereotypní zobrazení ženských hrdinek. Tento fakt je skutečně paradoxem, jelikož právě v této době vznikají také první snímky kladoucí důraz na ženské postavy a jejich boj za rovnoprávnost. Obecně lze říci, že silných ženských postav v mainstreamových snímcích 70. let nenajdeme mnoho, ne-li žádné. V této době byly téměř úplně ženy vykázány z plátna a nahrazeny muži typu macho. Ti byli hlavními aktéry tzv. buddy snímků, tedy snímků, kde hlavní roli hrálo přátelství mužů, mnohdy okořeněné o vzájemné homosexuální vazby.⁵⁴ Nicméně oba snímky vznikají v době, kdy se čím dál více začínají ozývat hlasy, prahnoucí po změně ve společnosti a ustanovení nových podmínek pro ženy. Vzniká nezávislá ženská kinematografie, z počátku tvořená převážně dokumentární tvorbou, ale také prvními celovečerními snímky. Mezi ty patřil právě *Hester Street* a také snímek *Girlfriends* (1978) režisérky Claudie Weill. Hlavní hrdinky se ocitají na prahu rozhodnutí, jakým směrem se bude ubírat jejich život. Jestli se provdají a zajistí si tím určité bezpečí a postavení. Postavení manželky je zde zobrazeno opět jako žádoucí pozice ženy, ke které by se měl

⁵⁴ AUSTER, Albert, *American Film And Society Since 1945 (3rd Edition, Revised and Expanded)*. In: <http://site.ebrary.com/lib/natl/Doc?id=10021440&ppg=130>, str. 109[citováno dne 23. 7. 2012]. Dostupné z WWW: <http://www.site.ebrary.com/lib/natl/Docid=10021440&ppg=130>

ubírat její život. Ústřední hrdinky představují oba protipóly. Jedna se vdá ze strachu, že by se nedokázala prosadit na poli kariéry a dalšího života, jako svobodná, mladá, nezkušená žena. Zatímco hrdinka druhá se těžce prodírá přes nesnáze, které jí do cesty klade ryze mužské prostředí fotografického umění, kde se snaží prosadit. Tvrdě naráží na předsudky a zápasí s vlastním strachem, že není dostatečně dobrá ani v zaměstnání, ani ve vztazích s muži. Těm neustále dává najevo, že je k životu nepotřebuje, a že život svobodné ženy jí vyhovuje. Tento pocit pak vykrytalizuje do nevěděni kdo je a co vlastně v životě chce. Obě ženské postavy uvádí snímek jako nejlepší přítelkyně, a i přesto, že se v průběhu snímku jejich očekávání, předsudky a ty nejniternější pocity mění, nakonec se opět k sobě vrací. Skrze jejich výjimečné přátelství a jedinečnou formu ženskosti formují jedna druhou. Snímek tedy odpovídá na otázky ohledně manželství, pocitu izolace, absolutní svobody a také ženství v konfrontaci s mužským faktorem. Za dominantu tohoto snímku jsem určila proměňující se vztah mezi ženskými protagonistkami, který je režisérkou vykreslen velmi jemně a příhodně. K této tematice se vyjadřuje tak, jak bylo charakteristické pro první nezávislé feministické filmy 70. let, jelikož do centra pozornosti staví pouze ženské hrdinky a okolní svět vidíme pouze jejich očima. Mužští představitelé mají pouze okrajovou roli a v podstatě nejsou pro samotný příběh důležití. Claudie Weill se tedy kloní výhradně na stranu feminismu a záměrně diváka přivádí k otázkám, které se týkají ženského povědomí, postavení žen ve společnosti a v pracovním prostředí a také jejich vzájemných komplikovaných vztahů. Weill vytvořila snímek, který vzbuzuje pocit, že se díváme přímo do duše ženských hrdinek. Intimita číší z každého záběru a je umocněna mnoha scénami, kde se hlavní hrdinka pohybuje zcela nahá. V jedné scéně je naznačena i homosexuální touha ženské představitelky. Hlavní hrdinka Susan si začíná s románem s o několik generací starším, ženatým mužem, který je dokonce židovským duchovním. Režisérka se tedy nebojí nabourat veškeré silně zakořeněné konvence náboženské, morální i sexuální, které dosud svazovaly ženským hrdinkám ruce a nenechaly jim prostor k sebevyjádření se. Weill zobrazuje ženu svobodomyšlnou, která obtížně hledá své místo ve světě skrze vzestupy i pády. Jedním z nich je bezesporu i volba druhé ústřední hrdinky Anne podstoupit interrupci za zády svého muže. Tento moment byl jistě v tehdejší kinematografii nepřijatelný, jelikož ženské postavy, zejména pak manželky, neměly právo rozhodovat o takto závažných věcech. Weill zobrazuje dilema hlavní hrdinky Anne, která volí manželství ze strachu, ne z přesvědčení, že by bylo tím, po čem v životě touží. Což se záhy projevuje, jelikož je v manželství utlačována její přirozená

autorita a touha se profesně projevit a být úspěšná. Ne pouze jako matka a manželka. Potrat je tedy výsledkem její deprivace a snahy vymanit se z pozice, která je společností stále považována za zásadní v životě ženy.

Nabízí se tedy otázka, co i další filmaři v této době mohli nebo byli schopni učinit, aby se ženské hrdinky mohly vrátit zpět na plátno a aby jejich potřeba zkoumání své identity byla také ústředním tématem snímků. Nebo lépe, byli vůbec ochotni. *Hester Street* bylo pro tyto účely obzvláště zajímavým, jelikož zobrazuje konkrétní moment příjezdu a následné přizpůsobování se očima ženských protagonistek. Mimoto, ústřední mužští hrdinové demonstrují jejich schopnost řídit svůj život skrze odpovědi, které poskytují svým ženám. F. F. Coppola dostal životní nabídku natočit tento snímek v době, kdy Hollywood neměl důvěru v ženy, ale ani v neprověřené začínající filmaře. Z pozice muže měl na rozdíl od J. M. Silver šanci vytvořit dílo bez jakýchkoliv předsudků. Oba snímky zobrazují velmi specifické národnostní etnikum, kde hlavní slovo mají muži. Ovšem ženy jsou ty, bez kterých by nic na světě nefungovalo. Židovské ženy tvoří rodinu, vedou domácnost a často jsou i chlebobárci rodiny. Italské ženy jsou v pozici obdobné, ovšem bez jakékoliv pracovní zainteresovanosti. Jejich jediným úkolem je být dobrou manželkou, ozdobou muže a poslušnou ženou v pozadí. Do naprosto identické pozice se nicméně dostaly i ženy židovské po příjezdu do Ameriky. Díky postupné amerikanizaci se postavení obou pohlaví zcela pozměnilo a nikdo se tomuto procesu nemohl ubránit. Ženy obzvláště byly příliš ztracené v Novém světě i v sobě samých.

I ve snímku *Kmotr* můžeme vidět názorný příklad tradičního uspořádání nové italsko-americké rodiny. Hlavní roli zaujímá Kmotr, don Vito Corleone. Kolem něj se soustředí skupina oddaných mužů a za nimi stojí ještě oddanější seskupení jejich žen. Tyto ženy se drží většinou ve velkých skupinkách, tlachající a předstírající, že nevidí a neslyší nic z toho, co se kolem nich odehrává. To je také jejich nejdůležitějším úkolem. Nevědět. Hlavními ženskými hrdinkami jsou Kay Adams, přítelkyně Michaela, syna dona Corleone. Dále Kmotrova dcera Connie a také jeho manželka. Ta se objevuje pouze v úvodních scénách, kde se odehrává svatba dcery Connie. V životě italského otce je svatba dcery obrovskou událostí, přestože syn je stále tím největším požehnáním rodiny. Poprvé se zde seznamujeme s postavou Kay, která doprovází Michaela na svatbu jeho sestry. Je představena jako klasická americká žena. Sebevědomá, krásná, inteligentní. Má spoustu otázek k rodině Michaela a ten ji ochotně odpovídá. Jeho ochota sdílet přísně tajné informace o rodinných poměrech ale pramení z faktu, že jako profesionální voják a

válečný hrdina nechce mít s mafiánskými praktikami své rodiny nic společného. S jeho postupným začleňováním se do temných obchodů jeho rodiny a přebíráním role hlavy celého klanu, se také mění jeho přístup k ženám. V Itálii, kam byl nucen odejít do vyhnanství, si dokonce vybírá manželku. Ta přesně odpovídá požadavkům, které muž v jeho postavení a s jeho mocí má. Je krásná, mladá, tichá, nevýrazná a všech ohledech věrná svému muži. Jako každá italská žena nemá v podstatě žádné rozhodovací právo. O jejím budoucím manželovi rozhoduje pouze otec. Stejně tak, jako o svých dcerách rozhoduje pouze židovský otec nebo rabín. Po tragické smrti manželky si Michael bere Kay, kterou předtím bez vysvětlení opustil. Ona se nakonec přizpůsobuje své nové roli a přebírá všechny vlastnosti ženy - manželky, které jsou od ní očekávány. Poslední scéna ukazuje Kay, která se dožaduje odpovědi. Důležité odpovědi na otázku, jestli je její manžel mafián a vrah. Je jí okřiknuta a napomenuta, že otázky jsou věcí zapovězenou. Nakonec je jí poskytnuta nepravdivá odpověď, která však pro Kay znamená jediné. Je to děsivé procitnutí a potvrzení toho, že je pouhou loutkou v rukou muže, kterému již nesahá ani po kotníky a není pro něj ženou - partnerkou, ale pouhou služkou v hezkých šatech, která má být vždy k dispozici a hlavně bez vlastních názorů či otázek. Do stejné pozice je umístěna i postava Connie, která je ač v pokročilém těhotenství, je fyzicky a psychicky týrána svým mužem, který je frustrován pocitem, že jeho žena se příliš projevuje. Má být přece pouze poslušnou manželkou, zatímco ona se často vzpouzí jeho požadavkům. Jelikož pochází z vlivné rodiny a stále ještě si uvědomuje, že má díky tomu svou cenu. I přesto se svým mužem zůstává, o jeho tyranství mlčí a dál mu pokorně rodí děti a vytváří rodinnou atmosféru.

Co tedy můžeme konstatovat na základě předešlých informací? Postavení žen v židovské i italské společnosti je až na drobné odlišnosti, dané kulturou, stejné. Stejně jako jejich zkušenosti a sžívání se s novým prostředím a dlouhodobým procesem proměny a amerikanizace. Také postavení žen na počátku 19. století a v letech 30. prošlo významnými změnami, aby se ve společnosti po 2. světové válce opět navrátilo zpět. Oba snímky vznikly v první polovině let 70., kdy vyvstal na povrch požadavek, aby bylo postavení žen a veškerá stereotypní ustanovení, týkající se žen, přehodnoceno a přizpůsobeno nově vznikající moderní společnosti. Zdálo by se tedy, že k těmto účelům by byl snímek *Kmotr* jako stvořený. F. F. Coppola měl jako muž v tehdejší filmovém průmyslu mnohonásobně větší šanci prosadit novinky a ukázat ženy v jeho příběhu v moderním světle. On se však záměrně vrací zpět a hrdinkám přisuzuje vlastnosti hrdinek let 40. a 50., tedy let, ve

kterých se příběh *Kmotra* má odehrávat. Jeho ženy také zcela odpovídají tzv. plochým postavám. Tak, jak je ve svém díle *Příběh a diskurz* popsal Seymour Chatman. Takové postavy mají jeden hlavní rys, který se nijak nemění v průběhu příběhu. Taková postava je velmi jednoduchá a velmi předvídatelná. I přesto, že Chatman obecně předpokládá, že osobnosti postav jsou neukončené a podléhají dalším úvahám a revizím, Coppola ženským postavám dává jasnou pozici a nedává prostor pro jakýkoliv další rozvoj. Postavám je přisouzen určitý soubor rysů a s těmi pracuje po celou dobu snímku⁵⁵. Přestože by například postava Kay měla potenciál dalšího vývoje. Stejně tak Connie, která v jedné scéně propuká v hysterický pláč, ničí vybavení bytu a ohrožuje muže nožem. V této scéně se její postava vymyká obrazu klasických hrdinek. Ty se totiž projevovaly určitou emocionální chladností, neschopností vyjádřit vztek na muže v pozici autority. Taková frustrace se pak projevovala jako slzy. Coppola tedy také na moment připouští, že by ženy v jeho snímku mohly zastupovat důležitější pozici. Ovšem to, jakým způsobem následně ukončil tuto jedinou scénu vzdoru ženské hrdinky⁵⁶, jasně potvrzuje pevně danou pozici žen, která byla určena jím, tradicí i historií samotnou. Dominanta snímku tedy na rozdíl od toho předešlého, leží v prezentaci mužského světa. Celé dílo se soustředí na vykreslení mužství v konfrontaci s národnostní příslušností, důraz je též kladen na potřebu rodinné pospolitosti a zejména pak na loajalitu k rodinnému byznysu, ačkoliv ten se řídí krutými pravidly mafie. Tato pravidla jsou nemilosrdná a osudová pro všechny. Mužské postavy jsou propracované, vyvíjí se a jsou stejně jako snímek sám, charakteristické autorským přístupem režiséra. Přestože odpovídají v mnohém klasickým mužským postavám tzv. typu macho, je to právě jejich vřelý vztah k instituci rodiny, který je pro tuto dobu zcela výjimečný. Postavení žen a prezentace ženských postav ale odpovídá stereotypnímu pojetí let 40. a v ničem se nevymykají povahově, vizuálně ani charakterově.

Naopak J. M. Silver se postavila proti stereotypnímu postavení žen ve filmu, ve společnosti, rodině i náboženství. Jako žena- režisérka měla pozici nevídaně složitou, ale ani to ji nezastavilo před vytvořením originálního díla. Přestože *Hester Street* nedosáhlo ani v nejmenším takového úspěchu jako například právě *Kmotr*, přesto si zaslouží stejnou pozornost a patří mu nesmazatelné místo v kinematografii.

⁵⁵ CHATMAN, Seymour, *Příběh a diskurz. Narativní struktura v literatuře a filmu*, nakladatelství Host, Brno, 2008, str. 126-138. ISBN 978-80-7294-260-2

⁵⁶ Connie se vzdává a je opět surově zbita mužem

Závěr

Hlavním cílem této bakalářské diplomové práce bylo postihnout obraz filmové hrdinky ve filmu J. M. Silver. Pozornost jsem soustředila především na její postavení ve společnosti, v manželství a ve vztahu k mužům a také k tradicím židovského náboženství a americké společnosti. Mým cílem bylo vykreslit její obraz v takové míře, abych dokázala, že se tato hrdinka vymyká konvencionalizovanému zobrazení většiny ženských postav v klasickém Hollywoodu i ve filmech 70. let, potažmo let 40. až 50. Svou hrdinku nechává režisérka rozhodnout o svém osudu i o osudu mužů, kteří ji obklopují. Narušuje tím dobové konvence i tradice, spojené s židovským náboženstvím. Na příkladech ženských hrdinek, které jsem uvedla, můžeme jasně pozorovat odlišné pojetí, kterým se vyznačuje hrdinka J. M. Silver. Například v porovnání s hrdinkami filmů klasického Hollywoodu 30. let jsou její hrdinky velmi flexibilní a nevyznačují se charakterem té či oné klasicky pojeté hrdinky. Její hrdinky jsou pracujícími ženami, manželkami i milenkami. Mění se z počestných zakřiknutých žen na ženy sebevědomé s důmyslně skrytou revoltou. Hrdinka J. M. Silver se neztotožňuje ani s hrdinkami snímků let 40. až 50., tak jak je například vykreslil právě F. F. Coppola. Ano, manželství je i Silver považováno za výjimečný svazek, ovšem nebojí se ho rozvázat, pokud je postavení ženy jakkoliv utlačováno nebo dokonce zatlačeno na tu nejnižší možnou, až ponižující úroveň. Jak J. M. Silver, tak F. F. Coppola čerpají z vlastních cenných zkušeností a vědomostí, jež jim poskytli rodinní příslušníci, v obou případech původní přistěhovalci. Oba se tedy inspiroují tím, co odmala považují za jasně dané. Oba také vytvářejí originální dílo, které se každé svým jedinečným způsobem vymyká mainstreamu 70. let. Ovšem pouze J. M. Silver přizpůsobuje a mění přístup k ženským postavám, jelikož cítí, že je potřeba mnohé změnit a nebojí se pozměnit zažitá a stereotypní pojetí manželství i samotných žen v pozici manželek či partnerek. F. F. Coppola naproti tomu zcela ignoruje jakékoliv vnější vlivy a vytváří dílo, které odpovídá jeho představám a stereotypnímu přístupu. Příběh centruje čistě okolo výrazných mužských postav. A přesto, že v několika málo momentech naznačí důležitost přítomnosti ženy, její postavení i názory jsou zcela potlačeny na nejnižší možnou úroveň a slouží pouze jako doplňující součást v pozadí snímku. Jako třešnička na dortu, nebo jako konečné, finální potvrzení absolutní nadřazenosti mužského faktoru, nad faktorem ženským. I přesto, že snímek *Hester Street* vzniká v době největšího rozmachu feminismu, její hrdinky se ani zde v mnohém neshodují s konvencionalizovaným pojetím feministických ženských postav. Projevují se jako silné, sebevědomé a pracující ženy,

ovšem manželství a partnerství s mužem je pro ně stejně důležité. Nesnaží se v žádném případě důležitost manželství snížit na nižší úroveň a nahradit jej svojí touhou po svobodném životě a nadvládou nad muži, tak jak to můžeme vidět v analyzovaném snímku *Girlfriends*. Jejich individualita jde ruku v ruce s tradičními hodnotami a nechává vyplynout na povrch individuální potřeby, schopnosti a touhy žen v jakékoliv společenské pozici nebo životní etapě. Nebojí se tedy narušit konvence na všech rovinách a nachází třetí cestu, kterou se její hrdinky mohou ubírat. Plasticitu a dualitu hlavní postavy Gitl buduje režisérka postupně na pozadí kontrastů, které ještě umocňují důležitost konečné proměny. Proměny v ženu jedinečnou, vyrovnanou a emancipovanou. Její ženství je ustavičně vystaveno útlakům ze strany společnosti, mužů i náboženských tradic. Musí také čelit změnám, spojeným s novým prostředím a novými americkými hodnotami, které jsou v naprostém rozporu s těmi, které dosud znala. Silver nechává svou hrdinku vyrůst v silnou ženu, která je vyváženou kombinací obou protikladných světů. Nevzdává se role matky, dobré manželky ani svého ženství. Ženou zůstává, ovšem takovou, jakou se cítí být. Navzdory všem předsudkům a očekáváním mužů, žen a celé společnosti.

Shrnutím všech podstatných rysů a vlastností ženských postav ve světle standardů a zájmů pro dvě naprosto odlišné společenské epochy, jsem byla schopna poukázat na zásadní rozdíly mezi oběma přístupy. Následnou komparací s tendencí jednoho z nejvýznamnějších režisérů dané doby a také tendencemi vybraného feministického snímku, jsem mohla vyzdvihnout sílu, jakou vynikají ženské postavy J. M. Silver nad hrdinky jiných režisérů a tím určit také dominantu snímku. Odlišnosti, díky kterým snímek vyniká nad ostatní díla dané doby, jsou dány především silou dialogů, hereckého projevu a v neposlední řadě i díky režisérskému přístupu J. M. Silver. Využitím střihové skladby, práci s herci a dokonale propracovanou mizanscénou Silver vybuodovala nezvykle působivé pozadí, na němž mohly vyniknout všechny podstatné body, kterými chtěla svůj snímek ozvláštnit.

Silver však byla také kritizována, zejména za příliš sentimentální přístup ve svém snímku a nepřesné, nedostatečné zobrazení skutečné dobové situace. Film sice pracuje s dobovým materiálem, ale jeho cílem není přesný popis historických událostí. Naopak se tomuto snažila režisérka vyhnout a pozornost soustředit zejména na vykreslení vztahových rovin mezi postavami. Historie židovské diaspory a sžívání se s novým a zcela jiným prostředím je však podstatnou součástí narativu snímku, jelikož pomáhá dekonstruovat tradiční obraz ženy. Můžeme tedy hovořit o „obrazu„ ženy? Domnívám se, že snímek

Hester Street zcela jistě poskytuje odlišný pohled na ženu. Tato reprezentace ženských postav je zcela jedinečná a komplexní. Postavy jsou kombinací více přístupů a nemůžeme tudíž hovořit o jasném zařazení či výlučné příslušnosti k tradičnímu pojetí žen v kinematografii let 30. až 70. let. Režisérka vytvořila postavy, které jsou schopné spolu koexistovat i přes odlišné názory a životní hodnoty, ale co více. Postavila muže i ženy na stejnou úroveň velmi nenásilným a elegantním způsobem tak, aby ani jedno pohlaví nebylo jakýmkoliv způsobem degradováno nebo kastrováno. S tím rozdílem, že hlavní slovo již mají ženy a muži se jejich rozhodnutím bez výhrad podvolují. Hlavní ženské hrdinky sice volí pozici silných, emancipovaných žen, ale žádná z nich nezůstává sama. Touží po lásce a po muži po svém boku stejně, jako každá jiná tradiční filmová hrdinka.

Prameny a literatura

Prameny:

HESTER STREET. Režie: Joan Micklin Silver. Scénář: Joan Micklin Silver. Kamera: Sal Barone. Hudba: William Bolcom, Herbert L. Clarke, Střih: Katherine Wenning. Hrají: Steven Keats (Jake), Carol Kane (Gitl), Mel Howard (Bernstein), Dorrie Kavanaugh (Mamie), Doris Roberts (Mrs. Kavarsky), Paul Freedman (Joey)

Filmy:

Dance, Girl, Dance (Dorothy Arzner, USA, 1940)

Gentleman Prefers Blondes (Howard Hawks, USA, 1953)

Girlfriends (Claudia Weill, USA, 1978)

Heritage: Civilization and the Jews (M. Seigel, M. Silverstein, USA, 1984)

Hester Street (J. M. Silver, USA, 1975)

Kmotr (Francis Ford Coppola, USA, 1972)

Morocco (Josef von Sternberg, USA, 1930)

Občan Kane (Orson Welles, USA, 1941)

The Immigrant Experience (J. M. Silver, USA, 1972)

Literatura:

ACKER, Aly. *Reel Women, pioneers of the cinema, 1896 to present*. New York: The continuum publishing company, 1991. ISBN 0713469609

American Film: Journal of the Film and Television Arts, editor: Hollis Alpert, The American Film Institute, Washington D. C, October 1975, Volume 1, [citováno dne 20. 11. 2012]. Dostupné z [www. filestube.com/ 405nStvgpRMDUbGJlnjBDA](http://www.filestube.com/405nStvgpRMDUbGJlnjBDA)

AUSTER, Albert. *American Film And Society Since 1945* (3rd Edition, Revised and Expanded) [citováno dne 23. 7. 2012]. Dostupné z WWW: <http://www.site.ebrary.com/lib/natl/Docid=10021440&ppg=130>

- BEDNÁŘOVÁ, Věra. *Postavení ženy ve starověku*. Praha: nakladatel Václav Petr, 1941
- BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin, Kofroň(ed.). *Umění filmu: Úvod do studia formy a stylu*. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění v Praze, 2011. ISBN 978-80-7331-217-6
- CAHAN, Abraham. *Yekl: a Tale of the New York Ghetto*. New York: Kessinger, 1996. ISBN 978-14-1919-519-8
- CASSETTI, Francesco, *Filmové teorie 1945-1990*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2008. ISBN 978 -80-7331-143-8
- HASKELL, Molly. *From Reverence to Rape: The Treatment of Women in the Movies*. Chicago: University of Chicago Press, 1974. ISBN 0-226-31885-0
- HOROWITZ, F. Robert, *Between a Heartache and a Laugh: Two Recent Films on Immigration*. In: *Film & History: An Interdisciplinary Journal of Film and Television Studies* Volume 6, Number 4, December 1976. [citováno dne 28.12.2012]. Dostupné z [http:// search.ebscohost.com](http://search.ebscohost.com)
- HOWE, Irving. *The Immigrant Jews of New York*. London: Routledge and Kegan Paul LTD, 1976. ISBN 07100 83335
- CHATMAN, Seymour. *Příběh a diskurs. Narativní struktura v literatuře a filmu*. Brno: nakladatelství Host, 2008. ISBN 978-80-7294-260-2
- JOHNSTON, Claire: *"Women's Cinema as Counter-Cinema"* In: Johnston, Claire(ed.), *Notes on Women's Cinema*, London: Society for Education in Film and Television, reprinted In: Sue Thornham(ed.), *Feminist Film Theory. A Reader*, Edinburgh University Press, 1999
- Kolektiv autorů. *Lingea velký slovník anglicko-český a česko-anglický*. Brno: nakladatelství Lingea, s.r.o, 2010. ISBN 9788087062852
- KUBCOVÁ, Jana. *Postavení ženy v židovské společnosti (dějiny a současnost)*. Hradec Králové: nakladatelství Univerzita Hradec Králové, 2009. ISBN 978-80-7399-835-6
- LANCASTER, Brian. *Judaismus*. Praha: Ikar, 2009, ISBN 80-7202-704-2
- MULVEY, Laura. *Vizuální rozkoš a narativní film*, *Iluminace*, 5, 1993. č. 3(11), s. 126
- SCHWARTZ, Marco. *Láska v Bibli*. Czech edition, Ikar, Praha, 2002, ISBN 80-72-02-960-6
- SMELIK, Anneke. *Feminist Film Theory* [citováno dne 12.12.2012]. Dostupné z www: http://www.let.uu.nl/womens_studies/anneke/filmtheory.html
- SPIEGEL, Paul. *Kdo jsou židé?* Brno: Společnost pro odbornou literaturu-Barrister &

Principal, 2007. ISBN 9788087029077

THOMPSON, Kristin. *Neoformalistická filmová analýza: Jeden přístup, mnoho metod*, Iluminace, Ročník 10,1998, č. 1 (29); přeložil Zdeněk Böhm. (*Neoformalist Film Analysis: One Approach, Many Methods*, Princeton University Press, Princeton, 1988, s. 3-46)

UNTERBURGER, L. Amy. *The St. James Women Filmmakers Encyclopedia: Women on the Other Side of the Camera (St. James Reference Guides)*. Chicago: Visible Ink Press, 1999, ISBN 157-85-909-22

www.pbs.org/wnet/heritage/HeritageGuide.pdf [citováno dne 13. 11. 2012]

Anotace

Bakalářská práce se zabývá obrazem ženy ve filmu *Hester street* (1975) americké režisérky Joan Micklin Silver. Práce postihuje a analyzuje ženské hrdinky ve vztahu k manželství, k židovskému náboženství, její postavení ve společnosti i ve vztahu k ženství. Tyto aspekty zkoumá se soustavným zřetelem na genderové i historicky-náboženské odkazy snímku. Pomocí neoformalistické analýzy práce zkoumá a analyzuje prostředky, jimiž režisérka vyzdvihuje ženskou hrdinku do popředí, jako dominantu snímku. Ústřední ženské hrdinky porovnávám s hrdinkami klasického Hollywoodu 30. let i s hrdinkami snímků z let 70. Metodologicky vycházím z teorie neoformalismu Kristin Thompson a také z vybraných feministických teorií.

Annotation

This bachelor thesis depicts the image of heroine characters in the film *Hester Street* (1975) by the American director Joan Micklin Silver. This thesis interprets and analyzes its female characters in particular their relationships to marriage, to the Jewish religion, their positions in society and their relationships to womanhood. These aspects are examined with constant regard to gender and the historically-religious references of this film. Through the use of the neoformalist analysis this thesis examines and analyzes the instruments which are used by the director to highlight the female character as a dominant of this film. The main female characters are compared with both female heroines of classic Hollywood in 1930's and with alternative heroines of 1970's. Methodologically I draw from a theory of neoformalism by Kristin Thompson and as well as from other specific feminist theories.