

Filozofická fakulta Univerzity Palackého v Olomouci
Katedra žurnalistiky



Konstrukce femininity ve filmech Woodyho Allena.

Diskurzivní analýza

Magisterská diplomová práce

Bc. Veronika Čermáková

Vedoucí práce: Mgr. Eva Chlumská

Olomouc 2016

Čestné prohlášení

Prohlašuji, že jsem předloženou diplomovou práci vypracovala samostatně a pouze s použitím pramenů a literatury uvedených v seznamu použité literatury. Tato práce má celkem 189,305 znaků.

V Olomouci dne 22.8.2016

.....

Podpis

Poděkování

Ráda bych tímto poděkovala vedoucí diplomové práce Mgr. Evě Chlumské za vstřícnost, cenné rady a odbornou pomoc, které mi poskytla při vypracovávání této práce. Velké díky také patří mému budoucímu muži a rodině, kteří mi byli velkou oporou.

Abstrakt

Tato diplomová práce je zaměřena na analýzu konstrukce femininity v šesti vybraných snímcích Woodyho Allena. Práce na základě použití kvalitativní diskurzivní metody J. P. Geeho analyzuje ženské hrdinky a vývoj konstrukce jejich charakterů na plátně. Metodologicky práce vychází také z teorií feministických kritik Laury Mulvey a Judith Butler. Aspekty femininity jsou zkoumány se zřetelem na genderové a feministicko-kritické odkazy. Práce dále identifikuje a analyzuje prostředky, kterými jsou ve snímcích konstruovány genderové stereotypy a vymezené identity. Cílem práce je zjistit, jestli dochází v prezentaci stereotypních ženských rolí k vývoji a zda je obraz žen v podání Woodyho Allena omezující, nebo zvýhodňující. V neposlední řadě je zohledněn žánr tvorby Woodyho Allena, historický a kulturně-společenský kontext jeho tvorby, stejně jako kritika a vymezení jeho děl.

Klíčové pojmy: femininita, diskurzivní analýza, Woody Allen, stereotyp, genderová identita, obraz ženy

Abstract

This thesis focuses on an analysis of the construction of femininity and the image of heroine characters in three selected films of Woody Allen. The work analyses lead female characters, their construction and the development of these characters on screen through the use of J. P. Gee's qualitative discourse analysis method. The aspects of femininity within these films are examined with regard to gender and feminist-critical references. This dissertation later goes on to identify and analyse the various instruments which are used to construct gender stereotypes and defined identities. Methodologically this thesis draws from the theoretical feminist critiques of Laura Mulvey and Judith Butler. The aim of this thesis is to establish if there is any definable development in the presentation of stereotypical female roles and if the image of the heroines created by Woody Allen can be considered to be a restrictive one, or rather in favour of women. Finally, the genre of Allen's artistic works and the historic, cultural and social contexts of them is taken into account as well as other critiques and definitions of his work.

Keywords: femininity, discursive analysis, Woody Allen, stereotype, gender identity, the image of heroine characters

OBSAH

ÚVOD	8
1. TEORETICKÁ ČÁST	11
1.1 Film a jeho žánry	12
1.1.1 Tvorba W. Allena a její specifika.....	14
1.2 Teorie konstruktivismu.....	16
1.2.1 Sociální konstrukce reality	16
1.2.2 Mediální konstrukce reality.....	18
1.2.2.1 Reprezentace	20
1.2.2.2 Stereotyp.....	22
1.3 Gender a genderové role.....	23
1.3.1 Judith Butler – poststrukturalisticko-feministický přístup	26
1.3.2 Laura Mulvey – feministická filmová teorie.....	29
1.3.3 Konstrukce femininity.....	31
2. METODOLOGIE.....	34
2.1 Výběr vzorku	35
2.1.1 Deskripce sledovaných proměnných.....	36
2.1.2 Průběh analýzy	41
2.2 Diskurz a diskurzivní analýza	43
2.2.1 Diskurzivní analýza podle J. P. Geeho.....	45
2.3 Cíle práce.....	50
2.4 Výzkumné otázky	50
3. PRAKTICKÁ ČÁST PRÁCE	52
3.1 Diskurzivní analýza	52
3.1.1 Diskurzivní analýza snímku <i>Annie Hallová</i>	52
3.1.2 Diskurzivní analýza snímku <i>Hana a její sestry</i>	59
3.1.3 Diskurzivní analýza snímku <i>Alice</i>	65
3.2 Diskurzivní analýza snímků evropské etapy tvorby W. Allena	73
3.2.1 Shrnující diskurzivní analýza snímků evropské etapy tvorby W. Allena	74
3.3 Feministická kritika vybraných snímků	82
4. DISKUZE VÝSLEDKŮ.....	90

5. ZÁVĚR.....	96
6. PRAMENY A LITERATURA	99
PŘÍLOHY	104

ÚVOD

Kinematografie je stále považována za poměrně nový typ média, které neustále prochází dynamickým vývojem. Zrodem filmového média (polovina 90. let 19. století) nastoupila zcela nová forma estetiky, která měla vliv na lidské dějiny stejně jako knihtisk nebo letectví.¹ Kristin Thompson říká: „...film, jako jeden z hlavních masmédií, je více než století jedním z nejvlivnějších médií. Způsob oblékání, typ účesů, řeč a chování. Všechny tyto aspekty našeho života formují filmy.“² 19. století přineslo velký rozmach různých druhů populární zábavy a také mnoha filmových žánrů, které byly ovlivněny technologickým vývojem i změnami ve společnosti. Největší hrozbou filmového průmyslu ve dvacátém století byl potom příchod nového masového média, televize, která s dalšími změnami společenskými (demografická situace, příměstský způsob života) zásadně změnilo způsob trávení volného času a následně také celkový formát filmového média.³ Přes veškeré změny je film i dnes nejen jedním z nejvýznamnějších médií a zdrojem zábavy, informací, ale v neposlední řadě i předmětem studia na půdě akademické, kde je film studován v rámci filmových i mediálních studií.

Spolu s příchodem již zmíněného televizního média musel výraznými změnami projít i samotný filmový průmysl. Filmová studia byla zejména v poválečné době nucena z ekonomických důvodů snižovat množství vyráběných snímků a lákat na inovativní technologické vymoženosti filmařských aparátů, stylistické změny i větší lesk klasických filmových žánrů. Celovečerní filmy určené do sálů kin tak musely (platí stále i v dnešní době, pozn. V.Č.) disponovat jistou význačností, aby jim filmoví producenti dali prostor. Filmový průmysl, který reaguje na touhu publika, inicioval jasně žánrově vymezenou tvorbu, nicméně moderní doba je naopak typická svoji žánrovou hybridizací. Podle Altmana se lidské potřeby mění předvídatelným způsobem v průběhu lidského života, žánry naopak zůstávají fundamentálně stejné od produkce, přes způsob provedení, až k samotné konzumaci publika.⁴ Zajisté tento Altmanův pohled na žánry poskytuje jasný a všezahrnující balíček. Avšak právě samotná propojenost tohoto přístupu může být vnímána jako poněkud znepokojující, jelikož i historie žánrů byla často považována za potenciální hrozbu tradičním přístupům. Dominující postavení televize v sedmdesátých letech sehrálo velmi významnou roli v propagování

¹ THOMPSON, Kristin a BORDWELL, David. *Dějiny filmu*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2011. s. 5. ISBN 978-80-7331-207-7.

² THOMPSON, Kristin a BORDWELL, David. *Dějiny filmu*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2011. s. 9. ISBN 978-80-7331-207-7.

³ Tamtéž, s. 336.

⁴ ALTMAN, Rick. *Film/Genre*. London: British Film Institute, 1999, s. 26. ISBN 978-0-85170-717-4.

ženského hnutí a měnícího se postavení žen ve společnosti, kterému do té doby nebyla věnována přílišná pozornost na plátnech filmových ani televizních. Hollywood byl nucen reagovat na rostoucí vliv feminizmu, a to se projevilo zejména rostoucím množstvím prostoru, který byl ženským hrdinkám na filmovém plátně dán.⁵ V dnešní filmové produkci můžeme vidět jasný posun směrem k silnějším ženským hlavním hrdinkám i rozmanitější nabídka charakterů napříč mnoha filmovými žánry, nicméně stále převažuje stav nerovnocennosti mezi ženským a mužským zastoupením.⁶

Práce se zabývá snímky režiséra Woodyho Allena, které jsou filmovými odborníky (př. Sam Girgus, Tim Carroll) považovány za svébytný žánr, velmi typický postavou samotného režiséra. Jeho filmy jsou výsledkem Allenova úsilí o tvorbu nekomerčních⁷ a nekonvenčních děl, která odráží jemu vlastní přístup k americkému filmovému umění a společnosti jako takové.⁸ Jako jeden z mála tvůrců (zejména v kategorii amerických režisérů, pozn. V.Č.) ale mimo to vytváří ve svých dílech prostor i pro neobvyklé, ženské hrdinky, čímž se odlišuje od stereotypů klasického Hollywoodu. Zároveň se propracovaností ženských charakterů vymyká tendencím současného amerického filmu vůbec.⁹ Právě silné ženy se zapamatovatelným charakterem jsou považovány za jeden z typických znaků jeho tvorby. W. Allen po celou dobu své filmové kariéry neúnavně klade ve svých filmech důraz na přítomnost ženských charakterů všech věkových kategorií vůbec. Tyto praktiky jsou, zejména v prostředí patriarchálního Hollywoodu, spíše vzácností, a proto jsem si také právě dílo W. Allena zvolila pro svoji práci.¹⁰

Cílem této diplomové práce je analyzovat, jakým způsobem je filmech W. Allena konstruována femininita a jestli se v jeho díle objevují genderové stereotypy. Touto analýzou bude konkrétně popsáno, jaké typy ženských hrdinek jsou v těchto snímcích konstruovány

⁵ AUSTER, Albert, *American Film And Society Since 1945 (3rd Edition, Revised and Expanded)*. London: Praeger, 2002. s. 97-98. ISBN 0-275-96742-5.

⁶ KUHN, Annette. *Women's Genres*. 1984. Screen, 25 (1) [online]. [cit. 2016-08-13]. Dostupné z: https://www.academia.edu/10308332/Womens_genres

⁷ Jak uvádí například výše uvedený Tim Carroll i Sam Girgus ve svých publikacích, nekomerčnost tvorby W. Allena spočívá v jedinečné schopnosti tvořit filmy, na poměry dnešního filmového průmyslu, pomocí velmi malých výrobních nákladů. Jak dokonce vysvětluje sám Allen, filmy tvoří pouze pro svoje potěšení a pobavení. (Podrobně viz CARROLL, Tim. *Woody a jeho ženy*) Naplno tak využívá jedinečného postavení v Hollywoodu, kdy jako režisér tvoří jeden projekt každý rok již od roku 1977 bez ohledu na jejich komerční úspěšnost.

⁸ BJÖRKMAN, Stig. *Woody o Allenovi*. Praha: Paseka, 1996. s. 36. ISBN 80-7185-052-7.

⁹ ITZKOFF, David. *Woody Allen's Distinctive Female Characters*. New York Times, 2013. [online]. [cit. 2016-08-03] Dostupné z: http://www.nytimes.com/2013/07/21/movies/woody-allens-distinctive-female-characters.html?_r=0

¹⁰ Záměrně je zdůrazněno umístění Allena v kontextu americké filmové tvorby. V kontextu evropských tvůrců by bylo nasnadě zdůraznit zejména silnou pozici Pedra Almodóvara jako tvůrce silných filmů prozkoumávajících ženskou duši. Přesto je Allen výrazně úspěšnější právě na evropském kontinentu, zatímco americkým publikem byl zejména v období let 80. – 90. dokonce spíše odmítán.

a také, zda se dá konstatovat posun v práci s ženskými hrdinkami nebo naopak můžeme pozorovat stereotypní zobrazování ženských charakterů. Výsledkem této práce, bude pomocí diskurzivní analýzy určit výše uvedené a také se pokusit o komplexní vysvětlení daných zjištění.

Tento cíl byl pro tuto práci zvolen zejména proto, že zatímco knihy o Allenovi a jeho díle se hromadily po celá léta, detailní rozbor jeho filmografie zacílený na specifický charakter jeho díla, tedy konkrétně na jeho individuálního přístup k ženám a na konstrukci typů filmových hrdinek, vzniká jen velmi málo. Mnozí kritici se pravidelně v průběhu Allenovy kariéry vyjadřovali k jeho dílu. Vyjadřovali obdiv, ale také kritizovali jistou předvídatelnost a opakování (Pauline Kael, Terrence Rafferty a další).¹¹ Vždy však byla Allenovi přiznána speciální kvalita a jedinečnost povahy jeho filmů. Ženské hrdinky, které jsou konzistentně hlavními postavami jeho snímků od uvedení *Annie Hallové*, vynikají svou odlišností od tradičních hollywoodských postav. Repertoár Allenových hrdinek se pohybuje od usedlých, zakřivených manželek, až po svobodné a emocionálně nestabilní ženy, které se snaží vymanit z područí mužů. Právě předpokládaná rozličnost a nekonvenčnost Allenových hrdinek vedla k výběru jeho díla pro analýzu v této práci.

Práce je rozčleněna celkem do pěti hlavních kapitol. První kapitola bude zaměřena na představení filmového média a jeho několika konkrétních žánrů, z nichž tato práce částečně čerpá. Dále bude v této kapitole věnována pozornost teoretickým východiskům konstruktivismu, konkrétně konstruktivismu sociálnímu a mediálnímu. Tuto teoretickou část dále doplní představení teorie stereotypu a reprezentace. Úvodní kapitola bude zakončena vzhledem do teorie genderu, představením feministické kritiky podle Judith Butler a Laury Mulvey a také vydefinováním samotné konstrukce femininity, kterou se tato práce primárně zabývá. Následně bude v druhé kapitole popsána metodologie práce a také zvolená metoda diskurzivní analýzy. Třetí část předkládané práce bude částí analytickou, v rámci které budou pomocí diskurzivní analýzy J. P. Geeho vybrané snímky podrobeny analýze. Následně budou její výsledky interpretovány a vysvětleny pomocí feministicko-kritického přístupu J. Butler a L. Mulvey a to v rámci samostatné podkapitoly. Čtvrtá kapitola práce bude věnována diskuzi výsledků. Závěrečná kapitola pátá bude sloužit k sumarizaci a kritické reflexi dosažených výsledků.

¹¹ GIRGUS, Samuel. *The Films of Woody Allen*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002, s. 20. ISBN 978-0-521-81091-3.

1. TEORETICKÁ ČÁST

V úvodní části práce byly představeny cíle a celkový koncept práce. Tato kapitola se bude věnovat konkrétnímu teoretickému ukotvení práce a dalším zdrojům informací, které jsou důležitými východisky pro tuto práci.

Tato diplomová práce čerpá z několika základních teoretických konceptů. Jako první je nutno definovat pojem filmový žánr, v rámci kterého se práce bude zajímat zejména o zobrazování žen ve filmech Hollywoodu od sedmdesátých let dvacátého století. Dále se práce přesune konkrétně k žánru W. Allena, který je pilířem pro vznik jeho specifických filmových charakterů. Jak bylo konstatováno výše, ženské charaktery ve filmech W. Allena jsou mnohými odborníky i diváky považovány za netypické a vymykající se běžnému zobrazení hrdinek ve filmech spadajících do stejného žánru, nebo časového období tvorby. Pomocí výše uvedeného vymezení bude v práci specifikováno, jaké hrdinky se v jeho snímcích objevují, zdali má jejich typologie repetitivní charakter nebo se naopak nějakým způsobem v rámci jeho tvorby vyvíjí. Součástí zacílení této práce je tedy i posoudit vývoj filmové práce W. Allena při konstrukci femininity ve vymezeném časovém období¹², k čemuž poslouží porovnání takto vymezených ženských charakterů s pozdějším zjištěním z analytické části práce. V další části teoretického bloku bude představen přístup sociálního a mediálního konstruktivismu, v rámci něhož bude také rozvinuta otázka stereotypu a reprezentace. Právě tematika reprezentace a stereotypu je jedním z opěrných bodů při analytické práci s vybraným filmovým materiálem. V neposlední řadě dojde k vymezení pojmu gender, genderové role a také konstrukce femininity, s přihlédnutím k relevantním pracím z oblasti feministické kritiky období post-strukturalismu. Konkrétně pak bude práce přihlížet zejména k teoretickému rámci genderové tematiky zpracované Judith Butler v díle *Gender Trouble*¹³ a feministické filmové kritice L. Mulvey představené ve stati *Vizuální slast a narativní film*.¹⁴

¹² Zkoumané časové období je určeno uvedením snímku *Annie Hallová* (1977) a snímkem *Jasminy slzy* (2013). Výběr vzorku je podrobněji vysvětlen v kapitole 2.1.

¹³ BUTLER, Judith. *Gender trouble: feminism and the subversion of identity*. New York: Routledge, 1990. ISBN 0-415-90042-5.

¹⁴ MULVEY, Laura. *Vizuální slast a narativní film*. In: *Divčí válka s ideologií : Klasické texty angloamerického feministického myšlení*. Libora Oates Indruchová, Praha : SLON, 1998. ISBN 80-85850672.

1.1 Film a jeho žánry

Přestože se předkládaná diplomová práce zabývá analýzou filmové tvorby W. Allena, neklade si za cíl výklad filmových dějin ani zevrubný popis specifik filmového média jako takového.¹⁵ Jak je ale již naznačeno v názvu práce, v centru pozornosti stojí filmy Woodyho Allena z hlediska jeho práce s ženskými filmovými postavami. Na tyto filmy je nazíráno konkrétní výzkumnou optikou (viz dále) a opomíjena jsou technologická i historická specifika jeho práce s filmovým médiem. Na co se však práce soustředí, je umělecké a žánrové zarámování Allenových filmů¹⁶, jelikož právě samotný žánr může hrát poměrně významnou roli při konstrukci filmových postav. V této podkapitole tak budou představeny obecné teoretické koncepty věnující se žánrové tematice a následující podkapitola vymezení specifika Allenovy tvorby, na které bude brán zřetel při analytické práci s obsahem vybraných snímků.

Nejdříve je nutné operacionalizovat a vydefinovat obecně pojem žánr. V kontextu mediálních studií je podle Burtona a Jiráka žánr definován jako ustálený, opakující se typ nebo kategorie mediálních produktů, které se vyznačují společnými rysy tematickými, kompozičními či formálními.¹⁷ Žánr je stabilizovaným textovým vzorcem s očekávaným pořádkem.¹⁸ Jak uvádí ve své odborné publikaci *Film/Genre* profesor filmových studií Rick Altman¹⁹, žánry jsou buď rituálem²⁰, nebo plní ideologickou funkci. Během šedesátých a sedmdesátých let došlo v rámci populární kultury k významné změně zájmů a to díky působení dvou kritických proudů. Altman jako prvním z nich uvádí literární strukturalismus Vladimira Proppa a Lévi-Strausse, kteří kladli důraz na lidový narativ bez návaznosti na jakýkoliv jeho jasný zdroj, kromě publika samotného. Právě publikum považovali za jedinečného a konečného tvůrce tohoto narativu. Altman dále odkazuje na práci strukturálních antropologů, kteří tvrdili, že právě narativ může sloužit jako forma společenského sebevyjádření. V tomto stejném období vzniká kontra skupina s rostoucím

¹⁵ Více informací o historii filmu v publikaci *Dějiny filmu* K. Thompson a D. Bordwella. Technická a umělecká specifika filmového média pak uceleně zpracoval např. James Monaco v díle *Jak číst film*.

¹⁶ Snímky zvolené pro analýzu v této práci spadají do období „postmoderního“ filmu. Od tohoto období je podle Monaca filmové médium chápáno jako součást rozmanité skupiny zábavných a komunikačních médií, kterým však jasně ve všech formách dominuje médium televizní. In: MONACO, James. *Jak číst film*. Praha: Albatros. 2004. s. 228. ISBN 13-844-005.

¹⁷ Přestože je žánr vnímán jako ustálený vzorec, je nutno uvažovat nad žánrem v kontrastu s individualitou scénáře.

¹⁸ BURTON, Graeme a JIRÁK, Jan. *Úvod do studia médií*. Brno: Barrister&Principal, 2001, s. 189. ISBN 80-85947-67-6.

¹⁹ ALTMAN, Rick. *Film/Genre*. London: British Film Institute, 1999, s. 26-27. ISBN 978-0-85170-717-4.

²⁰ Altman popisuje tento rituálový přístup jako prostor, který je nabízen kritikům k interpretaci narativní situace a strukturálních vztahů jako imaginární řešení skutečných problémů společnosti. Ideologičtí kritici naopak vidí ty samé situace a struktury jako lákání publika k akceptování klamných neřešení, zatímco na toto publikum tímto zároveň slouží zájmům vlády a průmyslu.

počtem marxistických kritiků, kteří následovali příklad Luise Althussera.²¹ Jeho ideologický koncept ukázal, jak vlády a průmysl vkládají ideologický kapitál do symbolických a reprezentačních systémů, které produkují. V osmdesátých letech se pak tyto dvě základní tendence transformovaly do teorií funkcí žánrů v populárních textech. Koncept žánru lidového narativu vyrůstá z existujících sociálních praktik a publikum má velmi speciální vklad do podoby žánru.²² Podle Altmana hollywoodské žánry vděčí za svou existenci právě schopnosti sloužit oběma funkcím zároveň.²³

V padesátých letech dvacátého století se zejména v USA začíná prosazovat i tzv. ženský filmový žánr – melodrama. Televizní soap opera i filmové melodrama se staly populárními narativními formami zaměřenými na ženské publikum a většina teoretických i kritických prací se zaměřila na různorodé prameny feministických myšlenek vztahujících se na vizuální reprezentaci. Annette Kuhn popisuje filmové melodrama jako žánr primárně cílený na ženy, které mají z tohoto genderově specifického narativu potěšení. Co ale tento žánr odlišuje od reprezentací, které obsahují méně genderovaný obsah s masovým dosahem? Kuhn říká, že jedním z definujících obecných vlastností ženských snímků jako textuálních systémů je jejich narativní konstrukce, motivovaná ženskou touhou a procesy divácké identifikace z ženského úhlu pohledu.²⁴ Jak jsem již stanovila v úvodní části práce, analyzované snímky jsou typické pro umístění hlavní hrdinky ženského pohlaví do centra narativu. Jak ale zdůrazňuje Laura Mulvey ve svém díle *Afterthoughts on "Visual Pleasure and Narrative Cinema"*, otázka toho, po čem žena touží, nezaručuje konstituci diváka pouze ženského pohlaví. Spíše podle ní implikuje protichůdnost fantazie maskulinizace divačky.²⁵ Pokud tedy film konstruuje maskulinní subjekt, nemůže existovat neproblematická femininní subjektivní pozice pro žádného diváka.²⁶

²¹ ALTHUSSER, Louis. 1971. *Ideology and Ideological State Apparatuses*. [online]. [cit. 2016-02-03]. In: *Lenin and Philosophy and other Essays*. New York: Monthly Review Press. Dostupné z: <http://www.marx2mao.com/Other/LPOE70ii.html#s5>

²² I přesto, že jsou tyto dva přístupy diametrálně odlišné a mohou se zajímat o jiné segmenty filmových děl, které by nejlépe posloužily jejich kritické pozici, od počátku stály tyto dva přístupy hlavně na straně filmového umění a pokrývaly rovnoměrně všechny hlavní žánry a širokou škálu žánrů menších.

²³ ALTMAN, Rick. *Film/Genre*. London: British Film Institute, 1999, s. 29. ISBN 978-0-85170-717-4.

²⁴ KUHN, Annette. *Women's Genres*. 1984. Screen, 25 (1), s. 18. [online]. [cit. 2016-08-05]. Dostupné z: https://www.academia.edu/10308332/Womens_genres

²⁵ MULVEY, Laura. *Afterthoughts on "Visual Pleasure and Narrative Cinema" inspired by Duel in the Sun by Laura Mulvey*. [online]. [cit. 2016-02-01]. Dostupné z: <http://afctheliterature.blogspot.cz/2007/07/afterthoughts-on-visual-pleasure-and.html>

²⁶ Stať *Vizuální slast a narativní film*, která byla nejzásadnějším počínem zabývajícím se studiem žen v klasických hollywoodských filmech, od doby její publikace prošla velkým množstvím revizí a neminula ji vlna kritiky zejména za to, že zcela opominula do své teorie zahrnout ženský nebo homosexuální pohled diváka/divačky. Sama autorka tedy v roce 1989 přichází s esejí *Afterthoughts on „Visual Pleasure and*

Pozice žen ve filmových dílech byla zkoumána v mnoha odborných publikacích a zůstává důležitým tématem i ve studiích současných. Jednou ze starších, přesto přelomových prací zabývající se touto tematikou je stať filmové teoretičky a kritičky Laury Mulvey *Vizuální slast a narativní film*.²⁷ Důležitým faktem pro tuto práci je, že tato teorie je postavena na výsledcích analýzy obrazu žen ve filmech klasického Hollywoodu. (přístup L. Mulvey dále rozveden v samostatné kapitole 1.3.2) Mechanismy tohoto zobrazování a filmové práce se staly normou a pronikly i do děl evropských tvůrců. Právě klasičtí evropští režiséři hráli pro Allena výraznou roli, jelikož se svými díly snažil s jejich prací vyrovnat.

Přestože si někteří filmoví odborníci a kritici povšimli, jakou pozornost ve svých filmech Allen věnuje ženským hrdinkám, zarámování jeho díla do feministického diskurzu se ukázalo být poměrně složité vzhledem k jeho tendenci uzávorkovat ženskou touhu a ambici do zastřešující linie touhy mužské. Zatímco se sám Allen doznává z inspirace Ingmarem Bergmanem a ruským dramatikem Antonem Čechovem, přítomnost prvků melodramatu v jeho díle jsou podle Cynthia i v publikacích věnujících se specifikům Allenových filmů spíše opomíjeny.²⁸ V následující podkapitole se práce přesune k popisu filmového žánru W. Allena, kde se bude zajímat zejména o dosavadní poznatky ohledně vývoje Allenovy filmové práce a jejího žánrového zarámování.

1.1.1 Tvorba W. Allena a její specifika

Woody Allen započal svoji uměleckou kariéru jako komik a humorista. V šedesátých letech však nastalo ve společnosti období enormní sociální a kulturní revoluce, která s sebou přinesla obrovské změny.²⁹ Až donedávna se jeho tvorba vyznačovala absencí černých nebo barevných lidí, což byla jedna z charakteristik jeho snímků.³⁰ Přes výraznou kritiku³¹ byla ale podle Girguse Allenovi přiznána speciální kvalita a jedinečnost povahy jeho filmů. Ta spočívá v postavení režiséra samotného, který je považován za inovativního umělce v průmyslu a médiích, kde dominují komerční zájmy a masový vkus. Allen režuruje

*Narrative Cinema“ inspired by *Duel in the Sun* by Laura Mulvey, kde se s touto kritikou snaží vyrovnat.*

²⁷ MULVEY, Laura. *Vizuální slast a narativní film*. In: *Dívčí válka s ideologií: Klasické texty angloamerického feministického myšlení*. Libora Oates Indruchová, Praha: SLON, 1998. ISBN 80-85850672.

²⁸ CYNTHIA, Lucia. „*Here . . . It's Not Their Cup of Tea*“: *Woody Allen's Melodramatic Tendencies in Interiors, September, Another Woman, and Alice*. 2013. [online] [cit. 2016-07-31] Dostupné z: <http://library.pcw.gov.ph/sites/default/files/allen%20and%20his%20sisters.pdf>

²⁹ Toto období bývá popisováno jako etapa sexuální revoluce, idealismu, změny životního stylu a hodnot a také období Martina Luthera Kinga a jeho „černé revoluce“.

³⁰ GIRGUS, Samuel. *The Films of Woody Allen*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002, s. 20-23. ISBN 978-0-521-81091-3.

³¹ Girgus mimo jiné uvádí Pauline Kael, Terrence Raffertyho a další. Tamtéž, s. 20

bez výjimky jeden snímek ročně od r. 1977 a pracuje s jedněmi z nevlivnějších a nejuznávanějších žen ve filmovém průmyslu. Promyšlená konstrukce postav je pro Allena stejně důležitá jako vtipy, na kterých jsou jeho snímky založeny. Jádrem tohoto inovativního procesu zůstává Allenův přechod z literární a verbální postavy k filmovému tvůrci. Stal se umělcem, jehož vizuální inovace a kreativita doplňují jeho lingvistickou originalitu.³² Jeho tvorba se tak stala jak vizuálními texty, tak texty literárními, jednotným kinematografickým textem prostoupeným vizuálními a verbálními obrazy a znaky.³³

Takto práce obecně vytyčila základní a obecná specifika Allenovy tvorby a dále se bude věnovat pouze konkrétním příkladům Allenovy práce s prvky femininity. Je nutné zdůraznit, že Allen v první řadě vždy vpisuje sebe jako primární objekt autobiografického filmového diskurzu a poměrně zdráhavě z počátku umožňoval ženám prosadit svoji agendu v narativní produkci. V poslední dekádě své tvorby ale ustoupil z diskurzu autobiografické analýzy a zaměřením se na reflexivně kinematografický proces reprezentace a nahradil jej reprezentací femininity. Allen se často zaměřuje na sexualitu žen, zejména pak žen v pozici manželek, které zobrazuje ve velmi specifickém narativním rámci.

Obecně se dá konstatovat, že Allen ženy z počátku své kariéry ve filmu umísťuje do pozice doplňkových komodit v patriarchálním systému a zejména v raných snímcích odmítá připustit, jaké privilegium mu jako scenáristovi, režiséru a protagonistovi v jednom přináleží a jak signifikantní je tato role pro jeho ženské hrdinky a jejich obraz. Přestože úkolem analýzy bylo mimo jiné studium vývoje jeho tvorby od snímku *Annie Hallové* dále, je zajímavé tyto postavy a jejich vývoj porovnat také s charakteristikou ženských postav před *Annie Hallovou*. Richard Feldstein popisuje hrdinky Allenových raných snímků jako ženy chycené v pastí touhy, která neustále přesouvá svoji pozornost od dočasné výstavby subjektu k modernímu obrazu hloupé, nevýrazné hrdinky. Feldstein dále tvrdí, že Allenovy ženské protagonistky byly nastaveny jako objekty skopofilie, ke koukání, zatímco mužský hlavní hrdina zůstal ve vizuálním, zvukovém a narativním centru pozornosti.³⁴ Allenova rétorická zručnost nachází svůj limit tehdy, když reprezentuje své ženské charaktery v systému označování.³⁵

³² Allen se vypracoval k použití záběrů, sekvencí a vizualizací s takovou technickou zručností, která je dávana na stejnou úroveň, jako jeho užívání jazyka, zejména v humoristické rovině jeho textů.

³³ GIRGUS, Samuel. *The Films of Woody Allen*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002, s. 25. ISBN 978-0-521-81091-3.

³⁴ FELDSTEIN, Richard. *Displaced Feminine Representation in Woody Allen's Cinema*. In: *Discounted Discourses: Feminism/Textual Intervention/Psychoanalysis*. Urbana: University of Illinois Press, 1989, s. 148. ISBN 0-252-01562-2.

³⁵ Tento systém funguje na principu falických předpokladů, které Allen vyobrazuje ironicky, přesto je stále obrazem Allenovým.

1.2 Teorie konstruktivismu

Předcházející podkapitola představila specifika filmového média a jeho žánru a seznámila nás s dosavadními poznatky, které se zabývají zobrazením žen ve filmech W. Allena. Podrobněji také představila filmový žánr W. Allena a specifika jeho díla. Následující podkapitola přiblíží koncept konstruktivismu, konkrétně sociální konstrukci reality a mediální konstruktivismus.

1.2.1 Sociální konstrukce reality

Teorie sociální konstrukce reality je jedním ze základních teoretických konceptů, ze kterých tato diplomová práce vychází. Její přínosnost pro tuto práci leží zejména v konstruktivistickém přístupu k genderovým rolím, sociálním institucím, na které je v Allenových filmech kladen důraz (např. instituce manželství) a také prvkům femininity, které W. Allen ve svých dílech konstruuje a které jsou lidmi (konzumenty) rozpoznávány. Na způsob, kterým Allen konstruuje jednotlivé postavy, a to jak je možno v jeho díle rozpoznat proces takové konstrukce, bude nahlíženo optikou sociální konstrukce reality.

Ve své podstatě se tato již klasická sociologická teorie moderních sociologů Petera L. Bergera a Thomase Luckmanna, popsaná v práci *Sociální konstrukce reality*³⁶, zabývá tím, jak lidé vnímají okolní svět, jak takový svět chápou a jaké významy přisuzují věcem, které jsou tohoto světa součástí. Autoři přichází s konceptem reality, která je sociálním konstruktem. Podle nich je realita „*vlastnost, náležející jevům, kterým přisuzujeme existenci nezávislou na naší vůli*“.³⁷ Realita je sociálně vytvářena a také podmiňována. Takových realit pak může být nekonečné množství. Podle Bergera a Luckmanna ale existuje v tomto množství realit jedna, která má nadřazenou pozici a tou je *realita každodenního života*.³⁸ Tato realita se jedincům jeví jako předem daná, samotnými jedinci *objektivizovaná*.³⁹ Je zde důležité zdůraznit, že právě proces objektivizace této reality je proces nevědomý. V této teorii je daná nevědomost vlastní tvorby reality označována termínem *zvěcnění*.

Tato tvrzení oba sociologové dále rozvíjí o důležitost jazyka v každodenním životě, jelikož právě „*...jazyk poskytuje nezbytné prostředky k objektivizaci a stvrzuje existenci řádu*“.⁴⁰

³⁶ BERGER, Peter L. a LUCKMANN, Thomas. *Sociální konstrukce reality. Pojednání o sociologii vědění*. Praha: Centrum pro studium demokracie a kultury, 1999. ISBN 80-85959-46-1.

³⁷ BERGER, Peter L. a LUCKMANN, Thomas. *Sociální konstrukce reality. Pojednání o sociologii vědění*. Praha: Centrum pro studium demokracie a kultury, 1999, s. 9. ISBN 80-85959-46-1.

³⁸ Tamtéž, s. 27.

³⁹ objektivizace je „*proces, při němž externalizované produkty lidské činnosti nabývají objektivní povahu*“.
Tamtéž, s. 63.

⁴⁰ Tamtéž, s. 27.

Podle autorů sociální řád vzniká jako první a až následně se v něm vyvíjí lidský jedinec. Tento řád má schopnost usměrňovat chování jedinců a řídit jejich stabilitu. Samotný sociální řád je člověkem vytvářen v procesu lidské *externalizace* a existuje pouze jako produkt lidské činnosti. Jak ale uvádí Berger a Luckmann: „*Nejdůležitějším znakovým systémem lidské společnosti je jazyk.*“⁴¹ Právě jazyk je kruciólním prostředkem k tvorbě rozpoznatelných typů a k vymezování specifických kategorií, kterým jsme díky tomuto procesu schopni porozumět. Zkoumání jazyka, kterým se ve filmovém médiu takové kategorie a typy sociálního uspořádání zvyznamňují, je také důležitou součástí diskurzivní analýzy podle J.P. Geeho. (viz Diskurzivní analýza podle J. P. Geeho 2.2.1)

Konstrukce skutečnosti tedy podle Bergera a Luckamanna vzniká pomocí třech procesů, a to *externalizace, objektivizace a internalizace*. Externalizace je prvním procesem tvorby reality. Je procesem pro člověka v zásadě nezbytným, jelikož člověk cítí přirozenou potřebu se projevat v prostředí, ve kterém žije. V takovém prostředí vytváří vzorce, normy a modely, a ty se později mění na normy sociální. Následující z trojice procesů, při němž externalizované produkty lidské činnosti nabývají objektivní povahu, se nazývá *objektivizace*. Jazyk hraje hlavní roli v procesu objektivizace, jelikož díky němu dochází mezi lidmi k předávání životních zkušeností, a sociálnímu světu jedině jazyk dává logiku. V neposlední řadě dochází k procesu *internalizace*, ve kterém se člověk stává výsledkem objektivní, kterou právě samotný člověk vytvořil. Tato internalizace je důležitou složkou socializace, kde potom hraje zásadní roli již zmiňovaný jazyk.

Během tohoto procesu dochází k tzv. *habitualizaci*, které lidská činnost zcela podléhá. Je to jakákoliv činnost, která je neustále opakována, která se následně ustaluje jako vzorec a ten může být dále napodobován. Znamená to, že tato činnost může být opakovaně vykonávána bez vynaložení větší námahy. Habitualizace s sebou nese určitou výhodu pro jedince v podobě psychologické úlevy, jelikož přirozeně zužuje možnosti volby.⁴² Tento habitualizační proces zajišťuje, že každá nejrůznější situace nemusí být nově definována, ale stačí ji pouze zařadit do předem nadefinovaných kategorií. Jednotlivé činnosti, které pak můžeme v takto definovaných kategoriích předpokládat, tak mohou být lehce předvídatelné. Před procesem habitualizace nutně dochází k *institucionalizaci*.⁴³ Vzniklé instituce typizují jednotlivce, vykonávající určitou činnost, a stejně tak typizují i samotné činnosti. Každá

⁴¹ Tamtéž, s. 41.

⁴² Tamtéž, s. 55-56.

⁴³ Základní složkou institucionalizace je podle Bergera a Luckamanna vzájemná typizace, která je součástí interakcí mezi lidmi. Na počátku institucionalizace stojí habituační proces (vysvětlení viz výše), v rámci kterého autoři zdůrazňují důležitost efektivní jednání

taková instituce má své dějiny, kterých jsou výsledkem, a také řídí lidské chování.⁴⁴ Žádné instituci nelze porozumět, pokud nebudeme znát historii procesu jejího vzniku. Všechny instituce se lidem jeví jako pevně dané, objektivní a neměnné, stejně jako sociální formace. Berger a Luckmann tedy přicházejí s velmi důležitým zjištěním a to, že „*objektivita světa institucí (...) je objektivitou, kterou vytvořil a vymyslel člověk.*“ Lidé se narodí do světa, který je pro ně již společností vytvořen, a jedinec si tak neuvědomuje, že tento každodenní svět je vytvořen právě lidmi. Člověk stojí v pozici tvůrce sociálního světa, ale zároveň je jeho produktem.

Přestože výsledkem diskurzivní analýzy není vytvoření typologie hrdinek filmů W. Allena, je v zájmu práce najít označující pojmy⁴⁵, definovat role a kategorie, které jsou k jednotlivým hrdinkám navázány a které ve společnosti zastupují. Práce se zaměří na znaky, které vytváří specifické systémy a v rámci takových znaků jsou rozlišována gesta, pohyby, materiální artefakty a další. Na základě této teorie tedy bude při analýze kladen důraz na zkoumání toho, do jakých sociálních rolí jsou ženské ústřední postavy snímků řazeny (př. manželka, matka na mateřské dovolené), jelikož takovéto zařazení je odlišné od genderové příslušnosti a genderových rolí, které jsou u jedinců rozeznatelné.

1.2.2 Mediální konstrukce reality

V předchozí kapitole byla představena teorie sociálního konstruktivismu, která odkazuje na sociální svět tvořený skutečnými lidmi. Tato práce nicméně analyzuje filmové dílo, které je světem lidí nereálných, tedy světem fikčních filmových postav. Filmové dílo, které je specifickým druhem mediálního sdělení, má také specifické vlastnosti, které budou v této podkapitole definovány.

Sedláková⁴⁶ jasně odlišuje sociální konstrukci od mediální konstrukce reality z hlediska otevřenosti a možnosti spolupráce s příjemci mediálních obsahů. Sociální konstrukce je proces, který se vyznačuje reciprocitou vůči příjemcům, zatímco mediální konstrukce velké většině příjemců nepovoluje přístup k vytváření mediální reality. Masová média podle některých odborníků nejsou brána jako zcela nezávislá na společnosti. Reifová⁴⁷ popisuje tvorbu reality v mediálním prostředí jako kooperaci příjemců, kteří upravují

⁴⁴ Tamtéž, s. 58.

⁴⁵ Berger a Luckmann ve svém díle zdůrazňují proces *objektivace*, který se vztahuje k lidské schopnosti vyjadřovat se. Takový proces se projevuje zejména v lidské činnosti a jejích produktech, které jsou součástí lidmi sdíleného světa. Příkladem takové objektivace je právě proces signifikace (označování). Lidé v tomto procesu vytváří znaky a tyto znaky mají schopnost odkazovat na subjektivní a specifické významy.

⁴⁶ SEDLÁKOVÁ, Renáta. *Mediální konstrukce reality – reprezentace druhých*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, In: *Média dnes*, 2008, s. 145-160.

⁴⁷ REIFOVÁ, Irena a kol. *Slovník mediální komunikace*. Praha: Portál, 2004, s. 48. ISBN 80-7178-926-7.

skutečnost s významy, které jsou jim médií předkládány. Tato teorie vzniká na základech konstruktivisticko-filozofické a sociologické tradice, ale primárně vychází z teorie sociální konstrukce reality. O konceptu mediální konstrukce reality⁴⁸ ale poprvé mluví Winfried Schulz⁴⁹ a také Gaye Tuchman.⁵⁰

Mediální sdělení pracují vždy se sociální skutečností. Ovšem ve chvíli, kdy se taková sociální skutečnost zpracuje do podoby mediální, dostává se do zcela jiné pozice. Tyto dvě skutečnosti pak stojí proti sobě, ale zároveň jedna druhou podporují. Média reprezentují realitu a s ní i její normy, hodnoty a převažující postoje ve společnosti. Média také aktivně zvýznamňují věci ve světě a kategorizují tyto významy. Není však možno tvrdit, že média neutrálně reflektují realitu, neboť média tuto realitu v podstatě spoluvytvářejí. Média reprezentují realitu tak, aby odpovídala jejich vlastním zájmům a potřebám.⁵¹ Tyto potřeby a zájmy médií jsou silně ovlivňovány vnitřními pravidly mediálních organizací a také současnou ekonomickou a společensko-politickou situací. Lidem se však svět, který je médií předkládán, může jevit jako autonomní, jasný a skutečný. Jeho názory, postoje a hodnoty, která média prezentují jako reálný výklad světa, ukazují jako reálná ve všech svých důsledcích. Příjemci mediálních obsahů skutečné události spojují dohromady s předkládanými mediálními významy, a tak dochází k mediální konstrukci reality. Mediální realita je tedy částí reality sociální a podléhá tedy procesu konstrukce. Filmové médium lze považovat za prostor, ve kterém se setkává vliv reality a fikčního světa režiséra, scenáristy, herců a dalších, kteří se tak spolupodílí na tvorbě reprezentací. Na základě těchto předpokladů je zvolená teorie považována za jedno z výchozích východisek této diplomové práce.

Jelikož jsou mediální produkty konstruovány podle pevně daných postupů, následně i obsahy mediálních sdělení obsahují a dále reprodukují ustálené reprezentace. Reprezentaci můžeme definovat několika způsoby. Je to „...*způsob uchopování skutečnosti prostřednictvím znakového systému (kódu), zejména pomocí přirozeného jazyka.*“⁵² Podle Normana Fairclougha se reprezentace uskutečňuje ve všech textech společně s konstrukcí identit a vztahů.⁵³ Jak uvádí Trampota: „*Jednotlivé reprezentace se zakládají na opakovaném výběru*

⁴⁸ Winfried Schulz používá pro vysvětlení dvou protichůdných teorií o vztahu médií a skutečnosti 2 metafory, kterými jsou Ptolemaiovské a Koperníkovské pojetí, kdy v Ptolemaiovském pojetí vnímáme média jako zrcadlo společnosti, zatímco Koperníkovské pojetí přijímá média jako integrální součást společnosti.

⁴⁹ SCHULZ, Winfried. *Masová média a realita: „Ptolemaiovské“ a „koperníkovské“ pojetí.* In: ŘÍCHOVÁ, Barbora – JIRÁK, Jan (eds.): *Politická komunikace a média.* Praha: Karolinum, 2000. s. 24-40.

⁵⁰ TUCHMAN, Guy. *Making News: A Study in the Construction of Reality.* The Free Press: New York, 1980.

⁵¹ TRAMPOTA, Tomáš. *Zpravodajství.* In: *Zpravodajství.* 1. vyd. Praha: Portál, 2006. ISBN 80-7367-096-8.

⁵² REIFOVÁ, Irena a kol. *Slovník mediální komunikace.* Praha: Portál, 2004. s. 212. ISBN 80-7178-926-7.

⁵³ FAIRCLOUGH, Norman. *Media Discourse.* London: Hodder Arnold Publication, 1995. s. 103. ISBN 0340588896.

a zdůraznění určitých atributů popisovaného a opomíjení atributů jiných. Vypovídají tak o optice konkrétního média.⁵⁴ V teoriích mediální reprezentace můžeme obecně rozlišovat tři základní druhy reprezentace, kterými jsou *typy*, *stereotypy* a *archetypy*. (dále viz podkapitola 1.2.2.2) Toto rozlišení je pro potřeby této práce velmi důležité, jelikož dále v analytické části bude práce využívat právě tato pojmosloví při zkoumání hrdinek vybraných snímků.

Tyto dva vybrané teoretické koncepty byly zvoleny pro tuto diplomovou práci proto, aby byly pomocí jejich pojmosloví popsány jevy, které se vztahují k internalizaci společenských praktik, názorů a stereotypů, se kterými Allen ve svém díle operuje při konstrukci významů. Režisér vytváří narativní tok, který v sobě zahrnuje reprezentaci společenských jevů, viděných jeho optikou. Tyto jevy a s nimi spojené významy jsou pak prezentovány publiku, které má na základě tohoto uspořádání možnost přejmout názor mediálního producenta.

1.2.2.1 Reprezentace

Reprezentace je proces, který zahrnuje užití jazyka, znaků a obrazů, které působí jako reprezentanti věcí. Teorie mediální reprezentace⁵⁵ odkazuje k procesu konstrukce aspektů reality. Realitou mohou být lidé, místa, objekty, události, kulturní identity a jiné abstraktní koncepty. Takové reprezentace se mohou objevovat v psané podobě, ale také v pohyblivých i nepohyblivých obrazech. Reprezentace probíhá v jakémkoliv médiu, obzvláště v případě masového média. Všechny produkty médií reprezentují reálný obraz světa kolem nás. Ukazují nám však jen jednu verzi reality, ne realitu samotnou. Teorie reprezentace v mediálních studiích ukazuje na způsob přemýšlení o tom, jak jsou určité osoby nebo skupina lidí prezentovány publiku.⁵⁶

Reprezentace propojuje významy a jazyk s kulturou. Stuart Hall popisuje reprezentaci jako: „...používání jazyka k tomu, abychom sdělili něco, co dává smysl, nebo reprezentuje svět smysluplně ostatním lidem.“⁵⁷ Hall se ve své práci ptá, zdali jazyk vyjadřuje pouze to, co mluvíci nebo spisovatel, malíř, chce sdělit, nebo zdali je jeho/její osobní vyjádření záměrné. Reprezentace je produkcí významů v našich myslích skrze jazyk. Je spojnicí mezi koncepty

⁵⁴ TRAMPOTA, Tomáš. *Zpravodajství*. In: *Zpravodajství*. 1. vyd. Praha: Portál, 2006. s. 92. ISBN 80-7367-096-8.

⁵⁵ Koncept reprezentace již krátce po svém „příchodu“ zaujal důležité místo i v rámci kulturních studií. V rámci teorie reprezentace se pracuje s několika přístupy, jako je *reflektivní* nebo *konstruktivistický* přístup k reprezentaci. Konstruktivismus měl však v posledních letech 20. století ze všech přístupů nejnámější dopad na kulturní studia.

⁵⁶ Můžeme identifikovat dva modely a varianty, na jejichž základech tento přístup stojí. *Sémiotický přístup* švýcarského lingvisty Ferdinanda de Saussura a *diskurzivní přístup*, který je spojován zejména s prací francouzského filozofa a historika Michela Foucaulta.

⁵⁷ HALL, Stuart. *Representation. Cultural Representations and Signifying Practices*. London: Sage Publications, 1997, s. 15. ISBN 0-76195431-7.

a jazykem, který nám umožňuje referovat k reálnému světu objektů, lidí a událostí, nebo dokonce k imaginárním světům fikčních objektů, lidí a událostí.

Práce je tvořena dvěma procesy, dvěma systémy reprezentace. První je systém, kterým jsou dány všechny druhy objektů, lidí a událostí do korelace se souborem konceptů nebo mentálních reprezentací, které si každý jedinec nese v hlavě. Bez těchto konceptů by nebylo možno smysluplně interpretovat okolní svět. Význam tedy zcela závisí na systému představ a konceptů, které jsou formovány v našich myšlenkách a které mohou stát v pozici reprezentanta skutečného světa. Ten znemožňuje referovat o věcech jak vně, tak mimo hlavy jedinců. Je důležité to, že se neutváří pouze koncepty z materiálních objektů, ale také ze zcela abstraktních pojmů, jako je láska, válka, ale také pohlaví, rasa, třída a dalších „věcí“, které lidé nikdy předtím nespatriili a nikdy spatřit nemohou. Daný systém je potom založen na vztahu individuálních konceptů, které formují komplexní myšlenky a ideje, a to díky tomu, že jsou tyto koncepty uspořádány do různých klasifikačních systémů.⁵⁸

Jak je tedy možné vzájemné porozumění, přestože jsou v komunikaci využívány zcela odlišné konceptuální mapy a dochází tak k interpretaci světa zcela odlišným způsobem? Děje se tak proto, že je sdílena v podstatě identická konceptuální mapa, jelikož jedinci náleží do stejné kultury. Protože je jim dána možnost vidět svět v přibližně stejné podobě, jsou následně schopni vystavět sdílenou kulturu významů a na jejích základech konstruovat sociální svět, který je společně obýván. Aby k takové výměně konceptuálních map a významů mohlo dojít, musí mít každý jedinec v rámci kultury přístup ke sdílenému *jazyku*. Jazyk podle Halla představuje druhý systém reprezentací.⁵⁹ Obecný termín, který je používán pro slova, zvuky nebo obrazy nesoucí význam, jsou znaky. Vztah mezi věcmi, koncepty a znaky leží v samém srdci produkce významů v jazyce. Proces, který spojuje tyto tři elementy dohromady, je tím, co je nazýváno reprezentací.

Význam pojmu reprezentace tedy může ležet v rovině znovu zpřítomnění daného a přímo odkazuje na ustálené užití prostředků, nebo k zažitému procesu zobrazování a znovu zpřítomňování okolního světa dalším publiku⁶⁰. Pojem reprezentativnost neboli typizace je však významově nejbliže k pojmu stereotyp, který popisuje různé typy osob předvádějících (zastupujících) určité sociální skupiny a typy osob.

⁵⁸ Tamtéž, s. 15-17.

⁵⁹ Tamtéž, s.18.

⁶⁰ JIRÁK, Jan a KÖPPOVÁ, Barbora. *Média a společnost*. Praha: Portál, 2003. s. 141. ISBN 978-80-7367-287-4.

1.2.2.2 Stereotyp

Každé z výše uvedených označení, typ a stereotyp, znamená rozdílnou sílu ustálenosti vazby mezi reprezentovaným a popisovaným a také jiný vztah mezi tímto popisovaným a reálným objektem. Pojem *typ* je označení pro opakovanou prezentaci a zároveň zdůraznění konkrétní vlastnosti, opakující se dále s jinými zástupci stejného typu.⁶¹ Stereotyp je oproti tomu podle Burtona a Jiráka zjednodušenou reprezentací nějakého lidského projevu, rysu či postoje, který se objevuje po delší dobu. Základním rysem stereotypu je fakt, že jistým způsobem přetváří originál (původní předlohu) do zjednodušené podoby a tyto zjednodušené rysy záměrně zveličuje. Jednou z vlastností každého stereotypu je podle těchto autorů také okamžitá rozpoznatelnost na základě specifických detailů, které se k němu vážou.⁶² Jedinci pracují se stereotypizací nejčastěji v případech, že nemají osobní, přímou zkušenost s objektivní realitou. Takové stále se opakující realitě jsou kontinuálně vystavováni například právě prostřednictvím médií. Stereotypizace se nejčastěji váže na činnosti, zaměstnání nebo sociální skupiny, které jsou ve společnosti vnímány jako skupiny minoritní. „*Stereotypy jsou konstitutivním prvkem sociální konstrukce reality. Jsou především typizovanými nositeli soudů, postojů, názorů, případně předsudků.*“⁶³

Média mají vliv na šíření stereotypů ve společnosti, ale nejsou to pouze média, kdo je tvoří. Celá společnost aktivně vytváří nové stereotypy a posiluje ty stávající. Stereotypy jsou v sociálních skupinách předávány a také konstruované. Fungují na základě společného souhlasného názoru na společnost a okolní svět, kterého společnost dosáhla. Mediální organizace hrají významnou roli při konstituování, upevňování a šíření stereotypů jako zdrojů informací, ze kterých společnost může čerpat. A konečně, stereotypy jsou nositelem dominantní ideologie a prostředkem, který zajišťuje pevnou pozici mocenských struktur ve společnosti.

Walter Lippmann hovoří o stereotypech jako o obrazech, které jsou přítomny v hlavách jedinců a které jsou užívány k pochopení celistvé reality. Tu podle Lippmanna není možno pochopit jinak než prostřednictvím jednoduchých výstavbových procesů. Díky stereotypům vzniká možnost akceptovat nová fakta, ovšem zároveň stereotypy odolávají logickým vysvětlením. Pokud má stereotyp pevný základ, automaticky je dáována přednost argumentům,

⁶¹ TRAMPOTA, Tomáš. *Zpravodajství*. In: *Zpravodajství*. 1. vyd. Praha: Portál, 2006. s. 93. ISBN 80-7367-096-8.

⁶² BURTON, Graeme a JIRÁK, Jan. *Úvod do studia médií*. Brno: Barrister & Principal, 2001, s. 189. ISBN 80-85947-67-6.

⁶³ Tamtéž, s. 189.

kteří jsou jeho oporou, a pozornost dále není věnována faktům, která stojí v opozici.⁶⁴ Koncepty reprezentace a typizace se tedy týkají především znázornění sociálních skupin a lidí.

Pro potřeby této práce je ale podstatné zejména zobrazování lidí, konkrétně vyobrazení ženských hrdinek ve zkoumaných filmech. Toto zobrazování je znázornění způsobu, jakým na lidi nebo sociální skupiny Allen nahlíží (v Allenově případě se hovoří zejména o obrazu lidí z vyšší společnosti), ne jejich znovu zpřítomňování. Jak tvrdí Fafejta: „...vše, co je spojeno s člověkem ve společnosti, je do značné míry sociálně konstruováno a nakonec ani nelze oddělit konstruované od přirozeného.“⁶⁵ Pokud jsou tato zobrazení ještě pravidelně opakována, jsou takto podle těchto teorií upevňována a mohou mít podstatný vliv na vztahování symbolů tohoto filmového světa k realitě diváků, kteří tento svět poté mohou vnímat jako přirozený a normální. Cokoliv, co je pak zobrazeno „jinak“, je označeno za nepřirozené.

V těchto dvou podkapitolách byly vysvětleny pojmy stereotyp a reprezentace. Pochopení podstaty tvorby a fungování těchto jevů je velmi důležité, zejména při práci s filmovým médiem. Právě Allen podle Girguse a dalších filmových vědců využívá filmového textu k zobrazení stereotypů společnosti, zobrazování společenských jevů a k reprezentaci témat, které ve svém díle kontinuálně zvyznamňuje a to vše s důrazem na roli ženy v tomto procesu zobrazování.⁶⁶

1.3 Gender a genderové role

V předchozí kapitole 1.2 byl přiblížen teoretický koncept konstruktivismu, konkrétně konstruktivismus sociální a mediální. Dále bylo v souvisejících kapitolách vytyčeno, jakou optikou bude v práci v dalších částech nahlíženo na pojmy reprezentace a stereotyp. Tato kapitola se nadále bude pohybovat v teoretické oblasti konstruktivismu, avšak na následujících stranách se zaměří na teorii genderu a genderových rolí. Následující řádky této kapitoly jsou věnovány vymezení pojmu gender tak, jak s ním bude v rámci této práce operováno.

⁶⁴ LIPPMANN, Walter. *Public opinion*. New Brunswick: Transaction Publishers, 1991, s. 79-93. ISBN 1-56000-999-3.

⁶⁵ FAFEJTA, Martin. Úvod do sociologie pohlaví a sexuality. Věrovany: J. Piszkiwicz, 2004, s. 13. ISBN 80 86768-06-6.

⁶⁶ GIRGUS, Samuel. *The Films of Woody Allen*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002, s. 19. ISBN 978-0-521-81091-3.

Gender je termín, který se v posledních desetiletích hojně skloňuje a který odkazuje k sociální konstrukci pohlaví nebo psychosociálních průvodních jevů spojovaných se sexuální identitou. Na začátku dvacátého prvního století se začal jak ve feministické teorii, tak i v populárním diskurzu „gender“ nahrazovat pojmem „pohlaví“. Tento termín odkazuje k sexuální rozdílnosti v biologickém slova smyslu. Genderové role potom naznačují jak chápat chování subjektu v závislosti na očekávání, která se vážou k určitým rolím. Termín genderové role však spojuje tato očekávání ne s pohlavím (s tělem), ale s jedincem a jeho cítěním vlastního já, jako příslušníka třídy určitého pohlaví.⁶⁷

Gender je podle Martina Fafejty „...kulturní a sociální stereotyp a očekávání, které se pojí k jednotlivým pohlavím.“⁶⁸ Michal Bočák uvádí definici pohlaví jako: „...souhrn vrozených biologických vlastností, obzvláště vnějších a vnitřních pohlavních orgánů.“⁶⁹ (překlad ze slovenštiny V.Č.) V moderní společnosti převládá základní binární dělení kategorie pohlaví – žena a muž. Takovýto systém pevného dělení je však od konce devatenáctého století poměrně výrazně narušován doklady o existenci intersexuálních jedinců, kteří jsou z medicínského hlediska ve shodě na úrovni genetické, anatomické i hormonální. Tito lidé mohou vykazovat tělesné znaky obou pohlaví v různém rozsahu a stejně tak i projevy typických pro jednotlivé pohlaví. Fafejta rozvádí problematiku projevů pohlaví a tvrdí, že chování jedince ve společnosti není apriori dáno pouze naší přirozeností bytí ženou či mužem, ale spíše je výsledkem působení výchovy, tlakem společnosti a očekáváním. To, jak je jedinci prožíváno vlastní tělo, jak je vnímána pohlavní role a pohlavní identita a jak tito jedinci rozumí sami sobě, je tedy z velké části přisuzováno sociálním vlivům.⁷⁰

Výše uvedené teoretické definice pojmu gender jsou jen malým výřezem z velkého množství variant, jak k této problematice možno přistupovat. Jak bylo uvedeno již v předchozí kapitole ve spojitosti s konstrukcí sociální reality, jazyk hraje v tomto procesu velmi významnou roli. Jak uvádí Fafejta, pokud například nahlédneme do Slovníku spisovného jazyka českého, objeví se nám slovníková hesla odkazující k označení muž a žena. Mužům jsou přiřazeny hesla jako například „silný“, „statečný“, „rozvážný“, „muž činu“. Zatímco ženy jsou spojovány s přídomek jako „drobná“, „mladá“, „povídavá“,

⁶⁷ Do češtiny je možno termín gender přeložit jako soc. pohlaví, nebo jako rod. Od obou označení se ale již ustupuje, jelikož bývají nepřesně spojovány s biologickým pohlavím.

⁶⁸ FAFEJTA, Martin. Úvod do sociologie pohlaví a sexuality. Věrovaný: J. Piszkiwicz, 2004. s. 30. ISBN 80 86768-06-6.

⁶⁹ BOČÁK, Michal. Viditelné a neviditelné v diskurze pohlavia, rodu a sexuality, 2007. [online]. [cit. 2016-07-23] Dostupné z:

http://michalbocak.weebly.com/uploads/2/8/1/2/2812791/bocak_pohlavie-gender_sexualita_diskurz_2007.pdf

⁷⁰ FAFEJTA, Martin. Úvod do sociologie pohlaví a sexuality. Věrovaný: J. Piszkiwicz, 2004. s. 23. ISBN 80 86768-06-6.

„vdaná“, „povětrná žena“⁷¹. Tato hesla jasně ukazují, jak je možné spojovat označení muž a žena se sociálními konstrukcemi. Pojem žena je dokonce ve slovníku definován ve vztahu k muži – tedy ve vztahu k druhému pohlaví. V realitě každodenního života je tedy měřítkem rozlišování spíše gender, než samotné pohlaví. Hausman se k této problematice vyjadřuje a říká, že otázka genderu ve spojení s ženskou otázkou se stala tak problematickou, že se samotné argumentování na toto téma stalo problematické.⁷²

Předchozí kapitola se zabývala problematikou reprezentace a stereotypizace, které jsou zřídka (jestli vůbec) neutrální aktivitou. Té se účastní jedinci společně s těmi, kteří „padělají“ převládající obrazy ve společnosti. Tyto obrazy mají sílu upevňovat stereotypní představu o nás, která odolává. Přestože se najdou i ti, kteří tuto sílu využívají s úmyslem pozitivního působení na společnost, i přes jejich nejlepší úmysly je ale velmi těžké, ne-li nemožné, reprezentovat jiného člověka nebo lidi bez zabřednutí do zmatených kategorií subjektivity a objektivitu. Tento proces popisuje i Dale Bauer: „*Akt vyprávění je akt moci. Je to způsob, jakým znovu vytváříme interpretace jako mocné metody sociální kontroly a cesta, kterou omezujeme protichůdné diskurzy v rámci chápání jednotlivce. Tudiž si ochočujeme způsob konkurenčního čtení.*“⁷³ (přeloženo z angličtiny V.Č.) Objektivizované narativy mohou podle Bauera škodit a být plné předsudků. Pokud je tedy narativ svázaný se sociální kontrolou, co se stane, pokud pracuje s označením „žena“, který byl v naprosté většině ještě donedávna vyprávěn převážně muži? Co se může stát, vysvětluje například Laura Mulvey⁷⁴ na příkladu žen, které zastávají symboliku označující mužského pozorovatele, který může prožívat své představy a posedlosti skrze lingvistickou kontrolu. V kontextu stereotypizace mluví Mulvey i o genderových rolích.

Jak bylo naznačeno na předchozích řádcích pojem gender je spojován se sociálně konstruovanými rolemi jedinců, přesto je nutné se vyvarovat stavění genderových rolí na stejnou linii jako role sociální. Jak uvádí Bočák, status maskulinity (mužskosti) a femininity (ženskosti) je odlišný v různých kulturních společenstvích, což jasně dokazuje, že zatímco pohlaví je nám dáno při narození, gender a s ním i genderové role si během života osvojujeme a vymezujeme. Jak ale mnozí konstruktivističtí teoretikové upozorňují, celý tento proces osvojování si genderové role je provázen nekončícím tlakem společnosti, která

⁷¹ FAFEJTA, Martin. Úvod do sociologie pohlaví a sexuality. Věrovaný: J. Piszkiwicz, 2004. s. 33. ISBN 80 86768-06-6.

⁷² HAUSMAN, Bernice L. *Gender and Gender Roles*. 2003. [online]. [cit. 2016-07-04]. Dostupné z: <http://www.encyclopedia.com/doc/1G2-3401801664.html>

⁷³ BAUER, Dale M. *Feminist Dialogics: A Theory of Failed Community*. Albany: State U of New York Press, 1988, s. 31. ISBN 0887066518.

⁷⁴ MULVEY, Laura. *Vizuální slast a narativní film*. In: *Dívčí válka s ideologií: Klasické texty angloamerického feministického myšlení*. Libora Oates Indruchová, Praha : SLON, 1998. ISBN 80-8585067-2.

vynucuje neustálé potvrzování této role.⁷⁵ Gender tedy neoznačuje pouze sebeidentifikaci s naším tělem, ale také s tzv. *rodovým vyjádřením*. Jak uvádí Bočák, pokud chce být jedinec společností přijat, musí jeho „rodové vyjádření“, jeho „role“ odpovídat společností vymezené kategorii „správné“ ženy a „správného“ muže.⁷⁶ Právě konceptem performativu se ve své práci *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity* zabývá poststrukturalistická teoretička Judith Butler, jejíž práci podrobněji představím v následující kapitole 1.3.1. Pro tuto práci je její přístup k chápání genderu stěžejní optikou, kterou budeme nahlížet na konstrukci ženských postav ve filmech W. Allena a na role (sociální či genderové), do kterých jsou postavy opakovaně nebo nově stavěny.

Tato kapitola se zabývala vymezením a představením pojmu genderu a genderových rolí. Bylo zdůrazněno, jakým způsobem je koncept genderu chápán v kontextu zejména konstruktivistických teorií a také bylo naznačeno, jakým způsobem bude dále s tímto pojmem pracováno v dalších částech práce.

1.3.1 Judith Butler – poststrukturalisticko-feministický přístup

Následující kapitola má za cíl představit teoretický koncept feministické kritičky Judith Butler, která se řadí do linie konstruktivistického směru chápající gender a genderové identity jako výsledek procesu konstrukce. Než však bude v práci přistoupeno k podrobnějšímu představení klíčových bodů jejího specifického uchopení tematiky genderového performativu, následující řádky budou věnovány vytyčení základních postulátů poststrukturalistického přístupu (bez nároku na zevrubný a kompletní popis), konkrétně pak jeho feministické větve.

Základem poststrukturalistických přístupů je specifické pojetí jazyka a práce s termínem subjekt. Poststrukturalistický směr se vyznačuje poměrně specifickým postojem, který je v opozici k předchozím feministickým proudům⁷⁷. Subjekt v poststrukturalistickém proudu zastává pozici objektu, který má být kriticky zkoumán. Poststrukturalistický feminismus pak zcela odmítá uzavírání objektů do vymezených skupin na základě sdílených znaků označujících tzv. *ideální ženu* (sdílená, jednotná identita, potřeby) a otevírá tak možnosti pro uznání individuálních identit, kterým dosud byla odepírána možnost se do této skupiny zařadit. V rámci poststrukturalistického přístupu je subjekt viděn jako neměnný a esenciální

⁷⁵ Tato diplomová práce vychází z premis konstruktivistického přístupu, který stojí v opozici k esencialismu. Esencialisté pracují s představou pevného jádra, esenciálního principu, který odpovídá biologické danosti genderu, ze kterého pramení další jednání jedinců.

⁷⁶ BOČÁK, Michal. Viditelné a neviditelné v diskurze pohlavia, rodu a sexuality, s. 6, 2007. [online]. [cit. 2016-07-23] Dostupné z: http://michalbocak.weebly.com/uploads/2/8/1/2/2812791/bocak_pohlavie-gender_sexualita_diskurz_2007.pdf

⁷⁷ Vycházím z obecně uznávaného dělení feministických směrů na humanistický feminismus, feminismus diference a poststrukturalistický feminismus

základ, který je potřeba neustále podrobovat kritickému zkoumání, stejně jako je potřebné se zaměřit na analýzu způsobů, jakými jsou dané objekty zkoumání konstruovány v naší realitě. První i druhá vlna feminismu se v podstatě snažila definovat subjekty na základě legitimizovaných a univerzálních genderových identit, čímž ustanovovala symbolický řád a každodenní žitou zkušenost jedinců.⁷⁸

Jak je již zmíněno výše, nejen práce se subjektem, ale také jazyk představuje základní koncepci poststrukturalistických teorií. Jazyk vymezuje specifický prostor, ve kterém se odehrává konstrukce genderových identit a ustavuje se uspořádání symbolického řádu. Subjekt je tedy vnímán jako aktivní mluvčí, který nestojí v pozici ručitele významu, ani jeho původu, ale je formován až v jazykovém prostoru. Poststrukturalismus na tento prostor nahlíží jako na místo, kde dochází ke křížení protichůdných a konfliktních diskurzů. Zásadní je také právě pojem diskurz, jakožto stavební kámen poststrukturalismu, využívaný k analýze diskurzu a diskurzivních praktik (viz samostatná kapitola 2.2 Diskurz a diskurzivní analýza). Poststrukturalismus dále čerpá z filozofických prací a lingvistických teorií Ferdinanda de Saussura⁷⁹, z Louise Althussera a jeho ideologického konceptu⁸⁰, a v neposlední řadě se obrací na psychoanalytické práce Jacquese Lacana⁸¹. Vzhledem k celkovým cílům práce a jejímu omezenému rozsahu práce staví na domněnce, že byly dostatečně představeny základní pojmy poststrukturalistického feminismu a dále se bude věnovat pouze vybrané představitelce tohoto období, Judith Butler.

Judith Butler je považována za jednu z nejvýraznějších a nejdůležitějších zástupkyň poststrukturalistického směru třetí vlny feminismu. V roce 1990 vychází její, v mnohých aspektech, přelomové dílo *Gender Trouble*⁸², na základě kterého se začal zásadně měnit feministický diskurz. Butler neměla zájem o částečnou revizi feministického směru, ale chtěla změnit celkové jádro feminismu. Základní problém viděla zejména v obrazu ženy a její existující identity v takové podobě, jakou ji formuje právě samotný feminismus. Ve své stati

⁷⁸ BARŠA, Pavel. *Panství člověka a touha ženy*. Praha: SLON, 2002. s. 38. ISBN 80-86429-06-7.

⁷⁹ Saussurův koncept označujícího a označovaného je pro feministické teorie významný zejména z pohledu jeho myšlenky nemožnosti nalézt pevná a neměnná významy v kulturním, sociálním světě ani ve světě přírody. Označující pojmy jako například femininní a maskulinní jsou variabilní a rozmanité. In: SAUSSURE, Ferdinand de. *Kurs obecné lingvistiky*. Praha: Odeon, 1989. ISBN 8020700706.

⁸⁰ Zejména poststrukturalistický feminismus pracuje s teorií ideologie Francouze Louise Althussera, který definuje ideologii jako proces konstituce jedinců do pozic subjektů této ideologie, ve kterých se dále materializuje a reprodukuje. Subjekty tzv. interpeluje, neboli vyzývá (oslovuje) prostřednictvím moci. In: ALTHUSSER, Louis. 1971. „*Ideology and Ideological State Apparatuses*“. In: *Lenin and Philosophy and other Essays*. New York: Monthly Review Press. [online]. [cit. 2016-02-03]. Dostupné z: <http://www.marx2mao.com/Other/LPOE70ii.html#s5>

⁸¹ LACAN, Jacques. *The ethics of psychoanalysis, 1959-1960: the seminar of Jacques Lacan*. Book VII; edited by Jacques-Alain Miller, London: Routledge, 2008. ISBN 978-0-415-42361-8.

⁸² BUTLER, Judith. *Gender trouble: feminism and the subversion of identity*. New York: Routledge, 1990. ISBN 0-415-90042-5.

Butler zdůrazňuje, že se nesmí zapomínat na základní fakt, že feminismus není pouze teoretický směr, ale hlavně směr politický. Jako takový potom nemůže existovat bez zástupců, zastupitelské moci a podporovatelek, tedy všech žen, které jsou feminismem zastupovány. Zároveň na tyto ženy feminismus naléhá, aby svou existující identitou odpovídaly danému diskurzu, který ustanovuje cíle a zájmy žen. Tato reprezentativnost je podle Butler normativní funkcí jazyka, která buď odhaluje, nebo naopak deformuje to, co je považováno za pravdivou kategorii ženy.⁸³

Butler však zásadně zpochybňuje cíle feminismu a silně kritizuje exkluzivní praktiky feminismu, které vytvářejí pevné kategorie žen. Kritizuje dále funkci těchto kategorií, jež jsou v područí patriarchálního řádu, a feminismus jako organizaci bojující za jejich „pravé“ identity. Butler tak upozorňuje na to, že takovými praktikami jen dále zvyznamňujeme hierarchii patriarchy v jeho upořádání požadavků, předností a záměrů, které společně zaštiťují jen určitý obraz žen, a jiné z tohoto systému zcela vylučuje. Butler pracuje zejména s pojmy identita a subjekt a kriticky analyzuje funkce subjektů a průběh procesu jejich tvorby subjektů, při kterém si subjekty internalizují specifické identity na základě genderu, pohlaví, etnika nebo společenské příslušnosti. Jak uvádí Barša, Butler odmítá existenci specifického mužství a ženství nebo univerzálního a neměnného lidství, které by historicky bojovalo o svoji existenci.⁸⁴

Butler odmítá existenci přirozeného těla, které by samostatně existovalo před diskurzem a sociálním světem. K genderu je v její teorii přistupováno jako k performativu, který je aktivně tvořen, dělán.⁸⁵ Není přirozenou kategorií, kterou pouze „jsme“. Genderového performativního chování se podle Butler dopouští jedinci každý den, jelikož není snadné se z tohoto repetitivního schématu vymanit. Butler tedy přichází s tvrzením, že neexistuje ani identita, tělo a pohlaví, které by mělo původ ve světě, který by nebyl diskurzivně konstruován. Pohlaví a gender je právě tím, kdo formuje subjekt. Subjekt samotný je genderem vytvářen. Pohlaví i gender jsou tedy podle Butler kategorie podmíněné i stavěné pouze na základě kulturního diskurzu a takto se vzájemně ustavují a reprodukuje. Butler se ve své stati dotýká i problematiky sexuality, která je podle autorky spojením diskurzů, moci a těl. Toto specifické spojení je odpovědné za produkci pohlaví, které je však pouhým umělým produktem v jehož pozadí fungují mocenská uskupení.

⁸³ Tamtéž, s. 1-3.

⁸⁴ BARŠA, Pavel. *Panství člověka a touha ženy*. Praha: SLON, 2002. s. 272. ISBN 80-86429-06-7

⁸⁵ Tamtéž, s. 165.

Tato teorie tak zcela ruší smysl dosavadních feministických prací, které byly založeny na zcela konkrétně vymezených opozicích přirozeného a jasně rozlišitelného biologického pohlaví a sociálně konstruovaného genderu. Butler tímto redefinováním genderu a pohlaví nabízí řešení problému, se kterým se feministické teorie od prvopočátku nedokázaly vypořádat. V jejich dualistickém uspořádání je stabilita genderu neustále vyzývána nemožností své nezávislosti na materializovaných a opakujících se genderových normách, kterých jako takových není možno dosáhnout.

Tím se práce vrací zpět k otázce, kterou si v počátku svého zkoumání Butler pokládá. Ptá se, kde jsou ty ženy, za které feminismus bojuje, hledá kategorie a způsoby, jakými jsou jedinci do těchto kategorií stereotypně a automaticky v rámci určitého diskurzu zařazováni a tím pádem jím i zásadně omezeni. Stejně jako není cílem této práce analyzovat genderovou identitu ženských hrdinek ve filmech W. Allena, nebylo cílem Butler hledat skutečnou genderovou identitu žen, tak jak se snažil feminismus v letech před publikací přelomového *Gender Trouble*. Základním konceptem převzatým z výše uvedené teorie Judith Butler, který formuje zkoumání konstrukce femininity Woodyho Allena v této práci, je předpoklad, že pohlaví i gender jsou klasifikovány jako předcházející kategorie, které vyplývají ze sociálního kontextu a vztahů, ve kterých žijeme. Stejně jako Butler se ve své knize odklání od zkoumání genderu jako takového, i tato práce se zaměří na studium jednotlivých diskurzivních praktik, v rámci kterých vznikají určité koncepty a bude se snažit zjistit, jakou roli tyto koncepty hrají v kontextu zkoumaného díla a v kontextu dnešní společnosti. V této práci tedy budu, po vzoru Judith Butler, hledána odpověď na otázku, jak vznikají označující pojmy, které jsou vnímány jako fixní a neměnné postuláty poznání a jakým způsobem tyto postuláty odrážejí a ustanovují uspořádání ve společnosti, v aplikaci na vybrané snímky W. Allena.

1.3.2 Laura Mulvey – feministická filmová teorie

V této podkapitole bude představena druhá z vybraných feministických prací, jejíž optikou a pomocí specifické terminologie z ní čerpané bude zkoumáno to, jak pracuje W. Allen s prvky femininity v rámci výstavby obrazu žen na plátně. V této podkapitole se práce bude soustředit zejména na danou terminologii, kterou je nutno specifikovat vzhledem k potřebám dalšího analytického postupu a upustí od vyčerpávajícího popisu rozsáhlé práce této filmové teoretičky.

Když v roce 1973 filmová teoretička a filmařka Laura Mulvey poprvé přednesla svoji stať *Vizuální slast a narativní film*⁸⁶, která byla později v roce 1975 publikována ve významném periodiku *Screen*, uvedla tak na scénu jednu z nejzásadnějších feministických filmových teorií, která změnila jejich celkové postavení. Díky její esejí se feministická teorie dostala mezi nejvýraznější a nejprogresivnější se rozvíjející filmové teorie vůbec a vytvořila si své specifické pole působnosti. Její přístup vyniká spojením ideologické, psychoanalytické a feministické analýzy a také vytvořením specifické terminologie feministické kritiky. Mulvey se tak zcela jasně odlišila od předchozích feministických přístupů a děl, která převážně analyzovala konkrétní filmy a režiséry (např. Pam Cook, Claire Johnston).

Přichází s celkovou analýzou filmu jako takového, se zkoumáním celého procesu „dívání se“ na filmové dílo a zejména slasti, která z tohoto sledování divákovi plyne (*skopofilie = slast z dívání se*). Mulvey zkoumá to, jak funguje hollywoodský film a jeho mechanismy zevnitř.⁸⁷ Pracuje s termíny jako *pohled/gaze*, *slast*, a *bytí pro pohled*, *kastrační komplex* (muži se strachují o svůj penis a ženy penis mužům závidí), *fetišismus*⁸⁸ a *voyeurismus*. Voyeurismus se projevuje zejména v prostředí kina, nebo jiné ztemnělé místnosti, kdy si diváci uvědomují, že sledují soukromý svět jiných a to jim činí velké potěšení. Muži jsou však podle Mulvey v pozici těch, kteří se dívají. Ženy jsou pak ve filmech klasického Hollywoodu zobrazovány jako pasivní, sexuální objekt. Film samotný je postaven na *trojím mužském pohledu*: muž v pozici diváka, muž v pozici kameramana a muž jako spoluherec. Filmy z období klasického Hollywoodu jsou podle výzkumů Mulvey založeny na zobrazování konvencí, spojených s postavením žen, které představují hrozbu kastrace tím, že se u nich projevuje absence penisu, ale zároveň své potomky posouvají do roviny symbolična⁸⁹. Žena je sexuálním objektem pro upoutání mužského pohledu (*bytí pro pohled*) jak v rámci narativu filmu, tak pro samotného diváka.⁹⁰ V neposlední řadě ve své stati pracuje s psychoanalýzou S. Freuda a J. Lacana. Za pomoci tohoto výrazně mužského diskurzu se

⁸⁶ MULVEY, Laura. *Vizuální slast a narativní film*. In: *Dívčí válka s ideologií* : Klasické texty angloamerického feministického myšlení. Libora Oates Indruchová, Praha: SLON, 1998. ISBN 80-85850672.

⁸⁷ HANÁKOVÁ, Petra. *Pandořina skříňka anebo Co feministky provedly filmu*. Praha: Academia, 2007, s. 73-75. ISBN 978-80-200-1551-8.

⁸⁸ Pojem fetišismus podle Mulvey značí stav, kdy žena není mužem vnímána jako hrozba. Muž na ženu nahlíží pouze jako na objekt.

⁸⁹ MULVEY, Laura. *Vizuální slast a narativní film*. In: *Dívčí válka s ideologií* : Klasické texty angloamerického feministického myšlení. Libora Oates Indruchová, Praha : SLON, s. 67, 1998. ISBN 80-85850672.

⁹⁰ Tamtéž, s. 120-126.

snaží poukázat na fascinaci filmem, která je strukturována již danými vzorci fascinace, které se utvářejí působením sociálních uspořádání.⁹¹

V této diplomové práci bude aplikována výše vytyčená terminologie L. Mulvey na vybrané snímky Woodyho Allena (aplikace takto definovaných termínů viz samostatná kapitola 3.3 v praktické části diplomové práce). Záměrem této aplikace je poskytnout hlubší vhled do problematiky konstrukce ženských postav na filmovém plátně optikou feministické filmové kritiky, jelikož předmětem zájmu této práce je filmové dílo.

1.3.3 Konstrukce femininity

Předchozí podkapitola se věnovala poststrukturalisticko-feministickému přístupu a dále představila koncept genderového performativu Judith Butler, který je řazen mezi nejvíce respektované genderové teorie vůbec. Z výše uvedeného je patrně nejdůležitější znovu zdůraznit i v rámci této podkapitoly zejména pohyblivou a měnící se povahu genderu. S touto tematikou Butler dále pracuje a hlouběji ji prozkoumává ve své další knize *Bodies that Matter: On the Discursive Limits of „Sex“*⁹². Zde Butler zejména zdůrazňuje nutnost upustit od představy fixní podoby maskulinity a femininity a přichází s názorem, že kategorie ideální maskulinity a ideální, korektní femininity nemají pouze jednu podobu, nýbrž jsou proměnlivé.⁹³ Jak uvádí Bočák „definování vlastní identity se ponechává na jednotlivci, přičemž se neočekává, že jednou přijatá, deklarovaná sebedefinice bude navždy neměnná.“⁹⁴

Přístup feministických teorií k genderu a jeho teoretickému uchopení se rozvíjel od osmdesátých let 20. století. V souvislosti s touto prací je důležité vymezení pojmu femininita a její normativní formy, rozpoznávané ve společnosti. Proces, ve kterém dochází k rozlišení mezi femininitou a maskulinitou, se děje přímo ve struktuře společnosti, ale také ve sféře osobní. Femininita funguje jako genderová role, která má přesně vymezená pravidla a postavení v rámci institucí uznávaných societou. V původním vymezení femininity byla žena zasazená do tradiční ženské role. Genderovou optikou viděno, byla taková role svázána s domácím prostředím a pečovatelstvím ženy, zatímco maskulinní role muže byla spojena se zajišťováním obživy. Domácí prostředí je pro ženu přirozenější, jelikož je to žena, která má od přírody možnost přivádět na svět děti. Domácí prostředí je také z ekonomického hlediska

⁹¹ Freud podle Mulvey sám představoval muže, který ženám nevěnoval pozornost a jejich důležitost pro něho byla až na posledním místě.

⁹² BUTLER, Judith. *Bodies that Matter: On the Discursive Limits of „Sex“*. London: Routledge. 1993. ISBN 0 415-90365-3.

⁹³ Ibidem s. 241-250.

⁹⁴ BOČÁK, Michal. Viditelné a neviditelné v diskurze pohlavia, rodu a sexuality, s. 6, 2007. [online].

[cit. 2016-07-23] Dostupné z:

http://michalbocak.weebly.com/uploads/2/8/1/2/2812791/bocak_pohlavie-gender_sexualita_diskurz_2007.pdf

oblastí, kde není přiznáno ohodnocení, a nemá tudíž pro ženu z hlediska umístění se na žebříčku významnosti prestiž.⁹⁵ Podle Bočáka však stále v kultuře převažují normativní kategorie jako femininní žena a maskulinní muž. Pokud je však žena označena jako žena maskulinní, toto označení konotuje nepřírozenou pozici ženy, která například převzala úlohu živitele rodiny, nebo je hnána touhou po kariéře.⁹⁶

Cviková a Juránová vyjmenovávají další tradiční charakteristiky, typické pro označení ženy. Jsou jimi například citlivá, milá, nesamostatná, zcela závislá na muži, pečující o domácnost. Ženin vzhled a krása jsou velmi často vystavovány tlaku společnosti. Ženinou rolí je mimo jiné pečovat primárně o svůj vzhled, na základě kterého je následně hodnocena.⁹⁷

Krása je jedním z témat, které historicky formuje pojetí femininity napříč staletími. Krása je definujícím faktorem, na základě kterého jsou ženy navzájem porovnávány. Je zárukou úspěchu při snaze o získání muže, a takový muž o tuto ženinu krásu pečuje díky svým ekonomickým prostředkům. K problematice mýtu krásy se vyjádřila Naomi Wolf, která popisuje: „*Mýtus krásy nám říká, že kvalita, zvaná „krása“, objektivně a univerzálně existuje. Ženy ji musí chtít ztělesňovat a muži musí chtít vlastnit ženy, které ji ztělesňují. Toto ztělesňování je imperativem pro ženy, a ne pro muže. Je to stav nevyhnutelný a přirozený, protože je daný biologii, sexualitou a evolucí. Silní muži bojují o krásné ženy a krásné ženy jsou úspěšnější v reprodukci. Krása žen musí korelovat s jejich plodností, a když tento systém je založený na sexuální výběru, je nevyhnutelný a neměnný.*“⁹⁸ Mýtus krásy je tak podle autorky využíván muži k udržení nadvlády nad ženami. Stejnou myšlenku zastává i Pierre Bourdieu ve svém díle *Nadvláda mužů*, podle kterého jsou ženy umisťovány do pozice těch, které existují primárně a pouze pro muže, jako symbolický objekt k pozorování.⁹⁹ Definování krásy a femininní identity žen se věnuje i David Gauntlett, který od nástupu feministických směrů pozoruje výrazné změny. Vidí genderové reprezentace za více propracovanější, ucelenější a více otevřené k diskuzi, než jak tomu bylo v minulosti.

⁹⁵ CARTER, Cynthia a STEINER, Linda. *Critical Readings: Media and Gender*. Maidenhead: Open University Press, s. 14, 2004. ISBN 0 335 21097 X.

⁹⁶ BOČÁK, Michal. *Viditelné a neviditelné v diskurze pohlaví, rodu a sexuality*, 2007, s. 9. [online].

[cit. 2016-07-23] Dostupné z:

http://michalbocak.weebly.com/uploads/2/8/1/2/2812791/bocak_pohlavie-gender_sexualita_diskurz_2007.pdf

⁹⁷ CVIKOVÁ, Jana a JURÁŇOVÁ, Jana. *Růžový a modrý svět: rodové stereotypy a ich důsledky*. Bratislava: Aspekt. 2003. ISBN 80-89140-02-5.

⁹⁸ ZAHŘÁDKA, Pavel. *Mýtus o mýtu krásy. Polemika s knihou Mýtus krásy Naomi Wolfové*. In: *Média dnes*. Reflexe mediality, médií a mediálních obsahů, Olomouc: Univerzita Palackého, 2008, s. 161–176.

⁹⁹ BOURDIEU, Pierre. *Nadvláda mužů*. Praha: Karolinum, 2000, s. 60-61. ISBN 80-204-0505-4.

Taková praxe by pak podle něj měla být podporována a dále upevňována producenty mediálních sdělení.¹⁰⁰

Touto podkapitolou, ve které bylo specifikováno pojetí pojmu femininita, práce dochází k poslední části teoretického bloku. Vymezeno bylo zejména tradiční, fixní pojetí i fluidita výchozích kategorií, ve kterých můžeme označení femininní či maskulinní chápat.

¹⁰⁰ GAUNTLETT, David. *Media, Gender and Identity: An Introduction*. London: Routledge, 2002, s. 5. ISBN 0-203-36079-6.

2. METODOLOGIE

Po úvodní kapitole, kde bylo přiblíženo teoretické ukotvení práce, se práce dostává do části druhé, a to metodologické. Zde bude představen postup při výběru vzorku, vytyčí se stěžejní body zvoleného výzkumného nástroje a bude popsáno, jakým způsobem bude probíhat práce se zvoleným vzorkem při jeho samotné analýze.

Jak uvádí Girgus, v posledních třech dekáдах dvacátého století dominovaly na akademické půdě feministické kritiky, psychoanalytické přístupy v kombinaci s jinými postupy filmové kritiky a od šedesátých let byla ve filmové analýze pevně ukotvena také sémiotická analýza. Přesto pro některé z kritiků ani kombinace právě těchto tří kritických přístupů nezaručuje garanci hloubky nebo síly možných kvalitativních zjištění. Girgus uvádí, že se naopak někteří domnívají, že analýza, pracující s termíny těchto přístupů, ničí artistický požitok a přirozenou vitalitu umění a kinematografie. Přesto je podle něj známým faktem to, že právě tyto kritické přístupy mají nezpochybnitelný, pronikavý a všudypřítomný vliv, a to nejen ve sféře akademické.¹⁰¹

Při výběru metodologie výzkumu byla věnována zvýšená pozornost otázce správného výběru kritických a analytických nástrojů, konceptů a metod, pomocí kterých jsou jeho filmy v této práci zkoumány. Je však takřka nemožné seriózně studovat mediální produkt, jako je film nebo literární dílo, zejména v akademickém prostředí, bez uvažování nad záležitostmi a otázkami, jimiž se zabývá právě kritický feminismus. Jedná-li se například o objektivizaci žen, v práci se lze jen těžce vyhnout konfrontaci s psychoanalytickým vhladem do této problematiky. Přes tuto část se poté lze propracovat až k nevědomým a skrytým oblastem literárního a kinematického textu. Kooperací těchto konkrétních přístupů vzniká obecný prostor, kde je užitím lingvistické a sémiotické terminologie o vzniku subjektu v textu, nalezen nový způsob uvažování nad znaky, mocí a významem v literárním nebo kinematografickém díle.

Na základě těchto úvah byly pro potřeby práce zvoleny dvě výše popsané feministické kritické teorie, které se dobře doplňují s diskurzivní analýzou při aplikaci na Allenovo dílo. Zejména proto, že Allen tak intenzivně soustřeďuje na místě a v situacích žen roli psychoanalýzy a sociální konstrukce uměleckých forem, bude po provedení samotné diskurzivní analýzy podle J.P. Geeho dále zvolený vzorek podroben analýze podle přístupu Laury Mulvey (viz podkapitola 1.3.2) popsaném v zásadním díle *Vizuální slast a narativní*

¹⁰¹ GIRGUS, Samuel. *The Films of Woody Allen*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002, s. 98. ISBN 978-0-521-81091-3

*film*¹⁰². Tento přístup bude na výsledný korpus aplikován společně s konceptem genderového performativu Judith Butler (její koncept představen v podkapitole 1.3.1) a to vše v rámci samostatné kapitoly 3.3 Feministická kritika vybraných snímků.

2.1 Výběr vzorku

Název této diplomové práce je *Konstrukce femininity ve filmech Woodyho Allena*. Již v rámci tohoto názvu jsou vymezeny prvotní faktory, které hrály zásadní roli při předvýběru vzorku, tedy filmů vhodných k analýze. V těchto snímcích je kladen důraz na prozkoumání toho, jakým způsobem Allen pracuje s prvky femininity, popřípadě do jakých genderových rolí jsou hlavní hrdinky řazeny a které z těchto prvků jsou ve filmech pomocí odborné analýzy pozorovatelné. Pojem femininita, který byl vymezen v kapitole 1.3.2, jasně odkazuje k ženskosti a ženskému elementu, který z hlediska cíle této práce musel v každém z vybraných snímků být ústředním definujícím prvkem narativu a celkového vyznění filmu.

Jak uvádí Hendl, podstata každé analýzy v kvalitativním výzkumu leží v rozdělení celku na jednotlivé komponenty a následně dochází ke zkoumání toho, jak tyto komponenty pracují jako samostatné jednotky a jaký je mezi nimi vztah.¹⁰³ Je tak nutné vymezit zejména následující. Za celek je v tomto výzkumu považována kompletní filmografie Woodyho Allena. K červnu 2016 Allen zrežiroval celkem 46 celovečerních snímků.¹⁰⁴ Následně byl korpus rozdělen na samostatné výzkumné jednotky, kterými jsou jednotlivé filmy. Jelikož se ale tato práce zaměřuje na konstrukci femininity, následovala podrobná studia dostupných materiálů, zabývajících se dílem Woodyho Allena z filmového akademického hlediska. Na základě získaných znalostí bylo možné z celkové filmografie určit, které snímky se podle odborníků nebo samotného režiséra věnují vyobrazení ženské hrdinky z perspektivy femininní subjektivity. Bod zlomu ve tvorbě W. Allena, ve kterém ve svých snímcích záměrně upustil od čistě komického obsahu a začal se věnovat studiu ženské stránky¹⁰⁵ byl akademiky určen snímek *Annie Hallová* (1977), který byl tedy pro potřeby této práce určen jako první vhodný k analýze.¹⁰⁶ Dalším kritériem následného výběru dalších snímků byla

¹⁰² MULVEY, Laura. *Vizuální slast a narativní film*. In: *Dívčí válka s ideologií* : Klasické texty angloamerického feministického myšlení. Libora Oates Indruchová, Praha: SLON, 1998. ISBN 80-8585067-2.

¹⁰³ HENDL, Jan. *Kvalitativní výzkum. Základní metody a aplikace*. Praha: Portál, 2005, s. 35. ISBN 80-7367-040-2.

¹⁰⁴ Dostupné z: http://www.imdb.com/name/nm0000095/?ref=nm_sr_1

¹⁰⁵ Tento fakt byl potvrzen i samotným Allenem například v publikacích sestavených z interview s režisérem. První z nich je publikace Stiga Björkmana, která vyšla v českém překladu, *Woody o Allenovi* (1996). Druhá je kniha autora Erica Laxe názvem *Conversations with Woody Allen* (2009).

¹⁰⁶ K jakým změnám došlo konkrétně ve tvorbě W. Allena vysvětleno podrobněji v kapitole 1.1.1 Tvorba W. Allena a její specifika

práce s pravidelným časovým rozestupem mezi zvolenými jednotkami. Toto kritérium mělo zajistit reprezentativní pokrytí Allenovy filmografie a zároveň možnost posoudit, zda došlo ke změně nebo vývoji při konstruování femininity v pozorovaném období mezi lety 1977 – 2013. Následoval tedy předvýzkum v podobě detailního seznámení se s obsahem souboru snímků, který zahrnuje následující tituly (v pořadí podle roku vzniku, název v originálu): *Annie Hall* (1977), *Interiors* (1978), *Manhattan* (1979), *Stardust Memories* (1980), *The Purple Rose of Cairo* (1985), *Hannah and her sisters* (1986), *September* (1987), *Another Woman* (1988), *Alice* (1990), *Husband and Wives* (1992), *Melinda a Melinda* (2004), *Vicky Cristina Barcelona* (2008), *Blue Jasmine* (2013). Po opakovaném zhlédnutí tohoto vzorku a na základě všech výše uvedených kritérií bylo k potřebnému zajištění reprezentativnosti zvoleného vzorku zvoleno celkem 6 snímků.

Kinetextuální kreativní proces bude v této práci kriticky prozkoumán v rámci individuálních momentů. Ty budou vybrány z analyzovaných snímků, které mohou být považovány za reprezentativní vzorek filmografie Woodyho Allena pro tuto diplomovou práci. Film budu studovat jako celek, jako médium, které je složeno z konkrétních záběrů a scén. V těchto scénách bude určeno, jak je v nich a v jednotlivých záběrech rozvíjena hloubka postav a narativní tok a jak se tyto filmy vztahují jeden k druhému. S ohledem na předchozí zkušenosti s analytickou výzkumnou prací s filmovým médiem a předpokládanou časovou náročností plánované diskurzivní analýzy se vzorek v této konečné podobě zdá být dostatečný pro potřeby této práce. Výsledná podoba vzorku bude popsána v následující podkapitole spolu s deskripcí jednotlivých snímků, a to z důvodu zlepšení orientace v samotné analýze.

2.1.1 Deskripce sledovaných proměnných

V předchozí podkapitole bylo popsáno, jakým způsobem byl vybrán výsledný vzorek pro výzkum této práce. Podle výše stanovených kritérií a s ohledem na výsledky předvýzkumu, který měl odhalit případné nedostatky v možnosti užití diskurzivní analýzy na tento výsledný korpus, bude v této podkapitole přistoupeno k deskripci jednotlivých snímků se zacílením na představení ženských hrdinek a specifika těchto snímků (kontextuální i umělecká), která také sehrála významnou roli při volbě jednotlivých proměnných (filmů) do konečného výzkumného celku. Ten se skládá z následujících snímků: *Annie Hallová/Annie Hall* (1977), *Hana a její sestry/Hannah and her sisters* (1986), *Alice/Alice* (1990), *Melinda a Melinda/Melinda and Melinda* (2004), *Vicky Cristina Barcelona/Vicky Cristina Barcelona*

(2008), *Jasmíny slzy/Blue Jasmine* (2013). Uvádím zde název snímků v originálním znění, v dalších částech práce ale budu pracovat pouze s českým distribučním názvem snímků.

Annie Hallová

Film *Annie Hallová* znamenal pro Allena zásadní obrat od předchozí tvorby, kterým chtěl opustit žánr bláznivé komedie, kde vtip a srozumitelnost hrály ústřední roli. *Annie Hallová* byl první snímek, ve kterém chtěl jít do hloubky a upřímně zobrazit nové, jiné hodnoty, které měly být přínosem právě pro diváky tohoto snímku. Spíše se ale soustředil na záměrnou změnu ve své tvorbě, kterou chtěl svými realističtějšími a hlubšími snímky obracet přímo na publikum, a to optikou ženské psyché.¹⁰⁷

Přestože je *Annie Hallová* příběhem mladé ženy ze Středozápadu žijící na Manhattanu a v Los Angeles v sedmdesátých letech, je nutno zdůraznit, že tento příběh není zcela příběhem jejím. Annie příběh nevypráví, není tvůrcem významu. Allen totiž pracuje na svou dobu s nekonvenční narativní strukturou. V případě snímku *Annie Hallová* je tato narativní struktura tvořena skrze vzpomínky hlavního mužského představitele Alvyho, prostřednictvím kterých proplováme až do současného vztahu s Annie. V několika snímcích je proto považováno za nutné představit i některé z mužských postav, které jsou důležité pro kontext konstrukce femininity, jelikož ta je tvořena skrze postavy mužské.

Chronický neurotik Alvy Singer v podání Woodyho Allena a kreativně oblečená Diane Keaton¹⁰⁸, se díky tomuto snímku stali předlohou pro moderní romantické komedie, nicméně jen málokdo ze současných tvůrců se odvážil přistoupit k zobrazení romantického vztahu na plátně tak radikálně jako Allen. V úvodní scéně totiž divákům Alvy sděluje: „*Annie a já jsme se rozešli*“. Snímek tak automaticky odmítá klasický narativní rámeček „muž potká ženu“ a soustředí se na vyprávění příběhu dvou lidí, odehrávající se v reálném světě, kde humor a parodie pramení z přirozených komických situací spíše, nežli z parodie samotné, se kterou dosud pracoval.

Hana a její sestry

Hana a její sestry je snímkem, který je odrazem Allenovy vášně pro velikána ruské literatury A. P. Čechova. Výsledkem je snímek zachycující kolektivní portrét skupiny lidí, kde ani jedna postava není v pozici postavy hlavní. Snímek však začíná a končí u postavy Hany a jejích tří sester. Tak jako v předchozích snímcích, jako byly *Annie Hallová*, *Interiéry*

¹⁰⁷ BAILEY, Jason. *Filmový génius Woody Allen: kompletní průvodce tvorbou*. Praha: Slovart, 2015, s. 76. ISBN 978-80-7391-997-9.

¹⁰⁸ Režisér dal D. Keaton volnou ruku při volbě oblečení a styl Keaton se později díky tomuto snímku stal ikonickým.

a *Manhattan*, se snímek soustředí na vážné, ženské a hluboce propracované charaktery.¹⁰⁹ Při sledování *Hany a jejích sester* máme pocit, jako bychom byli přímo součástí toho ženského kolektivu, kde každý má svoji roli. Allen vystupuje jako postava Mickeyho Sachse, která působí jako pozadí příběhů sester. Jako Hanin první manžel je součástí rozsáhlé rodiny, která mu dává viditelný přístup k paralelním vztahům. Jeho postava je umístěna do akce tak, aby nijak nenarušila výstavbu narativní touhy, na kterou je tento snímek zaměřen. Prozkoumává dvojznačné osobní vztahy a morální problémy na pozadí propojení komedie a dramatu. Úvodní scéna nese jistou důležitost pro strukturu a následný vývoj snímku. První sekundy snímku se soustředí na detailní záběr obličeje krásné hlavní hrdinky Lee, mladší sestry Hany. Její napůl usměvavý a napůl zahleděný výraz zachycuje kombinaci mládí a předčasné zralosti, doprovázenou černobílým titulkem se slovy Elliota „*Bože, ta je krásná*“. Následně se kamera přesouvá do interiéru a zastavuje se u Elliota v podání Michaela Caina. Kamera v jednom záběru dále sleduje kroky Lee a ukazuje ve stále větších detailech její šarm a krásu. Elliot zatím skrze voice – over popisuje své reakce a pocity, a tím nás okamžitě uvádí do centra intenzivní dramatické situace, která se postupně stává více a více komplikovanější.

Kamera hraje v tomto snímku velkou roli zejména ve spojení s Elliotovou narací. Zaměřením na ženský subjekt, který dominuje struktuře a vyprávění ve filmu, ale dosahuje speciální vizuální a emocionální síly, která je zintenzivňována ve scénách rodinného setkávání. Tyto scény se soustředí na postavu Hany, která je zdrojem akce, a rodinní příslušníci jsou k ní neustále přitahováni.

Alice

Alice je jméno hlavní hrdinky dalšího snímku W. Allena, které zvolil zcela záměrně. Toto jméno má jasně evokovat obraz konkrétních žen z vyšší třídy, které Allen pravidelně potkával na Páté avenue, luxusní a módní newyorské čtvrti. Ženy z tohoto prostředí jej fascinovaly, a právě jejich život a životní styl chtěl ve svém snímku pravdivě ukázat. Alice je nejen epitomem ženy anglosaského protestantského původu, ale také ženy čisté, bohaté a dobře zabezpečené. Taková žena se po ulici prochází v norkovém kožichu a každé léto tráví v úchvatných letních rezidencích v prominentních místech Spojených států, jako je Hampton či Connecticut. Taková žena tráví svůj den nákupy v luxusních buticích, obědy ve vytříbených newyorských podnikcích a pořádáním benefičních akcí pro chudé a nemocné,

¹⁰⁹ Inspirací při tvorbě tohoto snímku bylo Allenovi jeho dětství: „*Byl jsem jediný muž v rodině mnoha a mnoha žen. Měl jsem celkem osm sester, sestřenic a matku. Vždy jsem byl obklopen ženami. Jen málokdy přemýšlím v rovině mužských postav, krom sebe samého.*“ In: DOWD, Maureen. *The five Women of Hannah and Her Sisters*. New York Times, February 2, Section 2, 1986, s. 23. [online]. [cit. 2016-05-03] Dostupné z: <https://www.nytimes.com/books/97/02/23/reviews/farrow-harrah.html>

kterým však ve skutečnosti věnuje pouze povrchní pozornost. Takové ženy Allen vnímá jako ženy hodné, ne příliš zákeřné, ovšem neopomíjí akcentovat jejich povrchnost a jistou zábavnost, která pramení právě z jejich neschopnosti žít skutečný život.

Svým snímkem Allen zamýšlí ukázat těmto ženám odlišnou stránku života, jehož podstatu nejsou schopny uchopit, pokud na život nepohlédnou jinak.¹¹⁰ *Alice* je snímek o svobodě, o emancipaci jedné ženy a o změně. Změna je pro Allena velkým tématem, který je alfou a omegou tohoto snímku. Alice prochází změnou a tato změna pro ni znamená život. Malá změna je pro ni prospěšná, ale změna, která by kompletně proměnila její dosavadní a budoucí životní směr, je její smrtí. Allen se domnívá, že ženy jako Alice touží po změně, která by je přivedla k plnějšímu životu, přesto by se zároveň chtěly zastavit v určitém věku, který pro ně byl povrchně prospěšný. Ve výsledku žena raději takovou změnu odmítá a přijímá radostně vše, co ji jakýmkoliv způsobem dopomůže vrátit se zpět. Zpět do doby, kdy slovo svoboda znamenalo peníze a bohatý manžel, ale také život bez skutečné lásky a duchovní čistoty, po které každá z těchto žen skutečně toužila.

Melinda a Melinda

Allen vytvořil velmi specifický snímek, ve kterém nechal prostor pro osobní vklad a pochopení postav na jednotlivých hercích a chtěl zachytit určitý druh obav, nejistoty a očekávání, které dřímá v každém člověku.¹¹¹ *Melinda a Melinda* je příběhem zoufalé ženy, které se příjezdem na večerní party rozpadne život na dvě zcela odlišné části. Jeden příběh je komedií, druhý tragédií. Allen vytváří unikátní labyrint žánrů a příběhů, které se navzájem proplétají. Tento snímek ukazuje příběh o skupince Newyorčanů, kteří nemohou přijít na to, zdali jsou šťastni, nebo nešťastni. Tato filozofická otázka provází Allena už od doby *Annie Hallové*, kde byla postavou Alvyho pronesena slavná věta charakterizující vývoj Allenova názoru na život: „*Život je rozdělen na strašný a mizerný*“.

Příběhy obsahují životní zklamání, zradu, nevěru a nestálost lidského srdce postav. To vše viděno očima ženy Melindy. Její příběh je vyprávěn jako mozaika životních rozhodnutí jedné ženy, který je nám nabízen ve dvou variantách událostí. Každá z dalších postav snímku jako by byla v područí jednoho konkrétního stvořitele, který ale není krutý. Filozofie jejich vzniku je, že není potřeba lítosti nad něčím, co je nevyhnutelné, ale na těchto bytostech nám Allen ukazuje, že i ony jsou obdarovány darem pokazit věci i bez pomoci vyšší moci.

¹¹⁰ GIRGUS, Samuel. *The Films of Woody Allen*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002, s. 201. ISBN 978-0-521-81091-3.

¹¹¹ SOLOMONS, Jason. *Woody Allen Film by Film*. London: Carlton Books Limited, 2015, s. 208. ISBN 9781780976730.

Vicky Cristina Barcelona

Tento snímek sleduje cestu dvou přítelkyň Vicky a Cristiny do katalánské metropole Barcelony. Vicky zde má dokončit svoji magisterskou práci o katalánské identitě, o které ví velmi málo. Vicky je klasickým příkladem mladé, bohaté a úzkoprsé americké studentky, která využije jakoukoliv záminku k tomu, aby mohla odcestovat na letní studia. Její přítelkyně Cristina je ale o poznání volnější a jednodušší žena, která se ve svém životě řídí instinkty a srdcem. Tyto dvě postavy společně vytvářejí stejné protipóly jako město Barcelona samo. Jak ve své knize popisuje Solomons, Allenovi se bez předchozí znalosti města podařilo zachytit jeho romantickou a emotivní stránku. Allen však do této lokace vkládá další ze skrytých významů snahy zachytit pomocí filmu skutečnou povahu reálna: „*Může to vypadat, že znáte Barcelonu, ale ve skutečnosti víte, že jen předstíráte.*“¹¹²

Třetici výrazných ženských postav na plátně doplňuje Maria Elena, španělská ex-manželka ústřední mužské postavy, malíře Juana Antonia. Ta představuje spojnicí a zároveň naprostý opak obou ženských charakterů, jelikož svojí mentální nestabilitou narušuje na první pohled klidnou plavbu mezi vztahem Vicky, Cristiny, Juana Antonia a města Barcelony.

Jasmíniny slzy

Jasmína je členkou vysoké newyorské society, která spadla až na dno. Snímek je pravděpodobně inspirován krizí na burze (2008), která způsobila rozpad mnoha „perfektních“ a „nedotknutelných“ vztahů a rodin z vyšších společenských tříd.¹¹³ Jasmína je bohatá panička z Manhattanu, která i přes snahu nového začátku stále není schopna vzdát se minulosti. Její život plul kupředu, ale pouze dokud se nezastavil proud peněz a obdivu, který byl hnacím motorem jejího dosud poklidného života. Hlavní postavu Jasmínu doplňuje osoba její sestry Ginger, která je opět v pozici protipólu, jehož úkolem je akcentovat nedostatky Jasmíny ve všech aspektech jejího života.

Tímto snímkem se Woody snaží naznačit, že všichni můžeme být jednou v její pozici. Snímek *Jasmíniny slzy* má v sobě velké množství elementů, které jej přibližují k dílům minulým – vysvětlující monology hlavních postav, staromódní jazzovou hudbu a hlavní zápletku, k jejíž vyřešení by stačilo využít vymožeností moderní doby.

¹¹² SOLOMONS, Jason. *Woody Allen Film by Film*. London: Carlton Books Limited, 2015, s. 208. ISBN 9781780976730.

¹¹³ Tamtéž, s. 213.

2.1.2 Průběh analýzy

V předchozí části byl stručně popsán děj zkoumaných snímků a jednotlivé postavy, kterými se v rámci analýzy zabývám. Jak bylo již několikrát uvedeno, cílem práce je zkoumat prvky femininity, které se ve sledovaných snímcích objevují. Ve snímcích se nicméně objevují i postavy mužské, které jsou velmi důležité pro vývoj narativu a samotné konstrukce femininních prvků postav ženských. Tyto mužské postavy jsou ve velké většině v postavení postav vedlejších, přesto jim je v rámci vybraných komponent diskurzivní analýzy věnována pozornost. V kategorii ženských postav je analýza zaměřena na hlavní ženské postavy, jelikož je záměrem této práce soustředit se na detaily a hloubkový průzkum těchto postav a není možné postihnout v takové míře všechny zobrazené ženské postavy ve zkoumaných snímcích. Samotné zaměření výběru snímků, jehož jedním z kritérií bylo jméno hlavní hrdinky již v názvu snímku, odkazuje na ženské postavy, na jejichž konstrukci je hlavně postavena daná analýza.

V prvotní části výzkumu byly stanoveny výzkumné otázky a specifikovány cíle práce. Dále došlo k výběru snímků k analýze, jak bylo podrobně popsáno v kapitole 2.1. V následující etapě výzkumu bylo všech 6 vybraných snímků podrobena opakované analýze. Průběžné výsledky analýzy byly zapisovány do archů, které byly organizovány do celků podle jednotlivých komponent diskurzivní analýzy. V těchto celcích byla na základě daného postupu také postupně zvýrazněna jazyková spojení, označení a skupiny slov, které byly ve snímcích akcentovány. Již v rámci této první fáze se dal jasně vyzorovat opakující se vzorek označujících, které se vážou k prvkům femininity ve zkoumaných snímcích. Vzorek si zachoval charakter opakujících se prvků, nicméně byl také identifikován postupný vývoj a posun v užití těchto označujících termínů. Pozorovaný vývoj se zastavil u snímku *Melinda a Melinda*. Tento snímek se řadí do etapy tvorby W. Allena, který se vyznačuje specifickým zaujetím evropskou kulturou a proto je celek dále v této práci (i odborníky) nazýván evropská etapa.

Tato třetí etapa tvorby, která podle odborníků trvá od devadesátých let dvacátého století až dodnes ustavovala normu, kdy se Allen záměrně stáhl z plátna. To mu umožnilo experimentovat s tónem příběhu s určitou precizností a předvídatelností. S jeho odchodem se nicméně ze snímků vytratilo i velké množství detailů, které až do té doby charakterizovaly velmi pečlivě propracované femininní prvky ženských postav. Tento fakt se potvrdil již v první vlně výzkumu, kdy se při průběžné kontrole průběžných výsledků analýzy ukázalo, že některé typy kategorií, do kterých jsou ženské postavy ve filmech řazeny se vytratily a jiné se

naopak postupně vypracovaly z méně zdůrazňovaných v etapě předchozí, až na prvky převažující právě v etapě evropské. V rámci analýzy došlo k postupnému třídění těchto prvků do logických celků a v těchto tematických celcích jsem určila způsob, jak probíhá konstrukce prvků femininity, práce s genderovými stereotypy i reprezentací žen na plátně.

V průběhu tohoto třídění se ale ukázalo, že ve třech zkoumaných snímcích této etapy se neobjevují žádné progresivní postupy práce s ženskými postavami, dochází k pravidelnému opakování stejných prvků a obecně se dá konstatovat, že jsou snímky postaveny na identických prvcích femininity. V porovnání s prvními třemi snímky, které se vyznačovaly originalitou postupů, vývojem práce s hlavními postavami, změnami v konstrukci genderových stereotypů a obecně pozorovatelným vývojem v konkrétních bodech analýzy, se ukázalo být pro práci přínosnější vytvořit jednotný celek, ve kterém budou popsány výsledky analýzy těchto třech snímků. Tak se práce mohla detailněji zabývat prvky, které se od předchozí etapy naopak odlišují a jsou důležitým důkazem toho, že se Allenovo dílo postupně proměňovalo. Vznikla tedy možnost vytvořit přehledný souhrn toho, jakým způsobem k vývoji v Allenově díle dochází a jaký to má pro celkovou stavbu ženských postav význam. Validita výzkumu zůstala neporušena, jelikož i přes zařazení snímků do jednoho celku došlo k jednotlivým analýzám všech šesti snímků. Jak uvádí Hendl, kvalitativní výzkum se má zabývat popisem procesů, vztahů, okolností a situací a identifikovat problémy, které jsou stanoveny během vyjasňování účelu vědeckého výzkumu.¹¹⁴ Tyto podmínky výzkumu byly v práci dodrženy, stejně jako postupy diskurzivní analýzy podle J. P. Geeho.

Hendl považuje kvalitativní druh výzkumu za pružný typ výzkumu, kdy se předpokládá vznik dílčích rozhodnutí, jak dále v analýze postupovat. Výzkumník je podle něj v pozici, kdy neustále modifikuje výzkumné otázky a výzkumný plán tak, aby našel vždy ty nejpodstatnější informace přispívající k osvětlení výzkumných otázek.¹¹⁵ Na základě těchto premis je možno uvažovat, že pokud by v práci bylo přistoupeno k prvotnímu výzkumnému plánu, tedy popsat analýzu snímků každého ze zbývajících děl a rozdělit tuto analýzu do 7 komponent, práci samotnou by daná zjištění neobohatila o hlubší vhled do problematiky tématu, ale pouze by se nahromadilo velké množství dalších dat bez zjevného odkazu k cílům této práce. Stejný postup byl uplatněn také v následné podkapitole 3.3, kde byla feministické kritice podrobena evropská etapa tvorby jako celek. Zvolená modifikace postupu tak odpovídá běžným metodologickým postupům kvalitativního výzkumu a nenarušuje validitu práce.

¹¹⁴ HENDL, Jan. *Úvod do kvalitativního výzkumu*. Praha: Karolinum, 1999, s. 35. ISBN 80-246-0030-7.

¹¹⁵ HENDL, Jan. *Kvalitativní výzkum. Základní metody a aplikace*. Praha: Portál, 2005, s. 50. ISBN 80-7367-040-2.

2.2 Diskurz a diskurzivní analýza

V předchozích podkapitolách byly představeny sledované proměnné a byl také popsán postup výběru vzorku pro diskurzivní analýzu. Taktéž bylo specifikováno, kterými postavami se v rámci analýzy bude práce zabývat, a došlo k upřesnění kontextuálního ukotvení těchto postav v narativech jednotlivých snímků pro snadnější orientaci v samotné analýze snímků. Než bude představena metoda zvolená ke zkoumání vybraného materiálu, následující řádky se budou zabývat vymezením pojmu diskurz.

Tento termín má obecně velké množství definicí a je spojován s tvorbou různých významů. Pojem diskurz označuje seskupení výroků, formulací a významů, které poskytují možnosti reprezentace reality. Reifová definuje diskurz jako produkt jazyka, který slouží ke komunikaci a hovoru na určité téma. Je také souborem konkrétních pravidel a kódů, které jsou uživateli používány při produkci významů a které odkazují k nějakému tématu. Podle autorky je tedy diskurz tedy skupina výpovědí, které se shlukují do tzv. archivu vědění. Tento archiv jednotlivým výpovědím předchází.¹¹⁶ Bočák dále popisuje diskurz jako „*relativně soudržný systém společensky produkováných a reprodukováných označujících praktik (významů), který se vyvíjí v konkrétním časoprostoru v závislosti na sociálně – technologických a sociálně – institucionálních podmínkách v těsné souvislosti se sociálními vztahy a praktikami.*“¹¹⁷

V diskurzivní analýze se však často pracuje zejména s formou diskurzu podle definice již výše zmíněného Michela Foucaulta. Zásadní vymezení diskurzu v jeho pojetí se nalézá v knize *Archeologie vědění*¹¹⁸. Diskurzem je podle Foucaulta systém praktik, které vytvářejí objekty, o nichž se mluví. Všechny sociální praktiky jsou nositeli významů, které mají vliv na strukturu toho, co děláme a jak se chováme. Proto můžeme podle Foucaulta tvrdit, že všechny naše praktiky jsou diskurzivně organizovány.¹¹⁹ Pojmy jako gender, ženskost a sexualita pak fungují a existují objektivně pouze na základě toho, že přísluší do určitého diskurzu.

Kontext relevantní pro tuto práci a pro film, jako vlivné médium, je kontext mediálních studií. Ten se vyznačuje silnou vazbou a ideologií, které jsou skrze média předávány publiku. Fairclough hovoří o konkrétních kódech a významech, jejichž produkcí a opakováním

¹¹⁶ REIFOVÁ, Irena a kol. *Slovník mediální komunikace*. Praha: Portál, 2004, s. 46. ISBN 80-7178-926-7.

¹¹⁷ BOČÁK, Michal. *Viditelné a neviditelné v diskurze pohlavia, rodu a sexuality*. s. 2, 2007. [online].

[cit. 2016-07-23] Dostupné z:

http://michalbocak.weebly.com/uploads/2/8/1/2/2812791/bocak_pohlavie_gender-sexualita_diskurz_2007.pdf

¹¹⁸ FOUCAULT, Michel. *Archeologie vědění*. Praha: Herrman & synové, 2002, s. 78. ISBN 80-239-0124-9.

¹¹⁹ HALL, Stuart. *Representation. Cultural Representations and Signifying Practices*. London: Sage Publications, 1997, s. 44. ISBN 0-7619543-7.

dochází k posilování jeho dominantní pozice ve společnosti. Vše, co se s dominantním diskurzem neslučuje, je podle něj poté ze systému vyloučeno.¹²⁰

Pro potřeby této práce je čerpáno z definice diskurzu jako činnosti, která ustavuje podobu reprezentací sociální reality jedinců. Je vyvíjena snaha odhalit to, jaký má takový diskurz vliv na vytváření specifických charakteristik a získávání identit v kontextu tvorby ženských postav snímků W Allena. Tento diskurz má dále vliv na rozvoj člověka, který zahrnuje určitý způsob komunikace, tvorby a bytí jako takového. Právě Foucaultův koncept přinesl feministické teorii možnost vyhnout se dualistickému pojetí sociální podmíněnosti genderu. Foucault odmítá pojetí těla jako čistého biologického faktu. Podle něj musí být tělo vždy viděno ahistoricky a skrze optiku sociálních a diskurzivních zkušeností.¹²¹

Pojetí diskurzu podle J. P. Geeho, ze kterého je v této práci také čerpáno, je stejně jako jeho diskurzivní analýza specifickým přístupem. Gee rozlišuje diskurz, který integrálně splývá s nejazykovými „věcmi“ a je jazykem v jeho užití nebo v jeho rozpětí (např. konverzace nebo příběhy) a Diskurzy (psáno s velkým písmenem D), kterých jsou jedinci součástí, a které se navzájem ovlivňují. Celý život jedince je Geem označován jako mozaika myšlenek, slov, objektů, událostí, činností a interakcí v Diskurzu, který je sociálně akceptovanou situací mezi způsobem užití jazyka, myšlením, hodnocením, činnostmi a interakcí na pravém místě a v pravý čas. Pokud jsou všechny tyto aspekty spojeny dohromady takovým způsobem, že jsou jedinci rozeznáni ostatními jako určitý typ identity, v určitém typu aktivity teď a tady, potom byl podle Geeho správně užit Diskurz. Diskurzy jsou vždy definované ve vztahu spoluúčasti a soupeření s ostatními diskurzy a mění se, když se objeví jiné diskurzy ve společnosti. Gee tvrdí, že aktivními činiteli jsou právě jedinci ve společnosti, kteří reprodukuje, produkují, ustanovují a transformují danou formu života nebo Diskurzu. Světy jsou neustále a aktivně tvořeny a přetvářeny nejen skrze jazyk, ale také skrze jazyk používaný ve spojení s činnostmi, interakcemi, nejazykovými symbolickými systémy, objekty, nástroji, technologiemi a výraznými způsoby myšlení, hodnocení, cítění a víru. Nástroje, které autor představuje, jsou relevantní k tomu, jak jsou vytvářeny identity a činnosti a k rozpoznávání identit a aktivit, které jsou vytvářeny kolem nás.¹²²

J. P. Gee také pracuje s pojmem Gramatika 2, která určuje, jaké gramatické jednotky, jako podstatná jména, slovesa, fráze a podmínky, jsou užity k vytváření vzorců, které signalizují nebo ukazují charakteristicky toho, kdo dělá co a v rámci jakého diskurzu. Význam potom

¹²⁰ FAIRCLOUGH, Norman. *Language and power*. New York: Longman, 2001, s. 135. ISBN 0582414830.

¹²¹ FOUCAULT, Michel. *Archeologie vědění*. Praha: Herrman & synové, 2002, s. 85. ISBN 80-239-0124-9.

¹²² GEE, James P. *An introduction to discourse analysis: theory and method*. New York: Routledge, 2005, s. 6-12. ISBN 0-415-21186-7.

podle něj není v zásadě záležitostí dekodování gramatiky, ale hlavně je záležitostí vědění toho, který z mnoha závěrů, vyvozených z výpovědi, je relevantní. Relevance je hluboce propojena s kontextem, úhlem pohledu a kulturou.

Na základě těchto premis o diskurzu, zejména v pojetí J. P. Geeho a tak, jak je vymezeno výše, se bude práce při analýze konstrukce femininity řídit těmito předpoklady. Nyní se práce přesune k představení konkrétního přístupu, pomocí kterého budou snímky analyzovány. Jak již bylo řečeno, hlavní výzkumnou metodou této práce je diskurzivní analýza podle J. P. Geeho. Ta byla pro svoji flexibilní aplikovatelnost na jakýkoliv mediální útvar zvolena jako nejvhodnější pro ucelené zkoumání konstrukce femininity ve vybraných filmech W. Allena. Výsledkem této analýzy by měla vzniknout ucelená a odborná deskripce Allenových hrdinek, stejně jako explanace a popis postupu konstrukce těchto hrdinek v rámci narativního toku jednotlivých snímků. V neposlední řadě chce práce pomocí tohoto přístupu dojít k posouzení, zdali je možné v těchto snímcích pozorovat změnu či vývoj při práci s prvky femininity a s vyobrazením genderových rolí a stereotypů, které jsou hlavním hrdinkám přisouzeny.

2.2.1 Diskurzivní analýza podle J. P. Geeho

Tak stejně, jako se liší definice samotného pojmu diskurz, liší se i pojetí a definice jednotlivých diskurzivních analýz. Ty podmiňují specifické metody užití, analýzy i sběr dat, nástroje i samotné terminologie. Je tedy nutné zvolit vhodnou perspektivu, ze které bude analýza vycházet. Jako nejvhodnější metoda, která by vyhovovala potřebám této práce, byla vyhodnocena perspektiva ukotvená v sociologii. Jak bylo uvedeno již v úvodu práce, důležité je zaměření nejen na text jako takový, ale také na způsob, jakým je text, v tomto případě filmové dílo, užíváno v konkrétním společenském a sociálním kontextu.¹²³ Pokud se hovoří, píše nebo tvoří, vždy je zaujímana určitá perspektiva na to, co je normální, přijatelné a správné. J. P. Gee představil ve své knize úvod ke specifickému přístupu diskurzivní analýzy jazyka. Tento konkrétní přístup k diskurzivní analýze autor nezamýšlí porovnávat nebo dávat do kontrastu s přístupy jiných teoretiků.¹²⁴ Vychází však se dvou základních přístupů, van Dijka¹²⁵ a Schiffrin¹²⁶.

¹²³ Monaco ve svém díle *Jak číst film* vysvětluje, že film není možno vnímat jako jazyk ve smyslu lingvistickém. Film se podle něj jazyku podobá a pro popis a užití fenoménu filmu je užitečné využívat právě metaforu jazyka. Některé z metod, které používáme ke studiu jazyka (např. sémiotika, diskurzivní analýza, pozn. V.Č.) mohou být užitečné rovněž při studiu filmového média.

¹²⁴ Jako příklad můžeme uvést konverzační analýzu, která je specifickým přístupem k diskurzivní analýze zakotvené v sociologii. Tímto přístupem se zabýval van Dijk v díle *Discourse as structure and process*. Této problematice se také věnuje Mills ve své publikaci *Discourse*, který se na ni ale zároveň díval optikou feministických, poststrukturalistických a postmoderních prací.

¹²⁵ DIJK van, Teun A. *Handbook of discourse analysis*: Vol. 1: Disciplines of discourse.

Kritická diskurzivní analýza Normana Fairclougha využívá jiné nástroje analýzy a jinou lingvistickou tradici, ale nese důležité podobnosti s přístupem načrtnutým v této knize.¹²⁷ Pomocí diskurzivní analýzy jsou hledány vzorce a odkazy uvnitř a napříč promluvami za účelem zformování hypotéz o tom, jak je organizován a konstruován význam a jazyk.¹²⁸ Tato kniha J. P. Geeho je návodem k analýze takového jazyka, který je použit k řízení aktivit, perspektiv i identit. Jelikož podstatou gramatiky, řeči, mluveného i psaného slova je možnost vytvořit politickou, nebo názorovou perspektivu, použitá teorie se zaměřuje na popis podstaty jazyka při jeho užití.

Diskurzivní analýza a diskurz samotný je tedy původně lingvistické téma, ale koncept J. P. Geeho připouští možnost aplikace i na filmovou a jinou mediální tvorbu. Jeho koncept přímo vyžaduje, aby byl jakýsi průvodcem, který se přizpůsobí specifickým druhům dat, problémům a otázkám. Tento diskurzivní přístup má být adaptován na čtenářovy vlastní potřeby a klade důraz na analýzu *lidského těla, oblečení, gest, činností, interakcí, způsobů zacházení s věcmi*, dále na *analýzu symbolů, nástrojů, technologií* a konečně také na *analýzu hodnot, postojů, víry a emocí zkoumaných subjektů*.

Kniha, ze které bylo čerpáno, je částečně také o metodě výzkumu, ale předpokládá, že každá metoda vždy pracuje s teorií a metoda a teorie pak nemohou být odděleny.¹²⁹ Platnost jeho diskurzivní analýzy nestaví na tom, jak fungují jednotlivé nástroje analýzy samy o sobě, ale jak fungují jako celek, dohromady. Tato diskurzivní analýza je v práci celkově testována tím, že zkoumá, jaké množství dat pokrývá, jak dobře se dokáže adaptovat na nový zdroj dat a jak dobře se zvolená analýza dokáže provázat s širokým výběrem lingvistických detailů. Tedy v práci je postupováno striktně podle stanoveného postupu J. P. Geeho.

Diskurzivní analýza podle J. P. Geeho má za hlavní cíl vysvětlit, jakým způsobem funguje specificky užitý **jazyk**, v případě této práce filmová promluva, v procesu jeho konkrétního užívání a jeho analýza má také přispívat a intervenovat k důležitým problémům v přikládané oblasti, která je v mém zájmu z pozice výzkumníka.¹³⁰ Slova, která používáme, jsou asociována s kulturními modely a jazyk samotný reflektuje realitu a konstruuje ji určitým stylem. Významným bodem této analýzy je také studium **institucí**, které jsou ve zkoumaném textu zobrazovány. To, jakým způsobem jsou instituce produkovány a reprodukovány a jsou

New York: Academic Press. 1985.

¹²⁶ SCHIFFRIN, Deborah. *Approaches to discourse*. Chicago: University of Chicago Press. 1994.

¹²⁷ FAIRCLOUGH, Norman. *Language and power*. New York: Longman, 2001. ISBN 0582414830.

¹²⁸ GEE, James P. *An introduction to discourse analysis: theory and method*. New York: Routledge, 2005, s. 98. ISBN 0-415-21186-7.

¹²⁹ GEE, James P. *An introduction to discourse analysis: theory and method*. New York: Routledge, 2005, s. 1- 5. ISBN 0-415-21186-7.

¹³⁰ Tamtéž, s. 11-15.

dále udržovány, je důležitou součástí diskurzivní analýzy J. P. Geeho, se kterou bude při analýze pracováno. Diskurzivní analýza zahrnuje pokládání otázek o tom, jak je jazyk, v daný čas a na daném místě, užít ke konstrukci aspektů celé sítě situace tak, jak je tato taková situace nazírána jedinci v daný čas a na daném místě, a jak tyto aspekty sítě situace dávají smysl tomuto jazyku. Jazyk pak podle Geeho simultánně reflektuje realitu a konstruuje ji v určitém světle a určitým stylem.

Tato metoda je nástrojem k přemýšlení a k vybuzení diskurzivních reflexí vlastních výzkumníků o určité části dat, které jsou v centru zájmu badatele, a který odráží důležitý problém nebo otázku a za ni pak bude mluvit. V datech budou analýzou vyčleněna **klíčová slova**, jelikož slova, která jsou používána, jsou asociována s kulturními modely. Ty jsou hluboce implikovány v politikách – jakékoliv místo (řeč, text, média, činy, interakce, instituce), kde jsou v sázce věci jako moc, status, hodnotná znalost, pozice, nebo vlastnictví.

Kulturní modely obecně představují rozlišení toho, co je vhodné, typické, normální a nenormální. Tyto modely se různí podle příslušnosti do sociální třídy a jiných sociokulturních příslušností a jsou zjednodušením světa okolo nás. Tyto modely jsou jako video nahrávky v hlavách, nahrávky toho, co bylo viděno, čteno a jsou upravenými verzemi těchto percepcí. Tyto představy jsou ale potom přijímány jako prototypy lidí, objektů, událostí a jsou považovány za normální odraz reality a za určité normy.¹³¹ Přijaté modely jsou takové, které jsou přijímány zcela vědomě.

Tato práce tedy staví na těchto premisách a hledá, jaké **kulturní modely** mohou být identifikovány v práci W. Allena, který je mnohými odborníky uznáván jako jeden z nejvýznamnějších a nejuznávanějších filmových režisérů dvacátého století. Jeho pozice je spojená s určitou mocí a hodnotou, která je rozpoznávána odborníky i konzumenty jeho děl. Může tak zásadně ovlivňovat percepci jeho děl, a také jaké změny v jeho díle a jeho percepci sociálního světa, kterou převádí na plátno, může být v průběhu tří dekad pozorována.

V průběhu analýzy budou identifikovány a cíleně zdůrazněny fráze, které budou odpovídat na soubor výzkumných otázek, na které je v analýze hledána odpověď. Tyto otázky jsou tvořeny na základě daných výstavbových úkolů a reflexí. Pozornost je věnována zejména tomu, jak se tyto různé otázky propojují a ve které oblasti zájmu se tak děje. Dále budou analyzovány celkové situace, které budou ve vybraných snímcích vyčleněny pro potřeby práce jako zásadní a bude zkoumáno, jestli jsou zcela nové, nebo potvrzují předpoklad, že ve snímcích dochází naopak k opakování, s více či méně variacemi. Toto opakování se

¹³¹ Tamtéž, s. 52-60.

ritualizuje, habitualizuje a stává se živoucí tekutinou institucí. Přestože se diskurzivní analýza podle Geeho obvykle zaměřuje na jazykový (sémiotický aspekt), může se podle Geeho začít od jakéhokoliv aspektu situace a vždy se nakonec vrátí i k ostatním aspektům.¹³² Každý kousek jazyka, psaný nebo mluvený, je sestaven ze sady gramatických náповěd a vodítek, které mají čtenářům nebo divákům pomoci vyjednávat a spolupracovat s ostatními v interakcích k výstavbě 6 reprezentací reality, které J. P. Gee stanovil v rámci 6 stavebních úkolů a 18 specifických otázek. Ty mají výzkumníkovi pomoci odhalit význam jazykových aspektů podle toho, jak jsou užívány v síti situací, které výzkumník zkoumá. J. P. Gee přistupuje k významům jako k něčemu, co se chová jako situovaný význam. Význam tedy není pouze jen slovo, nebo text, který sám o sobě, nezávisle žije svým životem. Kdykoliv probíhá proces hovoru nebo psaní, vždy zároveň dochází ke konstrukci nebo tvorbě šesti oblastí „reality“.¹³³ Právě takový význam vzniká až v interakci s jednotlivými uživateli, v konkrétním kontextu, za užití určitých praktik typických pro konkrétní jedince. Proto je vytvořen základní koncept 7 komponent, které zahrnují výše zmíněné otázky a skrze které a ve kterých konečný význam utváříme:

1. Vytváření důležitosti

Prostřednictvím volby projevu, ať už psaného, nebo mluveného charakteru, dochází k předkládání určitého osobního postoje vůči sociálním jevům, kterými jsou jedinci obkloповáni. Tímto způsobem je dáván najevo význam, který je těmto jevům uživateli přiřazován. Některé jevy jsou v textech protěžovány, jiné naopak přehlíženy.

2. Vytváření aktivit

Která aktivita je v textu rozpoznána jako dominantní? A jak může být tato aktivita podrobně popsána? Na základě těchto otázek je zkoumán jazyk (text), který slouží jako prostředek k popisu aktivity, která s sebou nese jisté významy a je jedinci ve společnosti rozpoznávána.

3. Vytváření identity

Každým jedincem je užíváno mluvené i psané slovo k projevu vlastní identity. Prostřednictvím těchto projevů je konstruována identita. Při analýze sdělení bude pozornost kladena zejména na to, jaké identity jsou v rámci textu vytvářeny a dále udržovány, a také jaké role jsou s nimi spojovány.

¹³² Tamtéž, s. 83.

¹³³ Tamtéž, s. 11-15.

4. Vytváření vztahů

Pomocí komunikace jsou vyjadřovány nejen názory a identity, ale také postoje, které jsou zaujímány k tématu, o kterém je referováno. Skrze jazyk potom dochází ke konstrukci vzájemných vztahů v rámci society.

5. Politika vytváření postojů a názorů

V rámci analýzy je úkolem najít také to, jakým sociálním praktikám a jevům je dáována důležitost a jaký postoj ke zmíněným jevům má autor samotný. Hledán je také původ a relevanci různých sociálních zboží.

6. Vytváření souvislosti

Díky jazyku je jedincům dána schopnost mezi sociálními jevy vytvářet určité souvislosti. Texty se tak mohou vázat k několika různým oblastem a tématům. Vychází se z předpokladů toho, jak se minulé a budoucí interakce, verbální i neverbální, spojují s přítomným momentem a spolu navzájem.

7. Vytváření znakových systémů

Jazyk vytváří znakové systémy. Je tedy nutno hledat v textu takové systémy, na které je kladen větší důraz a zjistit, s jakým cílem je text tímto způsobem konstruován a jakým způsobem ke konstrukci dochází.

2.3 Cíle práce

Cílem práce je analyzovat proces konstrukce femininity a stereotypů, které jsou přisuzovány ženským charakterům. Práce si klade za cíl zjistit, jaké diskurzivní uspořádání volí Allen ke tvorbě specifických ženských charakterů a také za jakým účelem tyto konkrétní postavy přivádí na plátno. Bude zkoumáno, s jakými subjekty a pojmy Allen pracuje, zdali se během vymezeného období nějakým způsobem proměňují a jestli je možné tyto jím tvořené ženské identity považovat za obecně uznávané a ve filmovém průmyslu legitimizované a rozpoznatelný vzor, který reprodukuje momentální řád ve společnosti.

Dalším cílem je také v rámci diskurzivní analýzy snímků prozkoumat, jestli lze zařadit Allenovy ženské postavy do daných kategorií a identifikovat, zdali tyto kategorie ženy na plátně omezují, nebo je naopak mohou nějakým způsobem zvýhodňovat. Práce také hledá odpověď na otázku, zdali lze pozorovat vývoj ženského obrazu na plátně a tento vývoj bude zkoumán pomocí užití optiky Laury Mulvey a posune se až k aplikaci teorie výrazně odlišné povahy negenderovaných kategorií podle J. Butler na zkoumaný vzorek.

V neposlední řadě se v rámci výzkumu bude práce zabývat hledáním genderovaných prvků, jejich prezentací a způsoby, jakými jsou ve filmech užívány. V zájmu práce také leží otázka, jestli se v analyzovaných snímcích tyto genderové prvky objevují ve specifické a standartní podobě typické pro tvorbu Woodyho Allena, a jestli touto produkcí Allen podporuje genderovou nerovnost ve společnosti nebo se snaží o vytvoření novátorského významového prostoru pro výskyt ženských postav a stereotypů.

2.4 Výzkumné otázky

Hlavní výzkumná otázka:

Tento výzkum si stanovuje za cíl najít odpověď na hlavní výzkumnou otázku :

„Jak je ve vybraných snímcích Woodyho Allena konstruována femininita ženských postav?“

K zodpovězení této otázky jsou dále stanoveny vedlejší výzkumné otázky.

Vedlejší výzkumné otázky

Při stanovování vedlejších výzkumných otázek bylo částečně čerpáno z konceptu sedmi komponent J. P. Geeho, který je jedním z nástrojů celkové kvalitativní analýzy.

1. Jakým způsobem odrážejí zkoumané filmy sociální fenomény reflektující genderové stereotypy ve společnosti?

Zde bude vyzdvihnuto, kterým tematickým celkům je věnována větší pozornost a které jsou naopak režisérem nerozpoznávány.

2. V jakých pozicích jsou analyzované postavy zobrazeny a s jakými aktivitami a jednáním jsou spojovány?

V rámci této otázky bude zkoumáno, jaký druh identity je s ženskými postavami spojován a zdali dochází k pozorovatelné změně v mechanismu reprezentace těchto konkrétních identit.

3. Je ve filmech pozorovatelný vývoj při konstrukci prvků femininity v průběhu času?

Jak se liší či vyvíjí obrazy žen v jednotlivých snímcích v rámci vytyčených období tvorby režiséra.

4. Je možné v Allenových snímcích pozorovat reflexi názorů a postojů ve společnosti?

Jaké jevy a instituce jsou ve snímcích zdůrazňovány a jak se navzájem ovlivňují na poli sociálních, třídních a genderových rozdílů.

5. Jak jsou ve filmech prezentovány vztahy mezi jedinci?

Jak zobrazované vztahy pracují s diskurzem femininity a jak se na vzájemných vztazích jednotlivých subjektů odráží genderová rozlišnost.

3. PRAKTICKÁ ČÁST PRÁCE

3.1 Diskurzivní analýza

3.1.1 Diskurzivní analýza snímku *Annie Hallová*

1. Vytváření důležitosti

Při analýze bylo v rámci komponentu *Vytváření důležitosti* identifikováno jednoznačně kladení důrazu na **vývoj vztahu mezi mužem a ženou**. Tento vztah je akcentován z pozice muže a jednotlivá sdělení publiku jsou tomu zcela podřízena. V tradiční hollywoodské romanci nebo melodramatu je běžné očekávat vysvětlení a specifika toho, kdy a co se ve vztahu nevydařilo, ne tak ale v tomto případě. Důležitost je příkládána snaze ukázat vztahy reálně bez přikrášení Hollywoodu. Pomocí fragmentace děje a hrou s chronologií událostí, prokládáním šťastných a krizových momentů Alvyho a Annie, je na stupnici důležitosti postaven moment před prvním polibkem.

Celý příběh je dominantou postavy Alvyho. Jeho reprezentace je tím, jak se příběh vyjevuje. Médium, tedy film samotný, tomuto efektu přispívá. Dokáže zachytit takový smysl bezprostřednosti, při které lehce zapomeneme, že jsme ji vůbec viděli.¹³⁴ Volba sociálního jazyka, kterým Annie dává najevo svoji nově nalezenou nezávislost na Alvym, je vyjádřením postoje sebevědomé ženy. Allen vnímá tento postoj jako příklad toho, co by se mělo stát novým pravidlem silných žen. Postava Annie je talentovaná žena a Allen se to nebojí ukázat. Její profesní talent (Annie je skvělá fotografka a nadějná zpěvačka) je přesto neustále podrýván Alvyho neopodstatněnou kritikou, která pramení ze závisti a strachu ze samostatnosti, kterou Annie projevuje pomocí slova a břitkého jazyka. Alvy využívá svých slov k nastolení dominance a pozice výhradního učitele, který jediný může určit, co a kdy by měla pojmout za důležité. I nesoulad v těchto prioritách značí, jak rozdílný může být podle Allena pohled muže a ženy v otázkách kariéry, života a zejména milostných vztahů. Pro Allena je velmi důležité vykreslit jejich vztah jako volně plynoucí entitu bez hranic. Jedinou hranicí jsou verbální projevy Alvyho a Annie. Jejich vztah je postaven na vzájemné nezávislosti fyzické, přesto mentálně nejsou schopni existence jeden bez druhého. Každý v jinou chvíli cítí jinou intenzitu důležitosti vzájemné přítomnosti, což se odráží ve stylu vyprávění a v práci s filmovou kamerou.

¹³⁴ To důležité, esenciální ale vnímáme právě proto, že to do příběhu bylo vybráno režisérem, kameramanem, nebo hercem.

2. Vytváření aktivit

Rozpoznanou dominantní aktivitou ve snímku je Alvyho „učení“, které zahrnuje internalizaci konkrétních charakteristických rysů, zálib a vědomostí jemu vlastních. Pozice ženy je tak ve všech podstatných aktivitách definována v rámci jejich vztahu, a to v submisivní pozici. Vše je stereotypně nastaveno tak, aby mu Annie po všech směrech, jako „správná žena“, vyhovovala. Společně navštěvují večírky, divadelní a filmová představení. Poznávají také kouty New Yorku, který sám o sobě podle Allena hraje velkou formativní roli pro každého, kdo není rodilým Newyorčanem, a tato myšlenka výrazně ovlivňuje jeho konstrukci postav na plátně.

Důležitou součástí identifikovaných aktivit je také **sexuální vztah Annie a Alvyho**. Právě v zákoutích společné ložnice se odehrávají jedny z nejpodstatnějších názorových výměn. Režisér tak dává najevo, že přestože je člověk moderním výtvozem společnosti, stále v něm vězí prapůvodní zdroj touhy a pudů, které jsou často nezávislé na společenském řádu a stereotypch, které se tak pracně ve společnosti jedinci snaží uplatňovat. Pozice vedoucího rozhovoru se mění a Annie přebírá hlavní slovo a mluví o sexuálním problému, který mezi nimi vězí: *„Co tím myslíš sexuální problém? Ok, takže je to můj sexuální problém“*, vybuchuje Alvy, který se pasivní agresivitou snaží opět přesunout vinu na druhé. Ve chvíli, kdy se Annie osvobodí, vyvíjí Alvy neúnavnou aktivitu k opětovnému dosažení její pozornosti, náklonnosti a oddanosti. Touží už nejen po jejím těle, ale i myslí. Annie je tedy jediná žena v jeho životě, která prolomila bludný kruh touhy a nenávisti vůči ženám. Stále se ale jedná jen o slovní nátlak, který je jeho doménou, ověřenou roky zkušeností: *„Cože...já tomu.....to přece není přirozené! Spíme spolu v posteli. Víš, přece už je to dlouho“*. Pro Annie je ale sexuální aktivita, která je v tomto snímku poměrně výrazně akcentována, determinována spoluprací partnerů.

Vztah Alvyho a Annie je o udržování, rozcházení se, milování se a odcizování se. Je aktivitou, která vede narativ celého snímku. Tento vztah, jeho zrod i postupný zánik, vnímáme na pozadí kulturních, rodinných a sociálních dějů, kterým Allen přikládá důležitost. Pomocí jazyka a jazykových prostředků, které Alvy užívá, nás Allen odkazuje k podstatě problematiky mužského ega. S vtipem jemu vlastním přibližuje divákovi i ty nejintimnější detaily aktivit, které hlavní hrdinku formují. Pro Alvyho je typická nesnášenlivost vůči jakémukoliv projevu rezistence a naprostého podvolení se. Svě neurózy zabaluje do nesnášenlivých výroků a gest, kterými zároveň svaluje vinu za vše špatné na Annie. Annie se zpočátku nechává těmito výlevy ovlivnit, ale postupně buduje svoji obranyschopnost a je schopna uchytit situaci z druhého konce, a nenechat Alvyho vést její rozhodnutí.

3. Vytváření identit

„Člověk má mnoho přestrojení. Bud' je převlekem jiné pohlaví, nebo jiné stáří“.

Identitu na plátně je možno chápat jako projev mluveného slova, ale pro filmovou Annie Hallovou je jedním z výrazných projevů konstrukce femininní identity její excentrické a na tu dobu velmi neobvykle zvolené oblečení. Povaha a odlišnost hlavní hrdinky se stala stejně ikonickou a slavnou, jako vzhled hlavní hrdinky, který je s filmem spojován. Postava Annie je charakteristická svým fluidním charakter, který se v rámci narativu neustále proměňuje a roste.

Přestože se analýza zaměřuje na zkoumání konstrukce femininity, je nutné zdůraznit, že celý film je vlastně mozaikou Alvyho života. Vztahy i identitu hlavní hrdinky jsou zobrazené skrze pozici Alvyho. Komponent vytváření identit a vztahů se tedy jasně protíná v bodě **konstrukce milostného vztahu**. Postava Alvyho je přesným opakem Annie, protože působí strnule, až rigidně. Film nás provází jeho životem, v rámci kterého režisér vytváří konkrétní sociální a kulturní znalost o postavě. Tato znalost je důležitá pro pochopení konstrukce ženské postavy, jelikož její fluidita a následná transformace je závislá na vodítcích, které jí poskytuje právě Alvy. Annie potkává Alvyho, je roztržitá a nejistá sama sebou. Její prvotní role je jasně vymezena klasickou genderovou představou o mladé ženě. Neví, kam v životě směřuje, nebo kým by chtěla být. Je zranitelná a potřebuje ochranu muže. Alvyho ho však její naivita a čistota fascinuje a staví se tak do role učitele, který pomáhá Annie v osobním rozvoji. Zatímco si ale vytváří dokonalou ženu, nevidí, že právě tato žena ho postupně přerůstá. On sám není schopen dalšího růstu, a proto je šířán žárlivostí a zlobou, která ho ještě více od Annie oddaluje.

Vztah Annie a Alvyho je zčásti reálným odrazem vztahu Allena a Diane Keaton. Přestože Allen přiznává, že jsou události zčásti autobiografické, spíše se přiklání k tvorbě snímku, který je odrazem situací, které se dějí tak, jak by si Allen přál. Ve skutečnosti však věci nebyly tak jednoduché. Identita Annie je částečně svázána s identitou Keaton, která se sama obávala toho, nakolik je schopná oddělit sama sebe od hrdinky, kterou hraje. Postava Annie je odrazem další formy představy o tradiční mladé ženě z velkoměsta, která marně hledá někoho s charakterem, jelikož dosud se setkala jen s hlupáky. Vztah s Alvym tedy staví na přesvědčení, že odpovídá muži, po kterém každá žena touží. Tvorba nové identity Annie je zásadním přínosem snímku, který na první pohled vyznívá jako zpověď vnitřně věčně nespokojeného a nešťastného muže. Alvyho chování je velmi jednotné, režisér nepřikládá důraz na rozvoj mužské postavy v různých situacích, které naopak soustředí pouze na sdělení vztahující se k roli Annie v životě tohoto muže. Jeho pravá identita je ale skryta za vrstvou

znalostí, stereotypních přesvědčení a urážek. Jeho neschopnost pochopit ženy jen prohlubuje jisté nenávistné chování k ženám obecně. Jeho vnitřní nepokoj se odráží na přístupu k Annie, kdy se jí neustále snaží zesměšňovat a podřývat její rostoucí autoritu tím, že neustále připomíná sobě i jí, že ji, jako zástupkyni ženského pohlaví, vidí pouze jako pěkný objekt ke koukání.¹³⁵

4. Vytváření vztahů

Annino nabývání více rozvinuté a koherentní řeči se často projevuje v rebelujících vzpurných výměnách názorů s Alvy. Tento vztah jazyka, moci a závislosti je jasně pozorovatelný, když Annie rozzlobeně reaguje na Alvyho v situaci, kdy zjišťuje, že ji Alvy pronásleduje. Právě scény, zachycující vývoj vztahu Alvyho a Annie, patří mezi nejsilnější a nepodstatnější momenty ve snímku. Vizuální a literární způsob vyprávění je narativním komplexem, který je postaven na opakování příběhu o nemožnosti uzavření a úplné jednoty. V části filmu, kde se Annie a Alvy na nějakou dobu k sobě vrátí a smíří se po předběžném rozchodu, Annie říká: „*Alvy, pojd'me se už nikdy znovu nerozejít. Už nechci být bez tebe.*“ Alvy odpovídá: „*Oh, ne, ne, já si myslím, že jsme oba příliš vyspělí na něco takového.*“ Přestože vlastně celý snímek je opravdu právě o tomto – o rozcházení se, bytí od sebe a neschopnosti překonat emocionální potřebu a závislost na druhém člověku. Je to snímek o rozchodech mezi dvěma lidmi, mezi vizuálními a lingvistickými znaky a označovými, mezi způsoby vyprávění a způsoby, jakými vnímáme jejich vztah z pozice diváka.

Mezi těmito dvěma subjekty jsou v rámci filmového textu budovány vztahy. V rámci těchto vztahů je jejich vzájemnou komunikací signalizováno, jaký druh postoje je možno očekávat v následujících jednáních. Zároveň je v rámci analýzy identifikován jasný vývoj narativní touhy vedoucí až k finálnímu rozchodu milenců, který Alvy oznamuje už na samém začátku filmu. Komplexnost a neschopnost touhy obou milenců po úplné jednotě a uzavření přichází ve filmu skrze humor a významnost, kterou vidíme například ve scéně z venkova. Annie a Alvy jsou zcela sami ve venkovském domě a Annie zmiňuje možnost zúčastnit se párty: „*Hej, poslouchej, co – co myslíš? Myslíš, že bychom měli jít na tu – na tu párty v Southamptonu dnes večer?*“ Alvy samozřejmě, odmítá, jelikož chce pouze její absolutní pozornost a obdiv: „*Ne, prosím tě, nebuď směšná. Na co – na co potřebujeme další lidi.*“ Efektem této scény je situace, která dramatizuje dilema každého milostného páru, který se snaží začlenit svět do jejich vztahu. Annin instinktivní odpor k takové dominanci předjíhá

¹³⁵ Prozkoumání problematiky stavění žen na plátně do pozic objektů ke koukání (tzv. bytí pro pohled) je dále rozvedena v samostatné kapitole zabývající se hrdinkami Allenových snímků optikou přístupu podle Laury Mulvey.

jejich eventuální rozchod tak stejně, jako jejich společná potřeba pomoci od druhých. Roztřkanost a nejistota Anniných slov, která je v textu jasně komunikována značí, že přestože je její postavě umožněn individuální vývoj a únik ze stereotypní genderové kategorie utáplé ženy břitkostí jazyka, stále je i takto konstruovaný jazykový projev snižován emocemi a nejistotou prostupující přes řeč těla a výrazy obličejové hrdinky. Takové projevy považované za normální a typické pro ženské pohlaví, jsou pak v mnoha scénách opakovaně zvýznamňovány v opozici k promluvám, které značí vzrůstající sílu Annie. V kontextu snímku ale tyto projevy Annie působí jako upevňování pozice stereotypní kategorie žen, které jsou přes veškerou snahu vždy přemoženy emocemi. Scéna oddělení Annina vnitřního já od jejího těla během milování se s Alvym poskytuje další překvapivou a originální vizuální personifikaci jejich začínajícího odloučení, která se odehrává uprostřed jejich nejintimnějšího společného momentu. Alvy cítí vzdalující se Annie a konečně si všimne její duše pozorující pár v posteli: „*Vidiš, tomuhle říkám být vzdálený*“. Scéna, která následuje, ukazuje Alvyho pokusy dosáhnout celistvosti v jiné sféře jeho života psaním a produkcí jeho vlastního materiálu, zatímco Annie dále pracuje na rozvoji své duševní rovnováhy. Hodnoty a cíle jsou tedy i ve finále snímku jasně genderově rozděleny podle stereotypů převažujících ve společnosti. Muž je akcentován v pozici nezávislého jedince usilujícího o kariéru a materiální zajištění a žena, přestože nezávislá na muži, dává důraz na emocionální ujištění o vlastní důležitosti v patriarchální společnosti.

5. Politika vytváření postojů a názorů

Podle J. P. Geeho můžeme v analýze identifikovat autorův postoj, ať už k sociálním jevům nebo genderové problematice, která je pro tuto diplomovou práci stěžejní. Zásadní bod a potvrzením předchozího zjištění je fakt, že snímek není vyprávěním příběhu Annie. Annie není tvůrcem významu. Toto privilegium je přiděleno Alvy. Alvy není vůči Annie lhostejný. Říká jí, že ji miluje, přesto je to jeho příběh, který naznačuje problematiku vývoje a také přítomnost příběhu dalšího. Je to příběh někoho, kdo je pro Annie příliš manipulativní a škodí tím i sám sobě. Názor na Annie, na jejich milostný vztah a důvody jeho rozpadu, si tvoříme prostřednictvím Alvyho vyprávění, z „přefiltrovaných“ informací, které vycházejí z jeho perceptivního rámce.

V jádru narativu stojí návrat k rodinným kořenům a na konci filmového narativu Allen směřuje k původu samotné touhy, která formuje jeho vztah k ženám, a obzvláště pak k Annie. Vidíme, že se kořeny touhy vynořují z nedotknutelného zdroje v minulosti. Tato scéna návratu a další rodinné scény, potvrzují myšlenku, že **rodičovské a rodinné vztahy** mají permanentní vliv na formování charakteru lidí, našich názorů i životních postojů. Politika

vytváření našeho názoru je tedy z velké části dána Alvyho podstatně lepší schopností verbálního vyjadřování, zejména v definicích tak abstraktních entit jako je láska a vztahy. Annie vyjadřuje své názory a formálně důležité poznatky jinými způsoby. Expresivní nástroje podle Allena nemají být vnímány jen jako vnitřní a exkluzivní vlastnictví slov, ale něco mnohem více komplexního a měřitelného pouze skrze více variabilní rozsah znepokojení, které mediální obsah může vyvolat.¹³⁶

Postava Annie demonstruje zdravý rozum a inteligenci až ve chvíli, kdy opouští Alvyho. To však ve snímku není přímo řečeno, pouze implikováno do narativu tak, aby nakonec Annie vyšla z této nekonečné mizérie jednostranného vztahu s egoistou jako vítěz. A Allen se tímto řadí mezi ty mužské tvůrce, kteří se nebojí zpochybnit ega mužských postav. Z pohledu konstrukce femininního charakteru se tedy při vytváření názorů přiklání na stranu ženské logiky. Žena opouští muže jako nový, lepší člověk. Muž zůstává uzavřen v kruhu utvořeném rodinnými vztahy a není schopen osobního vývoje. Přesto je mu režisérem dána moc v podobě vlivu, který na nejisté ženy, jako byla Annie, má.

6. Vytváření souvislostí

V rámci tohoto komponentu je kladen důraz na propojenost jevů, kterým Allen připisuje důležitost. Tyto jevy na plátně vnímáme pomocí silně konotované hry s jazykem, doplněné o práci s obrazem. Allen se snaží ukázat, jak je vývoj postavy Annie i Alvyho silně ovlivněn sociálními hodnotami ve společnosti. Úspěch je pro Annie samozřejmě přitažlivý (stereotypně řečeno, jako pro každou ženu) a vede k pravděpodobně nejslavnější scéně zachycující naprosté odcizení a nejednoty. Scéna Velikonoční večere v domě Annie začíná slovy Anniny matky. Ta absolutně vystihla hodnoty amerického, předměstského života v domě Hallových a rodinných, skrytých sociálních, třídních, etnických a psychologických rozpaků, které jim způsobuje Alvyho židovský původ. Allen ukazuje, co si podle něj představuje babička Hallová ve své mysli ve skutečnosti, když se na partnera své vnučky dívá: „*Je oblečený v dlouhém, černém kabátě a čepici ortodoxního Žida, doplněno o jeho knír a plnovous.*“

To, jakým způsobem charakterizuje babičku Hallovou, jako klasickou Židy nenávidějící ženu, a jak popisuje tuto rodinu, jako ztělesnění bytí Američanem, to vše pomáhá mužské postavě distancovat se od nepřátelské situace. Zde také Allen chytře užívá inovativní prvek rozdělené obrazovky, aby naznačil kontrast dvou rodin. S Alvym a Annie, umístěnými psychologicky uprostřed stolu, napětí a rozdíly mezi bezohledností, přemírou, mnohomluvností a nevráživostí Židů nižší střední třídy na jedné straně obrazovky, jako opak

¹³⁶ GIRGUS, Samuel. *The Films of Woody Allen*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002, s. 198. ISBN 978-0-521-81091-3.

k málomluvným, mlčenlivým, lehce podnapilým, sterilně klábosícím Američanům na straně Annie, se stává manifestní obraz rozdílností jakoby hmatatelný.

Rozdělení obrazovky napůl hraje výraznou roli, protože podtrhuje rozdílnosti mezi Anninou kousavou rodinou a Alvyho rodinou židovskou. Právě tah narativu urguje diváka přijmout Alvyho reprezentaci děje jako méně perspektivní než normativní, což může pro některé představovat značné problémy v interpretaci. A nakonec nekonečnou kritiku Annina vzhledu, mluvy a inteligence a jeho sexuální laškování a flirtování s jinými ženami. Tímto způsobem Allen umožňuje vztáhnout tento jeho filmový projev k tématům, která řídí jeho proces konstrukce postavy Annie a potažmo i její rodiny. Klade důraz na rozdílnost sociálního postavení Annie vůči svému příteli a to je jednou z příčin, proč tento vztah míří pouze k záhubě. Allen tímto způsobem vnímá nerovnost ve společenském postavení jako jednu ze zásadních pochybení žen z vyšších kruhů, které se opovází hledat mužský protějšek v třídě nižší. Allen se tak nepochybně přiklání ke stereotypnímu kategorizování žen, které jsou charakterizovány zejména tím, do jaké třídy patří. Na základě takové třídni příslušnosti by si podle něj měly ženy uvědomovat i své limity a navazovat pouze vztahy, které jsou prospěšné pro mužské ego, nebo je čeká osud plný samoty.

7. Vytváření znakových systémů

Filmový text je konstruován částečně jako obraz kulturních rozdílů dvou naprosto rozdílných kulturních a sociálních skupin. Ty jsou zde reprezentovány Alvyho a Anninou rodinou a částečně také jako kontinuální ironický vtíp. Allen používá tento specificky ironický jazyk k redukci informací potřebných pro diváka k pochopení narativu a jednotlivých postav, které narativ utvářejí. Příkladem může být Alvyho první manželka, která po vzoru Alvyho zredukovala svůj popis na „*kulturní stereotyp*“. Alvy k tomuto dodává: „*Jasně, jsem šovinista, to se ví, ale jen pro levičáky*“. Filmový jazyk je ale jazykem Alvyho a je velmi odsuzující. A protože jsou tyto soudy podány tak asertivně, je pro kritiky (příjemce obsahu - diváky) lehké tyto soudy jednoduše přijmout za normativní a také je možné předpokládat, že problém, který vězí ve vztahu Annie a Alvyho, je mimo kontrolu obou postav. Zde je postava Alvyho nejvíce zodpovědná za to, co na plátně vidíme a jaké znakové systémy rozpoznáváme. Mimo rámec filmu je to Allen. Hermeneuticky je velký rozdíl, zdali je divák vnímavý vůči režisérovi rámování událostí, nebo tomu hlavní postavy. Záměrné splývání minulých a budoucích událostí protagonistů je propojováno s režisérem samotným. Tato omezení se stávají čím dál těžší při vytváření jeho dalších snímků. Allen se snaží o reprezentaci světa takového, jaký je. Je však popisován z jeho perspektivy, z perspektivy muže. Například podle Simone de Beauvoir si ale muži pletou popis

reality vytvořením absolutní pravdy. Paralela mezi reprezentací a konstrukcí událostí by podle Beauvoir měla být nekončící.¹³⁷ Virginia Woolf pak tvrdila: „*Vše, co máme, by mělo být vyjádřeno – mysl i tělo*“.¹³⁸ (překlad z angličtiny V.Č.)

Zatímco postava Alvyho je režisérem obdařena darem artikulace, Annie můžeme považovat za stejně břitkou, ne-li ještě na vyšší úrovni. Annie je dána výhoda tvoření lingvistických znaků, ale také prezentace významů pomocí výtvarných forem kresby, fotografie a písňe. Ještě více je pak kladen důraz na méně teoretizované formy jako je oblečení, hlas, pohyby, jemnost, sexappeal a celková nenucená genialita náležící této konkrétní ženě, ne muži, který se z tohoto pohledu dostává do pozadí. Přesto, že je ustanoven jako tvůrce významu na základě většího verbálního projevu.

3.1.2 Diskurzivní analýza snímku *Hana a její sestry*

1. Vytváření důležitosti

V rámci tohoto komponentu hledáme, jaká stanoviska a významy můžeme identifikovat z mluvených projevů. Stejně jako v předchozím snímku *Annie Hallová* i zde je autorem významů hlavní mužská postava Elliot. V rámci snímku jsme součástí Elliotovy vizuální honby za Lee, která se zpočátku odehrává v prostředí jejich New Yorkského bytu. Je zvládnutě atmosférou blahobytu a sofistikovanosti. To vnímáme jak z vybavení bytu, tak z oblečení a řeči těla hostů pozvaných na párty. Všechny tyto detaily naznačují komfortnost, příznačnost a určitou úroveň privilegovanosti, která je ve filmech W. Allena tolik zdůrazňována. Allen obzvláště zde promyšleně konstruuje interiér tak, aby vytvořené signifikantní vizualizace odpovídaly poselství, které snímek nese. Pocit intenzivnosti úvodních záběrů filmu je cítit i v následující scéně, kde je představena poslední ze sester, Holly. Ta je zosobněním určitého rušivého elementu, téměř mimozemské bytosti, která jakoby náhodou vpadla do atmosféry oslav Díkuvzdání. Holly, držící ták s občerstvením, mluví s rukou před ústy a její řeč těla jasně indikuje jakýsi druh viny nebo nervózní nejistoty. Je tak další ženskou postavou, kterou Allen umísťuje do kategorie **ut'áplné a nejisté ženy**.

Scéna se posouvá do prostoru kuchyně, kde pomocí malých, ale rafinovaných gest a výrazů pracuje Allen na její významnosti pro celek filmu. Konverzace v kuchyni poskytuje jasný vhled do pozadí **vztahu mezi sestrami** a také pomáhá vysvětlit povahu vztahů budoucích. Zjišťujeme například, že poměrně dlouhou dobu je Holly finančně závislá

¹³⁷ BEAUVOIR, Simone de. *Druhé pohlaví*. Praha: Orbis, 1966. s. 9-10. ISBN 80-204-0653-0.

¹³⁸ MARCUS, Jane. *New feminist essays on Virginia Woolf*. London: The Macmillan Press, 1981. s.20. ISBN 978-1-349-05488-6.

na Hanině pomoci a není schopná vytvořit si permanentní kariéru, nebo najít vlastní identitu. Na vrchol důležitosti však staví Allen zejména vztah sester. Jedna z krás filmu tkví právě v Allenově schopnosti citlivě zachytit závislost jedné na druhé i přes bolest, zradu a vzájemné podráždění.

Vztahům mezi ženami, zejména ženami v rámci rodiny, se Allen věnuje ve všech snímcích, kterými se zabývá tato diplomová práce. Jako jeden z mála hollywoodských režisérů klade velký důraz na tvorbu výrazných ženských postav. Ty reprezentují jeho vizi ženskosti zejména v tomto snímku, jelikož tvoří obraz žen, které považuje za mnohem zajímavější a bohatší materiál, který ho inspiruje při tvorbě nových filmových postav. Detailní studii vnitřních i vnějších životů těchto žen, *Hana a její sestry* strukturují přiznanou Allenovu celoživotní obsesi ženami.

2. Vytváření aktivit

Dominantní aktivitou, která je ve snímku identifikována, je **tvoření vztahů** milostných a udržování vztahů rodinných, ve kterých hrají ženské postavy ústřední roli. V rámci příběhu je postupně představeno několik paralelních vztahů, jejichž výstavba je samostatnou jazykovou aktivitou, která je významnou složkou režisérovy práce s narativem. Stejně jako v předchozím analyzovaném snímku, i zde Allen pracuje s mužskými postavami, a to dokonce dvěmi. Skrze optiku Elliota pozorujeme obrazové dění v životě žen. Skrze postavu Mickeyho Sachse pak získáváme návod na výstavbu narativu, jelikož působí jako komický protipól individuálním projevům ženských charakterů a odráží sváry mezi sestrami. Funguje jako středobod v bláznivé atmosféře rodinných setkání. Svoji typickou hypochondrii odkazuje na psychologickou dysfunkci jiného druhu, než se kterou se potýkají ženy kolem Hany.

Jazyk zde působí jako vodítko k pochopení nepřímých odkazů na skutečné problémy, které se schovávají za „závojem zdravotních uvěznění člověka“. Umístění do směšných a ponižujících pozic je Mickey obrazem uvěznění všech ženských postav ve snímku. Fyzická hypochondrie je následně vyměněna za psychologickou neschopnost najít smysl života a je symptomem emociálních a psychologických potřeb, které každá žena očima Allena v určité formě postrádá. Tímto způsobem režisér volí okružní cestu, kde pomocí vtipu vedlejší postavy Mickeyho zasazuje do hlavního příběhu důležitost aktivit jako je hledání sebe sama, lásky, rodinné sounáležitosti. Je to jen **sourozenecká láska**, která nakonec přirozeně vyvstane ze všech rozhovorů, událostí a aktivit jako nadřazená, jedinečná, jednotná podpora, která stojí na stejném místě, jako jakékoliv náboženství, kde nepodmínečná láska k jednotě tvoří základ života.

3. Vytváření identit

Prostřednictvím mluveného slova Allen konstruuje identity tří sester a každé z nich přisuzuje jasně stanovené role. **Holly** spadá do kategorie **frustrované, neurotické umělkyně**. Je to neúspěšná žena středního věku, prostřední dcera, která stále hledá své místo ve světě. Allen pracuje zejména u postavy Holly s velmi citlivým charakterem. Na plátně je Hollyna citlivost zobrazena gesty, evokujícími nejistotu a rozpaky a je dále dramatinována postavením v rodině, které definuje identitu postavy. Hana je pro Holly objektem, který v ní vzbuzuje frustrace. Její obranou je verbální napadání sestry, které funguje jako pomsta za nekončící otázky týkající se další plánované kariérní změny a dalších peněžních injekcí, které Holly potřebuje, aby v daném systému byla schopná přežít. Holly je další z Allenových obětí třídních rozdílů, které mají vliv na volbu povolání, jež by odpovídalo její touze po uplatnění a finanční nezávislosti. Jako jediná ze sester se Holly potýká s neustálou finanční krizí, která pramení ze snahy zařadit se do **společenského žebříčku** na pozici, která jí nepřísluší. Přesto je jí neustále vyzývána. Mateřskou roli, typickou v zastoupení Hany zcela odmítá. Holly je v prvních minutách snímku přisouzena role nestálé osobnosti, která se potácí mezi realitou každodenního života svobodné, mladé ženy, sněním o svobodném životě bez závazků a zároveň touhou po stabilitě a partnerovi.

Allen však na tomto příkladu dramaticky rozvíjí intenzitu protichůdných identit dvou sester, kdy **Hana** přistupuje k finančním problémům své sestry z hlediska mateřského instinktu, který je jí přirozeně dán. Hana je ve snímku vyobrazena v pozici jakési náhradní matky a funguje v nadřazené pozici nad svými sestrami. A právě tato pozice je režisérem akcentována a stane se zdrojem odcizení Hany od její rodiny a těch, které miluje. **Hana** je vyobrazena jako typicky **usedlá manželka**, přesto velmi **kariézně úspěšná a trpělivá** žena. Síla jejích kvalit spočívá v tom, že se vždy ocitá v pozici pečovatelky a zároveň ženy, která vše přetrpí. Přestože jí situace, kterým je ve snímku vystavována, psychologicky obnažují a vyčerpávají, zosobňuje postavu plnou takové lásky, která jde hlouběji než u všech ostatních, kteří jsou zdrojem morálního napětí. Režisér její postavu ale nenechá zajít do patosu zoufalství nebo do postavení zneužívané oběti. Zoufalství v tomto i předchozím analyzovaném snímku padá jen na mužské postavy. Scéna, kdy Hana žádá Elliota o vysvětlení jeho odtažitosti, je velmi důležitá ve vztahu k Elliotovi a také pro funkci ve filmu, kterou její postava nese. Centralizuje v této scéně svoji sílu jak kontextuálně jako postava matky, a strukturálně jako definující síla pro paralelní narativ a zdroj touhy, se kterou režisér pracuje. Její síla a autorita je konzistentní s Allenovým záměrem udělat tento film o ženách, více než o sobě samotném.

Hana je z části tedy typickou představitelkou ženy v přirozené roli manželky a matky, která se ale neřídí danými pravidly a zcela si uvědomuje svoje vyšší kvality a vlastnosti, vybočující ze stereotypní představy Manhattanských „ženušek“ a manželek obecně. Je to velmi vzdělaná žena, která je pyšná na svoji kariéru, ale tak stejně na své děti a manžela. Odmítá učinit volbu, ke které jsou ženy při uplatnění biologické pozice matky ve většině případů nuceny. Může být tedy vnímána jako ten vzor, ke kterému by se podle liberálního feminismu měly ženy ubírat.

Poslední z třetice sester je **problematická, roztržitá a krásná** Lee. K nejstarší Haně je Lee přitahována sympatií, která pramení z kombinace starých pocitů z mládí, kdy Hana byla idealizovanou sestrou, a současných pocitů viny a tajné závisti. Lee ve většině scén, kde se probírá život jednotlivých rodinných příslušníků, mlčí. Její málomluvnost je obraným štítem mnoha tajemství. Do určité role je tedy stylizována spíše gesty a mimikou obličeje, než samotnými slovy. Elliot nachází klid v duši poté, co se Lee rozhodne ukončit jejich milostný vztah. Přesto Elliot zůstává ambivalentní a nerozhodný. Opakuje se tedy stejné schéma umístění ženy do pozice té, která přebírá zodpovědnost za svůj život až na základě neschopnosti mužského protějšku. Řešením útlaku žen je přerušování vztahů s muži a vytvoření ženských komunit, kde by k takovým procesům poté nemělo docházet. To Allen tímto snímkem jasně podporuje.

Všechny tři ženy zde reprezentují skutečný význam sesterských a rodinných vztahů, přičemž čtvrtou významnou postavou je výbušná, ale šarmantní postava matky, bývalé hollywoodské filmové hvězdy. Na plátně vytvořil pevné seskupení žen, kde se každá snaží najít svoji nezávislost jak na mužích a stereotypech daných společnostmi, tak i jedna na druhé. Obě sestry se snaží být nezávislé zejména na Haně, a to i v situacích, kdy ji skutečně potřebují. Opět je i zde příběh podáván slovy muže, přesto muži jsou opět ti, kteří v tomto patriarchátu trpí.

4. Vytváření vztahů

Ve filmovém textu jsou v průběhu celého snímku budovány paralelní milostné příběhy, které se navzájem propojují ctností milostných afér a touhami všech milenců, kteří jsou šířeni marnivostí svých činů. Tyto vztahy jsou znázorněny a upevňovány skrze promluvy mužské postavy Elliota a jednotlivých žen. Proplétají se tak optiky dvou rozdílných přístupů, které jsou prvním velkým posunem Allena při práci se zejména ženskými postavami. Postava Elliota si uvědomuje, jak úžasnou ženu má a Hana tuto pozici neustále upevňuje svou trpělivostí a naprostou důvěrou ve svého muže. Elliot tak nemá jediný důvod, proč nebyt své ženě věrný. Celá aféra mezi Elliotem a Lee je ještě více znepokojující kvůli pevné vazbě,

kteřá mezi sestřami existuje. **Vztah sester** je ve snímku postaven nad všechny jiné milostné vztahy a to přidává na intenzitě a intimitě jejich vztahu. Jejich propojení jim dává vrozenou a důležitou vzájemnou vazbu, která v žádných jiných Allenových snímcích není tolik patrná. To, jak velmi jsou si životy sester blízké Allen ukazuje na práci s narativní linkou, která se jimi postupně proplétá. K úplnému pochopení toho, jak hlubokou vinou je Elliot zahlcen, režisér do mnoha ze scén Elliotova snění staví Hanu. Ta ruší Elliotovo snění a Elliota odzbrojí svým obrazem dokonalé manželky, která svého muže neustále zahrnuje vřelostí a láskou. Celý snímek se ubírá k přijetí Haniny pozice lásky a srdce. Přestože se cítí být sama ve tmě, všemi je ujišťována o lásce k ní. Také Mickey a Holly nakonec poznají, že jde znovu milovat a společně unikají depresi a izolaci.

5. Politika vytváření postojů a názorů

Otázkou, která je zejména v této části zkoumána je, jaký názor je filmovým médiem komunikován a na co je konkrétně ve snímku kladen důraz. Přestože se analýza primárně zabývá hledáním toho, jak jsou ve filmu komunikovány prvky femininity, je nutné zdůraznit, že velký důraz je ve snímku kladen opět na postavu mužskou. Konkrétně se zaměřuje na bývalého manžela Hany Mickeyho a na jeho vztah s Hanou. Tato postava je divákem vnímána jako vedlejší, přesto hraje zásadní roli při představování postojů a názorů, které reflektují postoj jak režiséra, tak tehdejší společnosti. Allen v době natáčení snímku prožívá spokojené partnerství s Miou Farrow, které postavu Hany ušil na míru. Jejich vztah a jeho uspořádání se zásadně promítá do obrazu vztahů, které vytváří na plátně a které vnímá, jako normální a dané i ve společnosti, kterou tímto snímkem popisuje. Jejich vzájemný vztah není dokonalý, je jedinečný a i řešení manželské krize v podobě neplodnosti Mickeyho, je vnímáno jako něco, co není potřeba brát vážně. Mickey je ve snímku symbolem vystrašeného, osamocенého muže, odcizeného od lidské komunity. V rozvíjejících se paralelních příbězích Allen dává do protikladu Hollyn patos a zoufalství, Mickeyho izolaci a Elliotovo pošetilé poblouznění. Elliota vykresluje jako nemotorného podivína vedle dvou sester, které jsou pro něj bohyněmi, každá v jiné sféře, přesto jej ve všem převyšují. Ženy jsou zde pro všechny hlavní mužské postavy jediným spojením se světem, který není spravedlivý a nedává smysl. Frederick (milenee Lee), Elliot i Mickey reprezentují jasný a přesný obraz nedoceněného, přesto geniálního muže, jehož síla leží v morálním předjímání univerzálních slabostí mužů, kterým se přesto nedokážou bránit. Veškerou sílu v rukou drží Lee, přestože Frederick naléhá a vyžaduje své právo na dokončení vzdělání, které Lee započal pět let zpátky. Vzápětí si ale uvědomuje, že je už příliš pozdě a Lee si zvolila jiného muže. Elliot je oproti žárlivému a pohrdavému Frederickovi objektem Haniny touhy, lásky a víry a to mu dodává větší

důvěryhodnosti. Tu však Allen v průběhu filmu vždy shodí pomocí dalšího rozvíjení komického narativu.

6. Vytváření souvislosti

„Pro celé své vzdělání, úspěchy, a moudrost....Nerozumím svému vlastnímu srdci. “

J. P. Gee v rámci šestého bodu svojí analýzy odkazuje na práci s jazykem, který ukazuje na sociální praktiky a jevy, které jsou pro výstavbu filmového jazyka daného díla důležité. V rámci tohoto snímku se jasně ukazuje určitý druh sociálních kompozic, které režisér akcentuje a tomu také přizpůsobuje scénář a kompozici scény. V tomto bodě se propojují dvě hlavní linie důležitosti snímku. **Sesterský vztah a vztah muže a ženy**. Setkávají se v bodě, kterým je nevěra morálně dosud neposkvřněného muže, který se snaží pochopit lidskou cenu svých činů.

Struktura snímku *Hana a její sestry* si udržuje sílu a moment překvapení díky znakům představeným v úvodní scéně. Ta slouží jako jádro, ze kterého odvozujeme další souvislosti a jevy, na které je režisérem kladen důraz. Rodiče Hany, hrající na piano, nedávají najevo nepřátelství a zlost, která mezi nimi panuje a na tuto jedinou chvíli působí jako protiklad k obecnému napětí, které panuje mezi ostatními postavami. V kuchyni mezitím všechny tři sestry probírají matčin problém s alkoholem a sklonem ke koketování. Lee opouští scénu a sestry ihned probírají sestřin depresivní vztah s jejím starším milencem Frederickem, který je plný zlosti. Do toho vstupuje přítelkyně Holly a ptá se: *„Neruším....sesterský rozhovor?“* Touto provokativní otázkou, plnou ironického tónu, Allen naznačuje, že mezi sestrami panuje, přes všechny rozdílnosti, intimní vztah. Tento intenzivní vztah je postaven na vzájemném zahrnování jedné druhou do svého života, přestože ten je plný destruktivního potencionálu, který existuje v okolním světě i mimo jejich silné rodinné pouto. Velký důraz je opět kladen na postavení jednotlivých členů rodiny v sociálních kruzích New Yorku. Postava Elliota, manžela Hany, je ukázkou moderního měšťáka z vyšší střední třídy. Jeho rozdvojená osobnost mezi prací a duší je dalším projevem typického moderního člověka, který žije podle pravidel, přesto vnitřně nežije šťastný život. Je zřejmé, že miluje umění a literaturu, které studuje pro vlastní potěšení a ne pro okázalé projevy nadřazené vzdělanosti. Přestože je zdůrazňováno Elliotovo sobecké a kompulzivní chování, kterým režisér jasně definuje nevěrného muže, stále mu přisuzuje i morální citlivost, která je pro Allenovy muže typická. Jeho city jsou směsicí pocitů z vášnivého času stráveného Lee a večerního domácího komfortu, který v něm opakovaně vzbuzuje pocit obrovské viny a sebeobviňování: *„Ona mi dává hluboký pocit toho, že někam patřím. Je to úžasná žena....a já ji zradil. Přišla do mého prázdného života a změnila ho....a já jí to vracím zpět tím, že spím s její sestrou v hotelovém*

pokoji.“ Zde Allen jasně dává do souvislosti instituci manželství a s ní spojené výhody a pravé životní štěstí, které podle Allena může nastat pouze se silnou a trpělivou ženou, která má moc dát muži smysl ve světě plném zmatků a pokušení.

7. Vytváření znakových systémů

Ve filmovém textu se objevují jisté znakové systémy, na které klade Allen větší důraz a které konstruují hlavní poselství a směr celého snímku. Základem výstavby filmového textu tohoto snímku je specifické propojení dialogu, herectví a humoru, které fungují jakoby v protisměru. Jinak řečeno, na plátně vidíme věci – akce, gesta, mimiky obličejů. Slyšíme věci – vtipy, myšlenky hlavních postav, úderné dialogy, které nám jednoduše říkají, na co by se měl divák zaměřit měli a jak by měl nad věcmi přemýšlet. Zároveň ale umožňuje najít si pozici vně filmu a zahrnout vlastní interpretaci. Vizuálními znaky i pomocí dramatizace řeči zvýznamňuje pozici Hany, která stojí v centru rodiny a drží ji pohromadě jak emocionálně, tak finančně. Jediným záběrem na rodinné fotografie režisér odkazuje na dětství sester a na zdroje jejich neštěstí, které jasně definuje a vysvětluje Haninu touhu po současném životním stylu a její hlubokou touhu po domácí jistotě, kterou buduje s Elliotem a jejich dětmi. Tento záběr funguje jako směsice znaků, které vypovídají příběh bez nutnosti slov, textu nebo titulků.

Použitím minima materiálů a jiné vizuální nebo textové opory je jednou z Allenových hlavních inovací, kterou jako režisér filmovému řemeslu přinesl. Dialog sester je konstruován tak, aby byl vždy centrem pozornosti diváka a divák skrze ironické poznámky, vtipy a pomlouvačné momenty sester vnímá, že sestry jsou ústřední postavou snímku jako celek, ne každá zvlášť. Jejich život, myšlenky a označující znak, které každá zvlášť představují, fungují pouze vcelku jako doplňující se, kompaktní mozaika.

3.1.3 Diskurzivní analýza snímku *Alice*

„Svoboda je děsivá myšlenka“

1. Vytváření důležitosti

„A jaký je, je milý?“, ptá se přítelkyně. *„No, není ženatý. A žije na Park East.“* Touto větou Allen odkazuje diváky na dvě velká témata, která vedou narativ snímku a na základě kterých jsou stanovené role jednotlivých ženských postav. První z nich je důležitost manželství, která je ve společnosti i Allenem přikládána této instituci. Podle toho, zda je muž ženatý, posuzují ženy ve snímku možnosti interakce a volbu projevu vůči nim. Manžel má

potom v životě manželky zásadní roli při vytváření názorů na okolní svět a na sebe samé. Manžel Alice je jeden z příkladů muže, který je spokojený s uspořádáním života a pozic v rodinném kruhu proto, že tyto pozice pro ženu vytvořil. Když se Alice poprvé s manželem setkává, je ambiciózní, pracovitá a samostatná. Její touhou je pracovat a dosáhnout konkrétního bodu v kariéře (překlad z angličtiny V.Č.):

Manžel: „*Jsi velmi krásná.*“

Alice: „*A ty jsi velmi bohatý.*“

Manžel: „*Já vlastně nejsem, to moje rodina. Já to chci dokázat sám, a taky to dokážu.*“

Alice: „*Jsem si jistá, že to dokážeš.*“

Manžel: „*Co ty uděláš pro svoji budoucnost?*“

Alice: „*Určitě něco s módou, jako třeba kostýmní design, nebo návrhářka v divadle. Ještě nevím, je to zatím jen sen.*“

Manžel: „*A kdybych ti řekl, ať si mě vezmeš a porодиš moje děti a zůstaneš po mém boku jako paní Douglas-Tate?*“

Alice: „*Tak bych řekla, že trochu předbíháš. Zrovna jsme se potkali, ale přiznávám, že jsi opravdu přitažlivý.*“

Jen na základě tohoto rozhovoru můžeme jasně stanovit, které faktory jsou podle Allena důležité v životě lidí žijících v této době a jak se s těmito faktory vypořádávají zejména ženy, které jsou vystaveny tlaku ze strany společnosti patriarchálního uspořádání. Ženy měly v této době samozřejmě právo na volbu vzdělání, kariéry i politického zařazení. Přesto je ve společnosti a i ve filmech Allena protěžována volba výhodného manželství. Taková volba, jak ukazuje Allen, ale není zárukou vnitřní spokojenosti a štěstí ženy, která se takovými manželstvími a vstupem do specifického životního stylu vzdává možnosti vnitřního růstu a hledání nové identity je nevyhnutelné, pokud do manželství vstupovala s pocitem nenaplněné touhy. Allen tyto jevy zapracovává do dialogů, které Alice vede s manželem, čínským lékařem, expřítelem, milencem. Dialog mezi Alicí, a všemi pro ni důležitými muži, je hlavní prostředek pro Allena, kterým komunikuje důležité poselství pro příjemce.

2. Vytváření aktivit

Na plátně jsou rozeznávány dva druhy úspěšných žen ve vedoucí pozici. Ředitelka televizních reklam, která je bývalou manželku Joea a televizní producentka Nancy. Rolí obou těchto postav je svojí chytrostí a nadřazeností shazovat pokusy Alice o návrat do pracovního procesu. Alice je ve svých pokusech neúspěšná a zůstává ignorovaná a zničená. Do stejné pozice staví Allen i všechny mužské představitele. A postava Alice tomuto nijak nepomáhá, jelikož vždy zvítězí její milá a dobrosrdečná povaha nad vším, co ji snižuje.

Dominantní aktivitou tohoto snímku je **snaha žen získat práci**, která by byla kariérou snů. Kariéra a úspěšné zaměstnání je postaveno do ostrého kontrastu s rolí matky a dokonalé manželky. Každá z žen v tomto snímku měla možnost vyzkoušet si obě role a aktivity spojené s touto rolí. Role dokonalé manželky zahrnuje být vždy krásná a milá, starat se o chod domácnosti, tedy delegovat pomocné síly, jako jsou chůvy, uklízečky, maséři, osobní trenéři. Důležitou aktivitou těchto žen je také pravidelně se scházet s přítelkyněmi a hovořit o problémech jiných žen ve stejné pozici. Pomluvy jsou velmi specifickou jazykovou formou promluvy, která se v těchto kruzích pěstuje a je základem vztahu mezi ženami. Čím více informací o jiné ženě ví, tím více ceněné jsou v kruzích newyorské smetánky. Tato aktivita svěřování se ženám ze stejných společenských kruhů je rozpoznávána jako klasicky femininní prvek.

Allenovi se ve scénáři zaměřuje na vystihnout atmosféru předávání informací, která ovlivňuje jejich jazykovou strukturu. Ženy jsou obecně považovány za ty, které kladou větší důraz na detailnost jazyka a zvýznamňování konkrétních termínů jako je manželství, status, nevěra, péče o vzhled. Získávání a vědění osobních informací o druhých je pro Alici důležitou aktivitou, která jí umožňuje získat odvalu k životní změně. Příkladem toho, jak podle Allena funguje komunikace mezi ženami a jaké informace jsou v této komunikaci zvýznamňovány, zachycuje scéna, kdy Alice po požití první dávky magických bylinek vyzvedává děti a potkává Joea. V tuto chvíli se stala sebevědomou, přitažlivou ženou a tak neváhala navázat slovní kontakt s objektem svého zájmu Joem (překlad z angličtiny V.Č.): *„Byla jsem tak přímá, naprosto bez zábrán, a mluvila jsem o hudbě, o Coltranovi a ani nevím, kdo to je! Ale ano, on na mě reagoval!“*, říká Alice. *„A jaký je, je milý?“*, ptá se přítelkyně. *„No, není ženatý. A žije na Park East. Co jsem to udělala? Vždyť já nejsem jak Jane, nehledám povyražení na jednu noc....Panebože, já nemám co na sebe, a tak jsem ztloustla...Na tohle nejsem připravená.“* V rámci snímku můžeme jasně rozpoznat dvě dominující aktivity, v rámci kterých je konstruována femininita hlavní postavy. První z nich je aktivita **předávání informací** a specifika a stereotypy, vážící se na tento typ komunikace jak mezi ženami, tak Alicí a jejími muži. Druhou je potom aktivita **hledání identity skrze uplatnění se na pracovním poli**, v prostředí mimomanželském a mimorodinném, tedy pro ženu netypickým.

3. Vytváření identit

Alice je vyobrazena jako žena, která si žije nad poměry obyčejných Američanů, v úžasném bytě, ale izolována od světa. Nosí kožichy, je vožena řidičem do privátní školky svých dětí. Je to postava, která zoufale hledá svoji pravou identitu, ale ta nemůže být nalezena, jelikož tato

identita je pevně svázána s prostředím, ve kterém Alice žije. V rámci analýzy je cílem zjistit, prostřednictvím kterých mluvených projevů je hlavní postava stylizována do konkrétní role. V případě Alice je při tvorbě její identity dán stejný důraz na jazyková vyjádření jí samotné, jako mužů, kteří ji obklopují a formují její další životní rozhodnutí. V neposlední řadě má na tvorbu ženské identity velký vliv také výše popsané prostředí, ve kterém žije.

Identita nespokojené manželky bohatého muže a matky v domácnosti je aktivně formována životem v prostředí bytu odděleného od okolního světa svojí pozicí i materiální hodnotou, která ho dělá nedostupným pro většinu obyčejných lidí. Alice žije v uměle vytvořené izolaci z peněz svého manžela, který je s pozicí své ženy více než spokojený. Manželský svazek je druhým prostředím, které formuje Alice. Allen chtěl na její postavě ukázat, jak peníze a moc partnera neznamení svobodu pro druhého člověka, ale naopak vězení, které si žena v podřízené pozici paradoxně sama zvolí. Alice se vzdala své svobody v prospěch pohodlného života, který je ve společnosti stereotypně zaveden jako svatý grál všech žen. Přesto je to právě tento typ života, který pohlcuje identitu i životní touhy žen a vytváří jakýsi nad vesmír, ve kterém je opět vše tvořeno udržováním statusu quo, tedy pozice dokonalé manželky. Alice se po požití bylinek zpovídá doktorovi a podvědomě touží po jeho upřímné radě: „*A já trávím hodiny snahou udržet si svoje mládí a on si toho ani nevšimne!*“.

Allen vytvořil ne příliš statnou hrdinku, která je ale perfektním obrazem žen, které sám potkával každé ráno na Manhattanu. Alici tak obdařil nesnesitelně pasivními kvalitami, které jsou zcela nekompatibilní s jejími touhami. Postava Alice je uzavřena do podobného bludného kruhu, stejně jako postava Alvyho z *Annie Hallové*. Neustálým přirovnáváním sebe k jiným ženám a zároveň snižováním významnosti svých kvalit potřebou konzultace s muži, nikdy nemůže najít svoji pravou identitu. Alice se porovnává s ženami, které jsou úspěšně v kariéře sféře života a podvědomě cítí, že její pozice není ta, kterou by si sama vydobyla, nebo která by byla zdrojem obdivu, po kterém tolik touží. Její identita, jejíž kvality v průběhu snímku postupně odmítá a přehodnocuje, ji dělá tolik nešťastnou. Její neschopnost uchopit život do svých rukou tak, jak se to podařilo ženským postavám ve dvou předcházejících analyzovaných snímcích, ji odděluje i od skutečné podstaty života.¹³⁹ Alice je prostřednictvím magických bylinek čínského doktora postavena před zrcadlo, které jí ukazuje pravdivý odraz sebe sama a tím i kategorii, do které je režisérem stavěna: **uťáplá manželka, bojácná, neuspokojená, hypochondr a panička z vyšší třídy.**

¹³⁹ Fascinace Alice Matkou Terezou může být viděna jako vazba na samotnou Miu Farrow, která byla po dlouhou dobu považována za „svatou“.

4. Vytváření vztahů

Ve snímku se Allen zaměřuje na vykreslení třech typů vztahů a komunikaci, která tyto vztahy formuje. **Manželský vztah** Alice a jejího manžela Douga je omezen a zcela nenaplněn. Dougovým jediným zájmem je udržet Alice spokojenou a zajištěnou, ale pouze na povrchní úrovni. Jejich vztah je tedy velmi jednostranný, jelikož Alice se domnívá, že až na nedostatek sexuálního vyžití a pozornosti ze strany manžela jejich manželství nic nechybí. Tyto domněnky staví na zkušenosti ostatních žen ze stejných společenských kruhů, které toto manželské uspořádání berou automaticky a nedostatek sexu jako přirozenou součást dlouhodobých vztahů. S potřebou životní změny ale přichází i prozření Alice, která zjišťuje, že jí chybí v životě vášeň. Ať už vášeň pramenící z citového vztahu, nebo vášeň a zapálení pro činnosti, kterých se vzdala.

Komunikací, kterou mezi sebou postavy v rámci manželských vztahů vedou, je vyobrazen stav vztahu těchto postav. Alice se neustále snaží s manželem vést řeč na téma její snahy začít kariéru jako spisovatelka, načež Doug téměř automaticky odvádí řeč na zcela nesouvisející témata. V rámci jejich komunikace je kladen důraz na **procesy ujišťování, svěřování** se a Alicino **přirovnávání se k jiným ženám**, kterým v rámci komunikace shazuje své postavení. Dalším typem zobrazených vztahů jsou **vztahy exmanželské** a jejich komunikační specifika. Příkladem, na kterém Allen ukázal takový komunikační proces, je vztah Alicina milence Joea a jeho exmanželky Vicky. Jejich komunikace je založena na vzájemné přitažlivosti, která pramení z Joeova sexuálního apetitu a neoblomného sebevědomí. Jeho bývalá žena se jeho slovům i svádění poddává, přesto neopomíná neustále připomínat důvody rozpadu jejich vztahu. Joe je Allenem představen i z druhé strany, v tomto snímku ale očima ženy, která ho sice neodfízla, ale je to ona, kdo určuje podmínky. Vicky je také jednou z žen, které jsou vzorem a důvodem k probuzení pro Alice.

Alice tedy s muži komunikuje za účelem ověření si správnosti svých tužeb, přesto **vzorem pro životní změnu jsou jí ženy samotné**. Stejným způsobem Alice komunikuje s duchem svého expřítele, kterého ujišťuje o svém štěstí, a opět provádí přirovnávání jeho vlastností, ale s vlastnostmi Joea. Role jejího expřítele i bylinkáře je tedy najít cestu pro Alice a její hledání nové identity mimo manželský svazek: „Zjisti, kdo je on (Joe) a zjistíš, kdo jsi ty.“ Navádí ji tedy jasně k **mimomanželskému vztahu**, který je považován za jednu z únikových cest ke štěstí. Přestože Allen vytvořil hrdinku, která se v minulosti chtěla stát jeptiškou a která výrazně opovrhuje spácháním hříchu, dal jí jedinou možnost řešení a tou je právě tento hřích, který ji i všechny nešťastné osoby v manželství osvobodí. K tomuto úniku ale vede pouze

cesta komunikace a ujišťování v podobě dialogů s muži, kteří mají moc utvářet Aliciny názory.

5. Politika vytváření postojů a názorů

To, jakým způsobem si utváří názor manžel na Alice, je Allenovou reflexí manželských vztahů lidí z vyšší třídy. Když konečně navrhuje Alice, že by mohla začít pracovat, upřímně si nemyslí, že by mohla zvládnout něco víc, než prodávání svetrů. Místy se může zdát, že se tímto vyobrazením názorů manžela Alice Allen takovým ženám vysmívá, ale velmi brzo pochopíme, že je tento snímek vyjádřením jeho lítosti. Alice zde není směšnou postavičkou, je jednoduše okouzující, a proto je velmi jednoduché se sžít s jejími názory. Základní problematikou neštěstí Alice, při pomyšlení na nevěru, je morální zábrana. A ta je jen upevňována manželovým přesvědčením o tom, že by toho samozřejmě nebyla ani schopna.

Komunikace je pro Alice důležitým nástrojem k získávání vlastních názorů, které formuje skrze názory lidí, o nichž je přesvědčená, že v životě něčeho dosáhli. Allen otevírá prostor k diskusi o morálních hodnotách, které se vážou k milostným vztahům a klade si otázku, jestli a za jakých podmínek je přípustné tyto morální hodnoty přehodnotit. Alice je postavou zosobňující vzornou manželku, pro kterou je mimomanželský vztah tabu, přestože její vlastní manžel takové vztahy pěstuje, ale bez jejího vědomí. Alice začíná přehodnocovat pohled na nevěru proto, že je klíčem ke změně. Tuto myšlenku potvrzuje nejen její bylinkář, ale také duch její první lásky, který zde funguje jako připomenutí Alice, jaké bylo její mladé já. Neuměla vařit, nebyla sexuálně zaměřená, nevěděla, čím chce být a on neustále obdivoval její krásu.

Krása je ve filmech Allena výrazným tématem, jelikož všechny Allenovy ženské hrdinky právě fyzickou krásu považují za významný artikl, díky kterému se jim otevírají dveře k lepší budoucnosti. A tato budoucnost je podle Allena svázána s postavou muže, pro které je krása také jednou z nejdůležitějších vlastností ženy. Utváření názorů a životních postojů Alice tak probíhá skrze utváření vztahů. Vztahů s muži, přítelkyněmi i matkou, která se pro Alice stala vzorem, přestože ji jako vzor viděla pouze ona. Alice je schopna čelit urážkám, které vyslovuje její expřítel i sestra, protože cítí, že se své matce podobá více, než by sama chtěla. Její matka byla neúspěšná herečka, která pro své infantilní názory nebyla brána vážně. Stejný vztah si k Alici vytvořila i její starší a kariérně úspěšná sestra, která své názory na Alici změnila poté, co zjistila pravdu o mimomanželském vztahu a snaže změnit svůj povrchní život. Allen ve snímku jasně klade důraz na stavbu názorů a postojů k sociálním jevům a artiklům **skrze upřímné vztahy**, které nemají morální hranice dané společenským přesvědčením.

6. Vytváření souvislostí

Podle Geeho je pomocí jazyka možno vytvářet mezi sociálními jevy konkrétní souvislosti a tento fakt se analýzou snímku Alice potvrdil na mnoha příkladech. Jak je zvykem v Allenových filmech, podstatu snímku a témat, které chce zdůraznit, zobrazí již v úvodních scénách, jelikož všechny budoucí interakce postav se z jednoho zásadního dialogu jen dále rozvíjí, aby se nakonec propojily na konci snímku ve stejném bodě. Tímto momentem je scéna, kdy se Alice poprvé setkává s bylinkářem a ponoří se do hlubokého transu. Je schopna vyjádřit, co skutečně cítí, přímo do očí zjevení svého muže, který pro ni představuje zeď mezi realitou všedního života a izolací a pseudoproblémy, které jsou centrem jejího současného života. Alice nejdříve vidí v transu cizího muže: *„Líbá mě, a já ho chci poznat blíže, tyhle pocity mě děsí! Nikdy předtím jsem nic takového necítila! Jen jednou, byl to mladý muž...“*. *„Ne manžel?“, ptá se bylinkář. „Ne...city k mému muži jsou jiné (je smutná). Já jsem manželka, já se starám o děti, já pořádám večerní párty, starám se o společenský kalendář, snažím se vypadat pěkně, aby mě mí přátelé mohli obdivovat, můj vkus...“*. *Stala se ze mě taková ta žena, co nakupuje celý den, chodí na pedikúru, ale já chci být víc! Ve mně je víc!“* Zde Allen v jediném monologu hlavní postavy propojuje hlavní témata snímku a pojmy, které se k nim váží: **manželství** = instituce spojená se společenskou rolí, izolací a nedostatkem vášně; **mateřství** = nenaplněná touha po uplatnění v jiné sféře.

Načež jí odpovídá manžel: *„Ty máš ale děti k výchově! Vždycky, když se tě zeptám, co konkrétního chceš dělat, máš svázaný jazyk.“* Alice namítá: *„Já měla kariéru a vzdala se jí, abych si tě vzala!“* Doug nesouhlasí: *„Ale prosím tě, vždyť jsi měla problém dostat se do módního průmyslu!“*. *„To proto, že jsem byla mladá.“* *„Byla jsi tak krásná...“* Tímto Allen navazuje na počátek jejich vztahu a další témata tohoto snímku, jako je *krása, mládí a kariéra*. Tedy tři oblasti se podle něj nemohou spojit v životě ženy. Pokud žena vyjadřuje frustraci nad neuskutečněným snem v oblasti práce, mimo domov je manželem ve snímku umlčena a zdůrazněna její neschopnost vyjádřit se k vlastnímu životu. Tím Allen přisuzuje manželovi Alice pozici imaginární zdi a tvůrce významů v kontrastu s bojácnou Alice. V případě muže je však mládí a kariéra naprostou nezbytností. K dokonalému obrazu života potřebují takoví muži jen jediné – mladou a krásnou manželku. Pokud se na plátně objeví ženy ve vedoucí pozici, mají status rozvedené ženy. S touto kategorií potom Allen spojuje obrazy silných a sebevědomých žen, které vábí muže na silné názory a jsou tak skutečným opakem utáplých manželek v domácnosti.

7. Vytváření znakových systémů

Ke konstrukci jazyka ve snímku *Alice* využívá Allen zejména dialogických schémat a hlubinných rozhovorů mezi hlavní postavou a důležitými postavami v jejím životě. Každá scéna takového rozhovoru je obohacena o mimojazykové systémy, jako je uspořádání scény, magické prvky nebo texty v pozadí, které slouží jako označující směr, kterým se ubírají hlavní témata snímku. Režisér i v tomto snímku klade důraz na práci kamery a soustředí divákův pohled na detailní záběry obličejů, kde grimasy přebírají slovo při tvorbě významu více, než slova samotná. Jak Alice, tak Joe se při scéně první schůzky navzájem slovy ujišťují, že jsou srozuměni s tím, že povaha a rodinná situace obou dvou je diametrálně odlišná od té, než kterou předpokládali. Detailní záběry jejich obličejů říkají, že oba lžou. On je zklamaný a ona si uvědomuje, že nedokáže nahlas říct, že není spokojená se svým manželstvím, ani sama se sebou. Náměty, které jsou obrazem Alice a jejího začínajícího vztahu s Joem, o kterém nemá nikdo ponětí, předkládá Nancy jako příklady pro scénář televizní série, po kterém Alice tolik touží. Ty jí ale Nancy neúnavně vrací s otázkou: „*Co víš o takové ženě? Kdo je ta žena, kdo je ten muž, co chudák manžel? Kam to vede? Je to sexuální? Je to perverzní? Je ona štetka?*“ Allen tak využívá ženu na vyšší pozici ke kladení otázek, které sama hlavní hrdinka nedokáže vyslovit. Dává důraz na fakt, že jsou to témata týkající se morálního hlediska, jehož čistým obrazem je právě Alice. Rady, v podobě nutnosti poznat citově i sexuálně jiného muže, opět vkládá do úst jiné postavě než Alice.

Mezi nejvýraznější nejazykové znakové systémy, které mají výraznou výpovědní hodnotu pro směřování snímku, patří například červeně blikající nápis *Ride (Jízda)* ve scéně prvního setkání Alice s manželem. Nápis je v pozadí jejich bizarního rozhovoru umístěn v centru záběru a jasně konotuje označení životní cesty, jízdy, na kterou se tímto polibkem Alice vydává. Červená barva nápisu pohlcuje jinak tmavě laděnou scénu tohoto záběru, jako označující znak varování. Práce s hlasem hlavních protagonistů je dalším důležitým prvkem v rozpoznávání pozic důležitosti. Joeova manželka, jako sebevědomá kariéristka, mluví velmi přísným, ostrým a hlasitým tónem. Alice naopak mluví velmi jemným, něžným a při konfrontaci s manželem až nehlasným tónem. Při intimním rozhovoru s duchem bývalého přítele je ale najednou schopna jasné formulace svých myšlenek, ocenění sebe sama i sebevědomého výstupu. Režisér tímto ukazuje, jakým způsobem a proč jednotlivé postavy mají schopnost konstruovat identitu Alice, jelikož jejich pozice je vždy spojena s kontrapozicí Alice. Tato kontra pozice je podmíněna uspořádáním scény¹⁴⁰ a postavením herců na scéně.

¹⁴⁰ Alice je většinou usazena za stolem, zatímco kritizující postavy korzují kolem, nebo stojí v přímé lince nad ní.

Styl oblečení i vzhled žen ve vyšší pozici razí proti Aliciným nudným svetrům a příliš velkým kožichům, které mají vzbuzovat efekt bohatství, přesto mají efekt zcela opačný, jelikož se v nich Alice ztrácí, stejně jako ve svém životě.

3.2 Diskurzivní analýza snímků evropské etapy tvorby W. Allena

V první části analytického bloku byly v rámci komponent diskurzivní analýzy J. P. Geeho uvedeny dílčí výsledky analýzy první trojice z 6 vybraných snímků. Jak bylo předneseno v podkapitole 2.1.2 a naznačeno již v úvodu této diplomové práce, kde byl následující krok v postupu práce podrobně popsán a odůvodněn, ve zbývajících trojici vybraných snímků došlo při analýze k saturaci dat. Dále se tedy v práci nepředpokládá objevení nových poznatků¹⁴¹, které by vedly ke změně již stávajících takových zjištění. V rámci zachování cíle práce by se v dané oblasti analýza každého z následující trojice snímku zdála být pro práci spíše nepřínosná. I přes zařazení snímků *Melinda a Melinda*, *Vicky Cristina Barcelona* a *Jasminy slzy* do shrnující kapitoly se podařilo efektivněji identifikovat v rámci daných komponent hledané prvky femininity. Cílem tohoto spojení bylo práci ušetřit jinak nevyhnutelné a přílišné délce, která by práci a její srozumitelnosti spíše uškodila.¹⁴²

V této poslední části analytického rozboru práce došlo k vytvoření jednoho vymezujícího celku pro zbývajících tři snímky. Oddělením dvou velkých celků chce práce dosáhnout větší přehlednosti v popisu důležitých zjištění a vyhnout se tím opakování již řečeného. V této souhrnné analýze jen zachováno dělení analýzy spadající pod jednotlivé komponenty diskurzivní analýzy a v těchto komponentech se bude práce dále soustředit na vyčlenění podstatných témat, které nesou konkrétní významové vzorce objevující se ve snímcích konstantně od sedmdesátých let. V rámci tohoto celistvého bloku bude práce hledat shodné a rozdílné prvky femininity, genderových stereotypů a témat, které se váží ke konstrukci femininity. Práce si v této části klade za cíl zvýraznit zejména ty, které se odlišují od předchozích zjištění a detailněji je uvede do kontextu jak celé práce, tak samotného díla W. Allena. Zjištěné výsledky poté budou porovnány a vysvětleny v ucelené podobě společně s výsledky analýzy předchozích zkoumaných snímků ve čtvrté kapitole práce nazvané Diskuze.

¹⁴¹ Jak bylo popsáno již v kapitole 2.1.2, tento fakt se při dílčí analýze těchto snímků potvrdil a bylo tak vyhodnoceno jako nejpřínosnější analytickou práci takto rozdělit.

¹⁴² Aby byl zachován přesný metodický postup diskurzivní analýzy podle J. P. Geeho, každý snímek musí být individuálně a podrobně analyzován v rámci 7 rozdílných komponent.

3.2.1 Shrnující diskurzivní analýza snímků evropské etapy tvorby W. Allena

1. Vytváření důležitosti

„Mám pro Melindu úžasnou vyhlídku!“ „Práci?“ „Ne, muže přece“, říká manželka a matka na plný úvazek Cassie ve snímku *Melinda a Melinda*. V zájmu žen podle jejich slov není hledat toho pravého a žádná z žen v tomto snímku není v pozici vyjednávače. Laurel, která si vzala muže s vyhlídkou stát se významným hercem, je zklamaná. Její muž je pro ni ztroskotanec, protože nedosáhl svého **kariérního cíle** a takového muže, kterého živí, si nemůže vážít. Ironicky nachází **pravou lásku** u chudého, přesto talentovaného a cílevědomého muže, kterého odvádí Melindě.¹⁴³ Laurel je ale další typickou představitelkou zbohatlické dívky z New Yorku, která jen nakupuje a obědvá. Tak, jak to dělávala její matka. Ale na rozdíl od matky i třikrát týdně vyučuje hudbu, která je její skutečnou vášní. Allen tak dává do souvislosti nedostatek talentu a potenciálu Laurel a touhu po pracovním úspěchu jejího muže, který se cítí být kastrován její sociální nadřazeností. Důležitost, jakou Allen klade na pravou lásku bez podmínek, je zejména v této etapě velmi citelná. Stejnou situaci rozehrává i v obou následujících snímcích. Vicky i Cristina se vydávají do Evropy, aby našly samy sebe a zároveň i skutečnou lásku, která v americké vyšší společnosti neexistuje. Ve snímku *Jasmíny slzy* se opakuje stejné schéma, kdy je hlavní sestra ústřední postavy Ginger postavena před volbu, zda zůstat s obyčejným, chudým a v mnoha ohledech nedokonalým mužem, nebo se přes románek s ženatým mužem vypracovat výše ve společenském životě.

V souvislosti s tímto důležitým a opakujícím se faktorem Allenových snímků se ale projevuje velké množství sarkasmu, kterým uznává, že taková (pravá) láska stojí víc než peníze a postavení, které formují zobrazené vztahy na prvním místě. Vášnivá láska Allenem akcentována jako destruktivní síla, která ničí přátelství a rodinné vztahy. V předchozí etapě tvorby kladl důraz právě na pevnost a nadřazenost rodinných vztahů. V první dekádě tak takovou lásku pouze naznačuje, hrdinové jeho snímků zkoušejí najít štěstí v této podobě, uvažují, evaluují možnosti. V poslední etapě se hrdinové do takové lásky vrhají a riskují. Ani jedna ze zvýznamněných variant ale podle Allena nefunguje. Přátelství mezi ženami by mělo být nezpochybnitelné, přesto ve svých pozdějších

¹⁴³ Poprvé ve svém filmu od počátečního zkoumaného snímku Annie Hallová obsazuje Allen herce tmavé pleti. Na základě rasové odlišnosti si ale tato postava o to více musí vydobýt postavení ve vyšší manhattanské společnosti.

snímcích ukazuje čistou, ironickou podobu toho, na jakých hodnotách také přátelství mezi ženami skutečně funguje.

Jeho snímky z evropské etapy jsou tedy určitou obhajobou ženského práva na životní volbu, přesto ukazují upřímně i odvrácenou tvář toho, když se ženy nechají unést **emocemi**. Muži podvádějí ve snímcích ve stejné míře, přesto je jasně zdůrazněno, že se k nevěře uchylují ze zcela jiných důvodů a jejich nevěra je ve společnosti více omluvitelná než ta ženina.¹⁴⁴

2. Vytváření aktivit

Genderová identita jedinců se může projevovat v rámci specifických kategorií, které jsou součástí společnosti. W. Allen se ve svém celoživotním díle zaměřil na obraz zejména vyšší společnosti a aktivit spojených s přináležením do této skupiny, která se projevuje určitým zaměřením. Od tohoto specifického zobrazení neupustil, přesto již není ústředním tématem snímků z této pozdější etapy tvorby.

Ve snímcích *Melinda a Melinda* a *Jasmíniny slzy* je jasně identifikovatelné, že aktivity hlavních hrdinek jsou motivované touhou dostat se z osobní krize a zejména v případě Melindy 2 a Jasmíny, dostat se zpět na vyšší společenský post poté, co byly zrazeny mužem a musí si svoji pozici vydobýt pomocí vlastních aktivit a úsilí. U postavy Melindy 1 je stále znát vliv z předchozí etapy tvorby, jelikož její chování a identita jsou řízeny spíše potřebou vyvázat se ze závislosti na emočním traumatu, bez větší potřeby hledání osudové lásky, tak jak je typické pro postavy této druhé etapy. V těchto analyzovaných snímcích se všechny ženské postavy řadí k ženám z vyšších kruhů, přestože v každé z těchto rodin se objevuje také postava černé ovce rodiny, která svými protiklady naopak ještě více upevňuje zdůrazňování daných pravidel. Základní aktivitou takových žen je pořádání dobročinných beneficí, večerních párty a setkávání se s ženami ze stejných kruhů. Žádná z vyobrazených hrdinek ale při změně situace, v krizi náhle nesouhlasí s rolí, která je jí přisuzována a tyto aktivity nevnímají jako něco, co by je naplňovalo. Nesnáší tu přetvářku a cynismus, který cítí z každé bohublé aktivity. Doslova křičí do světa: „*Já mám na víc! Tohle nejsem já!*“. Jasmína se pokusí o nápravu, vrhá se na vzdělání, ale ztratila kontakt s realitou na příliš dlouhou dobu. Režisér chce tímto ukázat na to, že i pro tyto ženy je šance úniku z této situace, jak jí popisují postavy ve všech analyzovaných snímcích. Přátelství a tvorba uzavřených sociálních kruhů žen je ukázána jako zcela nezbytná věc pro jejich přežití.

¹⁴⁴ PILCHER, Jane a WHELEHAN, Imelda. *50 Key Concepts in Gender Studies*. London: Sage Publications, 2004. ISBN 0 7619 7035 5.

Domácí práce pak rozhodně nepatří do repertoáru aktivit žádné z hlavních ženských postav, přestože jsou všechny v pozici žen a matek v domácnosti. Allenovy ženy jsou obdařeny výrazným mateřským a pečovatelským instinktem, přesto je tento základní biologický předpoklad limitován příslušností do jistých kruhů. V *Jasminových slzách* je nejvýrazněji podpořen stereotyp **dělby práce**, kdy muž je zodpovědný za finanční zajištění rodiny a žena se stará o domácnost.¹⁴⁵ Postava Laurel z *Melinda a Melinda* je naopak ukázkou Allenova postoje proti těmto stereotypům, jelikož díky rodinnému bohatství zajišťuje příjem ona. Z feministického hlediska ale žádná z těchto hrdinek není dostatečně progresivní, jelikož zaměstnání jako takové a vysoká pracovní pozice, ve které by peníze vydělaly, na základě vlastního úsilí není hlavním životním cílem. Vicky jako jediná je příkladem mladé, inteligentní, sebevědomé, dobře situované ženy, kterou Allen ukazuje ještě před vstupem do této pozice. Ukazuje její vnitřní boj a zmatení tím, jak velký rozdíl cítí mezi tím, co je pro ni naplánováno a co by mohla mít po boku nevýznamného a bohémského muže.

3. Vytváření identit

Ženy konkrétně mají v této zobrazené společenské struktuře pevně stanovené **pozice**. Spořádané **chování** je jedním z atributů, které jsou na těchto pozicích muži vyžadovány. Vicky, Laurel a Melinda 2 jsou obrazem žen z lepších rodin a mají tak od narození **sociální vklad**, kapitál, kterým přirozeně disponují. Melinda 1 a Jasmína jsou jediné, které si svoje místo na společenském žebříčku musely vydobýt, a proto se obě projevují až nepřičetně, když o tuto pozici náhle přichází. Identita a pozice ženy v prostředí vyšších kruhů je Allenem zpochybňována, přesto selhává v nabízených alternativách, jelikož obraz těchto alternativ pro ženy není v jeho díle konstantní a dostatečně zdůrazňovaný. Postava Laurel z *Melinda a Melinda* je naopak ukázkou Allenova postoje proti těmto stereotypům, jelikož díky rodinnému bohatství zajišťuje příjem ona. Z feministického hlediska ale žádná z těchto hrdinek není dostatečně progresivní, jelikož jejich identita není tvořena není aktivně tvořena touhou po zaměstnání jako takovém, ale vysoká pracovní pozice, ve které by peníze vydělaly, na základě vlastního úsilí, stále není hlavním životním cílem. Takové ženy nemají dostatečnou životní motivaci, která by je nutila k opuštění zlaté klece a péče muže, přestože jim tito muži vždy nastavují z emocionální stránky nereálné podmínky. Identita každé z hrdinek se ve filmech zdá mít opakující charakter zaopatřené, ale nešťastné ženy, která stále hledá smysl života. Postava Vicky jako jediná je příkladem mladé, inteligentní, sebevědomé,

¹⁴⁵ PILCHER, Jane a WHELEHAN, Imelda. *50 Key Concepts in Gender Studies*. London: Sage Publications, 2004, str. 30 – 31. ISBN 0 7619 7035 5.

dobře situované ženy, kterou Allen ukazuje ještě před vstupem do této pozice. Ukazuje její vnitřní boj a zmatení tím, jak velký rozdíl cítí mezi tím, co je pro ni společností a náležením do konkrétní společenské vrstvy naplánováno a co by mohla mít po boku nevýznamného a bohémského muže. Nakonec ale zvítězí její zakořeněné stereotypní přesvědčení, že je pro život výhodnější vzít si zajištěného muže s potenciálem, který je ochotný zajistit na oplátku ji. Ovšem bez nároku na emocionální vklad. Melinda naopak je jasně přelomovým snímkem těchto dvou dekad, jelikož Allen stále váhá (proto vytváří dvojité příběhy, kde stejná postava prožívá dvě alternativní možnosti), jestli je pro ženy lepší opustit nevěrného muže a postavit se na vlastní nohy, tak jak ukazuje v Alice, nebo se vydat na nejistou cestu hledání pravé lásky ihned z počátku svého svobodného života, než by takové ženy vstoupily do výhodného manželství bez pokusu tuto mytickou lásku najít. Podle Allenových žen taková láska existuje, ale je nevyhnutelně spojená s nejistotou, finančním nezajištěním a s jedinečnou identitou pravé, byť po nějakou dobu skryté volnomyšlenkářky, která však ani jedné postavě z pozdní etapy není vlastní.

4. Vytváření vztahů

Vytváření vztahů je pro Allena alfou a omegou tvorby identit žen. Právě prostřednictvím vztahů, ať už s mužskými protějšky, přátelskými vztahy, nebo vztahy v rámci rodiny, je konstruována femininita na plátně. Tento fakt se nemění ani v případě těchto třech zkoumaných snímků.

Tak jako v předchozích snímcích, klade i v těchto snímcích režisér důraz na rodinný původ a zejména potom ale na vztah s matkou. Můžeme konstatovat, že všechny analyzované hrdinky jeho filmů v momentě životní krize vzpomínají na matku a popisují její obraz plný až fanatického obdivu. Matka je důležitou formativní osobou a vztah k ní je odrazem vztahu, který má každá z hrdinek sama se sebou. Matka Jasmínu adoptovala společně s její sestrou Ginger. Ta je ale přesvědčená, že Jasmínu měla ve větší oblibě pro její evidentně lepší geny. Jasmína si tak internalizovala pocit toho, že ona je tou vyvolenou, která musí být vždy perfektní a Ginger ta divoká, protože byla odmítnuta matkou. Podle tohoto vzorce si obě vybírají i mužský protějšek a uplatňují svoji femininitu. Paradoxně právě postava matky je idealizovaná v očích těch hrdinek, které se snaží o nalezení nové životní trasy v rámci návratu ke studiu nebo k zaměstnání. Všechny zmíněné postavy matek totiž přesně v těchto oblastech selhaly a dokonce zaplatily svým životem, jelikož se nedokázaly vyrovnat se selháním v očích společnosti, která pracující a rozvedené ženy odmítá.

Femininita v rámci konkrétní společnosti se váže na **manželský status**, který Allen staví do protikladu s nevěrou páchanou právě těmito ženami. Ginger, Juan Antonio, Melinda,

Laurel a všechny ostatní postavy, které jsou ve filmu poprvé představeny, jsou vždy prezentovány úvodním komentářem: **Je rozvedený/á**. Na status rozvedený jako by bylo vloženo stigma selhání toho jediného, co je pro ženy společností předkládáno jako dostupné. **Vhodné manželství**. Tento prvek genderové diskriminace je patrný ve všech analyzovaných dílech a v těchto snímcích je významně akcentován. Rozvod, rozpad vztahu rodinného nebo milostného je na jednu stranu režisérem podporován, ale na druhou zatracován, jelikož příjemce jeho sdělení je přehlacen množstvím scén, odkazů i vtipů, které se do této problematiky pouští. Vhodné manželství je spojeno s identitou vhodného, řádného a potenciálně bohatého manžela, ale takové manželství je Allenem zdůrazňováno pro ženu jako společenská past, ve které není místo pro pravou lásku.

Láska je velkým tématem procházejícím všemi třemi filmy. V každém z nich je vždy jedna postava, která po takové lásce pátrá. Cristina, Melinda 2 i Ginger jsou postavy, jejichž identita je svázána s potřebou lásky, kterou neumí specifikovat. Vědí, co nechtějí, ale neví, co chtějí. Allen tímto vytváří přesný obraz toho, jak vnímá ženy, jejichž komplikovanost vykreslil ve všech možných podobách. Jen nenaplněná láska může být romantická a z takové lásky jeho hrdinky mají strach. Jediná láska, kterou W. Allen uznává a ženám předkládá, je láska k sobě samým a tento projekt sebelásky ženám zobrazuje už od snímku Alice.

5. Politika vytváření postojů a názorů

Ve všech analyzovaných snímcích můžeme jasně identifikovat změnu ve vytváření postojů a názorů, které projevují ústřední postavy oproti předchozí trojici ženských postav. Hovoří se opět o názorech, které reflektují zejména život žen z vyšších vrstev, nebo žen, které se pohybují na hranici života a smrti. V předchozích snímcích hledaly samy sebe, nyní ale hledají samy sebe a zároveň esenci, podstatu života. Vytváření životních postojů tak Allen ženám na plátně výrazně komplikuje.

Význam režisér posouvá dále do roviny filozofična a zdůrazňuje také problematiku potlačených emocí žen, které se v případě Allenových současných hrdinek mohou rozvinout až do psychiatrických poruch. Jasmína je konkrétním případem ženy, které deziluze manželství a bohatství natolik ovlivnila percepci reálného, že se po ztrátě tohoto životního úspěchu jednoduše nehodlá vzdát samotné představy toho, že tohle je život pro ni stvořený. Právě představa, že jedině ženino štěstí je vzít si bohatého muže a doufat, že tento muž bude svoji ženu dokonce upřímně milovat, je tak silně zakořeněna v názorech všech žen, že ji nelze změnit jinak, než si tento život prožít se všemi jeho následky. Allen zde klade důraz na ženy, které po ztrátě této deziluze aktivně hledají odpovědi na otázky, které se dotýkají klasických Allenových témat, jako je **láska**, **přátelství** a hlavně **manželství**, které ve všech případech

selhalo. S těmito tématy režisér spojuje sociální fenomény týkající se genderových stereotypů rozpoznávaných zejména mezi ženami.

Snímek *Melinda a Melinda* například ukazuje dvě různé verze toho, jak se může život manželky významného muže na vysokém postu změnit, pokud odmítne roli, která je jí v rámci instituce manželství přidělena. *Melinda 1* je příkladem klasického klišé. Dokonalá manželka, kterou manžel s významnými konexemi podvádí se svojí mladší, krásnější sekretářkou. *Melinda 1* se rozhodne vzít tuto šanci na nový život bez muže pozitivně a řešením takové krize je **vzdělání** a hledání **zaměstnání**, které by jí naplňovalo. Allen se tedy vrací k tématu, které zvýrazňuje v každém svém snímku, hovoří-li o možnostech, které ženy v takové situaci a v této společnosti mají. Vzdelání je klíčem k osobnímu růstu a řešení začátku nového života. *Melinda 2* je pak ukázkou toho, jak žena dopadne, pokud se soustředí pouze na svoje city a zanedbá váhu sebeúcty a schopnosti začít nový život bez muže. Potácí se mezi sebevražednými pokusy a nevydařenými láskami bohémů a zcela zapomíná, že lásku je potřeba hledat v sobě. Je ale příkladem ztracené duše pohybující se ve vyšší společnosti, která odmítla stereotypní ženskou roli manželky a matky dětí bohatého muže. Bez tohoto zařazení ale jakoby podle Allena ani neměla vlastní identitu.

Vicky i *Jasmína* jsou další postavami Allena, které svojí promluvou a názory symbolizují život nenaplněnosti a naprostého vnitřního psychického rozkladu, které jim přináší právě vztah se zajištěným mužem. Filmy jasně komunikují a potvrzují fakta z předchozích analýz, kde Allen zvýznamňuje a ukazuje to, že žena by měla mít šanci volby. „*Holky, kde jsou ty časy, kdy jsme mohly rozhodovat o našem životě,*“ říká přítelkyně Melindy. Odkazuje na časy, kdy společně studovaly na vysoké škole a měly pocit svobody a možnosti volby. Tato volba je ale podle Allena u konce, potkají-li ženy movitého muže, který jim předloží možnost bezproblémového, zajištěného života na vysoké úrovni. Muži jsou jako mágové, kteří namíchají lektvar plný slibů, které pramení z představy společnosti o tom, co ženy mají chtít pro svůj život. Skutečná volba, ke které všechny hrdinky třech snímků nakonec docházejí, je buď finančně zajištěný život bez lásky, nebo nejistá budoucnost plná vášně a sebelásky. Hrdinky a potažmo i diváci/divačky jsou lapeny do pasti prozření. Všechny hrdinky jsou svými na první pohled dokonalými muži podváděny a jejich pozice, ze které musí najít cestu skrze vlastní zjištění, že neexistuje magický lék na štěstí, jen vlastní rozum. Spojujícím prvkem řešení, útěku ze „situace“ *Melindy*, *Vicky* i *Ginger* je pak **nevěra**. Další významné téma, které je Allenovou dopovědí na pevně ustavený genderový stereotyp ve společnosti. Ženy mohou mít stejnou volbu jako muži, tedy podvádět své partnery. Zatímco Alice svoji volbu srovnávala s téměř smrtelným hříchem, *Vicky* v nevěře viděla zradu a nevážení si svého

dokonalého, přesto pro ni nepravého životního partnera. *Melinda* podvod viděla jako únik z manželství plného nudy a nedostatku sexuální pozornosti a *Ginger* potřebovala nevěru jako potvrzení správné volby mít partnera. Každá z hrdinek tedy k nevěře přistoupila z jiného úhlu pohledu, přesto Allen tímto připouští, že i ženy mají v rukou moc rozhodovat. Přesto se jejich rozhodnutí zdají být méně silná a proti genderovým stereotypům popisované společnosti, než které Allen připsal hrdinkám předchozí etapy.

6. Vytváření souvislosti

V rámci tohoto komponentu se obzvláště jasně ukázalo, že v průběhu analýzy druhé etapy tvorby dochází k saturování dat. Témata, která se při analýze předchozích třech snímků ukázala být stavěná do jasné souvislosti, se v těchto snímcích jen dále prohlubovala a jazykové vyjádření pozorovaných hrdinek se skutečně vázala pouze na vyjádření vlastních názorů na tematiku **manželství**, **zklamání**, **hledání** a možnosti **vzdělání**. Jakoby Allen nevěřil, že od dob, kdy byla ženám dána možnost volit a svobodně se vzdělávat, uběhlo již několik století a možnost vzdělání ženám neustále připomíná. Vztahuje texty k potřebě zdůraznit, že i pro ženy je základem vzdělání, které jim poskytuje tolik potřebný rozhled. Tato témata jsou prezentována jako na sobě vzájemně závislá a jedno bez druhého, jakoby nemohlo ve světě Allenových postav existovat. Pokud si tedy žena zvolí variantu manželství se zajištěným mužem, nesmí očekávat, že bude v této instituci zcela šťastná. Pokud se z manželství rozhodne odejít, musí být pro ni tento odchod nějakým způsobem silně emociálně výhodným. *Vicky* stojí před tímto rozhodnutím a nakonec si i přes nabízenou až animální přitažlivost a lásku k *Juanovi* zvolí variantu zajištěného, přesto nudného amerického muže z Manhattanu. Pokud totiž žena nevěří, že nový potencionální partner ji dokáže zajistit také finančně, láska po které tolik prahne, stále není dostatečně motivujícím prvkem ke změně genderových stereotypů v partnerství moderní doby. Pokud si hrdinka zvolí variantu odchodu z nevěrného manželství, opět stojí před rozhodnutím.

Allen nabízí opakovaně dvě možnosti. Svůj život osvobodit a hledat lásku v sobě a posléze u jakéhokoliv muže, který neprahne pouze po manželce, která mu bude trofejí a ozdobou společenských večírků. Nebo se žena může soustředit na znovuzískání movitého a reprezentativního muže, který ji poskytne útočiště bez toho, aniž by na sobě musela cokoliv měnit. Hrdinky, které si zvolily práci na sobě samých (*Melinda 2*, *Cristina* i *Ginger*) buď dále hledají, ale osvobozené od předsudků, které je tolik svazovaly, nebo se rozhodnou pro návrat do stereotypního uspořádání (*Jasmína*, *Vicky*, *Jane*), ale to se velmi podepíše na jejich psychickém zdraví a vztahu samých se sebou, kterým tímto definitivně odsouvají do nepodřadné pozice.

Všechny tyto jevy se ale v průběhu všech třech snímků natolik intertextuálně propojují, že máme pocit, jako bychom sledovali ty samé hrdinky, jen v jiném převleku a jiných kulisách.

7. Vytváření znakových systémů

Přestože se Allen již se snímkem Alice stáhl z plátna, identita režiséra je v každém z jeho následujících snímků patrná, například v podobě voice-overu, který má divákovi poskytnout hlubší pohled na problematiku věci. Ve snímku *Vicky Cristina Barcelona* je Allenův hlas hlasem postavy Vicky. Vicky stojí nohama na zemi, je vážná, realistická a projevuje minimální toleranci vůči bolesti, stejně jako Allen. Důležitou součástí Allenovy práce se znaky je práce s kostýmem. Maria Elena – neurotická, vášnivá, zmítaná mentální nerovnováhou. Tomu je také uzpůsoben její šatník, který by některými diváky mohl být popsán jako velmi odhalující, laškovný a nevkusný. Vicky i Cristina jsou naopak oblečeny skromně, nevýrazně. Allen velmi detailně pracuje s protiklady, ať už po vzhledové stránce postav nebo v otázce celkového charakteru. Postava Melindy byla přidělena australské herečce Radha Mitchell, která měla na základě vlastní úvahy rozdělit dvě odlišné stránky Melindy a to prostřednictvím oblečení, životního názoru i chování. Růžová barva oblečení tedy znamená komickou verzi Melindy a člověka, který má ve svém životě ještě víru. Žlutá barva potom člověka, který svojí víru ztratil. Jasmína i Laurel svým šatníkem zcela odpovídají obrazu žen z vyšší společnosti. Luxusní kostýmky, šatny překypující opravdu **známými značkami**, které jsou v naší společnosti již automaticky spojovány s určitým životním stylem.

Slovo **styl** hraje významnou roli ve všech analyzovaných snímcích. Styl a originalita u žen pro něj znamená víc než oblečení jako takové. Melinda: „*Chlapi mají rádi, když na ně čeká sexy odměna.*“ Ginger pak neustále opakuje, jaký má Jasmína obrovský talent a cit pro styl. Styl je v jeho očích atribut, který přidává ženám na atraktivitě. V předchozí etapě sedmdesátých let nechal Allen znaky přirozeně vyplynout z obrazu. Vkládal velké množství nepřímých odkazů přímo do scény a samy hrdinky byly konkrétním označujícím. V této mladší etapě tvorby ale s odchodem režiséra z plátna odchází také větší propracovanost detailů, na konkrétní znaky má Allen tendenci upozorňovat spíše promluvou hlavních postav, místo aby nechal diváka tvořit si narativ samostatně. Výrazné **grimasy a řeč těla** hlavní postavy Jasmíny a Marie –Eleny jsou významným posunem od poměrně plytké Alice a jsou velmi důležité pro pochopení hloubky zoufalství, které způsobí nenaplněná láska.

3.3 Feministická kritika vybraných snímků

V předchozích dvou podkapitolách bylo pomocí postupů diskurzivní analýzy podrobeno analýze šest snímků W. Allena. V podkapitole následující práce postoupí k prozkoumání problematiky konstrukce femininity a užití genderových prvků optikou feministických kritik J. Butler a L. Mulvey. Cílem této podkapitoly je výše uvedená zjištění uvést do kontextu feministického diskurzu a výsledky analýzy podrobit hlubšímu zkoumání zejména proto, že má tato práce zájem především o prozkoumání prvků femininity, které hledá v díle W. Allena. Jak je uvedeno již v úvodu práce, ženské hrdinky jeho snímků jsou v odborných kruzích považovány za propracované a na zvyklosti hollywoodských filmů i neobvyklé. Na základě těchto předpokladů a odborných vyjádření je tedy možno předpokládat, že takové hrdinky budou i v mnohých ohledech stavěny proti stereotypnímu filmovému zobrazení a jejich femininní charakteristiky budou konstruovány s ohledem na stereotypní genderovanost kategorií, do kterých jsou filmové hrdinky v Hollywoodu běžně stavěny. Tak stejně bylo již v úvodu řečeno, že v odborných pracích není dosud tato konkrétní tematika zpracována tak, aby poskytla kompaktní pohled na možný vývoj tohoto konstrukčního procesu v rámci Allenova díla. V této podkapitole je cílem především prozkoumat to, zda tyto předpoklady můžeme považovat za pravdivé, pokud se na výsledky analýzy aplikují i vybrané feministické přístupy, anebo se naopak na základě této a diskurzivní analýzy ukazuje, že ženské charaktery ve filmech W. Allena nejsou nijak výrazně odlišné a progresivní, ale odpovídají standardům filmového průmyslu.

V této práci bylo analyzováno šest snímků W. Allena. Prvním z nich je snímek *Annie Hallová*, který mnozí kritici vnímají jako jeden z nejvíce ceněných snímků W. Allena. Přestože je odborníky vnímán jako zásadní film sloužící sexismu a k udržení patriarchy. Jedním z nich je Richard Feldstein, který říká: „*Nejoslavovanější film Woodyho Allena, Annie Hallová, byl pojmenován po ústřední ženské hrdince. Abychom však mohli pochopit Anninu pozici, Allen nás pobízí k identifikaci subjektu/diváka, ale pouze v rámci definic narativní touhy. Přestože je Annie historickým subjektem, který se vyvíjí skrze viditelné transformace, každá pasáž je pozorována Alvym, který působí v pozici dozorce.*“¹⁴⁶ (překlad z angličtiny V.Č.) Z analýzy podle přístupu **L. Mulvey** snímku vyplývá, že Allen užívá pohledu kamery, v němž zahrnuje výhradně Annie. Ta funguje v rámci záměrně sestaveného narativního designu k tomu, aby Allen pomocí její postavy zachytil diváka v kinematografickém pohledu,

¹⁴⁶ FELDSTEIN, Richard. *Displaced Feminine Representation in Woody Allen's Cinema*. In: *Discounted Discourses: Feminism/Textual Intervention/Psychoanalysis*, Urbana: University of Illinois Press, 1989, s. 74. ISBN 0-252-01562-2.

který je kontrolován aparátem. Ve snímku *Annie Hall* Allen nabádá subjekt/diváka, aby se identifikoval s *Annie*, ale pouze v rámci hranic narativní touhy vedené mužským hrdinou. V rámci tohoto paradigmatu identifikačního propojení dochází k propojení obou struktur diváctví - skopofilické a identifikační a tím vzniká zcela nový model reprezentace a konstrukce femininity na plátně. Žena je uváděna na plátno, aby reprezentovala dvě věci – to, co není muž (rozdílnost) a to, čeho se muž musí vzdát. Allen tak kontinuálně při konstrukci femininity pracuje s binárními opozicemi a specifickými tématy, kterými komunikuje a zvýznamňuje sociální jevy, které sám považuje za stereotypní. Přesto se s nimi ve zkoumaných snímcích zcela nevyrovnává.

Allenovy ženské protagonistky byly nastaveny jako objekty skopofilie, zatímco mužský hrdina zůstal zcela výhradně v centru pozornosti. Režisér tak reprezentuje své ženské charaktery v systému označování. Tento systém funguje na principu falických předsudků, které jsou přisuzovány Allenovi. Allenův předstíraný sexismus místy vyznívá jen jako pouhá součást celkového záměru k manipulaci s divákem skrze kinematografii a také ke kontrole zážitku a smyslu jeho snímků. Humor, další z prvků, skrze které Allen ve svých snímcích často konstruuje ženské postavy na plátně, užívá v tomto snímku na úkor žen a tím omezuje potenciál jejich rozvoje. Allen se však nesnaží útočit na ženskou nahotu, ani sexualitu a přirozenost.

Tak jako v teorii Laury Mulvey, i v rámci vybraných snímků lze jasně pozorovat Allenovy odkazy k Freudovi a k psychoanalýze skrze meta komentáře, které se ve tomto filmu staví nad nevědomé a touhu. Je to právě stálé téma Freuda a psychoanalýzy, které v *Annie Hall* ustavuje potvrzující ujištění toho, že humor a narativní touha, přisuzovaná ženě, pracují společně v tomto snímku na tom, aby zlomily a přeměnily stereotypní vnímání a myšlenky, které se vztahují k reprezentaci žen na plátně. Z pohledu výsledků analýzy dává právě vizuální a verbální humor Annie moc k zavrnutí konvenčních způsobů myšlení a genderových konstrukcí a také k jejich rekonstrukci. Postava Annie se progresivně posouvá vpřed právě v užití jazyka, který se učí používat efektivněji, zejména v termínech dosahování své nezávislosti a postupující kariéry. Vztah mezi narativem a touhou po femininní a maskulinní genderové konstrukci zůstává základním bodem zájmu většiny feministických a psychoanalytických teorií, vztahujících se ke kinematografii. Jak muži, tak ženy jsou formováni v tomto vztahu mezi touhou a narativem. Tímto speciálním vztahem, panujícím

mezi touhou a narativem, se zabývala například Teresa de Lauretis¹⁴⁷. Tento speciální vztah mezi touhou a narativem, tak jak je popsán de Lauretis¹⁴⁸, můžeme najít i v *Annie Hallové*.

Viděno optikou **J. Butler**, Annie je v pozici viditelného objektu, který zosobňuje Allenovu neupokojitelnou touhu. Tím potvrzuje rozdíl mezi femininní a maskulinní povahou vyprávění a narativní touhy a zároveň Allenovi slouží jako nástroj podryvání konvencionálních forem a struktur femininity a maskulinity v kinematografii té doby. Přesto, že je ústřední postavou Alvy, a přesto, že je on tvůrcem narativu, není nositelem hlavního posláním a smyslu snímku. Tento snímek vybočuje v otázce tvorby genderu postav a jejich identit. Obraz ženy v úvodní části filmu, který zde Allen vytvořil, odpovídá v mnoha pohledech obrazu ženy, proti které bojuje samotný feminismus. Annie je v mnoha ohledech stereotypní představitelkou mladé ženy. Není ošklivá, ale není ani úchvatně krásná. Co ji však podle Allena chybí, je inteligence. Společnost zde nehraje hlavní roli při tvorbě genderu postav, což je legitimizovaný vzor pro mnoho snímků tohoto žánru. Subjekt, Annie, si internalizuje specifickou identitu, která začala být formována mužem. Cílem muže ve vztahu k Annie bylo vytvořit ideální ženu. Pro svoji vlastní potřebu si takový muž utváří ženu, která bude odpovídat jeho vizi ideálu, ne ale ideálu, který byl specifický pro tehdejší společnost sedmdesátých let. Ženy byly šik, krásné, ale jejich životním cílem bylo se dobře vdát a být ozdobou svého muže. V mnoha ohledech, zejména co se týče vztahu k mužům, by se Annie mohla zařadit do jasných kategorií vymezených patriarchálním řádem. Svou excentričností, originálním stylem oblékání, vlastním názorem a nekladením velkého důrazu na vzhled, se ale ve velké míře vymyká stereotypům tehdejší společnosti. Annie byly jako subjektu jeho zájmu přisouzeny vlastnosti na základě genderu a společenské příslušnosti. Její genderová identita se sice rozvíjí pod dohledem Alvyho, ale na rozdíl od jiných postav je aktivně tvořena v průběhu snímku. Taková žena je ale stále jen prodlouženým nástrojem muže, zrcadlem, předmětem k ukazování, nástrojem získávání toho, po čem muži touží. Annie je ale Allenem povýšena do kategorie, která není běžně rozpoznatelným vzorem ve společnosti. Alvy trestá své ženy za to, že odmítají konstrukci jejich identity a toto chování je rozpoznáno jako klasický případ interakce mužů se ženami.

V dalším analyzovaném snímku *Hana a její sestry* velkou roli při rozpoznání prvků voyerství hraje samotná práce s filmovou kamerou. Kamera diváka ihned v úvodu přenáší

¹⁴⁷ LAURETIS DE, Teresa. *Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema*. Bloomington: Indiana University Press, 1984, s. 121-129. ISBN 0253203163.

¹⁴⁸ Podle Lauretis se všechny narativy vynořují z již řečeného základního vztahu. Většina osobního z příběhů zahrnuje interakci mezi nevědomými silami a kulturou. Úkolem narativu je mapování rozlišností, specificky předně a hlavně, odlišností sexuálních v každém textu.

přímo do centra dění a divák se stává jedním z účastníků. Zároveň kamera umísťuje diváka do pozice, která je na úrovni mužské perspektivy. S postupným vývojem filmu je ale tato pozice podryvána. Intenzita pohledu, který sleduje Lee v jejím rozšiřujícím se sociálním poli, je podtržena dramatickými monology touhy a pochyb, které sužují mužskou postavu Elliota. Kamera je také nástrojem, který sestry spojuje fyzicky, ale i psychicky. Ženy jsou ve filmu nazírány tak, jak muži nikdy. Jsou nazírány jako pevná skupina, která je tak schopna čelit všem nebezpečím mužského diváka. Kamera krouží kolem skupinky žen a představuje psychickou zmatenost, ale také ženské cykly. Cykly péče, pohodlí a komunitní pospolitosti. Tento snímek velmi staví na vztahu mezi divákem a kamerou. Allen, stejně jako Mulvey, viděl obrovskou výzvu ve vytvoření mediálního prostoru, ve kterém by se tyto dvě entity spojily. Přestože je kamera vedena tak, aby byla cítit mužská perspektiva, ženy divačky pro Allena jsou stejně důležité jako muži. Není zde vytvořen pocit mužského voyeurství.

Už první scéna ukazuje jinou práci s kamerou. Jednoduchý titulek na černém pozadí říká: „*Bože, ta je krásná*“. Kamera následně sleduje obličej Lee, sleduje její korzování po místnosti, kde vítá hosty. Tento záběr je oslavou přirozené krásy a povahy těchto žen. Ne pouze sexualizací jejich těl. Lee není zobrazena jako sexuální objekt, který upoutá jen mužský pohled. Je sledována, ale obraz je podřízen hledání detailů tváře všech sester. Jejich grimasy, mluva a celkový výraz obličeje nesou důležité významy a Allen je považuje za podstatnější, než jejich vzhled a ženské tělo, které pro poselství snímku v jeho podání nemají žádný význam. Muži se v tomto filmu trpí tímto pohledem. Trpí, protože jsou jim ženy nedostupné, přesto tímto pohledem oslavují právě ženy. Jako celek, ne jen jejich fyzickou podobu a necítí se být jejich existencí kastrování. Postava Hany, sestry/matky, je potom tyoickou zástupkyní důležitého obrazu žen, který se v paralelách objevuje v několika Allenových snímcích. Je postavou, která působí jako objekt, vůči kterému se všechny postavy staví ambivalentně a mužští hrdinové pak projevují znaky strachu z kastrace.

Judith Butler ve své knize *Gender Trouble* cituje slavný axiom Reného Descarta *Cogito, ergo sum – Myslím, tedy jsem*. Touto karteziánskou promluvou připodobňuje Butler proces, v rámci kterého je kulturně vytvářeno pohlaví, konkrétně pohlaví ženy. V tomto snímku je dokonale sestavena skupina žen, které bychom mohli na základě úvodní scény rozdělit do kategorií žen, kterými se zabývá většina feministických přístupů, ale zároveň jsou jejich identity nejvýrazněji tvořeny právě v průběhu procesu myšlení a hledání jejich identity.

V úvodní seznamovací scéně lze pozorovat, že všechny sestry nejsou spokojené s identitou, která je jim okolím a společností prisuzována, a marně se snaží o změnu, která by charakterizovala skutečně jejich vlastní volbu. Allen tak jasně odkazuje na fakt, že identita

a také gender postav, potažmo lidí obecně, je nahlížen jako proces tvorby a vývoje a není dán vrozeným předpokladem. Lee, Hana i Holly jsou všechny pod vlivem dominantního mužského zástupce, kteří jsou v roli učitelů, vůdců a těch, kteří si nárokují právo na tvorbu jejich pravé identity. **Podle Butler** tento přístup jen dále podporuje patriarchální uspořádání společnosti, kde individuální ženské identity nemohou být tvořeny bez předchozích určujících kategorií pohlaví a závislosti na mužích. Lee je další hrdinkou Allenových filmů, která je podrobována postupně výuce svého staršího a (z jeho pohledu) zkušenějšího partnera, který svoje počínání obhajuje: „*Já se jen snažím dokončit výuku, kterou jsem na tobě začal před pěti lety!*“. Allenovy hrdinky jsou nazírány jako žákyně, které mají za úkol naučit a osvojit si základní vlastnosti, které je dělají dostatečně hodnými pro ambiciózní muže, kterými jsou podmaňovány. Tento poznatek přesně odpovídá postulátům Butler, která vidí gender a pohlaví jako performanci, kterou se učíme v rámci konkrétního diskurzu, a ne jako něco, co je nám přirozené. Lee, stejně jako všechny ostatní Allenovy hrdinky, se dusí a utíkají z tohoto imaginárního světa stereotypu, mužských ideálů a falešných identit, jelikož si tento proces nátlaku po nějaké době uvědomují a přestávají se s ním ztotožňovat. Jejich subjektivita se stává skutečně jen jejich a mají dostatek síly na to odmítnout muže a stereotyp společnosti, odejít a nepřijímat jeho požadavky i styl života, který se k jeho pozici váže. Muži Allenova světa jsou neúnavně přesvědčeni, že jsou v pozici ochranitelů, jejichž úkolem je připravit své ženy na odchod. Ženy ale vidí svýma, mužským očima, zatímco Allen v tomto snímku již bez přetvářky ukazuje, jak moc je svět v kontrastu, když je viděn očima ženy. Pro Allenovy ženy není snadné se vyvázat z opakujícího se schématu, ale Allen jim umožňuje únik z předem daných kategorií. Tyto kategorie se nemusí zdát diametrálně odlišně od těch předchozích, nicméně jsou jiné tím, že si je ženy samy volí bez nátlaku nebo návodu dominantního mužského subjektu.

V předchozích dvou snímcích již tedy může být i optikou feministických teorií pozorován posun v přístupu k tvorbě ženských postav. Tento proces Allen dovršuje snímkem Alice, jehož esenci můžeme definovat prohlášením jedné z mužských postav snímku: „*Nejlepší způsob, jak poznat muže, je ho pozorovat!*“ **Laura Mulvey** postavila svoji teorii na zkoumání procesu dívání se, zejména pak z pozice diskurzu muže. Allen v tomto procesu zvolil opačný směr a do pozice voyeurů umístil ženu. Efekt filmového voyeurství snížil zapracováním magických prvků opět v kombinaci s ostrým vtípem. Přestože je postava Alice vybavena pasivními charakteristickými vlastnostmi a v otázce tvorby postav a názorů se záměrně odkazuje na vedení muže, je jí dána možnost být v pozici diváka/voyeurů. Když Alice poprvé zjistí, co s ní bylinky provedly, mizí a její tělo je neviditelné. Diváci mají možnost slyšet jen

hlas a vnímat tak, co se odehrává kolem neviditelného těla: „*Co mi to dělá?!*“ Bylinkář je v pozici učitele (opět opakující se prvek pozice muže) a říká: „*Umožní paní Tate pozorovat, ale nebýt pozorována. Jestli chce paní Tate zjistit něco o tom muži, má šanci! Paní Tate ví, kde ho najít, že?*“ Divák je umístěn do pozice voyeurů, ale sleduje pouze to, co chce sledovat hlavní hrdinka. Muži nemají na výběr, netuší, že jsou sledováni. Alice si záměrně vybírá situace, u kterých ví, že jsou pro muže kompromitující. Tyto situace se pohybují na hraně morálky, ale Alice s tím nemá sebemenší problém. Cítí, že s rostoucím množstvím takto získaných informací, roste i její sebevědomí. Alice sleduje flirtování a následný sex Joea a jeho bývalé ženy. Z těchto záběrů není cítit stres hrdinky z toho, že by dělala něco nevhodného. Paradoxně oproti scénám, kde popisuje své pocity viny jen kvůli možnosti nevěry. Naopak je scéna postavena tak, že společně s Alicí divák prožívá slast z dívání se. Tato možnost voyeurství dává divákovi pocit moci nad muži a nebojí se muže zahnat do kouta naznačováním toho, co viděla. Allen ale nezapomíná ani na důležitost zmínky mužského pohledu, když nechává Joea v utajení pozorovat ženy, jak se převlékají v kabině dámského obchodu. V prostředí, kde by se ženy měly cítit v bezpečí. Allen zde ale umně zasazuje ukázkou toho, čeho se naopak obávat ženy mají. Alice není zobrazena ani jako sexuální objekt k pozorování. Naopak, svým vzhledem odpovídá spíše svému vzoru, Matce Tereze, v protikladu s obrazem žen na vyšším postu, ke kterému původně Alice směřuje. Takové ženy kamera sleduje, jejich ladné pohyby po scéně, užívá si pohled na atraktivní kostýmky a vysoké podpatky. Ve snímku ale absentuje klasický záběr, přejíždějící tělo ženy, jako sexuálního objektu, který slouží k ukojení slasti.

Judith Butler hledá na plátně specifické ženské charaktery a Allen jí tyto specifické charaktery předvádí i v tomto snímku. Alice je postava, jejíž identita a subjekt nejsou kompatibilní. Co ve snímku nechybí, jsou fixní kategorie žen, které hrají specifické role v uspořádání patriarchálního řádu. „*Já věřím na věrnost! Je to moje výchova, já nespáchám nevěru. Nemůžu to udělat, a kdo je vůbec ten chlap? Rozvedenec, nějaký hráč na roh, jo to naprostý cizinec. Jsem vdaná 16 let, nemůžu prostě jít ven a spáchat nevěru. Nemůžu si být ani jistá, že se mu líbím. Už nejsem tak pěkná. A jak mám vědět, že se do něj zamiluju?*“ (překlad z angličtiny, V.Č.) Postava Alice je tedy příkladem subjektu, který si v určité době svého vývoje internalizoval identitu a genderovou příslušnost pevně spojenou s výchováním a společností, ve které vyrostla. Jako správná žena nevěru považuje za hluboké morální selhání, přestože i v dnešní společnosti je stále jako stereotyp vnímána mužská nevěra. Ta je i v tomto snímku potvrzena a to prostřednictvím obou mužských postav. Jako dívka z maloměsta a z bohaté katolické rodiny věřila, že pro šťastný život člověka je jediná možnost

obětovat se pro druhé, být zároveň za každou cenu krásná. Vzdělání a kariéra v takovémto nastavení nemají místo. Alice veškeré postoje a životní cíle přizpůsobila svému pohlaví a genderu. Zcela přijala svoji roli ženy jako předem dané kategorie, která se pojí pouze s určitými formami identit, které jsou v tomto sociální kontextu a kultuře možné. Alici Allen představuje divákům proto, aby zdůraznil, že podmínky vzniku identity se nemusí nutně vázat na kontextuální predispozice. Allen věří, že by ženy, a také muži měli spoléhat spíše na lidský přirozený instinkt sebezáchovy, který neklame. V případě Alice její sebezáchova vězí v nalezení vnitřního štěstí odchodem z nešťastného manželství, vzdání se majetku svého muže a odchodu z prostředí, které neumožňuje alternativní identitu jedince. Alice je příkladem ženy, která si vytvořila mentální koncept o životní dráze ženy na základě předpokladů společnosti. Celý snímek je o přehodnocování stávajícího společenského řádu a jeho pravidel. Allen tuto postavu ale neochudil o element citového sentimentu, který je stereotypně viděn jako doména žen. Allen vytvořil na plátně hrdinku, jejíž kvality a s ní se pojící témata, nekorespondují s obrazem žen, které byly pro tehdejší společnost zajímavé.

Poslední částí této feministické kritiky je představen souhrnný pohled na ženské postavy ve snímcích evropské etapy tvorby W. Allena. Tak, jak i muži jsou ve snímcích Allena podrobováni určitým disciplinárním praktikám, které produkují metody vzniku ztělesnění. Tyto metody se v těchto snímcích ale týkají zvláště ženskosti. V rámci zkoumání se práce zaměřila na formy podrobování se procesu genderování femininního těla a zjistila, že práce v evropské tvorbě Allena spíše tyto procesy zvětšuje a zdůrazňuje neschopnost promluvy těch žen, na kterých jsou tyto praktiky uplatňovány. Allen se stále snaží o vytvoření silných hrdinek ve všech třech analyzovaných snímcích, přesto ale klade důraz na čistě femininní a stereotypní aspekty důležitosti, jako je krása. Viděno prostřednictvím terminologie L. Mulvey, krása je artikl, spektakl, ve kterém je v rámci těchto snímků prakticky každá žena nucena participovat. Je na ni vyvíjen tlak „vytěžit maximum z toho, co je jim dáno“. Ženy jsou následně zesměšňovány a odmítnuty za trivialitu svých zájmů jako je oblečení nebo make-up.¹⁴⁹ Melinda, Vicky i Jasmína jsou v několika scénách ukázány při výběru a zkoušení oblečení, které si několikrát, fanaticky zkoušejí a analyzují, ve kterém nejvíce vynikne jejich krása. Jak uvádí Barša, pro ženy jsou často šaty a jejich celkový vzhled pouze maškaráda, převlek, bez kterého mají pocit nedostatečnosti.¹⁵⁰ Pro dosažení svých cílů Vicky operuje se svoji přirozenou inteligencí a hrdostí nad svými studii na vysoké škole. Její sebevědomí je

¹⁴⁹ BARTKY, Sandra. *Femininity and domination: studies in the phenomenology of oppression*. New York: Routledge, 1990, s. 71. ISBN 0415901863.

¹⁵⁰ BARŠA, Pavel. *Panství člověka a touha ženy*. Praha: SLON, 2002, s. 202. ISBN 80-86429-06-7.

roztrženo konstatováním její dobré přítelkyně Judy. „*Co budeš dělat s diplomkou o katalánské identitě?*“, ptá se pobaveně její manžel. Judy odpovídá: „*To nemusí řešit, vezme si Douga, ten ji oplodní a vyřeší tak všechny její konflikty.*“ Přesně to pak také Vicky udělá, přestože ví, že se tím dostává do stejné situace, jako nešťastně provdaná a neuspokojená Judy. Ženin životní úspěch je stavěn na kráse a danému společenskému postavení. Vzhled umožňuje ženě dosáhnout toho, po čem touží. Touha samotná ale není dostatečnou hybnou silou pro Allenovy hrdinky k tomu, aby se vymanily z předsudků společnosti a usilovaly skutečně o víc, než výhodné manželství.

Allen se zaměřuje i na sexualitu ženského těla a sexuální pozici ženy v životě muže. Ženy vyobrazuje jako pasivní příjemkyně, které neoplývají sexuálním apetitem. Důvodem takového nezájmu není nedostatek citu, ale spojení sexu s povinností manželky. Při zobrazení ženy v roli sexuálního zájmu muže se z nich stávají dračice, chtějí být sváděny, jsou netolerantní a těžko uspokojitelné. Pro Allena jsou ženy subjekty, které vystupují jako prezentace genderu a sexuálních vztahů. Samuel Girgus odkazuje na označení radikální feministické kritičky Helen Cixous, která Allenův filmový text vnímá jako „sext“. Ten podle Cixous vysvětluje potřebu po odhalování a týká se revolucionizovaného ženského těla, hlasu a místa.¹⁵¹

Ani kamera v pozdějších Allenových filmech nefunguje na principu uspokojení mužské touhy nebo mužského pohledu. Obrazy jsou viděny z hlediska žen, jejichž postavy nejsou umístovány do sexualizovaných pozic, a pokud ano, zájem diváka není převáděn na slast z jejich těl. V jeho pojetí však dochází k propojení nevědomých nejasností okolo sexuální organizace a konstrukce genderu, což vede k procesu vkládání významů do znaků a označování sexuální odlišnosti, subjektivity a sociální identity. Jinými slovy se Allen vztahuje k procesu dosahování sexuální identity a subjektivity skrze užití pro něj specifických znaků a jazyka, který definuje a vyvíjí tuto identitu a subjektivitu ženských postav. Jejich identita je ale také pevně svázána s tělesnem a citlivostí. Mužští hrdinové jsou zde obecně řečeno výbušnější, složitější a velmi maskulinní. Zde je možno pozorovat největší rozdíl oproti předchozím dílům, kde Allen umožnil divákům obdivovat intelekt, vytříbenost a slušnost mužských postav. Jejich chybou ale bylo místy falešně sebevědomí, přebujelé ego macho muže, jako výsledek uplatňování moci nad ženami.

¹⁵¹ GIRGUS, Samuel. *The Films of Woody Allen*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002, s. 28. ISBN 978-0-521-81091-3.

4. DISKUZE VÝSLEDKŮ

V předchozí kapitole byly představeny dílčí výsledky diskurzivní analýzy podle přístupu J. P. Geeho. Výsledky byly také prozkoumány pomocí teoretických přístupů L. Mulvey a J. Butler. Následující čtvrtá kapitola této diplomové práce si klade za cíl sumarizovat tyto výsledky do kompaktního celku. V rámci tohoto celku pomocí jednotlivých zjištění odpoví na výzkumné otázky, které byly stanoveny na počátku výzkumné práce a také bude provedena reflexe toho, zdali se dostatečně podařilo naplnit cíl této diplomové práce. Na jednotlivé výzkumné otázky bude postupně odpovězeno v rámci tematických celků, které byly v průběhu analýzy identifikovány jako kategorie řídicí konstrukci femininity a zobrazování genderových stereotypů ve zkoumaných snímcích.

Analyzováno bylo celkem 6 snímků. První snímek *Annie Hallová* a poslední snímek ze zkoumaného vzorku *Jasmíniny slzy* od sebe dělí časové období celkem třiceti šesti let. Na základě výsledků analýzy může být konstatováno, že v díle W. Allena **došlo k vývoji** a progresivní změně jeho přístupu k ženským postavám na plátně. Allen začal budováním neurotických, vtipných, moderních vztahů na plátně s pomocí Diane Keaton. V rámci těchto vztahů konstruuje i ženské hrdinky, které jsou těmito vztahy definovány. Osmdesátá léta odpovídala tvorbě originálních a neobvyklých sérií filmů s Miou Farrow, které jsou výsledkem spojení komedie a konstrukce ženských postav skrze vnitřní sondu do jejich duše. Začátek dvacátého století je potom dedikací Allena evropské kultuře a hledání smyslu života ženskými postavami. V těchto (i odborníky) rozpoznávaných celcích tak postupně tvoří konkrétní obrazy žen, jejichž specifika zcela odpovídají výše uvedenému žánrovému členění. Allen v první etapě tvorby (před *Annie Hallovou*) spíše imitoval mainstreamovou klasickou kinematografii a to zejména udržováním maskulinních předsudků vůči ženským postavám. Vývoj po snímku *Annie Hallová* se ale naopak vyjevuje právě zejména v konstrukci ženských postav. Ty posouvá do pozice velmi komplexních postav, které jsou na stejné úrovni, ne-li vyšší, než muži. V jeho dřívějších filmech byly i ty nejmenší detaily nazírány mužskými očima (*Banáni, Zahraj to znovu, Same*).¹⁵² Podle Žantovského ženské hrdinky vzešly z režisérova (mužského) posouzení toho, jak by asi ženy reagovaly v určitých situacích.¹⁵³

¹⁵² Původně i tvorba *Annie Hallové* vycházela z tohoto předpokladu, ale právě v rámci tohoto snímku nastala zásadní změna a Allen začal psát postavy z ženské perspektivy: „*Je pro mě příjemnější psát ženské postavy, a za svoji kariéru jsem byl kritizován za mnohé, ale nikdy ne za to, že bych neuměl stvořit dobrou hrdinku*“, řekl Allen. In: ITZKOFF, David. *Woody Allen's Distinctive Female Characters*. New York Times, 2013.

[online]. [cit. 2016-08-03] Dostupné z: http://www.nytimes.com/2013/07/21/movies/woody-allens-distinctive-female-characters.html?_r=0

¹⁵³ ŽANTOVSKÝ, Michael. *Woody Allen*. Praha: Československý filmový ústav, 1990, s. 180.

Odpovědí na otázku, zdali došlo k vývoji Allenovy práce, konkrétněji potom práce s vykreslováním obrazu žen na plátně, je tedy potvrzení tohoto vývoje. Tento vývoj je potom definován zejména změnou v optice, kterou jsou ženské postavy nazírány. Přestože Allenova konstrukce obrazu žen v prvních třech snímcích výrazně směřuje zpět k mužům a zobrazuje ženy putující od jednoho muže k dalšímu (nejvýrazněji zastoupeno postavou Alice)¹⁵⁴, můžeme z výsledků analýzy konstatovat posun. Hlavní charakteristikou tohoto posunu je **změna mužského pohledu** a konstrukce femininity z hlediska mužských kategorií na **optiku femininní**. Tento vývoj začíná v díle *Annie Hallová* a pokračuje až do snímku *Jasmíniny slzy*, ve kterém dokonce dosahuje nejvýraznější koncentrace zájmu o hloubkový obraz ženské postavy.

Další podstatnou částí výsledků analýzy je zjištění koncentrace specifických **genderových stereotypů** a **sociálních fenoménů**, které jsou ženám přisuzovány. Následující část diskuze bude rozdělena do **tematických kategorií**, ve kterých budou tyto genderové stereotypy přisuzované ženám v pozorovaných snímcích popsány a vysvětleny. V rámci těchto kategorií taktéž vytyčím, jaké **identity** jsou na základě analýzy zjištěny jako ženám přisuzované a v rámci **jakých aktivit** jsou tyto identity formovány a podporovány. Dále bude zdůrazněno jaké **instituce** jsou režisérem zvýznamňovány a práce odpoví na otázku, jakým způsobem jsou **konstruovány vztahy** na plátně a zdali jsou tyto vztahy řízeny genderovou rozlišností hlavních postav.

1. Třídní příslušnost – společenské postavení ženy

Konstrukce femininity je v analyzovaných filmech definována ženskou pasivitou a objevuje se v této souvislosti také určitý druh hysterie, který náleží do prostoru diskurzivně vedeném náležením ženy do třídy a rasy. S hrdinkami je jejich mužskými protějšky zacházeno jako se sexuálním objektem na pozadí vztahu dvou důležitých diskurzů, genderu a třídy. Allen na plátně konstantně (až do etapy evropské tvorby, kde se děj snímků přesouvá do Evropy) zobrazuje romantizovaný obraz ulic New Yorku a interiéry místností, ať už v bytech nebo na veřejných místech, které vyzařují šarm, vkus a sofistikovanost. V tomto prostředí bez výjimky zobrazuje ženské postavy a lidé chudí, bez domova, blázni nebo kriminálníci nejsou těmi, se kterými by se tyto ženy na plátně musely stýkat. Vytváří tak imaginární prostor zdůrazňující sociální privilegovanost žen, které jsou tímto prostředím formovány. Allen se ve třetí dekádě tvorby obrací na reprezentaci evropského myšlení

ISBN 8070040319.

¹⁵⁴ Tento aspekt Allenova díla se vyskytuje zejména v jeho prvních dílech, v minimální míře však v dílech evropské etapy tvorby.

a identit žen, které jsou touto specifickou kulturní velmocí fascinovány. Poslední analyzovaná postava Jasmíny klade při každém rozhovoru o svém životě enormní důraz na zvyklosti a nadřazenost evropské kultury, které považuje za vysoce vznešené. Stejně tak postava Cristiny odsuzuje americkou konzumní kulturu plnou přetvářky. Přesně tu Allen dovádí do extrémů ve snímku *Alice* a také v podobě postavy Jasmíny, která je třídou, statusem a luxusem posedlá. Allen opět odkazuje k vlivu mužských postav na formování identit jejich ženských protějšků tím, že manžele vyobrazuje v pozici poskytovatelů luxusu jako odměnu za „věrné služby“. Manželé zobrazených žen jsou podle Allena obrazem toho, co je s dnešní společností špatně. Všechny ženské postavy, které reprezentují na plátně zbohatlickou smetánku, používají charitu a „nezištnou pomoc chudým“ (které na plátně ani nevidíme) jako omluvu za neopodstatněné bohatství svých mužů. Soustředěním své pozornosti zejména na toto téma a konstruováním femininity v rámci této specifické sociální příslušnosti Allen konzistentně a sarkasticky cílí na ženy v této pozici již od sedmdesátých let. V tomto ohledu tedy také došlo k progresi v jeho díle, jelikož postava Jasmíny je bezesporu nejpropracovanějším obrazem žen z vyšší společnosti a příkladem toho, co se takovým ženám může stát, pokud tento status ztratí.

2. Žena pracující vs. žena v domácnosti

Tato tematická kategorie je logickým následkem kategorie předchozí. Ta stanovila, že obraz žen na plátně a jejich femininita je Allenem konstruována na základě závislosti na sociální příslušnosti, kterou ženy získávají díky bohatství svých mužů. Jestli má hollywoodská kinematografie tendenci odstoupit od explicitního odkazování ke třídní příslušnosti, není to o nic menší tvorba označujících znaků třídy a rasy, které jsou neustále přítomny, evidentní z váhy, která je přikládána věcem nevysloveným, předpoklady a kódované znaky, které jsou svázány s pojmy gender a sexualita. Beverley Skeggs se domnívá, že pro ženy z pracující třídy, bílé i černé, femininita může být vnímána jako kostým nebo jako modus performance, který z nějakého důvodu nesedí. Pokud je takový kostým nasazen, zdá se být přebytečný, parodický až směšný.¹⁵⁵ Tuto teorii potvrzuje i Allen právě prostřednictvím konstrukce ženských postav a zdůrazňovaných prvků femininity. Analyzované hrdinky jsou vystaveny obrovskému tlaku společnosti na učinění správné životní volby, a to ve velmi útlých, formativních letech. Jsou postaveny před volbu mezi budoucí kariérou a dokončením vzdělání nebo vzdání se této fáze a souhlasem

¹⁵⁵ SKEGGS, Beverley. *Formations of class and gender*. London: Sage publications, 1997, s. 38. ISBN 0-7619-5511-9.

s nabídnutým, výhodným manželstvím. Všechny hrdinky si volí **variantu zajištěného života**, aby po letech zjistily, že takový život není pro ženu v ničem výhodný.

Tento fakt se v kontextu této práce a jejích zjištění nezdá být překvapujícím, jelikož diskurz femininity se vyvinul skrze a vně historický proces vpisování rozdílů žen střední třídy do industrializované společnosti a měnící se ekonomiky. Jak vysvětluje Tasker, ženy z pracující třídy byly kódovány jako zdravé, silné až robustní oproti fyzicky křehkým ženám z vyšší střední třídy. Pracující ženy jsou často zobrazovány v takové formě zaměstnání, které znemožňuje vůbec existenci femininity. Nikdy nejsou umístěny do stejné pozice jako bělošky vyšší střední třídy, ale jejich kód odkazuje k sexualitě a deviaci, vůči které se právě femininita definuje.¹⁵⁶ Gender a třída jsou Allenem dohromady spojované s ženami a také s pojmy kolem výrazu práce. Manuální práce definuje genderové třídní postavení, zatímco femininita definuje jemnost a klasifikovanou genderovou roli, kterou jeho hrdinky zastávají. Hrdinky jsou umisťovány do **institucí**, jako **je manželství**, které podle Allena automaticky nevyžaduje jinou pracovní roli ženy, než **roli manželky**. Tím si Allenovy ženské postavy zachovávají vyžadovanou jemnost a mohou se věnovat aktivitám, které tuto sofistikovanou pozici jen podporují. V rámci této kategorie manželství, která společně se zmíněnými aktivitami bude samostatně rozvedena níže, jsou ženy v rámci snímku dále konstruovány pomocí označujících, jako jsou kostým, promluva a gesta. Být pracující žena znamená rozumět ekonomice v sexuálním i obchodním slova smyslu. Zejména pokud jsou ženy neustále vyzývány v boji proti „*skleněnému stropu*“.¹⁵⁷ To se netýká ani jedné ze zkoumaných hrdinek Allenových snímků, jelikož tímto „stropem“ jakýchkoliv snah ženských postav o vlastní kariéru je vždy samotný manžel nebo jiná žena, které se podařilo uniknout ze zajetí genderových stereotypů vztahujících se k ženám bohatých mužů. Důkazem Allenova pesimismu ohledně možnosti žen mít obojí, tedy lásku bohatého manžela i vysoký pracovní post, je opakování schématu žena na vysoké pracovní pozici = rozvedená samotářka, nenáviděná všemi muži i ženami.

3. Láska – manželství – sexuální uspokojení

První snímek *Annie Hallová* je obrazem ženské postavy, která slibuje lásku a sexuální uspokojení bez hrozby kastracího ohrožení muže, přestože ten „mužský druhý“ se persistentně a dobrovolně vystavuje této možnosti. Allen využívá „upřeného pohledu“ (v anglickém orig. *gaze*) jako strukturního principu výstavby femininity, kde jedna forma

¹⁵⁶ TASKER, Yvonne. *Working girls Gender and sexuality in popular cinema*. London: Routledge, 1998, s. 51. ISBN 0 415-14004-8.

¹⁵⁷ Tamtéž, s. 24.

falocentrismu je nahrazenou jinou. Annie je zahrnuta vně intencionálního narativního toku, který lapí diváka do kinematografického pohledu kontrolovaného aparátem, potažmo Allenem. Ten je podle Feldsteina: „...manipulátorem kontrolujícím barvu snímku, obraz i zvuk v odkazu na svůj pohled.“ (překlad z angličtiny, V.Č.)¹⁵⁸ Manželství je pak skutečně v Allenových snímcích ústředním tématem ovlivňujícím obraz žen na plátně. Identita a aktivita žen na poli sexuálního projevození úměrně klesá nebo stoupá v závislosti na postavení mužského protějšku. Pokud je tedy žena vdaná za bohatého muže, její sexuální život strádá, ale žena tomuto nepřikládá přílišnou důležitost do té doby, než si zvolí mimomanželský vztah. Právě možnost mimomanželského vztahu, kterou dává ženským postavám, je jeden z faktorů, který je Allenovým pokusem o nabourání stereotypních předsudků vztahujících se k rozdělení rolí v manželství. Nevěra ženy je u všech hrdinek Allenových snímků vykoupena morálním zhroucením a sebeobviňováním. Až na výjimku postavy Elliota ze snímku *Hana a její sestry* tento narativ není součástí konstrukce jediné z postav mužských, kteří se nevěry dopouští taktéž. Postava Jasmíny je potom dovršením Allenových snah o reprezentaci stereotypní představy toho, že svět se ženám zborší, pokud jejich muži přijdou na mizinu. Jejich identita je pohlcována partnerem. Dokud si tento fakt neuvědomí, vzdají se své autonomie a spokojí se s bezpečím, které jim muž manželstvím nabízí.

4. Přátelství – důležitost informací

Poslední z kategorií, ve kterých jsou konstruovány prvky femininity hrdinek filmů W. Allena je kategorie přátelství. Ta je velmi specifickým příkladem vztahů, kde hraje velkou roli genderová rozlišnost. Jak uvádí Feldstein, přátelské vztahy mezi ženami na plátně byly napříč většinou žánrů populární americké kinematografie marginalizovány a při reprezentaci přátelství mezi ženami se častěji přistoupilo na variantu filmových hvězd existujících v izolaci ve spojení s nedostatkem podpůrných postav, které byly v případě existence na plátně navázány výhradně na hlavní hrdinku. Druhou variantou pak byly ženy bojující v soutěži proti sobě.¹⁵⁹ Ženy W. Allena jsou ve zkoumaných snímcích často zobrazovány v termínech kontrastu a konfliktu a jen výjimečně je přátelství mezi ženami centrem dynamiky narativů.¹⁶⁰ Allen k hrdinkám filmů z druhé etapy (od snímku *Annie Hallová*) nepřiradil důležitost trvalého ženského přátelství, jelikož všechny hrdinky umístil

¹⁵⁸ FELDSTEIN, Richard. *Displaced Feminine Representation in Woody Allen's Cinema*. In: *Discounted Discourses: Feminism/Textual Intervention/Psychoanalysis*, Urbana: University of Illinois Press, 1989, s. 75. ISBN 0-252-01562-2.

¹⁵⁹ Tamtéž, s. 140.

do izolovaného prostoru, jehož dynamiku řídil **vztah s mužem**. Ve zbývajících třech snímcích je instituce přátelství naopak zvýznamněna a podpořena kladením důrazu na **vlastnictví informací**. Ty jsou ženám předávány výhradně prostřednictvím důvěrných přítelkyň. Jasně tím tak podporuje stereotypní představu o ženském přátelství, které ve společnosti převládá. Jak vyplývá z analýzy, síla ženských charakterů jako takových je v etapě evropské tvorby Allenem méně podporována, zatímco se ve snímcích vrací k významnosti rodinných a přátelských vztahů, které formují ženské hrdinky více než vztahy s muži.

5. ZÁVĚR

Hlavním cílem této diplomové práce bylo analyzovat proces konstrukce femininity ve vybraných šesti snímcích Woodyho Allena. Pozornost byla věnována také prozkoumání toho, jaké diskurzivní praktiky volí Allen ke tvorbě specifických ženských charakterů a zdali ve svém díle pracuje s genderovými stereotypy, které se váží k hrdinkám jeho snímků. V rámci analytické části se práce dále soustředila na odhalení toho, jestli dochází k vývoji Allenova díla z hlediska práce s prvky femininity. Cílem práce bylo zanalyzovat, popsat a vyhodnotit hrdinky vybraných snímků v takové míře, aby bylo možno pomocí zevrubného popisu tento vývoj dokázat. Zároveň byl kladen důraz na rozdílnost či identičnost ženských postav od sedmdesátých let až dosud.

První kapitola v teoretické části této práce se zabývala vymezením pozice filmového média a specifiky filmových žánrů, v rámci kterých vznikly zkoumané snímky. Dále byla představena teorie sociální a mediální konstrukce reality, jelikož se režisér i podle svých slov ve svém díle zaměřuje na mediální zobrazování reálných charakterů žen. Ženské postavy byly zkoumány i z hlediska genderových a feministických studií, jejichž představením byla ukončena první teoretická část diplomové práce. Tyto teoretické koncepty poskytly možnost operovat s odbornými termíny, aplikovatelnými na toto téma a dále potvrdily volbu a důležitost tématu, který byl pro tuto práci zvolen.

Hlavního cíle tohoto kvalitativního výzkumu bylo dosaženo zejména díky použití vybrané diskurzivní analýzy podle J. P. Geeho a také s pomocí feministicko-kritického pojmového aparátu. Na základě výsledků analýzy byly ve výsledných datech identifikovány celkem čtyři tematické kategorie, v rámci kterých W. Allen konstruuje obraz žen na plátně. V těchto kategoriích bylo následně v kapitole nazvané Diskuze detailně popsáno a vysvětleno, jakým způsobem režisér W. Allen konkrétně pracuje při konstrukci femininity ženských subjektů. Součástí tohoto popisu bylo také zdůrazněno, v jakých bodech Allenova díla může být pozorován vývoj a jak se proces konstrukce femininity v průběhu jeho tvorby proměnil.

Prvním tématem, které bylo rozpoznáno jako základní při tvorbě ženských postav, je **společenské postavení ženy**. V této kategorii se ukázal jasný záměr režiséra konstantně od sedmdesátých let tvořit převážně hrdinky, které jsou součástí vyšší společenské vrstvy. Těmto ženám přisoudil náležitost do instituce manželství a stereotypní aktivity, které jsou silně genderovány, jako jsou nákupy, péče o vzhled a organizování domácnosti. Skutečná identita těchto ženských postav spojována s touhou zbavit se zdůrazňovaných genderových stereotypů vyplývala na povrch pouze v prvních třech z šesti zkoumaných snímků.

V evropské etapě tvorby však konstrukce femininity prošla výraznou změnou, kdy hrdinky jeho snímků nezůstaly o nic méně dominantní a stěžejní pro celkové vyznění jeho díla, ovšem zcela podléhají stereotypům společnosti odkazujícím na výhodné manželství, které vítězí nad osobním rozvojem a nejistotou pramenící z nedostatečné finanční zajištěnosti. Pouze v jediném případě, konkrétně pak u postavy Laurel ze snímku *Melinda a Melinda*, dochází k volbě finančně nevýhodného partnerského spojení. To je však postavě dovoleno zejména proto, že sama pochází z movité rodiny a jejím životním cílem tak není vstup do výhodného manželství z pozice chudší a méně vzdělané ženy tak, jak tomu je u všech ostatních hrdinek.

Druhá z rozpoznávaných kategorií je definována vztahem **ženy a práce**. Zde se opět pouze potvrzuje postupný vývoj názoru, že ženina pozice na pracovním trhu bude vždy silně ovlivněna jejím pohlavím. Režisér se v prvních třech snímcích snaží o vykreslení snahy žen, které se pouze svým úsilím a přirozeným talentem dokázaly vypracovat do pracovní pozice, po které toužily, ale společností a zejména muži byl tento postup silně kritizován. Snímky evropské etapy naopak inklinují k návratu žen z ambiciózních pracovních pozic do pozic manželek, matek a muži zklamaných žen, kteří svými činy zcela záměrně znemožňují ženským hrdinkám nalézt legitimní prostor zbavený předsudků a možností dalšího vývoje.

Třetí kategorie se ukázala být zastřešujícím tématem, který prostupuje do každého z pozorovaných aspektů Allenovy konstrukce femininity a tou je právě **instituce manželství**. Ve snímku *Annie Hallová* je manželství pouze zmiňováno a stavěno na téměř zbožštělý a nedostupný piedestal každého partnerství, které je ovlivněno genderovou nerovností partnerů. V snímku *Hana a její sestry* je manželství vyobrazeno jako ambivalentní instituce, jejíž limity jsou hlavními postavami snímku pokoušeny. Snímek *Alice* dovršuje Allen pesimistické pojetí této všezahrnující instituce a v etapě evropské již zcela odmítá jakákoliv pozitiva, která by pro ženy z manželství pramenila. Přesto, že tedy vývoj směřuje k postupnému zavržení této instituce, konstrukce femininity je jí nadále zcela podmíněna a ženy jsou v manželství Allenem uvězněny bez nároku na změnu, která si zejména v dnešní společnosti pomalu nachází své pevné místo.

Poslední a **čtvrtá z vytyčených kategorií** je charakterizována procesem **získávání informací a přátelství**, jehož obraz je v Allenových snímcích opět silně jednostranně a genderově orientován. Obecně řečeno lze tvrdit, že Allen nepřipouští možnost skutečného přátelství mezi ženami, které jsou vlivem nepříznivých společenských uspořádání neustále nuceny soupeřit a jediným přítelem jim podle Allena může být pouze muž. Ve všech analyzovaných snímcích je to pouze muž, který ženě radí a jehož optikou chce být žena

viděna. Její identita a vztahy jsou tak vedeny pouze skrze působení muže, případně rodinných příslušníků. To je ale jediná varianta, kterou ve svých filmech Allen připouští.

V této práci bylo prokázáno, že předpoklad, vyjádřený v úvodu této diplomové práce, který tvrdil, že Allen konstantně vytváří výrazný prostor na plátně pro zobrazení ženských postav, je platný. I přes očividnou snahu vytvořit lepší podmínky pro ženy na plátně, ale podle výsledků analýzy Allen spíše podporuje genderové stereotypy a prvky femininity. Ty odpovídají tendencím převládajícím jak ve společnosti dané doby, tak na filmových plátnech hollywoodských snímků. Z výsledků analýzy tedy vyplývá, že Allenův způsob konstrukce ukazuje na tvorbu méně variabilních ženských postav, než bylo původně předpokládáno. Ženské postavy jsou na jednu stranu obrazem silných stereotypních předsudků v rámci kategorií manželství, rodiny, přátelství, zaměstnání i třídního postavení, ale přesto je jim v průběhu Allenovy tvorby ubírán prostor pro možnost změny těchto společenských předsudků.

Přestože se Allen snaží na plátně vytvářet legitimní prostor pro propracované ženské postavy, jejich postavení v rámci společnosti a převládajícího patriarchálního řádu nemůžeme považovat za nepochybně zvýhodňující. Z této práce vyplývá, že Allen svým celoživotním dílem usiluje spíše o otevření prostoru, kde by mohly ženy vyjednávat a volit takové genderové kategorie, se kterými by se mohly identifikovat na základě vlastních pravidel a diskurzivní terminologie. Toto úsilí však Allen postupně ztratil a v třetí dekádě své tvorby se odklání od komplexně propracovaných ženských postav a v rámci narativního toku polevuje v prosazování nutnosti změny vymezených společenských a stereotypních kategorií převažující ve společnosti.

Jako pozitivní protiváha tomuto zjištění ale stojí fakt, že Allen pracuje i s maskulinitou a muže umisťuje do kontrastu, který ženám poskytuje další prostor k boji proti genderové nerovnosti. Významový prostor, který Allen po léta své tvorby vytváří, můžeme považovat za velmi specifický, jelikož se v každém z analyzovaných snímků dá určit zcela individuální moment, který je reprezentativním vzorkem stylu jeho konstrukce femininity. Allen tak svou prací na bázi binárních opozic, kterými zobrazuje další možnosti čtení filmového textu, nabízí otevření prostoru v rámci filmového média, které bude nadále sloužit k diskuzi ohledně společenských praktik a stereotypů vztahujícím se k ženám.

6. PRAMENY A LITERATURA

Prameny:

ANNIE HALL (1977). Režie: Woody Allen. Scénář: Woody Allen, Marshall Brickman. Kamera: Gordon Willis. Hrají: Diane Keaton (Annie Hall), Woody Allen (Alvy Singer), Carol Kane (Allison), Christopher Walken (Duane Hall)

HANA A JEJÍ SESTRY (1986). Režie: Woody Allen. Scénář: Woody Allen. Kamera: Carlo Di Palma. Hrají: Barbara Hershey (Lee), Michael Caine (Elliot), Mia Farrow (Hannah), Dianne Wiest (Holly), Max von Sydow (Frederick)

ALICE (1990). Režie: Woody Allen. Scénář: Woody Allen. Kamera: Carlo Di Palma. Hrají: Mia Farrow (Alice), William Hurt (Doug), Joe Mantegna (Joe), Cybill Shepherd (Nancy), Judy Davis (Vicky)

MELINDA A MELINDA (2004). Režie: Woody Allen. Scénář: Woody Allen. Kamera: Vilmos Zsigmond. Hrají: Radha Mitchell (Melinda), Chloë Sevigny (Laurel), Jonny Lee Miller (Lee), Brooke Smith (Cassie), Will Ferrell (Hobie)

VICKY CRISTINA BARCELONA (2008). Režie: Woody Allen. Scénář: Woody Allen. Kamera: Javier Arguirresarobe. Hrají: Rebecca Hall (Vicky), Scarlett Johansson (Cristina), Javier Bardem (Juan Antonio), Patricia Clarkson (Judy), Penelope Cruz (Maria-Elena)

JASMÍNINY SLZY (2013). Režie: Woody Allen. Scénář: Woody Allen. Kamera: Javier Arguirresarobe. Hrají: Cate Blanchett (Jasmina), Alec Baldwin (Hal), Sally Hawkins (Ginger), Andrew Dice Clay (Augie)

Literatura:

ALLEN, Woody. *Interviews*. Edited by Robert E. Kapsis, Kathie Coblenz, Jackson: University Press of Mississippi, 2006. ISBN I-57806-792-8.

ALTHUSSER, Louis. 1971. *Ideology and Ideological State Apparatuses*. [online]. [cit. 2016-02-03]. In: *Lenin and Philosophy and other Essays*. New York: Monthly Review Press. Dostupné z: <http://www.marx2mao.com/Other/LPOE70ii.html#s5>

ALTMAN, Rick. *Film/Genre*. London: British Film Institute, 1999. ISBN 978-0-85170-717-4.

AUSTER, Albert. *American Film And Society Since 1945 (3rd Edition, Revised and Expanded)*. London: Praeger, 2002. ISBN 0-275-96742-5.

BAILEY, Jason. *Filmový génius Woody Allen: kompletní průvodce tvorbou*. Praha: Slovart, 2015. ISBN 978-80-7391-997-9.

- BARŠA, Pavel. *Panství člověka a touha ženy*. Praha: SLON, 2002. ISBN 80-86429-06-7.
- BARTKY, Sandra. *Femininity and domination: studies in the phenomenology of oppression*. New York: Routledge, 1990. ISBN 0415901863.
- BAUER, Dale M. *Feminist Dialogics: A Theory of Failed Community*. Albany: State U of New York Press, 1988. ISBN 0887066518.
- BEAUVOIR, Simone de. *Druhé pohlaví*. Praha: Orbis, 1966. ISBN 80-204-0653-0.
- BERGER, Peter L. a LUCKMANN, Thomas. *Sociální konstrukce reality. Pojednání o sociologii vědění*. Praha: Centrum pro studium demokracie a kultury, 1999. ISBN 80-85959-46-1.
- BJÖRKMAN, Stig. *Woody o Allenovi*. Praha: Paseka, 1996. ISBN 80-7185-052-7.
- BURTON, Graeme a JIRÁK, Jan. *Úvod do studia médií*. Brno: Barrister&Principal, 2001. ISBN 80-85947-67-6.
- BUTLER, Judith. *Gender trouble: feminism and the subversion of identity*. New York: Routledge, 1990. ISBN 0-415-90042-5.
- BOČÁK, Michal. *Viditelné a neviditelné v diskurze pohlavia, rodu a sexuality*. 2007. [online]. [cit. 2016-07-23] Dostupné z: http://michalbocak.weebly.com/uploads/2/8/1/2/2812791/bocak_pohlavie-gender-sexualita_diskurz_2007.pdf
- BOURDIEU, Pierre. *Nadvláda mužů*. Praha: Karolinum, 2000. ISBN 80-204-0505-4.
- CARROLL, Tim. *Woody a jeho ženy*. Brno: Jota, 1997. ISBN 80-85-617-39-0.
- CARTER, Cynthia a STEINER, Linda. *Critical Readings: Media and Gender*. Maidenhead: Open University Press, 2004. ISBN 0 335 21097 X.
- CASETTI, Francesco. *Filmové teorie 1945-1990*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2008. ISBN 978-80-7331-143-8.
- CVIKOVÁ, Jana a JURÁŇOVÁ, Jana. *Růžový a modrý svět: rodové stereotypy a ich dôsledky*. Bratislava: Aspekt, 2003. ISBN 80-89140-02-5.
- CYNTHIA, Lucia. „Here . . . It's Not Their Cup of Tea“: *Woody Allen's Melodramatic Tendencies in Interiors, September, Another Woman, and Alice*. 2013. [online]. [cit. 2016-07-31] Dostupné z: <http://library.pcw.gov.ph/sites/default/files/allen%20and%20his%20sisters.pdf>
- DIJK van, Teun A. *Handbook of discourse analysis*. Vol. 1: Disciplines of discourse. New York: Academic Press, 1985. ISBN 24681097531.
- DIJK van, Teun. A. *Discourse as structure and process*. Discourse studies 1: A multidisciplinary introduction. London: Sage, 1997. ISBN 9780803978454.

DOWD, Maureen. *The five Women of Hannah and Her Sisters*. New York Times, February 2, Section 2, 1986. [online]. [cit. 2016-05-03] Dostupné z: <https://www.nytimes.com/books/97/02/23/reviews/farrow-harrah.html>.

FAFEJTA, Martin. *Úvod do sociologie pohlaví a sexuality*. Věrovany: J. Piszkievicz, 2004. ISBN 80-86768-06-6.

FAIRCLOUGH, Norman. *Language and power*. New York: Longman, 2001. ISBN 0582414830.

FAIRCLOUGH, Norman. *Media Discourse*. London: Hodder Arnold Publication, 1995. ISBN 0340588896.

FELDSTEIN, Richard. *Displaced Feminine Representation in Woody Allen's Cinema*. In: *Discounted Discourses: Feminism/Textual Intervention/Psychoanalysis*, Urbana: University of Illinois Press, 1989. ISBN 0-252-01562-2.

FOUCAULT, Michel. *Archeologie vědění*. Praha: Herrman & synové, 2002. ISBN 80-239-0124-9.

GAUNTLETT, David. *Media, Gender and Identity: An Introduction*. London: Routledge, 2002. ISBN 0-203-36079-6.

GEE, James P. *An introduction to discourse analysis: theory and method*. New York: Routledge, 2005. ISBN 0-415-21186-7.

GIRGUS, Samuel. *The Films of Woody Allen*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002. ISBN 978-0-521-81091-3.

HALL, Stuart. *Representation. Cultural Representations and Signifying Practices*. London: Sage Publications, 1997. ISBN 0-76195431-7.

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

HAUSMAN, Bernice L. *Gender and Gender Roles*. 2003. [online]. [cit. 2016-07-04]. Dostupné z: <http://www.encyclopedia.com/doc/1G2-3401801664.html>

HENDL, Jan. *Úvod do kvalitativního výzkumu*. Praha: Karolinum, 1999. ISBN 80-246-00307.

HENDL, Jan. *Kvalitativní výzkum. Základní metody a aplikace*. Praha: Portál, 2005. ISBN 80-7367-040-2.

ITZKOFF, David. *Woody Allen's Distinctive Female Characters*. New York Times, 2013. [online]. [cit. 2016-08-03] Dostupné z: http://www.nytimes.com/2013/07/21/movies/woody-allens-distinctive-female-characters.html?_r=0

JIRÁK, Jan a KÖPPLOVÁ, Barbora. *Média a společnost*. Praha: Portál, 2003. ISBN 978-80-7367-287-4.

KUHN, Annette. *Women's Genres*. 1984. Screen, 25 (1) [online]. [cit. 2016-08-13]. Dostupné z: https://www.academia.edu/10308332/Womens_genres

LACAN, Jacques. *The ethics of psychoanalysis, 1959-1960: the seminar of Jacques Lacan*. Book VII; edited by Jacques-Alain Miller, London: Routledge, 2008. ISBN 978-0-415-42361-8.

LAURETIS, Teresa de. *Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema*. Bloomington: Indiana University Press, 1984. ISBN 0253203163.

LAX, Eric. *Conversations with Woody Allen. His films, the movies and moviemaking*. New York: Knopf, 2009. ISBN 978-1-4000-3149-8.

LIPPMANN, Walter. *Public opinion*. New Brunswick: Transaction Publishers, 1991. ISBN 1-56000-999-3.

MARCUS, Jane. *New feminist essays on Virginia Woolf*. London: The Macmillan Press, 1981. ISBN 978-1-349-05488-6.

MILLS, Sara. *Discourse*. London: Routledge, 1997. ISBN 9780415110532.

MULVEY, Laura. *Afterthoughts on "Visual Pleasure and Narrative Cinema" inspired by Duel in the Sun by Laura Mulvey*. [online]. [cit. 2016-22-01]. Dostupné z www: <http://afctheliterature.blogspot.cz/2007/07/afterthoughts-on-visual-pleasure-and.html>

MULVEY, Laura. *Vizuální slast a narativní film*. In: *Dívčí válka s ideologií: Klasické texty angloamerického feministického myšlení*. Libora Oates Indruchová, Praha: SLON, 1998. ISBN 80-8585067-2.

MONACO, James. *Jak číst film*. Praha: Albatros, 2004. ISBN 13-844-005.

PEREZ, Gilberto. *The Material Ghost: Films and Their Medium*. Baltimore: John Hopkins University Press, 1998. ISBN 9780801865237.

PHILARETOU, Andreas G. *Learning and Laughing about Gender and Sexuality through Humour: The Woody Allen Case*. In: *The Journal of Men's Studies*, Vol. 14, No. 2, 2006.

PILCHER, Jane a WHELEHAN, Imelda. *50 Key Concepts in Gender Studies*. London: Sage Publications, 2004. ISBN 0-7619-7035-5.

REIFOVÁ, Irena a kol. *Slovník mediální komunikace*. Praha: Portál, 2004. ISBN 80-7178-926-7.

SAUSSURE, Ferdinand de. *Kurs obecné lingvistiky*. Praha: Odeon, 1989. ISBN 8020700706.

SEDLÁKOVÁ, Renáta. *Mediální konstrukce reality – reprezentace druhých*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, In: *Média dnes*, 2008.

SCHIFFRIN, Deborah. *Approaches to discourse*. Chicago: University of Chicago Press, 1994.

SKEGGS, Beverley. *Formations of class and gender*. London: Sage publications, 1997. ISBN 0-7619-5511-9.

SOLOMONS, Jason. *Woody Allen Film by Film*. London: Carlton Books Limited, 2015. ISBN 9781780976730.

TASKER, Yvonne. *Working girls. Gender and sexuality in popular cinema*. London: Routledge, 1998. ISBN 0 415-14004-8.

THOMPSON, Kristin a BORDWELL, David. *Dějiny filmu*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2011. ISBN 978-80-7331-207-7.

TRAMPOTA, Tomáš. *Zpravodajství*. In: *Zpravodajství*. 1. vyd. Praha: Portál, 2006. 80-7367-096-8.

TUCHMAN, Guy. *Making News: A Study in the Construction of Reality*. The Free Press: New York, 1980.

ZAHRÁDKA, Pavel. *Mýtus o mýtu krásy. Polemika s knihou Mýtus krásy Naomi Wolfové*. In: *Média dnes*. Reflexe mediality, médií a mediálních obsahů, Olomouc: Univerzita Palackého, 2008.

ŽANTOVSKÝ, Michael. *Woody Allen*. Praha: Československý filmový ústav, 1990. ISBN 8070040319.

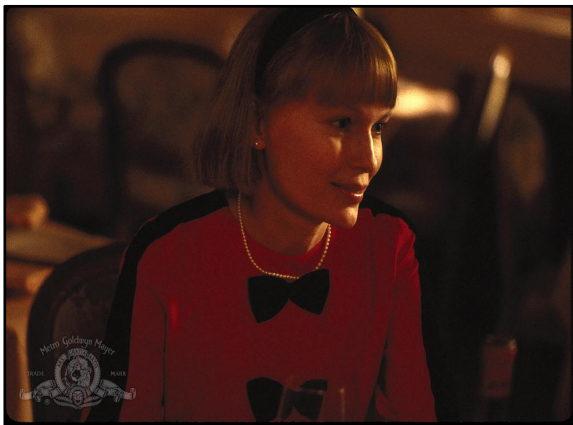
PŘÍLOHY



1. Annie Hallová a Alvy Singer



2. Hana, Lee a Holly



3. Alice



4. Melinda



5. Juan Antonio, Maria Elena a Cristina



6. Jasmína