

Univerzita Palackého v Olomouci
Filozofická fakulta

Bakalářská práce

**Proměna ženských postav ve
vybraných filmech
Romana Polanského**

Victoria Smirnova

Katedra divadelních a filmových studií

Mgr. Luboš Ptáček, Ph.D.

Studijní program: Portugalská filologie – Filmová věda

Olomouc 2018

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci na téma „Proměna ženských postav ve filmech Romana Polanského“ vypracovala samostatně za použití v práci uvedených pramenů a literatury. Dále prohlašuji, že tato bakalářská práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

V Olomouci dne 13.12.2018

.....

podpis

Ráda bych touto cestou vyjádřila poděkování Mgr. Luboši Ptáčkovi, Ph.D., za jeho cenné rady, trpělivost při vedení mé bakalářské práce a věnovaný čas. Rovněž bych chtěla poděkovat mé rodině a přátelům za podporu během psaní této práce.

OBSAH

1. ÚVOD	5
2. METODOLOGICKÝ POSTUP	7
3. TEORETICKÁ ČÁST	10
3.1. NARATOLOGIE A TEORIE POSTAV PODLE SEYMOURA CHATMANA	10
3.2. PSYCHOANALÝZA A JEJÍ VZTAH S FEMINISMEM	12
3.3. FEMINISTICKÁ FILMOVÁ TEORIE	14
3.3.1. „Vizuální slast a narativní film“. Stať Laury Mulvey	16
3.3.2. Revize stať Laury Mulvey „Vizuální slast a narativní film“	19
3.4. PORTRÉT ROMANA POLANSKÉHO	24
3.4.1. <i>Válečné dětství</i>	25
3.4.2. <i>Formování nadaného herce</i>	26
3.4.3. <i>Filmová škola a studentské etudy</i>	27
3.4.4. <i>Emigrace</i>	28
4. ANALÝZY	29
4.1. HNUS	29
4.2. HOŘKÝ MĚSÍC	36
4.3. VENUŠE V KOŽICHU	46
5. ZÁVĚR	53
SEZNAM POUŽITÝCH PRAMENŮ A LITERATURY	56

1. Úvod

Ve své bakalářské práci se zaměřím na proměnu ženských postav ve vybraných filmech polsko-francouzského režiséra Romana Polanského *Hnus*¹, *Hořký měsíc*² a *Venuše v kožichu*³. Proměna reprezentace ženy v Polanského filmech bude analyzována na pozadí proměny narace a stylu a také na pozadí vlivu historického a sociálního vývoje postavení žen ve společnosti od 60. let a autobiografických prvků ze života samotného režiséra.

Roman Polanski patří mezi nejvýznamnější režiséry povalečného období. Během své filmové kariéry se věnoval hojnému počtu žánrů a byl inspirací pro mnohé tvůrce. Například jeho snímek *Rosemary má dítě*⁴ vzbudil v 70. letech zájem o mysteriózní hororové filmy, následovala móda film, jako jsou *Vymítač ďábla*⁵, *Přichází satan!*⁶ a *Osvícení*⁷. Film *Hnus*⁸ inspiroval orientačním bodem pro následovníky surrealistické názornosti a psychologických závěrů. Snímek *Čínská čtvrt*⁹ zase předznamenal rozkvet žánru neo-noir v 90. letech.

Motivací k napsání této bakalářské práce je můj dlouholetý zájem o tvorbu Romana Polanského. Ve svých filmech režisér často ožívuje témata sexuálních problémů, osamělosti v pekle paměti, izolace, nenávisti, pokoření, šílenství a mysticismu, především pak ve snímcích, kde je protagonistkou žena. Proto bych ve své práci chtěla popsat, jak se ženské postavy rozvíjely od 60. let do současné doby, jak se proměnilo vnímání žen samotným režisérem během tohoto období a jak je to spojeno se sociálním kontextem. Pro tyto účely jsem zvolila tři filmy z různých období Polanského tvorby. Tyto snímky jsou spojené výše uvedenými tématy, ale postupně každý z nich více a více rozvíjí vnitřní jistotu ženské protagonistky, která se stává dominantní osobou. Protagonistky režisér nezdědka vystavuje ponížení a urážkám a tímto způsobem demonstruje, co znamená být obětí agrese. Ve filmu

¹ *Hnus* [Repulsion] [film]. Režie Roman POLANSKI. UK, 1965. DVD.

² *Hořký měsíc* [Bitter Moon] [film]. Režie Roman POLANSKI. Francie, UK, USA, 1992. DVD.

³ *Venuše v kožichu* [La Venu à la fourrure] [film]. Režie Roman POLANSKI. Francie, Polsko, 2013. DVD.

⁴ *Rosemary má dítě* [The Rosemary's baby] [film]. Režie Roman POLANSKI. USA, 1968. DVD.

⁵ *Vymítačďábla* [The Exorcist] [film]. Režie William FRIEDKIN. USA, 1973. DVD.

⁶ *Přichází satan!* [The Omen] [film]. Režie Richard DONNER. UK, USA, 1976. DVD.

⁷ *Osvícení* [The Shinning][film]. Režie Stanley KUBRICK. UK, USA, 1980. DVD.

⁸ *Hnus* [Repulsion] [film]. Režie Roman POLANSKI. UK, 1965. DVD.

⁹ *Čínská čtvrt* [Chinatown] [film]. Režie Roman POLANSKI. USA, 1974. DVD.

*Hnus*¹⁰ se hlavní hrdinka postupně ponořuje do hrůzy svých vlastních fantazií, ve snímku *Hořký měsíc*¹¹ protagonistka zpytuje svou vášeň a sama sebe do úplného sebezničení a protagonistka ve filmu *Venuše v kožichu*¹² se proměňuje z prosté ženy v antickou bohyni Venuši prostřednictvím manipulace mužem.

¹⁰ *Hnus* [Repulsion] [film]. Režie Roman POLANSKI. UK, 1965. DVD.

¹¹ *Hořký měsíc* [Bitter Moon] [film]. Režie Roman POLANSKI. Francie, UK, USA, 1992. DVD.

¹² *Venuše v kožichu* [La Venu à la fourrure] [film]. Režie Roman POLANSKI. Francie, Polsko, 2013. DVD.

2. Metodologický postup

Metodologický postup analýzy a interpretace čerpám ze stati Laury Mulvey *Vizuální slast a narativní film*¹³. Tento zdroj považuji za relevantní, neboť autorka se vymezuje vůči ideologii maskulismu a zaměřuje se na fenomén voyeurismu, problematiku subjektivity pohledu a specifikum reprezentace žen ve filmu. Při analýze ženských postav ve vybraných filmech Romana Polanského budu rovněž využívat poznatky z Freudovy psychoanalýzy, ze které feministická teorie vychází, jako jsou skopofilie, kastrační komplex, fetišismus a masochismus.

Dalším metodologickým východiskem mojí práce bude teorie postav podle knihy *Příběh a diskurz*¹⁴ Seymoura Chatmana. Tato teorie je předmětem zájmu jak literární, tak i filmové teorie. Ačkoliv se v této práci budu zabývat filmovou postavou, se budu opírat o teorie literárních postav, protože tyto dvě teorie jsou navzájem propojené. Teorii Chatmana a Todorova začleňuji z toho důvodu, že Laura Mulvey nepočítá s vývojem a proměnou ženských postav, jejich reprezentaci popisuje jako statickou. Ve filmech Romana Polanského ale dochází k radikální proměně ženských hrdinek, proto rozšiřuji metodologický rámec o naratologické prvky tak, aby jednotlivé analýzy zachytily tento vývoj.

V úvodu teoretické části nastíním pojetí postavy Seymoura Chatmana a definuji základní pojmy spojené s postavením postavy v rámci příběhu. V knize *Příběh a diskurz* Seymour Chatman uvádí a analyzuje koncepce postavy různých literárních teoretiků i celých hnutí, z jejichž pojetí budu také vycházet. Například považuji za relevantní zmínit pojetí bulharsko-francouzského teoretika Tzvetana Todorova¹⁵, který rozlišuje dvě široké kategorie narativů – postavové (psychologické) a dějové (apsychologické). Zejména u postavového se narativu pozornost soustředí na subjekt – na postavu. Také uvedu teorie, ve kterých Chatman zkoumá postavy jako otevřený konstrukt a plastický objekt (popisuje je prostřednictvím typologie Edwarde Morgana Forstera) a uvádí paradigma jejich rysů.

¹³ MULVEYOVÁ, Laura. *Vizuální slast a narativní film*. In: *Dívčí válka s ideologií: Klasické texty angloamerického feministického myšlení*. Libora Oates-Indruchová. Praha: SLON, 1998. 304 s. ISBN 80-85850-67-2.

¹⁴ CHATMAN, Seymour. *Příběh a diskurz: Narativní struktura v literatuře a filmu*. Brno: Host, 2008. 328 s. ISBN 978-80-7294-260-2.

¹⁵ Tamtéž, s. 118–119.

Jelikož analýza teorie postavy podle Seymoura Chatmana rozebírá postavu z hlediska „vnější struktury“, považují za nezbytné spojit tuto teorii s feministickou filmovou teorií (která byla založena na freudovské psychoanalýze) a s termíny, které používá Laura Mulvey. Autorka rozebírá vzájemné vztahy přes pohled mužské postavy na ženskou postavu a divákem a nakonec spojení výše uvedených (tj. kamery), což mi dává možnost lépe analyzovat hlavní postavu ve vybraných filmech. Rovněž se opřu o teorii, jež rozebírá postavu jako plastický objekt a otevřený konstrukt. Mulvey však nepracuje s psychickým vývojem postavy v příběhu, kterému se věnuje Chatman.

Největší prostor v teoretické části věnuji feministické teorii, přičemž zvláštní důraz náleží definování pojmů, které Laura Mulvey převzala z Freudovy psychoanalýzy. Proto považují za nezbytné krátce zmínit, jak feminismus začal spolupracovat s psychoanalýzou.

Mulvey se ve svých studiích věnuje otázce rozkoše, kterou film nabízí, uvádí termíny „skopofilie“ (slast z dívání se, když člověk vnímá jinou osobu jako objekt sexuální stimulace skrz pohled) a „narcismus“ (když je středem vnímání objekt, který má pohlavní pud k sobě samému, je podle Freuda rovněž sexuální deviace, kterou můžeme považovat za druh sexuálního fetišismu¹⁶), říká: „Oddíly II A a B vymezily protikladné aspekty struktur pohledu vzbuzujících slast při obvyklém sledování filmu. První z nich, skopofilní, vzniká ze slasti pociťované tehdy, je-li jiná osoba objektem sexuální stimulace pohledem. Druhý, který se rozvinul prostřednictvím narcismu a skrze konstituování Já, vychází z identifikace s viděným obrazem.“¹⁷ Také Mulvey využívá psychoanalytické znalosti ohledně kastrálního komplexu (když ženy závidí mužům, protože ti mají penis, a také když muži mají strach z jeho ztracení), fetišismu, voyeurismu, masochismu a falocentrismu. V rámci filmové teorie zavedla pojmy „the gaze“ (což znamená soustředěný pohled), „the look“ (neutrální pohled) a také identifikuje tři typů pohledů objevujících se ve filmu ze strany muže, které podle ní slouží k sexuální objektivizaci žen.

Stat' Mulvey *Vizuální slast a narativní film* byla označena za velký průlom ve filmové teorii, ale časem se stala předmětem mnohých interdisciplinárních diskuzí

¹⁶ FREUD, Sigmund. *Očerki po psychologii sexualnosti*. Sankt-Peterburg: Azbuka, 2017. S. 26–27. ISBN 978-5-389-08700-2.

¹⁷ MULVEYOVÁ, Laura. *Vizuální slast a narativní film*. In: *Dívčí válka s ideologií: Klasické texty angloamerického feministického myšlení*. Libora Oates-Indruchová. Praha: SLON, 1998. S. 122. ISBN 80-85850-67-2.

mezi filmovými teoretiky, kteří pokračovali v revizi a kritice statě až do poloviny 80. let. Kritici (mezi které patří Barbara Creed¹⁸, která se zabývala ženským diváctvím a nesouhlasila s pojetím Laury Mulvey ohledně toho, že žena je pasivním objektem mužské touhy) tohoto článku poukazovali na to, že Laura Mulvey nepočítá s možností potěšení žen klasickým hollywoodským filmem a také že nezohledňuje diváctví, které není organizováno podle normativních genderových linií. Laura Mulvey řeší tyto otázky ve svém pozdějším článku z roku 1981 *Afterthoughts on „Visual Pleasure and Narrative Cinema“ inspired by Duel in the Sun*¹⁹.

Závěrečnou část úvodní části věnuji biografii Romana Polanského, s důrazem na jeho vztah k ženám. Vycházet budu zejména z knihy Christophera Sandforda *Polanski*²⁰. Za zásadní pro nalezení podstaty proměn charakterů hrdinek považuji zmínit určitá fakta spojená s profesním a osobním vývojem autora.

Roman Polanski se nevyjadřuje ohledně autobiografických aspektů ve svých filmech, přestože ve většině z nich může divák vyzorovat Polanského názory i vnímání světa. Nicméně Polanski neodmítá posouzení svých snímků a říká: „Kinematografie je uskutečněním nápadů, které jsou pouze ve vaší hlavě.“ A dále vysvětluje: „V tomto smyslu je prací jednoho člověka – je formou umění jednoho člověka – a proto jsem jediným člověkem, který ví, co se děje v mé hlavě“²¹. K Polanského tvorbě tak či onak přispěly ženy. V osmi letech musel čelit smrti jedné z nejdůležitějších žen svého života. Bula Polanski, jeho matka, byla odvezena do koncentračního tábora. Později se režisér ve vzpomínkách vrátil k tragickému úmrtí své matky a druhé manželky, Sharon Tate, která byla zabita v posledním měsíci těhotenství. To vše zanechalo nerasmazatelnou stopu na způsobu, jakým Roman Polanski vnímá ženy.

¹⁸ CREED, Barbara. *The Monstrous-Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis*. London: Routledge, 1993. 192 s. ISBN 978-0415052597.

¹⁹ [online] Dostupné z [www http://afc-theliterature.blogspot.cz/2007/07/afterthoughts-on-visual-pleasure-and.html](http://afc-theliterature.blogspot.cz/2007/07/afterthoughts-on-visual-pleasure-and.html) [cit. 26.10.2018].

²⁰ SANDFORD, Christopher. *Polanski*. Moskva: Ripol Klassik, 2012. 517 s. ISBN: 978-5-386-05072-6.

²¹ CRONIN, Paul. *Roman Polanski: Interviews (Conversations With Filmmakers)*. University Press of Mississippi, 2005. 211 s. ISBN 1578067995. „*Filmmaking is about translating the ideas in your head to life.*“ „*In this respect, it's the work of only one person – a one-man art form – because I'm the only person who knows what's going inside my head.*“

3. Teoretická část

3.1. Naratologie a teorie postav podle Seymoura Chatmana

Seymour Chatman v knize *Příběh a diskurz: narativní struktura v literatuře a filmu* vytyčil jako cíl definici narativu. Jeho přístup je dualistický jako i strukturalistický, v duchu Rolanda Barthesa, Tzvetana Todorova, Gérarda Genetta a Vladimira Jakovleviče Proppa. Chatman zavádí dichotomii diskurzu historie (prostřednictvím srovnání článku Christophera Metza *Histoire/Discours* a terminologie Émile Benvenista) a také se snaží najít potřebné pomocné komponenty vyprávění. Za prvé uvažuje o vyprávění jako o komunikaci. Má přitom na mysli jak „odesílatele“ (objekt, který poskytuje informace), tak i „příjemce“ (objekt, který vnímá informaci). Každý z těchto objektů má v sobě tři složky – „odesílatel“ je reálný autor, implikovaný autor a vypravěč (který není obligatorní), „příjemce“ je reálné publikum (anebo čtenář), implikované publikum (anebo čtenář) a narativní adresát (který rovněž není obligatorní). V tomto modelu se publikum nemůže zapojit do akce, a proto Chatman zahrnuje do tohoto řetězu aktivního diváka, který může vyplnit „mezery“ v příběhu svými vlastními znalostmi o životě, problému či umění. Pomocí výše uvedeného komunikačního modelu Chatman konstatuje, že sdělená informace je příběhem (tj. strukturou s plánem obsahovým)²², která je přenášena prostřednictvím diskurzu (tj. plánem výrazovým)²³. Příběh podle Chatmana může existovat jenom tehdy, když je vnímán diskurzem prostřednictvím literatury, filmu, divadla, komiksu atd. Tímto způsobem Chatman popírá výklad příběhu jako k hipostatizačnímu objektu, odděleně od procesu, prostřednictvím kterého vzniká ve vědomí „čtenáře“.²⁴

Když mluvíme o přístupech k postavám, je důležité zmínit bulharsko-francouzského teoretika Tzvetana Todorova, který rozlišuje dvě široké skupiny narativů – dějový (neboli apsykologický) a postavový (neboli psychologický). U psychologického narativu je pozornost věnovaná subjektu, tj. postavě. Také Roland Barthes sdílí tento názor – označuje nejenom funkční a pomocné role postav, ale

²² CHATMAN, Seymour. *Příběh a diskurz: Narativní struktura v literatuře a filmu*. Brno: Host, 2008. S. 152. ISBN 978-80-7294-260-2.

²³ Tamtéž.

²⁴ Tamtéž, s. 41.

zdůrazňuje psychologický pohled, který je založen na jejich povahových vlastnostech a osobnosti.²⁵ Oba názory jsou vzhledem k mé práci závazné.

Také Seymour Chatman ve své knize uvádí pojmy „plastický objekt“ a „otevřený konstrukt“. Autor se domnívá, že pokud je divák nebo čtenář omezenější v hloubání a v pochopení postavy, příčinou je nedostatek estetického zážitku u toho samého diváka nebo čtenáře. Tvrdí, že existence postav jako slova v knize či jako obrazu na plátně v kině je plochou existencí. Seymour Chatman uvádí jako příklad to, že divák nebo čtenář má svou představu té či oné postavy, které přisuzuje nějaké vlastnosti, a nepředstavuje si slovo v textu anebo jméno postavy ve filmu. Proto je podle Chatmana nutné hluboké pochopení postav, které jsou pro diváka nebo čtenáře otevřenými konstrukty. Jinými slovy, postavy podléhají dalšímu uvažování a nejsou pouhými dějovými dekoracemi. Seymour Chatman zkoumá postavu z hlediska paradigmatického přístupu, kdy je postava považovaná za paradigma rysů. Chatman dělí postavy na ploché a plastické, inspirován anglickým prozaikem a libretistou Edwardem Morganem Forsterem. Podle Forstera se ploché postavy vyznačují tím, že jsou představeny „na základě jedné myšlenky nebo vlastnosti“²⁶. Ale v případě, že charakteristice postavy přidáme nějaký další faktor, tato postava začíná mít určitou tendenci k plastičnosti.²⁷ Největší rozdíl mezi plochou a plastickou postavou je to, že plastická postava je schopna čtenáře či diváka něčím udivit.²⁸

Na tuto typologii navazuje ve své knize Seymour Chatman a uvádí paradigma rysů: „Stavím se – neoriginálně, leč pevně za pojetí postavy jako paradigmatu rysů (rysů‘ ve významu ‚relativně stabilních či trvalých osobních vlastností‘), podle kterého se rys může buď rozvinout, tj. vynořit se dříve či později během příběhu, nebo zmizet nebo být nahrazen rysem jiným.“²⁹ Na rozdíl od plastické postavy, plochá postava podle Chatmana „...má pouze jediný rys (anebo rys jasně dominující ostatním), chování ploché postavy je vysoce předvídatelné. Naopak plastické postavy jsou obdařeny velkým množstvím rysů, z nichž některé bývají konfliktní či dokonce

²⁵ CHATMAN, Seymour. *Příběh a diskurs: Narativní struktura v literatuře a filmu*. Brno: Host, 2008. S. 118–119. ISBN 978-80-7294-260-2.

²⁶ FORSTER, Edward Morgan. *Aspekty románu*. Bratislava: Tatran, 1971 S. 69. Překlad E. Šimečková.

²⁷ Tamtéž.

²⁸ Tamtéž, s. 76.

²⁹ CHATMAN, Seymour. *Příběh a diskurs: Narativní struktura v literatuře a filmu*. Brno: Host, 2008. S. 152. ISBN 978-80-7294-260-2.

protikladné, jejich jednání nelze předvídat – dokáží se měnit, překvapovat nás atd.“³⁰. Z toho lze vyvodit, že divák nebo čtenář vnímá plastickou postavu jako skutečného a živého člověka s jeho charakterem, problémy a zážitky – chování postav může být často konfliktní a rozporuplné. Díky tomu takové postavy motivují diváka nebo čtenáře k mnoha úvahám a k hlubšímu porozumění dílu či postavě. Také je vhodné dodat, že podle Chatmana plastické postavy fungují jako otevřené konstrukty, naproti tomu ploché postavy fungují jako konstrukty uzavřené. Všechny výše uvedené přístupy spolu vzájemně souvisí a nepovažují postavu za dějovou dekoraci, naopak dokazují, že postava je důležitým objektem pro plné pochopení knihy či filmu.

Ve všech třech Polanského analyzovaných filmech lze pozorovat stejnou dynamiku proměny hlavních postav. Divák nikdy neví, jak se bude hrdina nebo hrdinka chovat v závěru filmu (a doplní „mezery“ svými osobními zážitky) a jak se promění nejen chování, ale i zevnějšek postavy (jelikož proměna hrdiny je patrná v mluvě, zevnějšku a jednání, lze předpokládat, že také uvádí nepřímou reprezentace postavy). To vede k závěru, vycházející z výše uvedené Chatmanovy teorie, ve svých filmech Polanski ukazuje plastičnost postav (lze tedy zmínit ponětí otevřeného konstruktů).

3.2. Psychoanalýza a její vztah s feminismem

„Freud je otcem psychoanalýzy. Ale kdo je matkou?“³¹

Historie vzájemného vztahu mezi psychoanalýzou a feminismem je poměrně nejednoznačná.

Podle Iriny Zhrebkiny na jednu stranu feministická teorie používá metodologie psychoanalýzy. Na druhou stranu byl původní ideologický mechanismus klasické psychoanalýzy vystaven silné kritice ze strany feministických psychoanalytiček.³²

Význam psychoanalýzy pro feminismus v jejích dvou známých podobách –

³⁰ CHATMAN, Seymour. *Příběh a diskurs: Narativní struktura v literatuře a filmu*. Brno: Host, 2008. S. 152. ISBN 978-80-7294-260-2.

³¹ GREER, Germaine. *The Female Eunuch*, Harper Perennial Modern Classics. S. 104. ISBN 978 – 0061579530. „Freud is the father of psychoanalysis. It had no mother.“

³² ZHEREBKINA, Irina. *Prochti moje zhelanie. Postmodernism, psohoanaliz, feminism*. Ideia-Press, 2000. S. 68. ISBN 5-7333-0025-6.

freudovské a lacanovské – spočívá v tom, že psychoanalytický diskurz, stejně jako feministický, představuje výzvu pro klasické koncepty unifikovaného a sebe uplatněného subjektu tradiční filozofické racionálnosti. Oba psychoanalytické koncepty dávají možnosti pro kulturní zdůvodnění jevu pohlavní zkonstruování subjektivity, která je rozdělená na parametry „ženského“ a „mužského“ v podmínkách patriarchální kultury, což má obrovský význam pro budoucí vývoj feministické teorie a praxe. Kromě toho, psychoanalýza stejně jako teorie feminizmu problematizuje otázky o psychických strukturách, strukturách touhy, podstatě jazyka a reprezentaci, o sexualitě a subjektivnosti, zkrátka všech fenoménů, které jsou nejvíce relevantní pro feministické teoretické koncepty 20. století. V této době hlavní rozdíl feministické psychoanalýzy od klasické spočívá v tom, že první má za cíl analýzu nejenom pohlavní označovanou subjektivitu, ale pochopení ženské subjektivity a reprezentace žen v společnosti- a pochopení, jakým způsobem „mužské“ a „ženské“ genderové stereotypy ovlivňují sociální a kulturní normy genderové nerovnosti v současné kultuře. Podle feministickému názoru zásluha Sigmunda Freuda spočívá v tom, že místo abstraktního subjektu klasické filozofie zkoumá specifikum genderových vztahů, které jsou umístěné v konkrétní psychologické realitě – realitě rodiny.³³ Avšak role ženy v rodině Freud považoval za závislé a sekundární, a proto byl později kritizován feministkami. V práci *Tři pojednání k teorii sexuality* (z roku 1905)³⁴ Sigmund Freud poprvé použil pojem „genderová symetrie“. Také Freud odmítá kritéria „normální“ a „nenormální“ ohledně fenoménu perverze ve struktuře sexuality, což umožňuje odmítnutí hodnocení v analýze genderových parametrů identity. Kromě toho, právě v této Freudově práci je možné vyzorovat autorovo uznání předoidipovských fází touhy, které se později staly základními konstantami v psychoanalytické koncepci ženské touhy ve feministické psychoanalýze. Ve druhém období tvůrčí činnosti (1920–1940) Freud definuje ženskou identitu skrze pojem „bisexualita“ a chápe jí jako principiální dvojakost ve struktuře touhy. Ve stejném období také formuluje známou myšlenku ohledně teorie kastrace a tímto vysvětluje genderovou diferenciaci: Dívka je v této definici vykastrováným chlapcem, u které se tento komplex projevuje závistí penisu. Jinými slovy, freudovský pojem kastrace má ambivalentní význam v kontextu

³³ [online] Dostupné z [www.https://studopedia.org/2-146103.html](https://studopedia.org/2-146103.html) [cit. 27.10.2018].

³⁴ FREUD, Sigmund. *Očerki po psihologii seksualnosti*. Sankt-Peterburg: Azbuka, 2017. 224 s. ISBN 978-5-389-08700-2.

označování genderové identity člověka – na jedné straně, to snižuje pohlavní rozdíl k anatomickému, na druhé jí problematizuje vyrovnáním mužské a ženské subjektivity ve vztahu symbolické hrozby (tj. kastrace). Později tento teoretický úsudek pomohl feministickým teoretičkám 70. let 20. století vyvodit vlastní závěry o tom, že sexuální identita jedince (mužská anebo ženská) není určena biologickými a sociálními faktory.

Jak jsem zmínila dříve, mnohé feministické teoretičky kriticky hodnotily hlavní závěry Freudovy psychoanalýzy. Například Kate Millett ve své knize *Sex politics*³⁵ z roku 1970 vystavuje kritickému porozumění anatomické a biologické faktory v psychoanalytické koncepci feminity a říká, že psychické (anebo duševní) nelze zužovat na biologické. Kritiku můžeme najít také v práci Shulamith Firestone *The Dialectic of Sex: The Case for Feminist Revolution*³⁶ z roku 1970, v níž se autorka snaží ukázat, jakým způsobem potlačení žen v kultuře bylo chápáno jako ideologismus pomocí freudovského anatomického pojetí determinismu.

Na závěr této kapitoly o vztahu psychoanalýzy a feminismu bych chtěla dodat, že hlavní význam feministické psychoanalýzy spočívá v přehodnocení tradiční funkce „otce“ anebo „muže“ v psychoanalytickém diskurzu, zdůraznění aktivní ženské pozice a důkazu vlastní unikátní topologie ženské subjektivity a její odlišnosti od mužské.³⁷

3.3. Feministická filmová teorie

Kinematografie v sobě spojuje téměř všechny psychoanalytické obrazy – fantazii, skopofilii, fetišismus, narcismus a identifikaci. Ženský obraz, který existuje pro to, aby se na něj podíval mužský divák-spotřebitel, který má gaze, se stal předmětem zkoumání feministek. Psychoanalytická filmová teorie popisuje produkci mužského kino-subjektu a touhu, která je aktivní, ale je neustále potlačovaná, což nabízí obrovské pole působnosti pro feministickou filmovou teorii.³⁸

Feministická filmová teorie získala popularitu společně s psychoanalytickou

³⁵ MILLETT, Kate. *Sexual politics*. Columbia University Press, 2016. 416 s. ISBN 978-0231174251.

³⁶ FIRESTONE, Shulamith. *The Dialectic of Sex: The Case for Feminist Revolution*. Farrar, Straus and Giroux, 2003. 240 s.. ISBN 978- 0374527877.

³⁷ [online] Dostupné z [www https://studopedia.org/2-146103.htm](https://studopedia.org/2-146103.htm) [cit. 28.10.2018].

³⁸ STAM, Robert. *New Vocabularies in Film Semiotics (Sightlines)*. Sightlines, 1992. 177 s. ISBN 978-0415065955.

filmovou teorií v sedmdesátých letech 20. století. „Psychoanalýza byla právě v sedmdesátých letech jednou z velkých křížovatek, které vedly od jednoho typu senzibility k druhému“.³⁹ Právě toto období bylo pokládáno za druhou vlnu feminismu (která byla vymezena roky 1960–1990). Teoretičky se zabývaly širokou škálou problémů spojených v tomhle období nerovností, sexualitou, rodinou, pracovními místy a reprodukčními právy.⁴⁰ Začátek devadesátých let byl považován některými teoretiky za třetí vlnu feminismu, její ideologie se zaměřuje na více poststrukturalistické interpretace genderu a sexuality.⁴¹ Podle webové stránky *encyklopedia britannica*: „Třetí vlna byla umožněna značnou ekonomickou a profesionální mocí a postavením, kterých dosáhly ženy z druhé vlny feminismu, masivním rozšířením možností pro šíření myšlenek, které byly výsledkem informační revoluce konce 20. století, a úspěchem vědců a aktivistů Generace X.“⁴²

Jednou z hlavních příčin rozvoje feministické filmové teorie je reflektování změn ve společnosti, její nové postavení a větší svoboda žen. „Naším výchozím bodem je způsob, jakým film odráží, odhaluje a dokonce i vsází na přímou společensky ustanovenou interpretaci odlišnosti pohlaví, které ovládá obrazy, erotické způsoby pohledu a podívanou.“⁴³ Druhou příčinou je nárůst popularity nezávislého filmu a také zvýšení počtu žen-autorek. „To neznamena, že moralistický odmítáme tradiční pojetí filmu, chceme jen poukázat na to, jak jeho důraz na formu odráží psychické obsese společnosti, která jej vytvořila, a dále chceme zdůraznit, že alternativní film musí začít právě reakcí proti těmto posedlostem a předpokladům“.⁴⁴ Třetí příčinou, a také velmi důležitým faktorem v rozvoji feministické filmové teorie je studium reprezentace. Pozornost věnovaná způsobům, kterými diskurz vnucuje určité vidění světa, nastoluje pravidla, kterými se musíme řídit: „Pozornost upřená na

³⁹ CASETTI, Francesco. *Filmové teorie 1945–1990*. Akademie múzických umění v Praze, 2008. S. 187. ISBN 978-80-7331-143-8.

⁴⁰ [online] Dostupné z [www https://www.britannica.com/topic/womens-movement](https://www.britannica.com/topic/womens-movement) [cit. 28.10.2018].

⁴¹ [online] Dostupné z [www https://onlinelibrary.wiley.com/doi/pdf/10.1002/9781444361506.wbiems991](https://onlinelibrary.wiley.com/doi/pdf/10.1002/9781444361506.wbiems991) [cit. 28.10.2018].

⁴² [online] Dostupné z [www https://www.britannica.com/topic/feminism/The-third-wave-of-feminism](https://www.britannica.com/topic/feminism/The-third-wave-of-feminism) [cit. 28.10.2018]. „The third wave was made possible by the greater economic and professional power and status achieved by women of the second wave, the massive expansion in opportunities for the dissemination of ideas created by the information revolution of the late 20th century, and the coming of age of Generation X scholars and activists.“

⁴³ MULVEYOVÁ, Laura. *Vizuální slast a narativní film*. In: *Dívčí válka s ideologií: Klasické texty angloamerického feministického myšlení*. Libora Oates-Indruchová. Praha: SLON, 1998. S. 117. ISBN 80-85850-67-2.

⁴⁴ Tamtéž, s. 119.

způsoby, jimiž diskurz vnucuje určitou vizi světa a zároveň přiděluje tomu, kdo ho vytváří a přijímá, určité místo, umožňuje ženám pochopit, jednak v jakých obrazech jsou nuceny se reflektovat, jednak jaké meze společenské komunikace jsou jim vyhrazeny. Takže politická práce, filmová praxe a akademické bádání.“⁴⁵

3.3.1. *Vizuální slast a narativní film*. Stať Laury Mulvey

Stať Laury Mulvey *Vizuální slast a narativní film* měla značný vliv na rozvoj filmové teorie. Text této stati je považován za klasiku feministické kinematografie, protože v něm byly položeny otázky, které jsou důležité dodnes. Mezi ně patří způsoby jak primární tak i sekundární identifikace, mechanismy formování subjektivity a jev voyerismu. Tato stať byla poprvé publikována v roce 1975 v britském časopise *Screen*. Nicméně hned po vydání se stala předmětem kritiky ze strany filmových kritiků. Právě tato okamžitá reakce, která později vyvolala mnoholeté akademické debaty, a také fakt, že stať způsobila katalyzátorový efekt, i po letech dokazují její důležitost. Významná feministická filmová teoretička Jackie Stacy zdůrazňuje, že tento článek nelze podceňovat, protože feministická filmová kritika projevovala stálou nespokojenost ohledně otázek potěšení, diváctví a genderové identity, které se dostaly do popředí ve stati Laury Mulvey. I přes to, že mnozí kritizují hledisko Mulveyové, stále se vrací k otázkám, které byly autorkou nastoleny, což dokazuje obrovský přínos její práce.⁴⁶

Laura Mulvey bere za východisko psychoanalytické názory Sigmunda Freuda a Jacquese Lacana a zkoumá potěšení, které se divákovi dostane při zhlédnutí klasického hollywoodského filmu – „skopofilie“ a „narcistická identifikace“. „Film uspokojuje prapůvodní touhu po dívání se vyvolávajícím slast, zachází však ještě v tom, že rozvíjí skopofilii v její narcistické poloze. Konvence tradičního filmu soustřeďují pozornost na lidskou postavu.“⁴⁷ V psychoanalýze je skopofilie definovaná jako forma uspokojení pohlavního instinktu prostřednictvím dívání se,

⁴⁵ CASETTI, Francesco. *Filmové teorie 1945-1990*. Akademie múzických umění v Praze, 2008. S. 255. ISBN 978-80-7331-143-8.

⁴⁶ STACEY, Jackie. *Star gazing: Hollywood cinema and female spectatorship*. Abingdon: Routledge, 1994. S. 296. ISBN 978-0415091794.

⁴⁷ MULVEYOVÁ, Laura. *Vizuální slast a narativní film*. In: *Dívčí válka s ideologií: Klasické texty angloamerického feministického myšlení*. Libora Oates-Indruchová. Praha: SLON, 1998. S. 121. ISBN 80-85850-67-2.

rozeznávání a pohledu na druhého člověka. Je to vědomý a koncentrovaný způsob uspokojení, který není spojen s erotogenními zónami.⁴⁸ Extrémní případy skopofilie jsou vyjádřeny ve formě vtíravého voyerismu, když se člověku dostane potěšení z pozorování „klíčovou dírkou“. Sedě v potměšlém kinosálu odděleně od ostatních diváků, člověk je otevřen světu vizuální fantazie, která se odehrává nezávisle na něm, přesně tímto způsobem divák uspokojuje všeobecně lidskou touhu a dostává se mu skopofilistické potěšení: „...většina tradičního filmu, jakož i konvence, v rámci nichž se vědomě vyvíjel, zobrazuje hermetický uzavřený svět, který se magický odvíjí, lhostejný k přítomnosti publika, v němž vyvolává pocit oddělení a na něhož voyeurickou představivost vsází.“⁴⁹ Autorka zkoumá toto potěšení jako způsob utváření identity subjektu pomocí divácké zkušenosti při stanovenou roli autority. Jinými slovy řeč je o „ideologických efektech základního kinematografického aparátu“⁵⁰. Mulvey charakterizuje filmového diváka jako „zachyceného patriarchální formou“⁵¹ a v souladu s feministickou politikou identity jej považuje za „odcizený subjekt“, který existuje do stanovení této patriarchální formy. Také je důležité rozdělení dvou pohledu, Laura Mulvey ve své stati uvádí neutrální pohled – „the look“ – a také pohled, který vzbuzuje u diváka vzrušení – „the gaze“. Autorka také dodává, že skopofilie je dvojího původu – existuje pasivní a aktivní pozice. Aktivní pozice patří mužům, těm, kteří se dívají. Pasivní patří ženám, protože je staví do pozice sexuálního objektu. Autorka pracuje i s jinými freudovskými termíny. Mezi ně patří kastrální komplex. Podle Freuda, když děti se snaží odpovědět na otázku ohledně anatomického rozdílu, chlapec se domnívá, že s dívkou se něco stalo, že se něčím provinila, a proto nemá penis, takže on sám začíná mít strach z jeho ztráty. Také Sigmund Freud dodává, že kastrální komplex mají obě pohlaví, u dívek je to tzv. závist penisu.⁵² Laura Mulvey předpokládá, že film je konstruován pro mužského

⁴⁸ FREUD, Sigmund. *Očerki po psychologii seksualnosti*. Sankt-Peterburg: Azbuka, 2017. S. 30–31. ISBN 978-5-389-08700-2.

⁴⁹ MULVEYOVÁ, Laura. *Vizuální slast a narativní film*. In: *Dívčí válka s ideologií: Klasické texty angloamerického feministického myšlení*. Libora Oates-Indruchová. Praha: SLON, 1998. S. 120–121. ISBN 80-85850-67-2.

⁵⁰ V roce 1970 vyšel v *Cinéthique* text Jean-Louise Baudryho „Cinéma: Effets Idéologiques Produits par l'Appareil de Base“ (*Cinéthique* 7/8, 1970).

⁵¹ MULVEYOVÁ, Laura. *Vizuální slast a narativní film*. In: *Dívčí válka s ideologií: Klasické texty angloamerického feministického myšlení*. Libora Oates-Indruchová. Praha: SLON, 1998. S. 117. ISBN 80-85850-67-2.

⁵² FREUD, Sigmund. *Očerki po psychologii seksualnosti*. Sankt-Peterburg: Azbuka, 2017. S. 74–75. ISBN: 978-5-389-08700-2.

diváka, který má potěšení z toho, když vidí na plátně „ženy ve své tradiční exhibicionistické roli, jsou zároveň sledované pohledem a ukazovány, přičemž jejich vzhled je kódován pro dosažení mocného vizuálního a erotického účinku, takže můžeme říci, že konotují bytí-pro-pohled (to-be-looked-at-ness)⁵³ a „žena vystavená jako sexuální objekt, leitmotivem erotické podívané... žena upoutává pohled, označuje a rozehrává mužskou touhu“⁵⁴. Pro muže představuje hrozbu kastrace a vyvolává obranou reakci: „mužské nevědomí zná dvě cesty, jak této kastrovní úzkosti uniknout: zájem na tom, aby prapůvodní trauma bylo rekonstruováno... a kompenzováno znevážením, potrestáním či spasením vinného objektu“⁵⁵. Tímto způsobem se Laura Mulvey dotýká také otázek fetišismu a sadismu (které vznikly z kastrovního komplexu). Fetišismus se projevuje ve zvětšení části těla ženy nebo v idealizaci jejího zevnějšku, tj. je nabízena jako obraz, a sadismus vychází z „prokázání viny [...] z ustanovení kontroly a podrobení si viníka prostřednictvím trestu či odpouštění“⁵⁶.

Jak jsem zmínila dříve, Mulvey vychází také z psychoanalýzy Jacquesa Lacana. Tvrdí, že identifikace, která se stala možnou díky kinematografii, zapojuje mechanismy formování identity „fáze zrcadla“ v dětském věku. Imaginární, Symbolické a Reálné podle Lacana jsou tři stupně vývoje dítěte a zároveň tři psychické instance ega dospělého člověka.⁵⁷ Na jednu stranu, film je určen k tomu, aby se diváci identifikovali s tou či onou postavou, její logikou, aby divákům bylo vše jasné a aby si mohli říct, že na obrazovce je to stejné jako v životě.⁵⁸ Na druhé straně je snaha samotného diváka představit sám sebe v cizí roli a právě na psychodynamice, která vzniká mezi výše uvedenými procesy, je konstruován fenomén filmu.

Na závěr se Laura Mulvey dotýká otázky pohledu kino kamery a tvrdí, že prostřednictvím výběru rakursu a sekvence snímků je nabízena možnost dvojího potěšení ze skopofilie a identifikace. Tvrdí: „Filmové kódy využívají napětí mezi tím,

⁵³ MULVEYOVÁ, Laura. *Vizuální slast a narativní film*. In: *Divčí válka s ideologií: Klasické texty angloamerického feministického myšlení*. Libora Oates-Indruchová. Praha: SLON, 1998. S. 123. ISBN 80-85850-67-2.

⁵⁴ Tamtéž.

⁵⁵ Tamtéž, s. 126.

⁵⁶ Tamtéž.

⁵⁷ JARSKAJA-SMIRNOVA Elena, ROMANOV Pavel, KRUTKIN Viktor. *Vizualnaja antropologia. Novyje vzglady na socialnuju realnost'*. Nauchnaja kniga, biblioteka jurnala issledovanij socialnoj politiki, 2007. S. 475–476. 475-476, ISBN 5-9758-0247-4.

⁵⁸ Tamtéž.

jak film ovládá rozměr času (střih, vyprávění) a rozměr prostoru (změny ve vzdálenosti, střih), a vytvářejí tak pohled, svět a objekt, čím navozují iluzi střiženou na míru touze.“⁵⁹ Film má k dispozici tři různé pohledy: kamera (pohled, který zaznamenává událost), divák (pohled, který sleduje konečný produkt) a postava na plátně (pohled, který mají postavy mezi sebou v neskutečném světě filmu). K tomu autorka dodává: „Konvence narativního filmu vždy vědomě popírají první dva pohledy a podrobují je třetímu, s cílem eliminovat rušivou přítomnost kamery a zabránit vědomí distance u publika.“⁶⁰

Myslím si, že jedním z hlavních cílů Laury Mulvey v její stati *Vizuální slast a narativní film* není pouze analýza toho, co je potěšení, jak bylo toto potěšení vyvoláno a použito Hollywoodem ve službě patriarchálnosti, ale také uvažování o procesu zničení tohoto potěšení pro uvolnění místa pro vyprávění nového filmu a formování nového jazyka touhy: „Alternativou je vzrušení, které přichází, ponecháme-li minulost za sebou bez toho, že bychom ji odmítali, překonáme-li zastaralé či omezující formy nebo se odhodláme skoncovat s obvyklým slastným očekáváním, abychom počali novou řeč touhy.“⁶¹

3.3.2. Revize stati Laury Mulvey *Vizuální slast a narativní film*

Stat' Laury Mulvey je pravděpodobně základním textem feministické teorie filmu, anebo jak Patricia White říká, je „nejvíce bezprostředním odkazem v této oblasti“⁶². Myšlenky tohoto článku jsou nejen neuvěřitelně nosné, ale i stálé. Nehledě na přínos této stati, mnozí filmoví teoretikové ji kritizovali, anebo dál rozvíjeli její myšlenky. Mezi ně patří významná australská profesorka Barbara Creed, která se zabývala ženským diváctvím a nesouhlasila s tím, že podle Mulvey je žena pasivním objektem mužské touhy, a také s tím, že ve stati nebyl zmíněn ženský nebo homosexuální pohled: „Koncepce Mulveyové je založena na dvojakém chápání pohlaví a heterosexuální perspektivy, která neumožňuje touhám vymanit se

⁵⁹ MULVEYOVÁ, Laura. *Vizuální slast a narativní film*. In: *Dívčí válka s ideologií: Klasické texty angloamerického feministického myšlení*. Libora Oates-Indruchová. Praha: SLON, 1998. S. 130. ISBN 80-85850-67-2.

⁶⁰ Tamtéž.

⁶¹ Tamtéž, s. 120.

⁶² WHITE, Patricia. *Feminism and Film*. Film Studies: Critical Approaches, edited by John Hill and Pamela Church Gibson, Oxford UP, 2000. S. 116. „*The single most inescapable reference in the field.*“

z heterosexuální normy“⁶³. Nicméně „popřít Mulveyovou by znamenalo popřít celou freudovskou/lacanovskou a althusserovskou větev filmové teorie, která tehdy byla v klasické podobě na vrcholu.“⁶⁴ Svou teorii později, v roce 1981, doplnila i sama Laura Mulvey vydavši článek *Afterthoughts on „Visual Pleasure and Narrative Cinema“ inspired by Duel in the Sun*. Autorka přiznala nedostatky své první stati, nicméně obhajovala svá dřívější stanoviska, například ohledně otázky soustředěnosti výlučně na mužského diváka tvrdila, že to udělala z ironického hlediska a záměrně. Ale v revizi své stati rozvíjela dál dvě zajímavé otázky, jako jsou „ženy mezi diváky“ a „problém melodramatu“.⁶⁵ Autorka říká: „Budu trvat na svém argumentu ‚Vizuální slasti‘, avšak teď bych chtěla rozvíjet další dva směry myšlení. První (téma ‚ženy mezi diváky‘) – buď je žena-divák zaujata skrytým smyslem, nebo má její touha hlubší kořeny. Druhý (problém ‚melodramatu‘) – je o tom, nakolik jsou text a doprovodné projevy závislé na ženském charakteru, který je středem vyprávění.“⁶⁶ Ve své eseji Laura Mulvey znovu poukazuje na Sigmunda Freuda a říká, že psychoanalytik ukazoval ženskost, která vznikla paralelně s vývojem mužským, a tímto způsobem vytyčil pro obě pohlaví stejné termíny (tak zvaná falická fáze) a tímto vyvolal určité problémy v jazyce a v hranice pro vyjádření.⁶⁷ Sigmund Freud předpokládal, že ženy také mají mužské ego a že v určitém období (právě v takzvané falické fázi) reagují na toto mužské ego až do rozvinutí ženskosti. Podle Laury Mulvey je rozvoj ženskosti stále ovlivněn narušením, které bylo způsobeno zbytky raného mužského období. A autorka také tvrdí, že v průběhu života některých žen jde o několikanásobné střídání těchto období („mužského a ženského“) a každé z nich může zvítězit.⁶⁸ A díky tomu dospěla k závěru, že „každý, muž či žena, gay či

⁶³ CREED, Barbara. *Film and Psychoanalysis*. Film Studies: Critical Approaches, edited by John Hill and Pamela Church, Oxford UP, 2000. S. 75-88. „Mulvey’s construction relies on a binary notion of gender and a heterosexist perspective that doesn’t allow for desires outside of the heterosexual norm.“

⁶⁴ HANÁKOVÁ, Petra. *Pandořina skříňka aneb co feministky provedly filmu?*. Academia, 2007. S. 89. ISBN 978-80-200-1551-8.

⁶⁵ [online] Dostupné z [www. http://afc-theliterature.blogspot.com/2007/07/afterthoughts-on-visual-pleasure-and.html](http://afc-theliterature.blogspot.com/2007/07/afterthoughts-on-visual-pleasure-and.html) [cit. 29.10.2018] „women in the audience“, „melodrama issue“.

⁶⁶ Tamtéž. „I still stand by my ‚Visual Pleasure‘ argument, but would now like to pursue the other two lines of thought. First (the ‚women in the audience‘ issue), whether the female spectator is carried along, as it were by the scruff of the text, or whether her pleasure can be more deep-rooted and complex. Second (the ‚melodrama‘ issue), how the text and its attendant identifications are affected by a female character occupying the center of the narrative arena.“

⁶⁷ Tamtéž.

⁶⁸ [online] Dostupné z [www. http://afc-theliterature.blogspot.com/2007/07/afterthoughts-on-visual-pleasure-and.html](http://afc-theliterature.blogspot.com/2007/07/afterthoughts-on-visual-pleasure-and.html) [cit. 29.10.2018]

heterosexuál si projde svou vlastní cestou ke slastem diváctví, dívá se na film v obvyklých významech, tzv. proti srsti, nebo jej odmítne⁶⁹. Další přezkoumání, které provedla Laura Mulvey, se týkalo hollywoodského filmu a přístupu, který použila ve své stati *Vizuální slast a narativní film*. Autorka byla často kritizovaná proto, že ve své stati popisovala Hollywood jako nějaký systém, který neustále nabízí nové slasti. Ale později revidovala svůj přístup týkající se tohoto tématu: „...na počátku pro ni Hollywood představoval krystalicky čistou formu manipulace s filmovou slastí a také model zobrazování odlišnosti pohlaví, který mnohdy formoval i avantgardu a alternativní film.“⁷⁰

Lauru Mulvey zmiňuje ve své knize *Theories of Cinema, 1945–1990* italský filmový teoretik Francesco Casetti. Tvrdí, že „... je třeba poukázat na přítomnost kamery v její materiálnosti: ukázat, jak pracuje, pro koho, proti komu“⁷¹. A že je potřeba rozšířit možnosti diváka, „... neusměřňovat jeho identifikaci pouze jedním směrem, ale ponechat mu možnost volby“⁷². A také zmiňuje, že jedním z nejdůležitějších bodů je „... narušit mechanismus uhranutí, fascinace...“⁷³. Fakt, že žena může „ztělesnit“ muže, Francesco Casetti nechápe jako zradu, ale tvrdí, že díky psychickému vývoji žen je záležitostí „druhé přirozenosti“.⁷⁴ Podle Casettiho je „maskulinizace“ hrdinky či divačky proveditelná, protože jsou konstituovány jako subjekty pohlaví, druhu a „genderu“.⁷⁵

Nyní se zaměřím na ženské diváctví. Tímto problémem se zabývají významné teoretičky, jako jsou Mary Ann Doane, Teresa de Lauretis, Gaylyn Studlar, E. Ann Kaplan a spousta dalších. Mary Ann Doane se mezi prvními snažila vyřešit otázku ženského diváctví. Ve své stati *Film a maškaráda: k teorii divačky* se pokusila o srovnání „záhadné divačky“ (připomíná popis Sigmunda Freuda ohledně ženskosti jako záhady) a hieroglyfu a tvrdí, že na jednu stranu hieroglyf je nesrozumitelný a záhadný, ale na druhou stranu je potenciálně univerzální, srozumitelný a

⁶⁹ MULVEY, Laura. *British Feminist Film Theory's Female Spectators: Presence and Absence*. Camera Obscura 20-21/1989. S. 73.

⁷⁰HANÁKOVÁ, Petra. *Pandořina skříňka aneb co feministky provedly filmu?* Academia, 2007. S. 93. ISBN 978-80-200-1551-8.

⁷¹CASETTI, Francesco. *Filmové teorie 1945-1990*. Akademie múzických umění v Praze, 2008. S. 261. ISBN: 978-80-7331-143-8.

⁷² Tamtéž.

⁷³ Tamtéž.

⁷⁴ Tamtéž.

⁷⁵ Tamtéž.

zvládnutelný.⁷⁶ Velmi důležitou role hraje také „blížkost“ (closeness) mezi divákem a plátnem. Mary Ann Doane tvrdí, že je nutné zmenšit vzdálenost, která slouží pro voyeuristický divácký režim, a uvádí pojem tzv. nad-identifikace (overidentity).⁷⁷ Říká, že to je jediný způsob, jakým divačka může vnímat obraz na plátně s potěšením: „Žena jako divačka tak získává odstup od svého obrazu buď přijetím transvestitní ‚mužské pozice‘ (jako u Mulveyové), nebo skrze masku ženskosti, která mezeru mezi ní a obrazem simuluje.“⁷⁸ Autorka dále uvádí pojem „maškaráda“ (poukazuje na termín britské psychoanalytičky Joan Riviere, která definuje maškarádu jako reakci při transsexuální identifikaci ženy, tj. ženskost je zde maskou zakrývající nedostatečně „ženskou“ identitu a také je obranou, protože maskuje „mužské“ chování⁷⁹). Tento pojem používá i pro další typ ženského diváctví, jež vychází ze zvláštního přístupu k vlastnímu obrazu, který je založen na demonstrativním ukázání vlastní ženskosti.⁸⁰ Další velmi významnou kritičkou italského původu je Teresa de Lauretis, která se rovněž zmínila o problému ženského diváctví ve své knize *Alice už to nedělá: Feminismus, sémiotika, film*. Autorka zkoumá ženské diváctví jako proces, který je založen na „dvojí identifikaci“ a je spojen s „přebytkem slasti“.⁸¹ Autorka tvrdí, že „na jedné straně se podle ní divačce nabízí známý model identifikace s (mužským) pohledem, na straně druhé je tu ovšem implicitní možnost dvojí identifikace s figurou narativního pohybu, mytickým subjektem a s figurou narativního završení, narativním obrazem“⁸². I když se všechny výše uvedené kritičky snažily popřít anebo přepracovat pozice ženy jako divačky v rámci tří možných pohledů, které byly popsány Laurou Mulvey, zmíním přístup, který tuto trojici narušil. Například americká profesorka Gaylyn Studlar ve své knize *V říši slasti: Von Sternberg, Dietrichová a masochistická estetika* zkusila otevřít problematiku vizuální slasti z pohledu „masochistické estetiky“ či „masochistického

⁷⁶ DOANE, Mary Ann. *Film and the Masquerade: Theorizing the Female Spectator*. In *táž Femmes Fatales, Feminism, Film Theory, Psychoanalysis*. New York: Routledge, 1991. S. 17–32.

⁷⁷ HANÁKOVÁ, Petra. *Pandořina skříňka aneb co feministky provedly filmu?*. Academia, 2007. S. 104. ISBN 978-80-200-1551-8.

⁷⁸ Tamtéž, s. 105.

⁷⁹ Srov. RIVIERE, Joan. *Womanliness as a Masquerade*. In: Ruitenber, Hendrik M (ed.). *Psychoanalysis and Female Sexuality*. New Haven: College and UP, 1966.

⁸⁰ HANÁKOVÁ, Petra. *Pandořina skříňka aneb co feministky provedly filmu?*. Academia, 2007. S. 105. ISBN 978-80-200-1551-8.

⁸¹ LAURETIS, Teresa de, *Alice Doesn't. Feminism, Semiotics, Cinema*. Bloomington: Indiana University Press, 1984. S. 220. ISBN 978-0-333-38288-2.

⁸² HANÁKOVÁ, Petra. *Pandořina skříňka aneb co feministky provedly filmu?*. Academia, 2007. S. 109. ISBN 978-80-200-1551-8.

vidění“, která spojena právě s mužským divákem.⁸³ Mužským diváctvím se zabývala také americká profesorka, autorka a režisérka E. Ann Kaplan. Autorka ve svém článku *Je pohled mužský?* položila několik velmi zajímavých otázek, které doplnily a do určité míry rozvíjely východisko Mulveyové. Jsou to zejména otázky, jestli pohled je opravdu vždy mužský, jestli je možné reorganizovat filmové vidění takovým způsobem, aby dalo prostor ženskému pohledu, jak tradiční schéma ovlivňuje vjem žen, když se střetává s prostředky, které oslovují spíše jen mužského diváka?⁸⁴ Výše uvedené otázky naznačují, že, nehledě na zájem o mužský pohled, E. Ann Kaplan zkoumala možnosti rozvoje ženského pohledu. Také dodává „ženské diváctví je zde vykázáno „mimo“ zkoumané struktury vidění, zároveň je ‚vymezeno‘ a ‚vytlačeno‘ mužskými teoriemi, je tedy vlastně nadvakrát popřeno.“⁸⁵

Skutečnost, že stať Laury Mulvey byla během let analyzována, kritizována a přehodnocována, jenom dokazuje její důležitost. Podle mého názoru je úkolem feministického výzkumu filmu nejen odhalit sexistické zobrazení žen, ale přispět k lepšímu pochopení a přehodnocení vztahů mezi genderem, vládou a kinematografií.

V následujících analýzách prozkoumám hlavní ženské postavy ve vybraných hraných filmech Romana Polanského. Na začátku nastíním charakteristiku postavy, její sociální postavení a vztah k mužům. Dále analyzuji proměnu a vývoj postavy v příběhu a v případě filmu *Hnus*⁸⁶ zmíním i doplňkové elementy (jako jsou například symboly králíka, zubního kartáčku, holicího strojku, krve, halucinace, fantazie, trhliny a zlomy), které podle mého názoru umožňují lépe pochopit mentální stav protagonistky a také přivádějí na myšlenku o možné konečné změně hrdinky. Poté analyzuji postavu z pohledu Laury Mulvey, nápomocná mi v tom bude její výše uvedená stať *Vizuální slast a narativní film*. Budu se věnovat pojmům používaným autorkou a pokusím se popsat a rozebrat problém skopofilie (podle Mulvey budu rozebírat mužskou pozici jako aktivní a ženskou jako pasivní). Přestože Laura Mulvey ve své stati zmiňuje tři typy pohledů, budu zkoumat jenom dva z nich – pohled diváka pohled a postavy. Právě tyto dva pohledy podle autorky staví ženu do role erotického objektu pro postavy v příběhu (na pláň) a také pro diváka (v sále),⁸⁷

⁸³ HANÁKOVÁ, Petra. *Pandořina skříňka aneb co feministky provedly filmu?*. Academia, 2007. S. 124. ISBN 978-80-200-1551-8.

⁸⁴ Tamtéž, s. 90–91.

⁸⁵ Tamtéž, s. 91.

⁸⁶ *Hnus* [Repulsion] [film]. Režie Roman POLANSKI. UK, 1965. DVD.

⁸⁷ MULVEYOVÁ, Laura. *Vizuální slast a narativní film*. In: *Dívčí válka s ideologií: Klasické*

považuji za relevantní pro mou práci. Dalším z důvodů je, že Polanski tento přístup ve třech analyzovaných filmech moc nevyužívá (pouze jedenkrát to můžeme vidět ve filmu *Hnus*⁸⁸, když protagonistka zabije mužského hrdinu). Rovněž budu vycházet z pojetí kastačního komplexu přepracovaného Laurou Mulvey a také z některých termínů, které představil Sigmund Freud (fetišismus a masochismus). Tyto termíny považuji pro mou práci za relevantní. Na konci analýzy potvrdím výchozí hypotézu, jak se podle mého názoru protagonistka proměnila a také jakého stupně z hlediska evoluce žen v konkrétním snímku dosahuje.

3.4. Portrét Romana Polanského

Roman Polanski je jednou z nejkontroverznějších osobností moderní kinematografie. Množství jeho uměleckých výtvorů zahrnuje širokou škálu snímků od vrcholných děl evropského uměleckého filmu (*Pianista*⁸⁹) po legrační dvojznačné filmy (*Co?*⁹⁰), od hollywoodských akčních filmů (*Čínská čtvrť*⁹¹) po zfilmovaná literární díla (*Tess*⁹²), od prestižních historických filmů (*Macbeth*⁹³) až po moderní scénické adaptace (*Bůh masakru*⁹⁴, *Venuše v kožichu*⁹⁵). Zároveň je jeho bouřlivý osobní život poznamenán válečnými zvěrstvy, strašnými masovými vraždami, odsouzením za trestný čin, celosvětovou slávou, velkými láskami a exilem. Podlé mého názoru témata filmů Romana Polanského pramení ze společenského kontextu, a proto považuju za nezbytné krátce zmínit důležitá fakta z jeho života.

texty angloamerického feministického myšlení. Libora Oates-Indruchová. Praha: SLON, 1998. S. 124. ISBN 80-85850-67-2.

⁸⁸ *Hnus* [Repulsion] [film]. Režie Roman POLANSKI. UK, 1965. DVD.

⁸⁹ *Pianista* [The Pianist] [film]. Režie Roman POLANSKI. Francie, Polsko, Německo, UK, USA, 2002. DVD.

⁹⁰ *Co?* [What?] [film]. Režie Roman POLANSKI. Itálie, Francie, Německo, 1972. DVD.

⁹¹ *Čínská čtvrť* [Chinatown] [film]. Režie Roman POLANSKI. USA, 1974. DVD.

⁹² *Tess* [Tess] [film]. Režie Roman POLANSKI. UK, Francie, 1979. DVD.

⁹³ *Macbeth* [The tragedy of Macbeth] [film]. Režie Roman POLANSKI. UK, USA, 1971. DVD.

⁹⁴ *Bůh masakru* [Carnage] [film]. Režie Roman POLANSKI. Francie, Německo, Polsko, Španělsko, USA, 2011. DVD.

⁹⁵ *Venuše v kožichu* [La Venu à la fourrure] [film]. Režie Roman POLANSKI. Francie, Polsko, 2013. DVD.

3.4.1. Válečné dětství

Roman Polanski se narodil v židovské rodině 18. srpna 1933 v Paříži. Jeho otec Ryszard Polański (Liebling), který se zabýval kreslením a také vyráběl plast, byl původem z Polska. Matka režiséra, Bula Polanski, se narodila v Rusku a byla napůl židovkou a napůl katoličkou. V roce 1936 celá Polanského rodina přestěhovala do Krakova, kde ji zastihla druhá světová válka. Celá rodina se dostala do krakovského ghetta, kde sdílela byt s dalšími rodinami. Zanedlouho hitlerovci odvedli Polanského matku, Bulu Polanski, která byla v jiném stavu, a odvezli ji do Auschwitzu, když tragicky zahynula v jedné z plynových komor. Na stejné místo byla transportována i nevlastní sestra Polanského, která se po válce přestěhovala do Paříže a už se do Polska nikdy nevrátila. Jeho otci se podařilo přežít uvěznění v koncentračním táboře Mauthausen. S pomocí přátel Ryszard Polanski schoval malého Romana mimo území ghetta nejprve v rodině Wilkových, kteří později dali Romanovi nové přímení (režisér se přestavoval jako Romek Wilk), poté v rodině Putek a pak ve vesnici Wysoka u Wadovic.⁹⁶ Právě v této době se budoucí režisér poprvé setkal s kinematografií. Často jezdil do Krakova, kde se vydával za Němce a navštěvoval kino „Svit“, kde promítali širokou škálu filmů - od operet a westernu až po hrubě zpracované krátkometrážní propagandistického filmy, ve kterých byla krvavá libovůle vydávána za triumf nad nižšími rasami⁹⁷. Později Polanski ve své knize *Roman* zmiňuje slogan, který byl vyškrabán na stěně krakovského kina hnutím odporu „pouze prasata sedí v kině“⁹⁸ a dodává, že „podle tohoto sloganu jsem byl přesně tou sviní“. Kino se stalo mou vášní, jediným zachráněním od deprese a beznaděje.“⁹⁹ Po skončení války se Polanski setkal s otcem, který jej přesvědčil, aby studoval na technické škole, ale tam dlouho nezůstal. Zaujetí filmem, které trvalo už od války, dovedlo začínajícího režiséra do kinematografické školy v Lodži.¹⁰⁰

Schopnost Polanského přesvědčivě reprezentovat útlak žen v moderní západní kultuře se výrazně projevuje v jeho filmech. Na první pohled se to může zdát u režiséra, který byl ve svém osobní životě nepochybně vykořisťovatelem žen.¹⁰¹ Na

⁹⁶ POLANSKI, Roman. *Roman*. S. 18.

⁹⁷ SANDFORD, Christopher. *Polanski*. Moskva: Ripol Klassik, 2012. S. 45. ISBN 978-5-386-05072-6.

⁹⁸ POLANSKI, Roman. *Roman*. S. 18. „ Tylko swinie siedza w kinie“.

⁹⁹ Tamtéž.

¹⁰⁰ SANDFORD, Christopher. *Polanski*. Moskva: Ripol Klassik, 2012. S. 45. ISBN 978-5-386-05072-6.

¹⁰¹ Během pobytu v Londýně byl Polanski častým hostem v The Playboy Club. Také jeho autobiografie ukazuje muže, který je hrdý na vztahy s krásnými a přitažlivými ženami.

druhou stranu, Polanski určitě věděl, jak to vypadá z pohledu vykořisťovaného, a je možné, že se s ženami do nějaké míry identifikoval, protože sám byl v dětství bezmocnou obětí. V jeho filmech je často možné narazit na téma uzavřeného prostoru, který se stává jednou z příčin šílenství hlavního hrdiny, což podle mého názoru vytváří paralelu s režisérovým dětstvím v krakovském ghettu, izolovaném místě, kde byly scény plné násilí a sadismu naprosto běžné. Také je možné pozorovat, že Polanski měl zájem o kinematografii již od dětství. Právě filmy se staly jeho únikem od krutého světa jak během jeho dětství, tak i v dospělosti (Po smrti Sharon Tate, Polanski natočil film *Macbeth*, který byl podle mého názoru o pokusem reflexi nad smrtí manželky.). Sám režisér se přiznává: „Film se stal mou vášní, jediným spasením od deprese a zoufalství.“¹⁰².

3.4.2. Formování nadaného herce

V dětství Roman Polanski často poslouchal přenos pro děti *Wesola Gromadka* uváděný Marií Biližankou. Jednoho dne mladé posluchače pozvali, aby se zúčastnili tohoto rozhlasového vysílání. Hlavním cílem organizátorů bylo dozvědět se, co se dětem na programu nelíbí a co by chtěly změnit. Roman Polanski řekl, že podle jeho názoru děti, které se podílely na záznamu, zněly nepřírozně. Následovala otázka, zda to on sám zvládne lépe. Takto, ve věku třinácti let, budoucí režisér získal svou první práci. Brzy se před Polanskim objevila ještě jedna lákavá vyhlídka. Maria Biližanka založila dětskou divadelní skupinu v městském Divadle mladého diváka, ve kterém později hrál mladý Polanski.¹⁰³ Svou první hlavní roli Polanski ztvárnil v divadelním představení *Syn pluku*¹⁰⁴. Brzy se objevily další role a spolu s nimi rostla reputace mimořádně talentovaného herce. Nicméně, herecké školy v Krakově či Varšavě Romana Polanského odmítaly přijmout.¹⁰⁵

To, že Polanski začal svou kinematografickou cestu herectvím, se v budoucnu velmi silně odrazí na jeho kariéře režiséra. Jak o Polanskim prohlásila Catherine Deneuve: „Myslím si, že pro režiséra je velmi důležité dobře znát své řemeslo,

¹⁰²POLANSKI, Roman. *Roman*. S. 5.

¹⁰³SANDFORD, Christopher. *Polanski*. Moskva: Ripol Klassik, 2012. S. 60–61. ISBN 978-5-386-05072-6.

¹⁰⁴*Syn pułku* [divadelní inscenace]. Režie Józef Karbowski. Teatr Młodego Widza, Kraków 30.11.1948.

¹⁰⁵SANDFORD, Christopher. *Polanski*. Moskva: Ripol Klassik, 2012. S. 62–63. ISBN 978-5-386-05072-6.

protože bude mít možnost hrát jakoukoli roli. Když natáčíme scénu, v níž se angažuje několik herců, Polanski hraje každou roli. On se úplně proměňuje. Hned se hrbí, hned se stává velmi vysokým, jako kdyby byl hercem.“¹⁰⁶ Podle mého názoru, Polanski doopravdy cítí každou postavu svých filmů (buď ženskou, anebo mužskou), takže je může sám ztělesnit. Pravděpodobně proto často hraje hlavní anebo epizodické role ve svých filmech (*Ples upírů*¹⁰⁷, *Co?*¹⁰⁸, *Čínská čtvrť*¹⁰⁹, *Nájemník*¹¹⁰ a další).

3.4.3. Filmová škola a studentské etudy

V roce 1953 Antoni Bohdziewicz, režisér a také ředitel filmové školy v Lodži, uviděl Polanského na jevišti a nabídl mu roli v krátkometrážním snímku *Trzy opowieści*¹¹¹. Během natáčení se Polanski s budoucími hvězdami evropské kinematografie – kameramanem Jerzy Lipmanem a režisérem Andrzejem Wajdou. Výsledkem tohoto seznámení byla vedlejší role ve filmu Wajdy *Nezvaní hosté*¹¹², dlouholeté přátelství a spolupráce, což od základu změnilo Polanskému život.¹¹³ V roce 1954 se Polanski dostal na Vysokou školu kinematografie, televize a divadla v Lodži. Právě tam se režisér seznámil s Barbarou Kwiatkowskou-Lass, krásnou herečkou, hvězdou polské kinematografie padesátých let, která se stala jeho první manželkou.

Již v prvních studentských etudách je možné uvidět charakteristické rysy stylu Romana Polanského a také témata, ke kterým se režisér vrátí ve svých dalších filmech. V krátkometrážním snímku *Uśmiech zębiczny*¹¹⁴ z roku 1957 se objevuje motiv voyeurismu a erotismu jako symbol střetů mezi mužem a ženou. Další krátkometrážní snímek *Morderstwo*¹¹⁵ z roku 1957 prorokuje zájem o krutost a

¹⁰⁶ Tvzení Catherine Deneuve v dokumentárním filmu *Grand écran: Roman Polanski dirige à Londres*, který byl natočen Claudem Chabou v roce 1964 (úryvek v čase 13:24): „I think that it's very important for a director, to know the craft well, because he can play every role. When we shoot a scene involving several actors, he acts out every role. He transforms himself completely. He hunches over or gets very tall, just as if he were the actor.“

¹⁰⁷ *Ples upírů* [The fearless vampire killers] [film]. Režie Roman POLANSKI. UK, USA, 1967. DVD.

¹⁰⁸ *Co?* [What?] [film]. Režie Roman POLANSKI. Itálie, Francie, Německo, 1972. DVD.

¹⁰⁹ *Čínská čtvrť* [Chinatown] [film]. Režie Roman POLANSKI. USA, 1974. DVD.

¹¹⁰ *Nájemník* [The Tenant] [film]. Režie Roman POLANSKI. Francie, 1976. DVD.

¹¹¹ *Three stories* [Trzyopowieści] [film]. Režie Konrad NALECKI, Czeslaw PETELSKI, Ewa PETELKSA. Polsko, 1958.

¹¹² *Nezvaní hosté* [Pokolenie] [film]. Režie Andrzej WAJDA. Polsko, 1955.

¹¹³ SANDFORD, Christopher. *Polanski*. Moskva: Ripol Klassik, 2012. S. 79. ISBN 978-5-386-05072-6.

¹¹⁴ *Uśmiech zębiczny* [film]. Režie Roman POLANSKI. Polsko, 1957.

¹¹⁵ *Morderstwo* [film]. Režie Roman POLANSKI. Polsko, 1957.

zločin. Zcela odlišný snímek *Lampa*¹¹⁶ z roku 1959 láká atmosférou snu a vzrušení. *Když padají andělé*¹¹⁷ (také z roku 1959) vypráví o starší uklízečce, která utíká do světa snů a vzpomínek. Snímek byl natočen Romanem Polanskim jako romanticko-ironický příběh. Avšak nejdůležitějšími snímky tohoto období, ve kterých režisér odmítá sociální realismus a rozbíjí masku současné polské společnosti, jsou filmy *Rozbijemy zabawę*¹¹⁸ z roku 1957 a *Dva muži a skříň*¹¹⁹ z roku 1958.

3.4.4. Emigrace

Po úspěchu filmu *Nůž ve vodě* Polanski odjel do Francie, kde se svým kamarádem Gérardem Brachem napsal scénáře pro filmy *Hnus*¹²⁰ a *Ve slepé uličce*¹²¹. Tyto dva filmy byly natočeny v Anglii, kde režisér bydlel od roku 1964. V roce 1968, po svatbě s americkou herečkou Sharon Tate (kterou Polanski potkal při natáčení svého prvního barevného filmu *Ples upírů*¹²²), odjel do Ameriky a debutoval v Hollywoodu se svým snímkem *Rozmary má děťátko*¹²³. Úspěch Polanského v Hollywoodu byl poznamenán vraždou jeho těhotné manželky a třech kamarádů v roce 1969 členy „rodiny“ Charlese Mansona, kvůli čemuž Polanski odjel na několik let do Evropy. Tato tragédie silně ovlivnila celou jeho další tvorbu.

¹¹⁶ *Lampa* [film]. Režie Roman POLANSKI. Polsko, 1959.

¹¹⁷ *Když padají andělé* [Gdy spadają anioły] [film]. Režie Roman POLANSKI. Polsko, 1959.

¹¹⁸ *Rozbijemy zabawę* [film]. Režie Roman POLANSKI. Polsko, 1957.

¹¹⁹ *Dvamuži a skříň* [Dwaj ludzie z szafą] [film]. Režie Roman POLANSKI. Polsko, 1958.

¹²⁰ *Hnus* [Repulsion] [film]. Režie Roman POLANSKI. UK, 1965. DVD.

¹²¹ *Ve slepé uličce* [Cul-de-Sac] [film]. Režie Roman POLANSKI. UK, 1966. DVD.

¹²² *Ples upírů* [The fearless vampire killers] [film]. Režie Roman POLANSKI. UK, USA, 1967. DVD.

¹²³ *Rosemary má děťátko* [The Rosemary's baby] [film]. Režie Roman POLANSKI. USA, 1968. DVD.

4. Analýzy

4.1. *Hnus*

Hnus byl natočen v roce 1965, přičemž se jedná o první Polanského film natočený v angličtině. Režisér a scenárista Gérard Brach se snažili získat podporu pro jejich první scénář filmu *When Katelbach comes* (který byl natočen v roce 1966 pod názvem *Ve slepé uličce*¹²⁴), když jim byly nabídnuty finance Michaelem Klingerem z filmového studia Compton Group (je zajímavým faktem, že tento ateliér se zabýval výrobou softporn filmů), aby natočili hororový film. Scénář snímku byl napsán za několik týdnů. Hlavní myšlenka spočívala v tom, že „schizofrenička s vražednými sklony se zblázní v bytě své sestry kondonského typu“¹²⁵ s twistem, že zobrazení života a zdrcujícího okolí musí vypadat „natolik realisticky a psychologicky věrohodně, nakolik je to možné“.¹²⁶ Polanski a Brach si představovali hlavní hrdinku jako mladou ženu, jež je „lákána a zároveň odpuzována sexem“¹²⁷ a také značně ostýchává. Taková žena bude vystavena neočekávanému násilí mužů, kteří jí dávají najevo svůj sexuální zájem.¹²⁸ Polanski označil hlavní ženskou hrdinku jako „dívku-anděla se špinavou svatozáří“¹²⁹. Polanského představu o ženách jako o obětech sexuální agrese potvrzuje sám režisér výběrem Catherine Deneuve do role hlavní hrdinky Carol. Mladá frankofonní Belgičanka žije se sestrou Helen v Londýně a pracuje jako manikérka v módním kosmetickém salonu.

Catherine Deneuve má na jedné straně krásnou klasickou tvář, která vyjadřuje naivitu, nevinnost a čistotu, a na druhé straně tělo, které má všechny atributy sexuality tohoto období. Za zmínku stojí jméno hlavní hrdinky – Carol Ledoux, ve kterém je patrná souvislost s jejím zevnějškem – „doux“ v překladu z francouzštiny znamená „sladký“¹³⁰. Přesně tuto sladkost ztělesňuje, jak se zdá zpočátku, nevýrazná a klidná

¹²⁴ *Ve slepé uličce* [Cul-de-Sac] [film]. Režie Roman POLANSKI. UK, 1966. DVD.

¹²⁵ GOULDING, J. Daniel, *Five filmmakers*, . Indiana University Press, 1994. s, 289, sS. 115. ISBN 0-253-20825-4. „Aa homicidal schizophrenic running amok in her sister's deserted Condon apartment.“

¹²⁶ Tamtéž, „as realistic and psychologically credible as possible“.

¹²⁷ Tamtéž, „simultaneously attracted to and repelled by sex“.

¹²⁸ Polanského tvrzení v dokumentárním filmu [*Grand écran: Roman Polanski dirige à Londres*] [film]. Režie Claud CHABOU. Francie, 1964 (úryvek v čase 4:42). [online] Dostupné z www.youtube.com/watch?v=8CMOSHCMIs&index=8&t=0s&list=LLtylMILhlwVWXWqJsT6jAlw [cit 4.10.2018].

¹²⁹ SANDFORD, Christopher. *Polanski*. Moskva: Ripol Klassik, 2012. S. 134. ISBN: 978-5-386-05072-6.

¹³⁰ [online] Dostupné z [www.https://slovniky.lingea.cz/francouzsko-cesky/doux](https://slovniky.lingea.cz/francouzsko-cesky/doux) [cit. 6.10.2018]

herecká hra Deneuve. Díky svému andělskému zevnějšku během 60. let herečka často ztělesňovala okouzující a naivní ženy (například ve filmu *Stálost rozumu*¹³¹) anebo sexuálně neuspokojené ženy (jako ve filmu *Kráska dne*¹³², kde byla její postava pro své uspokojení a realizaci sexuální fantazie byla odhodlaná pracovat v nočním klubu. Skromnost a zdrženlivost Deneuve byli protikladem k vlastnostem Yvonne Furneaux, která hrála její sestru Helen. Furneaux byla vyhledávaná filmová hvězda, která ztělesnila sebejistou a sexuální ženu.

Charakteristika postavy, její sociální postavení, vztah k mužům

Tento film ukazuje, jak se hlavní hrdinka postupně ponořuje do hrůzy svých vlastních bolestivých fantazií pod nátlakem společnosti a nemoci a nemůže zvítězit sama nad sebou. Carol můžeme chápat jako uzavřenou, a dokonce i bolestivě skleslou ženu. Podle mého názoru by se dalo mluvit o existenciálním odcizení, protože hrdinka se uzavírala do osobního světa, neuměla navazovat rychlý kontakt s jinými lidmi (jen občas komunikovala s kolegyněmi v práci) a stranila se mužské společnosti (pracuje v kosmetickém salonu), která jí očividně přinášela nepohodlí (scéna, když Carol přechází křižovátku a tři dělníci se dívají na její tělo. Jeden z nich Carol obtěžuje nějakým komentářem. Ve velkém záběru vidíme její tvář s výrazem strachu a odporu).

Carol je cizinka žijící v zemi s jinou mentalitou a jazykem (ona a její sestra Helen se přestěhovaly do Londýna z Belgie), což ji dostává pod společenský tlak (to se může projevat osamělostí, jazykovou bariérou anebo pocitem zbytečnosti v cizí zemi). Kolegyně Carol vnímají jako ostýchavou a roztomilou dívku. Téměř se všemi (kromě sestry) Carol mluví velmi tiše a váhavě, působí velmi plaše. Mimo zaměstnání nekomunikuje s žádným člověkem kromě své sestry, což dokládá její introvertní povahu. Carol je často uzavřena do sebe (na to poukazuje její nepřítomný pohled), takže se postupně úplně odcizuje svému okolí.

Mužskými postavami (jeden ze tří pohledů podle Laury Mulvey) je Carol chápána jako objekt touhy (lze zmínit bytí-pro-pohled¹³³). Vyvolává u mužských postav chtíč a touhu po dominanci. Carol se nesnaží být atraktivní pro muže – její

¹³¹ *Stálost rozumu* [La costanza della ragione] [film]. Režie Pasquale CAMPANILE. Itálie, 1964. DVD.

¹³² *Kráska dne* [Belle de jour] [film]. Režie Luis BUÑUEL. Francie, Itálie, 1967. DVD.

¹³³ MULVEYOVÁ, Laura. *Vizuální slast a narativní film*, In: *Dívčí válka s ideologií: Klasické texty angloamerického feministického myšlení*. Libora Oates-Indruchová. Praha: SLON, 1998. S. 123. ISBN 80-85850-67-2.

chování není vyzývavé, naopak, je nesdílná a nechce k sobě přitahovat pozornost. Její oblečení také neukazuje na ženu, která by chtěla být předmětem mužského zájmu, ale její krása a ostýchavost jenom podporuje mužskou agresivitu. Carol nezajímají muži. Je lhostejná k mladému a krásnému Colinovi, který ji má zřejmě rád. On nevyvolává u Carol ani ždíbec zájmu, ona dokonce zapomene na rande (které si s ním náhodou domluvila). Nevinný vnučený polibek u ní vyvolává fyzický odpor (scéna, kde si Carol křečovitě čistí zuby a vyplachuje ústa). Ostatní muži, s nimiž se Carol setkala (tři dělníci na ulici, milenec sestry a majitel bytu), v ní vyvolali nelibost a strach. Polanski neukazuje minulost hlavní hrdinky, s výjimkou rodinné fotografie, na které je zobrazena mladá Carol se stejným nepřítomným pohledem a nehybnou tváří, což může diváka přivést na myšlenku, že Caroliny psychologické problémy mohly mít původ již v dětství. Lidé z jejího okolí také měli vliv na představu muže v jejím podvědomí. Kolegyně z kosmetického salonu přilévají olej do ohně. Carol často slyšela bědování a stížnosti na muže od kolegyně Bridget (která je představena z konvenčního hlediska) a také od klientky, podle které „chtějí jen jednu věc... Všichni jsou stejní. Chtějí dostat naplácáno a pak rozdávají sladkosti.“¹³⁴ Chování mužů, názory jiných žen a osamělost si s Carol krutě zahrávají – prohloubilo se její duševní onemocnění, které ji dovedlo k vraždám a k sebezničení. Avšak Roman Polanski ukazuje, že i na straně mužů existuje nevinnost, která je vyjádřena v povaze Colina, mladého muže, který se zřejmě zamiloval do Carol a pronásleduje ji s ohleduplností a zdvořilostí. Colin neplánoval urazit nebo zranit Caroliny city, ale byl vytrvalý, což se nakonec stalo vztažným bodem Caroliny psychózy, sebezničení a později vraždy (Polanski se znovu vrátí k tématu zničení dvou nevinných a zároveň provinilých lidí ve svém filmu *Hořký měsíc*¹³⁵). Další dvě mužské postavy jsou ztělesněním rostoucího mužského šovinismu. Michael je Helenin ženatý milenec, vypadá jako poměrně dobrosrdečný člověk, který si dělá nároky na Helen, ale přitom nezpochybňuje své právo na milenku a domnívá se, že její hlavní funkcí je sexuální potěšení. Michael se k Helen a Carol chová docela lehkomyšlně a při první příležitosti to dává najevo (scéna, kdy Michael štípne Helen do zadku a Carol do tváře a u toho pronese: „Ah, krásná mladší sestra.“¹³⁶), což se stane dalším referenčním

¹³⁴ *Hnus* [Repulsion] [film]. Režie Roman POLANSKI. UK, 1965. DVD. „There is only one thing they want... They are all the same. They want to be spanked, then given sweets.“

¹³⁵ *Hořký měsíc* [Bitter Moon] [film]. Režie Roman POLANSKI. Francie, UK, USA, 1992. DVD.

¹³⁶ *Hnus* [Repulsion] [film]. Režie Roman POLANSKI. UK, 1965. DVD. „Ah the beautiful young sister.“

bodem pro Carolinu budoucí misandrii.¹³⁷ A nakonec majitel bytu, podsaditý muž ve středních letech, který je skutečným vykořisťovatelem. Po tom, co několikrát u jejích dveří, vstupuje do bytu a začíná Carol nadávat kvůli nezaplacenému nájmu, ale poté, co mu dívka dává mu obálku s penězi, se jeho zájem přesouvá. Nezajímá ho, že Carol vypadá bezmocně a slabě, začíná ji sexuálně obtěžovat a zároveň říká: „Vaše sestra už odjela, že? Myslím si, že se musíte cítit osaměle. Víte, není nutné, abyste tady byla sama. Chudinko, třesete se jako ubohé, vystrašené zvířátko. Nemusíte se mě bát. Mohu se stát vaším velmi dobrým přítelem. Budete se o mě starat a můžete zapomenout na nájem...“¹³⁸ Tato situace jenom potvrzuje Caroliny pocity– muž je zlo.

Proměna a vývoj postavy v příběhu

V první polovině filmu poznáváme Carolin charakter– vypadá jako poslušná manikérka, která dobře plní své povinnosti. Vystupuje jako krásná, štíhlá a mladá dívka, která nemohla mít nepřátele a se kterou se muži bezostyšně seznamovali na ulici. Je možné, že divákovi se zdá povýšená anebo příliš zádumčivá, ale podle mého názoru se ve skutečnosti Carol nevyznala v okolním světě, a především v sobě. První scéna s Colinem v restauraci přivádí na myšlenku, že on nevzbudil její zájem, což potvrzuje její odmítnutí pozvání na rande kvůli večeři se sestrou. Avšak Colin houževnatě nabízí jiný den a Carol s neochotou souhlasí. Když Carol přichází domů, zjistí, že Helen (její sestra) s milencem Michaelem brzo odjedou do Itálie a že zůstane v bytě sama, což se později stává katalyzátorem jejího duševního zhroucení. Právě v bytě poprvé vidíme zjevnou nepřízeň k Michaelovi (scéna v koupelně, kdy Carol odstraní jeho holicí strojek a kartáček na zuby ze svého kelímku), což poprvé naznačuje, že Carolino chování je způsobeno nějakým problémem (buď konkrétně s Michaelem, anebo s mužským pohlavím obecně). První scéna v ložnici (kdy hrdinka v noci slyší svou sestru a Michaela) přitahuje divákovu pozornost na Carolinu reakci (to, jak se snaží schovat do polštáře, aby nebylo slyšet Heleniny

¹³⁷ Misandrie je termín, který označuje nenávist k jedincům mužského pohlaví. [online] Dostupné z [www](http://www.dic.academic.ru/dic.nsf/enc_medicine/18677/%D0%9C%D0%B8%D0%B7%D0%B0%D0%BD%D0%B4%D1%80%D0%B8%D1%8F)

https://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_medicine/18677/%D0%9C%D0%B8%D0%B7%D0%B0%D0%BD%D0%B4%D1%80%D0%B8%D1%8F [cit. 6.10.2018].

¹³⁸ *Hnus* [Repulsion] [film]. Režie Roman POLANSKI. UK, 1965. DVD. „Your sister's gone away, hasn't she? You must be a bit lonely, I expect. There's no need to be alone you know. Poor little girl, all shaking like a poor frightened animal... There's no need to be frightened of me... I could be a very good friend to you. You look after me and you can forget about the rent.“

vzdechy a sténání) a dává tušit, že Carol cítí odpor nejen k mužům, ale i ke všemu, co je s nimi spojené. Na druhý den, když se jde Carol najíst do restaurace poblíž práce, potká Colina, s nímž se měla sejít, ale na schůzku zapoměla. Jejich setkání končí tím, že ji odváží domu a líbá ji. Nevinný polibek přivádí Carol do stavu maniakální štítlivosti – důkladně si čistí zuby a vyplachuje ústa. Zdá se, že Carol se snaží nejen vyčistit ústa, ale také odstranit jakoukoli stopu někoho jiného ze své podstaty. Právě tato scéna definitivně potvrzuje, že Carol je nemocná, že nesnáší nejenom muže, ale vše, co má tělesnou podstatu. Epizoda se zubním kartáčem je jen prvním článkem v řetězu následujících děsivých událostí. Po odjezdu sestry Carol vytáhne zkrvaveného králíka, kterého Helen nestihla uvařit, z lednice a dá ho na stůl, kde jeho tělo hnije až do samého konce filmu. Během filmu se jeho rozkládající tělo stává děsivým a nechutným svědectvím šílenství hlavní hrdinky. Od tohoto okamžiku si začínáme všimnout proměny v chování hlavní hrdinky. Je čím dál nesdílnější, v práci si myslí, že ona onemocněla, a pošlou ji domů, kde je Carol zavřena mezi čtyřmi stěnami a ztrácí pojem o čase. Hodiny bezcílně bloudí po bytě, jde do Heleniny ložnice a prohlíží si její šaty. V tuto chvíli se v zrcadle objevuje muž, který vypadá jako dělník z ulice na začátku filmu. Carol se otáčí, ale nevidí žádného člověka, což převádí diváka k myšlence, že se pravděpodobně jedná pouze o sugestivní představy hrdinky. Jednou v noci, když Carol byla ve svém pokoji, se vedle rozsvítilo světlo a ona uslyšela nějaký zvuk, což předpovědělo první scénu znásilnění. V tuto chvíli vidíme zmatek v jejích očích, ale také touhu po tělesné vášni, což může poukazovat na nejednoznačnost v jejím chování vůči mužům a na psychologické problémy. Od tohoto momentu již nerozlišujeme, jestli jde o realitu, anebo halucinace. I když chápeme, že Carol je nemocná a že se jedná o její imaginární svět, přesto je zjevení muže, který znásilňuje hlavní hrdinku, zůstává pro diváka nepříjemné (tato scéna byla natočena velmi naturalisticky, a proto se domnívám, že divák okamžitě nepochopí, že se to stalo v Carolině fantazii). Když Carol jde do práce (ve filmu naposledy), zjistíme, že ji tři dny postrádali. Kvůli nočnímu zážitku upadá do stavu odcizení od okolního prostředí. Neopatrně odstraňuje klientce nehtovou kůžičku, takže se na scéně objevuje krev, což později vyústí v první scénu vraždy. S chladnokrevnou tváří Carol zabije Colina, který vtrhnul do jejího bytu, a následně ukládá mrtvolu do napuštěné vany. Druhá část filmu pro muže představuje kastrovní hrozbu, kdysi klidná a povahově submisivní žena se stává trýznitelem. Carolino chování stále více

připomíná typickou povahu patologického vraha v děsivém thrilleru. Další scéna znásilnění přivádí hlavní hrdinku k vítězství jejích démonů nad podvědomím. Čím více byla Carol pohlcována svou nemocí, tím více ožíval její byt – ze stěn vystupují ruce, které se jí dotýkají, chytají ji a dusí. Na zdi se objevují trhliny a zlomy, stává se živou a organickou – Caroliny ruce se do nich noří. Ve filmu vládne hustá, nepropustná atmosféra klaustrofobie a nepřístupnosti, což slouží jako předznamenání druhé vraždy. Zabití majitele bytu se stalo posledním krokem k úplné ztrátě reality a dominanci šílenství. Na závěr, když se Helen vrátí z Itálie, nalezne Carol v bezvědomí a také objeví její hrůzné tajemství – dvě mužské mrtvoly.

Symbolika

Estetické chápání uměleckého obrazu je tvořeno z praktické zkušenosti a asociace, které vznikají u diváka. Symbol se nachází hluboko v mysli člověka a vystupuje jako unikátní kód, který při vizuálním kontaktu s určitým asociativním řádem ji doplňuje a vytváří ve vnímání diváka dokončený umělecký řad¹³⁹. A proto je důležitým prvkem ve filmu to, jakým způsobem Carol přichází o rozum a jak Polanski využívá symboliku, která umožňuje lépe pochopit mentální stav hlavní hrdinky. Níže popíšu symboly a jejich přibližný význam v kontextu filmu, což mi dává možnost podrobněji prozkoumat deviační chování Carol.

- Králík

Poprvé Carol narazí na model každodenního vztahu k ženám jako k sexuálním objektům a potenciálním obětím sexuální agrese v rozhovoru s Colinem o tom, že s ním nemůže jít na večeři, protože její sestra bude vařit králíka, na což Colin zareaguje: „Chudák zajíček.“¹⁴⁰ Předpokládám, že zabitý králík může být nějakým způsobem identifikován se sexuálně atraktivní ženou (později Carol nebyla schopna se jej dotknout anebo sníst). Tělo králíka na talíři pro ni s největší pravděpodobností představuje nahý trup, nebo dokonce i zvětšený mužský pohlavní orgán vzhledem ke zvláštnímu způsobu, jakým byl položen na talíři (ležel ohnutý, hlavou k místu děje, ne ke kameře).

¹³⁹ MAKIENKO, Maksim. *Chudožestvenny obraz i simvol kak osnova prostranstvenno-vremenoj realnosti kinofilma*, časopis Molodoj uchenyj, 2009, №8. S. 190–197. ISSN 2072-0297.

¹⁴⁰ Hnus [Repulsion] [film]. Režie Roman POLANSKI. UK, 1965. DVD. „Poor bunny.“

- Zubní kartáček a holicí strojek

V průběhu první poloviny filmu se Carol často stává objektem falických obrazů. Zubní kartáček a zejména holicí strojek, patřící Michaelovi, působí již od začátku jako výrazné falické symboly. Poprvé Carol vytáhla holicí strojek ze svého kelímku v koupelně a dala na jiné místo, podruhé ho vychodila. Po odjezdu sestry našla Carol ještě jeden holicí strojek a opatrně ho položila na talíř s králíkem, což může naznačovat její potenciál pro zachycení falické síly a prolévání krve.¹⁴¹ Holicí strojek se na konci filmu stává symbolem její vlastní falické síly, protože symbolizuje vítězstvím nad mužem a masakrem.

- Krev

Na začátku filmu Carol porovnává krev se sexuálním aktem (scéna, kdy po bezesné noci kvůli Helen a jejímu milenci. Carol vidí, že na prostěradle je krev), což může být první znak sexuální hrozby. Také louže krve na talíři s králíkem a jeho postupné uhnívání může být spojeno s rozpadem mentálního stavu hrdinky.

- Halucinace a fantazie
- Trhliny

Trhliny a zlomy, které se objeví na zdi bytu, mohou být důsledky sexuální agrese a poukazují na zlomení psychiky Carol. Dávají pochopit, že byt není bezpečným místem stejně jako svět kolem ní (strach se ve filmu skrývá uvnitř hrdinky a zároveň ji obklopuje). Byt, který na začátku filmu vypadá ponuře a na konci filmu se stává jednou z příčin krvavého šílenství, vytváří paralelu s dětstvím režiséra v krakovském ghettu – izolovaném místě, kde byly scény násilí a sadismu naprosto běžné). Ruky ze zdi, které se do Carol dotýká, také přivádí na myšlenku o sexuálním nátlaku, ale i o svérázné touze, což naznačuje, že hlavní hrdinka má příznaky sexuální deviace. Na toto odkazují scény se znásilněním.

Filmový styl a prezentace postavy z pohledu Laury Mulvey

Carol je obětí, ale Polanski zdůrazňuje návratnost agrese – když se oběť stává trýznitelem. Boj o moc Polanski často znázorňuje jako hru o sexuální dominanci, což

¹⁴¹ GOULDING, J. Daniel. *Fivefilmmakers*. Indiana University Press, 1994. S. 118. ISBN: 0-253-20825-4.

nakonec dělá z diváka voyera. Právě tohle vede k myšlence o reprezentaci ženské postavy z pohledu Laury Mulvey. Autorka zdůrazňuje, že ženské postavy v hraném filmu v sobě často zahrnují vizuální přitažlivost z pohledu diváka, ze strany dalšího hrdiny anebo ze strany kamery (jde o tři pohledy podle Laury Mulvey) a že je chápána jako objekt touhy (lze zmínit bytí-pro-pohled).¹⁴² Ve filmu *Hnus* se tyto aspekty objevují v chování Carol a lidí kolem ní. Také je nutné zmínit, že Carol je erotickým objektem pro diváka – Roman Polanski často zabírá části těla hlavní hrdinky, což přivádí na myšlenku o aspektech objektivizace a fetišizace žen¹⁴³ (Scéna, kdy se Carol myje a hladí si nohy. Roman Polanski hlavní hrdinku objektivizuje.). Také se dá vidět jev kastráčního komplexu přepracované Laurou Mulvey – v roli oběti se Carol snažila najít důkaz vlastní síly a postavit se proti muži, aby ukázala svou nadřazenost a, dle mého názoru, se do určité míry „se stát“ mužem.

Závěr

Tento film považuji za první stupeň evoluce ženy ve filmech Romana Polanského. Stupeň, na kterém se žena ocitla zlomena mužským útlakem a vlastním podvědomím. *Hnus* je velmi působivý a neuvěřitelně atmosférický thriller o zle, které se skrývá v každém z nás, o podstatě šílenství, osamělosti a o síle strachu v uzavřených prostorech. Podle mého názoru, film ukazuje směs feministických hodnot režiséra. Na otázku, zda Polanský prezentuje ve filmu feministický pohled, nemůžeme jednoznačně odpovědět, neboť se jedná se o základ feministických tendencí, které se v jeho tvorbě objevují poprvé.

4.2. *Hořký měsíc*

Knih francouzského spisovatele Pascala Brucknera *Hořký měsíc*¹⁴⁴ upoutala pozornost Romana Polanského, když přišel ke svému producentovi Alainu Sardovi. Přečetl ji za jedinou noc a hned poté zavola Sardovi a řekl mu, že ji chce okamžitě

¹⁴² MULVEYOVÁ, Laura. *Vizuální slast a narativní film*. In: *Dívčí válka s ideologií: Klasické texty angloamerického feministického myšlení*. Libora Oates-Indruchová. Praha: SLON, 1998. S. 123. ISBN 80-85850-67-2.

¹⁴³ GOULDING, J. Daniel. *Five filmmakers*. Indiana University Press, 1994. S. 117. ISBN: 0-253-20825-4.

¹⁴⁴ BRUCKNER, Pascal. *Hořký měsíc*. Academia. Praha, 2009. 219 s. Překlad MELANOVÁ Dana. ISBN 978-80-200-1788-8.

zfilmovat. Během týdne byla dosažena dohoda s firmou Timothy Burrilla v Londýně a rozpočet byl stanoven na pět milionů dolarů¹⁴⁵. K práci nad scénářem Polanski znovu přizval svého kamaráda a scenáristu Gérarda Bracha (s nímž spolupracoval už na osmi snímcích, včetně *Hnusu*¹⁴⁶). *Hořký měsíc* byl natočen v roce 1992. Film představuje „klasická“ témata Romana Polanského– lidské sobectví, fyzické anebo morální násilí, zničení dvou nevinných a zároveň provinilých lidí. Ve snímku také ukazuje rozdíly mezi vášní a láskou a je zde viditelná a zřetelná linie mezi pornografií a erotikou.¹⁴⁷

Mnozí filmoví kritici obviňovali Polanského z převzetí motivů z jeho osobního života do filmu *Hořký měsíc*¹⁴⁸, a přisuzovali mu hříchy jeho postav. Nicméně Polanski nesouhlasil s tímto úsudkem a řekl: „Já nechci nic a nikoho analyzovat, včetně sebe samého.“¹⁴⁹ Režisér popíral existenci autobiografických prvků. Nicméně, vzpomínaje na první noc se svou první manželkou Barbarou Kwiatkowskou ve své autobiografii, Polanski napsal: „Nikdy nezapomenu... jak za úsvitu vyklouzla z postele a stála u okna, dívala se na ulici, úplně nahá. Nikdy předtím jsem neviděl takovou dokonalost.“¹⁵⁰ To připomíná scénu první společné noci Oscara a Mimi, kdy Oscar tlumeným hlasem říká: „Nic se nemohlo srovnávat s radostí, kterou jsem pocítil v době našeho probuzení. Jako bych byl Adamem, který právě ochutnal zakázané jablko. Díval jsem se na krásu, která byla shrnuta v těle jedné ženy.“¹⁵¹ Film ovlivnilo, že hlavní ženskou hrdinku ztělesnila manželka Romana Polanského –

¹⁴⁵SANDFORD, Christopher. *Polanski*. Moskva: Ripol Klassik, 2012. s. 469–470. ISBN: 978-5-386-05072-6.

¹⁴⁶ Roman Polanski spolupracoval s Gérardem Brachem u filmů: *Hnus* [Repulsion] [film]. Režie Roman POLANSKI. UK, 1965. DVD. *Ve slepé uličce* [Cul-de-Sac] [film]. Režie Roman POLANSKI. UK, 1966. DVD. *Ples upírů* [The fearless vampire killers] [film]. Režie Roman POLANSKI. UK, USA, 1967. DVD. *Co?* [What?] [film]. Režie Roman POLANSKI. Itálie, Francie, Německo, 1972. DVD. *Nájemník* [The Tenant] [film]. Režie Roman POLANSKI. Francie, 1976. DVD. *Tess* [Tess] [film]. Režie Roman POLANSKI. UK, Francie, 1979. DVD. *Piráti* [Pirates] [film]. Režie Roman POLANSKI. FR, 1986. DVD.

48 hodin v Paříži [Frantic] [film]. Režie Roman POLANSKI. USA, Francie, 1988. DVD.

¹⁴⁷ Polanski poslal zprávu Peteru Coyotovi, který právě dočetl scénář a zeptal se ho: „Víte, čím se liší erotika od porna? V prvním případě se omezujete malým ptačím brkem. Ve druhém případě máte celé kuře.“ Na což Coyote okamžitě poslal faxem odpověď: „A jak se tomu říká, pokud jde o pštrosa?“ Z knihy SANDFORD, Christopher. *Polanski*. Moskva: Ripol Klassik, 2012. s. 473. ISBN: 978-5-386-05072-6.

¹⁴⁸*Hořký měsíc* [Bitter Moon] [film]. Režie Roman POLANSKI. Francie, UK, USA, 1992. DVD.

¹⁴⁹ SANDFORD, Christopher. *Polanski*. Moskva: Ripol Klassik, 2012. s. 472. ISBN: 978-5-386-05072-6.

¹⁵⁰ SANDFORD, Christopher. *Polanski*. Moskva: Ripol Klassik, 2012. s. 472-473. ISBN: 978-5-386-05072-6.

¹⁵¹ *Hořký měsíc* [Bitter Moon] [film]. Režie Roman POLANSKI. Francie, UK, USA, 1992. DVD.

Emanuelle Seigner. Krásná mladá dívka, která jako by vystoupila z knihy Pascala Brucknera. Svou krásou přitahuje pohledy, nevinným, trochu hloupým (kvůli mladému věku) a milým zevnějškem vyvolává pocit důvěry a lítosti, ale svým pohledem dává najevo, že není tak jednoduchá, jak se může zdát ze začátku. Právě takové postavy často hrála Emanuelle Seigner. Před natáčením filmu *Hořký měsíc*¹⁵² získala hlavní roli v Polanského filmu *48 hodin v Paříži*¹⁵³, ve kterém ztělesnila sexuálně nebezpečnou prostitutku, před kterou, jak se mohl divák domnívat, hrdina Harrison Ford nebude moct odolat pokušení. V *Hořkém měsíci* zcela výstižně ztělesnila čtyři různé stránky jedné ženy – zvědavou mladou dívku, hluboce uraženou ženu, ďábelskou mrchu-sadistku a nakonec lhostejnou, nepřítomnou ženu, která už patřila do jiného světa.

Námět

Jelikož Roman Polanski často používá retrospektivu, aby ukázal minulost hlavních postav, a prokládá retrospektivními pasážemi hlavní výpravnou linii, považují za relevantní krátce se zmínit o námětu před základní analýzou hlavní ženské hrdinky.

Manželský pár z Anglie Nigel a Fiona (Hugh Grant a Kristin Scott Thomas), kteří jsou znuděni sami sebou a svým manželstvím, se vydávají na zaoceánskou plavbu. Na lodi se seznámí s invalidou Oscarem (Peter Coyote) a jeho krásnou a mladou manželkou Mimi (Emanuelle Seigner). Oscar, který vycítí Nigelův zájem o svoji ženu, vypráví zarážející příběh o jejich lásce, vášni, vzájemném ponižování, sexuálním uspokojení a nenávisti.

Oscar s Mimi se náhodně setkali v pařížském autobusu. Začali spolu žít, ale po nějakém čase se Oscarovi život s jednou ženou omrzí. Proto využije svou krutost, nenávist a tyranii k tomu, aby se Mimi zbavil. Srazí Mimi až na samé dno lidské důstojnosti, přinutí ji jít na interrupci a pak, když se jí snaží obelstít, pošle ji na dovolenou, ze které nemá šanci se vrátit. Mimi se však po čase vrací čerstvá a plná síly, aby se své životní lásce pomstila.

¹⁵² *Hořký měsíc* [Bitter Moon] [film]. Režie Roman POLANSKI. Francie, UK, USA, 1992. DVD.

¹⁵³ *48 hodin v Paříži* [Frantic] [film]. Režie Roman POLANSKI. USA, Francie, 1988. DVD.

Nigel opovrhne příběhem, který vypráví Oscar, ale Mimi ho stále láká. Nigel chce získat Mimi, ale Fiona ho předhání. Film vyvrcholí vraždou Mimi a sebevraždou Oscara. K věčnému odpočinku je dovede jejich vášeň, nenávisť a oddanost.

Charakteristika postavy, její sociální postavení, vztah k mužům

Tento film ukazuje, jak hlavní hrdinka postupně poznává nový svět lásky, touhy, posedlosti a vášně, a na konci zůstává lhostejnou ženou, která byla ve svém krátkém životě přehlčena násilím a lží. Díky tomu lze pozorovat fyzické a mentální proměny Mimi během filmu. Ze začátku můžeme Mimi vnímat jako důvěřivou, upřímnou a planoucí mladou dívku. Podle mého názoru by se dalo mluvit o falešné nevinosti, neboť je velmi přitažlivá (nosí přiléhavá trička bez podprsenky a krátké sukně). Její profese tanečnice také naznačuje, že je zvyklá být středem pozornosti, a i dále hraje důležitou roli. Právě při tanci s Oscarem začíná Mimi nalézat sexuálního potěšení. Když se hrdinka stane dobrovolnou otrokyní své lásky, přestane mít schopnost tančit, protože „tanec by měl jít ze srdce, a moje je rozbité“¹⁵⁴. Právě tanec mučí Oscara na invalidním vozíku neschopného uspokojit svou ženu-mučitelku a také mu ukazuje neutuchající krásu těla Mimi, která mu už fyzicky nepatří.

Lze předpokládat, že Mimi byla značně chudou tanečnicí (scéna v autobuse, když neměla jízdenku). Tanec pro ni byl vším. Zároveň pracovala jako servírka v restauraci, aby se užívala. Svou práci vykonávala důkladně, byla klidná a úslužná, což může přivést na myšlenku duality, která se v ní skrývala. Při tanci zářila plná plamenné vášně a zuřivosti, ale v životě byla chladnější, nevýraznější.

Mužskými postavami (jeden ze tří pohledů podle Laury Mulvey) byla Mimi vnímaná jako přímý objekt touhy (jako bytí-pro-pohled¹⁵⁵). Vyvolává u mužských (a také ženských) postav chlípné myšlenky a zakázaná přání. Ona ví, že je atraktivní (nehledě na její mladý věk), a využívá toho (pokud ne od začátku filmu, tak od poloviny až do samého konce rozhodně)¹⁵⁶. Mimi však nevyužívá muže a ženy ze zjištěných důvodů, ona vysvobozuje svou sexualitu a projevuje ji jen proto, aby láska jejího života v podobě Oscara neodešla. Pro něj Mimi představovala hloupou malou

¹⁵⁴ *Hořký měsíc* [Bitter Moon] [film]. Režie Roman POLANSKI. Francie, UK, USA, 1992. DVD.

¹⁵⁵ MULVEYOVÁ, Laura. *Vizuální slast a narativní film*. In: *Dívčí válka s ideologií: Klasické texty angloamerického feministického myšlení*. Libora Oates-Indruchová. Praha: SLON, 1998. S. 123. ISBN 80-85850-67-2.

¹⁵⁶ Na rozdíl od Carol, hlavní hrdinky ve filmu *Hnus* [Repulsion] [film]. Režie Roman POLANSKI. UK, 1965. DVD.

dívku, ale to nijak nezmenšovalo její přitažlivost. On byl mnohem starší než ona, smolař-spisovatel, který se přestěhoval z New Yorku do Paříže a snažil se najít inspiraci a svoji múzu (dokonce ji najde v hezké tváři Mimi, ale ani díky tomu nezačíná psát lepší díla nebo prodávat své knihy). Začíná mezi nimi krásný a vášnivý román, který nakonec vede k jejich sebezničení (jak z morální stránky, tak i ze stránky fyzické). Možná, že se jednalo o první vážný vztah Mimi, ostatně i pro Oskara to bylo něco nového, čerstvého, v důsledku čehož román trval půl roku. Je nutné zmínit, že Polanski si vybral Petera Coyota na roli Oscara právě proto, že herec měl „vhodnou image člověka pochybné morálky, ne-li upřímně amorální“¹⁵⁷. Kritici charakterizovali Oscara jako postavu, s nadsázkou řečeno, které se „bez gumových rukavic“¹⁵⁸ nikdo nedotkne. Oscar je velmi okouzující a absolutně volný. Jeho život je neustálým sledem obrázků v podobě vztahů s ženami, které v sobě nenesou hlubší smysl, jsou to naprosto prázdné vztahy. On Mimi upřímně miloval (možno lépe říci, že zbožňoval), dokud neuvědomil, že potřebuje vzduch a že jejich vášeň už vyprchala a z jeho strany nic nezůstalo. Mimi poznávala lásku k Oscarovi. Byla posedlou láskou, ztrácela nad sebou kontrolu. Byla ochotná vzdát se své hrdosti, obětovat cokoli, jen aby mohla být v blízkosti objektu své vášně. A poté, co Oscar odmítnul její ženskou upřímnost, její lásku, už nebyla schopna mu odpustit. Oscar ji připravil o možnost porodit dítě (které je výsledkem lidské lásky) a jediným smyslem jejího života se stala zvrácená radost z pomsty, ze způsobení bolesti tomu, kdo ji zavrhnul a zničil život. Rozhodnutí přinutit ho trpět co nejvíce a dostat jej do role bezmocného otroka jen dokazuje její bláznivou, nemocnou lásku.

Ve vztahu k Nigelovi byla Mimi přímá a hrubá (scéna v baru), čímž, kromě svého zevnějšku, vyvolávala jeho zájem. Vtáhla Nigela do hry mezi sebou a Oscarem, protože u každé inscenace musí být divák. Podle mého názoru, z jejich strany to byl pokus o oslavu vášně, aby na konci, po nich zůstaly věčné vzpomínky v paměti jiných lidí. Mimi projevila svou duševní prázdnotu. Zneuctila Fionu, manželku Nigela, aby mu ukázala hodnotu občas jednoduchých, ale upřímných vztahů, a také rozdíl mezi láskou a vášní.

Proměna a vývoj postavy v příběhu

¹⁵⁷ SANDFORD, Christopher. *Polanski*. Moskva: Ripol Klassik, 2012. S. 473. ISBN: 978-5-386-05072-6.

¹⁵⁸ Tamtéž.

Názvy následujících podkapitol jsem se snažila pojmut tak, aby odpovídaly proměnám hlavní ženské hrdinky Mimi během filmu. Rostoucí měsíc v sobě nese symbol mladí, citlivosti a infantilních úmyslů, úplněk symbolizuje dospělost¹⁵⁹, hořký měsíc byl použit spisovatelem Pascalem Brucknerem jako protiklad k líbánkám¹⁶⁰, novoluní v sobě nese význam začátku.¹⁶¹

Setkání. Rostoucí měsíc.

Jak jsem zmínila výše, v první části filmu vnímáme Mimi jako roztomilou, nevinnou a ve vztazích nezkušenou dívku. Ze scény v autobuse lze usuzovat, že ze všech problémů, které měla, byl akcentován na začátku snímku jen nedostatek peněz na zbytečné utracení (neměla jízdenku). Později je možné předpokládat, že se snažila najít sama sebe v tanci (byla tanečnicí) a přivydělávala si jako servírka v restauraci. Je skotačivá, a dokonce i dětinský naivní (scéna jejich prvního rande v restauraci), ale přitom se nebojí dělat první krok vstříc dospělému muži u něj v bytě (což podle mého názoru může přivést k myšlence o dualitě této postavy v podobě falešné nevinnosti). Zdá se, že chce zažít nové pocity, zkusit něco nového. Zůstává u svého „mladého“ milence bydlet a odchází z práce. Mimi a Oscar vedou velmi osamělý život, během kterého si vychutnávají jeden druhého („Živili jsme se láskou a jedli okoralé housky.“¹⁶²). Ve scéně, kdy Oscar čte Mimi úryvky ze své nedopsané knihy, ho ona prosí: „Čti dál, chtěla bych poslouchat celý život, jak čteš.“¹⁶³ To může diváka přivést na myšlenku, že je Mimi zamilovaná. Mimi potkala muže, se kterým by chtěla strávit celý život a už nikdy nevyjít z bytu. Ona se mu snaží odevzdat – své tělo, svou mladost (koneckonců, co může být pro muže lepší než krásné, mladé tělo, které je k dispozici ve dne i v noci?). Ostatně nemá nic jiného, co by mu mohla dát. Ví, že není příliš inteligentní, a se snaží ukázat svou převahu jakýmkoliv způsobem (to je vyjádřeno v sexuálních experimentech – scéna s vyzývavým tancem a se snídaní, kdy se polévá mlékem). Je snad dokonce možné mluvit o tom, že se snaží ho k sobě připoutat, protože cítí, že postupně na něm začíná být závislá nejen finančně,

¹⁵⁹ [online] Dostupné z www.symbolarium.ru/index.php/%D0%9B%D1%83%D0%BD%D0%B0_%D0%BF%D0%BB%D0%B0%D0%BD%D0%B5%D1%82%D0%B0 [cit. 15.10.2018].

¹⁶⁰ Ve francouzštině má název *Lune de miel*, což je možné doslovně přeložit jako „medový měsíc“.

¹⁶¹ [online] Dostupné z <https://www.astrostar.ru/articles/astrologiya/lunnaya-astrologiya/lunnaya-novolunie-dni-bogini-tmy-mraka-i-tayn.html> [cit. 15.10.2018].

¹⁶² *Hořký měsíc* [Bitter Moon] [film]. Režie Roman POLANSKI. Francie, UK, USA, 1992. DVD.

¹⁶³ Tamtéž.

ale i psychicky. Ve scéně v koupelně lze poprvé zpozorovat „nebezpečí“ Mimi (když se Oscar holí, ptá se ho, jestli to může udělat ona). Stejně jako ve filmu *Hnus*, holicí stojek v sobě nese symbol falické síly. V *Hořkém Měsíci* lze tuto scénu chápat jako hlavní poselství filmu – žena bude dominovat, deptat muže, ale zároveň jej milovat (ona zraní Oscara, ale pak olizuje krev z jeho tváře).

Vášeň. Úplněk.

Oscar a Mimi byli vedeni vášní a nemohli se nasytit jeden druhého. Nebáli se plnit své velmi šokující fantazie. Nejčastěji byla Mimi dominantní, Oscar byl šťastný při ponižování krásnou, silnou ženou (právě takovou se stala na začátku filmu nevinná dívka). Ve scéně s Oscarem připoutaným k židli, znovu vidíme v ruce Mimi holicí stojek. Tentokrát ona rozřeže jeho kalhoty a téměř se dotýká jeho těla (čímž představuje hrozbu kastrace). Mimi a Oscar se znovu odřízli od okolního světa a zůstávali v bytě ve dne v noci. V tento moment si Oscar začal všimnout, že od sebe chtějí příliš mnoho. Mimi začala žárlit (když si konečně vyšli na schůzku s jejich společnými přáteli do baru) a také si uvědomil, že potenciální nevěra Mimi v něm vzbuzuje bolest, ale ne vzrušení. To vede k prvnímu nalomení, kdy Mimi ještě Oscara naprosto milovala, ale on si uvědomoval, že je to začátek konce, že oheň mezi nimi začal slábnout. „Stalo se to. Naše hry skončily.“¹⁶⁴

Pohasínání. Hořký měsíc.

Jakmile se jejich vztah se vyčerpal, jejich vztah přešel v mučení. Nemohli být bez sebe, ale spolu také ne. Mimi od Oscara nemohla odejít, ponižovala se, ale zůstávala s ním, protože jej milovala. Oscar byl odměřený, Mimi už ho fyzicky nepřitahovala. On potřeboval čerstvý vzduch, jiné ženy (scéna nevěry s prostitutkou). Začal jej dráždit její zevnějšek i to, že pije mléko z láhve (což ho dříve vzrušovalo, nyní to pouze vyvolávalo jeho odpor). Mimi cítila, že se něco děje: „Přestal jsi mě milovat?“¹⁶⁵ Oscar v ní nyní viděl jen hloupou dívku, která se mu příliš zprotivila. Poprvé lze pozorovat Miminu závislost (scéna, kde sbalila věci, ale neměla sílu odejít) a Oscarovu blahosklonnost (který jí přece dovolil zůstat). První scéna

¹⁶⁴ *Hořký měsíc* [Bitter Moon] [film]. Režie Roman POLANSKI. Francie, UK, USA, 1992. DVD.

¹⁶⁵ Tamtéž.

fyzického násilí (z důvodu, že Mimi urazila Oscara tím, že jeho knihy nejsou publikované) přivádí na myšlenku „abnormální lásky“ ze strany hrdinky (po zmlácení ho nazve tygrem, žádá ho o objetí a říká, že jej miluje). On ji nakonec nechá: „Musíme se rozejít, dokud ještě zbývá alespoň trochu důstojnosti.“¹⁶⁶ Ovšem reakcí je jen prosba: „Miluji tě, chci tě, chci si tě vzít, chci ti rodit děti, chci ti dát celý život. Řekni, co jsem udělala?“¹⁶⁷ Dostává se jí lhostejná odpověď: „Nic. Existuješ.“¹⁶⁸ Poté byl Oscarův život vyplněn ženami a alkoholem. Po nějaké době se Mimi vrací, protože bez něj nemůže žít. Je slabá a vystrašená, připravená na cokoliv, jen aby mohla být v Oscarově blízkosti. Právě scéna, kde ona prosí o to, aby ji nechal vedle sebe v jakékoliv roli, napovídá, že je psychicky zničena. Hned potom Oskar změní její život – udělá z něj peklo (nutí Mimi jít na interrupci, zesměšňuje ji před ostatními, sadisticky se jí vysmívá), takže ji zničí i fyzicky (už nemůže mít děti, ostříhala si vlasy a přestala se o sebe dbát). Referenčním bodem jejího úplného zničení se stal výlet, na který Oscar pošle Mimi a tímto způsobem se jí zbaví. Její úplné zničení (jak fyzické, tak morální) se pro hrdinku stalo kritickým bodem, díky kterému později vzkřísila a povstala jako pták Fénix, aby se pomstila. Oběť se stává trýznitelem. Mimi udělala z Oscara hračku, nejen že ho zatáhla do pekla, v němž již byla dříve, ona přinutila ho trpět ještě víc, než trpěla sama. Z důvodu šílené bolesti a urážky se Mimi stala mrchou-sadistkou, která Oscara urážela ve jménu čisté a upřímné lásky. Když jí Oscar nemohl patřit jako zdravý a silný muž, tak bude její zlomený a zmrzačený (scéna v nemocnici, kdy z něj udělala invalidu). Teď se mu Mimi mstila tím, že přiváděla domů muži, se kterými spala, a nutila ho dívat se. Nyní mu to, co kdysi ovládal, už nepatřilo z důvodu jeho zdravotního postižení. Mimi již nemohla být jeho fyzicky, ale nepochybně mu patřila psychologicky. Oscar pochopil, že se Mimi mstí z toho důvodu, že ho stále miluje. „Najednou mi přišlo na mysl, že ona mě stále miluje bez ohledu na cokoliv. Konec konců, způsobit bolest člověku, který pro tebe nic neznamená, je zcela nesmyslné.“¹⁶⁹ Teď Oscar patřil jen jí, fyzicky i morálně.

¹⁶⁶ *Hořký měsíc* [Bitter Moon] [film]. Režie Roman POLANSKI. Francie, UK, USA, 1992. DVD.

¹⁶⁷ Tamtéž.

¹⁶⁸ Tamtéž.

¹⁶⁹ Tamtéž.

Novoluní.

Roman Polanski neukazuje, kolik času uplynulo po všech výše uvedených příbězích až do jejich setkání s Nigelem a jeho manželkou na lodi (celý příběh života Mimi a Oscara byl uveden retrospektivně). Události mezi Mimi a Oscarem odehrávající se na lodi vnímám ve více významech. Na jedné straně je příběh zpovědi, ale na druhé straně je zvěčněním jejich vášně v mysli jiných lidí. Pro hlavní postavy bylo důležité vědět, že bláznivý příběh jejich lásky bude v lidské paměti navždy. Na lodi je Mimi stále krásná a tajemná (vypadá jako femme fatale). Už je paní nejen pro Oscara, ale i pro Nigela. Svým chováním ukazuje na jeho hloupost a naivitu (scéna setkání s Nigelem v její kajutě). Dle mého názoru Mimi sváděla Nigela a dopustila se cizoložství s Fionou, aby upozornila na předvídatelnost mužského jednání (samec, kterému nestačí mít jednu samici) a varovala – muž může být láskou na celý život, ale i zkázou, pár z Paříže zkrátka spěje k tragickému konci.

Reprezentace postavy z pohledu Laury Mulvey

Stejně jako ve filmu *Hnus*, Roman Polanski ukazuje návratnost agrese, když se oběť stává trýznitelem. Na základě analýzy dvou hrdinek je možné vypořádat jak společné, tak i rozdílné motivy. Když ve filmu *Hnus* Carol nebyla schopna čelit svým pocitům a byla zničena kvůli své nemoci a reakcím, hrdinka *Hořkého měsíce* prošla podle mého názoru čtyřmi psychologickými proměnami – první je reakce na vznik první lásky, druhá je zničení pod nátlakem té samé lásky (jak psychologické, tak i fyzické), třetí je vzpoura proti jejich pocitům a pomsta muži, čtvrtá je výsledek všech předchozích proměn, který vedl k úplnému zničení (smrti obou postav – mužské a ženské) na základě společného utrpení způsobenému jejich láskou. Jestliže v prvním filmu Polanski objektivizuje hlavní hrdinku, aby dál divákům pochopit její sexuální přitažlivost, kterou sama hrdinka nevnímala, to v *Hořkém měsíci* byla během celého filmu hlavní hrdinka neustále objektivizovaná (na což můžou odkazovat detailní záběry ženského těla). Přítomnost detailních sexuálních scén, jako šmírování klíčovou dírkou, automaticky dělá z diváka voyera. To přivádí na myšlenku o reprezentaci ženských postav z pohledu Laury Mulvey. Chápání hrdinky jako objektu touhy (lze zmínit bytí-pro-pohled¹⁷⁰), její fetišizace, kastrální komplex a dominance

¹⁷⁰ MULVEYOVÁ, Laura. *Vizuální slast a narativní film*. In: *Divčí válka s ideologií: Klasické texty angloamerického feministického myšlení*. Libora Oates-Indruchová. Praha: SLON, 1998. S. 123. ISBN 80-85850-67-2.

muže nad ženou (ve scénách, o kterých jsem psala v analýze hlavní hrdinky), to vše je nedílnou součástí filmu, což potvrzuje teorii Mulvey o roli žen na filmovém plátně. V *Hořkém měsíci* lze vidět, jakým způsobem se mužská postava snažila uniknout kastracním úzkostem. Používá k tomu dva způsoby podle Laury Mulvey. První je voyeurismus (který jde ruku v ruce se sadismem), kdy „slast vychází z prokázání viny (okamžitě spojené s kastrací), z ustanovení kontroly a podrobení si viníka prostřednictvím trestu či odpouštění“¹⁷¹. Druhý je fetišistická skopofilie, která „rozvíjí fyzickou krásu objektu a přetváří jí v cosi uspokojivého samo o sobě“¹⁷². Právě tyto dva způsoby můžeme vidět v chování mužské postavy. Prostřednictvím násilí a ponížení ženy chtěl Oscar dokázat svou mužskou neotřesitelnost, což koreluje s teorií Laury Mulvey. Nicméně žena přebírá nadvládu a stává se trýznitelem muže. Ve své stati Laura Mulvey neuvádí situaci, kdy ženská postava získává převahu. Vidíme, jak se z stává silná žena, která chce ukázat převahu ženy nad mužem (to je rozdíl od snímku *Hnus*, kde se Carol dle mého názoru do určité míry chtěla stát mužem), ale kvůli své Achillově patě, bláznivé lásce, neměla možnost „zvítězit“ nejenom nad mužem, ale ani sama nad sebou.

Závěr

Tento film považuji za druhý stupeň evoluce ženy ve filmech Romana Polanského. Stupeň, na kterém se žena ocitla zlomena mužským útlakem a vlastním podvědomím, ale našla v sobě sílu k pomstě (a tímto pomstila sobě samotné). *Hořký měsíc* je filmem-vyprávěním, filmem-příběhem, který je napsán jazykem vášně a vyprávěn jazykem utrpení, bolesti a nenávisti. Filmem o lidské přirozenosti, o tom, jací jsou muži a jaké jsou ženy. Podle mého názoru, film přesněji ukazuje Polanského názory týkající se feminismu (Ukázal, co žena může snést, že může mít moc, ale kvůli své citlivosti a bláznivé lásce stejně prohraje.). Polanski vnímá okolní realitu skrz pesimismus (což lze ostatně vidět i v jeho ostatních filmech¹⁷³). Sadosochismus ve vztahu, kdy tělo a krutost je důležitější než láska, není v tomto filmu nástrojem

¹⁷¹ MULVEYOVÁ, Laura. *Vizuální slast a narativní film*. In: *Dívčí válka s ideologií: Klasické texty angloamerického feministického myšlení*. Libora Oates-Indruchová. Praha: SLON, 1998. S. 126. ISBN 80-85850-67-2.

¹⁷² Tamtéž

¹⁷³ Například ve filmech:

Hnus [Repulsion] [film]. Režie Roman POLANSKI. UK, 1965. DVD.

Čínská čtvrť [Chinatown] [film]. Režie Roman POLANSKI. USA, 1974. DVD.

Dívka a smrt [Death and the Maiden] [film]. Režie Roman POLANSKI. UK, USA, Francie, 1994. DVD.

obnovení touhy, ale nabažením, které může vést k vyčerpání všech citů. Když je nevinność v rozporu s neřestí, krása s ošklivostí a láska s primitivními tělesnými náklonnostmi, jediným východiskem se stává zničení. Takže na rozdíl od *Hnusu*, v *Hořkém měsíci* je možné pozorovat, jak se ženská postava snažila bojovat za svá práva a potrestat muže, ale nenašla ve své pomstě uspokojení a vzdala se svých pocitů. V další analýze prozkoumám poslední stupeň, na kterém ženská hrdinka nejenom potrestá muže tím, že mu dá všechno, co bude chtít, ale navíc ho postaví do role ženy.

4.3. *Venuše v kožichu*

Venuše v kožichu je komorním filmem režiséra Romana Polanského, který byl natočen v roce 2013 podle stejnojmenné divadelní hry současného amerického dramatika Davida Ivese¹⁷⁴. Tato hra je založena na slavném díle Leopolda von Sacher-Masocha *Venuše v kožichu*¹⁷⁵. Roman Polanski už zfilmoval divadelní hru *Bůh masakru*¹⁷⁶ a částečně ji pozměnil (změnil místo děje). Když porovnáme divadelní inscenaci *Venuše v kožichu* s filmem, lze vidět rozdíl (také změnil místo děje z místnosti, kde si režisér vybíral herečky, do divadla, změnil národnost hrdinů, a navíc změnil hlavní téma). Hlavní myšlenkou divadelní inscenace je problematičnost kontroly nad dílem, kdo mu vládne (zda scenárista, režisér, nebo herec). Roman Polanski toto téma upozaduje, jako hlavní téma zvolil vztahy a boj pohlaví.

Tvorba Romana Polanského osciluje mezi realističností a absurditou, vírou v sílu konvence filmu a nezkrotnou fantazií. Na jedné straně se Polanski dotýkal nejdůležitějších existencionálních témat, na druhé straně se vysmíval lidské podstatě a lidské touze. Výborným příkladem tohoto přístupu je film *Venuše v kožichu*, ve kterém do role hlavního mužského hrdiny režisér obsadil Mathieu Amalric (který je nápadně podobný Romanu Polanskému) a ženskou roli ztvárnila jeho manželka-herečka Emmanuelle Seigner, což naznačuje přítomnost autobiografických prvků ve filmu (vztah manžela a manželky, režiséra a herečky).

¹⁷⁴ *Venus in fur* [divadelní inscenace]. Režie David Ives. Classic Stage Company 13.01.2010.

¹⁷⁵ SACHER-MASOCH, Leopold von. *Venera v mehah*. Azbuka-klassika, 2012. 224 s. ISBN 978-5-389-02099-3.

¹⁷⁶ *Le Dieu du carnage* [divadelní inscenace]. Režie Yasmina Reza. Gielgud Theatre 25.03.2008.

Námět

Thomas Novacheck je scenáristou a režisérem divadelní hry, která je napsaná podle příběhu z roku 1870 *Venuše v kožichu*¹⁷⁷ rakouského spisovatele Leopolda von Sacher-Masocha.

Nyní krátce nastíním děj filmu. Během dne se Thomas bezúspěšně snažil najít herečku na hlavní ženskou roli Wandy von Dunayeve. Když už chtěl režisér odejít z divadla, objevila se rozcuchaná a vulgární herečka, která se jmenovala Vanda Jourdain (její jméno pak může vést ke snaze o srovnání herečky a její postavy). Pod jejím nátlakem Thomas souhlasil se zkouškou a s tím, že sám ztělesní mužského hrdinu Severina von Kusiemski. Od prvních okamžiků je Thomas překvapen užasnou přeměnou herečky, která velmi přesně spadá do jím navrženého pojetí. Postupně ztrácí schopnost přerušit divadelní zkoušku a ponořuje se do své postavy Severina von Kusiemského. Tato divadelní zkouška se stává hrou sexuální přitažlivosti a dominance. Námět balancuje na hranici kýče a riskuje sklouznout buď do pikantní vulgárnosti, anebo k nedůstojné provokaci.

Charakteristika postavy, její sociální postavení, vztah k mužům

Tento film ukazuje, jak se hlavní hrdinka postupně proměňuje a jak se vyvíjí její charakter. Na začátku filmu se Vanda prezentuje jako vulgární a nevzdělaná herečka, která se nestydí za svůj zevnějšek a k režisérovi se chová opovržlivě. Je vyzývavě oblečena (má na sobě jenom poloprůhledné šaty a spodní prádlo) a výrazně nalíčená. Vanda se prezentuje jako špatná herečka (neví, podle jaké knihy byl divadelní scénář napsán a co dalšího režíroval Thomas Novacheck). Nicméně, Vanda je tvrdošijná žena, která jde za svým cílem nehledě na to, že dělá dojem omezené a provokativní ženy. Její charakter se mění během celého filmu k nepoznání. Postupně v sebejistou a dominantní Vanda změní nejenom sama sebe, ale i situaci. Femme fatale se stává mytickou postavou, bohyní.

Jelikož kromě Thomase se žádný muž ve filmu neobjeví (výjimkou je vymyšlený milenec Vandy, který jí volal), zkoumám reakce Thomase (jeden ze tří pohledů podle Laury Mulvey), který se mění stejně rychle jako Vanda. Ona je vnímaná Thomasem ze začátku jako lehkovážná, hrubá žena. Vanda ztělesňuje typ

¹⁷⁷ *Venuše v kožichu* [La Venu à la fourrure] [film]. Režie Roman POLANSKI. Francie, Polsko, 2013. DVD.

žen a hereček, které Thomas nenávidí a opovrhuje jimi (ale jak zjistíme později, které ho stále přitahují). Můžeme tedy dospět k závěru, že ji už od začátku vnímá jako objekt touhy (lze zmínit bytí-pro-pohled¹⁷⁸). To můžeme vidět v jeho pohledu (zejména ve scéně, kdy jí pomáhá zapnout šaty a pak se zaraženě dívá na její prsa). Později ho Vanda začne dráždit, neboť zpochybňuje jeho názor ohledně hlavní myšlenky divadelního představení, říká, že se jedná o sadomasochistickém porno, ale on tvrdí, že je milostným příběhem (což naznačuje osobní zájem režiséra, že v tomto skandálním masochistickém příběhu ukryl svá osobní tajemství a touhy). Rozčiluje jej dlouhá příprava Vandy na jevišti a její upozornění na epigraf z Bible, který je na první stránce scénáře („Pán pak všemohoucí uškodil jemu, a dal jej v ruce ženy.“¹⁷⁹). Vanda jej obviňuje ze sexismu. Thomas nevěří, že Vanda může představovat něco víc než prázdnou ženu, ale v okamžiku, kdy ztělesňuje Wandu von Dunayevu, začíná ztrácet kontrolu nejenom nad sebou jako mužem, ale i jako režisérem. Později Vanda mění nejenom jeho postavu (Thomas se stává „paní“, ženou s nalíčenou rtěnkou, která těžkopádně stojí na podpatcích), ale i scénář. Tímto způsobem začíná boj o nadvládu nejenom pohlavní, ale i profesionální.

Proměna a vývoj postavy v příběhu

Jak jsem uvedla výše, postava Vandy se mění během celého filmu k nepoznání. Na začátku se jedná o vulgární herečku, která nahlas žvýká žvýkačku, nosí psí obojek a vypadá jako domina¹⁸⁰ (její hrud' obepíná kožený korzet a mezi spodním lemlem minisukně a koncem černých punčoch je vidět kus kůže. Na první pohled je to ztřeštěná a vulgární žena, která vypadá nekulturně (na to můžeme narazit ve scéně, když Vanda se zeptá Thomase ohledně divadelního scénáře). Podle mého názoru je to jen předstíraná primitivnost. Vanda ji používá jako past, do které musí dostat muže-režiséra, aby ho pak mohla zasáhnout přímo do srdce. Možná to je důvodem, proč mu Vanda zalhala, když řekla, že neví, podle čeho byl napsán scénář a kde se děj divadelní inscenace odehrává. Také pletla jméno hlavní mužské postavy, ale detailně znala Wandu von Dunayev). Právě Vanda začíná hru a instaluje na jevišti světlo, čímž

¹⁷⁸ MULVEYOVÁ, Laura. *Vizuální slast a narativní film*. In: *Dívčí válka s ideologií: Klasické texty angloamerického feministického myšlení*. Libora Oates-Indruchová. Praha: SLON, 1998. S. 123. ISBN 80-85850-67-2.

¹⁷⁹ Kniha Judith, 16. kap. 7.

¹⁸⁰ Vládkyně, tyranka v sadomasochistickém salonu. [online] Dostupné z [www.https://www.online-slovník.cz/slovník-cizich-slov/domina](https://www.online-slovník.cz/slovník-cizich-slov/domina) [cit. 25.11.2018].

definuje akcenty (což naznačuje, že bude v inscenaci dominantní). Ještě před zahájením své proměny ve Wandu von Dunayevu, Vanda se ptá, jestli je kaktus falický symbol, na což on odpoví, že ne, že je to jen dekorace z předchozí inscenace. (Podle mého názoru, nejen tak seznámíme s Thomasem Novacheckem v prostředí divadelních dekorací. Kulisy *Přepadení*¹⁸¹ názorně převádí hlavního mužského hrdinu do atmosféry hyper-maskulinity.). Začíná zkouška, Vanda v roli Wandy von Dunayeve, a Thomas v roli Severina von Kusiemského. Jakmile Vanda vžívá se do role Wandy von Dunayeve, Thomas se stává bezradným. Vanda začíná být jako „matka“, je velmi měkká a úlisná, ale zároveň vládnoucí. Když Thomas, jako by zhypnotizovaný, vstoupí do inscenace, ona ji přeruší a říká, že už se dostali na stanovené místo zkoušky, na třetí stránku. Jako symbol její moci slyšíme hrom a zvuk silného deště. V tento okamžik Tomas navrhuje pokračovat ve zkoušce. Vanda mu obléká sako, což se stává vztažným bodem jeho přetělení v Severina von Kusiemského. Vanda ho více a více ovládá, jako by byla režisérkou a on hercem. Neustále láká režiséra svojí sexuální tajemností, uvádí ho v omyl a vytváří iluze, že on ještě kontroluje vývoj zkoušky. Když Thomasovi volá jeho nevěsta, Vanda sedí na jevišti s roztaženými nohama a začíná mluvit jenom v replikách (jen občas mluví s ním od sebe). Vanda se stává Wandou von Dunayevou (když Thomas se snaží zjistit, kdo je Vanda Jourdain, ona už nereaguje a pokračuje ve hře). Nyní působí jako sadistka, ale v této roli neustále koreluje s partnerem-mužem, zachycuje jeho nasměrování (scéna na gauči, kdy k Severinovi poprvé přichází Venuše jako divadelní postava). Nicméně masochistická podřízenost je ve skutečnosti pastí, jemným chytračením Thomase, který nutí pokryteckou Wandu změnit sama sebe a prohlédnout Thomasovi skrz naskrz. Vanda se poddá své podstatě svůdnice-bakchantky, vystupuje jako lovkyně mužů, která pro dosažení svého cíle vzbuzuje v Thomasovi extrémní touhu (to naznačuje její hodnocení myšlenky divadelní hry: „Čím více se Severin podřizuje, tím větší moc nad ní získává.“¹⁸² Ona začíná vyvíjet psychologický nátlak na Thomase (scéna, když Thomas leží na gauči a Vanda ho analyzuje, vypadá jako konzultace u psychologa). Ona začíná přepracovávat text řádek po řádku a mění chápání té smyslné slabosti, kterou si mužská převaha představuje, ale skrývá. Ona mluví o urážející manipulaci ze strany mužů a snaze

¹⁸¹ *Přepadení* [Stagecoach] [film]. Režie John FORD. USA, 1939. DVD.

¹⁸² *Venuše v kožichu* [La Venu à la fourrure] [film]. Režie Roman POLANSKI. Francie, Polsko, 2013. DVD.

přenášet jejich zvrácenost na ženy, které se tomu brání. Thomas postupně ztrácí kontakt s realitou a přestává si uvědomovat, kdo on je a co dělá, jeho vášně přerůstá ve skutečnou posedlost. V momentě, kdy chce Vanda odejít z divadla, Thomas klečí a prosí ji, aby zůstala. Právě v této scéně, nad ním Vanda získává bezvýhradnou moc a začne se vysmívat jeho síle, chtivosti a touze po tělesné lásce („Od nynějška ti budu říkat Thomasi.“¹⁸³) a tímto ruší hranice mezi realitou a inscenací. Thomas-Severin už je otrokem nejen na jevišti, ale i v životě (Vanda ho nutí zavolat jeho snoubence a říct jí, že nepřijde domů.). Thomas-Severin ji bezvýhradně poslouchá. Vanda odhaluje jeho sexuální neurózy. Thomas-Severin je stále ovládán svou misogynií¹⁸⁴, a proto doufá, že přes podrobení získá moc. Ale Vanda mu říká: „Pak si uvědomíš, že ses stal takovým, jakým tě chci mít. Zvířetem, předmětem, prázdnou nádobou, kterou naplním.“¹⁸⁵ Logicky z toho lze vyvodit, že věděla, co má udělat, aby muži ukázala jeho hříchy a dala mu najevo, že ho zotročí až do samého konce. Kulminačním bodem je scéna, když pod záminkou toho, že Thomas chápe charakter Wandy von Dunayeve lépe než ona. Ona ho nutí proměnit se v ženskou postavu a takto se stává Severinem. Vanda-Severin mu navléká psí obojek a obouvá boty s podpatky, maluje mu rty a přehazuje přes něj šálu jako kožich. Teď Thomas-Wanda klečí a prosí, aby ho Vanda-Severin zabila, protože když byla paní, milovala ho. Paní se stává otrokem (ale role ženy a muže jsou již změněné). Žena vystupuje jako mužská postava a ční nad mužem, který je ženou. Vanda-Severin přivazuje Thomase-Wandu ke kaktusu (Ten podle mého názoru představuje falický symbol). Muž v roli slabé ženy je připoután k symbolu mužské důstojnosti a žádá o ponížení a urážení. Od této chvíle se Vanda stává opravdovou paní, obviňuje připoutaného Thomase z misogynie a ponižování žen v této divadelní inscenaci: „Ty sis chtěl hrát s malou hloupou herečkou, abys uspokojil své zvrácené sklony, abys ze mě udělal malého Frankensteina s ženskou tváří. Myslel sis, že mě můžeš ponížit?“¹⁸⁶ Vanda ho bije po tváři a vyžaduje od něj vděčnost. Znechucený Thomas říká: „Děkuji ti, má paní.“¹⁸⁷ Avšak pro ni je to málo: „Děkuji vám, moje Bohyně!“¹⁸⁸ Ona odchází. Světlo na

¹⁸³ *Venuše v kožichu* [La Venu à la fourrure] [film]. Režie Roman POLANSKI. Francie, Polsko, 2013. DVD.

¹⁸⁴ Tamtéž.

¹⁸⁵ Tamtéž.

¹⁸⁶ *Venuše v kožichu* [La Venu à la fourrure] [film]. Režie Roman POLANSKI. Francie, Polsko, 2013. DVD.

¹⁸⁷ Tamtéž.

¹⁸⁸ Tamtéž.

jeviště zhasně. Na scéně zůstává jen připoutaný Thomas. A konečně, na temné scéně se objeví Vanda, která se již proměnila v samostatnou bakchantku Venuše a která se stává absolutně dominantní, která ničí patriarchální režim. Nahá tančí v kožichu a zastrašuje bezradného Thomase.

Prezentace postavy z pohledu Laury Mulvey

V tomto filmu lze vidět podobnosti i rozdíly v prezentaci ženy se statí Laury Mulvey. Žena je v tomto filmu vnímána jako sexuální objekt jak mužskými postavami, tak divákem (dva ze tří pohledů podle Laury Mulvey). Jelikož Vanda je objektem, povzbuzuje Thomase prostřednictvím pohledu, a díky tomu vystupuje v roli to-be-looked-at-ness¹⁸⁹. Ženská sexualita působí ve filmu *Venuše v kožichu* jako leitmotiv. Podle teorie Laury Mulvey, muž (Thomas, Thomas-Severin) zažívá aktivní potěšení z pozorování a žena (Vanda) pasivní. Od začátku filmu se Thomas snaží uniknout kastročným úzkostem. Podle Laury Mulvey „první cesta, voyerismus, má naopak blízko k sadismu: slast vychází z prokázání viny (okamžitě spojené s kastrací), z ustanovení kontroly a podrobení si viníka prostřednictvím trestu či odpuštění“¹⁹⁰ a „druhá cesta, fetišistická skopofilie, rozvíjí fyzickou krásu objektu a přetváří ji v cosi uspokojivého samo o sobě“¹⁹¹. Ve filmu lze pozorovat, jak se Thomas soustředí na zkoumání ženy a snaží se demystifikovat její tajemství (kdo ona je) pro účel jejího znehodnocení nebo potrestání (první způsob podle Laury Mulvey). Když si uvědomí, že se to mu nepodaří, obrací se ke druhému způsobu (podle Laury Mulvey). Thomas se snaží zcela popřít kastraci prostřednictvím vyhledávání fetiše (tím, že hlavní ženská postava v jeho divadelní inscenaci měla být tím fetišem, tedy paní), nad kterou by v budoucnu měla nadvládu mužská postava (tedy Severin). Vanda jako paní a poté jako oběť měla představovat objekt fetišistické skopofilie. Avšak Vanda obrazně „kastroje“ hlavního mužského hrdinu, kterého hraje Thomas, a stává se Severinem (a tímto staví do role Wandy Thomase). Vyměňují si své role, což nekoreluje s teorií Laury Mulvey. Nyní se ženě dostane aktivní potěšení z pozorování bezmocného muže. Na psychické úrovni žena bere muži jeho moc (přivazuje ho ke kaktusu falické formy), což můžeme chápat jako znázornění vedoucí

¹⁸⁹ MULVEYOVÁ, Laura. *Vizuální slast a narativní film*, In: *Dívčí válka s ideologií: Klasické texty angloamerického feministického myšlení*. Libora Oates-Indruchová. Praha: SLON, 1998. S. 122. ISBN 80-85850-67-2.

¹⁹⁰ Tamtéž, s. 126.

¹⁹¹ Tamtéž.

pozice ženy. Podle mého názoru falická forma kaktusu symbolizuje podstatu muže (nehledě na to, že v této scéně byl Thomas ženskou postavou), který se bál ztráty dominance nad ženou a svou mužskou důstojnost, které si velmi cenil. To může přivést na myšlenku o Polanského názorech ohledně feminismu.

Závěr

Tento film považuji za poslední stupeň evoluce ženy ve filmech Romana Polanského. Stupeň, na kterém žena vystupuje jako neudržitelná a téměř fatální síla, která vniká do světa muže. Polanski ukazuje podstatu vztahů muže a ženy, přičemž dává muži nezáviděníhodnou roli úplně zhroucené bytosti a ponižuje mužskou důstojnost nemilosrdným způsobem. Zde je „děblem“ žena, která se díky své virtuózní hře nejen stává „paní“, ale dokonce i „bohyní“ pro režiséra Thomase, berouc mu právo být autorem a režisérem. Muž, který ještě nedávno kontroloval situaci, se stává loutkou v rukách ženy. Hra mezi pohlavími, kterou lze vidět ve snímku, má rozsah řecké tragédie, kde převaha je schopná člověka vynést do nebe, ale stejně tak jej stáhnout do pekla. Polanski neakcentuje tolik perverzi a masochismus, jako tajná přání člověka, která mohou odhalit jeho podstatu. Představením silné a nezávislé ženy, která nejen nebála jít proti muži a bojovat za svou důstojnost, ale ani potrestat muže za jeho tajná přání a hříchy, přivádí na myšlenku, že Polanski zřejmě přešel na stranu feministek. „Chtěl jsem udělat film pro ženy.“¹⁹²

¹⁹² [online] Dostupné z [www. https://www.smh.com.au/entertainment/movies/why-roman-polanskis-sadomasochistic-venus-in-fur-is-a-film-for-women-20140701-zsrz4.html](https://www.smh.com.au/entertainment/movies/why-roman-polanskis-sadomasochistic-venus-in-fur-is-a-film-for-women-20140701-zsrz4.html) [cit. 15.10.2018], citát Romana Polanského: „I wanted to make a film for women.“

5. Závěr

Cílem této práce byla analýza evoluce hlavních hrdinek ve vybraných filmech Romana Polanského v období od 60. let až do současnosti. Pomocí propojení feministické filmové teorie (z hlediska Laury Mulvey) a teorie postav (podle Seymoura Chatmana) jsem měla možnost lépe prozkoumat a pochopit ženské postavy jak ze strany vnější, tak i ze strany vnitřní struktury. Také považuji za nezbytné zmínit, jak je výše uvedená proměna ženských postav spojena se sociálním kontextem (tj. jak se proměnilo vnímání žen samotným režisérem) a jak se společenské postavení žen odráží v Polanského filmech.

Při analýze protagonistek ve vybraných filmech jsem vycházela z teorie postav podle Seymoura Chatmana a zjistila jsem, že ve všech analyzovaných snímcích Romana Polanského lze pozorovat stejnou dynamiku proměny protagonistek. Podle mého názoru režisér využívá nepřímou reprezentaci postav a jako základ staví plastičnost postav (lze tedy zmínit poněti otevřeného konstrukt), jelikož divák nikdy neví, jak se postava promění, a tímto způsobem doplňuje „mezery“ svými osobními zážitky.

Ve filmu *Hnus*¹⁹³ Polanski ukázal, jak žena octila zlomenou od mužského útlaku a vlastního podvědomí, což ji přivedlo k úplnému zničení jako jedince. To může odrážet společenskou situaci 60. let. Toto období bylo označeno jako druhá vlna feminismu, která začala právě v 60. letech a trvala až do začátku 90. let, kdy se ženy snažily bojovat proti nerovnosti, hájit svou sexualitu a práva. Také byla nastolena otázka násilí na ženách. To lze ostatně pozorovat i ve filmu *Hnus*, kde je hlavní hrdinka objektem psychologického a fyzického násilí ze strany mužů. Z důvodu své duševní choroby se brání násilím násilím (zabitím dvou mužů), což považuji za první stupeň evoluce žen v Polanského filmech, na kterém hlavní hrdinka nebyla schopna vzdorovat veřejnosti, mužům a sobě.

Za druhý stupeň evoluce žen v Polanského filmech považuji snímek *Hořký měsíc*¹⁹⁴, který byl natočen během třetí vlny feminismu.¹⁹⁵ V tomto filmu Polanski ukazuje ženu, která je zlomená vlivem mužského útlaku a vlastního podvědomí, ale

¹⁹³ *Hnus* [Repulsion] [film]. Režie Roman POLANSKI. UK, 1965. DVD.

¹⁹⁴ *Hořký měsíc* [Bitter Moon] [film]. Režie Roman POLANSKI. Francie, UK, USA, 1992. DVD.

¹⁹⁵ [online] Dostupné z [www <https://www.britannica.com/topic/feminism/The-third-wave-of-feminism>](https://www.britannica.com/topic/feminism/The-third-wave-of-feminism) [cit. 21.11.2018].

vstává z popela jako pták Fénix, aby se pomstila. To podle mého názoru „povyšuje“ postavu ženy v chápání režiséra a tímto způsobem detailněji ukazuje názory Polanského týkající se feminismu. (Jak jsem zmínila v analýze tohoto snímku, Polanski ukázal, co žena může snést, že může mít převahu nad mužem, ale kvůli své citlivosti může prohrát.) Dále je podle mého názoru film spojen s myšlenkami třetí vlny feminismu, protože režisér v tomto snímku pracuje s otázkami, které byly položeny feministkami tohoto období (jako jsou genderová nerovnost, interrupce, znásilnění a násilí v rodině).

Za poslední, třetí stupeň evoluce žen v Polanského filmech považuji snímek *Venuše v kožichu*¹⁹⁶. Polanski ukazuje ženu, která vystupuje jako skoro fatální síla proti muži. Hlavní hrdinka téměř kastruje hlavního mužského hrdinu prostřednictvím všeho, co chtěl získat (obrací agresi a ponížení zaměřenou na ženu zpátky na muže). Vyměňuje si s ním role, ukazuje mu jeho tajné touhy a hříchy a potrestá ho. Podle mého názoru, v tomto snímku se Polanski poněkud vysmívá moderní postojům žen v boji za radikální feminismus a zároveň ukazuje pomyslňý „vrchol“ nadvlády žen, což pro mě představuje vstup Polanského mezi feministky.

Domnívám se, že téměř všechny události v životě Romana Polanského se odráží v jeho snímcích prostřednictvím různorodých ženských obrazů. Filmy se pro režiséra staly svérázným terapeutickým nástrojem, díky kterému měl možnost vést rozhovor s publikem a se sebou samým. Ve změnách reprezentace ženy lze vidět osobní motivy režiséra. Kupříkladu, podle už zmíněné knihy Sandforda *Roman Polanski. Životopis*, po rozvodu s první manželkou Barbarou Kwiatkowskou-Lass, během natáčení *Hnusu*¹⁹⁷, často navštěvoval Play Boy Club v Londýně. Také během tohoto období byl hodněkrát viděn s různými ženami, což může vést k myšlence, že v této době byl Polanski do jisté míry vykořisťovatelem žen, které vnímal jako sexuální objekty. Ten postoj muže k ženě lze pozorovat právě ve filmu *Hnus*¹⁹⁸. Po smrti jeho druhé manželky Sharon Tate se Polanského život výrazně změnil: „Já už nemůžu mít radost z života jako dříve. Ve mně žije židovský komplex viny a smrt Sharon posílila mou víru v triumf absurdity.“¹⁹⁹ Ženy se staly každodenní součástí

¹⁹⁶ *Venuše v kožichu* [La Venu à la fourrure] [film]. Režie Roman POLANSKI. Francie, Polsko, 2013. DVD.

¹⁹⁷ *Hnus* [Repulsion] [film]. Režie Roman POLANSKI. UK, 1965. DVD.

¹⁹⁸ *Hnus* [Repulsion] [film]. Režie Roman POLANSKI. UK, 1965. DVD.

¹⁹⁹ SANDFORD, Christopher. *Polanski*. Moskva: Ripol Klassik, 2012. S. 255. ISBN: 978-5-386-05072-6.

života Polanského až do jeho setkání s Emmanuelle Seignerovou, která se stala jeho třetí manželkou. V návaznosti na to v *Hořkém měsíci*²⁰⁰ Polanski moralizuje, že sex bez lásky vede k sebezničení. V tomto snímku je žena stále sexuálním objektem, ale má silnější charakter a může se pomstít muži. U snímku *Venuše v kožichu*²⁰¹ je možné zmínit podobnost hlavního mužského hrdiny a Polanského. Navíc jeho manželka Emmanuelle Seigner ztvárňuje postavu, proti které se hrdina postaví, ale prohraje. Je možné vidět paralelu se současným životem Polanského, který je už mnoho let ženatý s Emmanuelle Seigner. Podle mého názoru, pokud vezmeme v úvahu vztah jako „boj“, pochopíme, že režisér tento boj prohrál a poddal se své manželce, s níž má dvě děti. „Pokud cítíte velkou vášeň, zdá se, že je logické vidět její plod, a tímto plodem jsou děti.“²⁰²

Jsem přesvědčená, že režisér rozumí ženám, protože dobře rozumí mužům. Zná obě pohlaví, protože chápe hry, které pohlaví hrají, ať je ta hra vědomá, či instinktivní. Vidí zvrácenost, která pramení ze vztahu mezi mužem a ženou a ve svých filmech ji převádí do představ, které jsou erotické, znepokojivé, vtipné a, co je nejdůležitější, alegorické ve svých účincích. Režisér odstraňuje morálku – je empatický ke svým hrdinům stejně jako k obětem traumatu vznášejícím se nad bolestí, je osobně neosobní. Pronikavě zkoumá to, co je děsivé pro každého člověka – jeho vlastní podstatu. Dichotomie maskulity a feminity je tematickým jádrem filmů Romana Polanského, neboť v každém z nich můžeme nalézt ženu, která představuje nebezpečí jak pro sebe sama, tak i pro lidi kolem sebe. Každá z hrdinek je dominantní osobou, která se během filmu buď podřídí svému mentálnímu stavu a muži, nebo se postaví na odpor a zvítězí. To můžeme sledovat při komparaci výše uvedených filmů. Erotičnost, kterou je naplněn každý z těchto filmů Romana Polanského, se zaměřuje s násilím a smrtí, a sex se stává jejich hlavním instrumentem. Polanské silné protagonistky překračují stanovená pravidla, zatímco muži jsou jejich otroci, nebo naopak cyničtí manipulátoři, kteří se snaží hájit veřejné normy, aby ukryli svou vášeň.

²⁰⁰ *Hořký měsíc* [Bitter Moon] [film]. Režie Roman POLANSKI. Francie, UK, USA, 1992. DVD.

²⁰¹ *Venuše v kožichu* [La Venu à la fourrure] [film]. Režie Roman POLANSKI. Francie, Polsko, 2013. DVD.

²⁰² [online] Dostupné z [www https://quotefancy.com/quote/1370107/Roman-Polanski-If-you-have-a-great-passion-it-seems-that-the-logical-thing-is-to-see-the](https://quotefancy.com/quote/1370107/Roman-Polanski-If-you-have-a-great-passion-it-seems-that-the-logical-thing-is-to-see-the) [cit.22.11.2018]. „If you have a great passion it seems that the logical thing is to see the fruit of it, and the fruit are children.“

Seznam použitých pramenů a literatury

Prameny:

1. *48 hodin v Paříži* [Frantic] [film]. Režie Roman POLANSKI. USA, Francie, 1988. DVD.
2. *Bůh masakru* [Carnage] [film]. Režie Roman POLANSKI. Francie, Německo, Polsko, Španělsko, USA, 2011. DVD.
3. *Čínská čtvrť* [Chinatown] [film]. Režie Roman POLANSKI. USA, 1974. DVD.
4. *Co?* [What?] [film]. Režie Roman POLANSKI. Itálie, Francie, Německo, 1972. DVD.
5. *Dívka a smrt* [Death and he Maiden] [film]. Režie Roman POLANSKI. UK, USA, Francie, 1994. DVD.
6. *Dva muži a skříň* [Dwaj ludzie z szafą] [film]. Režie Roman POLANSKI. Polsko, 1958.
7. *Grand écran: Roman Polanski dirige à Londres* [film]. Režie Claud CHABOU. Francie, 1964.
8. *Hnus* [Repulsion] [film]. Režie Roman POLANSKI. UK, 1965. DVD.
9. *Hořký měsíc* [Bitter Moon] [film]. Režie Roman POLANSKI. Francie, UK, USA, 1992. DVD.
10. *Když padají andělé* [Gdy spadają anioły] [film]. Režie Roman POLANSKI. Polsko, 1959.
11. *Kráska dne* [Belle de jour] [film]. Režie Luis BUÑUEL. Francie, Itálie, 1967. DVD.
12. *Lampa* [film]. Režie Roman POLANSKI. Polsko, 1959.
13. *Macbeth* [The tragedy of Macbeth] [film]. Režie Roman POLANSKI. UK, USA, 1971. DVD.
14. *Morderstwo* [film]. Režie Roman POLANSKI. Polsko, 1957.
15. *Nájemník* [The Tenant] [film]. Režie Roman POLANSKI. Francie, 1976. DVD.
16. *Nezvaní hosté* [Pokolenie] [film]. Režie Andrzej WAJDA. Polsko, 1955.
17. *Osvícení* [The Shinning] [film]. Režie Stanley KUBRICK. UK, USA, 1980. DVD.

18. *Pianista* [The Pianist] [film]. Režie Roman POLANSKI. Francie, Polsko, Německo, UK, USA, 2002. DVD.
19. *Piráti* [Pirates] [film]. Režie Roman POLANSKI. FR, 1986. DVD.
20. *Ples upírů* [The fearless vampire killers] [film]. Režie Roman POLANSKI. UK, USA, 1967. DVD.
21. *Přepadení* [Stagecoach] [film]. Režie John FORD. USA, 1939. DVD.
22. *Přichází satan!* [The Omen] [film]. Režie Richard DONNER. UK, USA, 1976. DVD.
23. *Rosemary má děťátko* [The Rosemary's baby] [film]. Režie Roman POLANSKI. USA, 1968. DVD.
24. *Rozbijemy zabawę* [film]. Režie Roman POLANSKI. Polsko, 1957.
25. *Stálost rozumu* [La costanza della ragione] [film]. Režie Pasquale CAMPANILE. Itálie, 1964. DVD.
26. *Tess* [Tess] [film]. Režie Roman POLANSKI. UK, Francie, 1979. DVD.
27. *Three stories* [Trzyopowieści] [film]. Režie Konrad NALECKI, Czesław PETELSKI, Ewa PETELKSA. Polsko, 1958.
28. *Uśmiech zębiczny* [film]. Režie Roman POLANSKI. Polsko, 1957.
29. *Ve slepé uličce* [Cul-de-Sac] [film]. Režie Roman POLANSKI. UK, 1966. DVD.
30. *Venuše v kožichu* [La Venu à la fourrure] [film]. Režie Roman POLANSKI. Francie, Polsko, 2013. DVD.
31. *Vymítač ďábla* [The Exorcist] [film]. Režie William FRIEDKIN. USA, 1973. DVD.

Divadelní inscenace:

1. *Le Dieu du carnage* [divadelní inscenace]. Režie Yasmina Reza. Gielgud Theatre 25.03.2008.
2. *Syn pułku* [divadelní inscenace]. Režie Józef Karbowski. Teatr Młodego Widza, Kraków 30.11.1948.
3. *Venus in fur* [divadelní inscenace]. Režie David Ives. Classic Stage Company 13.01.2010.

Literatura a internetové zdroje:

1. BRUCKNER, Pascal. *Hořký měsíc*. Academia. Praha, 2009. 219 s. Překlad MELANOVÁ Dana. ISBN 978-80-200-1788-8.
2. CASETTI, Francesco. *Filmové teorie 1945-1990*. Akademie múzických umění v Praze: 2008. 408 s. ISBN 978-80-7331-143-8.
3. CREED, Barbara. *Film and Psychoanalysis*. Film Studies: Critical Approaches, edited by John Hill and Pamela Church, Oxford UP, 2000. S. 75–88 s.
4. CREED, Barbara. *The Monstrous-Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis*. London: Routledge, 1993. 192 s. ISBN 978-0415052597.
5. CRONIN, Paul. *Roman Polanski: Interviews (Conversations With Filmmakers)*. University Press of Mississippi, 2005. 211 s. ISBN 1578067995.
6. DOANE, Mary Ann. *Film and the Masquerade: Theorizing the Female Spectator*. In *táž Femmes Fatales, Feminism, Film Theory, Psychoanalysis*. New York: Routledge, 1991. S. 17–32.
7. FIRESTONE, Shulamith. *The Dialectic of Sex: The Case for Feminist Revolution*. Farrar, Straus and Giroux: 2003. 240 s. ISBN 978- 0374527877.
8. FORSTER, Edward Morgan. *Aspekty románu*. Bratislava: Tatran, 1971. 136 s. Přeloženo E. Šimečková.
9. FREUD, Sigmund. *Navyzčivost' , paranoia i perversia*. Sankt-Peterburg: Azbuka, 2015. 320 s. ISBN 978-5-389-10308-5.
10. FREUD, Sigmund. *Očerki po psychologii seksualnosti*. Sankt-Peterburg: Azbuka, 2017. 224 s. ISBN 978-5-389-08700-2.
11. FREUD, Sigmund. *Vedenie v psychoanaliz*. Sankt-Peterburg: Azbuka, 2015. 480 s. ISBN 978-5-389-10669-7.
12. FREUD, Sigmund. *Zakljatie devstvennosti*. Sankt-Peterburg: Azbuka, 2017. 192 s. ISBN 978-5-389-09049-1.
13. GOULDING, J. Daniel. *Five filmmakers*, Indiana University Press, 1994. 289 s. ISBN 0-253-20825-4.
14. GREER, Germaine. *The Female Eunuch*, Harper Perennial Modern Classics. 432 s. ISBN 978 – 0061579530.

15. HANÁKOVÁ, Petra. *Pandořina skříňka aneb co feministky provedly filmu?*. Academia, 2007. 144 s. ISBN 978-80-200-1551-8.
16. CHATMAN, Seymour. *Příběh a diskurs: Narativní struktura v literatuře a filmu*. Brno: Host, 2008. 328 s. ISBN 978-80-7294-260-2.
17. JARSKAJA-SMIRNOVA, Elena, ROMANOV Pavel, KRUTKIN Viktor. *Vizualnaja antropologia. Novyje vzglady na socialnuju realnost'*. Nauchnaja kniga, biblioteka jurnala issledovanij socialnoj politiki, 2007. 528 s. ISBN 5-9758-0247-4.
18. Kniha Judith, 16. kap. 7.
19. LAURETIS, Teresa de, *Alice Doesn't. Feminism, Semiotics, Cinema*. Bloomington: Indiana University Press, 1984. 220 s. ISBN 978-0-333-38288-2.
20. MAKIENKO, Maksim. *Chudožestvenny obraz i simvol kak osnova prostranstvenno-vremenoy realnosti kinofilma*, časopis Molodoj uchenyj, 2009, №8. S. 190–197. ISSN 2072-0297.
21. MILLETT, Kate. *Sexual politics*. Columbia University Press: 2016. 416 s. ISBN 978-0231174251.
22. MULVEY, Laura. *British Feminist Film Theory's Female Spectators: Presence and Absence*. Camera Obscura 20–21/1989, 73 s.
23. MULVEYOVÁ, Laura. *Vizuální slast a narativní film*. In: *Dívčí válka s ideologií: Klasické texty angloamerického feministického myšlení*. Libora Oates-Indruchová. Praha: SLON, 1998. 304 s. ISBN 80-85850-67-2.
24. POLANSKI, Roman. *Roman*. Tento text byl publikován v časopise *Iskusstvo kino* od č. 6 do č. 10 za rok 1996, představuje překlad fragmentů z knihy *Polanski R. Roman*, NY z roku 1984, překlad Marie Terakopyan, 180 s.
25. RIVIERE, Joan. *Womanliness as a Masquerade*. In: Ruitenbergh, Hendrik M (ed.). *Psychoanalysis and Female Sexuality*. New Haven: College and UP, 1966.
26. SACHER-MASOCH, Leopold. *Venera v mehab*. Sankt-Peterburg: Azbuka-klassika, 2012. 224 s. ISBN 978-5-389-02099-3.
27. SANDFORD, Christopher. *Polanski*. Moskva: Ripol Klassik, 2012. 517 s. ISBN: 978-5-386-05072-6.

28. STACEY, Jackie. *Star gazing: Hollywood cinema and female spectatorship*. Abingdon: Routledge, 1994. 296 s. ISBN 978-0415091794.
29. STAM, Robert. *New Vocabularies in Film Semiotics (Sightlines)*. Sightlines: 1992. 256 s. ISBN 978-0415065955.
30. WHITE, Patricia. *Feminism and Film, Film Studies: Critical Approaches*, edited by John Hill and Pamela Church Gibson, Oxford UP, 2000. S. 115–129.
31. ZHEREBKINA, Irina. *Prochti moje zhelanie. Postmodernism, psohoanaliz, feminism*. Ideia-Press, 2000, 256 s. ISBN 5-7333-0025-6.

Internetové zdroje:

1. <http://afc-theliterature.blogspot.cz/2007/07/afterthoughts-on-visual-pleasure-and.html>
2. <https://studopedia.org/2-146103.html>
- 3.
4. <https://www.britannica.com/topic/womens-movement>
5. <https://onlinelibrary.wiley.com/doi/pdf/10.1002/9781444361506.wbiems991>
6. <https://www.britannica.com/topic/feminism/The-third-wave-of-feminism>
7. <http://afc-theliterature.blogspot.com/2007/07/afterthoughts-on-visual-pleasure-and.html>
8. https://www.youtube.com/watch?v=8CM0SHCMIs&index=8&t=0s&list=L_LtylMILhlwVWXWqJsT6jAlw
9. <https://slovníky.lingea.cz/francouzsko-cesky/doux>
10. https://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_medicine/18677/%D0%9C%D0%B8%D0%B7%D0%B0%D0%BD%D0%B4%D1%80%D0%B8%D1%8F
11. http://www.symbolarium.ru/index.php/%D0%9B%D1%83%D0%BD%D0%B0_%D0%BF%D0%BB%D0%B0%D0%BD%D0%B5%D1%82%D0%B0
12. <https://www.astrostar.ru/articles/astrologiya/lunnaya-astrologiya/lunnaya-novolunie-dni-bogini-tmy-mraka-i-tayn.html>
13. <https://www.online-slovník.cz/slovník-cizich-slov/domina>
14. <https://www.smh.com.au/entertainment/movies/why-roman-polanskis-sadomasochistic-venus-in-fur-is-a-film-for-women-20140701-zsrz4.html>
15. <https://www.britannica.com/topic/feminism/The-third-wave-of-feminism>

NÁZEV:

Proměna ženských postav ve vybraných filmech Romana Polanského

AUTOR:

Victoria Smirnova

KATEDRA:

Katedra divadelních a filmových studií

VEDOUcí PRÁCE:

Mgr. Luboš Ptáček, Ph. D.

ABSTRAKT:

Tématem bakalářské práce je analýza a interpretace ženských postav ve filmech polsko-francouzského režiséra Romana Polanského *Hnus*, *Hořký měsíc* a *Venuše v kožichu*, ve kterých jsou ženské postavy prezentovány jako dominantní osobnosti.

Cílem práce je postihnout vývoj a proměny ženských postav ve filmech Romana Polanského od šedesátých let do současnosti, které vyplývají ze změn postavení ženy ve společnosti, vývoje stylu, narativních strategií a osobnosti režiséra.

Metodologie práce je odvozena z feministické filmové teorie podle stati *Vizuální slast a narativní film* Laury Mulvey (a také freudovské psychoanalýzy, která je uplatňovaná v rámci filmových studií), z teorie postavy Seymoura Chatmana popsané v knize *Příběh a diskurs: Narativní struktura v literatuře a filmu* a také z knih Christophera Sandforda *Polanski : A Biography*, Daniela J. Gouldinga *Five filmmakers: Tarkovsky, Forman, Polanski, Szabo, Makavejev* a z úryvků knihy Romana Polanského *Polanski by Roman*.

Výsledky této práce umožňují sledovat evoluci ženských postav ve vybraných filmech Romana Polanského, na jejichž pozadí lze vidět vliv osobního života režiséra a proměnu jeho vnímání postavení žen ve společnosti. Pomocí propojení feministické filmové teorie (z hlediska Laury Mulvey) a teorie postav (podle Seymoura Chatmana) jsem měla možnost lépe prozkoumat a pochopit ženské postavy jak ze strany vnější,

tak i ze strany vnitřní struktury, což nakonec dává ucelenou představu o proměnách žen ve vybraných filmech tohoto režiséra.

KLÍČOVÁ SLOVA:

Roman Polanski, feminismus, psychoanalýza, Laury Mulvey, Seymour Chatman.

TITLE:

Changing of female characters in the selected films of Roman Polanski.

AUTHOR:

Victoria Smirnova

DEPARTMENT:

The Department of Theatre and Film Studies

SUPERVISOR:

Mgr. Luboš Ptáček, Ph.D.

ABSTRACT:

The topic of this bachelor thesis will be the analysis and interpretation of female characters in the films “Repulsion”, “Bitter Moon” and “Venus in Fur” of the French-Polish director Roman Polanski. In the above-mentioned films the female characters are presented as a dominant personality.

The objective of the thesis will address the evolution and changes of the female characters in the films of Roman Polanski from the sixties till nowadays, which derive from changes in a women’s status in society, style and narrative strategy in film as well as the personality of the director.

The methodology of the thesis will be derived from the feminist film theory according to the essay *Visual pleasure and narrative film* by Laura Mulvey (and also to Freudian psychoanalysis, which is applied in the context of film studies) and also from the theory of characters by Seymour Chatman according to his book *Story and discourse: Narrative structure in fiction and film* as well as from the books of Christopher Sandford – *Polanski: A Biography*, Daniel J. Goulding *Five filmmakers: Tarkovsky, Forman, Polanski, Szabo, Makavejev*, and excerpts from the Roman Polanski’s book *Polanski by Roman*.

The result of this thesis allow following the evolution of female characters in the selected films of Roman Polanski, where in the background it is possible to see the influence of the personal life of the director and the transformation of his perception of the characters of women in society. By linking the feminist film theory (according to Laura Mulvey) and the theory of characters (according to Seymour Chatman) I had

the opportunity for better exploring and understanding of the female characters from the external and internal structure, which finally gives a comprehensive idea about the vicissitudes of women in selected films of the director.

KEYWORDS:

Roman Polanski, feminism, psychoanalysis, Laura Mulvey, Seymour Chatman.