

**Univerzita Palackého v Olomouci
Filozofická fakulta**

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

2019

Polina Orlova

Univerzita Palackého v Olomouci
Filozofická fakulta

Bakalářská práce

**ŽENSKÁ POSTAVA VE
FILMECH LEOSA CARAXE**

Polina Orlova

Katedra divadelních a filmových studií

Vedoucí práce: Mgr. Veronika Klusáková, PH.D.

Studijní program: Teorie a dějiny dramatických umění

Olomouc 2019

Prohlašuji, že jsem bakalářskou/diplomovou práci na téma *ŽENSKÁ POSTAVA VE FILMECH LEOSA CARAXE* vypracoval(a) samostatně za použití v práci uvedených pramenů a literatury. Dále prohlašuji, že tato bakalářská práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

Datum

.....

podpis

Rád(a) bych touto cestou vyjádřil(a) poděkování Mgr. Veronice Klusákové, Ph.D za její cenné rady a trpělivost při vedení mé bakalářské práce.

OBSAH

Úvod.....	5
Metodologie	7
Analýza.....	15
• Děj.....	15
• Děj a fabule, změna narativní konstrukce.....	16
• Postavy.....	18
• Scény a kamera.....	31
• Pohled mezi postavy.....	35
Závěr.....	37
Seznam použitých pramenů a literatury.....	39

Úvod

V českém kontextu je francouzskému filmovému tvůrci Leosu Caraxovi věnováno málo pozornosti. a pokud jeho filmy vstoupily ve známost, jeho čtvrté dílo – *Pola X*, prošlo mimo vnímání českého diváka, protože nebylo uvedeno ani v distribuci, ani na festivalech. a dosud tomuto filmu nebylo věnováno pozornosti ani ze strany kritiků a nebyly o něm napsány obsáhlejší texty.

Carax je moderním francouzským tvůrcem, který je známý především díky své trilogii o Alexovi: *Když chlapec potká dívku* (Boy meets Girl, 1984), *Zlá krev* (Mauvais Song, 1986) a *Milenci z Pont-Neuf* (Les amants du Pont-Neuf, 1991). Moje analýza se bude týkat jeho díla *Pola X* (Pierre ou les ambiguïtés, 1999), které kanadský filmový kritik James Quandt zařadil do hnutí New French Extremity. Tímto termínem označuje transgresivní kolekce filmů, které byly natočeny francouzskými režiséry ve 21. století. Kromě Caraxovy *Poly X* řadí do tohoto hnutí ještě následující filmové tvůrce a jejich filmy: Françoise Ozona, Gaspara Noé, Catherine Breillat, Bruna Dumonta, film Claire Denis *Miluji tě k sežrání* (Trouble Every Day, 2001), film Patrice Chéreau *Intimita* (Intimacy, 2001), *Le pornographe* (The Pornographer, 2001) Bertranda Bonella, film Mariny de Van *Na vlastní kůži* (In My Skin, 2002), filmy Philippe Grandrieux *Temnota* (Sombre, 1998) a Nový život (*La vie nouvelle*, 2002), film Jeana-Claude Brisseau *Chťíč* (*Secret Things*, 2002), film Jacquese Nolota *La Chatte à deux têtes* (2002), film Virginie Despentes a Coralie Trinh Thi *Thi's Baise-moi* (2000) a film Alexandre Aja *Noc s nabroušenou břitvou* (Haute tension, 2003).¹

Pola X je moderní adaptací románu Hermana Melvilla *Pierre; or, The Ambiguities* (1852), jehož děj byl přenesen z Ameriky poloviny 19. století do Francie konce

¹ QUANDT, James „Flesh & Blood: Sex and Violence in Recent French Cinema”, Artforum, February 2004

druhého tisíciletí.² Podle mého názoru je tento film pozoruhodný nejen kvůli hlavní postavě Pierra (Guillaume Depardieu), ale hlavně pro své ženské postavy. i přesto, že děj filmu se odehrává v kontextu tradičního názorového systému, tzn. patriarchy, kam je kniha zasazena, hrdinky filmu představují silný a nezávislý typ postavy.

Abych mohla pochopit příčinu tohoto jevu, obrátila jsem se k feministické filmové kritice, konkrétně na zástupkyni tohoto směru Lauru Mulvey, protože si myslím, že analyzovat podobnou otázku týkající se ženských postav je možno nejlépe pomocí feministické filmové teorie. Základem pro metodologii mé bakalářské práce je článek Mulvey *Vizuální slast a narativní film*.³ v tomto článku Mulvey analyzuje snímky z období klasického Hollywoodu, kdy dospěla k závěru, že ve většině těchto filmů hrají hlavní roli právě mužské postavy. Ženě je přiřazena role pasivního objektu a podívané pro muže, ti ženu vidí na plátně a vztahují k ní své erotické fantazie. ve svém článku Mulvey píše o tom, že vztahy postav mezi sebou, stejně jako vztahy mezi diváky a postavami, jsou vybudovány hlavně pomocí narativu a práce kamery. Je otázkou, zda neobvyklá konstrukce narativu přispěla ke vzniku jiného typu ženských postav v *Pole X*.

Z toho vyplývá, že cílem mojí bakalářské práce bude snaha zjistit, jak experimenty s narativní strukturou souvisí s tímto novým typem hrdinky.

² Jako důvod k natočení filmové adaptace tohoto románu Carax uvádí: „Poprvé jsem četl román Hermana Melvilla *Pierre; or, The Ambiguities* když mi bylo 20 let, přesně tolik, kolik bylo let hlavní postavě knihy. Točit filmovou adaptací románu jsem se rozhodl, když mi bylo 40. Přesně tolik bylo Melvillovi, když psal Pierra [...]. Takže jsem byl schopen prožít a pochopit jak hlavního hrdinu, tak i autora. Tento román je mně velmi blízký.“ DOWD, Garin – DALY, Fergus. Leos Carax. Manchester University Press, 2003.

³ MULVEY, Laura. *Vizuální slast a narativní film*. *Illuminace* 5, 1993, č. 3. s. 116–131.

METODOLOGIE

Laura Mulvey a Vizuální slast a narativní film

Pro svůj metodologický přístup jsem vybrala stať britské filmové kritičky a feministky Laury Mulvey *Vizuální slast a narativní film*, která byla zveřejněna v časopisu *Screen* roku 1975 a je její nejznámější prací. Její článek, jenž těžil z teorie Sigmunda Freuda a Jacquese Lacana, byl jednou z prvních prací, které v té době posunuly existující teorii filmu směrem k psychoanalytickému přístupu.

Výchozím bodem pro napsání této stati se stala myšlenka, že vztah filmu k ženě a muži není stejný a že rozdíl spočívá v pozici ženy a muže na plátně a ve vnímání jejich pozice diváky. Mulvey využívá koncepty Lacana a Freuda a píše o tom, že jeden z prvků patriarchálního systému je „vášeň z podívané“. Postava ženy na plátně se musí podřizovat patriarchálním zákonům a rodině, myslet na svoji slast jí je zakázáno. Naopak muž může využívat její obraz pro svoji rozkoš a fantazii.⁴

Podle Mulvey je klasický hollywoodský film silný proto, že umí manipulovat s vizuální slastí.⁵ Základem této slasti je skopofilie, jinými slovy erotické potěšení z pohledu na něco a na někoho. Mulvey rozlišuje dva typy pohledů: kontrolující a vášnivý pohled (v angličtině *gaze*), při kterém se z osobnosti, na kterou se díváme, stává sexuální objekt, a neutrální pohled (v angličtině *look*).

Freud píše, že skopofilie je sexuálním instinktem a ve svém extrému se projevuje jako voyeurismus. Voyeurismus spočívá v erotickém uspokojování ze sledování druhého bez ohledu na to, zda může být pozorující sám viděn.⁶ Film dokáže uspokojit narcistické projevy skopofilie, když fascinuje diváka natolik, že ztratí své ego a začne se identifikovat s novým „ideálním Já“, totiž s filmovou hvězdou v roli postavy. *„Pocit, který Já následně vnímá jako zapomenutí na okolní svět (zapomněl jsem, kdo jsem a kde jsem), nostalgicky připomíná onen před subjektivní okamžik*

⁴ MULVEY, Laura. *Vizuální slast a narativní film*. *Iluminace* 5, 1993, č. 3. s. 116–131.

⁵ MULVEY, Laura. *Vizuální slast a narativní film*. *Iluminace* 5, 1993, č. 3. s. 116–131.

⁶ FREJD, Z. *Psychologie besoznatelného*. Sb.proizvedenij/ Z.Frejd ; Sost.,nauch. red. avt. vstup. st. M.G. Jaroshevskij. – M.: Prosveshchenije, 1990 – 448c.

rozpoznání obrazu. Kinematografie zároveň vynikla produkcí ideálů Já, což se projevuje především v systému filmových hvězd, které jsou středem jak filmového plátna, tak i filmového příběhu, zatímco rozehrávají spletitý proces podobnosti a odlišnosti (slavní hrají roli obyčejných lidí).“⁷

Genderová nerovnost se projevuje v tom, jak je definována role postavy na plátně. Ženská postava je podle Mulvey jenom pasivním sexuálním objektem, který splňuje pouze exhibicionistickou roli pro dominující pohled mužského diváka a ve filmu představuje „bytí pro pohled“ (to-be-looked-at-ness).⁸ V rámci příběhu pro sebe žena nemá žádný význam, důležitým se stává jenom její význam pro mužského hrdinu. Centrem klasického hollywoodského filmu je mužská postava, která ovládá celý děj. Skrz střih a záběry kamery se film snaží stírat hranice mezi diváky a prostorem filmového plátna. Prostorovou iluzi plátna ovládá mužská hlavní postava, která svůj pohled zprostředkuje divákovi. Žena tím pádem zůstává pasivním objektem nejenom pro skopofilní touhu diváka, ale také pro protagonistu, se kterým se divák identifikuje a skrze nějž realizuje své „ideální Já.“ Jako příklad k této tezi Mulvey uvádí film *Jen andělé mají křídla* (Only Angels Have Wings, režie: Howard Hawks, 1939). Na začátku tohoto filmu je hlavní hrdinka předmětem vystaveným společnému pohledu diváka a všech mužských protagonistů filmu. Žena je izolovaná, vystavená na obdiv a sexualizovaná. Ale jak příběh pokračuje, hrdinka se zamiluje do hlavního hrdiny a stane se jeho vlastnictvím. Ztrácí své vnější oslnivé atributy, svou zevšeobecněnou sexualitu a její erotismus je podřízen pouze hlavní mužské hvězdě. Prostřednictvím identifikace s ním a prostřednictvím účasti na jeho moci ji může nepřímo vlastnit i divák.⁹

Mulvey obrací naši pozornost k tomu, že existují filmy, kde je hlavní protagonistou žena. Její síla na plátně je ale zdánlivá, pohled na ni zůstává mužský. Film slouží mužským fantaziím. Odpověď na otázku, proč obraz ženy na plátně přinášející slast

⁷ MULVEY, Laura. Vizuální slast a narativní film. *Iluminace* 5, 1993, č. 3. s. 116–131.

⁸ MULVEY, Laura. Vizuální slast a narativní film. *Iluminace* 5, 1993, č. 3. s. 116–131.

⁹ MULVEY, Laura. Vizuální slast a narativní film. *Iluminace* 5, 1993, č. 3. s. 116–131.

je pro muže ohrožující, můžeme najít v termínu kastrace Sigmunda Freuda.¹⁰ Když se děti různého pohlaví snaží odpovědět na otázky, které vznikly s objevem anatomického rozdílu mezi nimi, chlapec se domnívá, že se holčička něčím prohřešila a kvůli tomu je zbavena penisu. Chlapec začíná cítit strach. Bojí se, že mu udělají to samé. Strach ze ztráty penisu vede ke vzniku toho, co Freud nazval komplexem kastrace.¹¹ V psychoanalýze se jedná o důležitý problém, který mužské nevědomí řeší dvěma metodami. První metodou je sadistický voyerismus, který rekonstruuje trauma kastrace. Slast v tomto případě vychází z prokázání viny, z ustanovení kontroly a zaniká prostřednictvím trestu či odpuštění.

Jako příklad režiséra, který se sadistickým voyerismem pracoval, Mulvey uvádí Alfreda Hitchcocka a jeho díla *Vertigo* (1958), *Marnie* (1964) a *Okno do dvora* (*Rear Window*, 1954). Hitchcock používá proces identifikace, obvykle spojený s ideologickou správností a uznáváním zavedené morálky, jako jeden ze svých triků. Dalším je manipulace obvyklých procesů dívání se, která postavy v určitém smyslu odhaluje tak, že ukáže jejich zvrácenou stránku. Jeho hrdiny jsou vždycky představitelé symbolického řádu a zákona – policista ve *Vertigu*, dominantní a bohatý muž v *Marnie*. Ale jejich erotické pudy je přivádějí do kompromitujících situací. Mužská postava má moc proto, aby mohla sadisticky podrobit ženu své vůli a udělat z ní objekt. Z pohledu ideologie a zákona je žena špatná a muž je na správně straně zákona. V *Oknu do dvora* Jeffries pozoruje Lisu přes objektiv jako vzdálený obraz, vidí ji jako provinilou vetřelkyni vydanou na pospas nebezpečnému muži, který jí hrozí trestem. Lisin exhibicionismus byl již navozen jejím obsesivním zájmem o šaty a módu, ve filmu existuje jako pasivní, vizuálně dokonalý obraz. Jeffriesův voyerismus a aktivita byly dány i jeho povoláním fotoreportéra. Avšak jeho vynucená neaktivita jej umísťuje přímo do fantazijní pozice filmových diváků. Ve *Vertigu* se Scottie zamiluje do dokonalého obrazu ženské krásy a jejího tajemství. Když se s ním skutečně setká, jeho erotický pud ho přivede k tomu, že ženu představující tuto dokonalost zlomí. Ve druhé části filmu se potom snaží

¹⁰ FREJD, Z. Oчерky по психологии сексуальности. \\ Pевод доктора М. В. Вулфа с пред. проф. И. Д. Жермакова – Москва: Молодежный центр 'Система' при МК ВЛКСМ, 1989

¹¹ MULVEY, Laura. Vizuální slast a narativní film. *Iluminace* 5, 1993, č. 3. s. 116–131.

rozehrát svoje obsesivní spojení s obrazem, který rád pozoroval. Přetváří Judy v Madeleine a donutí ji, aby v každém detailu odpovídala skutečně fyzické podobě jeho fetiše. Scottie ji tím opakovaním zlomí a podaří se mu odhalit její vinu. Jeho zvědavost zvítězí a ona je potrestána.¹²

Druhou metodou řešení kastrálního komplexu je podle Mulvey fetišistická skopofilie, která kastraci popírá a ženu obrací v jakýkoliv fetiš. Film divákovu pohledu ukazuje stylizované detaily ženského těla a dělá z nich prodejní artikl. Ženský obraz na plátně se stává ikonou. Muž je nositelem děje a navíc zprostředkovatelem divákova pohledu, kvůli tomu nemůže být ikonou a stylizované fragmenty jeho těla se objevují pouze ve chvíli, kdy to potřebuje příběh. Kvůli tomu, že erotický pohled prochází skrz celý děj, fetišistická skopofilie nepřerušuje dějovou linku, zatímco sadismus ji přerušuje. Skopofilie rozvíjí fyzickou krásu objektu a přetváří ji v něco uspokojivého samo o sobě, a tak může existovat mimo lineární čas, protože erotický pud je zaměřen na pohled samotný.¹³ Zatímco sadismus vyžaduje příběh, závisí na podněcování události, na nucení jiné osoby ke změně, na bitvě vůle a síly, přičemž to vše se děje v lineárním čase se začátkem a koncem. Jako příklad fetišistické skopofilie Mulvey uvádí Josefa von Sternberga a jeho cyklus filmů, které natočil s Marlene Dietrich. Mulvey říká, že se kvůli své kráse na plátně žena stává dokonalým produktem a její tělo se stává obsahem filmu a přímým příjemcem divákova pohledu. Poukazuje na to, že děj ve filmech von Sternberga je cyklický a zvraty zápletky se více točí spíše kolem nedorozumění než konfliktu. Mulvey ukazuje, že nejvýraznější erotické významy Marlene Dietrich se dějí v nepřítomnosti muže, do kterého je její hrdinka zamilovaná. Tuto tezi popisuje na dvou konkrétních příkladech: na filmech von Sternberga *Maroko* (Morocco, 1930) a *X-27* (Dishonored, 1931). V *Maroku* hlavní mužská postava Tom Brown už zmizí v poušti, když postava Marlene Dietrich odkopne své zlaté střevíčky a odchází za ním. V *X-27* je na konci filmu Kranau k osudu Magdy lhotejný. V obou

¹² MULVEY, Laura. Vizuální slast a narativní film. *Iluminace* 5, 1993, č. 3. s. 116–131.

¹³ MULVEY, Laura. Vizuální slast a narativní film. *Iluminace* 5, 1993, č. 3. s. 116–131.

případech je erotický účinek posvěcený smrtí předveden jako podívaná pro diváky. Mužský hrdina nechápe, a především nevidí.¹⁴

Klasický hollywoodský film podle Mulvey pomocí střihu a kamery aktivizuje pouze mužský pohled. „*Filmové kódy využívají napětí mezi tím, jak film ovládá rozměr času (střih, vyprávění) a rozměr prostoru (změny ve vzdálenosti, střih), a vytvářejí tak pohled, svět a objekt, čímž navozují iluzi stříženou na míru touze.*“¹⁵ A proto, aby autor vytvořil nový postoj, je potřeba přeměnit tradiční techniku snímání filmu a zničit slast, kterou daný film vyvolává. Tento tradiční voyeristický a skopofilní pohled lze zlomit. Moderní technika a nové ekonomické podmínky daly možnosti pro rozvoj alternativního filmu a jedná se o radikální změnu mainstreamového proudu.

Protože Mulvey pracuje s pojmem pohledu, je důležité rozlišovat jeho kategorie. V klasickém hollywoodském filmu se pojí tři druhy pohledu: kamery, diváka a pohledy hrdinů na plátně mezi sebou. První a druhý pohled pomáhá mužům překonat kastrální komplex a tradiční narativ se snaží popírat strach z kastrace. Tím tvoří u diváka iluze reálného a fikčního světa, ve kterém se divák identifikuje s nositelem pohledu na plátně. Struktura pohledu v narativní filmové fikci obsahuje rozpor ve svém vlastním základu: obraz ženy jakožto hrozby kastrace neustále ohrožuje jednotu diegeze a proráží do iluzivního světa jako rušivý, jednorozměrný fetiš. Kamera se stává mechanismem vytvářejícím iluzi prostoru, plynutí pohybů spojitelných s lidským okem a ideologií reprezentace. Ale pohled kamery je popřen proto, aby bylo možné stvořit přesvědčivý svět, ve kterém se postava jako zástupce diváka zhostí své úlohy. Proto Mulvey říká, že za prvé musíme změnit pohled kamery v čase a prostoru, aby se zničila slast tradičních filmových produkcí, a tím samým zlikvidovat u diváků skopofilně voyeurskou touhu.

Nejdůležitější otázkou filmové teorie pro feministky 80. a 90. let se stala problematika mužského pohledu, ženských a queer diváků nového alternativního

¹⁴ MULVEY, Laura. Vizuální slast a narativní film. *Iluminace* 5, 1993, č. 3. s. 116–131.

¹⁵ MULVEY, Laura. Vizuální slast a narativní film. *Iluminace* 5, 1993, č. 3. s. 116–131.

filmu, který by musel touto situací změnit. Genderovou a queer teorií ve filmu se zabývala italská filmová teoretička a feministka Teresa de Lauretis ve svých knihách *Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema*¹⁶ a *Technologies of Gender: Essays on Theory, Film, and Fiction*.¹⁷ Otázkou mužského pohledu se zabývá kanadská teoretička Barbara Creed ve své knize *Monstrous Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis*,¹⁸ otázkami mužského diváctva se také zabývala Gaylyn Studlar v knize *This Mad Masquerade: Stardom and Masculinity in the Jazz Age*.¹⁹ Britské teoretičky Claire Johnston a Pam Cook věřily, že feministický alternativní film se objeví v avantgardě anebo v experimentálních snímcích.²⁰

Bez ohledu na to, že Mulvey svou statí obrátila pozornost k tolika důležitým a vážným otázkám, neodpověděla na tu nejdůležitější: Co představuje žena jako divačka? Velká část kritiky její statí spočívala v tom, že celou pozornost práce obrátila na mužského diváka a jeho pohled, zatímco o ženském subjektu se nezmínila ani slovem. Podle jejího názoru mainstreamové snímky pracují jenom s mužským pohledem. Kvůli tomu, že divačka nemá přístup k divácké slasti, musí obsadit jenom tradiční pasivní roli. Kritiky Mulvey si kladly logickou otázku: Proč v takovém případě ženu baví dívat se na filmy a chodit do kina? 80. léta oznamovala pokusy najít na tuto otázku odpověď a vyřešit pozici, do které divačku klasický film staví. Žena dívající se na film je v této situaci teoretickým konceptem podle filmového textu, nikoliv reálným člověkem sedícím v kinosálu.

Stat' Vizuální slast a narativní film se stala předmětem mnoha interdisciplinárních diskusí mezi filmovými teoretiky. Kritici článku uvedli, že argument Mulvey znamená nemožnost toho, aby ženy zažívaly potěšení z klasického hollywoodského

¹⁶ DE LAURETIS, Teresa. *Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema*. Bloomington: Indiana University Press, c1984.

¹⁷ DE LAURETIS, Teresa. *Technologies of Gender: Essays on Theory, Film, and Fiction*. Indiana University Press, 1987.

¹⁸ CREED, Barbara. *The Monstrous-Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis*. London: New York: Routledge, 1993.

¹⁹ STUDLAR, Gaylyn. *This Mad Masquerade: Stardom and Masculinity in the Jazz Age*. Columbia University Press, 1996.

²⁰ HANÁKOVÁ, Petra. *Pandořina skříňka aneb Co feministky provedly filmu?*. Praha: Academia, 2007,

filmu, a že její argument nebere v úvahu diváky, kteří nejsou určeni podle normativních genderových představ. Mulvey zkoumá tyto problémy ve svém dalším článku *Afterthoughts on „Visual Pleasure and Narrative Cinema“*, *Inspired by King Vidor's Duel in the Sun (1946)*.²¹ A i nadále pokračuje v tom, že film je stavěn podle mužského pohledu a mužské divácké slasti a divačka se může zkusit identifikovat s mužskou postavou prostřednictvím maskulinní části své sexuální identity. Jako příklad uvádí Pearl, ústřední hrdinku analyzovaného filmu Kinga Vidora *Souboj na slunci* (*Duel in the Sun*, 1946). Pearl je objektem touhy dvou mužů, Jessyho a Lewta. Pro Pearl tito dva muži představují dva způsoby rozvoje. Pro Jessyho bude ženou, která má svou tradiční roli, ale pro Lewta může být tomboyem, protože střílí a umí jezdit na koni.²² Pearl neví, jak se má v této situaci chovat, a proto se na konci zhroutí. Její maskulinní část zvítězí, a tak spáchá vraždu. Na konci filmu se rozhodnou zemřít i Lewt a Pearl a navzájem se zastřelí.

Mulvey uvádí, že rozdvajování na maskulinní a femininní část osobnosti je pro ženy přirozené. Žena získá kontrolu nad světem na plátně pouze skrze návrat do aktivní předoidipovské fáze, ve které ženský subjekt ještě nezískal pasivní pozici. Tyto myšlenky však nepomáhají najít odpověď na otázku, jak lze v tomto případě diskutovat o homosexuálních a bisexuálních divácích. A hlavně neodpovídají na to, jak se ženská divačka může identifikovat s ženskou postavou, ani na to, jak může být ženská postava aktivní či jak identifikace diváka vypadá v jiném než klasickém hollywoodském filmu.

Mnoho teoretiček uvádí stať Mulvey jako první zdroj inspirace a jako výchozí bod slouží i pro její kritiky. Například Mary Ann Doane ve své stati *Film and the Masquerade: Theorising the Female Spectator* souhlasí s tvrzením Mulvey, že klasický hollywoodský film je určen pro mužské potěšení a pohled. Nebo jiná

²¹ MULVEY, Laura. *Visual and Other Pleasures*. Palgrave Macmillan UK, 2009.

²² Tomboy je dívka, která vykazuje vlastnosti většinou připisované chlapcům, včetně toho, že nosí typické klučíčí oblečení anebo se zabývájí aktivitami, které jsou většinou chlapeckou doménou. Tento výraz pochází z anglicky mluvícího světa a následně se celosvětově rozšířil - BAILEY, J. Michael; BECHTOLD, Kathleen T.; BERENBAUM, Sheri A. *Who Are Tomboys and Why Should We Study Them?*. *Archives of Sexual Behavior*. Roč. 31, čís. 4, s. 333–341

americká teoretička Gaylyn Studlar naopak teorii Mulvey odporuje v tom, když říká, že žena na plátně není předmětem mužské touhy, ale hlavním majitelem pohledu.

Především tuto stat' – Vizuální slast a narativní film – budu používat pro svou filmovou analýzu. Zaměřím se na analýzu postav, jak je konstruuje narativ, kamera a střih. Analyzovat budu pomocí psychoanalýzy, zejména skrze pojmy, které uvádí Laura Mulvey. Též se ve své analýze zaměřím na tři klasické hollywoodské druhy pohledu: diváka, postavy a kamery. Mulvey píše, že nového pojetí filmových struktur není možné dosáhnout pomocí narativu či politizací sdělení, ale prozkoumáním pohledu a jeho místa ve filmové formě. To odlišuje kinematograf od striptýzu a divadel. Film zachází daleko za zdůrazňování ženy jako „bytí pro pohled“ a začleňuje způsob, kterým je žena nazírána, do samotné podívané.

Budu zkoumat vztah ženských postav vzhledem k jejich aktivitě a typu narace. Hlavně se zaměřím na prozkoumání narace – zkusím zjistit, jestli se experiment s narací u Poly X dostává i k jinému typu ženské hrdinky a k jiné možnosti touhy z pohledu.

ANALÝZA

DĚJ

Pierre (Guillaume Depardieu) je mladý spisovatel, šťastně žije se svou matkou Marií (Catherine Deneuve) v aristokratickém rodinném domě na břehu Seiny. Je krásný, nepotřebuje nic a má v úmyslu se brzy oženit se svou sestřenicí Lucií (Delphine Chaillet). Lucie vyrůstala společně se svým bratrem Thibaultem, který se nyní vrátil do Paříže. V pařížské kavárně se s ním také setká Pierre a je mu ukázána tajemná dívka, jež je celou dobu sleduje. Pierre se jí snaží dohnat, ale marně. Večer při vyjížděce na motorce ji však potká znovu, tentokrát ji dožene a tajemná dívka (Yekaterina Golubeva) mu vypráví svůj příběh. Vychází najevo, že se jmenuje Isabelle a je Pierrovou nevlastní sestrou, nelegitimní dcerou jejich společného otce, který ji opustil. Vyrůstala v adoptivní rodině, byla uprchlicí a nyní nelegálně spolu se svou kamarádkou Razerkou a její malou dcerou přišla z východní Evropy do Francie, kde teď všechny tři žijí na ulici.

Když se Pierre vrátí domů, úplně ho pohltí myšlenka pomoci nešťastné sestře. Bez toho, aniž by o tom řekl své matce, opouští dům a najde Isabelle. Společně se několik dní potulují po Paříži. Thibault mu odmítá pomoci. Najdou útočiště v opuštěném skladu, kde společně žijí a pořádají rockové koncerty gangu. Potřebují ale peníze. Pierre je přesvědčen, že opuštění bývalého bohatého života mu umožní napsat nový a velký román, a tím vydělat peníze. Brzy mezi ním a Isabelle začíná intimní vztah. Marie se nešťastnou náhodou zabije na motorce a Pierre odmítá převzít dědictví, protože nechce mít s bývalým životem nic společného.

Po nějaké době se v Pierrově bydlišti objeví Lucie, která ho požádá, aby ji nechal žít s ním a Isabelle. Říká, že to bude její oběť. Thibault s tím ostře nesouhlasí, ale nemůže Lucii donutit, aby odešla. Pierre neustále píše a konečně posílá první část svého románu do nakladatelství, vydavatel uspořádá setkání s čtenáři., ale schůzka je pro Pierra nešťastná – publikum ho považuje za podvodníka, kvůli tomu, že svůj první a velmi úspěšný román publikoval anonymně, mu teď publikum nevěří, že knihu napsal právě on. Během plavby po řece se Isabelle zoufale snaží utopit, ale Pierre ji zachrání. Z vydavatelství přichází dopis s ostře negativní zpětnou vazbou: Pierre je podezřelý z plagiátorství, bez ohledu na to, že svůj román psal sám.

Isabelle říká, že Thibault ví o jejich vztahu, Pierre ho proto zabije. Isabelle a Lucie přijedou na místo vraždy a uvidí Pierra, jak je zatýkán policií, načež Isabelle páchá sebevraždu skokem pod kola jedoucího auta.

DĚJ A FABULE, ZMĚNA NARATIVNÍ KONSTRUKCE

Podle definice Davida Bordwella a Kristin Thompson je narace proces, pomocí kterého syžet sděluje nebo zatajuje informaci o fabuli. Narace může být více či méně omezená na vědění postavy a může do větší či menší hloubky přibližovat její vnímání a myšlenky.²³

Cílem mé práce je dokázat, že výskyt neobvyklého typu ženské postavy u Leose Caraxe souvisí právě s neobvyklou konstrukcí narace v *Pole X*. Tento film lze rozdělit na dvě části. První je život Pierrovy rodiny před jeho setkáním s Isabelle a druhá část je oddělená existence každého člena této rodiny.

Na začátku filmu se setkáváme s pevně postavenou narativní strukturou, která kombinuje několik postav. V první řadě je to Pierre, poté Marie (jeho matka), Lucie (jeho snoubenka) a Thibault (jeho bratranec). V první třetině filmu už známe některé detaily života těchto hrdinů. Dozvěděli jsme se, že Pierre, mladý úspěšný spisovatel, žije se svou starší, ale stále krásnou matkou Marií v krásném rodinném domě a brzy se chystá oženit se svou sestřenicí Lucií. Také se dozvídáme, že bratr Lucie, Thibault, se vrátil z dlouhé cesty. Tak v první třetině filmu už máme představu, kam se děj může dále pohybovat.

Kromě příbuzenských vazeb jsou postavy také spojeny příběhem zprostředkovaným jejich vzájemnou komunikací. To se projevuje v jejich dopisech a v tom, že si často navzájem volají. V prvních třetině filmu jsme se dozvěděli, že Lucie dostala dopis od Thibaulta, že se vrátil z Ameriky do Francie; od Marie se dozvídáme, že jí volal Thibault a řekl jí o tom, jak Pierre utekl za tajemnou dívkou; vidíme, jak Pierre s

²³ BORDWELL, David, THOMPSONOVÁ, Kristin, Umění filmu: Úvod do studia formy a stylu, Akademie múzických umění 2011

Lucii hovoří po telefonu, jak ji uklidňuje a přeje jí dobrou noc; znovu se pak od Marie dozvíme, že trojice (Marie, Lucie a Thibault) se snaží dovolat Pierrovi, když opustí Thibaulta v kavárně a spěchá za cizinkou. Tímto způsobem Carax spojuje postavy do jedné skupiny a ukazuje integritu konstrukce, kterou postavy tvoří.

Kolem těchto čtyř postav vytváří Carax dokonalý svět bez vad. Staví ho prostřednictvím kamery, prostoru, barev, osvětlení a hudby. Atmosféru krásného světa vytváří především kamera a osvětlení. První scéna ještě před titulky je natočena v záři jemně růžového ranního oparu. Kamera nám ukazuje sídlo Pierrovy rodiny v předsmrtném oparu. Následně je většina scén v první třetina filmu natáčena s velkým množstvím jasného denního světla a z větší části v přírodních lokacích. Několik příkladů: První scéna, která nás udivuje množstvím zlatého slunečního světla, je scéna setkání Marie s Pierrem. Ocitáme se na verandě před Pierrovým domem, na verandě spolu s odpočívající Marií. Oslnivě zářící slunce, jasně zelená jakoby barvená tráva a azurová obloha vytvářejí krajinu, která nám ukazuje naprostý klid a nádheru. Nebo další scéna Lucii a Pierrem sedícími na kopci na břehu řeky. Scéna je natočena na sluncem zaplavených loukách. Carax ukazuje nejen pastorální louky, ale i azurovou oblohu se sluncem osvětlenými mraky, které nás odkazují na krajinomalbu Clauda Moneta. Další stejná scéna, kde si Lucie zkouší svatební šaty, stylisticky také připomíná obraz, ale jiného umělce, Angličana Davida Hockney. Jasně označená pevná postava Lucie zabalená v bílý plášť svatebního oděvu stojí na vyvýšenině na pozadí oslnivě modré oblohy a zelené trávy a je konturovaná jasným slunečním světlem. Nebo scéna, kdy Pierre a Thibault sedí v kavárně. Jsou na verandě také pod jasnými slunečními paprsky. Všechny tyto scény vytváří dojem, že postavy jsou obklopeny tímto světlem.

Zvukový podkres první třetiny je klasická a hlavně veselá hudba, která není diegetická, ale pomáhá dotvářet atmosféru ideálního světa. Při jeho budování hraje velkou roli prostor, kde se dějí události. Na začátku filmu jsou to pastorální krajiny, bohaté interiéry domů Lucie a Pierra a také zatopené krajiny na pozadí, kde je viditelný majestátní zámek Pierrovy rodiny.

Carax má v první třetině filmu jasně určený svět pro několik svých postav, kde má každá postava detailně nastíněnou svou motivaci, ale kde hlavní motivaci pro

všichny postavy lze nalézt v Pierrově svatbě s Lucií. K této události jsou postavy připraveny, diskutuje se o ní a jejím zmínkám je věnována většina času.

Když se ve vyprávění objeví nová postava, Isabelle, konstrukce, kterou jsme nastínili výše, se zhroutí. Isabelle má v rámci narativu opačnou motivaci než všechny ostatní postavy. Cílem Isabelle je dosáhnout splynutí se svým nevlastním bratrem Pierrem. Máme-li věřit jejím slovům, pak je to nemanželská dcera jeho otce, slavného diplomata, který ji nechal na místě své práce – v jedné ze zemí východní Evropy.

S tím, jak se Pierre mění, se mění i okolní prostředí. Dokonalé zlaté světlo mizí. V následujících scénách se Carax málokdy uchýlí k využití denního osvětlení, a i když ho využije, už se nevrátí k dokonalému slunečnímu světlu, které použil na začátku. Jedná se o použití osvětlení v pošmourném, zamračeném počasí, které vytváří určitou náladu a přenáší realističtější obraz. Hudební doprovod se také mění. Pokud je to na začátku klasická hudba a zvuky přírody (cvrlikání ptáků, zvuky vody), ve druhé části jsou to již industriální zvuky velkoměsta, francouzský moderní hip hop, metal, který hrají členové gangu ve skladě. Také se mění umístění. Namísto pastorálních luk a zelených louží se objevují průmyslové krajiny. Akce se přenáší do Paříže a na její okraj. Konkrétně se druhá část filmu odehrává v dekoracích velkého pracovního skladu, kde se usadil gang.

Isabelle přiměla Pierra, aby jí věřil, a tak ho vytáhla z jeho obvyklého světa. Tím rozbíjí konstrukci, kterou jsem popsala výše. Motivace a další pohyb všech zbývajících postav (včetně Pierra) se radikálně mění. Carax nám dává příležitost vidět proces jejich změny a zjistit výsledky, ke kterým došly. Změnami prochází všechny čtyři postavy, které původně tvořily narativní konstrukci, kterou jsem už popsala. To jsou Pierre, Marie, Lucie a Thibault. Ale Pierre je hlavní postavou, kolem které se akce musí otáčet a kolem které se točí. Vývoj ostatních postav v rámci syžetu spojují se změnou v tradičním narativu. V následujících kapitolách popisují, jakou změnou prochází ostatní tři postavy.

POSTAVY

Marie

Je to stále atraktivní žena, a to je pro nás opakovaně zdůrazňováno. Vkusně se obléká, kouří (což symbolizuje její emancipaci). Její sofistikovanost je vyjádřena v jejích elegantních pózách, gestech a také jejími šaty.

S Pierrem mají velmi neobvyklé vztahy. Prvním znamením jejich atypických vztahů je jejich vzájemné oslovení jako sourozenci (milý bratře, milá sestro). Ale jako bratr a sestra se nechovají. Svým postojem k sobě navzájem se více podobají milencům než příbuzným. Tento závěr lze provést i při pohledu na to, jak se vzájemně dotýkají. Poprvé tomu věnujeme pozornost, když Pierre přijde domů a jde pozdravit Marii, která odpočívá na verandě. Když ji hladí, jeho ruka sklouzne dolů, stejně jako předtím sklouzla po těle snoubenky Lucie. V další scéně, když je vidíme společně, erotismus mezi nimi přichází k extrémnímu bodu. Diskutují o Pierrově otci, když leží v posteli a kouří. Když diskutují o Lucii a Marie se Pierra zeptá, jestli miluje svou snoubenku, jsou postavy umístěny naproti sobě. Pak se objeví změna střihu a v dalším záběru už vidíme, že Pierre leží na Marii, která fouká kouř do stropu. Marie jemně hladí jeho obličej, hrud' a ramena. Divák má pocit, že mezi těmito dvěma scénami se v době montáže stalo něco velmi intimního. Samozřejmě že to není sex, ale tímto způsobem Carax vytváří dojem vztahu zcela na pokraji incestu.

Pro Marii syn nahrazuje zbytek společnosti mužů. Po útěku ze sekulárního života si vytváří dokonalý svět s mužem, který ji zbožňuje. Tento iluzorní svět vidíme ve scéně na verandě. Celá veranda je zaplavena slunečním zlatým světlem, zní klasická hudba, mladý a krásný Pierre se o Marii stará.

Marie manipuluje Pierrem pomocí své sexuality, ženskosti, imaginární křehkosti a slabosti. Například ve scéně na verandě se Marie ani neobtěžuje, aby se otočila, aby se podívala na příchodího Pierra. Ví, že k ní přijde sám. Stejně mu dává pusu jen na tvář, protože ví, že ji políbí sám. Svou moc nad ním zdůrazňuje slovy, když se Pierre vrátí domů z vyjížd'ky na motocyklu.

Mariin iluzorní svět se začíná rozpadat, když se Pierre vrátí pozdě v noci z nemocnice. Ve chvíli, kdy Pierre říká, že jeho motorka je prostě pryč, ptá se na jeho intonaci, jako by mu nevěřila. Od Thibaulta už ví, že Pierre pronásledoval nějakou tmavovlasou cizinku. To jí dává důvod pochybovat o Pierrových slovech. Přísně

požaduje, aby jí Pierre vysvětlil, kdo je ta dívka a jaké jsou důvody, aby Pierre musel tu dívku pronásledovat. Když se jí Pierre snaží vysvětlit příčinu, nedovolí mu dokončit frázi, přeruší ho a říká, že je to celé absurdní. Nelíbí se jí představa, že se Pierre rozhodl jít za tou dívkou, aniž by se s ní poradil – Pierre projevil svobodnou vůli.

Pierre se od Marie stále více vzdaluje. Neřekne jí nic o svém setkání s Isabelle, čímž zničí jejich vzájemnou důvěru. Marie to chápe tak, že před ní Pierre něco skrývá. Ale místo toho, aby se snažil přijít s alespoň nějakou věrohodnou lží, Pierre jednoduše utíká od Marie do svého pokoje.

Marie cítí, že ztrácí kontrolu nad svým synem a snaží se ho udržet v blízkosti poslední metodou, kterou má k dispozici, a to svou sexualitou. Když se Pierre nejistě objeví na prahu koupelny, ani se nesnaží ukrýt pod vodou. Chce, aby se Pierre díval na její prsa. To, co Pierre vidí, chápeme z pozice dvou skutečností. Pierre stojí na prahu naproti vaně a odráží se v zrcadle nacházejícím se v blízkosti vany. Mariina důvěra ve svou moc nad Pierrem v této scéně ukazuje, jak se její postavení v koupelně mění. Když Pierre vstoupí a řekne jí, že jede do Paříže, předvádí mu hrud' a majestátně se zeptá, jestli jede do Paříže s Lucií. Když jí Pierre odpoví, že tam jede sám, její nejistota se začíná projevovat tím, že se ponoří hlouběji do vany, aby její prsa již nebyla viditelná.

Slyšíme, jak Pierre odchází, a vidíme, jak Marie tlačí kolena k hrudníku. Když Pierre sbírá věci, Marie se otočí zády k divákovi a hladí vanu. Ukazuje tím, že už ztratila důvěru. Cítí změny, které se staly v Pierrovi, ale nemůže je plně pochopit. Je rozrušená, když sleduje Pierrovu akci, který vzal kladivo a běžel rozbít dveře v nejvyšším patře. Marie se ho snaží zastavit tím, že na něj nejprve křičí, pak tím, že se s ním pokouší tiše mluvit a přivést ho k rozumu. Ptá se ho na spoustu otázek: „Na co myslíš? Co tady hledáš? Kde jsi byl celé ty dny?“ Ale Pierre neodpovídá na žádnou z jejích otázek. Jako metafora pro konec jejich vztahu hoří a praskne žárovka, kterou se Marie pokoušela osvětlit místnost.

Když přišla o Pierra, Marie přišla o sebe. Bez něj její život nedává smysl. Takže se rozhodne spáchat sebevraždu. Naposledy vidíme Marii, když jede po noční silnici na Pierrově motocyklu. Po tváři jí stékají slzy smíchané s řasenkou. Nesleduje

silnici. Divákům je to jasné, protože její pohled směřuje nahoru. Vidíme, jak se dívá na stromy, které pak vidíme již z pohledu první osoby. To, že sebevražda byla její vědomé rozhodnutí, nám dávají pochopit poslední záběry této scény. Marie leží na asfaltu a čeká, až jí převrácená motorka rozbije hlavu.

Lucie

Ve filmu je Lucie Pierrovou sestřenicí, kterou si on chystá vzít. Navenek je mladá, křehká, elegantní blondýnka oblečená ve světlé oblečení. Je velmi upřímná ve svých pocitech k Pierrovi. To je vyjádřeno jejím výrazem, když pečlivě zkoumá a dotýká se modřin, které zůstaly na Pierrově těle po milostné noci.

Pierre, když se Lucie podívá na cucflek: „Doufám, že to brzy přejde.“

Lucie odpovídá Pierrovi: „A já doufám, že ne.“

Pro Lucii není tento cucflek jen značkou na krku, je to symbol jejich lásky, která je pro Lucii posvátná. V lásce s upřímností vypadá jako dítě. Poslušně splňuje všechny Pierrovy touhy. Ještě se neprobudila, ale povolí Pierrovi vládnout jejím ospalým tělem. Její poslušnost a pasivitu vidíme také ve scéně v koupelně v okamžiku, kdy se snaží sundat svetr. Pierre využije okamžiku a políbí ji ve chvíli, kdy jsou její ruce a hlava zamotané ve svetru a ona se nemůže bránit. A ani se bránit nechce, nechce klást žádný odpor. Dovoluje Pierrovi, aby se choval, jak uzná za vhodné. Pierre o ní přemýšlí jako o dítěti. Když sedí na břehu a ona od něj odchází směrem k vodě, přistupuje k ní s intonací, s níž se obvykle obracejí rodiče na rozzlobené nebo rozrušené děti: „Moje Lucie, řekni mi...“ (políbí její tvář a hladí ji po hlavě, jako by hladil dítě). Ve svém rozhovoru s matkou Pierre s mírným úsměvem říká:

Marie: „Milujete se?“

Pierre: „S Lucii? Myslím, že ano. Je jako dítě...“

Na začátku je Lucie úplně pasivní. Její pasivita je nejvíce zřetelná ve scéně, kde probíhá zkoušení svatebních šatů. Lucie stojí na vyvýšenině, zahalená v bílé šaty se závojem, které se více podobají pohřebnímu plášti než svatebnímu oblečení. Lucie nehybně stojící na podstavci vypadá jako panenka, ne jako živá osoba.

Lucie je panenka, nehybná a poslušná. A podle jejího klidného výrazu obličej a lehkého úsměvu vidíme, že se jí takový postoj docela líbí. Pro ni je manželství obvykle hlavním cílem v životě, stejně tak je pro Lucii spojení s Pierrem splněním všech jejích snů.

Tyto sny ale nejsou určeny k tomu, aby se staly skutečností. Pierre se setká s Isabelle a rozhodne se opustit svou snoubenku. Scéna, ve které vidíme Luciinu změnu, je velmi krátká. Lucie v ní pláče, leží v posteli a zakrývá si oči rukama. Její kamarád Fred se jí snaží uklidnit. Její pláč však neslyšíme, místo toho slyšíme zvuky vodopádu. Zvuk hlučné vody v tomto okamžiku přenáší Luciin duševní stav.

Klíčovým bodem, kdy nám je jasné, že Lucie už není pasivní objekt, ale aktivní postava, se stává scéna, kdy přijde k Pierrovi, aby s ním začala žít. Myslí si, že by měla být s ním a Isabelle, i když, jak sama říká, ji kvůli tomuto rozhodnutí lidé kolem ní považují za blázna.

Když Lucie přijde k Pierrovi, následuje ji Thibault a Fred, aby ji zastavili. Pierre působí jako obránce, protože Lucie ho zavolala o pomoc, Thibault naopak představuje monstrum. Bojují, zatímco Lucie je jen sleduje. Ale konečné rozhodnutí nyní zůstává na Lucii, která nenechá Thibaulta, aby ji sebral a snaží se přesvědčit Pierra, aby ji nechal bydlet s ním a Isabelle. V této scéně během jejich dialogu je Luciina proměna dokončena.

Změna Lucie je také patrná v její motorické aktivitě. V první polovině filmu vidíme, že je častěji nehybná než pohyblivá – stojí, sedí nebo je ve stavu polo-sedu polo-lehu. Ve druhé části filmu je aktivnější. Hraje si s míčem při procházce po promenádě, chodí s Isabelle po městě, když je Pierre na rozhovoru, spolu s Isabelle utíká k místu, kde Pierre zastřelil Thibaulta.

Naposledy vidíme Lucii, když je Pierre zatýkán. Když Isabelle skočí pod auto, Lucie se na to podívá, ale zároveň nedovolí, aby se na to podíval i její přítel Fred a zakryje mu oči rukou. Pokud by se tato scéna odehrávala na začátku příběhu v podobné situaci, byla by Lucie osobou, které by se zakryly oči, aby nezranila svou duši sebevražednou scénou, vzhledem k tomu, že její prostředí a ona sama byla považována za slabou. Ale teď už je zodpovědná za to, na co se dívá. A co je

nejdůležitější, rozhoduje za jiné lidi (např. nedovolí Fredovi, aby se podíval na Isabellinu sebevraždu).

Thibault

Thibault je bratr Lucie a bratranec Pierra, v minulosti byl jejich nejlepší přítel. Scéna setkání s Pierrem v kavárně, poté co se dlouho neviděli, ukazuje, jak blízko si jsou. Kamera je zabírá shora a ukazuje, jak se objímají, dotýkají se tváří a Pierre se jemně dotýká nosem ucha a tváře Thibaulta. Když sedí u stolu, Thibault stlačí Pierrovu dlaň v ruce.

V této scéně se o jejich přátelství nedá pochybovat. Je zřejmé, že předtím si byli velmi blízcí. Thibault se dokonce zdá být rozrušený skutečností, že se Lucie a Pierre vezmou. Říká, že předtím se tři nerozdělitelní rozdělili na 2+1. Pierre mu odpovídá, že Thibault je pro ně stejně jako jejich bratr, bratranec a přítel.

Ale tyto sliby se nesplní, protože v době velké potřeby Thibault zradí Pierra – nedovolí mu zůstat v jeho domě s Isabelle a Petruciou. Pro Thibaulta je to také významná změna. Z bratrance a nejlepšího přítele se stává nejhorším nepřítelem. A jeho následný čin je pouze upevněním tohoto stavu. Thibault přijde do nemocnice za Isabelle a řekne jí celou pravdu o Pierrovi a Lucii, že se před Isabelliným příchodem chtěli vzít. Je zřejmé, že pro Isabelle to je rána, protože fakt, že Pierre před ní něco skrýval ze svého osobního života, zpochybňuje její moc nad ním.

Konečným bodem ve vývoji vztahů Pierra a Thibaulta je zabití jednoho druhým. Pierre zabije Thibaulta tím, že ho střelí do hlavy. Tak Thibault také prochází vnitřními změnami, stejně jako ostatní postavy. Od jasných a čistých ideálů přátelství uvedených na začátku až po zradu a nepřátelství na konci.

Isabelle

Po podrobném úvodu přecházím na klíčovou postavu mé analýzy, Isabelle. Mulvey píše, že genderová nerovnost se projevuje v tom, jaká je role postavy na

obrazovce. Ženská postava, domnívá se Mulvey, na obrazovce je jen pasivní sexuální objekt, který má pouze exhibicionistickou roli pro dominantní pohled muže-diváka a ve filmu žena představuje bytí pro pohled (to-be-looked-at-ness).²⁴ V rámci samotného příběhu žena nemá žádný smysl, důležité je pouze to, co představuje pro muže. Centrem klasického hollywoodského filmu je vždy mužská postava, která vlastní celou akci na obrazovce. Ale v případě Isabelle u Caraxe se všechno děje naopak. Isabelle se stává motorem, díky němuž vyprávění zcela mění svůj směr. Mulvey píše, že žena zůstává pasivním objektem na obrazovce nejen pro diváka, ale i pro hlavní mužské postavy, s nimiž se divák identifikuje a přes které realizuje své ideální Já. V případě Poly X opět vidíme zpětnou tendenci, kterou jsem popsala výše. Pierre považuje Isabelle za pasivní a slabou postavu, která vyžaduje jeho ochranu a podporu, což ho povzbuzuje, aby opustil matku, snoubenku a svůj bývalý život. Ale to je další projev Isabeliny síly na obrazovce. Nutí Pierra, aby ji považoval za slabou a bezmocnou, i když její činy dokazují opak. Najde a vystopuje Pierra, aby se ujal vedení. Stává se iniciátorem jejich intimních vztahů a projevuje v tom svou nezávislost při rozhodování. A nejdůležitější projev její nezávislosti je rozhodnutí spáchat sebevraždu, kterou bere doslova za zlomek vteřiny. Ve scéně, když spáchá sebevraždu, je okamžik, kdy slyší jen blížící sanitku. V těchto několika sekundách v pomalém pohybu vidíme, jak otočí hlavou za blížícím se zvukem. Z výrazu tváře v tomto okamžiku je už divákovi jasné, co bude dělat v další scéně. Během těchto několika sekund má Isabelle čas se rozhodnout a okamžitě realizovat své řešení. Její odhodlání a rychlost rozhodování v tomto okamžiku slouží jako další důkaz její aktivity jako postavy.

Mulvey jako příklad uvádí film režiséra Howarda Hawkese *Jen andělé mají křídla* (Only Angels Have Wings, 1939). Poukazuje na to, že na začátku filmu hlavní hrdinka (Jean Arthur) představuje objekt sexuální touhy pro všechny mužské postavy. Ale pak, jak se příběh vyvíjí, se hrdinka zamiluje do protagonisty a stává se jeho majetkem. Hrdinka ztrácí ty prvky, které ji dělaly svůdnou pro ostatní mužské postavy a celá její sexualita se stává vlastnictvím hlavního mužského

²⁴ MULVEY, Laura. Vizuální slast a narativní film. *Iluminace* 5, 1993, č. 3. s. 116–131.

hrdiny, kterého hraje hollywoodská hvězda první velikosti (Cary Grant). Tím, že se divák identifikuje s hlavní mužskou postavou, hrdinku na obrazovce vlastní také. V *Pole X* je tato situace řešena jiným způsobem. Isabelle se nestává majetkem pro Pierra poté, co mezi nimi začal romantický vztah. Ona si zachovává svou nezávislost. Její tělo patří Pierrovi přesně do té míry, do jaké Pierre patří jí. Můžeme tedy říci, že Isabelle vlastní pozornost diváků stejně jako ona vlastní pozornost Pierrovi.

Jedním z rozdílů Isabelle v rámci narativu je, že jako postava má jinou vývojovou trajektorii od ostatních postav filmu. To je jeden z Caraxových rysů experimentální práce s narativem. Pokud se podíváme na schéma vývoje narativu v tomto filmu, zjistíme, že Isabelle se liší od všech ostatních ve dvou ohledech. Za prvé je to naprostý nedostatek informací. Budeme-li se blíže dívat na zápletku tohoto filmu, pak budeme mít množství informací o každém z hrdinů mimo kontext samotného příběhu. Víme alespoň trochu o jejich minulosti. Například že do těchto událostí Pierre, Thibault a Lucie byli nejlepšími přáteli, že Marie nebyla příliš šťastná v manželství s otcem Pierra, že Pierre nedávno napsal populární román, který je dokonce nazýván mezníkem jeho generace.

Naopak o Isabelle víme jen to, co nám o sobě říká ona sama. Diváci i ostatní postavy o ní vědí to samé. Z jejího příběhu se dozvídáme, že je to nevlastní sestra Pierra, která utekla po válce z jedné ze zemí východní Evropy do Francie, aby našla svého bratra.

Isabelle vypráví svůj příběh, aniž by jmenovala jakákoliv jména a názvy. Když Isabelle vypráví svůj příběh, mluví o tajemném muži, který ji navštívil, když byla ještě dítětem a dal jí dárky. Pak, zatímco pokračuje svůj příběh, vypráví, co jí přinesli v nějaké bohaté zemi, kde nějaký čas žila s tím mužem, jeho krásnou mladou ženou a jejich malým dítětem. Žena nemilovala Isabelle, protože si myslela, že dívka ubližuje jejímu dítěti. Takže Isabelle byla poslána zpět do východní Evropy. Isabelle touto ženou samozřejmě myslí Marii a malým dítětem Pierra. Nic o sobě neví, nakonec se Isabelle dozví od ženy, která se o ni stará, tety Ziby, že tento muž, v jehož rodině žila, je jejím otcem a že její pravá matka zemřela při porodu. Proto se začátkem války Isabelle rozhodne uprchnout do Francie, aby našla svého bratra. To jsou všechny informace, které dostáváme od Isabelle o její

minulosti. I za předpokladu, že její příběh je pravdivý, nemůžeme si být jisti, že našla přesně ty lidi, u nichž žila kdysi. Kde je potvrzení, že Marie je ta krásná žena, která Isabelle nemilovala nebo že Pierre je ve skutečnosti to dítě, se kterým si Isabelle jako malá hrála. Ale přesto Isabelle přiměje Pierra, aby věřil jejím slovům.

Na začátku se zdá, že Pierre našel důkaz slov Isabelle, když zkoumal svůj domov a objevil údajně její místnost za zavřenými dveřmi. Ale další důkazy, kromě Pierrových předpokladů, že to může být opravdu její pokoj, nedostáváme.

Naše spekulace ohledně Isabelliných lží, stejně jako Pierrovy spekulace, jsou oprávněné. Když Isabelle s Pierrem a Lucií prochází knihkupectvími, Lucie upozorňuje Pierra na jednu z knih, která leží na pultu. Je to kniha jeho otce s portrétem na obálce. Když následně ukazuje portrét Isabelle, ta jen s nepochopením směřuje svůj pohled z Pierra na knihy a zpět. Chápeme, že neví, čím je to portrét, a že nikdy neviděla člověka, který je na obálce. Jinak by ho poznala.

To je zavedení charakteru Isabelle, který vytváří experimentální narativ. Když se vrátíme k syžetu, vidíme, že uprostřed vyprávění se objevuje postava, o které nám nejsou poskytnuty žádné informace s výjimkou toho, co o sobě říká sama. Důkazy o jejích slovech lze nalézt poměrně nepřesvědčivé. Kdo je a jestli je tou, za kterou se vydává, nevíme. Naopak Isabelle ví o ostatních hrdinech všechno nebo skoro všechno. Poslední detail skládačky dostane od Thibaulta, bratrance Pierra, když zjistí, že Lucie není ve skutečnosti jen Pierrovou sestřenicí, ale že je jeho snoubenkou. Ukázalo se, že Isabelle ví všechno o všech, ale o ní nic nevíme. V tomto poznání spočívá její moc. Klíčovým bodem v příběhu Isabelle je okamžik víry. Nic o ní nevíme, ale když jí uvěříme, tak nás a Pierra unese. Hlavní věc je, že musíme věřit, opakuje Pierrovi několikrát. A on jí věří. Ukazuje se, že je postavou, jejíž činnost se projevuje pouze na úkor něčí víry v ní. Dokud v ní daná postava věří, podmaňuje si touto vírou druhé, jakmile ale věřit přestane, uvědomí si, že její existence nemá smysl.

Ukazuje se, že v polovině vyprávění se objeví ženská postava, která mění vývoj příběhu, nutí ostatní postavy věřit v ni a v její historii. Její motivace a její cíle se ukázaly být silnější než motivace ostatních postav, což jí umožňuje zakročit do původního vyprávění a zcela otočit průběh událostí filmu.

Dalším rozdílem Isabelle od ostatních postav je, že trajektorie jejího vývoje jako postavy není lineární a není vázána na žádné události. Konvenčně řečeno, v klasickém příběhu je motivace postavy určena její touhou dosáhnout svého cíle.²⁵ A jakmile ho dosáhne, příběh se ukáže jako úplný. Stejně pravidlo platí i pro ostatní postavy Poly X. Ale když dosáhne svého cíle Isabelle, vyprávění nekončí. Najde a dostane sice Pierra, ale pak ho ztratí a na konci filmu zůstává bez ničeho, což ji vede ke smrti.

Tento cyklus lze vysledovat ve čtyřech po Isabellu klíčových scénách. První je, když láká Pierra do lesa a vypráví mu svůj příběh. Druhá je sexuální scéna, kde se Pierre a Isabelle spojují. Třetí je scéna v knihkupectví, kde Pierre ukazuje Isabelle knihu svého otce s portrétem na obálce, a poslední scéna je scéna její smrti.

Středem filmu je samozřejmě Pierre, ale jeho motorem v dalším směru je Isabelle. Jistěže se z Pierra nestává objekt, ale jako součást příběhu podřídí Isabelle Pierra své vůli. Pokud použijeme článek Mulvey, pohled diváků v tomto případě platí k sadistického voyeurismu. Mulvey píše, že v takových případech je z hlediska ideologie a práva (společnosti) obvykle špatná žena, ne muž. Muž je vždy na správné straně zákona. Ale v našem případě se ukáže opak. Pierre je ostrakizován ze strany veřejnosti a na konci spáchá vraždu. A samozřejmě z tento čin z něj nedělá hrdinu v očích veřejnosti, čímž ho staví na opačnou stranu zákona. Pokud k Isabelle divák svůj postoj po celý film prakticky nezmění, protože o ní vlastně nic neví a stejně nezjistí nic v průběhu filmu, pak Pierre, z pohledu veřejnosti, z vrcholu společenského úspěchu klesá na dno. Mulvey charakterizuje sadistický voyeurismus jako jeden způsob, jak se podívat na obrazovku, dvěma rysy. Za prvé je to specifický postoj k ženě a za druhé je to lineární vyprávění. Ale v těch příkladech, které uvádí Mulvey (filmy Hitchcocka: Vertigo, Marnie a Okno do dvora), to je žena, kdo se na konec ukáže být pod tlakem veřejnosti, ale u Caraxe touto cestou projde Pierre, hlavní mužská postava filmu.

²⁵ BORDWELL, David, THOMPSONOVÁ, Kristin, Umění filmu: Úvod do studia formy a stylu, Akademie múzických umění 2011

Dalším způsobem, jak vyřešit komplex kastrace, Mulvey uvádí fetišistickou skopofilií, která brání kastraci, přičemž žena na obrazovce představuje fetiš. Diváku ve filmu jsou ukazovány stylizované detaily ženského těla a režisér z nich dělá předmět prodeje. Když si vezmeme *Polu X*, zjistíme, že Carax nedělá z Isabelle fetiš. Za celý film ji vidíme jen dvakrát nahou. Mulvey píše o tom, že muž je hlavním protagonistou a navíc nositelem pohledu diváka, to znamená, že nemůže být ikonou a stylizované fragmenty jeho těla se objeví jen v těch chvílích, kdy to potřebuje samotný příběh. V *Pole X* toto pravidlo slouží stejně pro Pierra i Isabelle. Vzhledem k tomu, co jsem se zmínila o Isabellině aktivitě, divák ji nemůže vnímat jako objekt. Stylizované detaily Pierra stejně jako Isabelle vidíme za celý film v jedné jediné scéně a je to postelová scéna. A dokonce i zde Carax stříhá tak, že věnuje stejné množství času na obrazovce oběma postavám. Jsou to alternativní záběry částí jejich těl: nejprve jeden prs Isabelle, pak ruka Pierra na těle Isabelle, pak zblízka Isabellina tvář, poté osoba Pierra a tak dále. Pokud vezmeme v úvahu Isabelle jako ikonu, její tvář Carax zblízka za celý film zachycuje jen třikrát.

Mulvey jako příklady uvádí filmy Josefa von Sternberga s Marlene Dietrich, v nichž k nejvíce expresivním projevům erotismu Dietrich dochází právě v době nepřítomnosti muže na obrazovce. V *Pole X* se Isabellin erotismus projeví jen v těch okamžicích, kdy interaguje s Pierrem. A dokonce i během jejich polibků, natočených v elektrickém nebo denním světle (ne v noci), nemůžeme skutečně vidět samotný proces. Protože pokaždé, když se Isabelle a Pierre líbají, jsou zakryti kaskádou Isabelliných tmavých vlasů. Dalším charakteristickým znakem této metody je, že pohled na obrazovku (tj. fetišistická skopofilie) je cyklický vývoj akce. Znovu se vraťme zpět k filmu von Sternberga, ve svém článku Mulvey upozorňuje na to, že vyprávění v jeho filmech je vždy cyklické a že děj se obvykle spíše točí kolem nedorozumění než konfliktu.²⁶ Carax má také zřejmý rostoucí konflikt mezi Pierrem a společností, ani zde není žádné nedorozumění. Jiná věc je cyklický vývoj příběhu, o kterém Mulvey píše. Nepíše nic o cyklickém vývoji postavy jako součásti lineárního vyprávění. To odlišuje Isabelle od ostatních postav.

²⁶ MULVEY, Laura. Vizuální slast a narativní film. *Iluminace* 5, 1993, č. 3. s. 116–131.

Pokusíme se analyzovat Isabelle z hlediska druhého článku Mulvey *Afterthoughts on „Visual Pleasure and Narrative Cinema“*, Inspired by King Vidor's *Duel in the Sun* (1946). Isabelle je stále aktivní postava, ale zároveň se nerozděluje na dvě složky: na muže a ženu. Přestože nosí Pierrovy kostýmy, oblečení pro muže, je zároveň aktivní postavou, je pro nás tedy těžké posoudit její maskulinitu – Isabelle zůstává ženou.

Mulvey ve druhém svém článku jako příklad uvádí Pearl, ženskou postavu filmu Kinga Vidora *Duel pod sluncem*, která se ztrácí v tom, jak se má chovat s dvěma svými fanoušky.²⁷ Buď být tomboyem pro Levta, nebo být pro Jesseho tradiční manželkou. Její mužská stránka se projevuje tím, že Pearl dokáže střílet a dokonale jezdí na koni. Kvůli dvěma možnostem vývoje Pearl neví, jak se chovat a ztratí se v sobě. Isabelle má svou mužskou část jinou. Isabelle je u Caraxe většinu filmu oblečená v kostýmech pánského střihu, oblecích Pierra, které snižují její sexuální přitažlivost pro diváka. Ale protože Isabelle na rozdíl od Pearl nemá problém sebeidentifikace, nemusí se rozhodovat, zda je muž, nebo žena. Před ní stojí jiný cíl a tento cíl je spojit se s Pierrem.

Ve svém dalším článku Mulvey píše, že rozdělení na mužskou a ženskou část osobnosti je pro ženu přirozenou kvalitou. A že žena může získat kontrolu nad světem na obrazovce pouze v případě, že se navrátí do aktivní fáze, která je před-falická a před oidipovským komplexem, ve kterém ženský subjekt dosud nezískal pasivní pozici.

Stejně jako je Isabelle aktivní postavou na obrazovce, pak z hlediska psychoanalýzy můžeme zkusit spekulovat o tom, že to může být předoidipovskou fází vývoje. Kastrální komplex je velmi úzce spojen s oidipovským komplexem. Snaží se odpovědět na otázky, které vyvstaly s detekcí anatomických rozdílů, chlapec se domnívá, že s dívkou se něco stalo, že se něčím provinila, a proto byla zbavena penisu. Chlapec začíná cítit strach. Bojí se, že mu udělají to samé. Strach ze ztráty penisu vede k tomu, co Sigmund Freud nazýval kastrálním komplexem. Z pohledu

²⁷ MULVEY, Laura. *Visual and Other Pleasures*. Palgrave Macmillan UK, 2009.

zakladatele psychoanalýzy je komplex kastrace vlastní oběma pohlavím, u dívek se nazývá závist penisu.

Podání Sigmunda Freuda o komplexu kastrace úzce souvisí s jeho myšlenkami o oidipovském komplexu, kdy chlapec prožívá sexuální přitažlivost ke své matce a nepřátelství k otci, který mu překáží při naplnění jeho tužeb. Strach ze ztráty penisu se zvyšuje u chlapce, když začíná vidět svého soupeře v otci. Strach z kastrace, spojený s reálnou nebo imaginární hrozbou, vytváří u něj nejrůznější zážitky, které mohou vést k duševnímu sklíčení.

Dívka, která má komplex kastrace, vytváří další zkušenosti. Ty nejsou spojeny s hrozbou ztráty penisu, ale s pocity jeho nedostatku. Dívka začíná mít negativní pocity vůči matce, která ji porodila s takovou nevýhodou. Ohleduplnost k matce, kterou doprovází reakční projev žárlivosti a snaha obsadit její místo ve vztahu s otcem, může přerůst v pocit adorace otce a nenávisti k matce. Následně to všechno může mít vliv jak na sexuální preference pro dospělé ženy, tak i na její duševní stav, schopnosti, kvůli pocitu viny před matkou.

Isabelle nemá ani otce, ani matku. Informací o ní jsme dostali minimum. Vzhledem k tomu, že nemá otce ani matku a její původ je zahalen tajemstvím, v tomto případě je obtížné mluvit o vývoji oidipovského a kastrálního komplexu, protože Isabelle se objevuje uprostřed vyprávění odnikud a všechny naše znalosti o ní jsou jen naší spekulace.

Fáze vývoje osobnosti v terminologii Freuda je následující: starší falická (v té se vyvíjí oidipovský komplex a komplex kastrace) – to je anální fáze vývoje osobnosti. Freud mluví o dvou formách vývoje anální fáze. První je anál – retenční typ osobnosti. Tento typ je tvořen v důsledku náročných požadavků dospělých „jít do hrnce okamžitě“. V reakci na to může dítě odmítnout plnit rozkazy rodičů a začne mít zácpu. Pokud podobná tendence „držet“ se stává nadměrná a nevztahuje se na jiné typy chování, pak dítě může tvořit anál – retenční typ osobnosti. Tito dospělí

jsou neobvykle tvrdohlaví, lakomí, metodičtí a dochvilní. Je pro ně velmi obtížné tolerovat nepořádek, zmatek, nejistotu.²⁸

Druhým vzdáleným výsledkem anální fixace způsobené rodičovskou přísností ve vztahu k toaletě je anální typ osobnosti. Vlastnosti tohoto typu zahrnují tendenci k destrukci, úzkosti, impulzivitě. v milostných vztazích v dospělosti tito lidé nejčastěji vnímají partnery především jako objekty vlastnictví.

Druhý typ, který análně tlačí, popisuje Isabellino chování co nejlépe. Je neklidná, impulzivní, má tendenci sama sebe ničit. A co je nejdůležitější, svého potenciálního partnera (bratra, milence) Pierra vnímá výhradně z hlediska vlastnictví. Během filmu několikrát opakuje, že nic není důležité, kromě skutečnosti, že jsou Pierre a Isabelle spolu.

To určuje rozdíl Isabelle od ostatních postav filmu. Jiná motivace, chování a cyklický vývoj v rámci lineárního sýžetu protože je v jiné fázi vývoje osobnosti než ostatní postavy.

Ostatní postavy (Lucie, Marie a Pierre) jsou ve falické fázi vývoje a na sobě cítí projev komplexu kastrace, který nakonec překonaly (jako Lucie), nebo nepřekonaly (jako Pierre a Marie). Tak jsou nastaveny jejich lineární vývoj a motivace. A to se liší od Isabelle, která nemá problémy spojené s komplexem kastrace.

SCÉNY A KAMERA

Dalším důležitým aspektem pro analýzu charakteru je pohled kamery. Poté, co jsem analyzovala všechny scény zahrnující Isabelle, dospěla jsem k několika závěrům. Ve většině případů je Isabelle nasnímaná celkem, a polocelkem, a americkým planem, a polodetailem. Ale kamera ji skoro vůbec nesnímá v detailu. Takových záběrů s ní lze nalézt jen pomálu. Kromě toho nedělá žádné akcenty a odstraňuje velké detaily spojené s Isabelle. Ve svém článku Mulvey uvádí jako

²⁸ FREJD, Z. Oчерky по психологии сексуальности. \\ Pевод доктора М. В. Вульфа с пред. проф. И. Д. Жермакова – Москва: Молодежный центр 'Система' при МК ВЛКСМ, 1989

příklad von Sternberga, který užívá velkého detailu k tomu, aby z Marlene Dietrich udělal sexuální objekt na obrazovce. Používá velké detaily a věnuje pozornost jejím nohám, rtům nebo prsou. Carax to nedělá. Kromě toho jsou ve filmu jen dvě scény, ve kterých se Isabelle objeví nahá. První scénou je ta, kde si Isabelle umývá hlavu ve sprše. Tam vidíme jen její nahé ruce, ramena a krk. Tato scéna je natočena v nejobvyklejším denním světle a Isabelle zde není podávána jako předmět sexuální touhy. Podruhé vidíme její tělo nahé během prodloužené sexuální scény s Pierrem. Ale ani tam nevypadá jako objekt. Toho je dosaženo několika způsoby. Za prvé, je to noční scéna a za druhé je jako světlo používán jen měsíc. Vidíme pouze dvě těla, která se proplétají. Ačkoli Carax provede detailní natáčení, nevytváří efekt erotické scény, spíš naopak. Samostatně vidíme ruce, jedno prso, obličej, slabiny. Když se kamera vzdaluje, Isabelle a Pierre se stanou jednou obrovskou propletenou stonožkou s mnoha končetinami.

Obecně pro Isabelle hraje velkou roli pojem temnoty. Většina scén s její účastí se odehrává buď v noci, nebo za soumraku, a to tak, že se Isabelle nachází přímo proti zdroji světla, takže můžeme vidět jen její siluetu. V návaznosti na má slova o tom, že diváci ani hrdinové o Isabelle absolutně nic neví, pak v tomto případě tma vytváří další její subtilnost a tajemno kolem ní.

Scén s přítomností Isabelle jsem napočítala 58 a pro analýzu jsem vybrala podle mého názoru ty nejdůležitější, které ji nejvíce odhalí jako postavu a ukazují vizi Isabelle očima režiséra.

Seznamovací scéna Pierra a Isabelle v lese je klíčovou scénou ve filmu, která mění příběh. Pierre vidí Isabelle, která jde po silnici a zastaví se. Snaží se mluvit s ní mluvit, ale ona od něj utíká do lesa. Tato scéna je nejprve natočena velkým celkem a pak celkem. Kamera natáčí, jak Pierra utíká za Isabelle. Vpředu je Isabelle, ji pronásleduje Pierre. Kvůli tomu, že je scéna natočena v noci, špatně rozpoznáváme postavy ve tmě. Slyšíme antidiagitické zvuky, které způsobují napětí. Zvuk se přerušuje, když Isabelle spadne na zem. Za ní vyskočí Pierre. Slyšíme Pierrovo dýchání. Isabelle ho oslovuje vlastním jménem a volá ho k sobě., zatímco leží na zemi. On k ní přiklekne a Isabelle mu řekne, že je jeho sestra. V dalším záběru ji Pierre pozoruje a když jde Isabelle dopředu, následuje ji. Část scény je natočena ze strany, vidíme, jak Pierre následuje Isabelle a pozorně ji poslouchá. Nejasně

rozlišujeme siluety, protože je noc. Pak kamera dělá půlkruh a už vidíme Isabelle a Pierra, ne ze strany, ale blíží se ke kameře a vidíme, jak se Pierre dívá na Isabelle. Ta má dlouhý monotónní hlasový projev, kterému Pierre pozorně poslouchá a v jeho výrazu vidíme empatii a pozornost. Isabelle se chytá za hlavu, jako by ji bolelo. Ona a Pierre jsou nasnímaní na stejné úrovni. Kamera zaostří hloubku pole a rozdělí scénu na dva plány: na prvním je ostře natočená Isabelle, na druhé je natočený Pierre.

Pomalou kameru přejde do detailu, přináší na obrazovku zblízka Isabellinu tvář. Pierre je zase vzadu. Kvůli nočnímu osvětlení vypadá Isabellina tvář jako maska. Tmavé prohlubně namísto očí, obličej je osvětlený měsíčním světlem, tmavé vlasy, které ho rámuje. Isabelle se pohybuje z jednoho konce rámu do druhého.. Isabelle se tváří, jako by ji bolela hlava. Když Isabel mluví o tom, jak odcházela z města, které bylo vybombardováno, kamera ukazuje její nohy, jak chodí po trávě, jako by vizuálně zdůrazňovaly její příběh.

Kamera nám ukazuje pohled zezadu na Pierra a pak se vrátí zpátky do Isabelliny tváře. Isabelle je zachycena z detailu, Pierre z polodetailu. Carax opět do popředí přináší Isabelle, pak se akcenty změní. Kamera nyní ukazuje Pierrovu tvář jasně a Isabelle, která se k němu otočila, je nejasná.

Tato scéna je klíčová, protože právě v ní je před Pierrem problém volby. Vzdá se svého starého života ve prospěch své náhle nabyté sestry, nebo bude ignorovat Isabelle a pokračovat v žití svého starého života? Pierre si vybere první možnost.

Další důležitá scéna se odehrává v tunelu. Pierre a Isabelle jsou nasnímaní ve tmě, jak vychází z tunelu. Vidíme blízko Pierrovu tvář, pak Isabelinu tvář. Pierre říká, že vždycky čekal na něco, pomoci čeho by se dostal do fantastické země. Tím se stává Isabelle.

Další klíčová scéna je v taxíku pozdě večer. Isabelle a ostatní jsou skoro neviditelní., spí na zadních sedadlech. Isabelle začíná být aktivní pouze tehdy, když taxikář stříká plyn z plechovky do Pierrovu tváře, protože se ho snažil dostat z auta. Když se objeví policie, Petrucia a dívka utíkají a v autě zůstává jen Isabelle. To jejíma očima v tomto okamžiku díváme na Pierrovu tvář znetvořenou plynem a na to, jak se snaží vysvětlit policii, kdo je Isabelle.

Další důležitá scéna je ta, kdy Pierre jde po schodech a Isabelle ho sleduje. Společně vyjdou nahoru a pak se rozejdou do svých pokojů. Isabelle se zastaví, otočí se k Pierrovi, pak se k němu přiblíží a políbí ho krk. Vidíme pouze jejich obrysy na pozadí více osvětlené chodby. Scéna je natočena z rohu a shora. Pak se kamera vzdaluje, když se Isabelle a Pierre rozcházejí do svých pokojů.

V další scéně vidíme Isabelle, když se sprchuje a myje si vlasy. Kamera snímá část jejího těla a část rámu v zrcadle. Vidíme jen její ramena, podpaží, ruce a dlouhé prameny vlasů. Vidíme její tvář a boční odraz v zrcadle. Bez ohledu na to, že je nahá, není erotická, a to kvůli dennímu osvětlení.

Isabelle a Pierre instalují dveře do místnosti, přičemž si Pierre zranil ruku, Isabelle spěchá, aby se na ni podívala a políbila ji. Půlku pohledu, uprostřed záběru, nám je kamera ukazuje přímo.

V následující scéně vidíme zblízka Isabellinu tvář, pak zblízka Pierrovi. Otevírá dveře a poskytuje pohled přímo naproti ní. Díváme se na ni přes rameno a přes dveře. Pak ji vezme za ruku a posadí vedle sebe na postel. Položí jí hlavu na kolena a ona ho hladí po hlavě. Kamera je sleduje. Díváme se, jak sedí kousek od rohu. Isabelle líbá Pierra. Jejich polibek za světla není pro nás zvlášť viditelný, protože jejich tváře jsou skryty pod Isabellinými vlasy.

Druhá hlavní scéna ve filmu je sexuální. Ta se odehrává v noci a při nočním osvětlení, jako ta velká scéna v lese. Opět je velmi kontrastní, rozlišujeme pouze světlou pokožku, která je osvětlena měsíčním světlem. Scéna je natočena detaily. Nejprve vidíme pouze části těla hlavních postav. Hrudník, ruku, Isabelinu tvář, břicho, pak Pierrovi tvář, jejich pohlavní orgány zblízka. Kamera pak trochu odjede a po několika minutách jsou postavy natočeny polodetailem. Vzhledem k tomu, že v této scéně není dostatek světla, hrdinové ve scéně jsou nerozlišitelní – vidíme pouze tělo (dvě propletená těla v jedno) s více končetinami, které se pohybují. Pak se jejich situace mění. Všechno končí jemnými polibky a pak blízkým záběrem Isabelliny tváře. Pak jsou zabráni zblízka dohromady, následuje sexuální scéna, kde nejprve vidíme Isabellina záda a pak Pierra. Pierre jde nahoru, Isabelle ho přitahuje zpátky.

Další scéna, kdy Isabelle leží s hlavou položenou na parapetu. Vidíme její tvář, pozadí je za ní rozmazané. Dívá se z okna, vstává a jde do kuchyně. Spěchá k oknu, když slyší v rádiu informace o výbuchu v metru. Je ztracena a těžce dýchá. Kamera nám ukazuje její emoce. Podívá se prázdným pohledem dopředu a spěchá pryč. Běží po schodech, kamera ji natáčí zezadu a pak ze strany. Dále vidíme, jak běží přes most, na jejích rtech vidíme krev, vlasy jí vlají. Probíhá kolem kamery a skoro běží kolem Pierra, který ji zachycuje na sestupu ze schodů, narazí do něj a začne hladit jeho tvář.

Další důležitá scéna je ta, která se odehrává, když se všichni tři procházejí knihkupectvím. Lucie ukazuje Pierrovi knihu, již pak Pierre ukazuje Isabelle. Její tvář je v jednom záběru s Pierrem. Isabelle se podívá nejprve na knihu, pak na Pierra s nechápavým pohledem. Pierrova tvář je znechucená. Isabelina tvář v dalším snímku zobrazuje utrpení. Sleduje Pierra.

Dále je Isabelle s Lucií a Pierrem na palubě lodi. Stojí diagonálně, ve scéně je denní osvětlení, ale bez slunce. Pak kamera přejde na Isabelle. Vidíme ji uprostřed záběru. Pláče, její rty se třesou, to je právě scéna, která se odehrává před tím, než Isabelle zkusí spáchat sebevraždu.

A poslední scénou je ta, která se odehrává v přítomnosti Isabelle na konci filmu, kdy vidíme jak Lucie a Isabelle běží k Pierrovi. Isabelle tlačí dav, ale ona se snaží dostat dopředu. Její tvář v této scéně vidíme několikrát. Odstrčí všechny a dostane ruce do policejního auta.

Isabelle chce jít dál. Snaží se obejmout Pierra. Vidíme její tvář. Snaží se dostat pryč od policistů. Dívá se, jak Pierra tlačí do auta. Pak se Isabelle ocitne v ruce policisty. Otočí hlavu v pomalém pohybu. Pak náhle vyrazí od policisty a vběhne s rukama nad hlavou před blížící se auto.

POHLED MEZI POSTAVY

Jako druhý důležitý aspekt pro pohled kamery na postavu v článku Mulvey uvádí pohled diváka a pohled ostatních postav. Konkrétně v našem případě je to Pierrův pohled, protože on je ten, kdo s ní nejvíce spolupracuje. Pierrovyma očima na Isabelle se po celý film prakticky nedíváme. Kamera nám je pokaždé ukazuje v

jednom záběru. Jediná věc, kterou můžeme vidět, je, jak se Pierra dívá na Isabelle v samotném záběru. Vidíme celou řadu emocí, od nedůvěry a lítosti ve scéně jejich schůzky v noci v lese až po adoraci a pak nedůvěru a lhostejnost na konci. Ve scénách s Isabelle je Pierre obvykle natočen takovým způsobem, že když je v jednom záběru s Isabelle, vidíme jeho tvář, jeho emoce a jak se dívá na Isabelle. Ale s pohledem na Pierra očima Isabelle se často setkáváme. Takových scén jako příkladů může být uvedeno několik. Ve scéně v lese, když se Isabelle a Pierre právě seznámí, Isabelle se opíjí a spadne na zem. Kamera nám ležící Isabelle ukazuje ze strany, ale Pierra ukazuje zdola nahoru, jako bychom leželi vedle Isabelle a dívali se na něj, nebo jako by nám to ukázaly Isabelliny oči. Za scénou, když taxikář Pierrovi stříká plyn do obličeje, pozorujeme tuto scénu z okna auta. Kvůli tomu, že v autě zůstala Isabelle sama a kamera je přibližně na úrovni jejich očí, je docela možné, že se na utrpení Pierra díváme právě očima Isabelle. Následující scéna, když se díváme na Pierra očima Isabelle, je ta, kdy se Lucie a Isabelle dívají do okna domu, kde někdo pozoruje vystoupení Pierra v televizi. Naposled se díváme na Pierra Isabellinými očima, když je zatčen. Isabelle se dívá na to, jak s ním mluví policajti a pak se k němu snaží dostat. To je další rozdíl od toho, jak je žena na obrazovce označována Laurou Mulvey, která píše o tom, že mnohem častěji vidíme ženu na obrazovce z pohledu muže, ale ne naopak. Isabelle dokládá přesný opak této teze.

ZÁVĚR

Za svůj cíl jsem si kladla důraz na analýzu narativu, pohled kamery a pohled mezi postavami ve filmu Pola X u Leose Caraxe a určit, jak se mu podařilo změnit tradiční narativ takovým způsobem, aby našel nový typ ženské postavy.

Carax mění tradiční narativ následovně. Zavádí do vyprávění postavu (Isabelle), která se liší od ostatních postav v několika rysech. Za prvé nevíme nic o ní ani na začátku, ani na konci filmu. Všechno, co o ní divák ví, je to, co sama o sobě řekla, ale zda jsou tyto informace pravdivé, nebo lživé, se nedozvíme. Dalším charakteristickým znakem Isabelle je její cyklický vývoj jako postavy v rámci lineárního syžetu. Dosáhne cíle, který byl stanoven před ní v příběhu a pak se vrátí zpět na původní pozici.

Tento film jsem analyzovala s pomocí článku Laury Mulvey Vizuální slast a narativní film, dále jsem ke své analýze použila terminologii Sigmunda Freuda a pojmy, které používá sama Mulvey ve svém článku.

Pokud vysvětlíme fenomén Isabelle jako postavy z hlediska článku Mulvey a psychoanalýzy, pak můžeme dospět k následujícím závěrům. Z hlediska psychoanalýzy se Isabelle liší od ostatních postav nepřítomností komplexu kastrace a oidipovského komplexu. Tím jsou diktovány její rozdíly od ostatních postav: Je zřejmé, že je jediná, která se v průběhu celého filmu nemění. Je jen na chvíli vlastníkem toho, co chce, a pak to znovu ztratí. Ale jako postava se nevyvíjí, na rozdíl od ostatních postav, které procházejí lineárním vývojem od začátku filmu.

Tajemství a tento rozdíl Isabelle od jiných postav Carax přenáší i prostřednictvím vizuálních schopností kinematografie, především pomocí kamery. S důrazem na její tajemství Carax ve většině scén zobrazuje Isabelle ve tmě, v noci nebo tak, aby ukazoval jen její obrys nebo siluetu. Kromě toho se nezaměřuje na její tělo. Po celý film je Carax omezen na skutečnost, že Isabellina tvář je jen několikrát natočená detailem. Nedělá z ní sexuální objekt, dokonce jí obléká záměrně v mužské obleky, a to v případě štíhlé Yekateriny Golubevy zcela ukryje její tělo pod vrstvami oblečení.

Mým dalším úkolem bylo analyzovat pohled mezi postavami. V důsledku toho jsem dospěla k závěru, že nejčastěji se díváme na Isabelle z pohledu kamery, nikoliv z pohledu ostatních postav, zejména ne očima Pierra. Ale po revizi filmu jsem dospěla k závěru, že právě na Pierra se očima Isabelle se díváme mnohem častěji než jeho očima na ni.

To dokazuje, pokud se opět vrátíme k článku Mulvey, skutečnost, že Isabelle je aktivní hereckou postavou. Mulvey píše jen o tom, že většina filmů, které dělají z ženy objekt, více krat zobrazují ženu očima muže (nebo mužů), ale ani naopak.

Shrnu-li výsledky své práce a provedu-li rozbor všech výše mnou uvedených položek, dospěla jsem k závěru, že změnou tradiční narativu se Caraxovi podařilo v rámci příběhu vytvořit nový typ ženské postavy.

Seznam použitých pramenů a literatury

Prameny

1. QUANDT, James „*Flesh & Blood: Sex and Violence in Recent French Cinema*“, Artforum, February 2004
2. BAILEY, J. Michael; BECHTOLD, Kathleen T.; BERENBAUM, Sheri A. *Who Are Tomboys and Why Should We Study Them?. Archives of Sexual Behavior*. Roč. 31, čís. 4, s.

Literatura

1. BORDWELL, David, THOMPSONOVÁ, Kristin, Umění filmu: Úvod do studia formy a stylu, Akademie múzických umění 2011
2. CREED, Barbara. *The Monstrous-Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis*. London: New York: Routledge, 1993.
3. DE LAURETIS, Teresa. *Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema*. Bloomington: Indiana University Press, c1984.
4. DE LAURETIS, Teresa. *Technologies of Gender: Essays on Theory, Film, and Fiction*. Indiana University Press, 1987.
5. DOWD, Garin – DALY, Fergus. *Leos Carax*. Manchester University Press, 2003.
6. HANÁKOVÁ, Petra. *Pandořina skříňka aneb Co feministky provedly filmu?*. Praha: Academia, 2007
7. MULVEY, Laura. *Vizuální slast a narativní film*. Iluminace 5, 1993, č. 3. s.
8. MULVEY, Laura. *Visual and Other Pleasures*. Palgrave Macmillan UK, 2009.

9. STUCLAR, Gaylyn. *This Mad Masquerade: Stardom and Masculinity in the Jazz Age*. Columbia University Press, 1996.
10. FREJD, Z. *Psychologie bessoznatel'noho*. Sb.proizvedenij/ Z.Frejda ; Sost.,nauch. red. avt. vstup. st. M.G. Jaroshevskij. – M.: Prosveshchenije, 1990.
11. FREJD, Z. *Očerky po psihologii seksualnosti*. \ \ Perevod doktora M. V. Vulfa s pred.prof. I. D. Jermakova – Moskva: Molodezhnyj center 'Sistema' pri MK VLKSM, 1989.

AUTOR PRÁCE

Polina Orlova

VEDOUcí PRÁCE:

Mgr. Veronika Klusáková, Ph.D.

KATEDRA

Katedra divadelních a filmových studií

ABSTRAKT:

Ve své bakalářské práci se věnovala reprezentaci ženských postav ve filmech francouzského režiséra Leose Caraxe. Prizmatem psychoanalytické feministické teorie jsem zkoumala především hlavní postavu Isabellu z filmu Pola X (1999).

KLÍČOVÁ SLOVA:

Leos Carax, Pola X, Laura Mulvey, feminismus

TITLE:

Female character in Leos Carax's films

AUTHOR:

Polina Orlova

DEPARTMENT:

The Department of Theatre, and Film Studies

SUPERVISOR:

Mgr. Veronika Klusáková, Ph.D.

ABSTRACT:

In my bachelor work I devoted myself to the representation of female characters in the films of the French director Leos Carax. In the prism of psychoanalytic feminist theory, I studied mainly the main character Isabella from the film Pola X (1999).

KEYWORDS:

Leos Carax, Pola X, Laura Mulvey, feminism