

UNIVERZITA PALACKÉHO V OLOMOUCI
FILOZOFICKÁ FAKULTA
Katedra divadelních, filmových a mediálních studií

Typologie hrdinek ve filmech Věry Chytilové

Bakalářská práce

Autor: Alena Veličková

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

Olomouc 2011

Prohlašuji, že jsem bakalářskou diplomovou prací na téma „Typologie hrdinek ve filmech Věry Chytilové“ vypracovala sama, s použitím uvedené literatury a pramenů.

V Olomouci dne 28. dubna 2011

.....

Děkuji Mgr. Luboši Ptáčkovi, Ph.D. za vedení mé bakalářské diplomové práce, cenné rady a připomínky v průběhu jejího psaní.

Anotace

Autor: Alena Veličková

Katedra: Katedra divadelních, filmových a mediálních studií

Fakulta: Filozofická

Název diplomové práce: Typologie hrdinek ve filmech Věry Chytilové

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

Počet znaků: 147 191, 159 893 s poznámkami pod čarou

Počet titulů použité literatury a pramenů: 28, 19

Klíčová slova: Věra Chytilová, teorie postavy, feministická filmová teorie, Vizuální slast a narativní film

Diplomová práce popíše základní charakterové znaky ženských hrdinek ve vybraných filmech Věry Chytilové (Strop, O něčem jiném, Sedmikrásky, Ovoce stromů rajských jíme, Hra o jablko, Šašek a královna, Pasti, pasti, pastičky, Hezké chvílky bez záruky), které reprezentují její hranou tvorbu od šedesátých let do současnosti. Analýza se soustředí na pocity existenciálního odcizení hrdinek, chování a postoje hrdinek vůči sobě samým, ostatním ženám, mužům, společnosti. Práce postihne, jakým způsobem odpovídá typologie hrdinek zaběhnutým společenským vzorcům a jejich proměně (nástup feminismu, přechod od socialistické společnosti k demokracii). Další oblastí zájmu bude definování postojů, jako jsou např. distancování, identifikace, soucit, které Chytilová (a následně i diváci) zaujímá ke svým hrdinkám. Úkolem bude zjistit, v jaké roli jich využívá při prezentaci vlastních názorů, zda charakter hrdinek a jejich postavení odpovídá společenským reáliím nebo zda ho režisérka deformuje v rámci prezentace svých postojů. Cílem práce bude najít základní společné rysy v charakteru jednotlivých hrdinek a zjistit, jestli se proměňují v závislosti na vývoji české společnosti i autorčina profesního a životního zrání.

Annotation

Author: Alena Veličková

Department: Department of Theatre, Film and Media Studies

Faculty: Philosophical

Title of the thesis: Typology of the heroines in Vera Chytilova's films

Supervisor of the thesis: Mgr. Luboš Ptáček, Ph.D.

Number of characters: 147 191, 159 893 with footnotes

Number of the used literature and sources: 28, 19

Key words: Vera Chytilova, character theory, feminist film theory, Visual Pleasure and Narrative Cinema

This thesis describes the basic character traits of heroines in Vera Chytilova's films (*Strop, O necem jinem, Sedmikrasky, Ovoce stromu rajských jíme, Hra o jablko, Sasek a kralovna, Pasti, pasti, pasticky, Hezke chvílky bez záruky*). These films represent her work of fiction from the sixties to the present. The analysis focuses on the feelings of existential alienation of the heroines, heroines' behaviour and attitudes towards themselves, other women, men and society. This work renders how the typology of the heroines corresponds to the established social patterns and their changes (the emergence of feminism, the transition from a socialist society to democracy). Another area of interest will be defining the attitudes, such as distancing, identification, and compassion which Chytilova (and consequently the audience) takes toward her heroines. The aim will be to determine in what role Chytilova uses them in presenting her own opinions, whether the nature of the heroines (and their position) corresponds to the social facts or whether Chytilova distorts it within the presentation of her attitudes. The aim of the work will be to find common features in the character of the heroines and to find if they change depending on the development of the Czech society and the author's professional and life maturation.

Obsah

1. Úvod.....	7
2. Teoretická část	11
2.1 Teorie postavy ve dvacátém století.....	11
2.2 Feministická filmová teorie	12
2.2.1 Vizuální slast a narativní film Laury Mulveyové	14
2.2.2 Revize teoretických názorů Laury Mulveyové.....	16
2.2.3 Východiska pro analýzu hrdinek ve filmech Věry Chytilové.....	19
3. Portrét Věry Chytilové.....	20
4. Strop.....	23
5. O něčem jiném	27
6. Sedmikrásky.....	33
7. Ovoce stromů rajských jíme	38
8. Hra o jablko	42
9. Šašek a královna	46
10. Pasti, pasti, pastičky.....	50
11. Hezké chvílky bez záruky.....	54
12. Závěr	58
13. Summary	65
14. Prameny a literatura	66
14.1 Literatura.....	66
14.2 Prameny	68
15. Přílohy.....	69
15.1 Filmografie Věry Chytilové (hrané filmy).....	69
15.2 Analyzované filmy.....	69

1. Úvod

V bakalářské diplomové práci se zaměřím na typologii hlavních ženských hrdinek v hraných filmech Věry Chytilové. Popíšu jejich základní charakterové rysy a soustředím se na pocity existenciálního odcizení. Zajímat mě bude vzájemný vztah hrdinek, okolí a mužů. Typologii porovnam se společenskými změnami – nástupem feminismu – a zaměřím se na vztah Chytilové vůči ženským postavám. Mým cílem bude nalezení společných rysů hrdinek a zobecnění jejich případné proměny v závislosti na vývoji společnosti i režisérčině zrání.

Věra Chytilová patří mezi nejvýznamnější české filmové režisérky, její snímky se vyznačují originálním a nezaměnitelným rukopisem. Ten se projevuje v užití pro ni typických filmových prostředků – frenetická a také často výtvarně stylizovaná práce kamery, která souzní s vizemi režisérky, ostrý střih. Zvláště v počátcích své tvorby byla Chytilová ovlivněna stylem cinéma vérité, využívala dokumentárních prvků a pracovala s neherci¹.

Ve snímcích Chytilové se často objevuje výrazná symbolika barev². Barvy, z nichž nejtypičtější je červená, se navíc mnohdy mění v závislosti na vývoji postav. Filmy Chytilové dále prostupuje symbol jablka³. Pro snímky režisérky je společné i jejich vyznění – většina z nich by se dala označit jako společenskokritická. Právě Chytilové společenská angažovanost a neochota mlčet byly jedněmi z příčin opakovaných problémů během natáčení i následné distribuce jejích filmů. Režisérka se ve svých dílech vyjadřovala k aktuálním tématům a ctěla zásadu, podle které by smyslem filmu mělo být sdělovat pravdu⁴.

Novum, které přinesla tvorba Chytilové, je pohled na ženské postavy optikou autorky-ženy. A právě oscilace okolo ženských hrdinek je dalším spojovníkem mezi jejími filmy. Jan Žalman k tomu dodává: „*Je až kupodivu, že nikdo nepokládal za nutné*

¹ Využívání neherců je sice typické převážně pro novou vlnu, ale Chytilová se k nehercům vrací i v pozdější době, a to například ve filmu *Vyhnání z ráje*.

² Na výrazné symbolice barev má podíl hlavně spolupracovnice Chytilové Ester Krumbachová.

³ Objevuje se např. ve filmech *Sedmikrásky*, *Ovoce stromů rajských jíme*, *Hra o jablko*, *Vyhnání z ráje*.

⁴ Tato tvrzení ilustruje i výrok Věry Chytilové, který pochází z doby, kdy se formovala československá nová vlna, jejíž je režisérka nedílnou součástí. „*Chceme budovat novou společenskou morálku a jedním dechem jako umělci lžeme. Lžeme, pěstujeme pokrytectví, nezodpovědnost a zbabělost. Lež by se měla v umění postavit mimo zákon. A nezodpovědnost. Za čin a slovo. Každý musí za svým činem stát. Pod každým se musíme podepsat.*“ In KOPANĚVA, Galina Proč, co a jaký to má smysl, s. 9-16, s. 9. In *Věra Chytilová mezi námi : Sborník textů k životnímu jubileu* [online]. Příbram; Česká Lípa : Camera obscura; Nostalgia.cz, 2006 [cit. 2011-01-26]. Dostupné z WWW: <<http://www.cameraobscura.wz.cz/chytilova/index.html>>. ISBN 80-903678-1-X.

*věnovat pozornost té stránce, která právě u Chytilové má velmi specifickou váhu: jejímu pohledu na ženu, na ženství vůbec.*⁵

Zmíněné okolnosti a můj vzrůstající zájem o Věru Chytilovou jako osobu i režisérku se staly podněty pro psaní mé bakalářské diplomové práce. Ač v rámci české filmové historie režisérka zaujímá nezastupitelné místo a mnohé její filmy sklízely úspěchy v zahraničí, většina prací, pokud se už nějakým způsobem Chytilové dotýká, se zaobírá především šedesátými léty a československou novou vlnou. Dluh vůči této režisérce splácí až sborník *Věra Chytilová mezi námi*⁶ a nedávno vydaná monografie *Věra Chytilová zblízka*⁷. Mým cílem bude postihnout typologii hrdinek ve filmech Věry Chytilové a reflektovat tak její tvorbu z jiného úhlu, než bylo dosud pravidlem.

Teorie postavy stojí na okraji zájmu literární i filmové teorie, což potvrzuje i americký naratolog a představitel strukturalismu Seymour Chatman, který cituje W. J. Harveyho: „*Moderní kritika celkem vzato odsunula zpracování postavy na okraj pozornosti, věnovala jí nanejvýš zdvořilostní a letmé pokývnutí a častěji ji považovala za nemístnou a matoucí abstrakci.*“⁸ Pro potřebu své práce, ve které se budu zabývat postavou filmovou, se budu opírat o teorii literární postavy, neboť spolu tyto teorie korelují. Stěžejní část analýzy bude vycházet z feministické filmové teorie a ustavujícího článku Laury Mulveyové *Vizuální slast a narativní film*⁹. Ač byla tato stať později revidována, její podstata se nezměnila, a proto pro mou práci zůstane relevantní. Při charakteristice ženských hrdinek ve filmech Věry Chytilové rovněž aplikuji poznatky z Freudovy psychoanalýzy, která s feministickou filmovou teorií úzce souvisí.

V úvodu nastíním vývoj teorie postavy, kde stručně postihnu její pojetí v období dvacátého století. Teoretickou část převážně věnuji feministické filmové teorii. Nejprve uvedu základní předpoklady vedoucí k prosazení této teorie, posléze představím článek Laury Mulveyové a jeho revizi. V závěru teoretické části konkretizuji východiska Mulveyové vzhledem k mé práci. Věnovat se budu také portrétu režisérky, protože

⁵ ŽALMAN, Jan. *Umlčený film*. [Praha] : KMa, s. r. o., 2008. 431 s. ISBN 978-80-7309-573-4., s. 121.

⁶ *Věra Chytilová mezi námi : Sborník textů k životnímu jubileu* [online]. Příbram; Česká Lípa : Camera obscura; Nostalgia.cz, 2006 [cit. 2011-01-26]. Dostupné z WWW: <<http://www.cameraobscura.wz.cz/chytilova/index.html>>. ISBN 80-903678-1-X.

⁷ CHYTILOVÁ, Věra, PILÁT, Tomáš. *Věra Chytilová zblízka*. Praha : Nakladatelství XYZ, s. r. o., 2010. 598 s. ISBN 978-80-7388-253-2.

⁸ HARVEY, W. J. *Character and the Novel*. Ithaca : [s.n.], 1966. 222 p. In CHATMAN, Seymour. Existenty příběhu. *Aluze*. 2005, 3, s. 75-101. ISSN 1212-5547., s. 98

⁹ MULVEYOVÁ, Laura *Vizuální slast a narativní film*, s. 115-131. In *Dívčí válka s ideologií : Klasické texty angloamerického feministického myšlení*. Libora Oates-Indruchová. Praha : SLON, 1998. 304 s. ISBN 80-85850-67-2.

jedním z cílů práce je i nalezení odpovědi na premisu proměny charakterů hrdinek v závislosti na vývoji autorčina profesního a životního zrání.

Zabývat se budu hranými snímky Věry Chytilové od šedesátých let až po současnost, aby má práce byla konzistentní. Reflektovat budu absolventský film režisérky *Strop* z roku 1961, dále první celovečerní snímek *O něčem jiném* (1963), *Sedmikrásky* (1966), *Ovoce stromů rajských jíme* (1969), *Hru o jablko* (1976), *Šaška a královnu* (1987), *Pasti, pasti, pastičky* (1998) a *Hezké chvílky bez záruky* (2006). Kritériem pro výběr snímků byla existence hlavní ženské hrdinky či alespoň výrazného ženského elementu. V centru mého zájmu nebudou stát filmy televizní a dokumentární.

Práce se bude opírat převážně o výše zmiňovanou stať Laury Mulveyové *Vizuální slast a narativní film*¹⁰. Její revize pak vychází z poznatků později vydané práce Mulveyové¹¹, souborného přehledu filmových teorií Francesca Casettiho¹² a souhrnné knihy Petry Hanákové¹³, mapující rozmach feministického myšlení. Slippova *Freudovská mystika*¹⁴, jež rekonstruuje Freudovu teorii osobnosti a metodu psychoanalýzy na základě moderních poznatků, poskytne další cenné informace, které pomohou Freudovy myšlenky zasadit do širšího kontextu. V rámci teorie postavy se opřu o Chatmanovu publikaci *Příběh a diskurs*¹⁵, již následně doplním o poznatky izraelské literární teoretičky Rimmon-Kenanové¹⁶ a českého teoretika Bohumila Fořta¹⁷.

Hlavními zdroji mé bakalářské diplomové práce z oblasti filmové literatury budou již výše zmíněná monografie Chytilové *Věra Chytilová zblízka*¹⁸, která kromě podrobných popisů jednotlivých snímků režisérky obsahuje také mnoho relevantních poznatků z autorčina života, a sborník textů *Věra Chytilová mezi námi*¹⁹, v němž jsou zahrnuty kritiky filmů Chytilové, natočených do konce osmdesátých let minulého

¹⁰ MULVEYOVÁ, cit. 9.

¹¹ *The Literature* [online]. 2007 [cit. 2011-03-11]. Afterthoughts on "Visual Pleasure and Narrative Cinema" inspired by *Duel in the Sun* by Laura Mulvey. Dostupné z WWW: <<http://afc-theliterature.blogspot.com/2007/07/afterthoughts-on-visual-pleasure-and.html>>.

¹² CASETTI, Francesco. *Filmové teorie 1945-1990*. Praha : Akademie múzických umění, 2008. 406 s. ISBN 978-80-7331-143-8.

¹³ HANÁKOVÁ, Petra. *Pandořina skříňka aneb Co feministky provedly filmu?*. Praha : Academia, 2007. 141 s. ISBN 978-80-200-1551-8.

¹⁴ SLIPP, Samuel. *Freudovská mystika : Freud, ženy a feminismus*. Praha : Triton, s. r. o., 2007. 265 s. ISBN 978-80-7254-891-0.

¹⁵ CHATMAN, Seymour. *Příběh a diskurs : Narativní struktura v literatuře a filmu*. Brno : Host, 2008. 328 s. ISBN 978-80-7294-260-2.

¹⁶ RIMMON-KENANOVÁ, Shlomith. *Poetika vyprávění*. Brno : Host, 2001. 176 s. ISBN 80-7294-004-X.

¹⁷ FOŘT, Bohumil. *Literární postava : vývoj a aspekty naratologických zkoumání*. Praha : Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2008. 111 s. ISBN 978-80-85778-61-8.

¹⁸ CHYTILOVÁ, PILÁT, cit. 7.

¹⁹ Cit. 6.

století, i očitá svědectví lidí režisérci blízkých. K analýze filmů z šedesátých let pak využiji knih Jana Žalmana *Umlčený film*²⁰ a Petera Hamese *Československá nová vlna*²¹. Dále aplikuji některé z následujících pramenů: dokument *Cesta Jasminy Blaževič*²², dokumenty z produkce České televize věnující se Věře Chytilové (cykly *Zlatá šedesátá*²³ a *GEN*²⁴) a dokumentární snímky, jejichž autorkou je sama režisérka, a to *Pátrání po Ester*²⁵ a *Vzlety a pády*²⁶.

Filmy Chytilové nechci znehodnotit pokřiveným simplifikujícím čtením, ale mé téma, typologie ženských hrdinek, je natolik specifické, že k jejich detailnějšímu uchopení jsou poznatky z jiných věd relevantní. Postavy nebudu vnímat jako jednoduché konstrukty autora a existenty, jež jsou jen jednou ze součástí celku – filmu, ale přikloním se spíše k pojetí Rolanda Barthese, který zaujímá stanovisko psychologického pohledu na postavu²⁷.

²⁰ ŽALMAN, cit. 5.

²¹ HAMES, Peter. *Československá nová vlna*. [Praha] : KMa, s. r. o., 2008. 344 s. ISBN 978-80-7309-580-2.

²² BLAŽEVIČ, Jasmina. *Cesta* [film]. Cesta. Česká republika, 2004.

²³ Televizní pořad *Zlatá šedesátá*. Česká televize 2, 31. 1. 2009.

²⁴ Televizní pořad *GEN: Věra Chytilová očima Ireny Pavláškové*. Česká televize 1, 6. 2. 2009.

²⁵ CHYTILOVÁ, Věra. *Pátrání po Ester* [film]. Pátrání po Ester. Česká republika, 2005.

²⁶ CHYTILOVÁ, Věra. *Vzlety a pády* [film]. Vzlety a pády. Česká republika, 2000.

²⁷ CHATMAN, Seymour. Existenty příběhu. *Aluze*. 2005, 3, s. 75-101. ISSN 1212-5547., s. 83.

2. Teoretická část

2.1 Teorie postavy ve dvacátém století

Jak už jsem uvedla výše, teorie postavy stojí na okraji zájmu literární, zvláště ale filmové historie a kritiky, i když „*kategorie literární postavy patří mezi základní literárněteoretické kategorie a je pevně spojena především s rovinou příběhů samotných. (...) Postava se spolu s dalšími elementy stala jednou z klíčových naratologických kategorií: postavy figurují v narativech a hrají v nich klíčové role.*“²⁸ Tuto skutečnost si uvědomují již dříve citovaný Seymour Chatman či izraelská literární teoretička Shlomith Rimmon-Kenanová. Ta kromě jasného apelu na současnou poetiku, jejímž zásadním a dosud nesplněným úkolem je podle ní vytvoření relevantní a systematické teorie postavy, dodává: „*Zatímco událostem příběhu a vztahům mezi nimi se dostalo značné pozornosti současné poetiky, v případě postavy tomu tak není.*“²⁹

Názory na pojetí postavy se v rámci moderní literární teorie liší, obecně by se ale dalo říci, že postava v rámci naratologie dvacátého století nestojí v centru zájmu teoretiků ani praktiků. S mou prací přesto koreluje hned několik teoretických přístupů, jejichž základní východiska uvedu níže.

I když strukturalistické a formalistické pojetí postavy jako takové není pro mou práci relevantní, někteří zástupci těchto směrů teorie svých předchůdců modifikovali do pro mě přijatelné podoby. Například bulharsko-francouzský teoretik Tzvetan Todorov³⁰ sice hájí přístup Proppa, který u postavy nepovažuje rozdíly v pohlaví, věku apod. za podstatné, avšak teorii postavy současně inovuje. Především rozlišuje dva narativy – apsychoické a postavové (psychoické). Právě u psychoických narativů je pozornost upínána k subjektu – postavě. Podobný názor zastává i Roland Barthes³¹. Odvrací se od ryze funkcionálního vymezení a zdůrazňuje psychoický pohled na postavu. Oba přístupy jsou vzhledem k mé práci relevantní. Postavu považuji za element, ke kterému je žádoucí upínat pozornost, navíc sama okrajově využiji i poznatků z psychologie.

„*Zatímco v mimetických teoriích (tj. teoriích, jež považují literaturu tak či onak za imitaci reality) jsou postavy stavěny na roveň lidem, v sémiotických teoriích se rozplývají do textuality.*“³² Z uvedeného vyplývá, že mimetický přístup k postavě bude

²⁸ FOŘT, cit. 17, s. 10.

²⁹ RIMMON-KENANOVÁ, cit. 16, s. 37.

³⁰ CHATMAN, cit. 15, s. 118-119.

³¹ Tamtéž, s. 120.

³² RIMMON-KENANOVÁ, cit. 16, s. 40.

rovněž korelovat s touto prací. Rimmon-Kenanová³³ však dále dodává, že oba předpoklady mohou fungovat zároveň, pokud se každý z nich bude vztahovat k jiným aspektům narativní fikce. Postavy považuje za neoddělitelné od slovního uspořádání větné konstrukce, zároveň ale podle ní figurují v příběhu, kde jsou od své textuality odděleny. Navíc jsou modelovány podle čtenářovy (divákovy) koncepce lidí.

V neposlední řadě se opřu o teorii, jež považuje postavu za otevřený konstrukt, a teorii, která postavu vidí jako plastickou entitu. K obojímu se ve své knize vyjadřuje Chatman³⁴. Pro Chatmana je omezování práva čtenáře (diváka) hloubat o postavách detailněji, než nám dovoluje kniha či film, ochuzením estetického zážitku. Tvrdí, že existence postav coby pouhých slov je plochá existence. Ilustruje to na příkladu, kdy si čtenář nebo divák vybaví fikční postavu, ale ne slova, ze kterých povstala. Podle Chatmana je vhodné hluboké pochopení postav. Postavy, které nám to jako divákovi umožní, jsou otevřenými konstrukty. Jinými slovy postavy podléhají dalším úvahám a nejsou pouhou funkcí děje. Chatman se staví za paradigmatický přístup k postavě, kdy postava je považována za paradigma rysů (relativně stabilní či trvalé osobní vlastnosti).

K postavě jako oblé či plastické se Chatman³⁵ vyjadřuje prostřednictvím typologie E. M. Forstera. Navíc dodává, že Forsterova teorie koresponduje s Chatmanovým pojetím postavy jako paradigmatu rysů. Ploché postavy jsou dle Chatmana obdařeny jen jedním nebo velmi malým počtem rysů, jejich jednání je tak předvídatelné. Naproti tomu plastické postavy oplývají souborem několika rozličných rysů. Jejich chování a jednání se tudíž více podobá chování a jednání skutečných lidí. Jelikož jsou rysy diferencované, chování postav může být často konfliktní, rozporuplné. Takové postavy nás pak motivují k mnoha úvahám, a to stejně jako reální lidé. Postavy plastické tedy fungují jako otevřené konstrukty, ploché pak jako konstrukty uzavřené.

Všechny uvedené přístupy korelují spolu navzájem, nepovažují postavu za nepodstatný prvek literárního díla (potažmo filmu), budou tudíž relevantní pro mou práci.

2.2 Feministická filmová teorie

Feministická filmová teorie nabývala na významu spolu s psychoanalytickou filmovou teorií v sedmdesátých letech minulého století. „*Psychoanalýza byla právě*

³³ Tamtéž, s. 40-41.

³⁴ CHATMAN, cit. 15, s. 122-132.

³⁵ Tamtéž, s. 137-140.

v sedmdesátých letech jednou z velkých křižovatek, které vedly od jednoho typu senzibility k druhému.³⁶ Období, které bývá souhrnně nazýváno jako druhá vlna feminismu³⁷, se vyznačuje několika body. Stěžejním bodem je vznik ženského hnutí, jež nebylo spokojeno se stávající společenskou situací. Principy daného období byly prosazovány především v angloamerické oblasti. Přibližně devadesátá léta dvacátého století jsou pro některé teoretiky počátkem třetí vlny feminismu. Ta „se neomezuje pouze na pracovní či politickou oblast, ale snaží se zkoumat samotné sexistické základy společnosti a odhalovat subjektivitu ženy. Jiní však protestují s tím, že nelze mluvit o další vlně, pokud nebyly naplněny požadavky vlny předchozí.“³⁸

Jednou z prvních příčin vzrůstajícího zájmu o feministickou filmovou teorii bylo, jak jsem již uvedla, „(...) ženské hnutí, jež vzniká na počátku sedmdesátých let a angažuje se jak v reflexi všeobecně, tak v otevřeném boji proti společenským strukturám ovládaným muži.“³⁹ Ženy získaly potřebu vydobýt si ve společnosti nové postavení a prostor. Feministická filmová teorie tedy reflektuje společenské změny.

Druhou příčinu prosazení se feministické filmové teorie lze spatřit v rozšíření nezávislého filmu a zvýšení počtu žen-autorek. „Alternativní kinematografie poskytuje prostor pro zrození filmu, který je radikální jak v politickém, tak v estetickém smyslu, a zpochybňuje základní premisy tradičního filmu tzv. hlavního proudu [mainstream film]. To neznamena, že moralisticky 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.“⁴⁰

Třetím důležitým faktorem, jenž dopomohl feministické filmové teorii prosadit se, bylo studium reprezentace. „Pozornost upřená na 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.“⁴¹

³⁶ CASETTI, cit. 12, s. 187.

³⁷ O první vlně feminismu hovoříme převážně v souvislosti s devatenáctým stoletím a počátkem století dvacátého, kdy došlo k zakotvení lidských, občanských a politických práv v zákoně.

³⁸ *Feminismus.cz* [online]. 2003 [cit. 2011-03-18]. Stručná historie feminismu. Dostupné z WWW: <<http://www.feminismus.cz/historie.shtml>>.

³⁹ Tamtéž, s. 255.

⁴⁰ MULVEYOVÁ, cit. 9, s. 119.

⁴¹ CASETTI, cit. 12, s. 255.

Československá režisérka Věra Chytilová více méně naplňuje zmíněné principy feministické filmové teorie. Ač se některé její snímky ze sedmdesátých a osmdesátých let přibližují mainstreamové tvorbě, velkou část filmů Chytilové za mainstreamovou považovat nelze. Navíc jako spoluzakladatelka československé nové vlny, která se značně odlišovala od tehdejší konvenční tvorby, Chytilová i nadále ve svých filmech využívala nových stylových postupů. Nikdy se nezařadila mezi většinu, naopak si vždy šla svou cestou.

Tehdejší americká a evropská tvorba byla prosycena stereotypy a konvenčností, a to hlavně co se zobrazování žen týče. Feministická filmová teorie hrála mezi teoriemi jednu z hlavních rolí a těmto konvencím se vzepřela. Pochopitelně i tato teorie prošla během dvou dekad revizemi a na konci osmdesátých let postupně přechází v gender studies.

2.2.1 Vizuální slast a narativní film Laury Mulveyové

Za zásadní práci, která pomohla zvýšit zájem o feministickou filmovou teorii, je považována stať *Vizuální slast a narativní film*⁴² Laury Mulveyové, jež byla poprvé publikována v roce 1975 v britském časopise *Screen*. Stať časem prošla mnoha revizemi, objevila se v její souvislosti spousta kritických názorů, ovšem dodnes mají teoretici potřebu se s prací nějak vyrovnat, význam stati je proto nepopíratelný. „Význam, který získala (...), byl sice přehodnocován, nicméně nebyl nikdy popřen; autorita této eseje pak dlouho působila tak, že většina následujících feministických textů o filmu se cítila povinována buď přímo navázat na její rámec, nebo naopak přehodnotit východiska a pojmy, které zde Mulveyová zavádí.“⁴³

Laura Mulveyová se opírá o Freudovu i Lacanovu psychoanalýzu. „V zásadě pokračuje v trajektorii vytyčené Juliet Mitchellovou, která v *Psychoanalýze a feminismu* prohlásila, že již dále nelze odmítat psychoanalýzu jako antifeministický diskurz – naopak je podle ní nutné ji přijmout jako nástroj k popisu mechanismů patriarchální společnosti.“⁴⁴ Mulveyová využívá psychoanalytických poznatků ohledně kastrálního komplexu (muži se obávají ztráty penisu a ženy jej naopak mužům závidí), Freudova skopofilního pudu (slast z dívání se), fetišismu a voyeurismu. Od Lacana přebírá

⁴² MULVEYOVÁ, cit. 9.

⁴³ HANÁKOVÁ, cit. 13, s. 73.

⁴⁴ Tamtéž, s. 76-77.

koncept vývojového stadia zrcadla⁴⁵. Dle Petry Hanákové⁴⁶ se nechala inspirovat i Louisem Althusserem, od něhož převzala především formu samotné stati.

Stať Mulveyové v principu pojednává o tom, že patriarchální společnost strukturuje společenskou formu. Na příkladech klasické hollywoodské kinematografie ukazuje, jak je na ženu pohlíženo jako na erotický objekt. Demonstruje, že se ve filmu využívá trojího mužského pohledu – muž za kamerou, muž jako spoluherec, muž jako divák. Mulveyová zdůrazňuje paradoxnost falocentrismu, neboť podle ní „závisí na obrazu kastrované ženy, který poskytuje jeho světu smysl a řád.“⁴⁷

Mulveyová v úvodu shrnuje předpoklady a říká, že „(...) funkce ženy při formování patriarchálního nevědomí je dvojitá, za první symbolizuje hrozbu kastrace skutečnou absencí penisu a za druhé tímto povyšuje své dítě do roviny symbolična.“⁴⁸ Mulveyová připomíná, že právě tradiční film zobrazuje erotično v područí patriarchálního řádu⁴⁹. Převážně klasický hollywoodský film je tedy nositelem konvencí, co se zobrazování žen týče.

Mulveyová tvrdí, že film nabízí spoustu slastí, mimo jiné skopofilii (v protikladu k ní existuje jáské libido), která vzniká, pokud nám jiná osoba slouží jako objekt sexuální stimulace pohledem. Navíc ji rozvádí v její narcistické poloze, neboť je pozornost soustředěna na člověka. Vychází z identifikace s obrazem, který vidí publikum. Film představuje svět lhostejný k publiku. Sází na voyeurismus, čemuž napomáhá i světelný kontrast mezi světlým plátnem a zatměným hledištěm. Ten ve výsledku v lidech vyvolává iluzi, že pozorují soukromý svět.⁵⁰ Důležité je pak rozlišení dvou pohledů Mulveyové – neutrální „the look“ a pohled způsobující u příjemce vzrušení – „the gaze“.

Skopofilie je podle Mulveyové dvojitá – existuje aktivní a pasivní pozice. Dle převládajících konvencí je nasnadě uvažovat o aktivní pozici jako té, která náleží muži. To on je ten, který se dívá. Naproti tomu je pasivní ženská pozice, jež ženu staví

⁴⁵ Dítě vidí celistvý obraz sebe sama v zrcadle, je to jeho dokonalé a idealizované já, které může ovládat svými pohyby. Tato teorie náleží do Lacanova pojetí imaginárna. Jejím druhým základem je analýza podstaty lidské touhy. Ty jsou na rozdíl od matkou naplněných potřeb dle Lacana neuspokojitelné. Dítě se chce stát úplným objektem touhy své matky, chce pro ni být vším. Stadium zrcadla formuje funkci Já a symbolizace je zde v tom, že si dítě uvědomuje, že něco schází. In MITCHELL, Stephen A., BLACKOVÁ, Margaret J. *Freud a po Freudovi : dějiny moderního psychoanalytického myšlení*. Praha : TRITON, 1999. 312 s. ISBN 80-7254-029-7., s. 223.

⁴⁶ HANÁKOVÁ, cit. 13, s. 78.

⁴⁷ MULVEYOVÁ, cit. 9, s. 117.

⁴⁸ Tamtéž, s. 117.

⁴⁹ Tamtéž, s. 119.

⁵⁰ Tamtéž, s. 120-122.

do pozice sexuálního objektu. Žena navíc konotuje tzv. bytí-pro-pohled. Slouží tedy ve filmu k tomu, aby upoutala mužský pohled a rozehrála jeho touhu, je jakousi ikonou. Existuje pak ve dvou úrovních. Funguje jako erotický objekt pro postavy příběhu, ovšem také jako objekt pro diváka. Žena nese tíhu sexuálního zpředmětnění. Muž je aktivní, ovládá filmovou fantazii a působí jako tvůrce děje. S mužskou postavou v příběhu se následně může identifikovat i mužský divák. Ženu pak také ovládá a vlastní, napomáhají tomu užívané konvenční filmové postupy. Dále žena v mužích může vyvolat úzkost, kastrační komplex. Muž se tomu snaží uniknout, využívá dvou cest. První způsob Mulveyová pojmenovává jako voyeurismus. Má podle ní blízko k sadismu. „(...) *slast vychází z prokázání viny (...), z ustanovení kontroly a podrobení si viníka prostřednictvím trestu či odpuštění.*“⁵¹ Na druhé straně cesta druhá, fetišistická skopofilie, „*rozvíjí fyzickou krásu objektu a přetváří ji v cosi uspokojivého samo o sobě.*“⁵² Tyto teze demonstruje Mulveyová na filmech Sternberga a Hitchcocka.⁵³

V závěru Mulveyová shrnuje své teze a apeluje na zlomení konvenčních „*filmových kódů a jejich vztahu k formativním vnějším strukturám.*“⁵⁴ Film, jak už bylo výše uvedeno, disponuje třemi různými pohledy (kamera, divák, postava na plátně). Dle Mulveyové „*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.*“⁵⁵ Jednotu diegeze ohrožuje žena, která je nositelkou hrozby kastrace, a distanci diváka zabraňuje také skutečnost fetišizace. Ke zboření filmových konvencí by v první řadě mělo pomoci osvobození pohledu kamery.⁵⁶

2.2.2 Revize teoretických názorů Laury Mulveyové

Stat' Mulveyové sice znamenala průlom v rámci filmové teorie, ale postupně se objevilo spoustu kritických názorů, které na práci reagovaly. Mnoho teoretiků dále myšlenky Mulveyové rozvíjelo a revidovalo (např. Barbara Creedová⁵⁷, Carol Flinnová⁵⁸, Dudley Andrew⁵⁹). Vyčítáno jí bylo převážně opomíjení ženského či

⁵¹ Tamtéž, s. 126.

⁵² Tamtéž, s. 126.

⁵³ Tamtéž, s. 123-126.

⁵⁴ Tamtéž, s. 130.

⁵⁵ Tamtéž, s. 130.

⁵⁶ Tamtéž, s. 129-131.

⁵⁷ Creedová se zabývala ženským diváctvím, nesouhlasila s pojetím, že žena je pasivní objekt určený pro mužskou touhu. Srovnej CREED, Barbara. *The Monstrous-Feminine : Film, Feminism, Psychoanalysis*. London : Routledge, 1993. 192 p. ISBN 978-0415052597.

⁵⁸ Zabývala se filmem noir.

⁵⁹ Jedním z jeho pohledů na film byl pohled psychoanalytický.

homosexuálního pohledu. Ovšem „popřít Mulveyovou by znamenalo popřít celou freudovskou/lacanovskou a althusserovskou větev filmové teorie, která tehdy byla v klasické podobě na vrcholu.“⁶⁰ Svou teorii v roce 1981 doplnila sama Laura Mulveyová, která připustila neúplnost svého textu, ale zároveň obhajovala svá dřívější stanoviska. Tvrdila například, že její zaměření pozornosti pouze na mužského diváka bylo částečně ironické a záměrné. V eseji *Afterthoughts on „Visual Pleasure and Narrative Cinema“ inspired by Duel in the Sun*⁶¹ se Mulveyová mimo jiné odvolává na Freuda, který podle ní sám ženy ignoroval, odsouval je do pozadí a vytyčil pro obě pohlaví stejné pojmy. „V té době [v době vydání stati *Vizuální slast a narativní film*] jsem se zajímala o vztah mezi zobrazením ženy na plátně a ‚maskulinizací‘ divákovy pozice bez ohledu na skutečné pohlaví (nebo možnou deviaci) všech reálných filmových diváků.“⁶² Na výše uvedené připomínky pak „(...) Mulvey později reagovala tak, že ženy se buď masochisticky ztotožní s ženou na plátně a tím přijmou postavení předmětu, anebo se identifikují s mužským pohledem a podílí se tím na mužské rozkoši z dívání se.“⁶³ Hanáková však toto převzetí pohledu vidí jako ambivalentní. Není trvalé a je nakonec zlomeno mocí narace⁶⁴. Další revize, jež provedla sama Mulveyová, se týkala hollywoodského filmu. Svůj přístup k němu později kriticky přehodnotila. „(...) 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.“⁶⁵

Ke stati Mulveyové se vyjadřuje také Francesco Casetti. Dle něj bychom měli poukázat na přítomnost kamery v její materiálnosti, rozšířit možnosti diváka (a ponechat mu tak možnost volby), v neposlední řadě se pak pokusit narušit mechanismus uhrnutí a fascinace. „Převleky“ ženy za muže Casetti považuje ne za zradu, ale za druhou přirozenost. Ženě to umožňuje jejich psychická historie.⁶⁶

⁶⁰ HANÁKOVÁ, cit. 13, s. 89.

⁶¹ *The Literature* [online]. 2007 [cit. 2011-03-12]. Afterthoughts on "Visual Pleasure and Narrative Cinema" inspired by *Duel in the Sun* by Laura Mulvey. Dostupné z WWW: <<http://afc-theliterature.blogspot.com/2007/07/afterthoughts-on-visual-pleasure-and.html>>.

⁶² „At the time, I was interested in the relationship between the image of woman on the screen and the ‚masculinization‘ of the spectator position, regardless of the actual sex (or possible deviance) of any real live movie-goer.“ Tamtéž.

⁶³ KÁRNÍKOVÁ, Barbora. *Vztahy mezi ženami v současném českém filmu*. Brno, 2007. 45 s. Bakalářská práce. Masarykova univerzita, Fakulta sociálních studií, Katedra sociologie. Dostupné z WWW: <http://is.muni.cz/th/144108/fss_b/BA_Karnikova.pdf>.

⁶⁴ HANÁKOVÁ, cit. 13, s. 95.

⁶⁵ Tamtéž, s. 93.

⁶⁶ CASETTI, cit. 12, s. 261.

Nyní se budu podrobněji zabývat ženským diváctvím. Z teoretiček mu svou pozornost věnovaly Mary Ann Doaneová, E. Ann Kaplanová, Teresa de Lauretisová či Kaja Silvermanová. Divačky původně neměly přístup k vizuální slasti, díky čemuž působila stať jako protifeministická. E. Ann Kaplanová o ženě tvrdí, že „(...) *aparát ji nejen obvykle staví na roveň objektu vystavenému voyeurskému nebo fetišistickému pohledu, ale zároveň jí brání tento pohled obrátit a přivlastnit si jej pro své uspokojení.*“⁶⁷ Dodává ještě, že „(...) *masochistické scénáře ženských žánrů opakovaně znehybňují divačku a zabraňují její imaginární identifikaci. Žena se v těchto fantaziích objevuje buď jako pasivní příjemce mužské touhy, nebo zde figuruje v pozici přihlížející, která pozoruje jinou (zástupnou) ženu, pasivní příjemkyni mužské touhy.*“⁶⁸

S podobnými koncepty přišly Doaneová a Lauretisová. Doaneová mluví o tzv. nad-identifikaci, jež spočívá v tom, že musí dojít ke zrušení voyeuristické distance, jedině pak může obraz divačka vnímat s požitkem. „*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.*“⁶⁹ Lauretisová zavedla pojem tzv. dvojí identifikace. „*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.*“⁷⁰ Naopak ale Gaylyn Studlarová odmítá přepínání rolí i přebírání mužského pohledu ženami, do centra svého zájmu staví „masochistickou estetiku“ či „masochistické vidění“, které vztahuje k mužskému divákovi.⁷¹

Například Mary Ann Doaneová dále Mulveyové vytýká, že „*její snaha o určitý ‚univerzální‘ popis filmového aparátu (...) začala být po čase až klaustrofobní (...), totalizující a svazující.*“⁷² E. Ann Kaplanová se zabývá rovněž mužským diváctvím, ovšem její výtky je ku prospěchu ženského pohledu. Ten vidí jako vytlačený mužskými teoriemi, navíc je nadvakrát popřen, neboť je vykázán mimo struktury vidění.⁷³ V osmdesátých letech dvacátého století přichází ještě další požadavek, a to „(...) *doplnit*

⁶⁷ HANÁKOVÁ, cit. 13, s. 103.

⁶⁸ Tamtéž, s. 112.

⁶⁹ Tamtéž, s. 105.

⁷⁰ Tamtéž, s. 109.

⁷¹ Tamtéž, s. 124.

⁷² Tamtéž, s. 90.

⁷³ Tamtéž, s. 91.

*studium zobrazení žen a zobrazení pro ženy studiem společenského prostoru, v němž ženy působí.*⁷⁴

Stať Mulveyové sice prošla nutnými korekcemi, ovšem to jen potvrzuje její význam. Pro mou práci bude text Mulveyové stěžejní, protože nemyslím, že výše zmíněná revize nějak zásadně ovlivňuje mou následující analýzu ženských postav ve filmech Věry Chytilové.

2.2.3 Východiska pro analýzu hrdinek ve filmech Věry Chytilové

V následující analýze budu zkoumat hlavní ženské hrdinky ve vybraných hraných filmech Věry Chytilové. Oporou mé práce bude výše rozebraná a názorově zrevidovaná stať Laury Mulveyové *Vizuální slast a narativní film*. Poznatky Mulveyové využiji převážně v částech analýz zkoumajících základní charakterové rysy hrdinek, jejich pocity a především jejich chování vůči sobě, mužům, ženám a celé společnosti.

Zajímat mě bude pohled hrdinek i pohled okolí na ně. Zde se s ohledem na Mulveyovou budu snažit popsat problém skopofilie, kdy stejně jako ona pojmu mužskou pozici jako aktivní složku skopofilie a ženskou pozici jako složku pasivní. Analogicky pak ženu popisují jako erotický objekt touhy konotující bytí-pro-pohled. Tato slast z dívání se je určena jak divákovi, tak mužské postavě na plátně. Zároveň se budu snažit ukázat, že Chytilová v mnoha případech tyto konvence destruuje. Ač Mulveyová zmiňuje tři typy pohledů (kamera, mužský divák, mužská postava na plátně), zabývat se budu převážně dvěma z nich – pohledem diváka a postavy⁷⁵. Dále se v analýze opřu o pojetí kastrofiliálního komplexu či zvyklosti patriarchální společnosti, na něž Mulveyová rovněž naráží.

⁷⁴ CASETTI, cit. 12, s. 267.

⁷⁵ Sama Mulveyová ve svém textu zmiňuje, že „vystavená žena tradičně existuje na dvou úrovních: jako erotický objekt pro postavy v příběhu na plátně a jako erotický objekt pro diváka v sále (...)“. In MULVEYOVÁ, cit. 9, s. 124. Toto je teze, která je pro mou analýzu určující, proto se třetím pohledem (kamery) primárně nezabývám. Dalším z důvodů je, že Chytilová tohoto pohledu ve svých snímcích k boření konvencí výrazně nevyužívá.

3. Portrét Věry Chytilové

Věra Chytilová se narodila 2. února 1929 v Ostravě. Otec byl legionář a nájemce nádražní restaurace⁷⁶ v Kunčicích (dnes součást Ostravy), matka pocházela z bohaté rodiny, ale prakticky celý život pomáhala manželovi s živností. Železnice se také stala nosným motivem několika filmů Chytilové. Ve Studénce, dalším bydlišti rodiny, režisérka poprvé navštívila kino, a jak říká, byla vášnivá divačka⁷⁷. V roce 1938 se museli Chytilovi ze Studénky, která náležela Sudetům, vystěhovat. Rodina se během režisérčina dětství stěhovala ještě několikrát. Žila v Olomouci-Řepčíně, poté přímo v Olomouci, Svitávce u Brna, Prostějově.

V roce 1948 odešla Věra Chytilová studovat architekturu do Brna. Studia nedokončila. V raných poválečných letech, kdy se navíc schylovalo k převzetí moci komunisty, neváhala nahlas projevit svůj názor. „(...) *já odmítala bez přemýšlení následovat něco, co se nařídí, aniž k tomu mohu říci své.*“⁷⁸ Léto 1949 bylo bouřlivým obdobím režisérčina života. Odešla z brněnských studií do Prahy a jejího snoubence Zdeňka Mlčocha zatkl StB, jež ho následně na deset let uvěznila. V Praze pracovala jako manekýna, skriptka a díky náhodnému setkání dostala svou první filmovou roli. Ve filmu *Císařův pekař* si zahrála dvorní dámu. Tento okamžik se pro ni stal zlomovým. Seznámila se s uměleckou elitou, významného fotografa Karla Ludwiga si dokonce vzala za manžela. Ovšem zanedlouho poznala, že už jí společnost okolo Ludwiga nemá co nabídnout. „*Já jsem viděla, že je to stojatá voda, že už dál nemůžu. Že se nic víc nedozvím. Že jsem potřebovala, aby to šlo dál.*“⁷⁹

Věru Chytilovou stále více lákal film. Dodnes pro ni znamená symbiózu všeho, co ji zajímá – literatury, architektury, výtvarného umění. K samostatné režisérské činnosti se dostala oklikou. Nejprve pracovala jako klapka a skriptka na Barrandově⁸⁰, posléze se vypracovala na pozici pomocné režisérky. Až v roce 1957 nastoupila na FAMU, kde byla jedinou ženou v ročníku. Navíc naplňovala představy svého učitele Otakara Vávry, který preferoval starší studenty. Mají podle něj mnoho životních zkušeností, tudíž i námětů pro svou tvorbu. Spolužáky Chytilové se stali Evald Schorm, Pavel Juráček, Karel Němec, Jiří Menzel, Pavel Mertl, Jan Schmidt a Edmund Orian,

⁷⁶ Vysloužili legionáři byli uznáváni jako ti, kteří se zasadili o svobodné Československo, dostávali proto různé posty a živnosti „za odměnu“.

⁷⁷ CHYTILOVÁ, PILÁT, cit. 7, s. 30.

⁷⁸ Tamtéž, s. 46.

⁷⁹ CHYTILOVÁ, Věra v pořadu *Zlatá šedesátá*. Česká televize 1, 2009.

⁸⁰ Jejím prvním filmem, u kterého dělala klapku, byl Makovcův *Severní přístav*.

většina z nich spoluvytvořila československou novou vlnu. Z politických důvodů byla Chytilová na nějakou dobu z FAMU vyloučena, dokonce se pak pokusila o sebevraždu. Svá studia ale v roce 1962 úspěšně dokončila, absolvovala snímkem *Strop* (1961).

Už ve *Stropu* využila vlastní námět. „(...) *nemohla bych asi pracovat způsobem, že by mi někdo předložil povídku nebo scénář, a já bych to ilustrovala. To nedovedu. Točím o smysluplnosti skutečnosti a musím jí být prorostlá, musím jí rozumět, abych o ní mohla hovořit s divákem.*“⁸¹ Ve středometrážním *Stropu* i následném *Pytli blech* (1962) využila vlastních životních zkušeností⁸². Oba filmy natočila stylem cinéma vérité. Formou s jejími předchozími snímky souzní i celovečerní debut *O něčem jiném* (1963). Zde vedle sebe staví osudy dvou žen, které mají společnou touhu po seberealizaci, ovšem ani jedna není schopna vymanit se z životního stereotypu. V roce 1965 točí režisérka povídku *Automat svět*, která je součástí filmu *Perličky na dně*, inspirovaného Hrabalovou stejnojmennou předlohou. Zásadním se pro Chytilovou stal následující snímek *Sedmikrásky* (1966). Spolupracovala na něm opět se svým manželem, kameramanem Jaroslavem Kučerou, ale především s Ester Krumbachovou. V tvorbě Chytilové nastal zlom. Odvrací se od stylu cinéma vérité, upozaduje děj a klade důraz na formální stránku filmu. „*Film musí nést význam. Není to, že chcete dělat nějaké příběhy. Příběhy mě nezajímají. Příběh je jenom nutná úlitba divákovi.*“⁸³ Ve filmu dochází ke konfrontaci estetična, které paradoxně nese zkázu, s podstatou věcí. Dvě hlavní postavy – Marie, se stávají symbolem zkaženosti celé společnosti. Posledním filmem Chytilové z období šedesátých let se stává podobenství *Ovoce stromů rajských jíme* (1969). Snímek se zaměřuje na dilema, zda pozřít jablko poznání a nést tak následky, nebo jej nepozřít a být šťastný a svobodný.

Sedmdesátá léta znamenala pro režisérku vynucenou pauzu v natáčení. Věnovala se proto televizní a dokumentární tvorbě. K nesmyslným zákazům říká: „*Chce to jen výdrž a systematický tlak. Když něčemu věříte, najdete sílu to prosadit.*“⁸⁴ V roce 1976 přišla do kin feministická komedie *Hra o jablko*, která se soustředí na podstatu sporu mezi mužem a ženou. O tři roky později Chytilová dokončila satiru, kritizující rysy tehdejší socialistické společnosti, *Panelstory aneb Jak se rodí sídliště*.

⁸¹ *Marianne.cz* [online]. 2007 [cit. 2011-03-15]. Fenomén Věra Chytilová. Dostupné z WWW: <http://www.marianne.cz/clanek/735/fenomen_vera_chytilova.html>.

⁸² Práce manekýny se stala stěžejním tématem *Stropu*, v *Pytli blech* chtěla Chytilová zaznamenat život mladých dívek, k nimž měla blízko.

⁸³ *Zlatá šedesátá*, cit. 79.

⁸⁴ *Marianne.cz*, cit. 81.

Ač *Kalamitu* točila Chytilová souběžně s *Panelstory*, dokončila ji díky dočasnému zákazu až v roce 1981. I následné *Faunovo velmi pozdní odpoledne* (1983) má v centru svého dění mužskou postavu, zde stárnoucího svůdce mladých žen. *Vlčí bouda*, natočená v roce 1986, se tvorbě Chytilové vymyká. Dobrodružné sci-fi zkoumá skupinu dospívající mládeže, která se octne izolována na horské chatě a čelí hrozbě ze strany nebezpečných bytostí. V *Šaškovi a královně* (1987) se Chytilová opět navrátila k tématu muže a ženy. Hranou tvorbu osmdesátých let režisérka završila snímkem *Kopytem sem, kopytem tam* (1988), v němž se věnovala velice aktuálnímu a závažnému problému promiskuity a hrozby AIDS.

Mí Pražané mi rozumějí (1991) je hudební komedie, zasazená do prostředí Prahy a volně vycházející z osudů Mozarta. Film *Dědictví aneb Kurvahošigutntag* (1992) lze považovat za vizionářský. Jako by v něm režisérka předvíдалa situaci, která nastane po zhroucení komunistického režimu. Další morálitou v tvorbě Chytilové se stal snímek *Pasti, pasti, pastičky* (1998). V něm líčí pomstu ženy znásilněné dvěma muži a táže se, zda je jednání hlavní hrdinky adekvátní situaci.

Velice kontroverzní a publikem i kritikou zatracované *Vyhnání z ráje* (2001) na první pohled vyznívá jako laciný film s erotickým podtextem, ale skrývá v sobě hlubší myšlenku – odkrytí podstaty nabyté svobody. Posledním hraným snímkem režisérky jsou *Hezké chvílky bez záruky* z roku 2006. V jejich centru stojí psycholožka Hana, kolem níž se sbíhají osudy jejích pacientů, zároveň však ani její život není idylický.

Chytilová se kromě hraného filmu věnovala také dokumentu. Mezi nejvýznamnější patří například *Čas je neúprosný* (1978), *Praha – neklidné srdce Evropy* (1984) či *Pátrání po Ester* (2005) a *Vzlety a pády* (2000). Mimo to natočila dokumenty z cyklů *Oko*, *GEN* a *GENUS*, *České milování* nebo *Jak se žije*. Jejím nesplněným snem zůstává natočení filmu o Boženě Němcové, kterou obdivuje.

Tvorba Chytilové se soustřeďuje na témata jí blízká. Z obavy, že by nedostatečně porozuměla danému prostředí, nepodepsala v roce 1967 nabídku na tříleté angažmá v Paříži. Její filmy sklízely úspěchy na světových festivalech (např. Mannheim, Benátky, Locarno, Bergamo, Sanremo, Chicago, Miami či Brusel). Kromě filmové tvorby je Chytilová aktivistkou zastávající se práv žen, čtyři roky působila v pražském městském zastupitelstvu. Byla členkou sdružení na podporu filmařek Kino Women International (KIWI), je členkou Evropské filmové akademie, nositelkou státního vyznamenání i Českého lva za dlouholetý umělecký přínos českému filmu. Dodnes (od roku 2005) vede Katedru režie na FAMU.

4. Strop

Strop (1961)⁸⁵ je středometrážní absolventský snímek Věry Chytilové⁸⁶. V raných snímcích, *Strop* nevyjímaje, Chytilová využívala stylu cinéma vérité. Inspiraci našla např. u francouzské režisérky Agnès Varda. Název filmu můžeme chápat jako metaforu, která naznačuje pomyslnou hranici, k níž se může člověk přiblížit ve snaze si polepšit. Chytilová se rovněž táže, zda taková hranice vůbec existuje.

Hlavní hrdinkou snímku je Marta, bývalá studentka medicíny, jež nebyla spokojená se svou stávající existencí, a proto se rozhodla uniknout. Chytilová k volbě tématu dodává: „*Je to vlastně o tom, jak překonat zvyk. Jak je těžké přestříhnout zaběhnuté stereotypy, odpoutat se od něčeho, na co jste zvyklí.*“⁸⁷ Marta volí svět modelingu, avšak únik je pro ni pouze zdánlivý, neboť ani v nové profesi se nedokáže realizovat. Navíc si začíná uvědomovat bezcílnost svého počínání a dochází u ní ke ztrátě iluzí. Paradoxně tak na svou odvahu vzepřít se konvencím a dosavadnímu způsobu života doplácí.

Téma a prostředí filmu nebylo zvoleno náhodně, snímek obsahuje mimo jiné i několik autobiografických prvků. Chytilová se sama krátce živila jako modelka. „*Vycházela jsem ze své životní zkušenosti, sama jsem měla podobný problém, zdánlivě atraktivní povolání, člověk byl ve středu pozornosti, ale vlastně se pořádně nerealizoval.*“⁸⁸ Ve *Stropu* se objevuje motiv vlaku⁸⁹, lokace natáčení jsou spojeny s režisérčinou minulostí.

Martu můžeme chápat jako postavu, která se nachází na rozcestí. Možná by se dalo mluvit i o existenciálním odcizení. Jako by Marta nepatřila do žádného světa a postupně se oběma prostředím, jichž byla po nějaký čas součástí, vzdalovala. Po odchodu ze studií medicíny se nemůže řadit mezi budoucí lékaře, ovšem je patrné, že ani svět modelingu jí není příjemný, proto ani zde nemůžeme mluvit o Martině plnohodnotném bytí v daném prostředí.

Samotná hrdinka působí rozpolceně. Na jedné straně chápe plytkost a povrchnost modelingového světa, ovšem na druhé straně se často chová tak, aby pro muže představovala objekt touhy, čímž naznačuje, že by zároveň ráda byla součástí

⁸⁵ *Strop* byl později uváděn spolu s dalším středometrážním filmem Chytilové *Pytel blech* pod společným distribučním názvem *U stropu je pytel blech*.

⁸⁶ Pražskou FAMU studovala Chytilová v letech 1957-1962. *Strop* měl v roce 1962 premiéru.

⁸⁷ CHYTILOVÁ, PILÁT, cit. 7, s. 114.

⁸⁸ Tamtéž.

⁸⁹ Otec Chytilové měl postupně pronajato několik nádražních restaurací a režisérčino dětství je spojeno s železnicí.

tohoto prostředí. Její postoj je tedy značně ambivalentní. Svět modelingu lze dle náznaků v tomto filmu chápat jako patriarchální instituci, neboť právě muži zde působí jako řídicí osoby. Osoby, jež mají nad modelkami moc, ovládají je. Marta se této danosti snaží bránit.

Ostatní ženy, kolegyně z modelingu, jsou nazírány z čistě konvenčního hlediska, jemuž se aspoň místy Marta vzpírá. Ve scéně, která ukazuje přípravy na módní přehlídku, se ženy projevují jako jednoduché a hloupé osoby – jejich jediným zájmem je opačné pohlaví, móda, navíc se neustále chichotají, což vyvolává dojem medúzovského smíchu⁹⁰. Martino chování k nim je prozíravé, lze rovněž vytušit, že se s nimi v tomto ohledu neidentifikuje. Debat se neúčastní a je značně znuděná okolním děním, vůči němuž se distancuje.

Ze strany Marty lze pozorovat skopofilii (slast z dívání se), ta totiž také „(...) může vycházet z vědomí, že jsme vystaveni pohledu druhého.“⁹¹ Tuto definici už z podstaty naplňuje povaha práce modelky. Marta byla krásná žena a svou krásu si uvědomovala. Když se například promenovala po ulici, laškovně si pohrávala s vlasy, aby upoutala pozornost kolemjdoucích mužů a podpořila tak jejich slast z pohledu. Na druhou stranu někdy jako by Marta kvůli svému dřívějšímu jednání pociťovala stud. Vzpomíná, jak lascivně se chovala hned k několika mužům. Postoj k mužům je tudíž, stejně jako postoj k prostředí modelingu, ambivalentní. Je apatická, nechce se podvolit příteli, zároveň se ráda staví do pozice objektu.

Marta je mužskými postavami (jeden ze tří pohledů definovaných Mulveyovou) chápána čistě jako objekt touhy. Tuto tezi podporují některé scény. Například na začátku filmu není Marta hodnocena jako plnohodnotná osobnost, ale v potaz je brán pouze její vzhled a oblečení. Marta jako modelka tady vlastně naplňuje konvenční představu o ženě-modelce. Je pasivní příjemkyní mužské touhy, to se potvrzuje i v případě, kdy se všemožně stylizuje při fotografování, chová se jako figurka, která bez nejmenších výtek poslouchá mužské příkazy. Na pozici pouhého objektu je Marta degradována také svým přítelem, a to zejména ve scénách, kdy doufá, že Marta není těhotná. Ale to jenom proto, aby si Marta nezkazila postavu a zůstala tak pro něj i nadále atraktivní. Nezajímá ho daná situace, natož psychika Marty. Modelky, Martu

⁹⁰ Ruby B. Richová rozčlenila snímky do několika kategorií, u medúzovských filmů se opírá o teorii Héléne Cixousové. Medúza je symbolem kastrace, pro ženy však nepředstavuje žádnou hrozbu, jedná se o krásnou ženu, jež se směje mužům. In HANÁKOVÁ, cit. 13, s. 37.

⁹¹ HANÁKOVÁ, cit. 13, s. 120.

nevyjímaje, však samy často podporují mužské představy o ženách-objektech. Líčí se, zkrášlují se, aby mužům usnadnily jejich touhu. Lze hovořit o tzv. bytí-pro-pohled.⁹²

Chytilová ovšem v mnoha scénách popírá slast z pohledu na ženu. Využívá stereotypy, které se uplatňovaly např. v klasickém hollywoodském narativním filmu, odhaluje je, avšak současně je destruuje. Jako by popírala, že Marta představuje objekt určený k pohledu mužského diváka. To demonstruje například v situacích, kdy se hrdinka natírá krémem, je nenalíčená. Chytilová tím zároveň popírá atraktivitu ženy a mužům zamezuje slasti z dívání se. Mužský divák si s sebou nese jistá očekávání, avšak režisérka je nenaplnuje. Očekávání se týkají zejména pohledu na nahé ženské tělo. Marta není divákovi ani svému příteli či jiné mužské postavě explicitně ukazována nahá. Ač je sama doma, úzkostlivě si kolem svého mokrého těla drží ručník. Zde můžeme vycítit přítomnost dalšího pohledu – kamery, neboť ve skutečnosti by se člověk, pokud by byl sám doma, asi nezahaloval. Chytilová zabírá jen část Martina nahého těla a k zahalení zbývající části si vypomůže rámem dveří. Využívá i záběrů na Martiny dlouhé nohy, které v daný okamžik dominují scéně. To může evokovat typické záběry nohou Marlene Dietrich, což dává „obrazu na plátně namísto věrohodnosti plochost charakteristickou pro vystřihovánku či ikonu.“⁹³

Důležitým prvkem *Stropu* je také fragmentarizace ženského těla, v níž je primárně obsažena hrozba kastrace. Ženy jsou zabírány ve velkých detailech (tvář, poprsí), neboť „(...) velký detail ženské tváře ve svém medúzovském rozměru přímo odkazuje k mužské kastracní úzkosti.“⁹⁴

Snímek *Strop* byl natočen na počátku šedesátých let. V tu dobu se do popředí hlavně v angloamerické oblasti pomalu začalo dostávat feministické hnutí, hovoří se o tzv. druhé vlně.⁹⁵ Myšlenky feminismu se však v ČSSR díky panujícímu režimu neměly šanci prosadit. Právě proto musíme v osobě a práci Věry Chytilové, která se patriarchální konvence snažila bořit, vidět nesmírný přínos. Marta je sice na čas součástí modelingového světa, který zajisté nefunguje podle představ představitelk feministického hnutí, žena je v něm degradována na objekt (viz výše), není důležitá ona jako osoba, nejsou důležité její názory, avšak z náznaků lze vidět, že Marta se snaží tomuto světu vzdorovat, někde uvnitř sebe nesouhlasí, balancuje mezi dvěma zásadními

⁹² MULVEYOVÁ, cit. 9, s. 123.

⁹³ Tamtéž, s. 124.

⁹⁴ HANÁKOVÁ, cit. 13, s. 84.

⁹⁵ *Feminismus.cz* [online]. 2003 [cit. 2011-02-24]. Stručná historie feminismu. Dostupné z WWW: <<http://www.feminismus.cz/historie.shtml>>.

postoji. Navíc jako bývalá studentka medicíny odpovídá představám feministek, které bojovaly za stejná práva pro obě pohlaví, kam zajisté můžeme zařadit i možnost vysokoškolského, navíc tak prestižního vzdělání. Ke konci se Marta modelingovému světu konečně vzepře.

Galina Kopaněva o *Stropu* tvrdí, že se jedná o „(...) výmluvný dokument nejen o životním stylu, sociálním a mravním klimatu své doby (...).“⁹⁶ *Strop* se odehrává v autorčině současnosti a dobu nijak záměrně nedeformuje.

Chytilová se s Martou v mnohém identifikuje. Zmíněné vyplývá i z toho, že hrdinka nese autobiografické prvky. Ty spatřuji hlavně v Martině povolání, kterému se věnovala i sama režisérka. Avšak už zde lze narazit na mírné nuance mezi životem Chytilové a její ženské postavy. Pro Chytilovou byla kariéra modelky jen jednou kapitolou v životě, díky ní si mohla přivydělat při studiích architektury. U Marty by se dalo hovořit o tom, že se modeling, ač se v něm necítí šťastná, stává dominantním prvkem jejího života. Stává se i jakousi pastí, z níž se zoufale snaží vymanit. Chytilová z modelingu nebyla frustrovaná, věnovala se mu krátce a právě díky němu našla cestu k filmu. I Marta na konci filmu konečně dostává odvalu toto prostředí opustit (náznaky v závěrečné scéně ve vlaku, která by se dala analyzovat jako zobrazení Martiných nadějí do budoucna). Jsou zde tedy paralely – obě volí odchod, každá ale z jiného důvodu.

Podobnost vidím i v povaze režisérky a Marty. Obě se projevují jako vzdorovité osobnosti, a to hlavně vůči okolnímu prostředí. Martina vzdorovitost je však narozdíl od Chytilové upozaděna, vyvěrá jen místy, není tak razantní. Chytilová do Marty promítá i svou potřebu realizace. „*Někdo se realizovat nepotřebuje, vyhovuje mu být v závětrí. Mně to nevyhovovalo.*“⁹⁷ Marta postupně zjišťuje, že modeling není prostředí, ve kterém by se jí to mohlo povést. Rozpory mezi jejím naturelem a světem modelingu jsem se snažila popsat výše.

Martin charakter není nijak zkreslen a odpovídá společenským reáliím. Chytilová se drží již zmíněného stylu cinéma vérité, chování Marty tak působí skutečně. Marta je mladá, v životě tápající žena. Takové ženy se ve společnosti vyskytovaly vždy. Chytilová nemusí Martin charakter pro prezentaci svých postojů nijak deformovat.

⁹⁶ KOPANĚVA, cit. 4, s. 9.

⁹⁷ CHYTILOVÁ, PILÁT, cit. 7, s. 114.

5. O něčem jiném

O něčem jiném z roku 1963 je dlouhometrážním debutem Věry Chytilové. Původně byl Chytilové nabídnut scénář Františka Kožíka, který byl inspirovaný životem slavné československé gymnastky Evy Bosákové. „*Popravdě – ten scénář byl ležák, nevěděli, co s ním, tak mi ho nabídli v rámci tehdejší koncepce dávat mladým, začínajícím filmařům šanci.*“⁹⁸ Režisérka scénář následně přepracovala podle své vize – příběh Bosákové konfrontovala s osudem hrdinky Věry, ženy v domácnosti. „*Chtěla jsem ukázat různé ženské osudy, postavila jsem vedle sebe dvě ženy a jejich rozdílný způsob života. Jedna z nich podřídí všechno sportovnímu úspěchu, druhá je zapečená v domácnosti. Obě si svůj úděl vybraly – ale jsou spokojené?*“⁹⁹ Tematicky je snímek *O něčem jiném* velice podobný předchozím filmům Chytilové. I zde jsou hlavními postavami ženy, jejichž postavení ve společnosti Chytilová zkoumá. Ani stylově tento film z dosavadní tvorby režisérky nevybočuje. Chytilová opět využívá postupů cinéma vérité.

Titulními hrdinkami jsou vrcholová gymnastka Eva Bosáková a žena v domácnosti Věra. Jejich životy jsou zdánlivě velice kontrastní, v samotném filmu nikdy nedojde k jejich explicitnímu propojení. Ovšem při podrobném zkoumání lze vidět, že osudy obou žen jsou v lecčem analogické. Obě stojí na životní křižovatce. Ani jedna z nich není s dosavadním životem spokojená, a proto každá hledá možnost úniku ze stereotypu. Jakmile však dojde situace tak daleko, že se obě musí rozhodnout, co budou dělat dále, Věra ani Eva nejsou schopné opustit své role a naopak se navrací ke stávajícímu způsobu života. Eva Bosáková je reálnou postavou, úspěšnou gymnastkou. Své kariéře podřídila celý život, nemá děti a její manželský život nefunguje. Ovšem v podobě vítězství na mistrovství světa přichází alespoň nějaká satisfakce. Nakonec se Evinou náplní života stane trenérství. Věra je ženou v domácnosti, má malého syna a není schopna se ve stávajícím životě realizovat. Útěchu nachází u milence, ale když zjistí, že i její manžel má milenku, hystericky bojuje za zachování svého manželství. „*Žena chce muže vlastnit a kontrolovat za účelem udržení vztahu, (...) děje se to takřikajíc nepřímo, emočním nátlakem a extrémní závislostí, které nemůže muž bez špatného svědomí uniknout.*“¹⁰⁰

⁹⁸ CHYTILOVÁ, PILÁT, cit. 7, s. 125.

⁹⁹ Tamtéž, s. 126.

¹⁰⁰ PONĚŠICKÝ, Jan. *Fenomén ženství a mužství : psychologie ženy a muže, rozdíly a vztahy*. Praha : Triton, 2008. 213 s. ISBN 978-80-7387-106-2., s. 95.

Eva je velice ambiciózní mladá žena, která sportovní kariéře podřídila svůj soukromý život. Je půvabná a pro muže představuje snadný objekt touhy, ovšem nezneužívá této skutečnosti tak, jako hrdinka *Stropu*. Svou pozici nepodporuje líčením ani stylem oblékání, naopak je nejčastěji zobrazena ve značně asexuální sportovní kombinéze. Tímto Chytilová ztěžuje mužskému divákovi pocity slasti při sledování Evy. Centrem Evina zájmu je práce a sport, na tyto činnosti se plně soustředí. Balancování v rámci nastalé životní situace, kdy se bude muset rozhodnout, jak dále nasměruje svůj život, jí přináší pocity úzkosti a zmatení. Nedochozí sice k vystupňování do extrému, ovšem hrdinka zjevně prožívá krizi, lze mluvit o deziluzi. Pocity existenciálního odcizení však neprožívá. Eva je velice temperamentní žena, ale její povaha je eliminována v závislosti na okolí, je ubíjena stereotypy. Z toho pramení zpochybňování vlastního údělu. Eva je k sobě velice přísná, tvrdá a je nakonec schopná vybičovat se a předvést excelentní výkon. Dělá to zčásti pro svůj vlastní pocit, ale zčásti také pro potěchu druhých – diváků, trenéra. Navenek se Eva přetvařuje. Zatíná zuby, fyzická námaha při trénincích ale pro ni není dostatečnou překážkou k dosažení cíle, ač sama říká, že je unavená. Unavuje ji nejen nekonečný trénink, ale především už zmíněný stereotyp. Když Evě dává hlasitým potleskem okolí najevo svou spokojenost, cítí se vůči němu šťastná. Vůči ženám nezaujímá zvláštní postavení. Své kolegyně bere takové, jaké jsou, a nijak se k nim nevyjadřuje. V jejím okolí se objevují výše postavené ženy (trenérky), ovšem zde Eva nedělá žádný rozdíl mezi muži a ženami – obě skupiny bere jako nadřazené a snaží se je poslouchat. Není však úplně pasivní. Než uposlechne příkaz, chvíli vzdoruje. Její vzdorovitost ale pramení spíše ze strachu než z principiální touhy vzdorovat. Ke strachu se váže i scéna filmu, v níž působí Eva značně submisivně. Když není schopna překonat strach a skočit salto, odevzdaně svému trenérovi řekne, ať jí klidně vrazí facku. Ten sázku přijímá, a jakmile Eva salto neskočí, potrestá ji. Eva svůj úděl bez výtky přijme. V této situaci je patrné její podřízení muži. V případě, že by Eva měla trenérku, by její chování bylo podobné. Jak jsem už uvedla, v tomto ohledu Eva mezi pohlavími rozdíl nedělá a vůči oběma skupinám se v rámci své profese chová podřazeně. Výraznou mužskou postavou v Evině okolí je její manžel, k němuž se chová rezignovaně a svých chováním či činy rozhodně nepodporuje jeho touhu a slast z dívání se. Manželství prochází krizí, je zbaveno vášně. Dalším výrazným mužem je Evin trenér. Vůči němu by Eva mohla zneužít své ženskosti, ale neděje se tak, často se před ním chová jako rozmazlené dítě, také přebírá roli pasivní loutky, když až na malé výjimky uposlechne všechny jeho příkazy.

Pohled muže na ženu je obecně značně konvenční a plný stereotypů. „Ženy, které se snažily o kariéru, byly považovány za někoho, kdo závidí mužům, a byly odsuzovány za to, že nehledají naplnění své ‚ženské‘ přirozenosti. Ženy měly být pasivní, ovládány muži a přijmout reprodukční mateřskou roli.“¹⁰¹ Tomuto pojetí se Eva vymyká. Sport je vysoce ceněn a ona v něm doposud nacházela zdroj seberealizace. Eva tedy v tomto ohledu vzdoruje své pasivní předurčenosti a pro muže se stává těžce ovladatelnou. Chytilová ve filmu pracuje s Evinou nahotou – scéna, ve které vidíme Evina nahá záda při sprchování, je určena především pro ukojení slasti diváka¹⁰². I zde ale Chytilová fragmentarizuje na první pohled lákavé ženské tělo a stejně jako ve *Stropu* tak vlastně divákově slasti zabraňuje, neboť v něm tímto vyvolává strach z kastrace. Mužské postavy ve filmu Evu neberou jako objekt erotické touhy. Pro manžela jím dávno není, trenér do Evy projektuje své vize úspěchu a Eva pro něj představuje nástroj, kterým může těchto vizí dosáhnout. Navíc z podstaty trenérství vyplývá jeho rozkazovačné chování. Trenérovo převedení libida od sexuálního uspokojení do společensky únosné, ba přímo ceněné skutečnosti je příkladem sublimace¹⁰³.

Osud Věry je zčásti analogický vzhledem k osudu Evy. Obě jsou omezovány okolnostmi a musí složit nějakou oběť, aby mohly dále fungovat. Věra je ženou v domácnosti. Je půvabná a její život představuje žití ve zlaté kleci. Sice si nežije nad poměry, ale rozhodně ani nestrádá. Dalo by se říci, že na svou dobu se má dobře. Ovšem její byt je pro ni past. Manžel je celý den mimo domov, ona se nudí, protože její malý syn rozhodně nedokáže nahradit intelektuálně vyspělého člověka, s nímž by mohla Věra například konverzovat. Revoltou vůči dosavadnímu životu se stává pravidelný útěk k milenci. „Věra se octne před podobným dilematem [jako Eva]: když pozná, že milencem přidala k dosavadnímu životu jen o zvyk víc (a nadto zjistí, že její manželství spěje ke katastrofě, protože její muž si rovněž našel milenku), pochopí, že východisko, je-li vůbec ještě jaké, je jen jediné – dát smysl tomu, od čeho utekla.“¹⁰⁴ Ač se tedy její život skládá z opakujících se stereotypů a je značně nudný, zůstává u manžela a snaží se udržet manželství za každou cenu. Přece jenom je pro ni domov klidným přístavem a místem, kde se může cítit bezpečně.

¹⁰¹ SLIPP, cit. 14, s. 210.

¹⁰² Podobně vyznívají i scény se záběry na odhalené nohy Evy – detailní záběr na kotník, záběry na nohy při cvičení na kladině.

¹⁰³ Termín sublimace pochází od Freuda. Proces je „obvykle velmi účinný, protože se vyhýbá přímé srážce s libidem a užívá sexuální energie k tvůrčím účelům.“ In DRAPELA, Victor J. *Přehled teorií osobnosti*.

Praha : Portál, 1998. 175 s. ISBN 80-7178-251-3., s. 27.

¹⁰⁴ ŽALMAN, cit. 5, s. 119.

Také u Věry lze hovořit o ztrátě iluzí a počátku existenciální krize, ovšem ne přímo o existenciálním odcizení. Vůči okolí je Věra starostlivá. Stará se o syna i domácnost. Tady dochází starostlivost až do extrémů a explicitně vyjadřuje pocity nudy. Věra stále dokola uklízí a z úklidu, kterým se snaží zahnat nudu, se paradoxně opět stává rutina. Domácí pohodu se snaží vytvářet i při různých setkáních s přáteli. Věřin vztah k ženám je ambivalentní. Poznáme Věřinu přítelkyni, k níž se chová laskavě, ale slyšíme i Věřin nelichotivý názor na sekretářky, které může z domu pozorovat. Podle Věry umí jen pít kávu a nenadřou se. Povýšeně dodává, že ona má v domácnosti práce až nad hlavu. Věra je půvabná žena a svou krásu si stejně jako hrdinka *Stropu* uvědomuje. Především před milencem se stylizuje, líčí se, snaží se přitažlivě obléci a učesat. Tímto opět podporuje jeho slast z pohledu. I když má milence, snaží se udržet si vztah i s manželem. Začínají se ovšem objevovat spory. Věra mu často vyčítá, že je pořád v práci a nevěnuje se jí. Když se s ním pokouší smysluplně komunikovat, odbude ji a raději si čte noviny. Právě nalezení milence lze považovat za pomstu manželovi. Věra představuje „(...) ženu, jež svého manžela za ponižování, které jí způsobuje svým bezohledným chováním, trestá manželskou nevěrou. Jejím motivem není ani tak sexuální potřeba, jako potřeba jakési pomsty, která je vždy obsažena v tendenci člověka trestat toho, kdo jej duševně zraňuje.“¹⁰⁵ Milenec pro Věru představuje možnost vzrušení, manžela bere jako jistotu, ač se posléze ukáže, že jistá si svou pozicí být nemůže. Protože svého muže vnímá jako jistotu, kráší se především pro svého milence. Vůči němu se někdy chová až mateřsky a nadřazeně – je k němu drzá a scéna, kdy Věra mu se smíchem utíká alejí, opět implikuje až medúzovský smích¹⁰⁶.

Věra na jedné straně milence silně přitahuje a naplňuje jeho slast z pohledu, ovšem některé scény toto nazírání boří. Věra sedí v restauraci a líčí se, aby milencovu slast ještě podpořila, ten ale kouří a nezúčastněně se dívá mimo scénu. Pro manžela už podstatu objektu touhy tolik nenaplňuje. Když se před spaním upravuje v koupelně a přichází do ložnice oblečena v noční košilce, manžel spí nebo si čte, nijak nereaguje na její vyzývavé chování. Věra ho už tolik nezajímá. Pocit manželského odcizení vyjadřuje několik podobných, za sebou následujících scén. Mění se situace, ale podstata zůstává stejná. Věra je patriarchální společností nahlížena čistě z konvenčního hlediska.

¹⁰⁵ NAKONEČNÝ, Milan. *Psychologie osobnosti*. Praha : Academia, 2009. 620 s. ISBN 978-80-200-1680-5., s. 445.

¹⁰⁶ Viz „medúzovský smích“, poznámka č. 90.

Zavedeným klišé byla představa, že žena, která má dítě a rodinu, musí být analogicky šťastná. Z chování Věry je jasné, že ona tuto tezi nenaplnuje.

Věra Chytilová i snímkem *O něčem jiném* přinesla inovaci v nazírání na ženskou postavu optikou ženy-autorky. „Chytilová jako by chtěla naráz dohonit, co zůstal český film moderní ženě dlužen (a v čem tak těžce zaostával za českou literaturou), a upjala zrak do mnohem neprobádanějších končin: znovu a znovu pátrá – ‚skrze ženy‘ – po smyslu lidské existence, po smyslu života, po vyšší mravnosti.“¹⁰⁷ Tímto tedy její tvorba odpovídá společenské proměně v podobě nástupu feminismu. Hrdinka Věra naopak těmto tezím vzdoruje. Naopak je typickou představitelkou konvenční ženy – ženy, která je v domácnosti, nebuduje kariéru, ale stará se o manžela a dítě. Smyslem mnoha (nejenom československých) žen, které často vedly stereotypní život, byla rodina. Snad jen pořízením si milence Chytilová stereotyp zprvu nabourává, ale následně jej potvrzuje. Postava Evy se věnuje své kariéře, tato skutečnost by tudíž mohla feministické představy podporovat, kdyby ovšem kariéra nepředstavovala v Evině životě právě další variaci stereotypu.

Narozdíl od *Stropu* v tomto filmu Chytilová vůči svým hrdinkám nezaujímá pozici identifikace, čili ani prostřednictvím ženských postav neprezentuje své názory. Ovšem tematika filmu jako taková dává Chytilové možnost vyjádřit ve snímku hodnotu lidské oběti a věčný zápas „(...) o nesmrtelnost uprostřed konečnosti lidských sil“¹⁰⁸. Vůči Věře cítí Chytilová spíše pocity distance. „Její revolta v podobě nalezeného milence je tisíc let starý ženský omyl... Ženy odedávna likvidovaly svou neuvědomělou emancipační snahu na svých milencích.“¹⁰⁹ Navíc k oběma postavám současně dodává, že v životě lze stihnout naráz obojí – kariéru i rodinu. Tímto se od nich také distancuje. „Já sama jsem žila naplněný tvůrčí život a s plnou rodinou, malými dětmi. Tudíž jsem vlastně realizovala to, co moje postavy realizovat nemohly. Možná ale na úkor dětí.“¹¹⁰ Společným motivem autorky i jejích postav by mohla být jediné touha po seberealizaci, ovšem rozhodně nelze mluvit o identifikaci s hrdinkami, protože obě ženy zvolily spíše kompromis, zatímco Chytilová svou touhu zcela naplnila. Chytilová se se svými hrdinkami sice neidentifikuje, ovšem ani se od nich vysloveně nedistancuje.

¹⁰⁷ ŽALMAN, cit. 5, s. 122.

¹⁰⁸ Tamtéž, s. 121.

¹⁰⁹ Tamtéž, s. 122.

¹¹⁰ *Vzdor i soucit Věry Chytilové*. Jan Lukeš, Ivana Lukešová (ed.). Plzeň : DOMINIK CENTRUM s.r.o., 2009. 102 s., s. 32.

Charakter obou hrdinek odpovídá společenským reáliím. Oba příběhy se odehrávají v současném Československu. Eva Bosáková byla reálnou postavou a její osud ve filmu více méně koreluje s jejím skutečným osudem. Postava Věry je prototypem ženy tehdejší doby, a to hlavně díky údělu být doma a pečovat o rodinu na úkor vlastní realizace například prostřednictvím zaměstnání. K dosažení korelace se společenskými reáliemi Chytilová využívá zmíněného stylu cinéma vérité. Do hlavních rolí si vybrala neherce, například syn Věry je skutečným synem její představitelky Věry Uzelacové. Postavy jsou představeny v každodenních situacích a jejich dialogy jsou často autentické. Osud Věry-postavy se ve velké míře shoduje s osudem Věry Uzelacové. To všechno napomáhá vyznění filmu.

6. Sedmikrásky

Sedmikrásky z roku 1966 lze chápat jako mezník v režisérčině filmografii. Příběh je sice stále koncentrován okolo ženské postavy, ovšem změna nastala především v rámci formální stránky, Chytilová totiž upustila od stylu cinéma vérité. Na vizuální podobu snímku měla vliv hlavně spolupráce s výtvarnicí Ester Krumbachovou. „*Chytilová s Krumbachovou vytvořily velké, mnohvrstevnaté a barevné dílo, bez kterého jsou dějiny československého filmu nemyslitelné.*“¹¹¹ Další důležitou osobou, která ovlivnila podobu filmu, byl manžel Chytilové, kameraman Jaroslav Kučera. Všichni tři původní námět, jenž vznikl ještě za dob režisérčiných studií na FAMU, zcela přepracovali. Dílo reflektující tehdejší dobu a chování celé společnosti se stalo jakousi obžalobou morálky a symbolem celospolečenské zkaženosti. Zároveň ukázalo destrukci se svými hranicemi a paradoxnost blízkosti estetismu a zločinného chování. Ikonickou se stala jedna z úvodních vět filmu: „*Když se všechno kazí, tak budeme zkažené i my!*“¹¹² Výrazně stylizované *Sedmikrásky* postrádají kauzalitu klasických narativních filmů. Snímek je považován za zástupce československé nové vlny, jistou podobnost lze spatřit s pozdějším francouzským filmem Jacquese Rivetta *Céline a Julie si vyjely na lodi*. *Sedmikrásky* zajistily Chytilové mezinárodní věhlas, ovšem v Československu se staly terčem negativní kritiky, dokonce byly tématem parlamentního projevu poslance Jaroslava Pružince v roce 1967, který se vyjádřil k *Sedmikráskám* jako ke scestnému obrazu československé mládeže a zároveň nežádoucímu návodu pro její chování¹¹³.

Marie, dvě hlavní postavy, využívají svého atraktivního zjevu ke svádění důvěřivých mužů a jejich následnému zničení. V epizodickém ději jsou scény volně zaměnitelné aniž by došlo ke změně významu. Hrdinkám chybí bližší psychologizace, jsou spíše metaforou doby a nositelkami autorčinných myšlenek než plnohodnotnými postavami. Jejich chování by mohlo být přirovnáno ke hře Vadí nevadí. Nadto působí spíše jako figurky než živé bytosti. Tomu by odpovídala i úvodní scéna, v níž jsou trhaná gesta a pohyby Marií doprovázeny skřípavými zvuky, které připomínají porouchané marionety, a dialogy obou žen jsou značně strojené.¹¹⁴

¹¹¹ CHYTILOVÁ, PILÁT, cit. 7, s. 162.

¹¹² *Sedmikrásky*, 2:51-3:00.

¹¹³ CHYTILOVÁ, PILÁT, cit. 7, s. 168-169.

¹¹⁴ Mohlo by se zdát, že částečná loutkovitost postav bude v rozporu s mnou akceptovanou teorií postavy, konkrétně s mimetickou teorií, ovšem sama teoretička Rimmon-Kenanová tvrdí, že postavy můžeme chápat zároveň jako osoby i části projektu. Navíc pozdější jednání hrdinek z části loutkovitosti odporuje, tudíž postavy Marií mohou stále považovat za subjekty. In RIMMON-KENANOVÁ, cit. 16, s. 40-41.

Marie I. i Marie II. jsou rozdílné převážně svým zevnějškem¹¹⁵, který však ve filmu nehraje zásadní roli. Jejich povaha se příliš neliší, proto budu následně jejich chování a postoje analyzovat souhrnně a nebudu je zvláště rozlišovat. Dokonce by se zde dalo uvažovat i o tom, zda obě ženské hrdinky nepředstavují dvě tváře jedné osobnosti. Obě Marie se shodnou v názoru na okolní svět, dle něhož strukturují své chování. Obě jsou atraktivní a svého sexappealu náležitě využívají. Z destrukce mají radost. Jsou rovněž důkazem tvrzení Chytilové, že atraktivním lidem vše snáze projde¹¹⁶. Lidé jsou ovlivněni estetickým vzezřením věcí, i když jejich podstata může být negativní. Dívky si toho jsou vědomy a poznatku zneužívají. Jejich chování rovněž pramení z všudypřítomné nudy. „(...) každý člověk má v sobě určitý náboj tvořivosti, který se ale může realizovat různě. Bud' něco vytváříte, realizujete nějaké hodnoty, nebo svou nedostatečnost a neukojenost projevujete ničením.“¹¹⁷ Zkaženost dívek však nevychází pouze z nich samotných. Důležitým impulsem zajisté bylo i vědomí, že okolní svět není o nic lepší. „(...) dívky jsou sice zkažené, ale žijí vlastně podle návodu, který vidí všude kolem.“¹¹⁸ V souvislosti s postavami bych nemluvila o pocitech existenciálního odcizení, které se v různé míře projevily v dřívějších filmech Chytilové. Chování hrdinek je spíše hravé, ač vyvěrá z jejich nesouhlasu s okolním světem. Jistě však Marie nejsou nositelkami ztráty hodnot či deziluze, jednájí spontánně, protože se nudí a neznají lepší náplň života.

Hrdinky samy sebe neberou příliš vážně. Uvědomují si svou krásu, stejně jako si ji uvědomovaly např. Marta ve *Stropu* či Věra v *O něčem jiném*. Sice mužskou touhu nepodporují explicitně, jako tomu bylo ve výše zmíněných filmech, tím, že se například líčí a okázale oblékají, ale podobnost lze nalézt ve scéně, kdy se Marie ocitají na toaletách restaurace a strojí se před zrcadlem. Navzájem se upraví a z chování lze vypozařovat, že ze sebe mají radost. Jejich medúzovský smích signalizuje jejich pohrdání opačným pohlavím, což se potvrdí hned v následující scéně, kdy sedí u stolu se starším mužem, kterého opět využívají. Jejich vztah k ženám je těžce specifikovatelný, neboť jediné ženy, které během filmu blíže poznají, jsou ony samy. Při zaměření se na jejich vzájemný vztah lze vidět jistou ambivalenci. Sice se doplňují, pomáhají si, staly se z nich partnerky v procesu využívání mužských postav, laškují spolu, škodolibě se smějí mužům i svému destruktivnímu chování, ale také si dělají

¹¹⁵ Jsou typizovány kostýmy, a to např. věncem, závojem, barvou šatů.

¹¹⁶ CHYTILOVÁ, PILÁT, cit. 7, s. 163.

¹¹⁷ Tamtéž.

¹¹⁸ Tamtéž.

naschvály a lze je považovat i za vzájemné konkurentky, z kterých číší zdravá rivalita. Muži pro hrdinky představují dočasnou vstupenku do honosnějšího světa. Celkově jsou zobrazeni jako hloupi, jednoduší a trapní. Jejich touha po krásné ženě se zároveň stává jejich zkázou. Obě Marie tomu velice rády napomáhají. Z mužů si dělají legraci, skrývají svou tvář škodolibých školaček a muže, kteří působí jako karikatury, zneužívají. S muži ostentativně flirtují, využívají své ženskosti, mládí a krásy, jakmile jim muži podlehnou, pobaví se s nimi a následně se jich elegantně zbaví. Marie si užívají především hmotných statků, které jim muži poskytují. Jejich provokativní chování, které na muže působí jako magnet, je neustále doprovázeno medúzovským smíchem, který konotuje hrozbu kastrace. Sama teoretička Ruby B. Richová zařadila *Sedmikrásky* mezi typicky medúzovské filmy a říká, že „*medúzovské filmy se vyznačují návratem k archaické sexualitě a výsměchem mužským fantaziím.*“¹¹⁹ Kromě jiného svou charakteristikou *Sedmikrásky* odpovídají i revolučním filmům dle rozdělení Patricie Erensové, která je považuje za filmy, jež „*se přímo konfrontují s patriarchální společností.*“¹²⁰ Celý film tedy pro muže představuje kastrální hrozbu. Ta je dovedena do extrému zhruba v polovině snímku, kdy Marie zapálí svůj pokoj. Všudypřítomné falické motivy jsou destruovány stejně jako muži – Marie na ostrý bodec napichují rohlík, který následně se zalíbením rozstříhnou, snědí a zahodí, mimo to se na posteli povalují okurky a jiná zelenina podobného tvaru. Marie posléze ničí také nakládané okurky, banány či vuřty a vejce. Jejich chování je doprovázeno mužským hlasem z telefonu, který jedné z hlavních hrdinek vyznává lásku. Ani jedna Marie však muže nebere v potaz, naopak se plně soustředí na destrukci. Muži pro Marie představují jen čísla, úlovky a sbírku jmen, což může být ironické vůči mužům v patriarchální společnosti, kteří se takto majetnicky často chovají k ženám. Marie muže rády matou například tím, že si libovolně mění jména nebo se vydávají za sestry. Chytilová veškerým jejich jednáním „*paroduje či fyzicky ničí patriarchální obrazy, stejně jako maří logický tok patriarchálního jazyka.*“¹²¹ Postoj hrdinek ke společnosti by se dal vyjádřit jediným slovem: nihilismus. Ale „*Chytilová na pohled kritizuje nihilismus dívek (...)*“¹²². Marie neuznávají mravní hodnoty, popírají je, obhajují se tím, že sám svět je zkažený, proto i jejich jednání je oprávněné, jejich postoj ke světu je negativní. Svou destrukcí však nakonec ničí i samy sebe.

¹¹⁹ HANÁKOVÁ, cit. 13, s. 37.

¹²⁰ Tamtéž, s. 38.

¹²¹ HAMES, cit. 21, s. 219.

¹²² Tamtéž, s. 217.

Pro mužské postavy na plátně představují Marie zpočátku snadný objekt touhy, neboť dívky mužskou slast z dívání se více méně podporují a jsou rovněž atraktivní. Ovšem muži již nejsou schopni odhlédnout od faktu, že Marie je jenom využívají. Naopak si společnost mladých dívek náležitě užívají, cítí se docenění, jsou ženským pohlavím okouzleni natolik, že se degradují do pozice hlupáků, kteří nejsou schopni rozlišit realitu od vlastní fantazie a následkem všeho se ještě ponižují, čehož si opět, ke smíchu žen, nejsou vědomi. Mužské postavy na plátně nepocítují takový strach z kastrace jako mužští diváci. Medúzovský smích totiž není určen mužským postavám, ale slyší jej právě pouze diváci. Scény, které explicitně vyjadřují touhu Marií po kastraci, jsou opět uskutečňovány v nepřítomnosti mužů. Konvenční pohled na ženy přetrvával i v době natočení snímku. „*Obecně se ženské role dělily na dobré a špatné. Dobré byly obětavé, trpící mučednice, které jsou cudné, nenáročné, povolné a pasivní: panna-madona. (...) Špatné ženy byly smyslné, asertivní, manipulující, kastrující nebo pohlcující ženy osudové (femmes fatales).*“¹²³ Z tohoto hlediska se obě Marie, titulní hrdinky *Sedmikrásek*, dají jasně zařadit mezi tzv. femmes fatales. Mezi ženy, které se konvencím vzpírají.

Typologií hrdinek se Chytilová¹²⁴ posunula od svých předchozích filmů. Postavy Marií korespondují s nástupem feminismu, který však musíme chápat spíše ve světovém kontextu než v kontextu Československa, kde byly tyto myšlenky zbržděny důsledkem vládnoucí ideologie. Dokládá to i výrok režisérky Olgy Sommerové, která byla tvorbou Chytilové sama hodně ovlivněna. „*V tehdejší době, v šedesátých letech, bylo jeho poselství [poselství filmu] naprostým zjevením – dvě obyčejné holky se chovají jako svobodné bytosti, nikoliv jako zakřiknuté socialistické puťky, to byl průlom.*“¹²⁵ Tyto samostatné ženy, které si dělají, co chtějí, sice páchají zlo, ale s ohledem na boření konvencí lze jejich jednání vidět jako pozitivní.

V *Sedmikráskách* lze spatřit jistou podobnost mezi režisérkou a jejími hrdinkami. „*Mezi zkaženými, avšak kreativními postavami a zkaženými (ve smyslu porušování norem) a kreativními umělkyněmi (Chytilovou a Krumbachovou) panuje sémantická vazba.*“¹²⁶ Navíc sama Chytilová při psaní scénáře vycházela z vlastních zkušeností. „*Vždyť já sama jsem teprve před nedávnem vylezla ze studentské koleje, kde jsem bydlela s Helgou Čočkovou a dalšíma holkama a kde jsme i my podobně blbly.*

¹²³ SLIPP, cit. 14, s. 63.

¹²⁴ Režisérka sice feministické myšlenky proklamativně uznávala, ale sama je ne vždy dodržovala.

¹²⁵ CHYTILOVÁ, PILÁT, cit. 7, s. 561.

¹²⁶ HAMES, cit. 21, s. 220.

*Původní nápad tedy byl zachytit ten život, dokud o něm ještě něco vím. Život studujících holek, které se chtějí bavit, ale nevědí jak a nudí se. Přitom mají smysl pro recesi, vypadají dobře a zajímavě, mají smysl pro humor, ale vlastně už sahají na existenci, na její hranici. A destruuji hodnoty, jsou kacírské, dovolují si dosud nepředstavitelné věci, provokují. Dělalí všechno to, co chce mládež: udělat progres, překročit hranice...*¹²⁷ Přese všechny podobnosti bych ale v souvislosti se *Sedmikráskami* nemluvila o úplné identifikaci vůči hrdinkám. Nejedná se však ani o distanci či soucit.

Chytilová prostřednictvím Marií prezentuje své názory na svět. *Sedmikrásky* se pro Jaroslava Kučeru staly ideálním filmem pro experimentování s možnostmi kamery, pro Chytilovou pak příležitostí vyjádřit se k okolnímu dění. Charakter hrdinek společenským reáliím příliš neodpovídá. Povaha hrdinek, jejich chování, to všechno bylo pro tehdejší československou společnost nezvyklé. Charakter Marií je tedy spíše deformován, aby pomocí něj mohla režisérka prezentovat své názory. Film se vyznačuje časovou a místní neurčeností, ovšem z několika náznaků je patrné, že se jedná o dvacáté století, autorčinu současnost a také o společnost, která se až nápadně podobá té naší. Režisérce se do scénáře podařila zašifrovat její zjevná kritika. Výše popisovaná (částečná) loutkovitost a modelovitost hrdinek umožňuje explicitní interpretaci myšlenek Laury Mulveyové.

¹²⁷ *Vzdor i soucit Věry Chytilové*, cit. 110, s. 39.

7. Ovoce stromů rajských jíme

Posledním snímkem Věry Chytilové, který natočila v šedesátých letech, je podobenství *O něčem jiném* z roku 1969. Zároveň se tento film stal také posledním snímkem režisérky před vynucenou pauzou, během níž se Chytilová věnovala televizní, reklamní a dokumentární tvorbě. Scénář mnohovrstevnatého díla se pod vlivem situace částečně změnil. „*Přizpůsobila jsem ho situaci, samozřejmě zase jako jinotaj,*“¹²⁸ říká Chytilová. Spoluautorkou scénáře byla opět Ester Krumbachová. Díky jejich spolupráci byl ve filmu zkombinován skutečný příběh vraha žen s podobenstvím o vyhnání z ráje, kritikou současné společenské morálky, to vše s manželským trojúhelníkem v popředí. Dva muži a žena – biblická symbolika. Ona jako Eva, manžel jako Adam, mileneček jako Had. Ester Krumbachová k vyznění filmu dodává: „*Jeho smyslem je variabilní poloha pravdy a lži: zda je lépe požit ovoce poznání a nést za to důsledky, anebo nepožít a být šťastný.*“¹²⁹ Film je opět výtvarně stylizován, především je to patrné u první scény, která odkazuje ke kapitole knihy Genesis. Snímek *Ovoce stromů rajských jíme* byl sice nepochopen v Cannes, ale uspěl například v Chicagu. Jan Schmid k němu říká: „*Ten film je nadčasový, přestože byl dobový. Vyjadřuje tehdejší společenské tendence a musel tedy být – a v tom je možná jeho kvalita dneska – průměrem, metaforou, podobenstvím.*“¹³⁰

V centru dění stojí Eva, která se zmítá mezi dvěma muži a jejíž jméno přímo odkazuje k Bibli. Je symbolizována i barevně, ve filmu bývá zobrazována převážně v bílé. Evino manželství už není takové, aby ji uspokojovalo, nejen její zvědavost způsobí, že ji začne přitahovat jiný muž – Robert, nebezpečný vrah, což ale hlavní hrdinka zpočátku netuší. Eva naplňuje konvence, se kterými jsou ženy spojovány. Jako by byla obdařena šestým smyslem, protože tuší, že Robert něco skrývá. Zároveň ji její ženská předurčenost být zvědavá žene do nebezpečných situací. Ovšem není schopna pokušení odolat a chce za každou cenu přijít tajemství na kloub. Ve filmu se kromě Evy vyskytuje spousta dalších žen, které hrají epizodní roli. Všechny mají vztah k Robertovi, představují však pro něj jen objekt touhy a zdroj potěšení.

Jak jsem již uvedla, do postavy Evy jsou projektovány nejrůznější vlastnosti konvenčně spjaté s ženou jako takovou. Je to jejich zvědavost, která často ústí v nebezpečné situace, je to jejich schopnost vycítit hrozbu. Eva je rovněž fascinována

¹²⁸ CHYTILOVÁ, PILÁT, cit. 7, s. 181.

¹²⁹ Tamtéž.

¹³⁰ Tamtéž, s. 186.

Robertovým kufříkem. Opět lze vyzorovat další konvenci, která může konotovat až biblickou Evu a její touhu a pokušení utrhnout jablko. Symbolicky lze kufřík chápat také jako Evinu pomyslnou Pandořinu skříňku. „Právě Pandořina zvědavost přežívá v obecném povědomí a tradovaných příbězích. Proto bývá spojována s Evou a její touhou po jablku poznání: obě vede stejná ‚epistemofilie‘, byť u Evy je prvotněji zaměřena na ‚zakázané ovoce‘ než na zakázaný prostor.“¹³¹ Fenomén Pandořiny skříňky navíc zkoumala sama Laura Mulveyová¹³². Eviným posláním je hledání pravdy, které však může způsobit její pád. Koketuje tím se smrtí. K touze objevovat se vyjadřuje také Jan Žalman: „Odvážná a přitom bázlivá, koketní a zároveň paličatá, při všem kličkování stále s očima na stopě, neboť tak jí to velí zvědavost, ale postupně čím dál víc i touha vědět; jít za Robertovým tajemstvím a neustat, byť by ji to mělo stát život.“¹³³ Eva je komplexní postavou, zároveň naplňuje charakteristiku biblické Evy. Jejich vzájemná souvztažnost je více než jasná. Například v prologu lze spatřit biblickou Evu, ovšem k utržení jablka a následnému zkonsumování nedochází v rámci úvodní scény, nýbrž až v pozdější scéně, která už však zobrazuje současnou Evu. Obě Evy jako by byly propojeny a následky hříchu, který spáchala biblická Eva, se přenášejí až do současnosti v rámci celého ženského pokolení.

Postava Evy je v mnoha ohledech jiná než předchozí hrdinky Chytilové, u kterých lze v menší či větší míře uvažovat o pocitech existenciálního odcizení nebo alespoň o prožívané krizi, ztrátě hodnot. Ač ani zde Chytilová nevynechává kritiku společnosti (kterou jindy prezentuje prostřednictvím svých hrdinek), Eviné problémy nejsou spojeny s její existencí ve světě, ale spíše s problémy v manželství, s milostným trojúhelníkem. O Evině životní náplni, její práci apod. se nic nedozvíme, nemůžeme hodnotit ani její názory na okolní společnost. Režisérka se u Evy na pocity existenciálního odcizení nesoustřeďuje.

Eva samu sebe považuje za hodnou a schopnou objevení pravdy a Robertova skrývaného tajemství. Tato fascinace až posedlost touhou zjistit podstatu věcí je pro ni nebezpečná, v průběhu filmu se postupně ukáže, že je to nad její síly. Stejně jako například u *Sedmikrásek* je zde těžké vyvozovat Eviné vztahy k jiným ženám, neboť během snímku nedochází k žádné výrazné konfrontaci Evy s jinými ženskými

¹³¹ HANÁKOVÁ, cit. 13, s. 121.

¹³² „Mýtus Pandory tak podle Mulveyové v sobě spojuje ikonografii (ženské) záhady a téměř kanonický příběh (fatální zvědavosti). Je-li Pandora sama figurací schránky na všechny ženské špatnosti, které jsou skrze ni vneseny do světa (...), zosobňuje především ony aspekty ženského těla, které na pohled vzbuzují úzkost či hrůzu.“ In HANÁKOVÁ, cit. 13, s. 121.

¹³³ ŽALMAN, cit. 5, s. 185.

postavami, explicitně se nedozvíme ani její názor či pocity. V centru hrdinčina zájmu se nacházejí pouze její muž a především Robert. Eva se vůči Robertovi staví do pozice objektu touhy, nečiní tak ovšem ve svůj prospěch, jak jsme mohli vidět u Marty (*Strop*), Věry (*O něčem jiném*) či Marií (*Sedmikrásky*), ale činí tak jednak v zoufalství a v rámci obrany, když pochopí, že Robert je nebezpečný vrah, ale také svého pasivního postavení využívá, aby odhalila Robertovo tajemství. Robertem je Eva fascinována od první chvíle, kdy ho uviděla. Ve scéně, v níž přelézá zítku, se s ním poté setká. Zítka může symbolizovat jakési ochranné pásmo a její překonání pak vymanění se z bezpečí. „*Do určité míry Evinu fascinaci Robertem podporuje manželův nezáměr a pokrytectví.*“¹³⁴ Už rozlišení barev oděvu – manžel v nevýrazné šedé a Robert v jasně červené až rudé – dává jasně najevo jejich povahy a vyplývající chování Evy k nim oběma. Robert Evu několikrát tajně sleduje a naplňuje tak podstatu voyeurismu, u něhož je zároveň důležitá distance. Když Robert cítí, že jeho kořist – Eva, něco tuší, značně znejistí. Manžel Josef vyznívá jako nudný, nevýrazný, pokrytecký a zbavený vášně. Vztah manželů je přesně takový, ale když je Eva konfrontována s nabytými vědomostmi, Robertem-násilníkem a celkovým nebezpečím, navrací se k manželovi, i když dříve manželovi důrazně říká, že všichni muži jsou stejní, tedy mužským pokolením pohrdá. Lze spatřit analogii s Věrou z filmu *O něčem jiném*. I ona začíná žárlit, když začne tušit, že manžel má milenku, ovšem Eva nevolí hysterii jako Věra, aby dosáhla svého. Naopak se staví do pasivní pozice. Aby vzbudila v manželovi zájem, využívá také taktiky svádění jiných mužů. Konečné zabití Roberta (ač z filmu není úplně jasné, zda střelcem byla opravdu Eva) lze vnímat jako vzepření se patriarchálnímu řádu světa.

Pro manžela je Eva již nezajímavým objektem touhy, naopak pro Roberta představuje ideální objekt erotické touhy, stejně jako jsou jím takto vnímány a degradovány jiné ženy. Robert ženy vnímá jako své oběti, které si navíc razítkuje čísly. Nejsou pro ně plnohodnotné bytosti. Evu si navíc podmaňuje i symbolicky – poutá ji okolo stromu do pruhu rudé látky. Pro manžela jsou důležité i jiné ženy, s kterými okázale flirtuje. V průběhu filmu dochází k zajímavému momentu, kdy se manžel spolčuje s Robertem proti Evě, již v tu chvíli oba vnímají jako hloupou a jednoduchou osobu. Manžel dokonce Evu pobízí, aby se s Robertem vydala na projížďku na lodi, a vůbec nebere v potaz možné nebezpečí. Evina postava a symbolika filmu přímo vybízí ke srovnání ženy s přírodou. Ženy s ní byly v průběhu celé historie

¹³⁴ HAMES, cit. 21, s. 222.

analogicky porovnávány. Příroda i žena mají cykly a darují život. To vede ke strachu z nich a zároveň k touze ovládnout je. Robert je důkazem tohoto tvrzení. „*Historicky byly ženy úzce spjaty s přírodou, neboť jejich těla podobně jako příroda vytvářela nový život a poskytovala výživu. (...) Kvůli těmto představovaným poutům k přírodě byly ženy a jejich sexualita předmětem strachu a musely být ovládnuty.*“¹³⁵ Postoj mužů k ženám je tudíž od počátků ambivalentní. S těmito tezemi koreluje hned úvodní prolog, jehož je biblická Eva neoddelitelnou součástí. Právě zde je Eva zobrazena nahá, ovšem slasti z dívání se Chytilová opět částečně brání. Režisérka totiž vzápětí nahé ženské tělo pokrývá strukturou přírodnin (např. listů), dává jej splynout s pozadím či zabírá Evu jen v polodetailu a nechává ji, aby si zakryla poprsí rukama.

Typologie hrdinky Evy neodpovídá nástupu feminismu. Evina postava se nevzpírá společenským konvencím, prakticky celý její prostor ve filmu je věnován jejímu vztahu k mužům a ani vůči nim se není schopná vymezit. Je jejich pasivní loutkou, k manželovi se poslušně a ráda vrací, i když původně s životem s ním rozhodně nebyla spokojená. Vše je ještě ztíženo časovou neurčeností příběhu a celkovým vyzněním filmu, který působí jako podobenství.

Ani ve filmu *Ovoce stromů rajských jíme* nedochází k identifikaci režisérky s hlavní hrdinkou. Charakter Evy je příliš rozdílný oproti charakteru Chytilové. K hrdince ani není možné vztáhnout nějaké události či situace, které by se přímo dotýkaly režisérčina života. Společenským reáliím odpovídá spíše snímek samotný. „*V tom filmu a v práci na něm jsou obsaženy všechny umělecké i lidské tendence té doby – konce 60. let 20. století. Hlavně ty progresivní tendence,*“¹³⁶ říká herec Jan Schmid, který ve snímku ztvárnil Roberta. Při zaměření se na charakter hlavní hrdinky lze v její pasivitě spatřit analogii k typické ženě tehdejší doby. Charakter není deformován, i když se jedná o velice specifický film, kde je dominantní složkou opět obraz. Chytilová prezentuje své názory prostřednictvím filmu jako takového, který sám paradoxně zviditelňuje mechanismus patriarchálního podrobení.

¹³⁵ SLIPP, cit. 14, s. 31.

¹³⁶ CHYTILOVÁ, PILÁT, cit. 7, s. 183.

8. Hra o jablko

Hru o jablko z roku 1976 Chytilová natočila po sedmileté vynucené pauze, kdy byla nucena věnovat se reklamní, dokumentární či televizní tvorbě. V sedmdesátých letech se československá kina potýkala s nízkou návštěvností. Představitelé vládnoucí KSČ chtěli situaci nějak vyřešit. Věra Chytilová se jim jevila jako ideální. „*Měla přivést diváky do kin a novým filmem se měla postarat o vzkříšení mezinárodního úspěchu československé kinematografie.*“¹³⁷ Navíc byl rok 1975 OSN vyhlášen Rokem ženy a Chytilová měla svým novým filmem dokázat, že u nás mohou ženy svobodně tvořit. Byl jí přidělen scénář napsaný původně Kristinou Vlachovou, který následně obě mírně přepracovaly „*(...) v tom smyslu, aby to byla hra o jablko v každém smyslu, aby jablko bylo chápáno nejenom jako ovoce, ale taky plod lidského usilování, jako jablko sváru, i jako královský klenot, symbol vládnutí. Šlo nám i o to rozkrýt podstatu neustálého sporu mezi mužem a ženou.*“¹³⁸ Následovaly neustálé spory o podobu scénáře, a proto Chytilová *Hru o jablko* nakonec natočila v Krátkém filmu. Ač je snímek obecně prezentován jako komedie, jeho vyznění je opět hlubší. Za úsměvnými příhodami doktora Johna lze vidět kritiku mužského pokolení a jeho vztahu k ženám, kritiku soudobé morálky i psychologické drama.

I když to může vypadat, že těžištěm filmu je mužská postava, doktor John v podání Jiřího Menzela, opak je pravdou. „*Skutečnými hrdinkami jsou ženy, řídící jeho rozhodnutí a všemožně ovlivňující vše, co se s ním děje. Chytilová – a není to poprvé – těžší z přesvědčení mužů, že právě oni jsou pány života.*“¹³⁹ Doktor John je ovlivněn svou matkou, milenkou – manželkou svého kolegy, i druhou milenkou – mladou a naivní sestřičkou Annou, která bude stát v centru zájmu mé analýzy. Anna je trochu nemotorná zdravotní sestra, jež se do doktora Johna zamiluje. Ten, vyhlášený sukničkář, se nechá lehce svést. Posléze se Anna rozhodne milence otestovat a oznámí mu, že je těhotná. Doktorova reakce jí však nemile překvapí. Když vzápětí otěhotní doopravdy, s Johnem se rozchází. Lékař opouští kliniku a po dlouhé době potkává Annu, která je ve vysokém stupni těhotenství. Jejich závěrečné setkání nevyznívá jednoznačně. Divák se nedozví, zda se nakonec oba milenci k sobě vrátí. Anna odjíždí na kole vstříc budoucnosti. Je vnitřně silná a rozhodnutá nechat si dítě, ať už s ní John bude, nebo ne.

¹³⁷ CHYTILOVÁ, PILÁT, cit. 7, s. 205-206.

¹³⁸ Tamtéž, s. 206.

¹³⁹ WIERZEWSKI, Wojciech *Hra o jablko*, s. 27-28, s. 27. In *Věra Chytilová mezi námi : Sborník textů k životnímu jubileu* [online]. Příbram; Česká Lípa : Camera obscura; Nostalghia.cz, 2006 [cit. 2011-03-27]. Dostupné z WWW: <<http://www.cameraobscura.wz.cz/chytilova/index.html>>. ISBN 80-903678-1-X.

Anna je na jednu stranu velice naivní, nemotorná (to ilustrují hlavně scény na operačním sále), ztřeštěná a dokáže se radovat ze života. Tato charakteristika vyplývá především z jejího věku. Ovšem přese všechno se umí životním těžkostem vzepřít, a když nastane opravdu komplikovaná situace, ve které se často neumí zorientovat ani starší a zkušenější člověk, projeví se její pravá povaha. Zachová chladnou hlavu a dokáže pomoci. Dokazují to scény, kdy musí Anna sama porodit pacientčino dítě či pomoci s narozením telete, které by jinak uhynulo. Anna si umí života užívat, často kouří a v pití alkoholu předčí leckterého muže, před střetem s Johnem o ní lze říci, že je v podstatě šťastná. Je mladá, má práci, není konfrontována s neřešitelnými situacemi. To se sice později změní, musí se rozhodnout, jak svůj život nasměruje dále, ale ani teď neztrácí iluze o životě, maximálně přijde o iluze zamilovanosti, což je ale věc, se kterou se dříve či později setká každá mladá dívka. Anna pokorně přijímá svůj úděl a neřeší, proč se tak děje. Je schopná se se svým osudem poprat stejně chladnokrevně jako s vypjatými situacemi. Z výše uvedených důvodů tak není možné o Anně hovořit v souvislosti s existenciálním odcizením.

Anna se považuje za mladou a hezkou dívku, která je někdy možná trochu neprávem díky okolnostem vnímána jako nešikovná a přitahující na sebe problémy. Toto stereotypní vnímání ji rozčiluje a způsobuje jí jen další zmatky. Ke světu se staví s pokorou, stejně tak akceptuje i nastalé životní situace. Je narozdíl od Johna schopná přijmout zodpovědnost za své činy, ač se mnohdy chová značně ztřeštěně. Ve filmu není nějaká zásadní konfrontace Anny s jinou ženou, ze které by šel vyvodit její vztah k nim. Vůči ostatním kolegyním je poslušná, chápe svou roli a pozici nejmladší a nejméně zkušené zdravotní sestry. I když ji mrzí chování ze strany Johna i nadřazených pracovníků, kteří ztrácejí nervy s její nešikovností a mají z ní legraci, dusí své pocity v sobě. K pacientkám se naopak chová velice ochotně a laskavě, nejsou pro ni jen objekty, které musí v rámci své profese obsloužit, ale vnímá je jako plnohodnotné bytosti, jimž se snaží pomoci, poradit a ulevit od bolesti. Zajímavý by byl přímý střet s druhou milenkou Johna Martou, která je rovněž ženou porodníkovy kolegy. Marta je zralá žena, jež mladšího Johna považuje za svou hračku. Záleží jí však především na vlastním dobru a ve skutečnosti není vnitřně tak silná, jak se zdá. Anna Martu vnímá jako svou konkurentku, kvůli níž není ochotná vzdát se Johna. Annin postoj k mužům je do jisté míry determinován prostředím. V práci je vůči Johnovi pasivní, nechává si od něj rozkazovat, i když jí to není příjemné, nechce dovolit ohrožení své kariéry. Když se s Johnem ocitá v kabaretu, je ochotná se vůči němu stavět

do pozice erotického objektu touhy, ovšem činí tak pro svůj prospěch, narušuje se tedy vnímání Anny jako pasivní postavy. Anna sama chce Johna zaujmout, on jakožto vyhlášený milovník žen, který snadno každé podlehne, je k tomu ideální. Anna využívá svých ženských zbraní, kterými mužovu touhu podporuje – je nalíčená, přitažlivě oblečená (což je velká změna vzhledem k pracovnímu obleku), s Johnem okázale flirtuje. Předstírá nezájem a nechává se lékařem dobývat, aby si myslel, že je pánem situace. Přitom situaci vládne ona – žena. Je rozdílná od Marty, jakmile cítí, že ztrácí Johna, nechová se hystericky, ale jedná chladně a řídí se rozumem. Když se hroučí, tak v nepřítomnosti Johna. Důležitým mužským elementem Annina života je i její bratr. Ač je pravděpodobně starší než ona, Anna si jeho rady nebere k srdci, vymezuje se vůči němu a dělá si co chce.

Pro Johna jsou ženy zpočátku objekty touhy, vhodné k ukojení jeho slasti. Anna není výjimkou. Hezká sestřička je pro něj příjemným povyražením. Rozhodně si ji neplánuje vzít a založit s ní rodinu. I když si John nárokuje výsostné postavení a považuje se za tvůrce osudů okolních žen, pravda je jinde. „*Jediný muž – nepočítáme-li kolegy na klinice – je v oněch vztazích nutný jen k tomu, aby sehrál roli katalyzátoru předurčení a osudu žen.*“¹⁴⁰ Chytilová destruuje mužské postavení ve filmu a metaforické vyjádření Wierzewskiho to jen potvrzuje. „*Doktor John a jemu podobní mohou přivádět děti na svět, účastnit se událostí vznešených a zásadních, ale ve skutečnosti jim přísluší role česačů jablek v sadu, nikoli role stromu, který tato jablka rodí. Je to zcela základní různost rolí; ačkoli sadařovi se může zdát, že bohatá úroda je jeho zásluhou, ve skutečnosti zůstane obětí vlastních klamů. Moudrost náleží stromu, jenž za svým výmluvným mlčením ukrývá tajemství.*“¹⁴¹ John se v práci k Anně chová nadřazeně, ale ze scén z jeho domácnosti vyplývá, že je v područí matky. Chytilová Annu sama staví do pozice objektu touhy, a to například ve scéně, kdy je Anna s Johnem v kabaretu, je zabírána zpříma a její flirtování jako by bylo určeno divákově slasti. Jindy režisérka slast z dívání se popírá. Opět využívá fragmentarizace ženského těla a tyto postupy oproti některým předchozím snímkům ještě stupňuje, neboť v detailu zabírá ženská řadna či pohlavní orgány při porodu. Pro mužské diváky jsou tyto záběry jednoznačnou hrozbou kastrace.

¹⁴⁰ WIERZEWSKI, cit. 139, s. 28.

¹⁴¹ Tamtéž.

Australské feministky, které měly možnost snímek zhlédnout díky Dagmar Bláhové, představitelce Anny, film označily za silně protifeministický.¹⁴² Přitom například Hames v knize *Československá nová vlna vůči Hře o jablko* zastává opačné stanovisko. „*Feministická perspektiva útočí na předvídatelné cíle – pozici žen jako hospodyň a ‚praček‘; mužskou nezodpovědnost v plození dětí.*“¹⁴³ Anna je na jednu stranu silná a samostatná žena, která dokáže smysluplně fungovat i bez mužské pomoci, což dokazuje tím, že je ochotná nechat si dítě a vychovat ho navzdory rozchodu s Johnem. To nahrává vnímání Anny jako hrdinky, jejíž typologie odpovídá nástupu feminismu. Na druhou stranu podvědomě touží vzít si Johna, založit s ním rodinu, a to klidně na úkor práce v nemocnici. Tímto se feministickým představám naopak vymyká.

Chytilová se s hrdinkou rozhodně neidentifikuje. Anna nemá s režisérkou podobné životní zkušenosti, pracovní náplň či vztahy s muži. Ač i Chytilová zůstala po rozvodu s Jaroslavem Kučerou s dětmi sama, nebyla to stejná životní situace jako u její postavy. V domě žili rodiče režisérky a celá situace nastala až v době, kdy byly děti větší, tedy ne v průběhu těhotenství jako u Anny. Ale ani u ní nelze mít jistotu, zda sama skutečně zůstala, protože konec filmu je možno vyložit si více způsoby. Od hrdinky se režisérka nedistancuje, přece jenom je téma filmu Chytilové a vůbec každé ženě blízké. Možná bychom mohli hovořit o náznaku soucitu. Charakter Anny odpovídá společenským reáliím, i její rozhodnutí stát se svobodnou matkou, byť může korelovat s feministickými myšlenkami, nebylo v době natočení snímku výjimečné, i když v porovnání s dneškem ani časté. Hrdinčin charakter není deformován, ale Chytilová jeho prostřednictvím prezentuje i své názory. „*Konečně se naplnilo očekávané propojení její poetiky a intelektuálního záměru, který vyžadoval brilantnost a narážky na realitu. Ta se pochopitelně týká výkladu ženského pohledu, jak se projevuje ve vztahu ke světu.*“¹⁴⁴ Wierzewski dále dodává, že „*(...) spolu s objevením žen-filmařek začala narůstat tendence k tomu, aby se zásadním způsobem revidovaly kategorie a pojmy svázané s úlohou a světem žen. První kroky učinila Agnès Varda, otevřeně a zřetelně v této linii pokračuje poslední film Věry Chytilové.*“¹⁴⁵

¹⁴² CHYTILOVÁ, PILÁT, cit. 7, s. 213.

¹⁴³ HAMES, cit. 21, s. 278.

¹⁴⁴ WIERZEWSKI, cit. 139, s. 27.

¹⁴⁵ Tamtéž, s. 28.

9. Šašek a královna

Film *Šašek a královna* natočila Věra Chytilová v roce 1987. Po snímcích *Panelstory aneb Jak se rodí sídliště* (1979), *Kalamita* (1981), *Faunovo velmi pozdní odpoledne* (1983) a *Vlčí bouda* (1986), které buď v centru svého dění neměly jednoznačnou hlavní postavu, nebo v nich měla ženská hrdinka pouze vedlejší úlohu, mohu v souvislosti s *Šaškem a královnou* tvrdit opak. Postavy královny a Reginy jsou opět velice výrazné, a proto budou předmětem mé následující analýzy. Inspirací pro natočení filmu *Šašek a královna* byla stejnojmenná divadelní hra Divadla Na provázku, jejímž autorem byl Boleslav Polívka. Ten spolu s herečkou Chantal Poullain ztvárnil hlavní role v divadelní inscenaci i ve filmu. Polívka se navíc podílel na psaní filmového scénáře. Do filmu s Chytilovou vnesli nový motiv, a to propojení středověké a současné časové roviny. Snímek se po *Kalamitě* stal další příležitostí pro spolupráci Chytilové a Polívky. Zřetelně stylizovaný film¹⁴⁶, který nepopře svou vizuální stránkou divadelní předlohu, je podle Polívky „(...) primárně o vztahu mezi mužem a ženou [a filmem, o němž] v Americe dokonce kdosi napsal, že je to nejkrásnější popis sadomasochistického vztahu, jaký byl kdy vytvořen.“¹⁴⁷ S ohledem na tehdejší dobu v něm diváci viděli také paralelu s politickým životem, paralelu moci a šaškování obyvatel. Přesto i dnes film vyznívá jako alegorie moci a svobody. Zdena Škapová o *Šaškovi a královně* tvrdí, že se Chytilová „jako by vrátila ke své tvůrčí metodě z 60. let, jenže teď někdejší podobenství, zašifrovaná a průzračná zároveň, obohacuje o rozměr aktuální skutečnosti, o napětí mezi nimi, o netušenou myšlenkovou hloubku a nuancovanost, o množství drobných motivických odboček, jež včleňují do díla stále další tematické okruhy.“¹⁴⁸

Titulní ženské hrdinky si jsou svým chováním velice podobné. Despotickou středověkou královnou i autoritářskou Reginu¹⁴⁹ spojuje také Chantal Poullain coby hlavní představitelka. Francouzská královna je konfrontována s šaškem, nad nímž sice vládne svou mocí, ale jenž má výsadu být upřímný. Dochází zde tedy ke konfrontaci s pohledem muže a poddaného. Druhou časovou rovinu, která se odehrává

¹⁴⁶ Důležitá je například barevnost kostýmů, které jsou laděny do červené, bílé a černé, což bylo přání samotné režisérky.

¹⁴⁷ CHYTILOVÁ, PILÁT, cit. 7, s. 306.

¹⁴⁸ ŠKAPOVÁ, Zdena *Šašek a královna*, s. 45-46, s. 45. In *Věra Chytilová mezi námi : Sborník textů k životnímu jubileu* [online]. Přeborn; Česká Lípa : Camera obscura; Nostalghia.cz, 2006 [cit. 2011-03-29]. Dostupné z WWW: <<http://www.cameraobscura.wz.cz/chytilova/index.html>>. ISBN 80-903678-1-X.

¹⁴⁹ O paní Kaiserové, kterou rovněž ztvárnila Chantal Poullain, se podrobněji zmiňovat nebudu, objeví se jen v závěrečné scéně.

v současnosti, vyplňuje příběh manželů Königových¹⁵⁰. Ti přijíždějí na chátrající hrad, jehož kastelánem je blázen a místní myslitel Slach, představovaný Polívkou. Chytilová ve filmu vedle sebe postavila dvě paralelní roviny, jež se navzájem prolínají a ovlivňují a často ústí v překvapivé zvraty. Obě navíc představují nesourodou dvojici muže a ženy. Zdánlivě silná, přísná žena a muž jako služebník.

Královna se navenek projevuje jako despotická osoba. Je rozkazovačná, panovačná a chladná a její smích je démonický. Aby si udržela postavení vládkyně, musí se chovat tvrdě a krutě. Dramatická gesta, rázné pohyby, chůze i vzezření její magickou hrůzostrašnost ještě stupňují. Pod touto maskou, kterou se chrání před vnějším světem, však lze spatřit i druhou tvář královny – její skrytou zranitelnost, jemnost a citlivost. Regina se chová odměřeně a straní se dění. Zachovává si odstup, který zvýrazňuje i tím, že skoro nemluví, nesměje se, maximálně se usměje koutkem úst. Obě dvě jsou znuděné světem a okolním děním, především však svým manželem. Tajemné a záhadné hrdinky spojuje i jejich hrdost a noblesnost. Apatičnost obou ženských postav však ještě nutně neznamená prožívanou existenciální krizi. Neztratily smysl života, oběma ho pomůžou nalézt postavy ztvárněné Bolkem Polívkou.

Obě dvě hrdinky se považují za dámu hodnou velkého světa. Dávají to najevo svým nadřazeným chováním vůči mužům a okolí. Vnímají se jako silné osobnosti, ovšem ví o sobě, že jsou zranitelné a křehké. Ani v tomto filmu nedochází k výrazné konfrontaci ženských hrdinek s jinými ženami. Královna má kolem sebe v některých scénách služebnictvo, dvorní dámy, ovšem nelze vidět jejich explicitní dialogy apod. Neexistuje ale důvod domnívat se, že by se k ženským hrdinkám královna chovala jinak než k ostatním. Patrně by opět uplatnila svou komandující povahu. Podobně lze vnímat postavu Reginy. Ani u ní nedojde ke střetu se zástupkyněmi ženského pohlaví a jedinou scénou, ve které je alespoň zobrazena v přítomnosti žen, zůstává oslava uspořádaná na počest skolení jelena. Regina však sedí mezi muži, stranou žen, nebaví se s nimi, neslyšíme její názory na ně. I její chování vůči místním ženám by asi bylo povýšené. Chování hrdinek k okolí je strojené, závislé na jejich roli. Královna, aby měla nějaký respekt, je povinována se takto chovat. I Regina si chce zachovat masku nepřístupné a světácké madam, proto i u ní je povýšenost na místě. Obě ženy jako by přebíraly roli muže v patriarchální společnosti. Snaží se vládnout. Proti tomu se například bouří postava šaška, jenž vykřikuje, že není otrok. Manželé obou hrdinek jsou slaboši, kteří

¹⁵⁰ König je v českém překladu „král“.

tuto nadvládu žen útrpně snášejí, možná si ji ani neuvědomují. Šašek a Slach se alespoň slovy snaží nadvládě vzdorovat. „*Šašek a Slach zosobňují mužství, ale jen v očích svých neukojených vládkyň, které je konfrontují se svými zženštilými, slabošskými protějšky (...), protože sami o sobě jsou nejspíše jakýmsi bezpohlavními a nedefinovatelnými bytostmi, naplňující dokonale úlohu šaška: neuchopitelného, nevypočitatelného, jenž, sám neproniknutelný, vrhá nemilosrdně odhalující světlo poznání na všechno a všechny kolem sebe.*“¹⁵¹ Zdálo by se, že jsou ve filmu převráceny konvence o nadřazenosti a podřízenosti mezi muži a ženami. Ovšem ženské hrdinky se sice chovají nadřazeně, ale vnímání jich jako ovládajících postav je narušováno právě jejich skrytými touhami po submisivitě, kterou by konvence spjaté s ženským pohlavím naopak naplnily. Královna i Regina jsou velice krásné ženy, čímž podporují svou pozici objektu touhy. V takové pozici kdysi byly i pro své manžele, dnes jsou jejich vzájemné vztahy narušeny stereotypem a nedostatkem vzájemné vášně, ač například u Reginy je místy patrné, že přese své chování k manželovi náklonnost stále cítí. Erotickým objektem jsou obě ženy hlavně pro své podřízené – pro šaška a Slacha. To může implikovat princip manželského trojúhelníku. Oba Polívkovi hrdinové by pak byli ekvivalenty mladého, nespoutaného milence. Královna šaška často staví až do role oběti, vysmívá se mu, ponižuje jej. U obou žen je navíc opět přítomen medúzovský smích, jenž u mužských postav na plátně i u mužských diváků vyvolává obavu z kastrace. Vztah žen k šaškovi respektive Slachovi je ambivalentní. Na jednu stranu jim nadávají, na druhou stranu touží po jejich přítomnosti, protože právě oni je dokáží vytrhnout ze stereotypu.

Manželé hrdinek je už jako objekty touhy nevnímají. Král je slabý, patrně má podlomené zdraví. Königovu největší starost v průběhu filmu představuje lov, na který soustředí veškerou svou pozornost. Naopak šašek i Slach jsou těmito ženami naprosto fascinováni. Obě hrdinky je uhranuly nejen svou vizáží a krásným oblečením, ale také svou povahou a postavením. Slach i šašek chápou, že jejich vznešenosti a autoritě, kdy navíc mohou využít široké škály trestů, se nelze jen tak lehce vzepřít. Mají z kastrujících žen oprávněný strach. Být v područí, deptán a ponižován je ubíjí, ale i naplňuje ještě větší touhou a vzrušením. Jak jsem již uvedla výše, jejich vzájemný vztah lze považovat za příklad vztahu sadomasochistického.

Typologie hrdinek odpovídá nástupu feminismu a celkové proměně společenských vzorců. Je zde na první pohled silná hlavní hrdinka, která vládne

¹⁵¹ ŠKAPOVÁ, cit. 148, s. 46.

ostatním. Jako by symbolizovala vládu nad celou patriarchální společností. Obě ženské postavy jsou emancipované a určují pravidla hry. Ovšem mocné ženy jsou zároveň vylíčeny jako bezmocné, podvědomě toužící po patriarchální nadvládě. Tímto tedy Chytilová představy feminismu naopak nabourává a jednoznačný závěr tedy není možný.

Ani v Šaškovi a královně nedochází k identifikaci režisérky s hrdinkami. Z hrdinek číší jejich pohrdání muži. Zde se pohled Chytilové, jakkoliv bývá považována za feministku, s pohledem hrdinek rozchází. „*Muže potřebujeme, já sama jsem vychovala kluka, a je to moje láska, dnes mám dvě vnučky a vnoučka, a mám ze všech stejnou radost.*“¹⁵² Zároveň se tedy režisérka od hrdinek částečně distancuje. Snímek je příkladem toho, že despotická královna může představovat univerzální typ ženy, kterou lze nalézt i v současné době. Charakter hrdinek není potřeba deformovat, aby odpovídal společenským reáliím. Samozřejmě je ale důležité brát ohled na stylizaci filmu.

¹⁵² CHYTILOVÁ, PILÁT, cit. 7, s. 529.

10. Pasti, pasti, pastičky

Film *Pasti, pasti, pastičky*, oscilují na pomezí komedie a dramatu, natočila Věra Chytilová v roce 1998 po šestileté pauze. S její předchozí tvorbou snímek spojuje režisérčino moralizování. Chytilová kritizuje mužskou neukojitelnost pudů i jejich agresí a zároveň celý systém, jenž není schopen ženy proti podobným výpadům uchránit. Navíc se naváží do existující korupce, která je tematizována postavou Dohnala (Miroslav Donutil). Příběh o ženě, jež se dvojicí bývalých spolužáků, kteří ji znásilnili, pomstí kastrací, se inspiroval skutečností. „*Pomohlo mi, že ten případ se skutečně stal: znásilněná žena vykastrovala násilníka a byla zavřená, zatímco ti chlapi, pokud si vzpomínám, potrestáni nebyli.*“¹⁵³ Chytilová se zamýšlí nad tím, kdo je v příběhu obětí a kdo tyranem. Zajímá ji, zda už je ona kastrace považována za adekvátní trest pro násilníky a zda měla hlavní hrdinka právo takto jednat. Film se měl původně natáčet v Austrálii a hlavní roli měla ztvárnit Dagmar Bláhová. Nakonec byl původní scénář, napsaný Věrou Chytilovou a Evou Kačírkovou, přepracován a do filmové podoby převeden v České republice.

Nejvýraznější ženskou postavou filmu je veterinářka Lenka, již znásilní architekt Petr a zkorumpovaný politik Dohnal, dva bývalí spolužáci, kteří se potkají na večírku, uspořádaném architektonickým studiem, jež usiluje o realizaci reklamy na pamlsky. Impulsem pro jednání Petra je nepovedené svedení dcery podnikatele Bacha. Lenku potkává spolu s Dohnalem u silnice. Má porouchaný automobil a prosí o pomoc. Oba muži ji vyhoví, ale následně ji znásilní. Lenka předstírá ztrátu paměti a násilníky vyláká na svou chatu, kde je omámí a vykastruje. Rozjíždí se kolotoč vydírání a ani jedna postava se není schopna s prožitým traumatem úplně vyrovnat. Film je protkán negativními charaktery a „*snad jedinou kladnou postavou snímku zůstává Lenka, a to i přesto (nebo i proto?), jak se pomstila násilníkům.*“¹⁵⁴

V první scéně je Lenka představena jako bezradná, čekající na pomoc, a to nejlépe mužskou. Právě muži totiž, v závislosti na konvencích, automobilům nejlépe rozumí. Hrdinka se však chová pragmaticky. Je vzdělaná a relativně hezká a hlavně na svou krásu spoléhá při očekávání pomoci. Lze vidět i její naivitu, pod příslibem pomoci ihned nasedá do vozu obou mužů (Petra a Dohnala), ani na chvíli nepřemýšlí o možných rizicích, ač měl Petr sexuální nářky. Postupně se však její chování mění. Začíná tušit nebezpečí, jedná velice odměřeně a chladně, samotnému znásilnění se brání

¹⁵³ CHYTILOVÁ, PILÁT, cit. 7, s. 423.

¹⁵⁴ Tamtéž, s. 430.

velice agresivně. Nakonec se však opět navrácí ke své pragmatičnosti. Zatouží po pomstě, tu si velice pečlivě připraví a náležitě vychutná. Trauma však nedokáže vytěsnit. Když následně ujíždí autem, hrouťí se. Prožitá negativní zkušenost na Lenčině psychice zanechá nesmazatelné stopy. Krachuje její milostný život s přítelem, pohlcuje ji neustálý stres, není schopna se se vším sama vyrovnat a opět se začlenit do společnosti. Lenka pocítuje úzkost, ztrácí iluze o světě a hlavně o mužích, prožívá krizi, která ji vzdaluje od všech známých a přátel. Nikdo jí nerozumí. Lenčina psychická krize následně přerůstá v existenciální odcizení.

Lenčin postoj vůči sobě samé se mění. Zpočátku o sobě nepochybuje, je sebejistá, po znásilnění ale dochází k narušení její psychiky a hrdinka začíná pochybovat o svém jednání i o své osobě. Není si jistá místem ve společnosti. Jak jsem již uvedla výše, postoj ke společnosti se také mění. Lenka ji vnímá negativně a zanevívá na ni. Svůj zničený život klade za vinu především oněm dvěma mužům, Petrovi to později explicitně říká. Zároveň lze vytušit, že pohrdá celou patriarchální společností. Na konci se snaží dovolat pozornosti a pomoci, ale okolí jako by k ní bylo hluché. „(...) *Stivínová [představitelka Lenky] se zmítá mezi chodci jako osamělá heroina, v tmavých šatech a v červeném šátku přes čelo má v sobě něco z Antigony, poslední spravedlivé, již nikdo neslyší. Propadla panice, zbyl jí křik, ale je vlastně bez úkolu, volá do prázdna; ztratila však téma, své jádro, protože i ona se odmítla – pryč z lásky ke snoubenci – přihlásit k sobě, ke svému činu.*“¹⁵⁵ Lenčinou nejlepší kamarádkou, kterou vnímá i jako svou starší rádkyni, je novinářka Anna. Lenka se řídí heslem, že sdílená bolest je bolestí poloviční, proto se Anně se svým hrůzným zážitkem svěří. Anna Lence poskytne azyl, zapírá ji Michalovi, Lenčině snoubenci, snaží se jí pomoci a poradit. Lenka své kamarádce bezmezně věří, zmiňuje se jí o svých trvajících nočních můrách. Anna se však ve výsledku projeví jako falešná žena, nekompromisně si jdoucí za svým cílem, protože se při první příležitosti snaží svést Michala. Lenka se dozvídá o skutečném vztahu Michala a Anny, což jen prohloubí její prožívané trauma. Na rozdíl od většiny hrdinek Chytilové se Lenka nestylizuje do pozice objektu erotické touhy, přesto se paradoxně stává obětí mužské dominance a chlípčnosti. Chytilová útočí na mýtus, že znásilněné ženy se před inkriminovaným činem chovají a oblékají vyzývavě, tudíž si za všechno mohou vlastně samy. Lenka rozhodně nenaplnuje tuto tezi. Ač byla více méně hezká, nechovala se podle uvedeného schématu. Sice počítala s mužskou pomocí, avšak

¹⁵⁵ CIESLAR, Jiří. *Kočky na Atlantě*. Praha : Akademie múzických umění, 2003. 572 s. ISBN 80-85883-89-9., s. 529

neměla žádné skryté úmysly. Nic nedává mužům právo jednat jako hlavní hrdinové snímku. Lenka násilníky samozřejmě nenávidí a dává jim to patřičně najevo. Jejím aktem pomsty se stane kastrace. Ta ve filmu nese symbolický význam. Není sice explicitně zobrazena, ale probouzení obou násilníků je doprovázeno sonátou Alfreda Schnittkeho, což kastraci dodává komický ráz. Ten stupňují následné scény – muži si varlata nesou v kastrůlku s sebou a jejich kamarád je nevědomky použije jako přísadu do míchaných vajíček. Kastraci mužů lze přirovnat ke kastrování prasat, jež bylo zobrazeno v úvodu filmu. Dochází tak k degradaci mužů na úroveň zvířat. Scéna probouzení navíc symbolizuje jejich bezmocnost. Stejnou, jakou prožívala Lenka při znásilnění. Další výraznou mužskou postavou vzhledem k Lence je její snoubenec Michal. Patrně s ním má bezproblémový vztah, ale znásilnění zničí i jej. Nejprve se Lenka o svého snoubence bojí, sama to říká kamarádce Anně. Strachuje se, co by se stalo, kdyby se dozvěděl o znásilnění. Přítelovy zájmy tedy klade nad zájmy své. Nakonec se ale přítel dozví pravdu. Jejich vztah narušuje celková změna Lenčina chování, Michalův postoj po poznání pravdy ji však natolik konsternuje, že ztrácí důvěru i v něj, chová se ironicky a je na ní vidět zloba.

Oba násilníci vnímají Lenku čistě jako objekt. Je jimi degradována do pozice nástroje, díky němuž mohou ukojit svou touhu. Dohnal si svému kamarádu Petrovi dříve stěžoval na stagnující sexuální život a Petr se rozhodl trochu mu vypomoci. V podstatě jim bylo jedno, jaká žena se stane jejich obětí. Lenka měla jen smůlu, že se ve špatný okamžik ocitla na špatném místě. Oba muži neváhají k naplnění svých tužeb použít násilí. Podle feministky Dorothy Dinnersteinové „(...) *potřebují muži panovat nad ženami, aby si vykompenzovali to, že v dětství byli svými matkami ovládnáni. (...) Muži to vyjadřují tak, že degradují všechno ženské (...).*“¹⁵⁶ Akt znásilnění tedy může být považován za symbolické vyjádření této teze. Právě při znásilnění muži nad Lenkou využili svou moc, aby alespoň na okamžik nad ženou panovali. Důležitý je i postoj Michala k Lence. Je vlastně negativní postavou, neboť je slaboch, který není schopný Lenku podržet, nechává sebou snadno manipulovat (viz svádění Annou) apod. Lenka je právem zaskočená jeho názory na její znásilnění. Michal říká, že jí to odpustil, jako by všechno byla Lenčina vina. Navíc tvrdí, že se s touto skutečností dokáže vyrovnat, vůbec jej nezajímá Lenka a to, že vyrovnat by se se vším měla především ona. I Michal ji tedy degraduje na objekt, ovšem ne se sexuální povahou. Podivná je i jeho reakce na

¹⁵⁶ SLIPP, cit. 14, s. 46.

fakt, že Lenka násilníky vykastrovala. Kastrace v něm vyvolá strach a úzkost a najednou začne bránit mužské pokolení. Přímá kastrace ve snímku, která je jindy ve filmech s feministickým podtextem pouze naznačována například fragmentarizováním ženského těla, je pro mužské diváky i Petra s Dohnalem naplněním jejich nejčernějších představ. Přestože sama kastrace je zavrženíhodný čin, divák s hrdinkou soucítí a ona se u nich nemusí obhajovat.

Pasti, pasti, pastičky vstoupily do kin na konci devadesátých let minulého století. Společnost doznala mnoha změn a feministické myšlenky se prosadily i v České republice, kde to do počátku devadesátých let nebylo kvůli panujícímu režimu úplně možné. Lenka jako vzdělaná žena (veterinářka) je prototypem, který odpovídá feministickým představám. Vykonání kastrace lze považovat za symbolický akt vzepření se patriarchální společnosti a nadvládě mužů a další prvek konvenující s myšlenkami feminismu.

Chytilová prezentuje své názory opět prostřednictvím filmu jako takového. Divákům předkládá situace, na jejichž řešení není snadné nalézt jednoduché odpovědi. „V tomto případě jsem si navíc myslela, že to souvisí s celkovou morálkou u nás. (...) Nežijeme přece ve vzduchoprázdnu, věci a děje spolu souvisejí a viníků je víc, než se zdá.“¹⁵⁷ Vůči hrdince zaujímá režisérka částečné pocity soucitu, ale i distance. Svými výroky jako by si i odporovala. Na jednu stranu považuje kastraci za adekvátní prožitku ženy: „Onen kastrát už sice nemohl mít děti, ale souložit mohl pořád!“¹⁵⁸ Na straně druhé se od hrdinčina jednání distancuje v tom smyslu, že nesouhlasí s její odplatou ve formě kastrace. „Za násilí musí přijít trest, ale ne násilnický. Když něčím pohrdám, vyhnu se tomu; není ale dobré se řídit heslem oko za oko, zub za zub.“¹⁵⁹ Režisérčině distanci napovídá i tvrzení, kterým ilustruje průběh vzniku filmu. „Uvědomovala jsem si, že k tomuto případu je třeba mít nadhled, odstup, protože jinak se nevymotáme z kruhu.“¹⁶⁰ Charakter hlavní ženské postavy vychází ze skutečných událostí, nelze tedy hovořit o jeho deformaci za účelem prezentování názorů režisérky. Spíše lze říci, že, ač vyhrocený a dovedený do extrémů, odpovídá společenským realitám. Chytilová chtěla poukázat na zkaženost doby a uvolněnou morálku a oba násilní muži se toho stali symbolem. Lenka pak představuje oběť, kterých je v podobné době jistě více.

¹⁵⁷ CHYTILOVÁ, PILÁT, cit. 7, s. 424.

¹⁵⁸ Tamtéž.

¹⁵⁹ Tamtéž, s. 430.

¹⁶⁰ Tamtéž, s. 423.

11. Hezké chvílky bez záruky

Posledním hraným celovečerním filmem Věry Chytilové jsou *Hezké chvílky bez záruky* z roku 2006. Snímek osciluje na pomezí komedie a dramatu. Epizodická struktura filmu režisérce poskytla možnost vyjádřit lidské problémy v co možná nejširším kontextu. Původně se dokonce mělo jednat o televizní seriál. „*[Film] má strukturu drobných, větších i útržkovitých epizod. Stavba postihuje maximální škálu vztahových bolestí; některé jsou humorné, jiné kruté.*“¹⁶¹ Chytilová se tedy opět zaměřuje na vztahy mezi muži a ženami. Na scénáři s režisérkou spolupracovala pražská psycholožka Kateřina Irmanovová. Původně měl být hlavní postavou filmu muž, ale autorky scénář posléze změnily a důsledněji využily zkušenosti Irmanovové. „*Řekly jsme si, že psycholog je ústřední postava současnosti, žije v realitě, ví, co se děje,*“¹⁶² dodává psycholožka. Pro Chytilovou představuje snímek rekapitulaci tvorby. „*Hezké chvílky bez záruky, to je takové moje životní shrnutí. Film o tom, že záruky čehokoliv neexistují, celý život je jedna velká nejistota. (...) Snímek je výkřikem proti tomuto zmatku a neschopnosti nadhledu. Je výzvou, abychom se rozhlédli a viděli víc než jenom sebe.*“¹⁶³ Navíc ji zajímala podstata práce psychologa, což se také stalo jedním z důležitých motivů pro vznik filmu.

Hlavní ženskou postavou snímku je psycholožka Hana, v jejíž ordinaci se propojují starosti, problémy i radosti jejích pacientů. Sama však vede těžký život a prožívá manželskou krizi. Manžel si najde mladší milenku, ona čelí neustálým svodům pacienta, kterého odmítá. Posléze si ale sama najde milence, mladého syna své klientky. Ani Hanin vztah se synem, jenž inklinuje spíše k otci, není jednoduchý. Zdá se, že z bludného kruhu Hana nemůže utéct. Pomáhá sice druhým, ale sobě pomoci nedokáže.

Hana v práci vystupuje jako naprostá profesionálka. Od pacientů si zachovává patřičný odstup a nevnučuje se, přesto jim dokáže pomoci. Zůstává klidná, možná až pasivní, ale její pracovní náplní je především naslouchat. Prožité události se však podepisují na jejím soukromém životě. Prakticky všechno, co dělá, dělá špatně. Doma se marně snaží udržet si pozornost záletného manžela a získat respekt svého syna, k němuž je možná až moc tvrdá. Ten má však raději otce a s matkou se dostává do častých konfliktů. Nalezením milence se snaží partnerovi ukázat, že i ona může být

¹⁶¹ CHYTILOVÁ, PILÁT, cit. 7, s. 469.

¹⁶² Tamtéž.

¹⁶³ Tamtéž, s. 468.

nezávislá. Tato revolta ale nemá kýžený účinek. V tom lze spatřit podobnost s Věrou z filmu *O něčem jiném*. Všechny problémy se Haně jen kupí a ona nedokáže najít kýžené řešení. Je jí jasné, že manželská krize je vážná a pravděpodobně vyústí v rozvod, ale i to, že mladý milenec je jen chvilkovým povyražením. Ani ke zlepšení vztahu se synem nemůže v nejbližší době dojít. Hanina manželská krize se promění v krizi životní. Na konci ztrácí iluze o patriarchálním světě a prožívané úzkosti ústí v počínající pocity existenciálního odcizení. Hana se odcizila manželovi, nemá zastání u muže, který jí předtím vyznal lásku, nevychází se synem. Zůstala na všechny své problémy sama.

Hana se zpočátku považuje za schopnou ženu, což vyplývá z její vcelku úspěšné pracovní kariéry. Neustálá pozvání na kávu, darované květiny jí lichotí a utvrzují představy o žádané ženě. Relativně spokojený život však záhy nabere opačný směr a v jejím životě se všechno postupně ničí. Všudypřítomné konflikty a problémy jsou rovněž impulsem pro změnu postoje ke společnosti. Zpočátku se Hana snaží svému okolí pomáhat, je starostlivá vůči pacientům. Narušován začíná být především její vztah k patriarchální společnosti. Vítaný obdiv ze strany mužů sklouzává k pohrdání manželem, hledání útěchy v náručí milence až vyústí v procitnutí – zklamání z odmítnutí a následné zanevření na patriarchální svět jako takový. Hana je konfrontována se spoustou ženských postav. Pacientky ji formují, ona se jim věnuje. To však pramení z podstaty práce, Hana nerozlišuje pohlaví svých klientů. Práce pro ni znamená všechno, obětovala jí svůj soukromý život, protože má vysoké ambice a chce své povolání vykonávat dobře. Nejvýraznější pacientku představuje galeristka Eva, do jejíhož syna se Hana posléze zamiluje. Tato silná, úspěšná a emancipovaná žena Hanu ovlivňuje asi nejvíce. Hlavní hrdinka filmu prožívá vyhrocený vztah se svou matkou, který má patrně vliv i na její nevydařený život plný konfliktů. Matka se vůči dospělé dceři staví do pozice patriarchálního vůdce, přitom však využívá ženského nátlaku a citového vydírání. Dceru neustále komanduje, vyčítá jí všechny své neúspěchy, tvrdí o sobě, že zůstala stará, sama a opuštěná a má strach, aby tak nedopadla i dcera. Starost o dceru je ale pouze povrchní, skutečným důvodem výčitek není obava o dceřin osud, ale pokus hodit své chyby na někoho jiného. V Hanině životě se objevuje několik výrazných mužů. Především se jedná o jejího manžela. Hana se vůči němu nestaví do pozice objektu erotické touhy, z jejich vztahu dávno vyprchala vášeň a Hana cítí, že jakékoliv pokusy o sblížení už nemají cenu, nic nevyřeší ani chvilkové flirtování. *„Muž má s ženou komunikovat, obdivovat ji, sám být předmětem obdivu, zprostředkovat*

*porozumění i oporu.*¹⁶⁴ Haně na manželovi vadí spoustu věcí, především jeho pasivita poté, co ztratil zaměstnání a není schopný ani ochotný najít si novou práci. Ženy mají tendenci pohrdat slabým a odevzdaným mužem. Hanin manžel jí neposkytuje žádný prostor pro seberealizaci, nedokáže si jej vážít. V jejich vztahu chybí především komunikace a ochota řešit společné problémy. Místo toho Hana manželovi dělá naschvály, snaží se ho vyprovokovat k nějakému jednání a své skryté touhy projektuje alespoň do vaření. Další důležitou mužskou postavu v Hanině životě představuje Dub, s nímž se setkává v ordinaci. Návrhy z jeho strany se ale u Hany nesetkají s přijetím. Hanino stranění se Dubovy přítomnosti mu však imponuje. Mladý milenec Pavel pak pro Hanu znamená narušení stereotypního života, vzrušení i velkou vášeň, které se jí doma nedostává. Právě pro něj se staví do pozice objektu touhy, mládne vedle něj, je viditelně šťastnější. Ovšem otázkou zůstává, co cítí k výrazně starší ženě on. Důležitého muže v Hanině životě představuje i její syn. Nechce ho zklamat a chce pro něj být oporou a dobrou matkou, ovšem synovi více záleží na otci. I ve vztahu syn-matka chybí vzájemná komunikace. Syn raději tráví večery u počítače a matka všechny naděje zničí tím, že se nechá synem přistihnout při milostném dobrodružství s mladým milencem.

Manžel Karel s Hanou navazuje erotický kontakt jen v případě, kdy si ji chce udobřit. Fotbal, vysílaný v televizi, je pro něj mnohem důležitější, stejně jako nová milenka. Přese všechno mu vadí, že má stávající manželka Hana spoustu nápadníků a netají to před ním. Tohle ale nepramení z toho, že by mu záleželo na Haně a jejich vztahu. Vyplývá to z manželova strachu přijít o výsadní postavení a o moc nad ženou. Když se prochází po ulici s milenkou a potká manželku, říká jí, že měla čekat, že si nějakou milenkou opatří. Hana se chová naivně, ale díky šokujícímu požadavku ze strany manžela – bydlet doma ve třech, i s jeho milenkou – definitivně procitne. Mladý milenec vnímá Hanu jako erotický objekt touhy a dává jí to najevo, ale vzhledem k jeho vztahu k vlastní matce, která si sama našla mladšího milence, lze jeho jednání vnímat také jako vzpouru vůči matce. Pro milionáře Duba představovala Hana lákavý objekt touhy v době, kdy jej odmítala. Jeho finanční konto mu dovolovalo pořídit si vše, co si usmyslel, proto mu jakákoliv nedosažitelná věc připadala velice lákavá. Když za ním zhroucená Hana přichází, odbude ji s tím, že nestojí o ženu, jež je jednou z mnoha. Naopak touží po silné ženě, které nezáleží na penězích. Marně se mu Hana snaží vysvětlit, že pro ni nepředstavuje pouhé východisko z životní krize.

¹⁶⁴ PONĚŠICKÝ, cit. 100, s. 115.

Hana je opět představitelkou vzdělané ženy, která proto, aby mohla vykonávat svou práci, musela v první řadě vystudovat vysokou školu. Typologie hrdinky se však v mnohém s myšlenkami feminismu rozchází. Nakonec se projeví jako slabá žena, když není schopná sama vzdorovat prožívané krizi. Zlomí ji především problémy s muži, což může indikovat Haninu závislost na patriarchálním světě. Hana naplňuje tezi, že ženy se sice snaží vůči mužům vymezit a postavit se jim, podvědomě však touží po opačné věci, a to aby muži ovládali je a určili jim pevné hranice. Haně chybí přítomnost silného muže, který by jí pomohl dostat těmto představám.

Charakter Hany odpovídá společenským realitám. Příběh není nijak stylizován, odehrává se v současné České republice a typologie hlavní ženské hrdinky vychází ze skutečností, které jsou s povoláním psychologa spjaty. Charakter sice není výrazně deformován, přesto jeho prostřednictvím Chytilová prezentuje svůj pohled na věc. Využívá ironie i naléhavosti, aby dosáhla svého. „*Jako by se tu mezi sebou praly dva přístupy, ten širší, ve své odtažitosti jízlivě ironický (viz Panelstory), a ten užší, ve své komornosti silný a naléhavý (viz Kalamita).*“¹⁶⁵ Muže Chytilová opět představuje v nelichotivém světle. Ukáže nám panoptikum zaplněné negativními charaktery – od slabošského a žárlivého manžela se dostane ke klientům Hany, kteří jsou ženami prezentováni jako násilníci, chlípníci či nevěrníci. Zde lze také spatřit feministické hledisko. Přesto ale vůči hrdince režisérka zaujímá pocity distance. Hana je zpočátku silná, ale ve výsledku slabá a závislá.

¹⁶⁵ SEDLÁČEK, Jaroslav. *Cinemamagazine.cz* [online]. 2006 [cit. 2011-04-03]. Hezké chvílky bez záruky. Dostupné z WWW: <<http://www.cinemamagazine.cz/recenze/1330/hezke-chvilky-bez-zaruky>>.

12. Závěr

Cílem mé bakalářské práce bylo postihnoutí charakterů ženských postav v hraných snímcích režisérky Věry Chytilové. I přes nutný výběr filmů jsem se snažila reflektovat celou tvorbu Chytilové. Nejvíce analyzovaných děl pochází z šedesátých let, neboť právě v těchto snímcích téma nejzásadněji rezonovalo. Zbývající filmy byly vybrány tak, aby společně reprezentovaly široké spektrum režisérčiny tvorby. Výběr jsem koncipovala tak, abych z každého desetiletí aktivní filmové práce Chytilové analyzovala alespoň jeden (z hlediska tématu nejvýraznější) film, čímž bych byla schopná vyjádřit případný vývoj a změny v charakterech ženských hrdinek.

Postavy jsem analyzovala na základě několika teoretických přístupů, jež s mou prací korelovaly. Proppovo a Barthesovo zdůraznění psychologického pojetí postavy se stalo relevantním i z důvodu využití poznatků z psychologie, a to především v souvislosti s rozkrytím skrytých tužeb hrdinky Věry ve filmu *O něčem jiném*. Vhodnou pro mou práci se stala také mimetická teorie (dle vymezení teoretičky Rimmon-Kenanové), která postavu staví na roveň člověku, dále jsem využila Chatmanova přístupu, jenž postavu považoval za otevřený konstrukt a plastickou entitu, k čemuž se vyjádřil prostřednictvím teorie E. M. Forstera. V analýze se ukázalo, že s výjimkou Marií ze *Sedmikrásek*, byl přístup relevantní. Částečnou loutkovitost obou zmíněných ženských postav jsem však blížeji objasnila a seznala, že ani tyto hrdinky se výše uvedeným přístupům úplně nevymykají. V rámci teorie postavy jsem využila literární teorie, která s filmovou teorií, jež prozatím neposkytla ucelenou teorii postavy, úzce souvisí.

Jako stěžejní přístup k analýze jsem zvolila feministickou filmovou teorii, a to i proto, že Věra Chytilová je všeobecně považována za režisérku sympatizující s myšlenkami feminismu. Zjistila jsem však, že Chytilová sice feministické myšlenky proklamuje, ovšem z jejích životních činů a hlavně z typologie analyzovaných hrdinek tento fakt až tak patrný není. Zásadní text feministické filmové teorie *Vizuální slast a narativní film* jsem i přes jeho pozdější revizi zvolila jako hlavní zdroj teoretických východisek pro analýzu. V závislosti na něm jsem u hrdinek zkoumala především dva pohledy, jež definovala Mulveyová, a to pohled mužských postav na plátně a pohled diváků. Zaměřila jsem se na hrdinčino vnímání společnosti a převážně mužů, ale i na vnímání hrdinek ze strany okolí. Na každý film jsem aplikovala několik zásadních kritérií, jejichž zobecnění uvedu níže.

Filmy Chytilové vyjadřují společenskou angažovanost. Do každého snímku režisérka promítla svoje životní názory a postoje a snažila se důrazně upozorňovat na nešvary společnosti. Její filmy lze tedy považovat za společenskokritické. Moralizování a kritika společnosti se projevila také ve snímcích, v nichž to na první pohled není patrné. Např. kritiky rozpačitě přijaté *Dědictví aneb Kurvahošigutntag* v sobě skrývá prorocství týkající se poměrů ve společnosti, která je prostoupena chaosem po pádu komunistického režimu, zavrhané *Vyhnání z ráje* rovněž nese hlubší myšlenku, což v autorské explikaci potvrzuje i Chytilová: „*Je to film o poznání svobody a o tom, co poznání s člověkem udělalo.*“¹⁶⁶ Jako by se režisérka navracela k tématu nastolenému již ve filmu *Ovoce stromů rajských jíme*.

Společnou vlastností snímků Chytilové je i jejich častá stylizovanost. Vliv na podobu jejích filmů měli nejen kameramani, ale také výtvarnice Ester Krumbachová. Právě ve snímcích, na nichž spolupracovala, lze spatřit častou typizaci hrdinek prostřednictvím kostýmů i barev. Tyto atributy charakterizují ženské postavy i jejich postoje. Chytilová prostřednictvím svých filmů pokládá divákům otázky, na něž však často nedává odpovědi. Jejím cílem je především přimět publikum k aktivní spolupráci. Chytilovou zajímá podstata věcí i názor druhých. Svými snímky vede s diváky dialog. Zároveň se snaží vytrhnout je z letargie.

Ve snímcích (i mnou neanalyzovaných) Chytilové hrají důležitou roli ženy. Přínosem režisérky bylo jejich nazírání prostřednictvím ženského pohledu. Ve *Stropu* je ústřední role ženské postavy evidentní. Marta stojí v centru zájmu v průběhu celého filmu a muži jsou zde zobrazeni pouze jako vedlejší postavy, které však na Martu mají vliv. Celovečerní debut *O něčem jiném* přinesl konfrontaci dvou ženských osudů, jež si jsou značně podobné, explicitně se však nikdy neprotnou. Hlavními hrdinkami *Sedmikrásek* se staly Marie I. a Marie II., rozhodnuté destruovat svět, neboť je zkažený. Ve filmu *Ovoce stromů rajských jíme* hraje hrdinka Eva opět nezastupitelnou roli. Je to právě ona, která konfrontuje okolní mužské postavy s ženským světem, a ty se pak v závislosti na této skutečnosti vyvíjejí. Chytilová zde odkazuje k biblickému příběhu o Adamovi a Evě a ženské hrdince symbolicky přisuzuje ústřední roli v rámci celé společnosti. *Hra o jablko* se výše uvedeným premisám na první pohled vymyká. Postava doktora Johna se jeví jako centrální. On je však pouhým katalyzátorem pro jednání žen v jeho blízkosti, jsou to ženské hrdinky a převážně Anna, které mu formují

¹⁶⁶ CHYTILOVÁ, PILÁT, cit. 7, s. 439.

život. Opět se tedy teze naplňují. V *Šaškovi a královně* lze královnu respektive Reginu stavět na roveň šaškovi respektive Slachovi. Při hlubším zamyšlení je ale jasné, že oba muži jsou oproti ženám na nižší pozici. Ženské hrdinky jsou ty, které určují pravidla a jsou dominantní. Titulní hrdinku filmu *Pasti, pasti, pastičky* představuje Lenka, *Hezkých chviliek bez záruky* pak psycholožka Hana. Obě jsou konfrontovány s mužským světem, jenž na ně má nepopiratelný (destrukční) vliv, ovšem i ony ovlivňují svět mužský.

Zájem Chytilové o ženské postavy je patrný. Činí tak proto, že jako žena má k ženským hrdinkám blíže než k mužům, více rozumí jejich psychice a jednání, může lépe uplatnit svůj vlastní pohled. To koreluje i s jejími názory na natáčení dokumentárních filmů, kdy se věnovala pouze tématům, která jí byla osobně blízká.

Ve všech analyzovaných filmech Chytilová zobrazuje nefunkční partnerskou dvojici. Ve *Stropu* je Marta svým přítelem vnímána jako objekt, nezáleží mu na ní a stará se spíše o své dobro, Eva i Věra v *O něčem jiném* mají nefunkční manželství. Obě volí nějaký způsob úniku a seberealizace, ale ani pro jednu se sportovní kariéra respektive milenec nestanou kýženou satisfakcí. *Sedmikrásky* stojí na jiné úrovni než zmíněné hrdinky. Ani u nich sice nemůžeme hovořit o plnohodnotném vztahu, ovšem jsou to ony, kdo nedávají společnému soužití s mužem šanci. Z opačného pohlaví si udělaly snadný terč. Eva v *Ovoce stromů rajských jíme* osciluje mezi dvěma muži. Je fascinována Robertem a s manželem neprožívá funkční vztah. Ve *Hře o jablko* prožívá Anna s doktorem Johnem spíše románek než plnohodnotný vztah. Tento pár má však nějakou naději do budoucna, Chytilová film ukončí v nejednoznačném okamžiku a na divákovi nechává, aby si rozhodl, zda nakonec Anna Johnovi dá šanci. V *Šaškovi a královně* prožívají obě dvojice z obou časových rovin manželství plné stereotypů, zbavené vášně. Ani vztah královny a Reginy vůči šaškovi respektive Slachovi nelze považovat za ideální. Spíše je nevyvážený až sadomasochistický. Lenčin vztah ve filmu *Pasti, pasti, pastičky* byl relativně poklidný, dokud nedošlo k jejímu znásilnění. To nabouralo vzájemnou důvěru, navíc se Lenčin přítel Michal nedokázal s nastalou situací vyrovnat. Hana v *Hezkých chvilkách bez záruky* neprožívala šťastné manželství a ani vyhlídka mladého milence nebyla ideálním řešením, které by její palčivou situaci vyřešilo. Jednalo se spíše o vzdorovitý čin a chvilkové pobláznění. Pokud bych se zaměřila na zbývající tvorbu Chytilové, ani v dalších filmech jsem nenalezla fungující partnerství či manželství. Možným impulsem pro tvorbu v podobném duchu mohou být jednak podobné zkušenosti režisérky, ale i její touha reflektovat vztah muže a ženy

obecně. V neposlední řadě může mít vliv i apel na soudobou společnost a její kritika. Právě v partnerských vztazích nefungující společnost často rezonuje a tyto vztahy pak problémy společnosti odrážejí.

Důležité je i zobrazení mužských postav. Muži jsou Chytilovou popisováni jako slabí, neschopní s partnerkou komunikovat (*Pasti, pasti, pastičky, Hezké chvílky bez záruky*), pomoci jí, když prochází životní krizí (*Pasti, pasti, pastičky*). Často jsou to chlípníci (*Ovoce stromů rajských jíme*), kteří ženu vnímají jako objekt touhy, dokonce se objeví i násilníci (opět *Pasti, pasti, pastičky*), případně se jeví jako hloupí, ženami využívaní (*Sedmikrásky*). Mužské postavy jsou mnohdy rezignované, apatické (*O něčem jiném, Pasti, pasti, pastičky*). Mají všechny aspekty negativnosti. Přesto ale ani ženám Chytilová, ač využívá svých zkušeností a ženské optiky, výrazně nefandí. Její hrdinky lze jen výjimečně označit za kladné. Zde se znovu projevuje mnou zvolený přístup k postavám – vnímat je jako podobné skutečným lidem. Ani v reálném životě nejsou lidé černí, nebo bílí. Chytilová tak reflektuje skutečný svět.

Každá ženská hrdinka prožívá nějakou životní krizi a nachází se na různém stupni existenciálního odcizení. Marta (*Strop*) existenciální odcizení prožívá, protože se ve snaze utéci stereotypům ocitá ve vakuu. Najednou nepatří mezi budoucí lékaře ani mezi modelky, neboť jimi z větší části pohrdá. Eva i Věra (*O něčem jiném*) touží stejně jako Marta uniknout stereotypům. Snaží se hledat možná řešení, nakonec však obě usoudí, že okolo sebe vrství jen další stereotypy a pokorně se vrátí k původnímu způsobu života. U Marií (*Sedmikrásky*) se krize projevuje jinak. Jsou mladé a život jim nenabízí dostatek vhodných podnětů, nudí se a navíc sdílejí názor na svět, který je podle nich zkažený. Dle tohoto vzorce samy začnou konat zlo. Eva (*Ovoce stromů rajských jíme*) prožívá krizi manželskou a v důsledku toho u ní dochází ke krizi životní, díky níž se vrhá do náruče vraha. Annina (*Hra o jablko*) krize je zjevná, ač se snaží chovat racionálně a klidně. I u ní vztahová krize ústí v životní dilema. U hrdinek z filmu *Šašek a královna* lze spatřit spíše apatii ke světu. Lenka (*Pasti, pasti, pastičky*) prochází těžkou psychickou krizí a ztrácí iluze o patriarchálním a následně celém světě. Hana (*Hezké chvílky bez záruky*) neumí nalézt cestu z bludného kruhu, ve kterém se nachází. Postupně u ní dochází ke zhroucení dosavadních jistot. Všechny hrdinky z uvedených filmů prožívají složité období. Samozřejmě to souvisí s narací filmů. Hrdinky se stávají katalyzátorem příběhu. Prostřednictvím těžkých životních situací ženských postav pak Chytilová může opět poukázat na nešvary společnosti, problémy, které rezonují. Režisérka se v závislosti na tom vyjadřuje k věcem, jež jí nejsou lhostejné.

Hrdinky se většinou vůči mužům staví do pozice objektu a tuto pozici podporují například líčením, koketním chováním, svůdným oblékáním. Degradování se na objekt erotické touhy využívají pro různé účely. Často se jedná o krásné ženy, pro něž je tato pozice typická. Hrdinky podobné vnímání dokáží zužitkovat ve svůj prospěch. Chtějí se líbit a případně ještě něco získat, a proto zdůrazňují svůj vzhled. Výjimku mezi hrdinkami Chytilové, jež se podle daného vzorce nechovají, jsou Eva (*O něčem jiném*) a Lenka (*Pasti, pasti, pastičky*). Odmítnutí pozice však ještě neznámá, že je muži jako objekt nebudou vnímat. Do Evy své touhy projektuje trenér, u jehož pocitů lze hovořit o sublimaci, Lenčin osud je vzhledem k osudům ostatních žen, které se do pozice objektu samy staví, paradoxní, protože je znásilněna právě ona. Tato charakteristika hrdinek dokazuje, že i na postavy z filmů ženy-režisérky lze aplikovat poznatky Laury Mulveyové, které se nemusí nutně vztahovat na filmy mužských režisérů a snímky klasického Hollywoodu, jež analyzovala právě Mulveyová.

Divákově slasti z dívání se Chytilová mnohdy zabraňuje stejně jako zabraňuje slasti z dívání se u mužských postav. Využívá několika postupů, jež se opakují. U mužů vyvolává kastrální hrozbu buď fragmentarizací ženského těla, kdy zobrazuje detailní záběry na části nahé ženy, nebo u svých hrdinek používá medúzovský smích, který má stejné účinky. Ve filmu *Pasti, pasti, pastičky* postupy vygradovaly a režisérka zobrazí, i když ne explicitně, samotnou kastraci. Film se v tomto stává vrcholem režisérčiny tvorby, zároveň jím Chytilová naznačuje radikálnější vzepření se patriarchální společnosti.

Mezi feministickými myšlenkami Chytilové, jejími činy a charakterem jejich hrdinek existuje zjevný rozpor. Věra Chytilová sice slovně feminismus podporuje, ale z typologie ženských postav, jež by měly s těmito představami korelovat, nevyplývá, že režisérka zastává feministické postoje. Zabraňuje tomu jednak zobrazení hrdinek jako objektu erotické touhy, ač Chytilová tyto pocity ve velké míře následně destruuje, ale také samotná charakteristika postav. I navenek silné a dominantní hrdinky (*Šašek a královna*) uvnitř skrytě touží po vlastní pasivitě a podřízenosti. Jsou to ženy zastávající pozice, které jsou s ženami konvenčně spjaté. Pokud například vystudovaly vysokou školu, což s feministickými představami koresponduje, jejich životní cíle jsou často jiné, většinou je to fungující rodina. Jsou ochotny se upozadit, obětovat. Jediné výjimky představují opět Marie (*Sedmikrásky*), jež naopak feministické myšlenky podporují. Celkově lze říct, že typologie hrdinek Chytilové neodpovídá nástupu feminismu, naopak podporuje stereotypní vnímání žen. Je však nutno mít na paměti

široký kontext vzestupu feminismu, jenž se v socialistickém Československu neměl šanci razantněji prosadit. Zůstává otázkou, jak by filmy Chytilové v opačném případě vypadaly. S ohledem na porevoluční tvorbu režisérky však lze usoudit, že by se mnoho nezměnilo. Snímky natočené po roce 1989 totiž feministickým tezí rovněž spíše nevyhovují.

Typologie hrdinek naopak odpovídá proměně společenské – přechodu od socialismu k demokracii. *Sedmikrásky* však do vzorce zase nezapadají. Film natočený v roce 1966 prezentuje ženské postavy, jež se soudobé morálce naprosto vymykají. Pokřivené čtení jejich charakteru ze strany vládnoucí ideologie je toho důkazem. Dívky představovaly typ, jež do představ komunistické strany a konzervativních obyvatel ČSSR, již byli těmito názory ovlivněni, nezapadal. Chytilová ve většině případů vytvořila postavy, jejichž příběh se odehrával v současnosti, postavy výrazně nedeformovala, ač jejich prostřednictvím ventilovala vlastní myšlenky. Zpočátku využívaný styl cinéma vérité měl na toto vnímání rovněž vliv. Nejkonvenčněji je zobrazena Věra (*O něčem jiném*). K ní lze vztáhnout stereotypní život mnoha soudobých žen. Nelze říci, že by se s příchodem demokratického režimu razantně změnila typologie hrdinek, avšak jejich souvztažnost k místu a času doby je zjevná.

Věra Chytilová prezentuje své názory jak přímo prostřednictvím svých hrdinek, tak filmem jako takovým. K deformaci charakteru dochází opět pouze u *Sedmikrásek*. Tento film je v rámci režisérčiny tvorby výjimkou ve většině zkoumaných ohledů. Stanovisko Chytilové vůči jejím ženským postavám se různí. O identifikaci hovořím pouze v souvislosti s Martou (*Strop*), i když nuance se objevují také zde. V dalších filmech se režisérka se svými hrdinkami neidentifikuje. Paradoxní je, že vůči ženským postavám zaujímá Chytilová ve většině případů distanční stanovisko. Chytilová hrdinek využívá, aby událostmi, jež se jim stanou, a jejich reakcemi na ně, vyjádřila svůj postoj. Předkládané události, k nimž také zaujímá distanční stanovisko, slouží Chytilové jako katalyzátor děje. Navíc pro ni znamenají možnost kritiky společenských problémů, jež se rovněž projevují skrze hrdinky. Ženské postavy jsou nástrojem pro vyjádření pocitů režisérky. Primárně se nejedná o postavy, jejichž stanoviska by Chytilová zastávala. Paradoxnost tedy pramení z rozporu mezi feministickými představami Chytilové a „nefeministickým“ zacházením s nimi.

Každá hrdinka Chytilové je něčím specifická a popsat prototyp, který by režisérka uplatňovala ve všech svých filmech, není úplně možné. Společné jsou již výše uvedené charakteristiky – jejich stavění se do pozice objektu touhy, typologie

odpovídající proměnám ve společnosti či prožívaná životní krize. V typologii hrdinek rezonuje společenská proměna. Charakter hrdinek je ovlivněn užívaným stylem cinéa vérité, který se objevil ve *Stropu* (následném *Pytli blech*, jenž nebyl předmětem analýzy) a v *O něčem jiném*. V tomto směru se tedy charakter hrdinek v souvislosti s autorčíným profesním zráním proměňuje. *Sedmikrásky* znamenaly výrazný zlom v dosavadní tvorbě Chytilové, posléze režisérka střídala žánry i styl filmů. Vysoce stylizované snímky (*Ovoce stromů rajských jíme*, *Šašek a královna*) rovnoměrně doplňovaly filmy, jejichž obrazová stránka nebyla dominantní. Dalo by se říci, že v novějších snímcích Chytilová od stylizovanosti a hravosti upouští. Souvisí to i s obměnou spolupracovníků, kameramanů, a především s ukončením spolupráce s Ester Krumbachovou. Jak jsem již uvedla výše, filmy Chytilové natočené po roce 1989 nebyly kritikou a diváky přijímány tak dobře jako její dřívější snímky, a především ty z šedesátých let. Typologie hrdinek úzce souvisí s celkovým vyzněním filmu a lze říci, že snímky ovlivňují také vnímání ženských hrdinek. Jejich proměna může korespondovat se stárnutím Chytilové a jejím životním zráním v tom smyslu, že v pozdějším věku do svých děl nevkládala tolik osobní intervence, která se projevovala i u charakterů ženských postav.

13. Summary

This thesis entitled *Typology of the heroines in Vera Chytilova's films* focuses on the analysis of the heroines in the selected feature films of the director. These films represent her whole work. This work is based on literary theory and uses mimetic theory, a psychological view of the character, while it considers the character as an open construct and a plastic entity. The analysis is based on the views of feminist film theorist Laura Mulvey and her pivotal essay *Visual Pleasure and Narrative Cinema*. The work follows the basic character traits of the heroines, their feelings of existential alienation and also focuses on the heroines' attitudes towards themselves, other women, men and society. The study focuses on the fact that the typology of the heroines corresponds to changes in social patterns and the emergence of feminism. It also focuses on the attitude of Chytilova to her heroines. Movies by Chytilova combine community involvement and frequent stylization, which affects the typology of the heroines. In all films directed by Chytilova women play an important role, the male characters are mostly negative in nature. Chytilova shows dysfunctional couples in her films. Each character goes through a life crisis and is in various stages of existential alienation. The female characters stepped into the position of the object and are supportive of this position, thus fulfilling the views of Mulvey. Chytilova often destroys the pleasure of view. There is a contradiction between the feminist ideas of Chytilova, her actions and the typology of the heroines. Chytilova doesn't favour her female characters and she doesn't show them as bearers of feminist ideas. The typology of the heroines corresponds with the social transformation. Chytilova often takes a distant attitude to her heroines. The characteristics of the heroines cannot be generalized. I have outlined the typology of the heroines in films which I haven't analyzed too. We could also analyze the character traits of the heroines in these films in detail in the future.

14. Prameny a literatura

14.1 Literatura

CASSETTI, Francesco. *Filmové teorie 1945-1990*. Praha : Akademie múzických umění, 2008. 406 s. ISBN 978-80-7331-143-8.

CIESLAR, Jiří. *Kočky na Atlantě*. Praha : Akademie múzických umění, 2003. 572 s. ISBN 80-85883-89-9.

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

Feminismus.cz [online]. 2003 [cit. 2011-03-18]. Stručná historie feminizmu. Dostupné z WWW: <<http://www.feminismus.cz/historie.shtml>>.

DRAPELA, Victor J. *Přehled teorií osobnosti*. Praha : Portál, 1998. 175 s. ISBN 80-7178-251-3.

FOŘT, Bohumil. *Literární postava : vývoj a aspekty naratologických zkoumání*. Praha : Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2008. 111 s. ISBN 978-80-85778-61-8.

HAMES, Peter. *Československá nová vlna*. [Praha] : KMa, s. r. o., 2008. 344 s. ISBN 978-80-7309-580-2.

HANÁKOVÁ, Petra. *Pandořina skříňka aneb Co feministky provedly filmu?*. Praha : Academia, 2007. 141 s. ISBN 978-80-200-1551-8.

HARVEY, W. J. *Character and the Novel*. Ithaca : [s.n.], 1966. 222 p. In CHATMAN, Seymour. Existenty příběhu. *Aluze*. 2005, 3, s. 75-101. ISSN 1212-5547.

CHATMAN, Seymour. Existenty příběhu. *Aluze*. 2005, 3, s. 75-101. ISSN 1212-5547.

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

CHYTILOVÁ, Věra, PILÁT, Tomáš. *Věra Chytilová zblízka*. Praha : Nakladatelství XYZ, s. r. o., 2010. 598 s. ISBN 978-80-7388-253-2.

KÁRNÍKOVÁ, Barbora. *Vztahy mezi ženami v současném českém filmu*. Brno, 2007. 45 s. Bakalářská práce. Masarykova univerzita, Fakulta sociálních studií, Katedra sociologie. Dostupné z WWW: <http://is.muni.cz/th/144108/fss_b/BA_Karnikova.pdf>.

KOPANĚVA, Galina. Proč, co a jaký to má smysl, s. 9-16. In *Věra Chytilová mezi námi : Sborník textů k životnímu jubileu* [online]. Příbram; Česká Lípa : Camera obscura; Nostalghia.cz, 2006 [cit. 2011-01-26]. Dostupné z WWW: <<http://www.cameraobscura.wz.cz/chytilova/index.html>>. ISBN 80-903678-1-X.

- Marianne.cz* [online]. 2007 [cit. 2011-03-15]. Fenomén Věra Chytilová. Dostupné z WWW: <http://www.marianne.cz/clanek/735/fenomen_vera_chytilova.html>.
- MITCHELL, Stephen A., BLACKOVÁ, Margaret J. *Freud a po Freudovi : dějiny moderního psychoanalytického myšlení*. Praha : TRITON, 1999. 312 s. ISBN 80-7254-029-7.
- MULVEYOVÁ, Laura Vizuální slast a narativní film, s. 115-131. In *Dívčí válka s ideologií : Klasické texty angloamerického feministického myšlení*. Libora Oates-Indruchová. Praha : SLON, 1998. 304 s. ISBN 80-85850-67-2.
- NAKONEČNÝ, Milan. *Psychologie osobnosti*. Praha : Academia, 2009. 620 s. ISBN 978-80-200-1680-5.
- PONĚŠICKÝ, Jan. *Fenomén ženství a mužství : psychologie ženy a muže, rozdíly a vztahy*. Praha : Triton, 2008. 213 s. ISBN 978-80-7387-106-2.
- RIMMON-KENANOVÁ, Shlomith. *Poetika vyprávění*. Brno : Host, 2001. 176 s. ISBN 80-7294-004-x.
- SEDLÁČEK, Jaroslav. *Cinemamagazine.cz* [online]. 2006 [cit. 2011-04-03]. Hezké chvílky bez záruky. Dostupné z WWW: <<http://www.cinemamagazine.cz/recenze/1330/hezke-chvilky-bez-zaruky>>.
- SLIPP, Samuel. *Freudovská mystika : Freud, ženy a feminismus*. Praha : Triton, s. r. o., 2007. 265 s. ISBN 978-80-7254-891-0.
- ŠKAPOVÁ, Zdena Šašek a královna, s. 45-46. In *Věra Chytilová mezi námi : Sborník textů k životnímu jubileu* [online]. Příbram; Česká Lípa : Camera obscura; Nostalghia.cz, 2006 [cit. 2011-03-29]. Dostupné z WWW: <<http://www.cameraobscura.wz.cz/chytilova/index.html>>. ISBN 80-903678-1-X.
- The Literature* [online]. 2007 [cit. 2011-03-11]. Afterthoughts on "Visual Pleasure and Narrative Cinema" inspired by *Duel in the Sun* by Laura Mulvey. Dostupné z WWW: <<http://afc-theliterature.blogspot.com/2007/07/afterthoughts-on-visual-pleasure-and.html>>.
- Věra Chytilová mezi námi : Sborník textů k životnímu jubileu* [online]. Příbram; Česká Lípa : Camera obscura; Nostalghia.cz, 2006 [cit. 2011-01-26]. Dostupné z WWW: <<http://www.cameraobscura.wz.cz/chytilova/index.html>>. ISBN 80-903678-1-X.
- Vzdor i soucit Věry Chytilové*. Jan Lukeš, Ivana Lukešová (ed.). Plzeň : DOMINIK CENTRUM s.r.o., 2009. 102 s.
- WIERZEWSKI, Wojciech Hra o jablko, s 27-28. In *Věra Chytilová mezi námi : Sborník textů k životnímu jubileu* [online]. Příbram; Česká Lípa : Camera obscura;

Nostalghia.cz, 2006 [cit. 2011-03-27]. Dostupné z WWW: <<http://www.cameraobscura.wz.cz/chytilova/index.html>>. ISBN 80-903678-1-X.

ŽALMAN, Jan. *Umlčený film*. [Praha] : KMa, s. r. o., 2008. 431 s. ISBN 978-80-7309-573-4.

14.2 Prameny

Céline a Julie si vyjely na lodi (r. Jacques Rivette, 1974)

Cesta (dokumentární film o Věře Chytilové, r. Jasmina Blažević, 2004)

Dědictví aneb Kurvahošigutntag (r. Věra Chytilová, 1992)

Faunovo velmi pozdní odpoledne (r. Věra Chytilová, 1983)

GEN (pořad z cyklu Febia, r. Irena Pavlásková, 1993)

Hezké chvílky bez záruky (r. Věra Chytilová, 2006)

Hra o jablko (r. Věra Chytilová, 1976)

Kalamita (r. Věra Chytilová, 1981)

O něčem jiném (r. Věra Chytilová, 1963)

Ovoce stromů rajských jíme (r. Věra Chytilová, 1969)

Panelstory aneb Jak se rodí sídliště (r. Věra Chytilová, 1979)

Pasti, pasti, pastičky (r. Věra Chytilová, 1998)

Pátrání po Ester (r. Věra Chytilová, 2005)

Sedmikrásky (r. Věra Chytilová, 1966)

Strop (r. Věra Chytilová, 1961)

Šašek a královna (r. Věra Chytilová, 1987)

Vlčí bouda (r. Věra Chytilová, 1986)

Vzlety a pády (r. Věra Chytilová, 2000)

Zlatá šedesátá (pořad z cyklu ČT, 2009)

15. Přílohy

15.1 Filmografie Věry Chytilové (hrané filmy)

- 1960 Kočičina (druhý název: Pan Ká; krátký film)
- 1961 Strop (absolventský film, středometrážní film)
- 1962 Pytel blech (středometrážní film)
- 1963 O něčem jiném
- 1964 Automat Svět (povídka z filmu Perličky na dně; některé zdroje uvádějí rok vzniku 1965)
- 1966 Sedmikrásky
- 1969 Ovoce stromů rajských jíme
- 1971 Kamarádi (televizní film)
- 1976 Hra o jablko
- 1979 Panelstory aneb Jak se rodí sídliště
- 1981 Kalamita
- 1983 Faunovo velmi pozdní odpoledne
- 1986 Vlčí bouda
- 1987 Šašek a královna
- 1988 Kopytem sem, kopytem tam
- 1991 Mí Pražané mi rozumějí
- 1992 Dědictví aneb Kurvahošigutntag
- 1998 Pasti, pasti, pastičky
- 2001 Vyhnání z ráje
- 2006 Hezké chvílky bez záruky

15.2 Analyzované filmy

Strop

Československo, 1961, 42 minut

Režie: Věra Chytilová

Scénář: Věra Chytilová

Námět: Věra Chytilová, Pavel Juráček (odmítl být uveden v titulcích)

Kamera: Jaromír Šofr

Střih: Antonín Zelenka

Hudba: Jan Klusák

Hrají: Marta Kaňovská, Julián Chytil, Josef Abrhám, Ladislav Mrkvička, Jiří Menzel, Bob Adjali, Beyene Aferwork, Ludmila Píchová, Soňa Neumannová, Helga Čočková, Miloš Forman, Věra Uzelacová, Jiří Brdečka, Waldemar Matuška, Miloš Kopecký, Vlastimil Brodský, Jiří Sovák, Jiří Zahájský

O něčem jiném

Československo, 1963, 82 minut

Režie: Věra Chytilová

Scénář: Věra Chytilová

Námět: Věra Chytilová

Kamera: Jan Čuřík

Střih: Miroslav Hájek, Anna Křemenová

Hudba: Jiří Šlitr

Hrají: Eva Bosáková, Věra Uzelacová, Jiří Kodet, Josef Langmiller, Miroslava Matlochová, Luboš Ogoun, Milivoj Uzelac ml., dr. Vladimír Bosák, Dana Cejnková, Jiří Cejnek, Oldřich Červinka, Rudolf Kyznar

Sedmikrásky

Československo, 1966, 74 minut

Režie: Věra Chytilová

Scénář: Věra Chytilová, Ester Krumbachová

Námět: Věra Chytilová, Pavel Juráček

Kamera: Jaroslav Kučera

Střih: Miroslav Hájek

Hudba: Jiří Šust, Jiří Šlitr

Hrají: Jitka Cerhová, Ivana Karbanová, Julius Albert, Jan Klusák, Marie Češková, Jiřina Myšková, Marcela Březinová, Oldřich Hora, Václav Chochola, Josef Koníček, Jaromír Vomáčka

Ovoce stromů rajských jíme

Československo / Belgie, 1969, 95 minut

Režie: Věra Chytilová

Scénář: Věra Chytilová, Ester Krumbachová

Námět: Ester Krumbachová

Kamera: Jaroslav Kučera

Střih: Miroslav Hájek

Hudba: Zdeněk Liška

Hrají: Jitka Nováková, Jan Schmid, Karel Novák, Eva Gabrielová, Julius Albert, Blanka Hušková, Luděk Sobota, Jaromír Vomáčka

Hra o jablko

Československo, 1976, 92 minut

Režie: Věra Chytilová

Scénář: Věra Chytilová, Kristina Vlachová

Námět: Věra Chytilová, Kristina Vlachová

Kamera: František Vlček

Střih: Alois Fišárek

Hudba: Miroslav Kořínek

Hrají: Dagmar Bláhová, Jiří Menzel, Evelyn Steimarová, Jiří Kodet, Tereza Kučerová, Štěpán Kučera, Nina Popelíková, Bohouš Záhorský, Jiří Lábus, Kateřina Burianová, Jana Synková, Jitka Nováková, Nina Divíšková, Petr Nárožný, Miroslav Křínek, Vladimír Hrabánek, Zuzana Schmidová

Šašek a královna

Československo, 1987, 111 minut

Režie: Věra Chytilová

Scénář: Věra Chytilová, Boleslav Polívka

Námět: stejnojmenná divadelní hra Boleslava Polívky, Věra Chytilová

Kamera: Jan Malíř, Tereza Kučerová

Střih: Jiří Brožek

Hudba: Jiří Bulis

Hrají: Boleslav Polívka, Chantal Poullain, Jiří Kodet, Vlastimil Brodský, Jiří Pecha, Lumír Tuček, Miroslav Maruška, Lenka Vychodilová, Marie Rosůlková, Nina Bártů, Jiřina Steimarová, Nelly Gaierová, Vladimír Leraus, Gustav Nezval, Raoul Schránil

Pasti, pasti, pastičky

Česká republika, 1998, 124 minut

Režie: Věra Chytilová

Scénář: Věra Chytilová, Tomáš Hanák, David Vávra, Michal Lázňovský

Námět: Věra Chytilová, Eva Kačírková, původní literární předloha Léčky a pasti

Kamera: Štěpán Kučera

Střih: Ivana Kačírková

Hudba: Jiří Chlumecký

Hrají: Zuzana Stivínová, Miroslav Donutil, Tomáš Hanák, David Vávra, Milan Lasica, Kateřina Hajná, Eva Holubová, Luboš Svoboda, Daniela Třebická, Lucie Vačkářová, Karel Roden, Dagmar Bláhová, Eva Kačírková, Petr Čtvrtníček, Milan Šteindler, Vlastimil Venclík, Lenka Vychodilová

Hezké chvílky bez záruky

Česká republika, 2006, 90 minut

Režie: Věra Chytilová

Scénář: Věra Chytilová, Kateřina Irmanovová

Námět: Kateřina Irmanovová

Kamera: Martin Štrba

Střih: Jiří Brožek

Hudba: David Kraus

Hrají: Jana Janěková, Boleslav Polívka, Jana Krausová, Igor Bareš, David Kraus, Martin Hofmann, Jiří Ornest, Alena Vránová, Rudolf Jelínek, Barbora Hrzánová, Ivan Vyskočil, Zuzana Vejvodová