

**UNIVERZITA PALACKÉHO V OLMOUCI
FILOZOFICKÁ FAKULTA**

Katedra divadelních, filmových a mediálních studií

Obraz ženy v hraných filmech VALIE EXPORT

Bakalářská diplomová práce

Autorka: Aneta Horáková (obor Filmová věda / Německá filologie)

Vedoucí práce: Mgr. Petr Bilík, Ph.D.

Olomouc 2010

Prohlášení autorky:

Tímto prohlašuji, že jsem bakalářskou diplomovou práci na téma „Obraz ženy v hraných filmech VALIE EXPORT“ vypracovala samostatně a s použitím pramenů a literatury uvedených v práci.

V Olomouci dne 4. května 2010

.....

Poděkování:

Děkuji Mgr. Pavlu Bednaříkovi za ochotu, čas a podnětné připomínky. Dále děkuji Monice Bartošové, Elizabeth Streit a Filmmuseu ve Vídni, Mag. Thomasi Ballhausenovi a Dr. Günteru Krennovi a Filmarchivu ve Vídni, Olafu Möllerovi, VALIE EXPORT, Mgr. Petru Bilíkovi, Ph.D. za pomoc a všem, kteří jakkoliv přispěli ke vzniku práce. Svým rodičům děkuji za podporu.

Obsah

I.	Úvod	s. 5
II.	Biografie VALIE EXPORT	s. 9
III.	Kontext tvorby VALIE EXPORT a rakouské kinematografie	s. 14
III. I	Poválečný vývoj a úpadek.....	s.14
III. II	Teenagerské filmy a komedie pohlaví	s. 15
III. III	Divadlo ve filmu	s. 17
III. IV	Dokument, „heimatfilmy“ a kýč	s. 18
III. V	Nezávislý film	s. 19
III. VI	Avantgarda a experiment	s. 19
III. VII	70. léta až 80. léta a Rakouský Nový film	s. 21
III. VIII	Ženy na pozici režisérky v 70. a 80. letech	s. 24
IV.	Analýza obrazu ženy ve filmech VALIE EXPORT podle Laury Mulveyové, Ruby B. Richové a E. Ann Kaplanové	s. 26
V.	Unsichtbare Gegner.....	s. 30
VI.	Menschenfrauen	s. 37
VII.	Praxis der Liebe	s. 43
VIII.	Typologie ženských a mužských postav v hraných filmech VALIE EXPORT	s.49
IX.	Závěr	s.51
X.	Anotace	s. 53
XI.	Annotation.....	s. 54
XII.	Prameny	s. 55
XIII.	Literatura	s. 56
XIV.	Summary	s. 59
XV.	Přílohy	s. 60
XV. I	Analyzovaná díla.....	s. 60
XV. II	Výběr filmografie režisérky	s. 61
XV. III	Seznam citovaných filmů	s. 62
XV. IV	Obrazová příloha	s. 65

I. Úvod

Ve své bakalářské práci se budu zabývat podrobnou analýzou obrazu ženy v hraných celovečerních filmech rakouské avantgardní, experimentální a feministické režisérky VALIE EXPORT. Jedná se o snímky z druhé poloviny sedmdesátých a první poloviny osmdesátých let: *Unsichtbare Gegner* (1977), *Menschenfrauen* (1980), *Praxis der Liebe* (1985). Hlavním důvodem mé volby je nedostatek reflexe rakouského filmu v České republice. Ačkoliv se jedná u sousední zemi, není u nás jejich národní kinematografie ani ze zlomku známá tolik jako polská, slovenská a německá. Tento stav se částečně zlepšil v posledních dvou letech, kdy se část rakouských filmů začala objevovat i na českých filmových festivalech. Zlepšení dopomohly i oscarové nominace a ocenění snímků *Ďáblova dílna* (*Die Fälscher*, 2007) a *Bílá stuha* (*Das Weiße Band*, 2009).

VALIE EXPORT je v naší zemi známá pouze hrstce odborníků a nadšenců pro experimentální a avantgardní film a znalcům moderního umění. V 70. a 80. letech byla umělkyně jednou z nejznámějších ženských postav rakouského filmu a svými značně provokativními díly se dostala do obecného povědomí. Většinu běžných návštěvníků rakouských kin ale její jméno dnes nic neřekne, přestože stále hojně působí.

K analýze jsem zvolila přístup skrze její tři hrané snímky, které kolísají právě mezi avantgardou, experimentem a komerční tvorbou. Práce zabývající se obrazem ženy v její hrané tvorbě u nás chybí. V německy mluvící oblasti většina existujících feministických textů¹, které se vztahují k jakékoli oblasti její tvorby, často postrádá reálný teoretický podklad a vychází čistě z vlastních interpretací anebo pouze tlumočí vlastní slova umělkyně.

¹ Jedná se například o texty: FRIEDEN, Sandra a kolektiv. *Gender and German Cinema. Feminist Intervention and Representation in New German Cinema*. Oxford : Berg Publishers, 1993. s. 241-278. KOCH, Gertrud. unsichtbar macht sich die untedrückung der frauen, indem sie ungeheuerer ausmaße annimmt. zu valie exports film „unsichtbare gegner“. *Frauen und Film*, 1976, s. 6-11.

LAMB-FAFFELBERGER, Margarete. *Valie Export und Elfriede Jelinek im Spiegel der Presse. Zur Rezeption der feministischen Avantgarde in Österreich*. New York : Peter Lang, 1992. 224 s. ISBN 978-0820419800.

PRAMMER, Anita. *Weibliche Ästhetik/Feministischer Diskurs in den Arbeiten Valie Exports*. Disertační práce, Integrativwissenschaftliche Fakultät der Universität Wien. Vídeň: 1987.

TAUBIN, Amy. Invisible Adversaries. *Artforum*, 1980, č. 11, s. 88-89.

Od sedmdesátých let vznikaly především ve Spojených státech a Velké Británii nejrůznější feministické eseje zabývající se postavením a zobrazením žen ve filmu. V první řadě se budu opírat o teoretickou stat' Laury Mulveyové *Vizuální rozkoš a narativní film*². Pro tuto volbu mám několik odůvodnění. Stat' Mulveyové, ačkoliv byla v pozdějších letech po svém vzniku velmi často kritizována, znamenala zlom ve vývoji feministických hnutí a feministického nazírání na médium filmu. Téměř každá feministická práce od vzniku *Vizuální rozkoši* na ni buď přímo navazovala nebo se zabývala její kritikou či při nejmenším v základu stavěla na myšlenkách Mulveyové. Po tomto zlomu se feminismus dostal do ústředí zájmů filmových kritiků, teoretiků, esejistů a novinářů. Navíc vznik eseje těsně předcházel vzniku prvního hraného filmu rakouské režisérky a považuji za vhodné opírat analýzu v teoretické rovině o text z podobného období.

Stat' Laury Mulveyové *Vizuální rozkoš a narativní film* se skládá z teoretických pasáží, a z částí zabývajících se obrazem ženy v klasických hollywoodských filmech, demonstrovaných především na snímcích Alfreda Hitchcocka a Josefa von Sternberga. Esej je členěna do tří oddílů a závěru, každý z oddílů má pak ještě dva nebo tři pododdíly. Myšlenkově vychází ze Sigmunda Freuda a Jacquese Lacana, za což byla později dosti kritizována, neboť například Todd McGowan³ soudí, že příliš využívá jejich myšlenky k vlastnímu cíli, často je neváhá přeformulovat, použít bez návaznosti na původní text a dodat jim vlastní nový význam.

Esej *Vizuální rozkoš a narativní film* má z dnešního pohledu sice spousta mezer a nepůsobí příliš komplexně, ovšem hodí se dokonale k analýze zobrazení ženy v hraných filmech VALIE EXPORT. V některých momentech totiž VALIE EXPORT záměrně přesně demonstuje, jak bývá zvykem zobrazovat ženu v narativním filmu, a zároveň rovnou sama na sebe reaguje svojí ideální vizí ženy. Tímto způsobem buď potvrzuje, co Mulveyová píše nebo se s ní dostává do rozporu využitím naprostého opaku. EXPORT odpovídá na výzvu Mulveyové točit nový

² MULVEY, Laura. Visual Pleasure and Narrative Cinema. *Screen* 1975, č. 3, s. 6-18. Český překlad MULVEYOVÁ, Laura. Vizuální rozkoš a narativní film. *Illuminace* 5, 1993, č. 3, s. 43-52. Přeložili Markéta Burešová a Ivan Žáček.

³ HANÁKOVÁ, Petra. cit. d., s. 135.

ženský film. Myšlenkový podtext filmů VALIE EXPORT dokonale koresponduje s myšlenkami Laury Mulveyové⁴.

První kapitola je věnována biografii tvůrkyně s důrazem na hlavní tendence její tvorby. Další rozsáhlejší kapitola nazvaná „Kontext tvorby VALIE EXPORT a rakouské kinematografie“ ji představuje v rámci filmové tvorby 60. až 80. let v Rakousku. Zde chci naznačit její postavení nejen v kruhu experimentálních a avantgardních tvůrců a tvůrkyně, ale zároveň nastínit i celkovou situaci národní kinematografie v tomto období. Třetí kapitola je věnována obecně souvislostem mezi esejí Mulveyové a filmy VALIE EXPORT. Zároveň se v ní snažím zařadit filmy do skupin stanovených Ruby B. Richovou v jejím článku *In the Name of Feminist Film Criticism*⁵ a E. Ann Kaplanovou v textu *Women and Film: Both Sides of Camera*⁶. Následují kapitoly věnované vlastní analýze každého ze tří filmů.

Ve své práci budu zkoumat tři různé pohledy, kterými se zabývá i Mulveyová: pohled kamery, pohled postavy ve filmu a pohled diváka v sále⁷. Dále rozeberu dva druhy procesů, které podle Mulveyové probíhají u diváka – skopofilie a identifikace.

Analýza je z malé části inspirována pozorováními různých autorů, kteří se zabývali tvorbou VALIE EXPORT. Z většiny se ovšem bude jednat o mé vlastní pozorování a interpretace. Jak už jsem zmínila výše, není mi známá žádná práce, která by se již pokusila o podrobnou analýzu zobrazení ženy v hraných snímcích VALIE EXPORT. Existuje pouze několik prací⁸, které jako příklad rozebírají buď zlomek jednotlivých scén nebo se zabývají komplexně tématem ženy a tělesnosti napříč celým rozsáhlým dílem umělkyně s těžištěm na jejích performancích a videoartu.

⁴ Toto dokládám v kapitole věnované vlastní analýze.

⁵ RICH, Ruby B. In the Name of Feminist Film Criticism. *Jump Cut* 19, 1978. Přetištěno in Nichols, *Movies and Methods II*, s. 340-358.

⁶ KAPLAN, E. Ann. *Women and Film: Both Sides of Camera*. New York: Routledge, 1990. 272 s.

⁷ Popříp. divačky.

⁸ Jedná se například o texty: LAMB-FAFFELBERGER, Margarete. *Valie Export und Elfriede Jelinek im Spiegel der Presse. Zur Rezeption der feministischen Avantgarde in Österreich*. New York : Peter Lang, 1992. 224 s.

MUELLER, Roswitha. *VALIE EXPORT. Fragments of the Imagination*. Bloomington : Indiana University Press, 1995. s. 125-182.

PRAMMER, Anita. *Weibliche Ästhetik/Feministischer Diskurs in den Arbeiten Valie Exports*. Disertační práce, Integrativwissenschaftliche Fakultät der Universität Wien. Vídeň: 1987.

Mými hlavními zdroji informací jsou kniha *Pandořina skříňka aneb Co feministky provedly filmu* Petry Hanákové⁹ a *Filmové teorie 1945 – 1990* Francesca Casettiho¹⁰, jež mi poskytují především přehled o feministických teoriích, a dále práce *VALIE EXPORT. Eine multimediale Künstlerin* Anity Prammerové¹¹ a *EXPORT Lexikon. Chronologie der bewegten Bilder bei VALIE EXPORT* Sylvie Szelyové¹², které jsou dlouholetými teoretičkami a znalkyněmi prací VALIE EXPORT a autorkami jejich biografíí. Zdůrazňuji, že díla dvou posledních uvedených autorek nebyly vydány v českém jazyce a stejně tak většina mých zdrojů je psána převážně německy nebo anglicky. V případě, že cituji z těchto textů, používám vlastní překlady a znění v původní jazyce uvádím v poznámce pod čarou.

Ani jeden ze tří analyzovaných snímků nebyl v České republice uveden do distribuce, proto ponechávám jejich původní názvy a takto postupuji i v případě dalších zmíněných snímků bez oficiálního českého distribučního názvu.

Tvar pseudonymu VALIE EXPORT je neměnný, píše se vždy velkými písmeny a neměl by být podle přání samotné umělkyně a z důvodů volby jejího pseudonymu přechylován, proto se tohoto požadavku držím. V případě ostatních ženských jmen přechyluji v souladu s pravopisem českého jazyka ta, u nichž je to běžné a nejedná-li se o umělecký pseudonym.

⁹ HANÁKOVÁ, Petra. *Pandořina skříňka aneb Co feministky provedly filmu*. 1. vyd. Praha : Academia, 2007. 144 s.

¹⁰ CASETTI, Francesco. *Filmové teorie 1945 – 1990*. 1. vyd. Praha : Akademie múzických umění v Praze, 2004. 408 s.

¹¹ PRAMMER, Anita. *VALIE EXPORT. Eine multimediale Künstlerin*. Vídeň : Wiener Frauenverlag, 1988. 219 s.

¹² SZELY, Silvia (Vyd.). *EXPORT Lexikon. Chronologie der bewegten Bilder bei VALIE EXPORT*. 1. vyd. Vídeň : Sonderzahl, 2007. 208 s.

II. Biografie VALIE EXPORT

VALIE EXPORT se narodila 17. května 1940 v Linci jako Waltraud Lehner. Od roku 1955 do 1958 navštěvovala Školu uměleckých řemesel v Linci (Kunstgewerbeschule Linz), kde začala rozvíjet své umělecké sklony. V roce 1960 se přestěhovala do Vídně kvůli vysokoškolskému studiu, které absolvovala ve Spolkovém vzdělávacím a výzkumném ústavu textilního průmyslu (Bundeslehr- und Versuchsanstalt für Textilindustrie) a ukončila jej po čtyřech letech diplomem v oboru design. První roky po studiu se živila jako příležitostná skriptka, komparsistka a střihačka. V roce 1965 vznikl její první vlastní scénář krátkého filmu *Aus alt macht nicht neu*.

Rok 1967 se stává zlomovým pro formování její vlastní identity a stanoviska, jež později zaujme vůči patriarchální politice a konzumní společnosti. Vymýšlí si pseudonym VALIE EXPORT a zavazuje se psát jej pouze velkými písmeny. Jméno má neměnný tvar, je nesklonné a nepřechyluje se. Podle vlastních slov umělkyně má působit jako „exportní logo“ či logo produktu, čímž demonstruje svůj postoj vůči konzumu. Slovo „EXPORT“ volí především kvůli jeho globální srozumitelnosti a nemožnosti vyčíst z něho pohlaví či národní příslušnost jeho nositele. Jak sama říká: nelíbí se jí, že jméno je znakem pohlaví a národnosti.¹³ Slovo nadále sloužící jako její příjmení jasně odkazuje na tržní hospodářství. Svůj krok potvrzuje a umocňuje přetvořením krabičky cigaret jakoby náhodou značky „SMART EXPORT“ na vlastní produkt. Na místo prvního slova lepí domáckou verzi svého křestního jména „VALIE“ a do středu místo malého kulatého obrázku dosazuje obrázek svého obličej. Takto ze sebe činí „pouhý produkt“ konzumní společnosti. Fotografie (obr.č.1), kde má v ústech cigaretu a v ruce takto upravenou krabičku se stala jednou z jejich nejznámějších podobizen a zároveň jedním z jejich prvních uměleckých děl.

V následujících šesti letech se věnuje videoinstalacím, happeningům a performancím. Vznikají její ranné a zároveň nejznámější a nejprovokativnější práce. Především se proslavily fotografie (obr.č.2) a videozáznam z tzv. *Tapp- und Tastkino* (1968). Jedná se o quasifilm a quasikino. VALIE EXPORT chodí po ulicích Mnichova s krabicí připevněnou na hrudi. Autorka k projektu říká: „V *Tapp- und Tastkino* (...) jsem určila ňadra za centrální téma filmového průmyslu. *Tapp- und Tastkino* je pouliční kino, pohyblivé kino a zároveň jde o první opravdu ženský film.

¹³ EXPORT, VALIE. Přednáška na Letní filmové škole 2009. 30.7. 2009.

Akce se odehrávala, jak je u kina zvykem, ve tmě. Pouze prostor se trochu zmenšil, je zde místo jen pro dvě ruce. Aby „divák“ viděl film, v tomto případě, aby si byl filmu vědom a cítil ho, musel prostrčit ruce vchodem. Opona, dříve určená jen pro oči, je tak nakonec povýšena – je tu i pro ruce.¹⁴

„Žena je centrálním tématem filmu. Tento film ovšem musí z kina ven, mezi lidi. (...) Navíc je lepší než toho času běžné produkty komerčního filmu.“¹⁵ „Film“ obvykle hlasově doprovázel Peter Weibel, tehdejší přítel EXPORT, a na stopkách měřil čas, protože jako každý jiný film, i tento, měl omezenou stopáž.

Provokativní performance *Genitalpanik* (1969) předcházela vzniku jejího známého plakátu *Aktionshose: Genitalpanik* (obr.č.3). VALIE EXPORT zde seděla na židli v kalhotách, které byly v rozkroku vystřiženy. Kulomet, který držela v rukou dodával celé akci politický rozměr.

Videoinstalace *Ping pong. Ein Film zum spielen – ein Spielfilm* (1968) je jedním z jejich prvních projevů expanded cinema¹⁶. Skrze něj a další videa postupně nachází cestu právě k rozšířenému filmu a stává se přední zástupkyní tohoto uměleckého odvětví.

Dalšími pracemi období mezi léty 1967 až 1973 jsou *Tonfilm* (1969), *Zeitgedicht/24 Stunden 24 mal fotografiert*, *Touching body poem*, *Split – Reality* (všechny 1970), *Eros/ion* (1971), *Zwangsvorstellung* (1972), *Adjungierte Dislokationen, ...Remote...Remote...*, *Mann & Frau & Animal* (všechny 1973) a akce *Homometer* (1973).

V roce 1970 si nechává na stehno vytetovat část punčochy s podvazkem (obr.č.4) – symbol ženského utiskování srovnatelný se symbolem podprsenky v USA v době feministických hnutí. Tím opět zdůrazní, jak velkou roli v její tvorbě

¹⁴ EXPORT, VALIE. Citováno in: MAZANEC, Martin. Film je socha! S VALIE EXPORT o rozšířeném filmu a feminizmu. *A2* 5, 22. 7. 2009, s. 24-25.

¹⁵ „Die Frau ist ein zentrales Thema des Films. Der Film aber muß aus dem Kino heraus, ins Volk gebracht werden. Außerdem ist das besser als die derzeit gängigen Produkte des Kommerzfilms.“ HAJEK, Peter. von Film zu Film. *Kurier*, 12.11. 1968. Citováno in: EXPORT, VALIE 2010. *VALIE EXPORT* [online]. InternetArtBook-AP. [3. 5. 2010]. Dostupné z WWW: <<http://www.valiexport.at/>>

¹⁶ Expanded cinema (nebo také rozšířené kino) vzniklo v USA a do Evropy se dostalo ve změněné podobě. Rozšiřuje film za hranice plátna. Využívá například víc projektorů a více pláten, světlomety, různé projekční přístroje a různá místa pro projekce. Součástí mohou být performance. SCHEUGL, Hans. *Erweitertes Kino. Die Wiener Filme der 60er Jahre*. 7. vyd. Vídeň : Triton Verlag, 2002. s.109.

hraje tělesnost, a zároveň tak ne naposledy demonstruje myšlenku, že její tělo je umělecké dílo (*Body Sign Action*, 1970).

Brzy začíná být uznávanou ikonou Vídeňského akcionismu¹⁷ praktikovaného audiovizuálními umělci semknutými kolem skupiny Wiener Gruppe¹⁸, jejíž součástí byla i VALIE EXPORT a s nimiž později spolupracuje na četných projektech.

V roce 1968 se stává spolu s umělci a filmovými teoretiky Kurtem Krenem, Gottfriedem Schlemmerem, Peterem Weibelem, Ernstem Schmidtem Jr. a Hansem Scheuglem spoluzakladatelkou filmové produkční společnosti Austrian Filmmakers Cooperative existující dodnes.

Skrze vysokou aktivitu a provokaci proniká do obecného povědomí národa. Nejednou se stane terčem slovních útoků novinářů i široké veřejnosti, kteří jí předhazují, že netvoří umění, ale pouze vyvolává rozruch provokátérstvím.

V roce 1974 získává Státní stipendium pro literaturu Spolkového ministerstva (Staatsstipendium für Literatur).

Ve spolupráci VALIE EXPORT a jejího partnera Petera Weibela¹⁹ vzniká scénář k jejímu prvnímu celovečernímu hranému filmu *Unsichtbare Gegner* (1977, v překladu Neviditelní protivníci) rozvíjejícímu její nápad na tento film z roku 1972. Peter Weibel v něm dokonce ztvární hlavní mužskou roli. Film je dokončen ještě v roce 1976 a poprvé uveden na filmovém festivalu v Berlíně Mezinárodní fórum mladého filmu 1977 (Film Festspielen in Berlin, Internationales Forum des Jungen Films 1977). Za snímek je EXPORT nominována na Velkou státní cenu. Ministr Sinowatz rozhodnutí poroty vetuje a v roce 1977 není tato cena vůbec udělena.²⁰

EXPORT zahajuje svoji pravidelnou účast na světových festivalech. Ještě v témže roce se zúčastní festivalu documenta 6 v Kasselu²¹ a další rok zaznamenává úspěch v San Remu, kde na 21. Mostra Internazionale del Film d'Autore získává

¹⁷ Vídeňský akcionismus navazuje na řadu happeningů v USA. Umělecké happeniny v Rakousku oscilovali mezi divadlem, malbou a performancemi. Vídeňský akcionismus má silně společensky kritické projevy. Významnými zástupci jsou: Günter Brus, Otto Mühl, Hermann Nitsch a Rudolf Schwarzkogler. ANONYM. *Aktionskunst in Österreich*. [online]. Google Books [3. 5. 2010]. B.O.R.G Schoren. Dostupné z WWW: < <http://projects.brg-schoren.ac.at/1968/aktknst.htm#Aktion> >.

¹⁸ Wiener Gruppe a avantgardní tvorbou se více zabývám v následující kapitole.

¹⁹ Peter Weibel je rakouský herec, scénárista a tvůrce avantgardních a experimentálních filmů. Byl součástí Wiener Gruppe.

²⁰ HORWATH, Alexander – PONGER, Lisl – SCHLEMMER, Gottfried (vyd.). *Avantgardefilm Österreich. 1950 bis heute*. 1. vyd. Vídeň : Wespennest, 1995. s. 348.

²¹ documenta se píše s malým „d“ na začátku.

Speciální cenu poroty. V roce 1978 je rovněž vyslána na 38. Biennale v Benátkách (Arte et Cinema, Opera storiche documenti e materiali attuali 1916–1978).²²

„Neviditelní protivníci“ otevírají období jejich dlouhých hraných filmů. V roce 1979 probíhají natáčecí práce snímku *Menschenfrauen* (1980). Tyto dva filmy spolu mají mnohé společné. Mimo dalšího vznikl scénář opět ve spolupráci s Peterem Weibelem a film byl taktéž uveden v následujícím roce na Mezinárodním fóru mladého filmu.

Tentokrát už jako známá režisérka se účastní benátského Biennale 1980 a 1982.²³ Sbírá ceny na festivalech²⁴ nejen v Evropě, ale i zámoří.

Před realizací svého zatím posledního hraného filmu *Praxis der Liebe* (1985) natočí ještě osmnáctiminutový avantgardní film *Syntaxma* (1983). Za scénář a režii je nominována na cenu Zlatý Medvěd na MFF v Berlíně 1985.²⁵

Vznikají další videa jako *Ein perfektes Paar oder die Unzucht wechselt ihre Haut* (1986) nebo záznam rozhovoru s její přítelkyní a další významnou umělkyní a kritičkou rakouské společnosti Elfriede Jelinekovou²⁶ *Elfriede Jelinek. News from Home 18.8.88* (1988).

VALIE EXPORT se soustavně věnuje kurátorské činnosti, účastní se symposií a výstav. 1987 je v Londýně uspořádána retrospektiva všech jejich avantgardních a hraných filmů v National Film Theatre a 1992 retrospektiva jejich uměleckých prací v Hornorakouském zemském muzeu v Linci.²⁷

Od roku 1981 pravidelně přednáší na uměleckých školách a univerzitách (např. Art School of Whitney Museum of American Art, The Art Institute of

²² EXPORT, VALIE 2010. *VALIE EXPORT* [online]. InternetArtBook-AP. [3. 5. 2010]. Dostupné z WWW: <[http:// www.valiexport.at/](http://www.valiexport.at/)>

²³ tamtéž

²⁴ 1985 je vyznamenána Cenou mezinárodní poroty na 31. Západoněmeckých dnech krátkého filmu v Oberhausenu (Internationaler Jurypreis) a Speciální cenou na 8. Filmovém festivalu Tyneside v Newcastlu. 1988 následují ceny na festivalu v San Franciscu a na Memoriálu Daniela Wadswortha v Hartfordu (The 7th Annual Daniel Wadsworth Memorial Video Festival, Hartford). 1990 získává Uměleckou cenu města Vídeň (Kunstpries der Stadt Wien) a rok na to Cenu kultury pro umění, vědu a film Spolkové země Hornorakousko (Kulturpreis des Landes Oberösterreich für Kunst, Wissenschaft und Film). Roku 1993 následuje čestné uznání pro videoumění Österreichischer Würdigungspreis für Videokunst udělované Spolkovým ministerstvem pro výuku a umění (Bundesministerium für Unterricht und Kunst) a Sixth International Drawing Triennial Prize ve Wroclawi. 1988 Cena Gustava Klimta a čestné uznání pro uměleckou fotografii Österreichischer Würdigungspreis für Künstlerische Fotografie.

²⁵ EXPORT, VALIE 2010. Cit. [online]

²⁶ Jelineková je autorku množství článků o VALIE EXPORT.

²⁷ EXPORT, VALIE 2010. Cit. [online]

Chicago, Walker Art Center, Stanford University). Od roku 1991 vyučuje na Letní akademii výtvarného umění v Salcburku. Mezi lety 1991 a 1995 působí na Vysoké škole umění v Berlíně, od roku 1994 je zde viceprezidentkou. V letech 1995 až 2005 vyučuje multimédia a performance na Vysoké umělecké škole médií v Kolíně.²⁸

V současnosti nadále tvoří vlastní umělecká díla, věnuje se kurátorské činnosti, pořádá výstavy, je zvána na filmové festivaly a přehlídky, přednáší v Salcburku a Kolíně.

²⁸ tamtéž

III. Kontext tvorby VALIE EXPORT a rakouské kinematografie

Následující kapitola přibližuje vývoj rakouské kinematografie od druhé poloviny 50. let do poloviny let 80. a objasňuje složitou situaci v rakouské filmové tvorbě. Popisuje žánry a směry. Nastiňuje tvorbu současníků VALIE EXPORT a zároveň léta předcházející její vlastní tvorbě. Cílem je postihnout, co a jak ovlivnilo generaci tvůrců rakouské filmové avantgardy a Nového Rakouského filmu (Neuer Österreichischer Film) 70. a první poloviny 80. let, co mohlo formovat styl VALIE EXPORT a vymezit její tvorbu v rámci národní kinematografie.

III.I Poválečný vývoj a úpadek

Vývoj poválečného filmu v Rakousku se od vývoje ostatních evropských kinematografií poměrně liší. Zatímco například 60. léta znamenala pro mnohé země období nových vln a nejkvalitnější tvorby, pro Rakousko to byla léta nejméně kvalitního filmu. Rakouská nová vlna se zde objevila až od 70. let a byla něčím zcela jiným než Nová vlna například ve Francii nebo u nás.

Ranný rakouský film od počátků do doby před První světovou válkou byl známý po celém světě. Z rakouských poměrů pocházelo mnoho známých lidí z filmové branže, kteří v předválečné době a během války emigrovali a vybudovali si svou kariéru v Hollywoodu. Jsou jimi například herci Leon Askin a Peter Lorre, herečka Hedy Lamarr, režiséři Fritz Lang, Georg Wilhelm Pabst, Otto Preminger nebo Max Reinhardt.²⁹

Po válce však zaznamenal film v Rakousku drtivý úpadek, na kterém se podílelo mnoho faktorů. Hlavním z nich byl odmítavý přístup vedení státu k filmu. Stát nechtěl dlouhá léta filmy financovat, ani se na nich jakkoliv podílet. Přehlížel i kvalitní produkce. Panovaly názory, že film zatěžuje národní hospodářství. Zákon na podporu kinematografie (Filmförderungsgesetz) vznikl v Rakousku až v roce 1980 – jako v poslední evropské zemi.³⁰ V 50. a 60. letech chyběly kvalitní produkce i

²⁹ Rakouským filmařům v Hollywoodu se více věnuje Rudolf Ulrich ve své knize: ULRICH, Rudolf. *Österreicher in Hollywood. Ein Beitrag zur Entwicklung des amerikanischen Films*. 1. vyd. Vídeň : Verlag der Österreichische Staatsdruckerei, 1993. 443 s.

³⁰ FRITZ, Walter. *Kino in Österreich. 1945-1983 Film zwischen Kommerz und Avantgarde*. Vídeň : Österreichischer Bundesverlag, 1984. s. 163.

publikum. Návštěvnost kin klesala, zájem diváků o domácí tvorbu rovněž, částečný podíl na tom nese i velký příliv zahraničních produkcí.

Na vině bylo z velké části zahájení vysílání rakouské televize ORF³¹ v druhé polovině 50. let, její prudký vzestup a rapidní růst počtu domácností s televizním přijímačem během první poloviny 60. let.

Je důležité si uvědomit, že vzhledem ke geografickému členění Rakouska a ekonomickým aspektům byl film v Rakousku vždy silně centralizován do hlavního města. Blížící se rozpad národní kinematografie a oblíbenost televizního vysílání začínal tedy přímo ze středu.

Nelze opomenout ani velký počet divadel nacházejících se ve Vídni. V porovnání s jinými hlavními městy zde byl vždy nezvykle vysoký zájem o divadlo, který pramenil z dlouholeté tradice a právě ze zdejší divadelní scény vzešlo mnoho známých a světově ceněných autorů. Ochota státu finančně se podílet na divadelní tvorbě v nekritičtějších letech kinematografie výrazně převyšovala zájem státních institucí o film.

V 50. letech vznikalo mnoho snímků v koprodukcí s Německem, pod hlavičkou německých produkčních firem nebo bylo spoustu filmů prodáno do Německa. Německo ovšem často zapomínalo uvádět Rakousko jako zemi původu, proto došlo mezi těmito zeměmi na pár let k omezení spolupráce. Po rozkolech přestal být pro Německo čistě rakouský film zajímavý.

III.II Teenagerské filmy a komedie pohlaví

Rozruch kolem rakouské kinematografie způsobený režisérem Ernstem Marischkou, herečkou Romy Schneiderovou a trilogií o císařovně Sissi brzy opadl.

Touha přitáhnout do kin mladé lidi vyústila ve vlnu „teenagerských“ filmů. Kvalita a herecké výkony nebyly podstatné. Podle slov Waltera Fritze byly lákadly ženské sex-idoly až nápadně podobné zahraničním hvězdám jako Brigitte Bardotová nebo Sophia Lorenová, přitažlivost spoře oděných představitelk a mezi mladými oblíbená slova „DJ“, „šlágr“, „teenager“, „sexbomba“. Ve snímcích se využívaly pro

³¹ Österreichischer Rundfunk

větší atraktivnost reklamy na desky a moderní byty.³² Filmy často tíhly ke klišé. Dokonce se objevila snaha imitovat americké rebelské filmy. Většině tvůrců nezbývalo nic jiného než se věnovat tomuto žánru, neboť byl jediným, který v porovnání s ostatními ještě vcelku vydělával. Nekvalitní produkce zaměřené na teenagery lehce pozvedly filmy Georga Tresslera *Šestnáctiletá (Unter 18/Noch Minderjährig, 1957)* a *Geständnis einer Sechzehnjährigen (1961)* a Hermanna Leitnera *Wegen Verführung Minderjähriger (1960)* a *Morgen beginnt das Leben/Verdammt die jungen Sündner nicht (1961)*.

Režisér Rolf Thiele zkusil využít popularity Romy Schneiderové a obsadil ji ve svém snímku *Poloněžná (Halbzarte, 1959)* do zcela nové role mladistvé dívky postrádající morálku a jak jinak než lehce oblečené. Tato stylizace byla velmi vzdálená postavě císařovny Sissi.

Malou nadějí konce 50. let byl režisér a scénárista Walter Kolm-Veltée, syn prvního rakouského producenta Antona Kolma. Jeho snímek *Panopitkum 59 (1959)* vzbudil velký rozruch. Úspěchu u diváků rozmazlených teenagerskými filmy se však dnes vysoce ceněný snímek nedočkal.³³

Řadu triviálních žánrů v Rakousku doplňují hudební filmy, filmová lední revue a komedie situované do doby Rakouska-Uherska. Proti snímkům Francouzské nové vlny a Hollywoodu nemohla rakouská tvorba kvalitativně obstát.³⁴

V roce 1961 zakládá město Vídeň k oživení rakouské kinematografie produkční firmu Wiener Stadthalle. Jejich prvotina hudební komedie *Unsere tollen Tanten (1961)* v režii Rolfa Olsena sklídí velký úspěch a výdělek z filmu zaplatí několik dalších produkcí firmy. Ke zjevnému oživení však nedochází.

60. léta zůstávají pro film ve znamení nekvalitních zábavných filmů. Točí se především milostné komedie. Mistry žánru jsou Franz Antel, Werner Jacobs a Rolf Thiele. Všechny tři tvůrce můžeme množstvím filmů a tempem kterým točili směle přirovnat k našemu Martinu Fričovi.

V režii Franze Antela začala vznikat série tzv. „Wirtinnen-Filme“ s Teri Tordai (také Terry Torday). Název je odvozen od postavy hostinské nebo domácí německy „Wirtin“. Tyto filmy měli často lehce sexuální podtext a někdy se v nich

³² FRITZ, Walter. cit. d., s. 98-99.

³³ FRITZ, Walter. cit. d., s. 101.

³⁴ FRITZ, Walter. cit. d., s. 121.

objevovala lehká nahota. „ ...v těchto a pozdějších filmech směly herečky odpovídající duchu doby obnažit prs nebo pozadí.“³⁵

Uvolněnější doba znamenala i nárůst distribuovaných erotických filmů. V roce 1968 byl proti půjčovatelům a distributorům následně veden soudní proces kvůli šíření pornografie. Podobnému procesu musí v roce 1971 obviněna z šíření pornografie čelit i VALIE EXPORT s Peterem Weibelem kvůli explicitní nahotě v některých jejích dílech.

Mezi další nepříliš kvalitní filmy, ale u diváků relativně oblíbené, patřily hudební snímky včetně operetních filmů a ledních revue. Franz Antel režíroval dvě lední revue v letech 1964 a 1967. Jeho „Wirtinnen-Filme“ přetrvávají až do konce 70. let.

Navzdory podobným produkcím postrádajícím kvalitu, můžeme říci, že ostatní směry a žánry se velmi rychle zlepšují. Pokrok je vidět u dokumentů a divadelních inscenací ve filmu.

III.III Divadlo ve filmu

Již zmíněný velký zájem o divadlo vnesl do filmu snahu vytěžit peníze skrze zfilmování známých rakouských dramát a románů. Navíc bylo možné pro natáčení získat peníze z různých organizací na podporu vzdělávání. O zfilmování cenných dramatických děl se nejvíce zasadil producent Otto Dürer se svou společností. Chtěl aby, se divadlo dostalo i k lidem, kteří k němu nemají příliš přístup.

Vznikaly i neúspěšné snahy zachránit film skrze záznamy divadelních inscenací. Díky těmto snahám se však mohlo divadlo a známá literární díla dostat i do televize. Pokud chtěl režisér točit kvalitní film a dostat ho mezi lidi, jediná cesta pro něj byla skrze televizní obrazovky. Rolf Thiele, rovněž autor těchto komedií, zfilmuje několik stále aktuálních divadelních dramát jak jinak než v produkci Otto Dürera. Thieleho snímek *Lulu* (1962) byl jako jeden z mála distribuován do desítek států.

Ve stejné produkci vzniká *Der Weibsteufel* (1966) v režii Georga Tresslera (autora dvou dříve zmiňovaných teenagerských filmů). Film se účastnil MFF

³⁵ „ ... in diesen und den späteren Filmen durften dem Zeitgeist entsprechend die Schauspielerinnen für die Zuschauer Brust oder Hinterteil entblößen.“ Citováno in: FRITZ, Walter. cit. d., s. 132.

v Berlíně a v Moskvě. Rakouské filmy jsou konečně po několika letech vidět i v zahraničí. Tressler viděl ve svém snímku šanci pro rakouský film prosadit se ve světě.³⁶

Ve spolupráci se Západním Německem se natáčela modernizovaná verze hry Arthura Schnitzlera *Reigen* (česky *Rej*) pod názvem *Das große Liebesspiel* (1963). Tato chtěná přehlídka hvězd německy mluveného filmu je další snahou o internacionalizaci rakouských veseloher. Hlavní představitele Nadje Tiller věstili kritici velkou kariéru.³⁷

Na divadelní dramata se specializovala i společnost Thalia-Film, která přebrala štafetu po zaniklé společnosti Mundus-Film. Oblíbení dramatikové jsou především Franz Grillparzer a Ödön von Horváth.

III.IV Dokument, „heimatfilmy“ a kýč

Ve snaze o decentralizaci rakouského filmu se založila nová studia po celém území Rakouska: v Štýrském Hradci, Linci, Salzburgu, Klagenfurtu a v Tyrolsku. Ta byla zásadní pro natáčení dokumentů o Rakousku a především pak pro dokumenty z prostředí Alp. Pro ilustraci mohou zmínit filmy *Winter in den Alpen* (1956), *Oh, Du mein Österreich* (1959), *Bilderbuch Gottes* (1960) a *Südtirol – Land der Sehnsucht* (1961).

Typickým rysem velké části podobných dokumentů se staly kýčovité záběry hor, řek a modré oblohy. Ty nalezneme v ještě větší míře u tzv. „heimatfilmů“, které spíše v negativním smyslu slova proslavily rakouskou kinematografii. „Heimatfilmy“ a nekvalitní německé televizní seriály z horských oblastí pravděpodobně formovaly obecnou zahraniční představu o vzhledu rakouských filmů. Tyto snímky se převážně odehrávají v horských vesničkách. Jedná se o triviální příběhy, často kopírující stejná schémata. Jednoduchost snímků je však zcela přiznaná. Snímky mají sloužit k zábavě a odpočinku. V 80. a 90. letech se objeví druhá vlna „heimatfilmů“ reagujících na vlnu první a tvořící určitý protiobraz. Nesnaží se ji ironizovat. Jedná se většinou o vážná dramata, někdy i s vysokými uměleckými ambicemi.

³⁶ FRITZ, Walter. cit. d., s. 138.

³⁷ FRITZ, Walter. cit. d., s. 139.

V 70. letech se v dokumentární tvorbě prosazuje Alfons Stummer, Alfons Benesch, Walter J. Zupan nebo Hans Conrad Fischer a jeho dokumenty o hudebních skladatelích. V 80. letech se dokumentu věnují Werner Grusch nebo Said Manafí.

III.V Nezávislý film

Nezávislé snímky se točily často z důvodů nedostatku financí na osmi a šestnáctimilimetrové filmy. Nebyly určené pro kina, spíše jim byly věnované různé přehlídky. Snímky reflektovali současnou situaci, byly dosti kritické. Film Herberta Holby *Sieg* (1967) se například zabýval mladistvými drogově závislými. Franz Josef Fallenberg ve snímcích *Der Makler* (1967) a *Tristan und Isolde* (1969) poukazuje na nečestné obchodní metody realitních makléřů, konkurenční boje a touhu po vysokém majetku. Karl Kases a Franz Novotny se snaží o zcizení typických filmových klišé snímky *Exekution* (1969) a *Schlachthaus* (1970). Michael Pilz reaguje na dění v Československu roku 1968 filmem *Vladimir Nixon* (1968).

III.VI Avantgarda a experiment

Avantgardisté se snaží vymezit především vůči nekvalitním produkcím. Tvoří nejen v reakci na úpadek své národní kinematografie, ale i v reakci na umělecké směry v zahraničí.

Koncem 50. let se pomalu začíná formovat první vlna zástupců experimentálního filmu a mezi nimi Peter Kubelka, Kurt Kren a Ferry Radax.

Ferry Radax spolu s Konradem Bayerem natočili v letech 1959 až 1962 tři verze experimentálního snímku *Sonne, halt!* (až se třetí verzi byli spokojeni). Snímek je dnes kvůli svému neobvyklému zpracování vysoce oceňován. Spoluautor a hlavní představitel Konrad Bayer byl v Rakousku téměř jediným tvůrcem, který inklinoval k Francouzské Nové vlně.

Avantgardní tvorba začíná nabývat významu. Zajímavostí je, že o avantgardu byl dokonce později projeven zájem v televizním vysílání. Nejplodnějšími samostatně tvořícími umělci jsou Walter Bannert, Antonis Lepeniotis a duo Edith Hirsch a Sepp Jahn.

Ostatní avantgardní autoři pocházejí převážně ze skupiny Wiener Gruppe, v níž se mimo audiovizuálních umělců shlukovali především spisovatelé. Skupina vzešla z původního Art-Clubu a zformoval ji kolem roku 1954 spisovatel H.C. Artmann. Z literátů patřil k Wiener Gruppe například Ernst Jandl, Friederike Mayröcker, Konrad Bayer nebo Oswald Wiener. Z oblasti filmu to byli především Kurt Kren, Peter Kubelka, Marc Adrian, Otto Muehl, Hans Scheugl, Gottfried Schlemmer, Ernst Schmidt Jr., Otmar Bauer, Günter Brus a právě VALIE EXPORT s Peterem Weibelem.

Tito tvůrci se navzdory zpočátku malému publiku v Rakousku dostávají nejvíce do zahraničí. Jejich práce se objeví od USA až po Japonsko. Vyžívají se v různých experimentech. Vznikají pokusy s filmovým časem, například snaha sjednotit reálný čas s časem filmu nebo dokonce s dobou trvání vzniku filmu. Umělci zkouší, kam až ve filmu lze dojít a kam sahají jeho hranice. Někteří se pak vydávají směrem rozšířeného filmu (expanded cinema/erweitertes Kino) jako VALIE EXPORT a Peter Weibel, kteří objevují tzv. dotykové kino svým projektem *Tapp- und Tastkino* (1968). Tito dva zakládají v roce 1968 spolu s Scheuglem, Krenem, Schlemmerem a Schmidtem sdružení nezávislých filmařů Austrian Filmmakers Cooperative.

V roce 1968 vyhlašuje časopis „Film“ mezi nejlepšími snímky roku vedle např. Godardova filmu *Week End* také Scheuglův experiment *ZZZ Hamburg special*. Film spočíval v niti navinuté do projektoru, za kterou musel někdo tahat. Při pozorování plátna nebylo možné rozlišit, zda je nit opravdu v projektoru nebo na páse.

V zahraničí je zájem především o Petera Kubelku. V 50.-60. letech vytvořil snímky *Adebar* (1957), *Schwechater* (1958), *Arnulf Rainer* (1960), *Unsere Afrikareise* (1966). V roce 1981 mu je udělena Velká státní cena Rakouska za filmové umění³⁸.

Nejvíce aktivním autorem přelomu 60. a 70. let je Otto Muehl. Ve svém díle často odhaluje společenská tabu. Používá záběry explicitní nahoty a sexu. Nejskandálnějšími snímky jsou *Sodoma* (1969) a *Der geile Wotan* (1970). Za ty čelí Muehl policejnímu stíhání podobně jako VALIE EXPORT a Peter Weibel.

³⁸ Großer Österreichischer Staatspreis für Filmkunst

Provokující záběry se v avantgardních filmech objevovali již od začátku. To, že až nyní jsou tvůrci stíháni, je důsledkem vzrůstajícího publika a protlačení avantgardy mezi širší veřejnost.

Navzdory začínajícím úspěchům avantgardy v zahraničí, chybí neustále jakákoliv podpora státu. Peter Weibel se roku 1972 k obtížné situaci vyjádřil následovně: „Co se nám nepovedlo: dostat se do oficiálního obchodu. Zatímco hnutí ostatní „jiné kinematografie“ v Německu klidně mohlo přejít do televize nebo do kina nebo do umění, nám se to tady v Rakousku nepovedlo. Protože jsme nedostali ani peníze a ani podporu, jak od státu, tak od televize, tak od filmového hospodářství, museli jsme pochopit, že možná alespoň naše nápady mají, ale my sami nemáme dostatečnou moc změnit rakouskou uměleckou situaci.“³⁹

Peter Weibel viděl situaci dosti pesimisticky, nicméně fakta dokazují, že počet komerčních produkcí ročně klesá, zatímco alternativní směry stoupají. Problém byl doposud stále malé publikum. Avantgardisti tvořili spíše sami pro sebe a diváky jejich filmů byli undergroundoví nadšenci. Mezi široké publikum se ovšem jejich tvorba téměř vůbec nedostala.

III.VII 70. léta až 80. léta a Rakouský Nový film

Obecně lze říci, že v 70. letech tíhnou umělci jak v experimentu, tak v mainstreamu k novým až neobvyklým formám, hledají nové možnosti. Skandálnost, provokace a prolamování tabu se zdají být dobrými prostředky, jak si získat popularitu a ohlas u publika. Je pozorovatelná zvyšující se kvalita umělecké stránky filmů rovněž u velké části komerčního filmu, tak i u alternativ. Autoři pocítují potřebu vymezit se vůči úpadku v 50. a 60. letech. Chtějí, aby se o rakouské kinematografii vědělo více v zahraničí. Kladou si za cíl zlepšit národnímu filmu reputaci. Nejvíce se to s odstupem let podařilo právě avantgardě. Jména Peter Kubelka, Kurt Kren a Ernst Schmidt Jr. jsou dnes v tomto uměleckém směru opravdu pojmy.

³⁹ WEIBEL, Peter: „Was uns nicht gelungen ist: ins offizielle Geschäft einzusteigen. Während die Bewegung des „Anderen Kinos“ in Deutschland in das Fernsehen oder in das Kino oder in die Kunst abwandern konnte, gelang uns das hier in Österreich nicht. Weil wir kein Geld und keine Unterstützung, weder vom Staat noch vom Fernsehen, noch von der Filmwirtschaft bekamen, mußten wir einsehen, daß vielleicht unsere ideen, zumindest aber wir selbst nicht mächtig genug sind, die österreichische Kunstsituation zu verändern.“ Citováno in: FRITZ, Walter. cit. d., s. 146.

Problémem zůstává stále chybějící zákon na podporu kinematografie a trvající neochota státu podporovat národní kinematografii.

V reakci na lhostejnost státu k filmu bylo roku 1969 založeno Kuratorium nového rakouského filmu na podporu a financování⁴⁰. Předsedá mu Franz Josef Fallenberg, autor nezávislých snímků *Der Makler* (1967) a *Tristan und Isolde* (1969).

22. března 1972 uspořádá Spolkové ministerstvo pro výuku a umění (Bundesministerium für Unterricht und Kunst) sraz pro zástupce filmové branže, aby se vyjádřili k podpoře i celkové situaci. Promluví zde např. právě Franz Josef Fallenberg, Franz Antel nebo také poměrně nový režisérský objev Axel Corti.

Konečně lze vysledovat náznaky dlouho očekávaného vzestupu. Georg Lhotzky točí v roce 1968 mimořádně ceněný snímek *Moos auf den Steinen* podle románu Gerharda Fritsche. Snímek vzniká za podpory televize a Ministerstva pro výuku, umění a kulturu a je první předzvěstí blížící se nové vlny.

V témže roce přichází film *Testament*, utopická, politická satyra Ferryho Radaxe. Později byl vyzdvihován úděl Ferryho Radaxe na posílení vědomí o rakouské kultuře. Radax natočil pro televizi několik dokumentů o umělcích dříve než se proslavili.

O oblast divadelních dramát se zajímá původně nezávislý režisér Antonis Lepeniotis. Lepeniotis pak spolu s Axelem Cortim, Peterem Patzakem a Mansurem Madavim utváří hlavní generaci Rakouského Nového filmu druhé poloviny 70. let.

Axel Corti natáčí dodnes oblíbený snímek *Totstellen* (1975), díky kterému obdrží Velkou státní cenu.

Peršan Madavi překvapí hned svojí prvotinou *Die unglücklichen Minuten des Georg Hauser* (1974), která získá v zahraničí výborné ohlasy u kritiků. Na festivalech jsou ceněny i následující snímky: *Notausgang* (1976), *Die blinde Eule* (1979) a *Ein wenig Sterben* (1981).

Peter Patzak, jeden z nejpłodnějších a dodnes působících režisérů, začíná svoji kariéru natáčením hororů jako *Parapsycho – Spektrum der Angst* (1975). Spolupracuje se scénáristou Helmutem Zenkerem. S ním natáčí například

⁴⁰ Kuratorium neuer österreichischer Film

společenskokritický snímek *Kassbach* (1979). Proslavil se především satiricky laděným kriminálním seriálem pro televizi *Kottan ermittelt* (1976-1983). Major Adolf Kottan je i hlavní postavou Patzakova filmu *Den tüchtigen gehört die Welt* (1981). 1983 si jeho snímek *Strawanzer/Die letzte Runde* (1983) vyslouží nominaci na Oscara za cizojazyčný film.

Do nezávislé tvorby spadá Herbert Holba. Jeho film *Die ersten Tage* (1971) se účastnil MFF v Berlíně, kde byla oceňována technicky zajímavá forma typická pro němé filmy – doprovodná hudba a mezititulky. Holba napsal scénář k vynikajícímu snímku režiséra Jörga A. Eggerse *Der letzte Werkelmann* (1972). Eggersův film *Ich will leben* (1976) získal nálepku hodnotného filmu „wertvoll“. Film přichází s odvážným tématem dítěte, které po nehodě zůstává postižené.

Ernst Schmidt Jr., Titus Leber, VALIE EXPORT a Peter Weibel se pokouší protnout celovečerní mainstreamové filmy s avantgardou.

Schmidt vytváří 1977 svůj první celovečerní snímek *Wienfilm 1896-1976* (1977). Tato avantgardní koláž bez komentáře se setká s rozcházejícími se názory kritiků. Pokračuje zfilmováním románu Heimita van Doderera *Die totale Familie* (1981).

V roce 1977 vzniká snímek *Unsichtbare Gegner* VALIE EXPORT a PETERA WEIBELA. Stane se úspěšným díky neustálým mediálním diskuzím o skandálnosti snímku a detabuizaci. Na situaci navazují snímkem *Menschenfrauen* (1980). V roce 1985 točí VALIE EXPORT její poslední celovečerní hraný snímek *Praxis der Liebe* (1985) již bez spolupráce s Weibelem. Tento snímek se pak nejvíce přibližuje klasické komerční tvorbě, ale stále si ponechává avantgardní znaky.

Walter Bannert, dříve nezávislý avantgardní režisér, představuje dva snímky *Was kostet der Sieg* (1981) a *Die Erben* (1982). *Was kostet der Sieg* se odehrává ve školním prostředí podobně jako snímek Wolfganga Glücka *Der Schüler Gerber* (1981) podle románu Friedricha Torberga.

Titus Leber natáčí v rozmezí let 1976 až 1981 tři snímky experimentující s hudbou, *Kindertotenlieber* (1976), *Fremd bin ich eingezogen* (1978) a *Anima – Symphonie Fantastique* (1981). Poslední z nich řeší význam ženství v mužské společnosti. Navíc se tento snímek účastnil MFF v Cannes.

Významný představitel Nového filmu 80. let Franz Novotny natáčí po úspěchu u publika se snímkem *Exit – nur keine Panik* (1980) film podle románu Elfriede Jelinekové *Die Ausgesperrten* (1982). Snímek získává navzdory skandálnosti velkou podporu státu.

Rakousko si v podobných případech počíná dosti vypočítavě. Skandální filmy se v zemi setkávají s velkou mediální kritikou. Autoři čelí mnohdy i soudním jednáním. Po úspěších v zahraničí je však vlastní země vyzdvihuje a chlubí se jimi, navzdory prvotní odmítavosti a odsouzení. Stejně tomu bylo například i s VALIE EXPORT a její účastí na Biennale v Benátkách a s mnoha dalšími tvůrci. Absurdnost situace umocňuje následné udělení Velkých státních cen těmto tvůrcům.

Konec 70. let a léta 80. konečně vytváří příznivou situaci pro kina. Stoupá poměr domácích a zahraničních projekcí. 25. listopadu 1980 je podepsán zákon na podporu kinematografie⁴¹ a to jako poslední v celé Evropě. Zákon garantuje podporu snímkům, vnesou-li do rozpočtu minimálně 20% vlastního podílu. Vzniká zákon na archivaci filmových kopií. Do té doby nebyly filmy archivovány povinně a množství z nich se tak ztratilo. Zakládají se přehlídky a festivaly rakouského filmu.

III.VIII Ženy na pozici režisérek v 70. a 80. letech

Feministická témata koncem 70. let a v 80. letech jsou stále rozšířenější. Přibývá ženských autorek. Do teď byla téměř jedinou viditelnou ženou na tvůrčí pozici VALIE EXPORT. Nyní se k ní připojuje například Friederike Pezoldová se svými provokativními pracemi *Toilette* (1979), *Radio freies Utopia* (1980) a *Canale grande* (1983). Další zástupkyní ženského pohlaví je Ruth Ninausová, která spolupracuje se svým manželem Alfredem Ninausem. Společně natočili *Lauf, Hase lauf* (1979) a *Ich wollte leben* (1983). S Johnem Cookem spolupracovala Susanne Schettová. Pro televizi točí Käthe Kratzová.

Angela Summerederová vytváří „poeticko-experimentální pokus“⁴² *Zechmeister* (1981). Experimentem je i snímek Penelope Georgiou *Petunia* ze stejného roku. Vedle hlavní role ztvárněné autorkou, se zde objeví i VALIE EXPORT a Peter Weibel.

⁴¹ FRITZ, Walter. cit.d., s. 163.

⁴² FRITZ, Walter. cit. d., s. 182.

Autorka s pseudonymem Kitty Kino se distancuje od avantgardy a experimentu. Chce natočit ženský film, ale zároveň se vyhnout tzv. „Frauenghettofilmu“⁴³. Snímek *Karambolage* (1983) o ženě, která prorazí v biliáru, se stal u publika mimořádně oblíbeným. Představitelka hlavní role Marie Colbinová hraje i ve filmu Petera Hajeka zabývajícím se rovnoprávností *Sei zärtlich Pinguin* (1982). „Hajek formou komedie pojímá problém sexuálních tužeb ženy a muže a vyzývá k tělesné odevzdanosti a zrovnoprávnění i v posteli.“⁴⁴

Ženy se objevují i mezi dokumentárními tvůrci. Stejně tak ve dvojici tvoří Margareta Heinrichová a Rudi Pallas. V roce 1981 – rok po pádu diktátora v Nikaragui – natáčeli cenný šestnáctimilimetrový dokument *Der Traum des Sandino*, založený na výpovědích tamních obyvatel. Heinrichová pak s pomocí Ullabritt Hornové vytvářejí portrét sovětské političky a spisovatelky Alexandry Kollontai *Genossinnen* (1983) podle její povídky.

Není možné na pár stranách zcela vystihnout situaci v rakouském filmu a zmínit všechny snímky a tvůrce tak rozsáhlé kinematografie, jakou má Rakousko. Kapitola slouží k ilustraci komplikovaného vývoje rakouské kinematografie a nastiňuje filmový kontext, v jakém tvořila VALIE EXPORT a její kolegové z avantgardních kruhů.

⁴³ „Frauenghettofilm“ je název používaný pro striktně feministické filmy, které točí většinou ženy pro ženy. Tyto filmy jsou často silně kritické. Nejsou určeny pro široké publikum. Točí je často ženy kolem avantgardních skupin. Lze sem zařadit i VALIE EXPORT.

⁴⁴ „Hajek behandelt in Form der Komödie das Problem der sexuellen Bedürfnisse von Frau und Mann mit dem Aufruf zur Gleichberechtigung auch im Bett und zur sinnlichen Hingabe.“ In: FRITZ, Walter. cit. d., s. 183.

IV. Analýza obrazu ženy ve filmech VALIE EXPORT podle Laury Mulveyové, Ruby B. Richové a E. Ann Kaplanové

Avantgardní film nabízí ideální možnost pro nový ženský film. Mulveyová píše: „Alternativní film poskytuje prostor pro to, aby se film zrodil, což je zásadní moment jak v politickém, tak estetickém smyslu, a zpochybňuje základní vymezení hlavního proudu [mainstream film]. To neznamená moralistické odmítnutí hlavního proudu, ale vyzdvihnutí toho, jak formální předpojatost odráží psychické obsese společnosti, která je vyprodukovala, a dále zdůraznění toho, že alternativní film musí začít zejména tak, že bude působit proti těmto obsesím a předsudkům. Politicky a esteticky avantgardní film je nyní možný, ale může existovat pouze jako kontrapunkt.“⁴⁵

E. Ann Kaplanová se ve své knize *Women and Film: Both Sides of Camera* stejně jako Mulveyová a Peter Wollen zabývá avantgardním filmem. Snaží se dělit ženské filmy do skupin podle různých aspektů. Kaplanová vychází z Wollena a rozlišuje tři přístupy k feministickému filmu:

- **formalistické, experimentální, avantgardní filmy**, vycházející z tradice francouzského surrealismu, impresionismu a ruského formalismu, ale také z avantgard šedesátých let – z happeningů, minimalismu, Johna Cage; přednostně pak z díla Mayi Derenové;

- **realistické politické a sociologické dokumenty**, navazující na tradici amerických a britských dokumentů z třicátých let, ale také na neorealismus a Free Cinema;

- **avantgardní teoretické (politické) filmy**, dovolávající se nejvíce díla Brechtova, Ejzenštejnova, Godardova (především jeho tvorby po r. 1968) a Strauba/Huilletové⁴⁶

Podle tohoto rozdělení bych filmy VALIE EXPORT jednoznačně zařadila do první skupiny avantgardních a experimentálních filmů. V jejich snímcích najdeme

⁴⁵ MULVEYOVÁ, Laura. cit. d., s. 44.

⁴⁶ Převzato z: HANÁKOVÁ, Petra. cit.d. s. 32. WOLLEN, Peter. The Avant-Gardes: Europe and America. *Framework*, 14/1981, s. 9-10. Citováno in: KAPLAN, E. Ann. *Women and Film: Both Sides of Camera*. New York: Routledge, 1990. s. 86.

několik odkazů k surrealismu. Jedná se především o častý motiv snu, vzpomínek a halucinací. Silně surrealisticky laděná scéna se objevuje ve filmu *Unsichtbare Gegner*, když domů Anna přinese nákup. Vykládá ho na stůl a některé potraviny se mění ve zvířata – brouka, andulku nebo rybičku. Tyto vize má Anna i následně, když jednotlivé potraviny krájí. Vypadá to, jako by živočichův odřezávala hlavy.

Tvorba VALIE EXPORT vychází z rakouské avantgardy a experimentálního filmu 60. let.

Petra Hanáková píše o rozdělení Kaplanové: „Všechny tyto směry vycházejí z tradice „mužského bílého filmu“, což podle Kaplanové vede filmařky k experimentům a snaze nově zpracovat jak obsah, tak formu a přetvořit stávající konvence. Feministické filmařky podle Kaplanové proměňují tradiční formy v souladu s vlastními cíli a projekty – dekonstruuji konvenční obsah obrazu ženy i způsob jeho filmového zachycení ...“⁴⁷

Kaplanová poměrně přesně vystihla způsob zpracování snímků VALIE EXPORT. Ta se snaží právě o nové zobrazení ženy ve filmu a bojuje proti zažitým konvencím společnosti i obrazu ženy v hollywoodských klasikách nebo třeba v rakouských „heimatfilmech“. Jejím cílem je rozbití klišé, upozornění na současný stav a emancipace ženy a k tomu využívá novou formu ženského filmu.

Skrze záměrné odkazy ke klasickým pohledům na ženu ve filmech a využíváním těchto klasických pohledů dochází ke zmiňované dekonstrukci a upozornění na roli ženy jako objektu touhy v rakouských i světových žánrových filmech.

Kaplanová se věnuje i charakterizaci teoretických feministických filmů. Rozebírá mimo jiné zcizující efekty, které mají za úkol zabránit divácké slasti, jako je například upozornění na filmový postup. Tímto zcizujícím efektem je ve tvorbě VALIE EXPORT přítomnost diegetické kamery v *Praxis der Liebe* a *Unsichtbare Gegner*.

V charakterizaci zmiňuje i směřování dokumentu a fikce. Tento postup rovněž EXPORT využívá. V *Praxis der Liebe* a *Unsichtbare Gegner* jsou použity dokumentární záběry pro ilustraci násilí ve společnosti, válek, nelegálního obchodu se zbraněmi a manipulace v médiích. Tím získávají filmy EXPORT politickou

⁴⁷ HANÁKOVÁ, Petra. cit.d., s. 34.

výpověď. Snímky jsou politicky angažované, reagují na aktuální politické otázky a problémy. Navíc lze tvorbu EXPORT považovat za feministický manifest v Rakousku, což mě vedlo k zařazení jejich filmů do skupiny „Korespondenčních filmů“ v rozdělení Richové.

V článku *In the Name of Feminist Film Criticism* se Ruby B. Richová rovněž snaží rozdělit ženské filmy a filmy o ženách do skupin. Hlavními hledisky pro ni jsou postupy, s kterými jednotlivé filmy pracují, ale také to, zda jsou politické, zda reflektují samy sebe a feministická hnutí a zda je vytvořila žena nebo muž.

Richová formuluje šest skupin, do kterých dělí filmy zabývající se ženami a feminismem. Tyto skupiny jsou:

I. Potvrzující filmy (*Validative*)

II. Korespondenční (*Correspondence*)

III. Rekonstruktivní (*Reconstructive*)

IV. Medúzovské (*Medusan*)

V. Korigující realismus (*Corrective realism*)

VI. Projektilní (*Projectile*)⁴⁸

V rozdělení Richové spadá tvorba VALIE EXPORT nejvíce do druhé skupiny – Korespondenčních filmů.

„...jsou „korespondenční“ (...) v tom smyslu, že se pokoušejí najít vzájemnou souvislost či komunikaci mezi věcmi, hledají vztahy mezi pocitem a objektivitou, ale i narací a její dekonstrukcí, uměním a ideologií, formou a obsahem. (...) Na rozdíl od „mužských“ snímků opět otevřeně zahrnují výpověď autorky jako politickou součást tématu filmu. Tyto filmy se tedy vyznačují i korespondencí formy a obsahu, jsou významné pro vývoj nových experimentálních forem.“⁴⁹

Všechny tři celovečerní ale i krátké snímky VALIE EXPORT mají zjevnou experimentální formu. A jak jsem již zmiňovala u Kaplanové, nacházíme v nich i vztah mezi narací a její dekonstrukcí skrze prostředek kamery na plátně.

⁴⁸ Převzato z: HANÁKOVÁ, Petra. cit.d. s. 36-38.

⁴⁹ RICH, Ruby B. In the Name of Feminist Film Criticism. *Jump Cut* 19, 1978. Přetištěno in Nichols, *Movies and Methods II*.s. 352-353. In: HANÁKOVÁ, Petra. cit.d. s. 36-37

Dekonstrukce brání dvěma diváckým „rozkoším“, které popisuje Mulveyová: skopofilii a identifikaci diváka s postavou na plátně. „Ten první, skopofilní (aspekt struktur pohledu schopných v konvenční situaci projekce v kině vyvolávat rozkoš), vzniká z rozkoše exponování jiné osoby jako objektu sexuální stimulace prostřednictvím zraku. Ten druhý, podněcovaný narcismem a ustavením jáství, povstává z identifikace s viděným obrazem.“⁵⁰ Skopofilie a identifikace jsou umožněny logicky skrze pohled. Podle Mulveyové jsou v základu tři způsoby pohledu. Prvním je pohled kamery, který je pro diváka neviditelný, ale potvrzený existencí filmového díla, druhý je pohled postavy nebo postav ve filmu, tzv. doručitelů pohledu, skrze ně především probíhá identifikace, neboť se v některých záběrech zcela překryjí se třetím způsobem pohledu – s pohledem diváka.

Mulveyová byla často kritizována, že svoji teorii aplikovala pouze na mužské tvůrce a vzhledem k tomu, že se zabývá klasickým filmem, také na mužské postavy v hlavní roli a, co je nejdůležitější, mužským heterosexuálně orientovaným divákem. Ženským publikem a queer čtením se později zabývali v návaznosti na Lauru Mulveyovou až jiní autoři a autorky.⁵¹ Já aplikuji její teorii jak na mužské, tak na ženské publikum. VALIE EXPORT nevyklučuje ženu jako diváka a předpokládá ženské publikum.

Před vlastní analýzou je potřeba ještě zmínit, že ve filmech EXPORT je hlavní postavou vždy žena a je to ona, kdo je středem pozornosti a hlavním hybatelem děje, ovšem ne jediným. Stále zůstává možnost, že bude podrobena pohledu mužské postavy nebo diváka.

Ne vždy je zcela snadné bez výkladu tvůrkyně rozluštit kód toho, co se na plátně nachází. Snímky jsou někdy četností výskytu snových a halucinačních vizí a představ až surrealisticky laděné, jak už jsem zmínila. Proto analyzuji a interpretuji pouze tehdy, pokud mohu své teze podložit logickými argumenty.

⁵⁰ MULVEYOVÁ, Laura. *ci.d.*, s. 46.

⁵¹ Např. Mary Ann Doaneová, Teresa de Lauretisová nebo právě E. Ann Kaplanová.

V. Unsichtbare Gegner

Unsichtbare Gegner (1977) je prvním dlouhometrážním filmem VALIE EXPORT. Je zde velmi znatelný silný vliv předchozí tvorby. Například zde často cituje svá předchozí díla. Tento rys je charakteristický i pro následující dva hrané snímky.

Scénář vznikl ve spolupráci s Peterem Weibelem, dalším významným představitelem expanded cinema a Vídeňského akcionismu. Weibel ztvárnil i partnera hlavní postavy Anny, kterou hrála Susanne Widl.

Snímek nese znaky žánru science fiction a odkazuje na hrané filmy jako je třeba *Invaze lupičů těl* (*Invasion of the Body Snatchers*, 1956) a podobně.

Hlavní postava Anna je fotografka a vizuální umělkyně. Jednoho rána se vzbudí a uslyší z rádia varování před mimozemskou neviditelnou silou Hyksos, která vykrádá lidská těla a následně je ovládá. Lidé se pak začnou chovat jinak a tíhnou k násilí. Anna začne být paranoidní a neustále kolem sebe vidí důkazy přítomnosti mimozemské síly, ať už to jsou situace, které zažívá na ulici nebo množství titulky o násilných úmrtích v novinách a televizi. Začíná mít strach a snaží se přesvědčit své okolí o existenci moci Hyksos, ale všichni ji mají za blázna a dokonce ani partner Peter jí nevěří, z čehož pramení jejich časté hádky. Lékař Anně konstatuje schizofrenii. Když mu Anna přinese jeho fotografii pořízenou během sezení jako důkaz, že ho také infikoval Hyksos, považuje vše pouze za vadu fotoaparátu. Anna se smíří s myšlenkou, že je ve všem zcela sama a jako poslední zoufalý obranný krok na sebe navléká několik vrstev teplého oblečení a zalézá pod peřinu. Zda je Hyksos pouze výplodem paranoidní mysli nebo skutečností se nedozvíme.

Snímek je možné chápat i v metaforické rovině. Hyksos je symbolem instituce patriarchátu.⁵² Zároveň snímek představuje kritiku médií a celé společnosti, přibývajícího násilí, válek a kriminality. Film *Unsichtbare Gegner* je stejně jako některé další filmy VALIE EXPORT značně politický.

Jak už bylo zmíněno, Anna pracuje s fotoaparátem a také s kamerou, což si zaslouží širšího rozebrání hned z několika důvodů.

⁵² TAUBIN, Amy. Invisible Adversaries. *Artforum*, 1980, č. 11, s. 88-89.

Vícero detailů nás vede k myšlence domnívat se, že zde existuje podobenství mezi Annou a EXPORT. Obě jsou audiovizuální umělkyně, oba pracují s kamerou, fotoaparátem a dalšími audiovizuálními přístroji. Anna se hned v několika scénách zabývá svými fotografiemi a tvoří díla, jejichž reálnou autorkou je VALIE EXPORT. Annina partnera Petera hraje Peter Weibel, který byl skutečným partnerem VALIE EXPORT, navíc Anna a Peter tvoří společně stejně jako EXPORT a Weibel.

Anna je doručovatelkou pohledu dvojího charakteru – postavy a kamery, což je, podíváme-li se na klasický obraz ženy například v hollywoodských noirových filmech, značně netypické. Je jí „dovoleno“ nebýt tou, která je pozorována a být tou, která pozoruje. Scény, v kterých je s kamerou nebo fotoaparátem v ruce brání mužskému divákovi z ní učinit objekt touhy. Ve scéně, kdy v ateliéru fotí modelku, máme možnost pozorovat prostřednictvím kamery a obrazovek to, co Anna snímá. Pro mužského diváka je ovšem nemožné ztotožnit se s doručovatelkou pohledu ženského pohlaví.⁵³ Navíc je u Anny její potřeba zachycovat věci až určitou obsesí a dokonce lze říci, že únikem před svými myšlenkami a neznámou silou, jenž je metaforou patriarchální instituce. „Jako poslední záchranu před svým rozštěpením se svěruje optickému oku svého fotoaparátu. Anna věří, že skrze fotografické zachycení jejího okolí, města Vídně, může dokázat své vjemy – přibývající agresivitu a nelidskost, které zažívá během kontaktu s tímto městem a jeho obyvateli – a ujistit se o realitě a pravdě.“⁵⁴ V metaforické rovině se brání patriarchální instituci a podává důkazy o její existenci skrze optický přístroj – přístroj, jenž je původně „patriarchální zbraní“. „...můžeme začít dělat převrat zkoumáním patriarchálna pomocí jeho vlastních nástrojů...“⁵⁵

Přítomnost kamery ve filmu vede k uvědomění si média filmu a znemožňuje tak vznik obou „rozkoší“ – skopofilie i identifikace. Proces identifikace diváka s některou z postav probíhá právě díky zdánlivé věrohodnosti filmu, neboť filmy často zakrývají proces své vlastní výroby, což usnadňuje divákovi identifikaci a

⁵³ Tuto scénu rozeberu podrobněji níže neboť disponuje dalšími významy, které se přímo netýkají pozorování skrze kameru.

⁵⁴ „Als letzte Rettung vor ihrer Aufspaltung vertraut sie sich dem optischen Auge ihrer Kamera an. In der fotografischen Fixierung der Umgebung, der Stadt Wien, glaubt Anna ihre Wahrnehmungen – die zunehmende Aggressivität und Inhumanität, die sie im Kontakt mit dieser Stadt und seinen Bewohnern erlebt – beweisen zu können und sich selbst der Realität und Wahrheit zu vergewissern.“ In: PRAMMER, Anita. *VALIE EXPORT. Eine multimediale Künstlerin*. Vídeň : Wiener Frauenverlag, 1988. s. 114.

⁵⁵ MULVEYOVÁ, Laura. cit.d., s. 44.

snadněji zapomíná, kým je a kde je. Řešení lze hledat ve filmech, které přiznají proces výroby.⁵⁶ Jeden z prostředků je právě výskyt kamery ve filmu. Mulveyová píše: „Konvence narativního filmu popírají (pohled kamery a pohled publika) a podřizují je (pohledu postav) s vědomým cílem vždy eliminovat neodbytnou přítomnost kamery a zabránit vědomí distance u publika. Bez těchto dvou absencí (hmotná existence záznamového procesu, kritické čtení diváka) nemůže drama-fikce dosáhnout reálnosti, zřejmosti a pravdivosti.“⁵⁷ Když divák vidí postavu, jak snímá skutečnost a tvoří tak film či video, podvědomě nebo i vědomě mu dochází, že se nejedná o realitu, ale pouze o médium filmu, který se jako realita pouze tváří, což zabrání procesu identifikace a divák zůstává sám sebou – sedící bytostí v sálu kina.

Proces identifikace diváka s postavou ve filmu *Unsichtbare Gegner* je rovněž silně ztížen téměř úplnou absencí jakýchkoliv subjektivních pohledů postav, skrze které především proces ztotožnění probíhá. Subjektivní pohledy postavy na postavu druhou se vyskytují pouze ve třech scénách. Téměř vždy se však nejedná o klasické subjektivní záběry a tím je jejich subjektivita zpochybněna. Nejdříve, když Anna sedí s Peterem na zahrádce kavárny a baví se o tom, kam se ubírá jejich vztah a o změnách, které v jejich vztahu proběhly, začnou se po chvíli střídát jednotlivé pohledy na jejich obličeje snímané en face. Zde jsou si rovni, oba jsou zobrazování stejně. Druhým případem je moment, když Peter kritizuje Annu, že musí tak často zalévat květiny, jsou jejich obličeje zobrazeny podobně jako v předchozí scéně, ovšem obličeje jsou zabírané příliš blízko oproti tomu, jak daleko od sebe postavy stojí, tudíž lze velmi snadno spekulovat, jak moc subjektivní tyto pohledy jsou. Navíc sekvence končí záběry na jejich ústa zabírané ve velkém detailu, čili záběrem při běžném rozhovoru lidskému oku zcela nepřirozeném. Posledním případem je návštěva Anny u psychiatra. To, co se původně jeví jako subjektivní pohled doktora na Annu je po chvílce odhaleno jako pouhý pohled přes rameno. Jediný skutečný subjektivní záběr zde je skrze Annu na doktora. Minimální využití point of view je zde dáno stylem snímání. Kamera snímá při rozhovorech postavy většinou v celcích nebo polocelcích a často vtěsná oba účastníky dialogu do jednoho obrazu. S kamerou, která se vymyká klasickému snímání v narativním filmu, se setkáme i v dalších dvou snímcích.

⁵⁶ Na tento fakt jsem upozornila již v souvislosti s Kaplanovou a Richovou v předchozí kapitole.

⁵⁷ MULVEYOVÁ, Laura. cit.d., s. 52.

Rozebrala jsem pohled postavy ve filmu i pohled diegetické kamery. Nyní se budu věnovat pohledu „reálné kamery“, tedy té nediegetické, jejímž prostřednictvím byl natočen film *Unsichtbare Gegner*. Přesněji řečeno nebudu se soustředit na způsob, jakým kamera snímá, to jsem již rozebrala stručně v předchozím odstavci, nýbrž na to, co snímá, co vidí. S tím souvisí i způsob, jakým je zde zobrazena žena potažmo muž. Již na začátku filmu nás napadne, že se nejedná o snímek, který překrucuje reálný svět, kdy žena, která právě vstane s postele je kupodivu už namalovaná a učesaná. Anna je po ránu rozčuchaná, nenamalovaná, opuchlá, v obyčejném pyžamu. Později přistupuje k zrcadlu⁵⁸ – v podprsence. Annu vidíme zezadu, její odraz v zrcadle zepředu. Anna stojí před zrcadlem ve spodním prádle a vypadá, že se chystá upravovat a malovat, což je činnost odkazující právě na postavení ženy jako objektu pro mužský pohled a slast z pohledu. Vše je ovšem popřeno. Obraz Anny v zrcadle (lze dodat podle Lacana: dokonalejší obraz) si maluje rtěnkou rty. Anna ovšem zůstává nehybně stát a na konci odchází od zrcadla stále nenamalovaná a neupravená. Můžeme zrcadlo a vše, co se v něm dělo interpretovat jako odraz toho, co očekává divák, že se bude dívat, příp. co si divák přeje, ale také to, co od ženy očekává patriarchální společnost. Anna v tento moment svou atraktivitu popírá a popírá, že by byla určena pro divákův pohled (*to-be-looked-at-ness*⁵⁹).

Když už je ve filmu *Unsichtbare Gegner* zobrazeno něco, co by mohlo vést k rozkoši z pohledu diváka, najde VALIE EXPORT vždy způsob, jakým tuto rozkoš zničit. V začátku vyvolává Anna v temné komoře fotografii. Je na ni zcela bez zábran zobrazeno ženské pohlaví ve velkém detailu. Kdykoliv ovšem Anna namočí fotku, ozývá se mužské vzdychání neznámého původu. Tyto zvuky jsou vysoce rušivé, nepříjemné a nechutné a působí mnohem silněji než obsah obrazu.

Později, když se Peter a Anna potkávají po společné noci v koupelně, dochází k záběru, kdy Peter močí z neznámého důvodu Anně na vlasy, ta si je následně umyje a osuší si je ručníkem. Peter jí ze srandy začne sušit podpaží a rozkrok svou vlastní hlavou a vlasy. V této situaci by se mohla žena dostat do atraktivních záběrů pro mužského diváka. Vzhledem k nečekanému a silně provokativnímu chování protagonistů se však nic takového neděje. V sedmdesátých letech znamenala tato

⁵⁸ Využívání zrcadel je častým rysem snímků VALIE EXPORT.

⁵⁹ MULVEYOVÁ, Laura. cit.d., s. 47. Hanáková tento pojem překládá jako „*bytí-pro-pohled*“. In: HANÁKOVÁ, Petr. cit.d., s. 84. Pojmem se zabývám i v dalších kapitolách.

scéna v konzervativním Rakousku prolomení tabu, neboť podobné scény nebyly a nejsou ve filmech ani v života vůbec běžné.

Požitek z Annina těla není divákovi dopřán ani v momentě, kdy se svléká, než se chystá jít spát. Sundává si kalhoty a halenku, ovšem nedochází k odhalení těla, neboť měla pyžamo pod oblečením již na sobě.

V částečném rozporu s uvedenými sekvencemi je scéna v druhé polovině filmu, kdy si Anna čistí zuby, holí si podpaží, nohy, a stříhá si nehty na nohou. Nebudu hodnotit, zda je pro muže lákavý pohled na ženu, která si holí nohy. Důležité je, že zde dochází právě ke fragmentarizaci ženské postavy, o které se zmiňuje Mulveyová v souvislosti s hollywoodskými filmy. „Jedna část fragmentárního těla destruuje renesanční prostor, iluzi hloubky požadovanou příběhem; propůjčuje filmu spíše než pravděpodobnost, plochost, která je vlastností vystřižených obrázků nebo ikon.“⁶⁰ Tyto záběry jsou ovšem paralelně střídány se záběry, jak Anna čistí a krájí rybu, následně ji smaží a podává Peterovi na stůl. Vidíme na sebe bezprostředně nalepené záběry přitažlivých částí ženského těla a nepřitažlivých pohledů na rybí krev a vnitřnosti založené na významové souvislosti procesu očišťování a upravování. Stejně tak jako je připravována ryba pro Petera, připravuje se pro něj i Anna. V této scéně zároveň vyznívá, jak je Anna Peterovou otrokyní, maluje se pro něj, holí se pro něj, vaří mu. To se opakuje ve více scénách. Peter sedí u stolu, neustále povídá nebo si čte noviny a Anna kolem něho skáče a připravuje mu večeři.

Anna je zobrazena ve snímku dosti ambivalentně. Na jednu stranu podstrojuje Peterovi a obětuje se kvůli němu. Na veřejnosti ovšem vystupuje jako velmi soběstačná, sebevědomá, rozhodná a inteligentní žena. Tato ambivalence nás přivádí na myšlenku, že Anna možná trpí schizofrenií, čemuž ostatně nasvědčuje i skutečnost, že věří v Hyksos.

Kdykoliv dojde na soukromé hovory Anny s Peterem nebo momenty v domácnosti a třeba i v posteli, Anna se mění v naivní, hloupoučku a dětinskou (podobně se chová i u psychiatra) a je zcela ovládána mužem. Toto je demonstrováno na začátku filmu, když Peter s Annou leží v posteli a on ji chytne za ruku a dělá s ní, co chce, pak ji říká, co má dělat. V běžné rovině se jedná pouze o

⁶⁰ MULVEYOVÁ, Laura. *ci.d.*, s. 47.

nevinné hrátky, ovšem v interpretační rovině lze tuto situaci brát jako znázornění moci Petera nad Annou.

„V jedné velmi důležité sekvenci filmu je s pomocí video-přístroje veden praktický diskurz o zobrazování žen ve výtvarném umění.“⁶¹ Jedná se o již výše zmíněnou scénu, kdy Anna tvoří fotografii a my pozorujeme modelku skrze snímací přístroje a obrazovky. Getrud Koch rozebrala v časopise *Frauen und Film* skvěle význam této scény: „... přes více obrazovek, přes snímací a reprodukční feedback je podniknut pokus s modelkou, ztvárnit držení těla žen na kunsthistoricky významných obrazech. Výsledkem je, ačkoliv ne zcela překvapivě, nadměru napínavá skládačka dějin utlačování žen. Neboť co se objevuje na malbách jako nadpozemská krása, vyžaduje od herečky notnou dávku krkolomného ohýbání a natahování, násilné přizpůsobení se obrazu krásy, což se spíše než ideou krásy ukáže být pomyslnou mužskou projekcí, ...“⁶² Vše potvrzuje krátký moment, kdy se v roli herečky a modelky jednou vyskytne i sama Anna a do pozice shodné s konkrétní malbou je napasována Peterem. Tento význam maleb je následně i vhodně využit k přechodu na další scénu, když se historická malba ženy a muže změní v obličej Anny a Petera sedících v posteli. Tento projekt je v reálu skutečným projektem VALIE EXPORT. Význam je ještě umocněn tím, že ženským postavám dodává místo různých artefaktů v malbách moderní symboly utlačování žen spojené s vizí, že žena patří do domácnosti. Tak se z pietní malby stává žena sedící na pračce a z jiných maleb žena s koštětem, s nádobím nebo s žehlicím prknem.

Ačkoliv analyzujeme obraz ženy ve filmech VALIE EXPORT, považují za důležité rozebrat zde i obraz muže. Laura Mulveyová v třetí kapitole eseje v oddílu B. píše: „V souladu s principy vládnoucí ideologie a s psychickými strukturami, které ji podporují, nemůže mužská postava unést břemeno sexuálního zpředměnění.

⁶¹ „In einer sehr wichtigen Sequenz des Films wird mit hilfe eines Video-geräts ein praktischer Diskurs über die frauendarstellung in der bildenden Kunst geführt.“ In: KOCH, Gertrud. *unsichtbar macht sich die ungedrückung der frauen, indem sie ungeheuerer ausmaße annimmt. zu valie exports film „unsichtbare gegner“*. In: *Frauen und Film*, 1976, s. 7.

⁶² „... über mehrere bildschirme, über aufnahme- und reproduktions-feedback (wird) der versuch (von einer schauspielerin) unternommen, die körperhaltung von frauen auf kunsthistorisch bedeutenden bildern nachzustellen. das ergebnis, wiewohl nicht gerade überraschend, gerät zu einem überaus spannenden puzzle zur geschichte der unterdrückung der frau. denn was auf den gemälden als ausdruck überirdischer schönheit erscheint, erfordert von der schauspielerin ein ausmaß an körperverrenkungen, eine gewaltsame anpassung an ein bild von schönheit, das sich so als das einer idee von schönheit einer frau zeigt, als eine ideelle männliche projektion, ...“ In: *tamtéž*, s.8.

Muž se zdráhá dívat se na svou exhibicionistickou podobu.⁶³ Zobrazování muže není u VALIE EXPORT také právě typické. Často zobrazuje obnažené muže a ne právě přitažlivě. Vypadá to, že se VALIE EXPORT snaží u mužských diváků o dvojitou frustraci. Nejdříve je zklame tím, že neukáže ženu v roli a pohledu, který by byl pro mužského diváka příjemný a očekávatelný, a poté, vycházíme-li z eseje *Vizuální rozkoš a narativní film*, jim předkládá pro ně nepříjemné obrazy mužů. Nejvíce paradoxní je její počínání ve scéně, kdy je Anna poprvé s Peterem v posteli. Jsou nám ukázány jejich nahá těla ve všemožných polohách, ovšem téměř vždy Peterovo nahé tělo zakrývá většinu z těla Annina a zůstává maximálně pohled na Peterovo nahé pozadí. Později následuje sekvence, kdy Peter vykonává potřebu sedíce na toaletě s otevřenými dveřmi a konverzuje s Annou, která stojí před toaletou a pozoruje jej. Během filmu musí divák ještě několikrát čelit nelichotivým zobrazením muže. Například je do filmu vložen moment, kdy na střeše budovy na lehátku leží kněz, čte si knihu a u toho od pasu dolů svlečen masturbuje. Když jde Anna městem a vchází do budovy, potkává v ulicích i v chodbě muže, kteří rovněž masturbují a když postřehnou, že je Anna vidí, chovají se, jako by se jednalo o něco zcela běžného a nadále v masturbaci pokračují. Autorka filmu si dovoluje ukazovat zástupce obou pohlaví v situacích, kdy jsou nedokonalí, což se v klasické hollywoodské produkci nikdy nestává. V žádném z takových snímků nenajdete záběr na policistu, který v jedné ruce drží bloček a druhou si upravuje rozkrok, jak je tomu ve filmu *Unsichtbare Gegner*.

Dalšími neobvyklými a zcela zásadními záběry jsou ty, kdy kamera střídá záběry na Annin nahý klín a obličej. Anna si nůžkami odstříhává ochlupení a lepí si jej nad rty namísto knírku (obr.č.5). Dle mého názoru můžeme tuto scénu chápat následovně: EXPORT se snaží upozornit na touhu ženy začlenit se do patriarchálního systému, ovšem patriarchální systém je k ženám odmítavý a tudíž se žena může začlenit pouze tehdy, přistoupí-li na patriarchálním systém a bude ho respektovat, udělá-li ze sebe muže. Zároveň scéna odkazuje na Sigmunda Freuda a jeho termín „závist penisu“.⁶⁴

⁶³ MULVEYOVÁ, Laura. cit.d., s. 47.

⁶⁴ Termín „závist penisu“ a souvislost s Freudem rozebírám více v následující kapitole.

VI. Menschenfrauen

Další dva hrané snímky VALIE EXPORT *Menschenfrauen* a *Praxis der Liebe* se od *Unsichtbare Gegner* ve způsobu zobrazování ženy značně liší. Z předchozí kapitoly je patrné, že VALIE EXPORT v *Unsichtbare Gegner* brání různými prostředky jak identifikaci s postavou, tak skopofilii a požitku z explicitní nahoty. V dalších dvou snímcích se s tímto téměř nesetkáme. Ženy vystupují často v situacích, kdy se svlékají nebo jsou již svlečené. Neobjevuje se zde téměř snaha zabránit sexualizaci ženy a exhibicionistické stylizaci ženy nebo-li tomu, co Laura Mulveyová nazývá „to-be-look-at-ness“⁶⁵. VALIE EXPORT zde volí cestu vykreslení současného stavu postavení a vnímání žen ve společnosti. K emancipaci dochází jen v malé části. EXPORT upozorňuje na současný stav, jak ho ona vidí, právě tím, že ho zkopíruje do svého filmu a kritizuje ho. Nebrání se lehké ironizaci a dosti drammatizuje. Kritika a upozornění na problémy jsou cílem celého filmu. Kritizuje muže i ženy, které se nechají muži ovládat, kritizuje xenofobii, společnost, byrokracii, patriarchální systém a náboženství založená na patriarchátu.

Zatímco předchozí snímek tíhnul žánrově k science fiction, další dva jsou dramata. Scénář vznikl opět ve spolupráci s Peterem Weibelem. Hlavní ženská postava se opět jmenuje Anna a opět ji hraje Susanne Widl.

V příběhu se prolínají osudy čtyř žen – Anny, Petry, Elizabeth a učitelky Gertrud. Jejich životy spojuje jeden muž. Novinář Franz S. je manželem Anny a ostatní tři ženy bezostyšně využívá jako své milenky. Problém nastává ve chvíli, kdy Anna a Petra obě s Franzem otěhotní. Franz ale nechce být otcem.

Žádná z žen nemá s muži dobré zkušenosti, všechny trápí časté zlé vzpomínky ať už na otce nebo na své exmanžele. Elizabeth navíc musí čelit problémům se svým dospělým synem, který se stále více začíná chováním podobat otcovi, jejímu bývalému manželovi, kterého by ze své hlavy nejradši vymazala. Ačkoliv osudy všech čtyř nakonec nabudou jiný směr, film neposkytuje možné řešení a vidinu zlepšení. Z Petry a Anny se stanou svobodné matky. Gertrud vyleze na sloup vysokého napětí a spáchá sebevraždu. Elizabeth se nakonec podaří získat Franze pro sebe a odjíždí s ním vlakem do Berlína. Zapomenou však na nástupišti zavazadlo a Franz při snaze vyskočit padá pod kola rozjetého vlaku.

⁶⁵ MULVEYOVÁ, Laura. cit.d., s. 47.

Nejhůře končí Franz. Autorka ho trestá nepříjemnou smrtí za všechno, čeho se na ženách dopustil. Nepříliš dobře dopadne i Elizabeth, která je svědkem Franzovi nehody. Jí náleží nešťastný osud za to, že zůstala s Franzem a nevzepřela se jeho majetnické touze a egoismu. Gertrud se vzdává a páchá sebevraždu. Sebevražda je metaforou pro rezignaci žen v mužsky stavěné společnosti, což autorka rovněž ženám vytýká. Nejlépe dopadne Anna a Petra. Sice zůstaly bez muže, ale jako ženy drží při sobě a podporují se. To lze brát jako skrytou výzvu k emancipaci žen a vzájemné podpoře.

VALIE EXPORT radikálně pojímá ženské postavy jako oběti mužů. Mužské postavy ženy utiskují, hrají si s nimi, často se k nim chovají povýšenecky a pohrdavě a berou je jako nižší bytosti. Nadřazenost mužů nepromítá režisérka jen do jejich chování, ale i do jejich postavení. Kritizují je, mají vůči nim předsudky. Tyto nadsazené role dávají právě vyniknout kritice společnosti a přehnanost má upozornit na současný stav.

Autorka vytýká společnosti například upírání práv na vzdělání a zároveň výchovu dítěte. Ve scéně na úřadě je mladé ženě odebrána po rozvodu dcera, protože začala znovu studovat. Úřady tvrdí, že žena nemůže během studia dítě zabezpečit a nemá na něj čas. Žena je však vzornou matkou. Navíc podotýkají, že na dceru bude mít špatný vliv, když má nového partnera a není za něj vdaná. Dcera je přisouzena otci, který žije s novou partnerkou, s kterou rovněž nejsou manželé.

Předsudky padnou i vůči těhotné Anně a Petře v restauraci (obr.č.6). Lidé jim upírají právo chodit v takovém stavu na veřejnost a bavit se.

Gertrud je učitelkou ve škole. Často musí čelit slovním útokům a ponižování ze stran ředitele čili jejího nadřízeného. Ředitel kritizuje její způsob výuky, přístup ke studentům a novátorské postupy. Nelíbí se mu, že se nedrží osnov a tradičního způsobu vyučování. Nezapomene ani zkritizovat její osobní život a věci, které se ke škole vůbec nevztahují. Nemá vůči ní žádný respekt.

Chování mužů k ženám jako k nižší rase odráží i samotný název *Menschenfrauen*, anglicky *Humanwomen*. Název pramení z dialogu, kdy Franz pronese myšlenku, že z opice se vyvinuli lidé a ženy. Tento názor vyjadřuje v přehnané míře právě zacházení s ženami, jako by to ani nebyly lidské bytosti.

Stejně tak se s kritikou svého zaměstnavatele setkává Anna. Jejímu šéfovi se nelíbí, že se obléká výstředně a že nosí do práce kalhoty, nejraději by ji viděl v šedém kostýmku, aby nevyčuhovala. Annino oblečení přitom není nijak vyzývavé, pouze je oblečená originálně a nápadně. Zaměstnavatel jí brání v originalitě a diktuje jí, co má nosit. Tím je ve snímku upozorněno na omezování žen muži.

Povýšenost a předsudky nejsou jediné negativní vlastnosti mužů. Největší kritice je podrobena Franzova polygamie a lhaní. To, co sám dělá nerad vidí dělat svou ženu. S ní i s milenkami si zahrává. Jako zcela bezcharakterní se projeví už v úvodní fázi, kdy obvolává různé známosti a přemlouvá je, aby se spolu večer sešly, ačkoliv má doma manželku. Je několikrát odmítnut. V rozhovoru s každou používá stejné naučené věty a čeká, která se chytí. Svou ješitnost prokáže ve chvíli, kdy si vynucuje od Elizabeth, aby mu řekla, že je v posteli nejlepší ze všech mužů, co kdy měla.

Vraťme se zpět k Mulveyové, její eseji a analýze hollywoodských klasických filmů. Srovnáme-li Franze z *Menschenfrauen* a např. Philipa Marlowea z *Hlubokého spánku* (*The Big Sleep*, 1946) nemají tito dva absolutně nic společné. Philip Marlowe dovede na rozdíl od Franze odmítnout ženu. Identifikace s jeho postavou je snadná. Dochází zde i k záchraně hlavní hrdinky, což je jedno z řešení mužské kastrální úzkosti, jak ji popisuje Mulveyová: „Mužské nevědomí má z této kastrální úzkosti dvě cesty úniku: starost o znovuustavení původního traumatu (zkoumání ženy a demystifikace jejího tajemství), jehož protiváhou je zneuznání, trest či záchrana vinného objektu (cesta prošlapaná typickým působením *film noir*), anebo naprosté zbavení se zodpovědnosti za kastraci náhradou za fetišistický objekt či za příklon reprezentované postavy k fetiši, takže se to stává spíše zdrojem znovunabyté jistoty než nebezpečí (odtud přecenění a kult ženské star).“⁶⁶ Franz ovšem postrádá kladné vlastnosti a ani k záchraně nedochází. Naproti tomu dojde hned několikrát k „demystifikaci ženského tajemství.“ Vše je ovšem nakonec popřeno Franzovou nehodou, kterou můžeme považovat za symbol kastrace.

Rozdělení vlastností, jenž autorka přisoudila postavám obou pohlaví, je poněkud nadsazené a téměř ve snímku nepřipouští možnost, že ne každý muž je jako Franz a každá žena jako Anna nebo Elizabeth. Autorka stojí jednoznačně na straně ženy. Ovšem i u jejich ženských postav převažují spíše negativní vlastnosti.

⁶⁶ MULVEYOVÁ, Laura. cit.d., s. 49.

Podobně jako Anna v *Unsichtbare Gegner* i zde se často jedná o sebevědomé a soběstačné ženy. Jak jedna z žen ve filmu říká: „Společnost potřebuje samostatná individua.“⁶⁷ Co se týká kontaktu s byrokracií a nadřízenými mluví postavy vždy velmi jasně, vystupují rozhodně, stojí si za svým, bez problémů argumentují, neprojevují žádný strach. Např. dokonce učitelka Gertrud se nezdráhá řediteli dát facku. Vše je jinak v momentě, kdy dojde ke střetu těchto žen s Franzem, který neznázorňuje zástupce žádné byrokratické instituce, ovšem potencionálního partnera a milence. Ženy se začnou chovat hloupě, dětinsky, zapomínají na své zásady a podlézají mu. Nepoučily se ani ze svých vzpomínek, které se k nim v nových vztazích neustále vracejí a které dokládají, že všichni muži jsou v jejich světě stejní. Neděsí je ani nápadná podobnost Franze s předchozími partnery a jejich chováním. Jsou nepoučitelné. Necháávají se od něj ponižovat a pak se za ním vždy vrací a odpouští mu. Je zde akcentováno, že nejen muži dělají z žen své oběti, ale ženy jsou vinné tím, že se někdy samy do této pozice staví.

Ve výše zmíněné scéně, kdy chce Franz po Elizabeth aby mu řekla, že byl jejím nejlepším milencem, odmítá mu Elizabeth odpovědět a Franz odchází. Na chvíli si Elizabeth zachová důstojnost, pak se ale pouze v negližé rozbíhá za Franzem na ulici a omlouvá se, ačkoliv nemá za co.

Elizabeth je nejhorším příkladem ženy, který autorka odsuzuje. Elizabeth pracující v baru, je v jedné scéně doslova obletována muži. Je vyzývavě oblečena a nechá muže, aby se jí dotýkali, je ráda středem pozornosti. Dokonale odpovídá vzorci, který nastavila Mulveyová. „Ženy ve své tradiční exhibicionistické roli jsou současně nazírány a vystavovány na odiv, ve svém vzhledu mají zakódovaný silný vizuálně erotický efekt, ...“⁶⁸

Vzpomínky žen na předchozí partnery někdy střídají vzpomínky na otce. zde lze uplatnit Freudovu psychoanalýzu a jeho termíny „závist penisu“ a „Elektřin komplex“, kterých se částečně dotýká i Laura Mulveyová, protože souvisí s „kastročním komplexem“, z kterého teoretička vychází.

Termíny pramení z Freudova falocentrismu. „Elektřin komplex“ je ekvivalentem „Oidipova komplexu“. Tedy nevědomá sexuální touha syna po vlastní matce a dcery po vlastním otci. Na to je někdy odkazováno v *Menschenfrauen*, když

⁶⁷ „Gesellschaft braucht selbstständige Individuen.“ Citát z filmu *Menschenfrauen*.

⁶⁸ MULVEYOVÁ, Laura. cit.d., s. 47.

se střídají pohledy žen na jejich partnery se vzpomínkami na jejich otce. Partneři říkají podobné věty, které říkávali otcové žen, nebo se chovají podobně. Z filmu i Freudovi teorie vyplývá, že si žena hledá partnera podobného svému otci.

„Závist penisu“ spočívá v touze dívky vlastnit penis a tudíž touhu být chlapcem. Tuto teorii ilustruje první pasáž filmu. Jedná se o sen příp. představu jedné z ženských postav.⁶⁹ Žena je sice dospělého věku, ale je oblečena jako malá holčička. Je zamčena v prázdné místnosti, tahá za kliku, buší na dveře a křičí, aby ji odtud pustili ven, že prý je chlapec. Touha ženy být mužem je reflektována i v *Unsichtbare Gegner* ve scéně, kdy si Anna lepí knírek ze svého ochlupení. Navíc si povšimněme, že postava Anny v obou snímcích často nosí stažené vlasy nápadně připomínající pánský účes.

„ ... funkce ženy v utváření patriarchálního nevědomí je dvojitá – první symbolizuje hrozbu kastrace, vycházející z reálné absence penisu, a druhá spočívá v tom, že povyšuje její dítě do symbolické roviny. Jakmile je toho dosaženo, její význam v tomto procesu je u konce, nevyústí do světa práva a jazyka jinak než jako paměť, která osciluje mezi upomínkou na mateřské naplnění a upomínkou vlastní nedostatečnosti.“⁷⁰ Skrze „absenci penisu“ se dostáváme k symboličnosti ženina dítěte a naplnění mateřství. Freud vyvozuje ze symboliky těhotenství, že žena si prostřednictvím dítěte kompenzuje absenci penisu. Jak už bylo zmíněno dvě postavy ve filmu *VALIE EXPORT* otěhotní a rozhodnou se odejít od Franze, tím je jejich význam v procesu opravdu u konce.

Větší symboliku zde však představuje dospělý syn Elizabeth. Jejich hádky střídají prostřihy na synova dětská léta. Syn se v nich zařekne vždy matku chránit a splnit ji každé přání, dodává, že nikdy nebude jako jeho otec. Biologický otec však pronese, že jeho syn jednou bude stejný jako on a bude ho Elizabeth připomínat, jak zjistíme z její vzpomínky. Pro Elizabeth má její syn význam ochránce před jiným mužem. Když syn říká, že ji bude chránit a nebude jako otec, je opět zřejmá rivalita vůči jeho otci, jak o ní píše Freud. Syn se však v dospělosti s otcem identifikuje a je zdrojem dalšího utrpení pro matku. Z původního symbolu, který matce kompenzoval absenci penisu se tak stává další stejná bytost, jako byl její exmanžel a v návaznosti

⁶⁹ Není blíže specifikováno, zda se jedná o sen, představu, halucinaci apod.

⁷⁰ MULVEYOVÁ, Laura. cit.d., s. 43.

na předchozí myšlenky vlastně i její otec. Zároveň tento výsledek potvrzuje moji tezi, že pro VALIE EXPORT v *Menschenfrauen* jsou všichni muži stejní.

VII. Praxis der Liebe

U posledního hraného filmu je znatelný posun v režijním stylu VALIE EXPORT. Uplatňuje zde zkušenosti z předchozích dvou a přesouvá se více směrem od avantgardy a expanded cinema ke komerčnímu způsobu natáčení. Snímek je lépe technicky zpracován a mnohem více uplatňuje mainstreamové postupy, čímž se mírně přibližuje ostatní rakouské tvorbě 80. let.

Zároveň je *Praxis der Liebe* nejpolitictější. I oba předchozí snímky byly namířeny na politickou situaci, ale spíše obecněji. *Praxis der Liebe* reflektuje konkrétní kauzy. Především se jedná o kauzu pašeráctví zbraní. Další kauzou bylo tabuizování vražd a sebevražd ve Vídeňském metru.

V příběhu je do obchodování se zbraněmi zapleten Dr. Alfons Schlögel, milenc hlavní ženské postavy Judith. Judith natáčí v Hamburku reportáž o peepshow. V hotelu naráží na Alfonse, svého známého z Vídně. Brzy mezi nimi vzniká poměr. Děj se přesouvá do Vídně, kde má Judith již delší dobu ženatého milence Josefa, lékaře a vědce. Jednou v noci, když se Judith vrací ze schůzky s Josefem, naráží na uzavřené metro. Někdo údajně spáchal sebevraždu. Judith se chce jako reportérka ujmout tohoto případu. Při pátrání po informacích zjišťuje, že muž byl zapleten do obchodu se zbraněmi a jeho sebevražda byla dost možná nedobrovolná. Judith získá díky Josefovi fotografii, která usvědčuje Alfonse, že se rovněž na zločinu se zbraněmi podílel. Díky jejím důkazům je Alfons usvědčen a vzat do vazby. Příběh končí otevřeně, když Judith nachází ve svém bytě známky vloupání.

V tomto snímku pozorujeme posun i ve vykreslení hlavní ženské postavy. Ta je v porovnání s postavami v *Unsichtbare Gegner* a *Menschenfrauen* z hlediska morálních vlastností nejdále a je nejemancipovanější. Stojí pevně nohama na zemi. Není závislá na mužích. Udržuje zároveň vztah s Dr. Alfonsem Schlögelem a Dr. Josefem Frischkoffem. V prvním snímku jsme sledovali pouze monogamní vztah Anny a Petera, v druhém vztah Franze a čtyř dalších žen. Zde má Judith intimní poměr se dvěma ženatými muži. Zároveň si je Judith vědoma toho, že její milenci mají manželky a oni oba zase nepožadují po Judith, aby se stýkala pouze s jedním z nich. Judith je iniciativní, tvořivá, jedná vždy na vlastní pěst, spoléhá se jedině sama na sebe. Ve vztahu nikdy nemyslí v množném čísle. Nechce se vázat. Intimní

styk iniciuje vždy ona, na rozdíl od žen z *Menschenfrauen*, kde byl tímto iniciátorem vždy muž a dokonce musel ženy ke styku přemlouvat. Judith má i špatné vlastnosti. Hlavní ženská postava se i zde občas umí chovat jako dítě. Podobně jako u Anny z *Unsichtbare Gegner* se tato její vlastnost projevuje v hádkách s partnerem. Její dětinskost je zde však mnohem umírněnější.

Dalším styčným bodem všech hraných snímků autorky je kritika konzervativní a prudérní společnosti a předsudků. Anně bylo vyčítáno odvážné oblečení, které údajně odrazovalo zákazníky. Getrud její způsob výuky odchylující se od osnov. Judit je odmítnuta její reportáž o hamburských peepshow. Její šéf schovává svůj strach z odvážné a troufalé reportáže a hájí se, že reportáž je nevkusná. Zajímavé je, že postavami, které nejsou otevřené novým věcem a novým směrům myšlení, jsou vždy muži – zástupci institucí, nadřízení.

VALIE EXPORT se opět vrací ke svému nápadu z prvního filmu a činí z hlavní postavy ženu za kamerou. Judith pracuje jako reportérka, novinářka a kameramanka. Tentokrát tvoří sama bez partnera. Je jediná, kdo se dívá skrze diegetickou kameru, na rozdíl od Anny z *Unsichtbare Gegner*, která spolupracovala s partnerem Peterem.

Hned první scéna nám ovšem skrze čočku kamery ukazuje svět ne právě typický pro ženský pohled. Emancipovaná Judith se natolik distancuje od konvencí a předsudků, že je schopná natáčet reportáž o peepshow.

Tuto scénu rozeberu detailněji. Je ideální pro srovnání s poznatky Laury Mulveyové, která se zabývá jak voyeurismem u mužů, tak exhibicionismem u žen. Peepshow spojuje obojí. Schéma muž-divák v temné místnosti a žena-objekt nazírání za sklem je až nápadně podobné schématu divák v temném kinosále a žena na plátně. „...(většina hlavního proudu, včetně konvencí) (...) zobrazuje hermeticky uzavřený svět, který se magicky odvíjí, je indiferentní k přítomnosti publika, poskytuje mu pocit separace a hraje na jeho voyeuristickou fantazii. Navíc příkrý kontrast mezi tmou v hledišti (která také izoluje diváky jednoho od druhého) a zářivostí pohyblivých obrazců světla a stínů na plátně pomáhá vytvořit iluzi voyeuristické separace. Ačkoli film je zde opravdu ukazován – je zde od toho, aby byl viděn – dávají specifické podmínky natáčení narativních konvencí divákovi

iluzi, že se dívá na soukromý svět.⁷¹ Na peepshow stejně jako v kině divák podvědomě udržuje distanc od objektu touhy, což posiluje rozkoš skopofilie. Stejně jako tanečnice či striptérka tak i postava ve filmu nepřichází do přímého kontaktu s divákem. Ve scéně, kdy Judith natáčí striptérku přímo při její práci nám jsou nabízeny tři různé pohledy. Pohled Judith skrze kameru na striptérku. Pohled voyeura skrze průhled na striptérku. A pohled seshora na striptérku a Judith, která ji točí, a průhledy, za nimiž jsou voyeuři. Judith má před mužskými voyeury přednostní postavení. Smí stát v místnosti přímo u objektu a pokud by chtěla, mohla by se ho dotknout, což mužům za stěnou umožněno není. Zároveň je ale pohled přes sklo kamery shodný s pohledem přes sklo voyeurů. Judith má sice ve srovnání s muži-pozorovateli určitá privilegia, na druhou stranu však sama stojí za sklem v místnosti určené pro striptérky a muži za stěnou ji mohou taktéž pozorovat, čímž se Judith dostává do zvláštní role, kdy je sama pozorovatelkou a doručovatelkou pohledu a zároveň se stává sama objektem touhy jak mužského diváka, tak přítomných voyeurů.

Zajímavé je srovnání peepshow v *Praxis der Liebe* a peepshow v knize *Pianistka* od Elfriede Jelinek, další známe feministky a kritičky rakouské společnosti. Její román zfilmoval v roce 2001 Michael Haneke (*Pianistka, Die Klavierspielerin*, 2001). Hlavní postava Erika Kohut zde navštěvuje peepshow protože ji voyeurismus do určité míry sexuálně uspokojuje, ačkoliv není lesbicky orientovaná.

Zmiňované scéně s peepshow předchází umělecky laděná pasáž. Jsou zde zachyceny těla striptérek, na které jsou promítány ženské obličej, ústa, nos a především oči (obr.č.7). Oči, které pak postupně sjíždí po nahém těle a symbolizují voyeuristický pohled. Postavy jsou snímány po částech. Dochází opět k fragmentarizaci, o které jsem se již zmiňovala v kapitole věnované analýze obrazu ženy v *Unscihbare Gegner*. Podle Mulveyové fragmentární snímání ženu ikonizuje.⁷² Absentují záběry na obličej, což z žen činí pouhá těla, která nemají žádný jiný význam než být pozorována (*to-be-looked-at-ness*⁷³). Na voyeurismus odkazuje i pokojská v hotelu, která několikrát zvědavě tajně pozoruje milenecký pár.

⁷¹ MULVEYOVÁ, Laura. cit.d., s. 45.

⁷² MULVEYOVÁ, Laura. cit.d., s. 47.

⁷³ MULVEYOVÁ, Laura. cit.d., s. 47.

Nabízí se srovnání postavení diegetické kamery a fotoaparátu ve filmu s dalšími snímky, kde se tento fenomén vyskytuje. Dvěma příklady jsou filmy mužských tvůrců *Zvětšenina* (*Blow-up*, 1966) Michelangela Antonioniho a *Peeping Tom* (1960) Michaela Powella. Oproti snímkům *Praxis der Liebe* a *Unsichtbare Gegner* zde přístroje pro snímání reality mají v ruce muži. U nich se jedná o zcela jinou obsesi než u Anny a Judith. Thomas ze *Zvětšeniny* a Mark z *Peeping Tom* jsou fascinováni ženskou tváří a tělem, ať už krásou nebo variabilitou výrazu tváře. Jedná se o typický příklad skopofilie postavy ve filmu. Dochází zde k časté fragmentarizaci ženského těla. Ve *Zvětšenině* je fotografie důkazem, prostředkem ujištění se o pravdě. Podobně využívá Anna svůj fotoaparát. Ujišťuje se o realitě fotografováním svého okolí. Fotky pro ni zůstávají jedinou jistotou. Její závislost nese až rysy psychické poruchy. Judith na peepshow snímá ženy podobně jako Mark, když točí prostitutky. S rozdílem, že Judith není fascinována objektem, který snímá, neprožívá skopofilii na rozdíl od Marka, který slast z pohledu přímo vyhledává.

Nyní se zaměřím na proces identifikace pramenící ze skopofilie. Mulveyová vyvozuje celou myšlenku identifikace s postavou na plátně z Jacquese Lacana a jeho popisu zrcadlové fáze u dítěte.⁷⁴ „...struktura filmu se odvíjí kolem hlavní dominantní postavy, se kterou se divák může identifikovat. Jestliže se divák identifikuje s hlavní mužskou postavou, promítá svůj pohled do toho, jenž se mu podobá, do svého filmového zástupce, takže síla mužského představitele, tak jak má události pod kontrolou, je v souladu s aktivní silou erotického pohledu a dává oběma, divákovi i jeho zástupci na plátně, uspokojivý pocit všemocnosti. Oslnivé vlastnosti mužského filmového idolu jsou tak nikoli vlastnostmi erotického objektu, jemuž patří upřený pohled, ale dokonalejšího, kompletnějšího, mocnějšího ideálního Já, ustaveného již ve chvíli rozpoznání sebe sama před zrcadlem.“⁷⁵ Mulveyová dochází k závěru, že postava na plátně, s níž se divák identifikuje, je projekcí lepšího a dokonalejšího Já. Lze tedy usuzovat, že divák se sice identifikuje s postavou, která je mu nejpodobnější, ale zároveň se mnohem ochotněji identifikuje s postavou s lepšími a kladnými vlastnostmi. Tím pádem se snižuje pravděpodobnost identifikace

⁷⁴ Lacan touto fází popisuje dobu, kdy dítě není ještě zcela schopno správně ovládat svoji motoriku. V momentě, kdy začne rozpoznávat sám sebe v zrcadle, vnímá odraz jako své dokonalejší a úplnější Já. Tento moment je pak rozhodující pro ustanovení jeho Já.

⁷⁵ MULVEYOVÁ, Laura. cit.d., s. 48.

s postavou Alfonse nebo Josefa. Psychologicky jsou vykresleni pouze minimálně a v tomto minimu navíc převažují spíše negativní vlastnosti.

Dalším faktorem, který brání identifikaci, je chybějící vývoj postav Alfonse a Josefa. Jejich postavy se v průběhu filmu nijak nezmění a nic se nenaučí. Na rozdíl od již dříve zmiňovaného snímku *Hluboký spánek* (*The Big Sleep*, 1946). Philip Marlowe se změní ze zatvrzelého uzavřeného detektiva, který myslí v první řadě vždy na sebe, v člověka, který se obětuje pro ženu a nasazuje vlastní krk ve jménu ženy a ne finanční odměny.

Nezbytným aspektem procesu identifikace jsou především subjektivní pohledy postavy, s níž se divák ztotožňuje. Subjektivní pohledy Alfonse nebo Josefa se vyskytují jen v malé míře ve scénách intimních chvil s Judith.

Můžeme tedy pozorovat jak prvky, které přispívají k identifikaci, tak prvky, které jí brání. Největší překážkou je opět přítomnost diegetické kamery, rozebrané výše v této kapitole. Důvody proč přítomnost kamery brání identifikaci jsem se zabývala u analýzy filmu *Unsichtbare Gegner*.

Navzdory chybějící možnosti ztotožnit se s mužskou postavou, není skopofilie u mužského diváka při sledování *Praxis der Liebe* vyloučena. Mimo úvodní sekvence z peepshow a spousty záběrů na obnažená ženská těla skrze Juditinu kameru a pohledy voyeurů, se ve snímku nachází hned několik scén se záběry na obnaženou Judith. Když se Judith schází na hotelovém pokoji s Alfonsem nebo Josefem vystupuje v obraze pouze ve spodním prádle nebo negližé. Podobné záběry jsme již viděli v *Menschenfrauen*. Právě v těchto situacích se výjimečně setkáme se subjektivními pohledy Josefa a Alfonse. Především pak se jedná o jeden dlouhý záběr na Juditin obličej pohledem Josefových očí. V hádce s Josefem Judith dokonce jakoby reflektuje svojí roli pouhého těla a objektu pohledu: „Jsem jen produktem tvých přání!“⁷⁶ křičí na Josefa.

Zde narazíme oproti druhému hranému filmu VALIE EXPORT na záběry explicitní nahoty Judith. Tyto záběry jsou z jejího soukromí, kde je sama. Judith leží ve vaně a omývá se. Záběr je umělecky částečně tónován do modré barvy. Zde je vystavena pouze pohledu diváků, jako by tento záběr existoval jen pro ně. Nemá žádný význam pro plynutí příběhu. Mezi záběry Judith a záběry dívek z peepshow

⁷⁶ „Ich bin nur Produkt deiner Wünsche.“ Citát z filmu *Praxis der Liebe*.

v těchto momentech nenajdeme žádný rozdíl. Avšak záběrům z koupelny bezprostředně předchází moment, kdy se Judith svléká. Předstoupí před otevřené okno, které pak tvoří druhý rám obrazu, což již nemusí nutně být beze svědků. Někdo by ji v tuto chvíli mohl zahlédnout. Juditino obcházení kolem okna konotuje jak možnost voyeurismu, jež je podložen přítomností nediegetické kamery snímající právě tento pohled, tak ženský exhibicionismus. Pozice Judit jako někoho, kdo má být pozorován, je podtrhnuta když si ji nápadně prohlíží neznámý muž v metru.

Oproti identifikaci mužského diváka s jednou z postav, je pro ženskou divačku mnohem snazší ztotožnit se s Judith. Subjektivní záběry z pohledu Judith jsou vzhledem k častým pohledům skrze její kameru využívány mnohem více než subjektivní záběry mužských postav. K procesu identifikace přispívají i Juditiny snové vize a noční můry.

VIII. Typologie ženských a mužských postav v hraných filmech VALIE EXPORT

Při vytváření postav ve svých hraných snímcích se VALIE EXPORT drží schématu, který je snadné odpozorovat. Všechny ženské postavy mají vždy něco společné. To stejné se nachází i u mužů.

Anna, Anna, Petra, Elizabeth, Gertrud a Judith jsou všechny různé a sebevědomé ženy se suverénním vystupováním na veřejnosti. Jsou inteligentní. Avšak v momentě, kdy se setkávají s potencionálními nebo skutečnými mužskými partnery, jim zcela podlehnou. V jejich přítomnosti nedovedou logicky myslet. Ztrácejí smysl pro své zásady, ztrácejí důstojnost a sebeúctu. Chovají se dětinsky a zůstává z nich jen osoba se základními lidskými pudy. Jejich chování nese někdy až znaky schizofrenie nebo při nejmenším lehkých psychických problémů.

Často můžeme u ženských postav vyzorovat sklon k pití alkoholu, po kterém následuje agresivita, hádavost, výbušnost.

EXPORT vykresluje své postavy jako oběti mužské společnosti. Mužům vaří, starají se o ně a kvůli nim se šlechtí.

Ženy jsou terčem posměchu, kritiky, výčitek. Je jim bráněno v originalitě a dokonce někdy v seberealizaci a vlastní tvorbě.

Ačkoliv se některé ženy zvládnou emancipovat, nenacházejí trvalé východisko a zůstávají nadále vlečeny patriarchálním systémem. Tato zdánlivá bezvýchodnost situace zdůrazňuje až nemožnost vymanit se z všudy přítomného patriarchálního myšlení a jazyka. Žena není nikdy plnohodnotnou alternativou muže, ale jen náhradou, zástupkyní muže na jeho pozici. Vystihuje to citát z *Menschenfrauen*: „Protože my ženy dovedeme/můžeme myslet jen ve formě konkurence.“⁷⁷

Ženy mají často tvůrčí pozice. Jsou umělkyně, reportérky, novinářky, kameramanky, fotografky, architektky nebo učitelky. Jsou nakloněné originálnímu stylu oblékání, novým směrům, trendům a netradičním způsobům.

Oproti nim jsou muži zástupci různých institucí a států. Jsou to policisté, ředitelé, učitelé, vědci, doktoři a nadřizení. V *Praxis der Liebe* si pak můžeme

⁷⁷ „Weil wir Frauen nur in der Form von Konkurrenz denken können.“ Citát z filmu *Menschenfrauen*.

všimnout, že oba milenci Judith mají doktorský titul. Zde je nenápadně zdůrazněno, že pro muže je snadnější vystudovat. V *Menschenfrauen* je ženě na úřade vyčítáno, když chce během výchovy dcery zároveň studovat.

Muži mají někdy násilnické sklony. Hrají si s ženami, využívají je. Udržují vztahy s více ženami záraz. Muži ženám nevěří, neberou jejich řeči vážně. Jejich zájmy považují za banality. Například ve scéně z *Unsichtbare Gegner*, kde Anna zalévá květiny, je za tuto činnost mužem zkritizována.

Muži vystupují v zdrženlivých rolích, co se týká nových nápadů a myšlenek. Mají strach z nových přístupů. Ve skrytu je děsí ženská emancipace.

IX. Závěr

VALIE EXPORT je dodnes významnou umělkyní v kontextu rakouské i světové umělecké tvorby. Její dílo nese velkou zásluhu na pozvednutí kvality národní kultury a umění. V 70. a 80. letech se jí podařilo spolu s dalšími autory vytvořit protipól nekvalitní tvorbě z 50. a 60. let a tím zlepšit mínění o rakouské kinematografii v zahraničí.

Cílem mojí práce bylo komplexně rozebrat obraz ženy v jejích hraných filmech. Jednalo se o její tři snímky *Unsichtbare Gegner* (1977), *Menschenfrauen* (1980) a *Praxis der Liebe* (1985).

Jako opora mi sloužila především nejreflektovanější teoretická feministická esej Laury Mulveyové *Vizuální rozkoš a narativní film*. Podle této eseje jsem rozebírala dvě slasti pramenící ze sledování filmů: identifikaci s postavou a skopofilii. Analýza probíhala zkoumáním tří možných pohledů ve filmu: pohled kamery, pohled postavy a pohled diváka. Během analýzy jsem odhalila čtvrtý možný pohled a sice pohled postavy skrze kameru zahrnutou do diegeze filmu.

Zjišťovala jsem zda, je pro filmového diváka možné při sledování pocítit slast z pozorování postavy a z identifikace s postavou ve třech filmech VALIE EXPORT.

Další úlohou bylo postihnout, jak vypadá ženská postava v hraných filmech EXPORT, co je pro ni typické, jak je snímána a zobrazována, jak je vnímána mužskými postavami a především diváky.

Hlavní hrdinky Judith, Anna, Gertrud, Petra, Elizabeth a Anna jsou emancipované ženy, které se spoléhají pouze samy na sebe, v přítomnosti muže však přicházejí o rozumné myšlení. Ať už jsou jakkoliv inteligentní a emancipované, nakonec vždy podléhají mužské společnosti formované patriarchálním systémem.

Ženské postavy jsou mnohdy ukazovány svlečené. V prvním snímku jsou záběry sexualizované ženy popírány různými prostředky, které minimalizují možnost skopofilie. V dalších dvou snímcích je žen jako objektů pro pohled naopak využíváno, aby bylo poukázáno na současný stav. Ženské tělo je často rozzáběrováno na části, čímž dochází k ikonizaci ženy.

Skopofilii v prvním a třetím snímku výrazně brání přítomnost kamery v ruce hlavní představitelky. Skrze přiznání produkčního procesu filmu dochází

k jeho dekonstrukci a snížení možnosti skopofilie i identifikace. Identifikace je omezena i minimem subjektivních záběrů, které jsou pro ni nezbytné.

Skopofilie a identifikace jsou sice omezeny, ale nejsou vyloučeny. VALIE EXPORT zobrazuje ženu sice sebevědomou a emancipovanou, ale navzdory tomu nezabraňuje úplně její fetišizaci.

X. Anotace

Autorka: Aneta Horáková

Katedra: Katedra divadelních, filmových a mediálních studií

Fakulta: Filozofická

Název práce: Obraz ženy v hraných filmech VALIE EXPORT

Vedoucí práce: Mgr. Petr Bilík, Ph.D.

Počet znaků: 89 826

Počet příloh: 4

Počet titulů použité literatury: 32

Klíčová slova: Rakouský film, rakouská avantgarda, VALIE EXPORT, experimentální film, feminismus, obraz ženy, Laura Mulveyová.

Cílem práce je podrobná analýza zobrazení ženy jako objektu nazírání v hraných filmech *Praxis der Liebe* (1985), *Menschenfrauen* (1980) a *Unsichtbare Gegner* (1977) rakouské režisérky VALIE EXPORT v kontextu tendencí rakouského filmu druhé poloviny 70. a první poloviny 80. let. Práce vychází z doporučené literatury, tří zmíněných filmů a vlastní analýzy. Hlavní úlohou je zkoumat, jak je zobrazena žena v těchto filmech prostřednictvím tří pohledů – pohledu kamery, diváka a postavy ve filmu. Vycházím především ze studie Laury Mulveyové *Vizuální rozkoš a narativní film*, ale částečně se opírám i o text E. Ann Kaplan *Women and Film: Both Sides of Camera* a článek Ruby B. Rich *In the Name of Feminist Film Criticism*.

XI. Annotation

Author: Aneta Horáková

Department: Department of Theatre, Film and Media Studies

Faculty: Philosophical

Title of the thesis: Image of woman in feature films of VALIE EXPORT

Supervisor of the thesis: Mgr. Petr Bilík, Ph.D.

Number of characters: 89 826

Number of appendices: 4

Number of used literature titles: 32

Key words: Austrian cinema, Austrian avant-garde, VALIE EXPORT, experimental cinema, feminism, image of a woman, Laura Mulvey.

The aim of this thesis is a detailed analysis of woman's portrayal as an object of interest in the Austrian filmmaker VALIE EXPORT's feature films *Praxis der Liebe* (1985), *Menschenfrauen* (1980) and *Unsichtbare Gegner* (1977) with regards to the Austrian film tendencies of the late 70s and early 80s. The thesis is based on the recommended literature, the three above mentioned movies and author's original analysis. The main accent is put on the investigation of how woman is portrayed in these films via three points of view –the cine-camera's, the audience's and the protagonist's. The central text with which the author works is above all Laura Mulvey's essay *Visual Pleasure and Narrative Cinema* but the thesis is also partly supported by E. Ann Kaplan's text *Women and Film: Both Sides of Camera* and Ruby B. Rich's article *In the Name of Feminist Film Criticism*.

XII. Prameny

Filmy (abecedně)

Hluboký spánek (The Big Sleep, 1946) – Howard Hawks

Menschenfrauen (1980) – VALIE EXPORT

Peeping Tom (1960) – Michael Powell

Pianistka (Die Klavierspielerin, 2001) – Michael Haneke

Praxis der Liebe (1985) – VALIE EXPORT

Unsichtbare Gegner (1977) – VALIE EXPORT

Zvětšenina (Blow-up, 1966) – Michelangelo Antonioni

XIII. Literatura

- ANKER, Steve. *Austrian Avant – Garde Cinema 1955-1993*. Wien : Sixpack Film, 1994. s. 39-42.
- ANONYM. VALIE EXPORT. *Filmmuseum katalog*, 2007, č. 5, s. 21-28.
- BRUNS, Karin – RICCHARZ, Claudia. *Frauen Video Katalog*. Hamburg : Frauen-Anstiftung, 1990. 417 s.
- CASETTI, Francesco. *Filmové teorie 1945 – 199*. 1. vyd. Praha : Akademie múzických umění v Praze, 2004. 408 s. ISBN 978-80-7331-143-8.
- EDER, Nicholas – KRIEGLEDER, Manfred. *Die Praxis der Avantgarde. Film. Logbuch*, 1985, č. 1, s. 44-45.
- EXPORT, VALIE. Přednáška na Letní filmové škole 2009. 30.7. 2009.
- FRIEDEN, Sandra a kolektiv. *Gender and German Cinema. Feminist Intervention and Representation in New German Cinema*. Oxford : Berg Publishers, 1993. s. 241-278. ISBN 0-85496-947-0.
- FRITZ, Walter. *Kino in Österreich. 1929-1945 Tonfilm*. Wien : ÖBV, 1991. 256 s. ISBN 3-215-05666-6.
- FRITZ, Walter. *Kino in Österreich. 1945-1983 Film zwischen Kommerz und Avantgarde*. Wien : Österreichischer Bundesverlag, 1984. 244 s. ISBN 3-215-04992-9.
- HANÁKOVÁ, Petra. *Pandořina skříňka aneb Co feministky provedly filmu*. 1. vyd. Praha : Academia, 2007. 144 s. ISBN 978-80-200-1551-8.
- HAVELKOVÁ, Hana – VODRÁŽKA, Mirek. *Žena a muž v médiích*. Praha: Nadace Gender Studies, 1998. 50 s. ISBN 80-902367-2-3.
- HORWATH, Alexander – PONGER, Lisl – SCHLEMMER, Gottfried (Hg.). *Avantgardefilm Österreich. 1950 bis heute*. 1. vyd. Wien : Wespennest, 1995. 443 s. ISBN 3-85458-508-X.

KAPLAN, E. Ann. *Women and Film: Both Sides of Camera*. New York: Routledge, 1990. 272 s. ISBN 978-0415027649

KOCH, Gertrud. unsichtbar macht sich die untedrückung der frauen, indem sie ungeheure ausmaße annimmt. zu valie exports film „unsichtbare gegner“. *Frauen und Film*, 1976, s. 6-11.

LAMB-FAFFELBERGER, Margarete. *Valie Export und Elfriede Jelinek im Spiegel der Presse. Zur Rezeption der feministischen Avantgarde in Österreich*. New York : Peter Lang, 1992. 224 s. ISBN 978-0820419800.

MAZANEC, Martin. Film je socha! S VALIE EXPORT o rozšířeném filmu a feminizmu. *A2* 5, 22. 7. 2009, s. 24-25. ISSN 1803-6635.

MUELLER, Roswitha. *VALIE EXPORT. Fragments of the Imagination*. Bloomington : Indiana University Press, 1995. s. 125-182. ISBN 0-253-33906-5.

MULVEYOVÁ, Laura. Vizuální rozkoš a narativní film. *Illuminace* 5, 1993, č. 3, s. 43-52. Přeložili Markéta Burešová a Ivan Žáček. ISSN 0862-397X.

PRAMMER, Anita. *VALIE EXPORT. Eine multimediale Künstlerin*. Wien : Wiener Frauenverlag, 1988. 219 s. ISBN 978-3-900399-25-2.

PRAMMER, Anita. *Weibliche Ästhetik/Feministischer Diskurs in den Arbeiten Valie Exports*. Disertační práce, Integrativwissenschaftliche Fakultät der Universität Wien. Wien : 1987.

RICH, Ruby B. In the Name of Feminist Film Criticism. *Jump Cut* 19, 1978. Přetištěno in Nichols, *Movies and Methods II*, s. 340-358.

SCHEUGL, Hans. *Erweitertes Kino. Die Wiener Filme der 60er Jahre*. 7. vyd. Wien : Triton Verlag, 2002. 443 s. ISBN 3-85486-110-9.

SCHLEMMER, Gottfried (Hg.). *Der neue österreichische Film*. Wien : Wespennest, 1996. s. 182-194, 382-392. ISBN 3-85458-510-1.

SZELY, Silvia (Hg.). *EXPORT Lexikon. Chronologie der bewegten Bilder bei VALIE EXPORT*. 1. vyd. Wien : Sonderzahl, 2007. 208 s.

TAUBIN, Amy. Invisible Adversaries. *Artforum*, 1980, č. 11, s. 88-89.

THOMPSONOVÁ, Kristin – BORDWELL, David. *Dějiny filmu: Přehled světové kinematografie*. 1. vyd. Praha : Akademie múzických umění/Nakladatelství Lidové noviny, 2007. 872 s. ISBN 978-80-7106-898-3.

ULRICH, Rudolf. *Österreicher in Hollywood. Ein Beitrag zur Entwicklung des amerikanischen Films*. 1. vyd. Wien : Verlag der Österreichische Staatsdruckerei, 1993. 443 s. ISBN 3-7046-0419-4.

WINKLER, F. Christian. *Wien-Film. Träume aus Zelluloid. Die Wege des österreichischen Films*. Erfurt : Sutton Verlag, 2007. 128 s. ISBN 978-3-86680-227-8.

Internetové zdroje

ANONYM. *Aktionskunst in Österreich*. [online]. Google Books [3. 5. 2010]. B.O.R.G Schoren. Dostupné z WWW: <<http://projects.brg-schoren.ac.at/1968/aktknst.htm#Aktion>>.

EXPORT, VALIE 2010. *VALIE EXPORT* [online]. InternetArtBook-AP. [3. 5. 2010]. Dostupné z WWW: <<http://www.valiexport.at/>>.

KAPLAN, E. Ann. *Women and Film: Both Sides of Camera* [online]. Google Books [3. 5. 2010]. Dostupné z WWW: <<http://books.google.cz/books>>.

RICH, Ruby B. *In the Name of Feminist Film Criticism*. [online]. Google Books [3. 5. 2010]. In ERENS, Patricia. *Issues in feminist film criticism*. Dostupné z WWW: <<http://books.google.cz/books>>.

Internetové databáze

www.csfd.cz

www.imdb.cz

XIV. Summary

VALIE EXPORT is one of the most important figures of the Austrian cinema. She began to make avant-garde movies in the 1960s and belonged to the Wiener group authors, mostly working with her partner Peter Wiebel. VALIE EXPORT is the representative of expanded cinema and Viennese actionism. Apart from the directing, she engages herself in photography, performances and curator's activities. In addition to that, she also lectures at universities. Her first feature film *Unsichtbare Gegner* was shot in the year 1977, movies *Menschenfrauen* and *Praxis der Liebe* followed.

Director's extensive production continually engages in feminism and image of a woman. The author tried to change the image of a woman in media by force of her 1970s and 80s movies. She disturbs the traditional woman's roles used in classical Hollywood cinema or Austrian sex comedies of 1950s and 60s.

The female characters of her feature films are self-confident and emancipated beings, yet still unable to live without men. In the presence of their lovers, women somehow change into naive and childish figures. VALIE EXPORT puts them into the roles of victims forced by male society. The director presents reality instead of some examples of emancipated women. VALIE EXPORT's characters, even if unable to triumph over the patriarchal system, they are used as a resource of critique.

Unlike common narrative feature films, the VALIE EXPORT nearly does not use subjective shots, which are one of the sources of identification with the on-screen male actor. The absence of such shots in the author's films lowers the chance that the audience would identify themselves with the character and also the possibility of scopophilia – pleasure from watching. Even if VALIE EXPORT shows naked women, she denies their existence as objects of male gaze and disturbs perception of film as a reality by using details such as cine-camera on screen.

XV. Přílohy

XV.I Analyzovaná díla

Unsichtbare Gegner

Rakousko, 1977, 112 min

Režie: VALIE EXPORT

Scénář: Peter Weibel, VALIE EXPORT

Námět: VALIE EXPORT

Kamera: Wolfgang Simon

Hrají: Susanne Widl, Peter Weibel, Josef Plavec, Monika Helfer-Friedrich, Helke Sander, Dominik Dusek, Herbert Schmid

Menschenfrauen

Rakousko, 1980, 124 min

Režie: VALIE EXPORT

Scénář: Peter Weibel, VALIE EXPORT

Námět: VALIE EXPORT

Kamera: Wolfgang Dickman, Karl Kases

Hrají: Susanne Widl, Klaus Wildbolz, Renée Felden, Maria Martina, Christiane von Aster, Ingrid Hölzl

Praxis der Liebe

Rakousko, 1985, 90 min

Režie: VALIE EXPORT

Scénář: VALIE EXPORT

Námět: VALIE EXPORT

Kamera: Jürgen Schmidt-Reitwein

Hrají: Adelheid Arndt, Rüdiger Vogler, Hagnot Elischka, Günther Nenning, Gary Indiana

XV.II Výchřer filmografie režisérky

- 1968 Tapp- und Tastkino
- 1968 Ping pong. Ein Film zum spielen – ein Spielfilm
- 1969 Genitalpanik
- 1969 Tonfilm
- 1970 Zeitgedicht / 24 Stunden 24 mal fotografiert
- 1970 Touching body poem
- 1970 Split – Reality
- 1971 Eros/ion
- 1972 Zwangsvorstellung
- 1973 Adjungierte Dislokationen
- 1973 ...Remote...Remote...
- 1973 Mann & Frau & Animal
- 1977 Unsichtbare Gegner
- 1980 Menschenfrauen
- 1983 Syntagma
- 1985 Praxis der Liebe
- 1986 Ein perfektes Paar oder die Unzucht wechselt ihre Haut
- 1988 Elfriede Jelinek. News from Home 18.8.88

XV.III Seznam citovaných filmů (abecedně)

- ...Remote...Remote... (1973) – VALIE EXPORT
- Adebar (1957) – Peter Kubelka
- Adjungierte Dislokationen (1973) – VALIE EXPORT
- Anima – Symphonie Fantastique (1981) – Titus Leber
- Arnulf Rainer (1960) – Peter Kubelka
- Aus alt macht nicht neu (1965) – VALIE EXPORT
- Bílá stuha (Das Weiße Band, 2009) – Michael Haneke
- Bilderbuch Gottes (1960) – J.A. Holman
- Canale grande (1983) – Friederike Pezoldová
- Das große Liebesspiel (1963) – Alfred Weidenmann
- Den tüchtigen gehört die Welt (1981) – Peter Patzak
- Der geile Wotan (1970) – Otto Muehl
- Der letzte Ritt nach Santa Cruz (1964) – Rolf Olsen
- Der letzte Werkelmann (1972) – Jörg A. Eggers
- Der Makler (1967) – Franz Josef Fallenberg
- Der Schüler Gerber (1981) – Wolfgang Glück
- Der Traum des Sandino (1981) – Margareta Heinrichová, Rudi Pallas
- Der Weibsteufel (1966) – Georg Tressler
- Die Ausgesperrten (1982) – Franz Novotny
- Die blinde Eule (1979) – Mansur Madavi
- Die Erben (1982) – Walter Bannert
- Die ersten Tage (1971) – Herbert Holba
- Die totale Familie (1981) – Ernst Schmidt Jr.
- Die unglücklichen Minuten des Georg Hauser (1974) – Mansur Madavi
- Ďáblova dílna (Die Fälscher, 2007) – Stefan Ruzowitzky
- Ein perfektes Paar oder die Unzucht wechselt ihre Haut (1986) – VALIE EXPORT
- Ein wenig Sterben (1981) – Mansur Madavi
- Elfriede Jelinek. News from Home 18.8.88 (1988) – VALIE EXPORT
- Eros/ion (1971) – VALIE EXPORT
- Exekution (1969) – Karl Kases, Franz Novotny
- Exit – nur keine Panik (1980) – Franz Novotny
- Fremd bin ich eingezogen (1978) – Titus Leber

Genitalpanik (1969) – VALIE EXPORT
Genossinnen (1983) – Margareta Heinrichová
Geständnis einer Sechzehnjährigen (1961) – Georg Tressler
Hluboký spánek (The Big Sleep, 1946) – Howard Hawks
Ich will leben (1976) – Jörg A. Eggers
Ich wollte leben (1983) – Alfred Ninaus, Ruth Ninausová
Invaze lupičů těl (Invasion of the Body Snatchers, 1956) – Don Siegel
Karambolage (1983) – Kitty Kino
Kassbach (1979) – Peter Patzak
Kindertotenlieber (1976) – Titus Leber
Kottan ermittelt (1976-1983) – Peter Patzak
Lauf, Hase lauf (1979) – Alfred Ninaus, Ruth Ninausová
Lulu (1962) – Rolf Thiele
Mann & Frau & Animal (1973) – VALIE EXPORT
Menschenfrauen (1980) – VALIE EXPORT
Moos auf den Steinen (1968) – Georg Lhotzky
Morgen beginnt das Leben/Verdammt die jungen Sündner nicht (1961) – Hermann
Leitner
Notausgang (1976) – Mansur Madavi
Oh, Du mein Österreich (1959) – Herbert Heidmann
Panoptikum 59 (1959) – Walter Kolm-Veltée
Parapsycho – Spektrum der Angst (1975) – Peter Patzak
Peeping Tom (1960) – Michael Powell
Petunia (1981) – Penelope Georgiou
Pianistka (Die Klavierspielerin, 2001) – Michael Haneke
Ping pong. Ein Film zum spielen – ein Spielfilm (1968) – VALIE EXPORT
Poloněžná (Halbzarte, 1959) – Rolf Thiele
Praxis der Liebe (1985) – VALIE EXPORT
Radio freies Utopia (1980) – Friederike Pezoldová
Sei zärtlich Pinguin (1982) – Peter Hajek
Schlachthaus (1970) – Karl Kases, Franz Novotny
Schwechater (1958) – Peter Kubelka
Sieg (1967) – Herbert Holba
Sodoma (1969) – Otto Muehl

Sonne, halt! (1959-1962) – Ferry Radax, Konrad Bayer
Split – Reality (1970) – VALIE EXPORT
Strawanzer/Die letzte Runde (1983) – Peter Patzak
Südtirol – Land der Sehnsucht (1961) – Harald Zusanek
Syntagma (1983) – VALIE EXPORT
Šestnáctiletá (Unter 18/Noch Minderjährig, 1957) – Georg Tressler
Tapp- und Tastkino (1968) – VALIE EXPORT
Testament (1968) – Ferry Radax
Toilette (1979) – Friederike Pezoldová
Tonfilm (1969) – VALIE EXPORT
Totstellen (1975) – Axel Corti
Touching body poem (1970) – VALIE EXPORT
Tristan und Isolde (1969) – Franz Josef Fallenberg
Unsere Afrikareise (1966) – Peter Kubelka
Unsere tollen Tanten (1961) – Rolf Olsen
Unsichtbare Gegner (1977) – VALIE EXPORT
Vladimir Nixon (1968) – Michael Pilz
Was kostet der Sieg (1981) – Walter Bannert
Week End (1968) – Jean-Luc Godard
Wegen Verführung Minderjähriger (1960) – Hermann Leitner
Wienfilm 1896-1976 (1977) – Ernst Schmidt Jr.
Winter in den Alpen (1956) – Max Zehenthofer
Zechmeister (1981) – Angela Summerederová
Zeitgedicht/24 Stunden 24 mal fotografiert (1970) – VALIE EXPORT
Zvětšenina (Blow-up, 1966) – Michelangelo Antonioni
Zwangsvorstellung (1972) – VALIE EXPORT
ZZZ Hamburg special (1968) – Hans Scheugl

XV.IV Obrazová příloha



obr.č. 1



obr.č. 2



obr.č. 3



obr.č. 4



obr.č. 5



obr.č. 6



obr.č. 7