

Univerzita Palackého v Olomouci

Filozofická fakulta

Diplomová práce

**Změna reprezentace ženského těla
ve filmech Daria Argenta.**

Giallo: misogynie, nebo feminismus?

Bc. Victoria Smirnova

Katedra divadelních a filmových studií

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

Studijní program: Filmová studia/Portugalská filologie

Olomouc 2021

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci *Změna reprezentace ženského těla ve filmech Daria Argenta. Giallo: misogynie, nebo feminismus?* vypracovala samostatně za použití v práci uvedených pramenů a literatury. Dále prohlašuji, že tato diplomová práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

V Olomouci dne

.....

podpis

Ráda bych touto cestou vyjádřila poděkování doc. Mgr. Luboši Ptáčkovi, Ph. D., za čas, který mi věnoval, za cenné rady, přátelský přístup a neustálou podporu, kterou mi poskytoval nejen při zpracovávání diplomové práce, ale během celého studia na Univerzitě Palackého. Dále bych tímto chtěla vyjádřit nesmírnou vděčnost své rodině – mamince, tatínkovi, sestře Aksinje a babičce –, která mě v průběhu let neustále podporovala a věřila ve mě. Za teplo a nevyčerpatelnou lásku, které mi vždy dodávaly odvahu pokračovat dál, bych chtěla poděkovat příteli Héctoru Gonzalezu Herrerovi. Mé díky patří také všem přátelům, kteří mě při vytváření této práce podpořili, zejména Mgr. Albině Feofilaktové za pozitivní energii a nedocenitelnou pomoc.

OBSAH

ÚVOD	6
TEORETICKÁ ČÁST.....	9
1. Historie giallo	9
1.1 Giallo – z literatury na filmové plátno	9
1.2 Raná gialli	12
1.3 Dario Argento a <i>becoming-other</i> giallo	18
2. Teorie a metodologie	20
2.1 Druhá vlna feministické filmové teorie	20
2.1.1 Laura Mulvey – <i>Vizuální slast a narativní film</i>	21
2.1.2 Pam Cook a Claire Johnston – <i>The Place of Woman in the Cinema of Raoul Walsh</i>	25
2.1.3 Barbara Creed – <i>The Monstrous-Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis</i>	26
2.1.4 Carol Clover – <i>Men, Women and Chainsaws: Gender in the Modern Horror Film</i>	29
2.2 Postmoderní feministická filmová teorie.....	30
2.2.1 Barbara M. Kennedy – <i>Deleuze and Cinema: The Aesthetics of Sensation</i>	31
2.3 Vliv feministického myšlení na žánrovou proměnu	34
2.4 Metodologie	36
PRAKTICKÁ ČÁST – ANALÝZY	40
3. Hlavní analýzy	40
3.1 <i>Pták s kříšřálovým peřím: Přízrak teroru, 1970</i>	40
3.2 <i>Tmavě červená, 1975</i>	46
3.3 <i>Stendhalův syndrom, 1996</i>	55
4. Doplnkové analýzy	62
4.1 <i>Temnota, 1982</i>	62
4.2 <i>Děs v opeře, 1987</i>	63
4.3 <i>Trauma, 1993</i>	64
4.4 <i>Vrah přichází v noci, 2001</i>	65
4.5 <i>Karetní hráč, 2004</i>	66

4.6 <i>Bestie musí zemřít</i> , 2009	67
5. Dvojitá interpretace	68
ZÁVĚR.....	76
SEZNAM POUŽITÝCH PRAMENŮ A LITERATURY	79
Filmy.....	79
Zvukové prameny	80
Literatura	81
Online zdroje.....	84
INFORMAČNÍ A OBRAZOVÁ PŘÍLOHA	87

ÚVOD

Předkládaná diplomová práce pojednává o proměně reprezentace ženského těla v devíti vybraných filmech italského režiséra Daria Argenta, jež spadají do subžánru giallo. Giallo je mimořádným stylem italského uskutečnění detektivního thriller-hororu, jenž zpravidla mísí atmosféru a napětí thrilleru s prvky erotiky. Často zahrnuje tajemného vraha, osobnost, která je neodhalená až do finálního dějství filmu. Obětí ve filmech giallo je téměř vždy žena, kterou brutálně a nemilosrdně umučí k smrti neznámý vrah nejčastěji mužského pohlaví. Nicméně se domnívám, že s vývojem subžánru lze vysledovat jak naratologické, tak i stylistické proměny, jež postupně vedly k přehodnocení tradičních žánrových rysů a budování nových standardů giallo. Za jednoho z prvních režisérů, jehož filmy výše uvedenými proměnami prošly, považuji italského režiséra Daria Argenta.

Na začátku své filmové kariéry Dario Argento projevoval sklony k podivným vedlejším postavám, skrytým fetišům a složitým genderovým rolím.¹ Ženy v jeho filmech byly zobrazované jako „žena-jako-objekt-módy“² nebo „žena-jako-objekt-násilí“³, což může potvrdit i sám režisér: „Mám rád ženy, zejména krásné. Raději bych pozoroval ženy s krásnou tvář i tělem, které jsou mrtvé, než ošklivé ženy nebo muže.“⁴ Jeho filmy ukazují kruté obrazy, v nichž, jak se na první pohled zdá, neexistuje žádné omezení pro inovativní a krvavé „dekorační“ zabíjení a mrzačení ženského pohlaví. Scény vražd v Argentových filmech jsou uvedeny z estetického hlediska. V nich jsou nádherná ženská těla předmětem fetišismu a linií spojující ženskou sexualitu s násilím a přinášející divákovi sadistický voyerismus. Kvůli tomu byl režisér často obviňován z misogynie. Kritiku jeho filmů způsobila jmenovitě sexualizace a objektivizace žen a režisér byl také obviněn z ukazování

¹ BOTELHO, Derek. *The Argento Syndrome*. BearManor Media, 2014, 262 s. ISBN-13: 978-1593931674. S. 154.

² „woman-as-fashion-object“

³ „woman-as-object-of-violence“

⁴ „I like women, especially beautiful ones. If they have a good face and figure, I would much prefer to watch them being murdered than an ugly girl or men.“

BLOCH, R. Howard. *Misogyny, Misandry and Misanthropy*. University of California Press; 1989, 252 s. ISBN-13: 978-0520065468. S. 206.

zvýšené sadisticko-patriarchální ideologie v jeho filmografických textech. Nicméně jeho odpověď na kritiku byla kontroverzní: „Pokud se vám moje filmy nelíbí, nedívejte se na ně.“⁵

Hlavními zdroji pro analýzu jsou filmy *Pták s křišťálovým peřím: Přízrak teroru* (z roku 1970), *Tmavě červená* (z roku 1975) a *Stendhalův syndrom* (z roku 1996), jelikož podle mého názoru zahrnují explicitní změnu reprezentace ženského těla na pozadí žánrového vývoje a rozvoje stylistických a narativních zkušeností režiséra. Filmy *Temnota* (z roku 1982), *Děs v opeře* (1987), *Trauma* (1993), *Vrah přichází v noci* (2001), *Karetní hráč* (2004) a *Bestie musí zemřít* (2009) poslouží pro detailnější rozbor transformace tradičních žánrových postulátů. Tyto filmy mi budou nápomocné pro podrobnější zkoumání odlišnosti nebo podobnosti v samotné reprezentaci ženského těla. V rámci této práce bude na proměnu reprezentace žen a jejich těl nahlíženo nejen ze strany žánrového vývoje v letech 1970–2010, ale také v korelaci se změnou feministického myšlení.

Domnívám se, že změna reprezentace ženského těla v giallo je nejen spojená s rozvojem stylistických a narativních žánrových modifikací, ale také s posunem ve společnosti, neboť stejně jako tento subžánr se během posledních desetiletí velmi změnila i historie feminismu. Feministky pokládaly otázky o postavení žen, genderových stereotypch, rasovém a sexuálním násilí a sociálním nátlaku, zejména ze strany mužského pohlaví. Podle mého názoru postupné proměny posledních desetiletí (jedná se o angažovanost žen v boji za jejich zájmy a práva v ekonomické, politické, sociální a kulturní sféře), jež byly provedeny pod nátlakem feministického hnutí, ovlivnily reprezentaci žen jak ve společnosti, tak i v kultuře.

Cílem mé diplomové práce je prozkoumat, pomocí jakých naratologických a stylistických proměn Dario Argento postupně změnil strukturu žánru giallo a jakým způsobem výše zmíněná strukturální změna ovlivnila samotnou reprezentaci žen a jejich těl napříč jeho tvorbou. Domnívám se, že využíváním složitých genderových rolí a psychologizace postav režisér nejen postupně překračuje tradiční žánrové ukazování ženského těla, ale také explicitně posouvá samotnou ženskou

⁵ “If you don’t like my movies, don’t watch them.”

Dario Argento. *AZQuotes.com* [online]. [cit. 6. 11. 2021]. Dostupné z: <https://www.azquotes.com/quote/699744>

reprezentaci, čímž stanovuje nové kánony giallo v rámci kinematografického světa.

Giallo: misogynie, nebo feminismus? Po prozkoumání potenciálních žánrových změn bych také chtěla dospět k závěru, jestli lze Argentova gialli⁶ ve výsledku považovat za zbavené misogynistického výkladu a prohloubené feministickými postoji, nebo zda naopak žánr zůstal ve stylu klasického chápání giallo, tj. plného šovinismu. Odpověď na tuto otázku se bude zakládat na základě analýz Argentových filmů v praktické části této práce.

⁶ „Gialli“ je tvar množného čísla slova „giallo“ (z it.).

TEORETICKÁ ČÁST

1. Historie giallo

1.1 Giallo – z literatury na filmové plátno

V historii kinematografie se občas vyskytují jedinečné žánry, které jsou na jedné straně dost specifické a plné charakteristických klišé, nicméně na druhé straně se mohou stát skutečným objevem pro filmové kritiky a posloužit jako inspirace pro režiséry. Domnívám se, že zářným příkladem je subžánr italských hororových filmů se zvukným názvem *giallo*⁷.

Termín giallo, podle kterého je celý subžánr pojmenován, má dlouhou historii a vynořil se až v roce 1929 ze série kriminálně-mystických románů *Il Giallo Mondadori* publikované nakladatelstvím Arnoldo Mondadori Editore.⁸ Charakteristickým rysem *Il Giallo Mondadori* byla výrazně žlutá obálka vydání; tato série se skládala téměř výhradně z italských překladů detektivních románů britských a amerických spisovatelů, jako jsou Agatha Christie⁹, Edgar Allan Poe¹⁰, Raymond Chandler¹¹ a jiní. Úspěch románů giallo vydaných v levných měkkých obálkách brzy přitáhl pozornost dalších italských nakladatelství, které se snažily napodobit klasické giallo knihy a začaly vydávat vlastní verze. Popularita těchto sérií koneckonců určila v italštině slovo giallo jako synonymum pro detektivní román¹². Již v 60. letech se výraz giallo stal názvem subžánru ve filmovém průmyslu, který začínal jako doslovná adaptace detektivek. Ve filmovém kontextu se pro italské publikum název giallo začal spojovat s jakýmkoli druhem detektivky

⁷ „Giallo“ do překladu z italštiny znamená „žlutý“.

⁸ STEPIEN, Justyna. *Redefining Kitsch and Camp in Literature and Culture*. Cambirdge Scholars Publishing, 2014, 220 s. ISBN-13: 978-1443862219. S. 135.

⁹ Významná anglická prozaička, spisovatelka detektivních a kriminálních románů.

¹⁰ Americký romantický prozaik, básník, esejista a literární teoretik.

¹¹ Americký autor detektivních románů, scénářů a povídek.

¹² NEEDHAM, Gary. *Playing with genre: An introduction to the Italian giallo*. *Kinoeye: New perspectives on European film* [online]. 10. 6. 2002 [cit. 6. 11. 2021]. Dostupné z: <https://www.kinoeye.org/02/11/needham11.php>

o vraždě nebo s hororovým thrillerem bez ohledu na jeho původ,¹³ na rozdíl od anglicky mluvícího publika, jež tento termín používalo speciálně pro označení typu italských thriller-hororů známých jako *giallo all'italiana*¹⁴.

Giallo filmy jsou směsí mnoha vlivů, kolážemi nejjasnějších barev a krásných forem. Proto považuji za nezbytné uvést některé směry a osobnosti, které se podle mého názoru staly klíčovými ve formování giallo jako filmového subžánru.

Za jednu ze zásadních inspirací považuji gotický horor – gotická literatura a filmy (později i expresionistická kinematografie) přidaly do narativního základu giallo pocit nebezpečí, strachu a paranoidní atmosféru, což se později stalo neoddelitelnou částí giallo estetiky. Dokonce i klíčové klasické hororové prvky jako staré domy, pavučinové sklepy, tajemné pokoje a rodinné prokletí si také našly své místo v giallo.¹⁵ Domnívám se, že největší individuální vliv na subžánr měl Edgar Allan Poe, jehož nápady byly v mnoha gialli použity.¹⁶ Argento nejednou odkazoval na vliv Poeovy tvorby ve svých filmech: „Vzpomínám si, že když jsem byl malý, měl jsem horečku – dlouhou revmatickou horečku, kvůli které jsem zůstal v posteli čtyři měsíce. V těch dnech jsem zůstával sám se služebnou a otcovými knihami. Byly to fantasy knihy o duchách a také knihy Edgara Allana Poea, které na mě zapůsobily.“¹⁷ *Černý kocour*¹⁸ nepochybně ovlivnil snímek *Your Vice Is a Locked Room and Only I Have the Key* italského režiséra Sergia Martina z roku 1972.

¹³ MURRAY, Noel. Gateways to Geekery: Giallo. *The A. V. Club* [online]. 20. 10. 2011 [cit. 6. 11. 2021]. Dostupné z: <https://www.avclub.com/giallo-1798228207>

¹⁴ CONCEIÇÃO, Ricky Fernandes. Color Me Blood Red: The 27 Greatest Giallo Films. *Goomba Stomp Magazine* [online]. 11. 10. 2021 [cit. 6. 11. 2021]. Dostupné z: <https://goombastomp.com/greatest-giallo-films/>

¹⁵ BILLSON, Anne. Violence, mystery and magic: how to spot a giallo movie. *The Telegraph* [online]. 14. 10. 2013 [cit. 6. 11. 2021]. Dostupné z: <https://www.telegraph.co.uk/culture/film/10377468/Violence-mystery-and-magic-how-to-spot-a-giallo-movie.html>

¹⁶ ABRAMS, Jon. Giallo week! Your introduction to giallo fever! *The Daily Grindhouse* [online]. 16. 3. 2015 [cit. 6. 11. 2021]. Dostupné z: <http://dailygrindhouse.com/thewire/giallo-week-introduction-giallo-fever/>

¹⁷ “I remember when I was very young, I had a fever – a long rheumatic fever in bed for four months. And in the days, I stayed alone with the maid. I only had my father’s books with me. They were fantasy books about ghosts, and also books by Edgar Allan Poe that made a forever impression on me.”

ARGENTO, Dario. *FEAR: The Autobiography of Dario Argento*. FAB Press, 2019, 288 s. ISBN-13: 978-1913051051. S. 110.

¹⁸ *Černý kocour* je hororová povídka spisovatele Edgara Allana Poea z roku 1843.

Barevná sekvence vražd ve filmu Maria Bavy z roku 1964 *Blood and Black Lace* je spojena s povídkou *Maska červené smrti*.¹⁹

Za další inspiraci považují film noire. Domnívám se, že tento stylový filmový žánr, který vzkvétal ve 40. a 50. letech, měl velice značný vliv na stanovení giallo estetiky. V námětech noire filmů se obvykle objevuje detektiv, který odhaluje složité kriminální tajemství a setkává se s korupční sítí celého města a organizovaným zločinem. Je důležité zmínit charakteristické rysy, bez kterých se nemůže obejít žádný film noire a které se dají rozeznat v některých gialli – femme fatale, vyděračství, kruté scény výslechu a automobilové honičky. Vizuální styl filmů noire je podobný diskrétním osvětlením a asymetrickým kompozicím německého expresionismu, z něhož žánr giallo také čerpá inspiraci.

Uzavíraje cyklus směrových vlivů bych chtěla dodat, že německá reinterpetace konvencí filmů noire přivedla k vytváření nového subžánru, známého jako *kriminal film* nebo *krimis*, který stylisticky a tematicky také velice ovlivnil giallo.²⁰ Jako jednoho z nejvlivnějších osobností bych chtěla označit britského režiséra Alfreda Hitchcocka.²¹ Myslím si, že jeho největší úspěch nastal v roce 1960, díky čemuž získal také obrovský vliv na giallo. Použití psychologické suspense, směsi sexu a násilí, ukazování intenzivních scén vražd a nezávislost na tradiční struktuře zápletky se staly inspirací celé generace filmařů giallo. Filmaři brzy začali používat moderní triky pro vytvoření unikátního subžánru, který si zachoval prvky detektivní a kriminální fikce, a později začali přidávat prvky psychologického thrilleru a psychologického hororu. Právě z těchto charakteristik v budoucnu vznikl americký žánr slasher filmů.²²

Kromě detektivního příběhu se žánr vyznačuje především bohatým vizuálním obsahem. Filmy jsou po stránce kameramanské práce vždy dokonalé, ať už jsou scény natočené z jakéhokoli úhlu pohledu – scény vražd jsou dlouhé, propracované

¹⁹ *The Masque of the Red Death*; povídka Edgara Allana Poea z roku 1842.

²⁰ ROCKOFF, Adam. *Going to Pieces: The Rise and Fall of the Slasher Film*. McFarland & Company, 2011, 223 s. ISBN-13: 978-0786469321. S. 34–43.

²¹ HOWARTH, Troy. *So Deadly, so perverse: 50 years of Italian giallo films Vol. 2 1974–2013*. Midnight Marquee Press, 2015, 228 s. ISBN-13: 978-1936168583. S. 29.

²² KERSWELL, J. A. *The Slasher Movie Book*. Chicago Review Press, 2012, 208 s. ISBN-13: 978-15565201057. S. 46–49.

a dá se říci esteticky stylové. Vrah je obvykle v zákulisí a hlavní pozornost je věnovaná detailům.

Domnívám se, že elementy melodramatu, suspense, hororové a kriminální fikce byly v giallo žánru syntetizovány a přehodnocovány skrz unikátní prizmu italské kultury, která má dlouholetou krutou historii. Dominance katolicismu v italské společnosti a přísný dohled církve nad genderovými rolemi a lidskou sexualitou také žánr ovlivnila, neboť výše uvedená témata byla vždy tabuizována. Možná proto lze dodnes v mnoha gialli nalézt kritiku autority církve a vlády. I když se italští kinematografisté inspirovali různými žánry, uměním a stylem, dva nejzásadnější prvky giallo pochází z hloubky italské kultury – sex a násilí.

1.2 Raná gialli

Prvním románem, který posloužil jako materiál pro filmovou adaptaci, se stal kriminální román *The Postman Always Rings Twice* (1934) amerického spisovatele Jamese Caina.²³ Tento román byl pod názvem *Ossessione* adaptován v roce 1943 italským režisérem Luchinem Viscontim.²⁴ I když film byl z pohledu filmového stylu první adaptací série Il Giallo Mondadori, jeho neorealistický styl se výrazně lišil od stylizovaného a krutého charakteru, které získaly následující adaptace knih giallo. *Ossessione* odsouzený fašistickou vládou byl nakonec prohlášen za milník neorealistickej kinematografie, ale bohužel nedal podnět k vytvoření žádných adaptací giallo na dalších téměř 20 let. Za první opravdové giallo je považován snímek italského režiséra Maria Bavy *The Girl Who Knew Too Much* z roku 1963.²⁵ V tomto filmu ve srovnání s dalšími gialli chyběly otevřenější scény sexuálního charakteru a brutality. Avšak nejdůležitější charakteristické prvky giallo byly přítomny – tajemství vraždy, zamotaný syžet, krásná žena v nebezpečí a hodně nejasností v povaze hlavního hrdiny. Mario Bava začal postupně rozvíjet subžánr, když do dalšího snímku *Blood and Black Lace* z roku 1964 přidal velké množství mrtvol a odporně otevřené scény vražd. Jednou ze značných inovací se stal

²³ HOWARTH, pozn. 21, s. 27.

²⁴ NEEDHAM, Gary. Playing with genre: An introduction to the Italian giallo. *Kinoeye: New perspectives on European film* [online]. 10. 6. 2002 [cit. 6. 11. 2021]. Dostupné z: <https://www.kinoeye.org/02/11/needham11.php>

²⁵ HOWARTH, pozn. 21, s. 29.

zevnějšek vraha v giallo, který Mario Bava v tomto snímku uvedl poprvé, a tak stanovil tón pro následující generaci. Vrah v giallo musel vypadat jako anonymní lidský stín – černá uniforma skládající se z pláště, rukavic, klobouku a punčochové masky, to vše se stalo neoddělitelnými atributy.²⁶ Přesně tento obraz vraha byl používán v nesčetných filmech během mnoha desetiletí se vzácnými změnami. Většina raných gialli je svérázným opakováním filmů Maria Bavy do určité míry nahrazujícím motivy a dekorace. Většina z nich zůstala věrná tradici gotického hororu. Avšak někteří režiséři (jako například Antonio Margheriti) se ve svých filmech snažili posunout hranice nahoty a sexuality mnohem dál než Mario Bava.²⁷

Kulturní a sociální revoluce konce 60. let oznámila změnu vkusu veřejnosti a posun hranic pro režiséry – filmaři začali mít svéráznou svobodu od přísných pravidel minulosti. Nový postoj k sexu ve filmech a ke kdysi zakázaným tématům (jako jsou užívání drog, otevřené diskotování o násilí) se stal neoddělitelnou částí nové generace giallo. Nová generace filmařů se navíc snažila vytvořit méně „jednorázové“ filmy s vyššími rozpočty a lepšími produkčními hodnotami. Film Daria Argenta *The Bird with the Crystal Plumage* z roku 1970 změnil řád konvencí giallo ze stylistického hlediska, čímž subžánr oživil. Brzy začalo hodně režisérů kopírovat Argentův styl a aplikovat jeho moderní nápady. Dokonce i Mario Bava se od svého bývalého studenta inspiroval a začal modernizovat svůj styl natáčení. Za příklad této modernizace může posloužit *Shock*, film z roku 1977, který převzal spoustu nápadů z Argentova díla.²⁸

Italský filmový průmysl v těchto letech stále byl relativně malý, proto se filmaři snažili navzájem si „vytříit zrak“ a přidávali co možná nejvíce mrtvol, scén zabíjení a erotiky až na hranici s pornem.²⁹ Majorita filmů byla vyráběna rychle a levně, proto se giallo začalo vyvíjet v rychlejším tempu. Vzhledem k tomu, že na tyto filmy nebylo nutné vynakládat spoustu času a úsilí, se producenti často snažili maximalizovat zisky tím, že vycházeli vstříc různým chutím diváků. Švédským divákům například nevadily sexuální scény, ale vadilo jim násilí. Americké

²⁶ HOWARTH, pozn. 21, s. 30.

²⁷ Tamtéž, s. 29.

²⁸ Tamtéž, s. 30.

²⁹ Tamtéž, s. 35.

publikum milovalo krutost, ale bylo proti nahotě a sexu.³⁰ Z tohoto důvodu se často vyrábělo několik verzí stejného filmu upravených pro různá publika. Brutální verze mohly obsahovat otevřené scény rozčtvrcení těl, zatímco sexuální verze obsahovaly téměř pornografii. Na konci 70. let, když byly filmy převedeny do videoformátu, museli producenti vybrat jednu z verzí nebo dát provokační fragmenty dohromady. Tento fenomén také částečně vysvětluje, proč má většina gialli několik názvů. Například film *La bestia uccide a sangue freddo*³¹ má několik titulů v angličtině – jeden z nich je přímým překladem z italského jazyka *The Beast Kills in Cold Blood*, alternativní název zní *Slaughter Hotel*. Ovšem z marketingových důvodů dostala méně krutá, ale více sexuální verze jiný název – *Asylum Erotica*.

Subžánr giallo prožíval svůj rozkvět v letech 1968 až 1978. Nejproduktivnější období však bylo mezi lety 1971 a 1975, během něhož bylo vyrobeno 96 různých gialli.³² Navzdory inovacím, rychlému vývoji a obrovské popularitě giallo v 70. letech minulého století zmizel veřejný zájem o tajemné vraždy počátkem 80. let. Nicméně režiséři, jako jsou Mario Bava, Dario Argento, Lucio Fulci a Antonio Margheriti, pokračovali v produkci gialli i během tohoto období. Brzy se k nim připojili další významní režiséři včetně Sergia Martina, Paola Cavary a Lamberta Bavy.

Jako novou etapu giallo označují vydání filmu *Suspiria* Daria Argenta. Po čtyřech úspěšných gialli režisér začal experimentovat s paranormálními prvky v příběhu, což se později stalo svéráznou revolucí v subžánru giallo. Již v roce 1975 Argento přidal paranormální jevy do jednoho z jeho nejslavnějších filmů *Tmavě červená*, ale až v *Suspirii* magie hraje klíčovou roli, na níž je založen celý film.³³

V té době se gialli staly brutálnějšími a krvavějšími, než byly dříve. Filmaři jednoduše odstranili prvek tajemství a složité zápletky, aby uvolnili více času

³⁰ HOWARTH, pozn. 21, s. 35.

³¹ *Cold Blooded Beast [La bestia uccide a sangue freddo]* [film]. Režie Fernandno DI LEO. Itálie, 1971.

³² NEEDHAM, Gary. Playing with genre: An introduction to the Italian giallo. *Kinoeye: New perspectives on European film* [online]. 10. 6. 2002 [cit. 6. 11. 2021]. Dostupné z: <https://www.kinoeye.org/02/11/needham11.php>

³³ Argento se bude k tomuto tématu vracet i nadále, např. v trilogii „tří matek“, která také zahrnuje snímky *Inferno* z roku 1980 a *Mother of Tears* z roku 2007.

pro scény zabíjení. Díky tomu vznikl nový žánr filmů – slasher. Slasher filmy (jako například *Friday the 13th*³⁴ a *Halloween*³⁵) jsou v podstatě řada promyšlených scén zabíjení a sexu. Během celého filmu divák ví, kdo je vrah, a zná osobní historii, která jej přivedla k pomstě. Vzhledem ke změně chutí diváků a popularitě upřímnějších hororů giallo ustoupilo do pozadí.³⁶ Od poloviny 90. let se jich vyrobilo jen několik. Pozdní gialli, jako jsou *Murder Rock*³⁷ a *Opera Daria* Argenta z roku 1988, se velmi podobají slasher filmům, ačkoli jsou stále pokládány za giallo. Nicméně v posledních letech se objevilo několik filmů (*Amer*³⁸, *Berberian Sound Studio*³⁹ a *The Strange Colour of Your Body's Tears*⁴⁰), které byly inspirované giallo, což dává naději na obrození popularity žánru. Každý z těchto filmů napodobuje giallo estetickými aspekty – jasnou stupnicí barev, stylizovaným osvětlením a specifickým soundtrackem.⁴¹ Nicméně přepokládám, že tyto filmy lze považovat jen za napodobování opravdového giallo.

Dodnes se liší odpovědi filmových kritiků na otázku, co se dá považovat za tradiční giallo a jeho charakteristiky. Gary Needham píše: „Giallo ze své podstaty zpochybňuje naše předpoklady o tom, jak by měly být ne-hollywoodské filmy klasifikovány, a zachází za rámec anglo-amerického pomyslného třídění (jež upevňuje žánr jak ze strany filmové kritiky, tak i ze strany filmového průmyslu), aby bylo vytvořeno něco specifického. ... Nicméně navzdory odolnosti giallo vůči snahám vytvořit jasnou definici jsou zde rozpoznatelné tematické a stylistické tropy.“⁴²

³⁴ *Pátek třináctého [Friday the 13th]* [film]. Režie Sean S. CUNNINGHAM. USA, 1980.

³⁵ *Předvečer svátku Všech svatých [Halloween]* [film]. Režie: John CARPENTER. USA, 1978.

³⁶ HOWARTH, Troy. *So Deadly, so perverse: 50 years of Italian giallo films Vol. 2 1974–2013*. Midnight Marquee Press, 2015, 228 s. ISBN-13: 978-1936168583. S. 40.

³⁷ *Smrtící spona [Murder Rock]* [film]. Režie Lucio FULCI. Itálie, 1984.

³⁸ *Amer* [film]. Režie Hélène CATTET, Bruno FORZANI. Belgie, Francie, 2009.

³⁹ *Berberian Sound Studio* [film]. Režie Peter STRICKLAND. Velká Británie, 2012.

⁴⁰ *Podivná barva slz tvého těla [The Strange Colour of Your Body's Tears]* [film]. Režie Hélène CATTET, Bruno FORZANI. Belgie, Francie, Lucembursko, 2013.

⁴¹ HOWARTH, pozn. 36, s. 40.

⁴² “By its very nature, the giallo challenges our assumptions about how non-Hollywood films should be classified, going beyond the sort of Anglo-American taxonomic imaginary that “fixes” genre both in film criticism and the film industry in order to designate something specific. ... However, despite

Tematické a stylistické tropy, které zmiňuje Gary Needham, společně s různými názory filmových kritiků na charakteristické rysy giallo nakonec vytvářejí volnou definici tohoto subžánru, což vytváří zmatek v tom, které filmy lze považovat za giallo a které ne. Autor Michael Mackenzie dospěl k názoru, že giallo filmy mohou být rozděleny do filmů zaměřených na mužské publikum (takzvané M. gialli) a na ženské publikum (tzv. F. gialli). M. gialli obvykle ukazují muže outsidersa. Tento muž je svědkem vraždy a později se stává terčem vraha, když se snaží odhalit zločin. Oproti tomu F. gialli zobrazují hlavní hrdinku ženského pohlaví, zapojenou do více sexuálního a psychologického námětu filmu, a obvykle se zaměřují na sexualitu a psychologický stav hlavní hrdinky.⁴³ Nicméně většina kritiků se shoduje, že giallo je samostatnou kategorií filmů, která má svůj osobní unikátní styl s jedinečnými vlastnostmi.

Přestože se giallo míchá s různými žánry, lze uvést neměnné znaky subžánru, za něž považuji detektivní narativní složku a ukazování krásné ženy. S obrazem ženské postavy v giallo jsou propojené sexualizace a objektivizace, které se staly hlavním rysem ve stanovení subžánru a v budoucnu jeho klíčovými elementy. Neměnnou složkou giallo se také stala postava vraha, jehož hlavním rysem se stalo kruté zavraždění bezmocné ženy. Využívání ostré břitvy, tmavého zevnějšku a černých rukavic se během evoluce subžánru a názorů různých režisérů měnilo. Nicméně lze říct, že vizuální styl giallo se dodnes drží určitých pravidel. Většinou jsou giallo filmy spojované se silnou technickou stránkou a dosti stylovým výkonem vizuálních efektů. Americký filmový kritik Maitland McDonagh poukazuje na vizuální efekty filmu *Tmavě červená*⁴⁴, jako jsou: „... živé barvy a bizarní záběry, závratná kameramanská práce a okázalé sledovací záběry, matoucí rámování a kompozice, fetišistické velké detaily chvějících se očí a divné předměty

the giallo's resistance to clear definition there are nevertheless identifiable thematic and stylistic tropes.”

NEEDHAM, pozn. 32.

⁴³ ANDERSON, Kyle. Giallo is the horror subgenre you need to explore. *Nerdist* [online]. 2. 1. 2019. [cit. 6. 11. 2021]. Dostupné z: <https://nerdist.com/article/giallo-horror-subgenre-need-to-explore/>

⁴⁴ *Tmavě červená* [*Deep Red*] [film]. Režie Dario ARGENTO. Itálie, 1975.

(nože, panenky, skleněné kuličky, zamotané chumáče srsti)...⁴⁵ Kromě kultovních symbolů giallo – vraha v černých rukavicích a krutého násilí – se giallo vyznačuje také tím, že využívá velice stylizované a někdy surrealistické barvy. Režiséři Dario Argento a Mario Bava jsou známí svými impresionistickými obrazy, zatímco ostatní tvůrci (například Lucio Fulci) používají klidnější a realistické styly.⁴⁶ Také je nutné zmínit, že v giallo je velká pozornost soustředěná na módu a dekoraci období dekadence, což také silně souvisí s italskou kulturou, která vždy udávala tempo světovým designérům. Hudba také hraje velmi důležitou roli v celkové atmosféře filmů giallo a mnoha filmovými kritiky byla nazývána klíčem k unikátnímu charakteru žánru. Kritik Maitland McDonagh popisuje soundtrack k *Tmavě červená*: Jde o „ohromující niterní zkušenost... rovnocennou jak ze strany vizuální, tak i ze strany zvukové.“⁴⁷ Spisovatelka Anne Billson vysvětluje: „Zvuková stránka giallo je typicky opojná proplétáním módní loungové hudby, která drásá nervy, s uklidňující lyrickou hudbou, což popírá skutečnost, že ve skutečnosti vlastně doprovází, dá se říci, zpomalenou scénu dekapitace.“⁴⁸ Jako příklad Billson uvádí partituru italského skladatele Ennio Morricone pro film Daria Argenta *Four Flies on Grey Velvet* z roku 1971. Mezi slavné skladatele patří Ennio Morricone, Bruno Nicolai a italská hudební skupina Goblin. Další důležití hudební skladatelé, významní svými skladbami pro giallo, jsou Piero Umiliani (*Ostrov děsu*⁴⁹), Riz Ortolani (*The Pyjama Girl Case*⁵⁰) a Fabio Frizzi (*Zvuky temna*⁵¹).

⁴⁵ “...vivid colors and bizarre camera angles, dizzying pans and flamboyant tracking shots, disorienting framing and composition, fetishistic close-ups of quivering eyes and weird objects (knives, dolls, marbles, braided scraps of wool)...”

MCDONAGH, Maitland. *Broken Mirrors/Broken Minds: The Dark Dreams of Dario Argento*. University of Minnesota Press, 2010, 324 s. ISBN-13: 978-0816656073. S. 240

⁴⁶ MURRAY, Noel. Gateways to Geekery: Giallo. *The A. V. Club* [online]. [cit. 2021-11-06]. Dostupné z: <https://www.avclub.com/giallo-1798228207>

⁴⁷ “... overwhelming visceral experience... equal parts visual... and aural.”

MCDONAGH, pozn. 45, s. 240–241.

⁴⁸ “The Giallo Sound is typically an intoxicating mix of groovy lounge music, nerve-jangling discord, and the sort of soothing lyricism that belies the fact that it's actually accompanying, say, a slow motion decapitation.”

BILLSON, Anne. Violence, mystery and magic: how to spot a giallo movie. *The Telegraph* [online]. 29. 8. 2014. [cit. 6. 11. 2021]. Dostupné z: <https://www.telegraph.co.uk/culture/film/10377468/Violence-mystery-and-magic-how-to-spot-a-giallo-movie.html>

⁴⁹ *Ostrov děsu* [*Five Dolls for an August Moon*] [film]. Režie Mario BAVA. Itálie, 1970.

1.3 Dario Argento a *becoming-other* giallo

Jméno Dario Argento se ve světě giallo filmů téměř stalo značkou. Byť nejednou obviněný z misogynie a vykořisťování, Argento se snažil dosáhnout úspěchu jak komerčně, tak i kriticky. Jeho filmy jsou známé svými krutými obrazy, které se stávaly více krvavými a nemilosrdnými. Ale bezpochyby se Argento dá považovat za jednoho z nejlepších techniků italské současné kinematografie, který posouvá technologické a vizuální hranice možného.

Narativní schéma. Většina Argentových filmů se vyvíjí podle stejného dramaturgického schématu. Protagonistou je cizinec, který se stává náhodným svědkem vraždy. Tajemství a touha poznat pravdu činí z hrdiny potenciální oběť. Maniak začíná zabíjet lidi z okolí protagonisty, aby se pak dostal k „privilegované“ oběti.⁵² S každým dalším filmem však režisér více a více mění subžánr a ničí standardní kánony giallo. Vrah se stává obětí, oběť naopak chladnokrevným maniakem. S rozvojem světových technologií (vznik Skype, sociálních sítí atd.) se Argento rozhodl ukázat nový typ zabíjení a pátrání – via online.

Experimentální způsoby natáčení. Argenta lze považovat za inovátora v oblasti natáčení.⁵³ Ve svých filmech režisér využívá neuvěřitelné rakursy, body natáčení, typy pohybu kamery. Například pro vytvoření rapid efektu ve snímku *Four Flies on Grey Velvet* z roku 1971 režisér využil experimentální 36Hz⁵⁴ kameru. Ve filmu *Deep Red* z roku 1975 byla použita miniaturní kamera pracující na principu endoskopu. V *Suspirii* z roku 1977, když se natáčela scéna s ptákem prolétajícím nad hlavou slepého muže, byla kamera připevněna na speciálně vyrobenou ocelovou závěsnou dráhu. Přesto pro italskou kinematografii bylo skutečnou inovací využívání stedicamu, který posílil mystickou a surreální atmosféru Argentových filmů.⁵⁵ Ve filmu *Tenebre* (1982) se objevila 2,5minutová scéna, která

⁵⁰ *The Pyjama girl case* [film]. Režie Flavio MOGHERINI. Itálie, 1977.

⁵¹ *Zvuky temna [Seven Notes in Black]* [film]. Režie Lucio FULCI. Itálie, 1977.

⁵² GROSSINI, Giancarlo. *Dizionario del cinema giallo*. Dedalo, 1993. ISBN-13: 978-8822045102.

⁵³ DE MARCO, Giuseppe. *Cattavi pensieri. Manuale del cinema. Thriller, noir, psycho killer*. Editrice Cinescena, 2000. ISBN-13: 978-8887457490. S. 254.

⁵⁴ Snímková frekvence, 36 tisíc za sekundu.

⁵⁵ GROSSINI, pozn. 52.

byla natočena dlouhým záběrem. Pro tuto scénu Argento využíval jeřáb Louma [Obrázek 1] a doba natáčení trvala až 3 dny.⁵⁶



Obrázek 1: Koláž, jež uvádí režiséřské metody natáčení

Subjektivní kamera. Dario Argento dává obrovský pozor na kameramanskou práci, což zmiňuje ve své autobiografii: „Myslím si, že kamera vždycky byla moje posedlost, ten pohyb kamery. Protože pro mě je nejdůležitější věc pohyb věcí, ta kamera, protože bez ní film představuje jen jeviště nebo televizi – nic.“⁵⁷ Subjektivní kamera se u Argenta stala revoluční díky způsobu, jakým ji využívá. Režisér stává diváka ne na místo protagonisty, ale na místo vraha, čímž rozšiřuje voyeuristickou podstatu filmu.⁵⁸ Režisér dává divákům možnost identifikovat se s maniakem, ale s rozvojem giallo začíná přemísťovat subjektivní kameru na oběť. Je nutné zmínit, že s vývojem giallo Argento experimentuje se subjektivitou. Ve filmu *Phenomena*⁵⁹ z roku 1985 se subjektivní kamera obrací k hmyzu, ve filmu *Děs v opeře*⁶⁰ z roku 1987 k vráně prolétající nad divadelním sálem. Režisér také zaměřuje subjektivní kameru na neživé předměty. Ve snímku *Temnota*⁶¹ z roku 1982 je scéna vraždy ukázaná z pohledu nože [Obrázek 2].



Obrázek 2: Subjektivní záběr z pohledu nože ve filmu Temnota

⁵⁶ GROSSINI, pozn. 52.

⁵⁷ “I think the camera was always my obsession, the camera movements. Because for me it’s the most important thing in the movie, the camera, because without camera, film is just a stage or television – nothing.”

ARGENTO, Dario. *FEAR: The Autobiography of Dario Argento*. FAB Press, 2019, 288 s. ISBN-13: 978-1913051051. S.125.

⁵⁸ DI CLAUDIO, Gianni. *Il cinema north by northwest. Storia del cinema giallo, poliziesco, gangster film, noir, spy story, thriller*. Libreria Universitaria Editrice, 2001, 650 s. ISBN-13: 978-8886619073. S. 384.

⁵⁹ *Phenomena* [film]. Režie Dario ARGENTO. Itálie, 1985.

⁶⁰ *Děs v opeře [Opera]* [film]. Režie Dario ARGENTO. Itálie, 1987.

⁶¹ *Temnota [Tenebre]* [film]. Režie Dario ARGENTO. Itálie, 1982.

Barevná paleta. Další znak osobitosti Argentových filmů spočívá ve využívání barev, které v tradičním giallo není charakteristické. Barevná paleta jeho snímků není tmavá, ale naopak velice jasná a sytá. Využívá kombinaci základních barev, jako je červená, žlutá a modrá. Tímto způsobem režisér vytváří pocit nebezpečí, nepohodlí a nereálnosti toho, co se děje na obrazovce. Nejčastěji však Argento využívá černou a červenou barvu, které mají symbolický význam a jsou spojené se zlem a smrtí [Obrázek 3].⁶²



Obrázek 3: Koláž záběrů různých filmů Daria Argenta – ukázky Argentovy barevné palety

Prostor a detaily. Hlavní děj filmů se často odehrává v otevřených místech velkých měst. Režisér klade velký důraz na kulturní památky, turistická místa a národní galerie, které doplňují estetiku jeho filmů. Momenty zavraždění se odehrávají v dosti nefunkčních místech, jako jsou podkroví, suterén a tajné chodby. Argento využívá velké detaily pro vytváření napětí během scén zabíjení a často ukazuje ruku vraha, nůž a oči oběti.⁶³

2. Teorie a metodologie

2.1 Druhá vlna feministické filmové teorie

Kinematografie a feminismus mají dlouhou společnou historii, která vznikla jako reakce na ženské společenské hnutí 70. let v souvislosti s vývojem filmové teorie. Hlavními prvotními problémy feministických filmových výzkumů byly zkreslené představy o ženách ve filmech a nedoceněný vklad žen do filmového průmyslu. Postupně se objevily propracovanější teorie a složitější otázky týkající se problematiky autorství, reprezentace a divácké činnosti.⁶⁴ Laura Mulvey, Teresa

⁶² JONES, Alan. *Mondo Argento*. Midnight Media Publishing, 1996, ASIN B001UUZRQG.

⁶³ Tamtéž.

⁶⁴ PONAŽANESI, Sandra. *Postcolonial and Transnational Approaches to Film and Feminism*. In: LENÉ HOLE, Kristin, JELAČA Dijana, KAPLAN, Ann E., PETRO, Patrice. *The Routledge Companion to Cinema and Gender*. Routledge, 2016, 512 s. ISBN-13: 978-1138924956. S.25–35.

de Lauretis, Jacqueline Rose a mnohé jiné teoretičky kritizovaly naivní esencialismus raného feminismu.⁶⁵ Autorky druhé vlny feministické teorie přesunuly své zaměření z biologické sexuální identity na gender, který zkoumaly ze sociálního hlediska. Zvláštní pozornost se přenesla z obrazu ženy na genderovou podstatu obrazu ženy, zejména na role voyeurismu, fetišismu, narcismu a maskulinního pohledu.⁶⁶

2.1.1 Laura Mulvey – *Vizuální slast a narativní film*

Stať Laury Mulvey *Vizuální slast a narativní film* z roku 1975⁶⁷ je jedním z prvních velkých esejů, které nasměrovaly orientaci filmové teorie k psychoanalytickým rámcům. Laura Mulvey využívala psychoanalýzu, aby pochopila, proč hollywoodské filmy přitahovaly obrovskou pozornost diváků. Tento efekt „okouzlení“ autorka vysvětlovala freudovským pojmem skopofilie (potěšení z dívání se): „Film uspokojuje prapůvodní touhu po dívání se vyvolávajícím slast, zachází však ještě dále – rozvíjí skopofilii v její narcistické poloze. Konvence tradičního filmu soustřeďují pozornost na lidskou postavu.“⁶⁸ Výzkum Mulvey ukazuje, že voyeurismus má stejně jako narcismus⁶⁹ genderový podtext – vždyť voyeuristické vizuální potěšení vzniká při pohledu na jiného člověka a narcistické vizuální potěšení může být získáno ze sebeidentifikace s postavou na obrazovce: „Oddíly II A a B vymezily protikladné aspekty struktur pohledů vzbuzujících slast při obvyklém sledování filmu. První z nich, skopofilní, vzniká ze slasti pociťované tehdy, je-li jiná osoba objektem sexuální stimulace pohledem. Druhý, který se rozvinul prostřednictvím narcismu a skrze konstituování Já, vychází z identifikace

⁶⁵ SMELIK, Anneke. *Feminist Film Theory*. In: COOK, Pam. *The Cinema Book*. British Film Institute, 2007, 450 s. ISBN-13: 978-184457193. S. 351.

⁶⁶ PONAŽANESI, pozn. 64, s. 25–35.

⁶⁷ Stať *Vizuální slast a narativní film* byla poprvé publikována v britském časopisu *Screen* roce 1975.

⁶⁸ MULVEY, Laura. *Vizuální slast a narativní film*. In: OATES-INDRUCHOVÁ, Libora. *Dívčí válka s ideologií: Klasické texty angloamerického feministického myšlení*. Praha: SLON, 1998, 304 s. ISBN 80-85850-67-2. S. 121.

⁶⁹ Podle Sigmunda Freuda je narcismus sexuální deviací, která se dá považovat za druh sexuálního fetišismu.

FREUD, Sigmund. *Očerki po psychologii sexualnosti*. Sankt-Peterburg: Azbuka, 2017 224 s. ISBN 978-5-389-08700-2. S. 26-27.

s viděným obrazem.⁷⁰ Podle Sigmunda Freuda je skopofilie formou uspokojení pohlavního instinktu prostřednictvím dívání se na druhého člověka.⁷¹ Přesně skopofilie představuje hlavní hybnou sílu a soustředěný způsob uspokojení, který u člověka není spojen s erotogenními zónami.⁷² Podle Mulvey stimuluje klasický hollywoodský film touhu k sledování pomocí integrací struktur voyeurismu a narcismu v námět a obraz, který divák vidí na plátně. Voyeuristické vizuální potěšení ve filmovém kontextu je podle ní vytvářeno při pohledu na druhou postavu, figuru nebo situaci jako na objekt a je ztotožněno s mužským vzhledem, neboť kamera snímá z optického a libidinózního pohledu mužské postavy. Díky tomu autorka identifikuje existenci třístupňového filmového „vzhledu“ – kamera, postava a divák, které sexuálně objektivizují ženskou postavu a přeměňují ji na podívanou. Narcistické vizuální potěšení podle Mulvey také vychází z kontrolující síly mužského vzhledu a vzniká ze sebereflexe s postavou na plátně.⁷³

Skopofilii v klasickém filmu Mulvey představuje jako strukturu, která funguje na pomezí mezi aktivitou a pasivitou. Tato binární opozice má genderový charakter, neboť struktura tradiční kinematografie definuje mužskou postavu jako aktivní. Právě skrze mužský pohled je konstruován příběh a soustředěn *the gaze*⁷⁴ (viz níže). Ženská postava v tomto kontextu vystupuje jako pasivní subjekt, který se stává sexualizovaným objektem mužské touhy. Kvůli této binárnosti Mulvey považuje diváka za „zachyceného patriarchální formou“⁷⁵ v „ideologických efektech základního kinematografického aparátu“⁷⁶. Filmový text autorka vnímá jako prvek výše zmíněného aparátu s jeho společenskými mechanismy a pokouší se „obsáhnout celek filmového zážitku v rovině neutrálního kontaktu mezi filmem a divákem.“⁷⁷ Laura Mulvey také zjistila, jakým způsobem narativní a vizuální techniky snímání přesouvají voyeurismus čistě na mužskou stranu vnímání. Během vyprávění se

⁷⁰ MULVEY, pozn. 68, s. 122.

⁷¹ FREUD, pozn. 69, s. 30–31.

⁷² Tamtéž, s.30-31.

⁷³ MULVEY, pozn. 68, s. 121.

⁷⁴ Tamtéž, s.121.

⁷⁵ Tamtéž, s. 121.

⁷⁶ BAUDRY, Jean-Luise. Effets Idéologiques Produits par l'Appareil de Base. *Cinéthique*. 1970, 7(8).

⁷⁷ HANÁKOVÁ, Petra. *Pandořina skříňka aneb co feministky provedly filmu?*. Academia, 2007, 144 s. ISBN 978-80-200-1551-8. S. 73.

mužský pohled vždy zaměřuje na ženskou postavu. Divák v kinosále je tímto způsobem nucen ztotožnit se s mužským *lookem*, protože kamera snímá z optického a libidinózního pohledu mužské postavy.⁷⁸ Z toho vyplývá rozdělení pohledu, které Mulvey popisuje ve své stati – *look a the gaze*. *Look* představuje neutrální pohled, zatímco *the gaze* vzbuzuje u diváka vzrušení. Také vyčleňuje tři úrovně filmového pohledu – kameru, postavu a diváka –, které objektivizují ženskou postavu a dělají z ní objekt, kterému Mulvey dala název *bytí-pro-pohled*⁷⁹.

Laura Mulvey také analyzuje narcistní vizuální potěšení podle Lacanových konceptů o formování ega a zrcadlové fáze. Divák získává narcistické potěšení ze sebeidentifikace s dokonalým obrazem lidské postavy na plátně stejně jako dítě, které má potěšení z dokonalého zrcadlového obrazu, na základě kterého tvoří své ideální ego.⁸⁰ V obou případech, tj. při zrcadlové fázi nebo v kinosále, však identifikace není formou sebepoznání nebo uvědomění. Myslím si, že oba koncepty představují termín Jacquese Lacana *méconnaissance*⁸¹, tedy „chybné rozeznávání“, které je založeno na mylném pochopení narcistických struktur, vyplývajících z imaginárních funkcí. Na základě toho Mulvey tvrdí, že filmové ztotožnění je strukturované podle sexuálních rozdílů. Zobrazování „dokonalejšího, plnějšího a silnějšího ega“⁸² mužské postavy silně oponuje zkreslenému obrazu pasivní a bezmocné ženské postavy.

Tímto způsobem fungují dva aspekty vizuálního potěšení, které závisí na sexuálním rozdílu: voyeuristicko-skopofilní pohled a narcistická identifikace.⁸³ Význam těchto formujících struktur je podmíněn objektivní reprezentací slabé ženy a silného muže. Navíc podle názoru Mulvey vystupuje obraz ženy v psychoanalytických pojmech

⁷⁸ SMELIK, Anneke. *Feminist Film Theory*. In: COOK, Pam. *The Cinema Book*. British Film Institute, 2007, 450 s. ISBN-13: 978-1844571932. S. 391–404.

⁷⁹ „to-be-looked-at-ness“

MULVEY, Laura. Vizuální slast a narativní film. In: OATES-INDRUCHOVÁ, Libora. *Divčí válka s ideologií: Klasické texty angloamerického feministického myšlení*. Praha: SLON, 1998, 304 s. ISBN 80-85850-67-2. S. 123.

⁸⁰ Tamtéž, s.123.

⁸¹ JARSKAJA-SMIRNOVA, Elena, ROMANOV, Pavel, KRUTKIN, Viktor. *Vizualnaja antropologia. Novyje vzglady na socialnuju realnost'*. Nauchnajkniga, biblioteka jurnalais sledovanij socialnoj politiki, 2007. ISBN 5-9758-0247-4. S. 475–476.

⁸² MULVEY, pozn. 79, s. 123.

⁸³ Tamtéž, s.123.

jako nejednoznačný. Je představen jako kombinace přitažlivosti a svádění, což vede k probuzení kastráčního komplexu.⁸⁴ Podle Sigmunda Freuda mají kastráční komplex obě pohlaví. U žen (nebo dívek) se to projevuje záviděním penisu, u mužů (nebo chlapců) se vytváří komplex strachu z jeho ztráty.⁸⁵ Podle Mulvey film řeší problém kastrace jedním ze dvou způsobů – přes narativní strukturu nebo skrz fetišismus.⁸⁶ Aby film zmírnil kastráční hrozbu na úrovni vyprávění, ženská postava musí být uznána jako provinilá. Vinná žena bude buď potrestána, nebo zachráněna. Poté má syžet dva možné způsoby pokračování – ženská postava musí zemřít, nebo se vdát.⁸⁷ V návaznosti na to Mulvey tvrdí, že kinematografický aparát vyžaduje sadistickou cestu řešení. V případě fetišismu filmová struktura rekonstruuje a vytlačuje chybějící penis v podobě fetiše (tedy super leštěného objektu).⁸⁸ Fetišizace ženy odvádí divákovu pozornost od ženského „nedostatku“ a přeměňuje ji z nebezpečné postavy na uklidňující objekt dokonalé krásy.⁸⁹

Nicméně i když se stať *Vizuální slast a narativní film* Laury Mulvey stala velkým přínosem ve feministické filmové teorii tohoto období, byla také podrobena neúprosné kritice jiných feministek. Jednou z nich je australská filmová teoretička Barbara Creed, která poukázala na „nedokonalost“ stati Mulveyové, neboť v ní není zmíněn ženský nebo homosexuální pohled a je v ní prokázáno, že ženy nemohou získat potěšení z klasických hollywoodských filmů: „koncepte Mulveyové je založená na dvojakém chápání pohlavní a heterosexuální perspektivy, která neumožňuje touhám vymanit se z heterosexuální normy.“⁹⁰

Laura Mulvey rozebrala tyto otázky později, v roce 1981, v revizi své stati, která dostala název *Afterthoughts on 'Visual Pleasure and Narrative Cinema' inspired by*

⁸⁴ MULVEY, pozn. 79, s. 123.

⁸⁵ FREUD, Sigmund. *Očerki po psychologii seksualnosti*. Sankt-Peterburg: Azbuka, 2017 224 s. ISBN 978-5-389-08700-2. S. 30–31.

⁸⁶ MULVEY, pozn. 79, s. 123.

⁸⁷ Tamtéž, s.123.

⁸⁸ Tamtéž, s.123.

⁸⁹ Tamtéž, s.123.

⁹⁰ “Mulvey’s construction relies on a binary notion of gender and a heterosexist perspective that doesn’t allow for desires outside of the heterosexual norm.”

CREED, Barbara. *Film and Psychoanalysis*. In: HILL, John a Pamela CHURCH, eds. *Film Studies: Critical Approaches*, Oxford University Press, 2000, 248 s. ISBN-13: 978-0198742807. S. 75–88.

King Vidor's Duel in the Sun. V ní se autorka zamýšlí nad metaforickým transvestitismem, ve kterém divačka může při sledování filmu oscilovat mezi *male-coded* a *female-coded* pozicí.⁹¹

2.1.2 Pam Cook a Claire Johnston – *The Place of Woman in the Cinema of Raoul Walsh*

Claire Johnston byla jednou z prvních feministických kritiček, které navrhly kritiku stereotypů ze sémiotického hlediska. Ve své stati *Women's Cinema as Counter-Cinema* vyjádřila názor, že klasický film konstruuje ideologický obraz ženy.⁹² Na základě koncepce mýtu francouzského filosofa Rolanda Barthesa zkoumala mýtus o ženě ve filmu. V tomto kontextu může být znak „žena“ analyzován jako struktura, kód nebo konvence, který představuje ideologický význam toho, co „žena“ znamená pro muže. „Když jsou ženy navzájem spojené, nemají smysl“ a jsou prezentované v negativní konotaci jako „ne-muž“⁹³. Společně s britskou kritičkou Pam Cook vydaly jeden z prvních esejů, v němž byly psychoanalytická teorie (zejména práce Jacquese Lacana) a sémiotika použity k analýze feministického filmu. Cook a Johnston odmítaly sociologický přístup, který porovnával obrazy žen na plátně se skutečnými ženami.⁹⁴ Autorky zkoumaly filmy Raoula Walshe, protože režisér často ukazuje silné a nezávislé ženské postavy. Avšak tyto postavy podle kritiček nevystupují jako nezávislé agenty a slouží jako zakódované symboly patriarchální kultury.⁹⁵ V jeho filmech ženy reprezentují „vzdálenou vzpomínku na mateřskou hojnost a [zároveň] fetišistický objekt jeho

⁹¹ MULVEY, Laura. Afterthoughts on Visual Pleasure and Narrative cinema inspired by King Vidor's *Duel in the Sun* (1946). In: *Visual and other pleasures* [online]. [cit. 6. 11. 2021]. Dostupné z: <https://pdfcoffee.com/laura-mulvey-afterthoughts-on-visual-pleasure-and-narrative-cinema-pdf-free.html>

⁹² JOHNSTON, Claire. *Women's Cinema as Counter-Cinema* (1973) In: THORNHAM, Sue. *Feminist Film Theory. A reader*. NYU Press, 1999, 361 s. ISBN-13: 978-0814782446. S. 31–40.

⁹³ „non-male”

Tamtéž, s. 31–40.

⁹⁴ COOK, Pam a Claire JOHNSTON. *The Place of women in the cinema of Raoul Walsh*. In: HARDY, Philed. *Raoul Walsh*. Colchester, England: Vineyard Press, 1974, 155 s. ISBN-13:978-0950394404. S. 95.

⁹⁵ Tamtéž, s. 95.

představ o kastraci – falickou náhradu a tudíž hrozbu.⁹⁶ Kromě toho je žena „předmět výměny mezi dvěma muži..., prostřednictvím kterého muži vyjadřují své vzájemné vztahy.“⁹⁷ Z toho vyplývá termín *lack* (tedy nedostatečnost), který ukazuje ženu jako místo nebo nástroj pomáhající mužům zvládnout těžkou životní situaci a vyléčit trauma z minulosti. Cook a Johnston vnímají film jako text obsahující rozpornou interakci různých kódů: „Studie ženy ve Walshově díle konkrétně ukazuje „ženu“ jako střed dilematu patriarchálního lidského řádu a jako místo rozporů.“⁹⁸ Tento přístup se velmi lišil od postojů jiných feministických kritiček, což ve výsledku přesunulo feministickou filmovou kritiku mimo studium pozitivních nebo negativních obrazů.⁹⁹

2.1.3 Barbara Creed – *The Monstrous-Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis*

Australská teoretička Barbara Creed ve své knize *The Monstrous-Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis* (1993) interpretuje hororové filmy a zkoumá ženy v daném kontextu. Autorka vychází z psychoanalytických pojmů Sigmunda Freuda a sémiotiky Julie Kristevové. Vysvětluje, proč dominantní patriarchální systém staví ženu do pozice oběti a také proč dementuje maskulinní názor a femininní konstruuje jako monstrózní. Autorka tvrdí, že toto pojetí je založeno na přijetí ženskosti prostřednictvím spojení s ženskými reprodukčními a tělesnými funkcemi, tedy přes matriarchální rysy nebo mateřské funkce.¹⁰⁰ Využívá termín *monstrous feminine*¹⁰¹, protože tento výraz zdůrazňuje význam genderu ve vztahu k budování

⁹⁶ "... the distant memory of maternal plentitude and the fetishized object of his fantasy of castration – a phallic replacement and thus a threat"

Tamtéž, s.95.

⁹⁷ "... an object of exchange between men... the means by which men express their relationships with each other."

Tamtéž, s. 103.

⁹⁸ "A study of woman within Walsh's oeuvre, in particular, reveals 'woman' as the locus of a dilemma for the patriarchal human order, as a locus of contradictions."

COOK, JOHNSTON, pozn. 94, s. 109.

⁹⁹ SMELIK, Anneke. *Feminist Film Theory*. In: COOK, Pam. *The Cinema Book*. British Film Institute, 2007, 450 s. ISBN-13: 978-1844571932. S. 341–345.

¹⁰⁰ CREED, Barbara. *The Monstrous-Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis*. New York: Routledge, 1993, 216 s. ISBN 978-0415052597. S.102.

¹⁰¹ „monstrózní ženskost“

monstróznosti. Je také důležité zmínit, že autorka nevyužívá termín *female monster*¹⁰², jelikož tento termín mění pouze rod označení *monster* z mužského na ženský, a to bez ohledu na hloubku důležitosti genderu.¹⁰³

Creed tvrdí, že hlavní nebezpečí *monstrous feminine* spočívá v tom, že v narativním kontextu je žena představena jako panna nebo jako děvka, což u mužů vyvolává pocit ohrožení.¹⁰⁴ Tímto způsobem do filmového kontextu Creed zavádí psychoanalytické termíny Sigmunda Freuda. Vychází z freudovské psychoanalytické teorie pohlavních rozdílů, zejména ideje kastrace a považování ženských genitálií za ohrožující.¹⁰⁵ Autorka využívá obraz *vagina dentata*, aby poukázala na strach mužů z toho, že by mohli být vykastrováni ženou. Je nutné zmínit, že sám Sigmund Freud se k mýtu o vagině dentatě neobracel. Tento mytologický obraz může být traktován jako variace Oidipova mýtu ve Freudově interpretaci. Vždyť mýty fungují jako sny – jedná se o vznik kolektivního nevědomí, které umožňuje prostřednictvím příběhu bezproblémově realizovat vlastní přání. Z tohoto pohledu může být mýtus o vagině dentata také spojen se zakázanou a potlačenou touhou, která vzniká u chlapců. V mýtu o zubatém lůně figuruje nepřístupná žena. Aby se stala přístupnou, je nutné z ní odstranit zuby – tedy zničit symbolického soupeře. Tady lze najít všechny prvky, ze kterých se skládá Oidipův komplex.¹⁰⁶ Z tohoto vyplývá, že Freud vysvětluje strach z žen, který je ovšem nenormální, jelikož muž je přece ten „lepší“.¹⁰⁷ Tomu Barbara Creed oponuje – strach z žen vyplývá z toho, že žena může vykastrovat.¹⁰⁸ Teorie Creed je založená na obratu freudovského patriarchálního světového názoru, který považuje ženu za „nedokončenou“ lidskou bytost. V reakci na názory Freuda autorka tvrdí, že žena představuje celostní lidskou bytost, i když nemá penis. Právě absence penisu

¹⁰² „ženské monstrum“

¹⁰³ CREED, pozn. 100, s. 104.

¹⁰⁴ CREED, pozn. 100, s. 102.

¹⁰⁵ FREUD, Sigmund. *Vvedenie v psichoanaliz.* Sankt-Peterburg. Azbuka-Klassika, 2015, 480 s. ISBN 978-5-389-10669-7. S. 301.

¹⁰⁶ FREUD, Sigmund. *Zaklatie devstvennosti.* Sankt-Peterburg, Azbuka-Klassika. S. 192, s.188, 2014, ISBN 978-5-389-09049.

¹⁰⁷ Tamtéž, s.192.

¹⁰⁸ CREED, pozn. 100, s. 104.

a prezenze reprodukčního systému vyvolává mužský strach.¹⁰⁹ A proto *vagina dentata* je podle Creed obrazem mužského strachu být ženou vykastrován.¹¹⁰

Téma ženského reprodukčního systému bylo během mnoha let tabuizováno a také bylo vnímáno jako odporné a děsivé. Ve své knize klade Barbara Creed důraz na tuto myšlenku „monstrózního lůna“, protože mateřské tělo bylo považováno za zdroj úzkostí pro mužský *gaze*.¹¹¹ Autorka tvrdí, že vztah žen s přírodními jevy, jako jsou rozmnožování a narození, je vnímán jako „kvintesence groteska“¹¹². To má svůj původ v období renesance, když byla děloha zobrazovaná v konotaci se zlem a ďáblem.¹¹³ Tím lze také vysvětlit, proč je v hororových filmech reprodukční systém často zobrazován jako monstrózní.¹¹⁴

Podle této autorky existuje sedm možných tváří ženské monstróznosti: *archaická matka*¹¹⁵, *monstrózní děloha*¹¹⁶, *upír*¹¹⁷, *čarodějnice*¹¹⁸, *posedlé monstrum*¹¹⁹, *smrtící kastrátorka*¹²⁰ a *matka, která vykastruje*¹²¹. Ve výše zmíněných konceptech Creed vychází z termínu *abjection*¹²² bulharsko-francouzské teoretičky Julie

¹⁰⁹ Tamtéž, s. 104.

¹¹⁰ Tamtéž, s. 104.

¹¹¹ CREED, pozn. 100, s.104.

¹¹² Tamtéž, s. 104.

¹¹³ KOHN-FOLEY, Jordan. Misogyny in the Sonnets: Connections between Hell and Female Sexuality. *Selected papers of Ohio Valley Shakespeare Conference*. [online]. 2020, **11**(2) [cit. 6. 11. 2021]. Dostupné z: <https://ideaexchange.uakron.edu/spovsc/vol11/iss1/2/>

¹¹⁴ GEAR, Rachel. All those nasty womanly things: Women artists, technology and the monstrous-feminine. *Women's Studies, International Forum*. [online]. 28. 8. 2001, **24**(3–4), s. 321–333 [cit. 6. 11. 2021]. Dostupné z: <https://www.sciencedirect.com/science/article/abs/pii/S0277539501001844?via%3Dihub>

¹¹⁵ “archaic mother”

¹¹⁶ “monstrous womb”

¹¹⁷ “vampire”

¹¹⁸ “witch”

¹¹⁹ “possessed monster”

¹²⁰ “deadly femme castratrice”

¹²¹ “castrating mother”

¹²² KRISTEVA, Julia. *Powers of Horror: An Essay on Abjection*. New York, Columbia University Press, 1982, 219 s. ISBN-13: 978-0231053471. S. 110

Kristevové, aby popsala, jakým způsobem patriarchální společnost rozděluje lidské od nelidského.¹²³

2.1.4 Carol Clover – *Men, Women and Chainsaws: Gender in the Modern Horror Film*

Ve své knize *Men, Women and Chainsaws: Gender in the Modern Horror Film* z roku 1993 Carol Clover zkoumá reprezentace těl v hororových filmech a to, jakým způsobem jsou těla rozdělena podle pohlaví. Hodně hororových filmů a slasherů je postaveno na základě určité konotace žánru. Téměř vždy jsou v nich přítomná děsivá místa, zbraně, oběti, poslední přeživší dívka a šok. Autorka odkazuje na mytologii, podle které je poslední vítěznou postavou vždy hrdina, ne hrdinka.¹²⁴ To ji přivádí k závěru, že v hororových filmech nemají genderové role jasně ustanovenou konotaci. Vždyť výrazným prvkem slasherů je destabilizace identifikace publika s mužskými postavami. Mužské postavy většinou vystupují jako oběti vraha, jenž často bývá představen jako genderově matoucí a se znaky ženskosti.¹²⁵ Poslední dívka musí zabít (tedy vykastrovat) monstrum, které nemá přesně ustanovený gender.¹²⁶ Ve filmech jako *Halloween*¹²⁷ a *Texaský masakr motorovou pilou*¹²⁸ se dá nalézt, jak si režiséři a scénáristé hrají s rozdílem mezi zjevem (pohlavím) a chováním (genderem).¹²⁹ Clover tvrdí, že právě tato „genderová teatralizace“¹³⁰ feminizuje publikum. Zatímco v klasických hororových filmech, jako jsou snímky Braina De Palmy a Alfreda Hitchcocka, má feminizace publika přechodný charakter a ukončuje se, když se *final girl* stává určenou obětí

¹²³ CREED, Barbara a Mark JANCOVICH. Horror and the monstrous-feminine: an imaginary abjection. *Screen*. [online]. 1. 1. 1986, 27(1), 44–71 [cit. 6. 11. 2021]. Dostupné z: <https://academic.oup.com/screen/article-abstract/27/1/44/1630470?redirectedFrom=PDF>

¹²⁴ CREED, JANCOVICH, pozn. 123, s. 44–71.

¹²⁵ CLOVER, Carol. *Men, Women and Chainsaws: Gender in the Modern Horror Film*. Princeton University Press, 1993, 276 s. ISBN 978-0691006208. S. 163.

¹²⁶ Tamtéž, s. 163.

¹²⁷ *Předvečer svátku Všech svatých [Halloween]* [film]. Režie: John CARPENTER. USA, 1978.

¹²⁸ *Texaský masakr motorovou pilou* [film]. Režie Tobe HOOPER. USA, 1974.

¹²⁹ SMELIK, Anneke. *Feminist Film Theory*. In: COOK, Pam. *The Cinema Book*. British Film Institute, 2007, 450 s. ISBN-13: 978-1844571932. S. 341–345.

¹³⁰ CLOVER, pozn. 125, s. 165.

maniaka (například jako ve filmu *Psycho*¹³¹). V současném hororovém filmu *final girl* zachrání samu sebe. Její pud sebezáchovy z ní dělá hrdinu a tímto způsobem se dívka stává mužským surogátem, protože ztělesňuje mužské kvality. Právě v tomto okamžiku se podle Carol Clover divák mužského pohlaví „vzdává posledního předstírání mužské identifikace“.¹³² Ochota mužského diváka spojit svůj emocionální osud se ženou ve strachu a bolesti naznačuje podle autorky masochismus.¹³³ Ačkoli Clover potvrzuje, že hororové filmy mají tendenci k misogynii, tvrdí, že přednost těchto filmů spočívá v tom, že regulují genderovou reprezentaci a identifikaci.

2.2 Postmoderní feministická filmová teorie

V prvním desetiletí po roce 2000 uvolnila feministická filmová teorie místo pro nové teoretické přístupy, které začínají výzkumem hereckého výkonu a končí fenomenologií Gillesse Deleuze. Nové formy filmové estetiky se prolínají s klasickými („Oidipovými“) strukturami reprezentace a vyprávění. Změny v kinematografii a vývoj teorie kultury vyžadoval nové zaměření na zkušenosti, tělo a vliv.¹³⁴ Důležitými novými prameny pro oživení feministické teorie filmu jsou výzkum performance, teorie nových médií, fenomenologie a filozofie Gillesse Deleuze. Jedná se o teoretické rámce, které přesahují sémiotické obavy o význam, reprezentaci a interpretaci. Zaměření na senzorickou a emocionální zkušenost diváka s audiovizuálním filmovým prostředím funguje stranou od zkušenosti čistě vizuální, která často výhradně určuje orientaci filmové teorie.¹³⁵ Deleuzovský přístup ukazuje méně negativní pohled na touhu, subjektivitu a identitu díky tomu, že umožňuje číst film jako ztělesnění mnoha forem touhy a díky tomu vytváří pro diváka stále nové zkušenosti.¹³⁶ Deleuze nazývá tento proces radikálním *stáním*.

¹³¹ *Psycho* [film]. Režie Alfred HITCHCOCK. USA, 1960.

¹³² „... gives up the last pretence of male identification.”

CLOVER, pozn. 125.

¹³³ Tamtéž, s. 125.

¹³⁴ SMELIK, pozn. 129, s. 391–404.

¹³⁵ MARKS, Laura. *The skin of the film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*. Duke University Press Books, 2000, 320 s. ISBN-13: 978-0822323914. S. 142.

¹³⁶ LIN TAY, Sharon. *Women on the Edge: Twelve Political Film Practices*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2009, 222 s. ISBN-13: 978-0230217768. S. 102.

Feministická filmová teorie se tak opět vrací k revolučnímu přístupu, s nímž vše začalo v 60. letech, a vytváří tak prostor pro mnohočetné formování hlavního hrdiny a ženského diváka.¹³⁷

2.2.1 Barbara M. Kennedy – *Deleuze and Cinema: The Aesthetics of Sensation*

Práce Gillesse Deleuze o filmu zaujímá nejednoznačný a někdy kontroverzní postoj ke styčným oblastem kinematografie a filozofie. Jeho dva díly o filmu *Cinéma 1: L'image-mouvement*¹³⁸ a *Cinéma 2: L'image-temps*¹³⁹ fungují současně jako upřesnění jeho širších filozofických spisů a jako zásadní přehodnocení filmové teorie.¹⁴⁰ Deleuze nabízí „filmovou filozofii“ a vylučuje kinematografické pojmy, které „mohou být formované pouze filosoficky“.¹⁴¹ To znamená, že nelze teorii Deleuze aplikovat na filmy, ale je nutné myslet skrz film, aby se v něm daly najít obrazy a pohyby, které vytváří něco nového.¹⁴²

Ve své knize *Deleuze and Cinema: The Aesthetics of Sensation* z roku 2000 se Barbara Kennedy soustřeďuje na několik konceptů, které zaujímají ústřední místo v širší filozofii Gillesse Deleuze: *senzace*, *afekt*, *imanence* a *becoming-a-woman*.¹⁴³ Tyto koncepce později autorka kombinuje s estetickými studii jednotlivých filmů (*Orlando*¹⁴⁴, *The English Patient*¹⁴⁵, *Romeo and Juliet*¹⁴⁶, *Strange Days*¹⁴⁷

¹³⁷ SMELIK, pozn. 129, s. 391–404.

¹³⁸ TOMLINSON, Hugh a Barbara HABBERJAM. *Deleuze, Cinema 1: The Movement Image*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986, 264 s. ISBN-13: 978-0816614004.

¹³⁹ TOMLINSON, Hugh a Robert GALETA. *Deleuze, Cinema 2: The Time-Image*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989, 352 s. ISBN-13: 978-0816616763. S. 245.

¹⁴⁰ DELEUZE, Gilles. *Kino/Gil Delez*. Ad Marginem Press, 2013, 560 s. ISBN 978-5-91103-147-3. S. 347.

¹⁴¹ DELEUZE, Gilles. *Negotiations 1972–1990*. Columbia University Press, 1997, 221 s. ISBN-13: 978-0231075817. S. 56.

¹⁴² HERZOG, Amy. Reassessing the Aesthetic. *Cinema, Deleuze and the Art of Thinking. Film-Philosophy*. 2001, 5(40). ISBN 0-7486-1134-7.

¹⁴³ KENNEDY, M. Barbara. *Deleuze and Cinema: The Aesthetics of Sensation*. Edinburgh University Press, 2002, 224 s. ISBN-13: 978-0748617265. S. 10–15.

¹⁴⁴ *Orlando* [film]. Režie Sally POTTER. Velká Británie, 1992.

¹⁴⁵ *Anglický pacient [The English Patient]* [film]. Režie Anthony MINGHELLA. USA, Velká Británie, 1996.

¹⁴⁶ *Romeo a Julie [Romeo and Juliet]* [film]. Režie Franco ZEFFIRELLI. Velká Británie, Itálie, 1996.

¹⁴⁷ *Zvláštní dny [Strange Days]* [film]. Režie Kathryn BIGELOW. USA, 1995.

a *Leon*¹⁴⁸), v nichž klade důraz na barvy, pohyby, rytmy a pocity, které každý z výše zmíněných snímků vyvolává. Ve své knize autorka také rozebírá, jakým způsobem „vizuální zážitek z filmového setkání zasahuje do materiality diváka“, a jak se „součástí tohoto procesu stávají afekt a senzace“.¹⁴⁹ Kniha se skládá ze tří hlavních částí. První část představuje přehodnocení pojetí všeho, od politiky feministických a psychoanalytických teorií po estetiku. Barbara Kennedy tady také uvádí termíny „mikro-politiky“, „post-feminismu“ a „neo-estetiky“ a zkoumá jejich definici.¹⁵⁰ Za cíl si v této části autorka pokládá vytvoření nové filmové estetiky, jež nebude záviset na psychoanalytických paradigmatech a zachytí vitalismus pojmu *becoming* Gillesse Deleuze.¹⁵¹ Podle Deleuze je *becoming* procesem změny, letu nebo pohybu uvnitř nějakého celku.¹⁵² Jak vysvětlují Félix Guattari a Gilles Deleuze ve své knize *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*, proces *becoming*¹⁵³ není procesem napodobování nebo analogií. Je vytvářením nového způsobu bytí, který je funkcí různých vlivů, nikoliv podobností. Jinými slovy, tento proces spočívá v odstranění prvku z jeho původních funkcí a ve vytváření nových.¹⁵⁴ Kennedy poznamenává, že původním podnětem pro její knihu byl záměr ukázat obrazy, jež jsou politicky problematické, jako příjemné. Vždyť tradiční filmová teorie, a zejména feministická filmová teorie se v tomto ohledu ukázaly jako omezené.¹⁵⁵ Hledání alternativního přístupu přivedlo Barbaru Kennedy k deleuzovské filosofii a pojmům *afekt* a *senzace*. Také Kennedy se snaží zobrazit „revibrace“ filmových zkušeností pomocí myšlenkových procesů¹⁵⁶ představených v práci Gillesse Deleuze a Félix Guattariho, které podle autorky vyžadují rozvinutí neo-estetiky.¹⁵⁷ Neo-estetika se přeměňuje z estetiky, aby vysvětlila kinematografii

¹⁴⁸ *Leon* [film]. Režie Luc BESSON. Francie, 1994.

¹⁴⁹ KENNEDY, pozn. 143, s. 16.

¹⁵⁰ Tamtéž, s. 1–9.

¹⁵¹ KENNEDY, pozn. 143, s. 9–38.

¹⁵² DELEUZE, Gilles a Félix GUATTARI. *A Thousand Plateaus. Capitalism and Schizophrenia*. University of Minnesota Press, 1987, 632 s. ISBN-13: 978-0816614028. S. 315.

¹⁵³ „stávání se“

¹⁵⁴ DELEUZE, GUATTARI, pozn. 152.

¹⁵⁵ KENNEDY, pozn. 143, s. 9–10.

¹⁵⁶ „process of thought“

¹⁵⁷ KENNEDY, pozn. 143, s. 16–17.

jako „materiální zachycení“, ne jako text, jenž nese význam, ale jako tělo, které vystupuje jako... asambláž, jako abstraktní stroj.“¹⁵⁸ Dle Kennedy se kinematografické tělo rozprostírá do fyziologického (lidského) těla, které přijímá jeho impulsy a díky novým myšlenkám se vždy nachází v nepřetržitém procesu.¹⁵⁹ Přehodnocení chápání těla tímto způsobem by podle autorky umožnilo nově pochopit politiku a mikro-politiku nahodilostí a pragmatiky za rámeček fixovaných pojmů identity a subjektivity.¹⁶⁰ Kennedy se snaží vytvořit filmovou estetiku, která by byla založená na materiálních senzacích, a přerušit statické chápání těl a předmětů.¹⁶¹ Co se týče otázky genderu a sexuality, v první kapitole Barbara M. Kennedy popisuje destabilizaci subjektivity a identity, kterou nabízí koncept *becoming*, zejména *becoming woman*.¹⁶² Ve druhé části autorka zkoumá delezovské pojmy *senzace*, *touha* a *rozkoš*, *becoming* a *afekt*, které podle autorky tvoří triptychální systém, jenž podle ní umožňuje lepší formování mnohonásobných aspektů filmového zážitku.¹⁶³ V třetí části aplikuje výše uvedené pojmy v kontextu pěti moderních filmů. Pomocí konceptů autorka klade důraz na estetické, materiální vlastnosti, které formují novou estetiku dynamickými a „plynulými“ způsoby. Nicméně je nutné zmínit, že Kennedy také upozorňuje na protiklady, které vznikají mezi estetickými a staticko-reprezentativními filmovými prvky. Podle autorky je výše zmíněná disonance spojená s omezením, jež vzniká během vyprávění, a se zachováním sexistických, rasistických či násilných obrazů.¹⁶⁴ Neo-estetika podle ní může poskytnout nový způsob prožívání těchto elementů a přivést k alternativnímu vysvětlení jejich emocionálního dopadu.¹⁶⁵

¹⁵⁸ "... reconceiving... the aesthetic to explain the cinematic as a "material capture", not as a text with a meaning, but as a body which performs, as... an assemblage, as an abstract machine."

KENNEDY, pozn. 143, s. 5.

¹⁵⁹ Tamtéž, s.5.

¹⁶⁰ Tamtéž, s.5.

¹⁶¹ KENNEDY, pozn. 143.

¹⁶² Tamtéž, s. 94–95.

¹⁶³ HERZOG, Amy. Reassessing the Aesthetic. Cinema, Deleuze and the Art of Thinking. *Film-Philosophy*. 2001, 5(40). ISBN 0-7486-1134-7.

¹⁶⁴ KENNEDY, pozn. 143, s. 182–184.

¹⁶⁵ Tamtéž, s. 182-184.

2.3 Vliv feministického myšlení na žánrovou proměnu

V průběhu 60.–80. let Itálie prožívala velice komplikované období, jež dostalo název *Anni di piombo* (Olověná léta).¹⁶⁶ Toto období bylo provázeno častými změnami vlády, ekonomickým růstem a teroristickými atentáty, což ovlivnilo vnímání světa Italů. Tato sociální a kulturní revoluce nejen změnila to, čemu dá divák přednost, ale otevřela také nové horizonty pro feministické hledisko. Nicméně ženy byly během 60. let v oblasti práv stále utlačovány, což se samozřejmě odrazilo v kultuře, zejména v giallo filmech. Žena, jež zacházela za obecně přijatý sociální rámec, představovala nebezpečí nejen pro sociální, ale i pro politický řád. Proto lze dospět k závěru, že sociální kontrola genderových rolí a chápání žen na základě stereotypního myšlení založilo určité rysy giallo filmů 60. let. Mezi ně patří vizuální estetizace žen a jejich těl, uvádění genderového protikladu podle sociálních norem do filmového kontextu (slabé ženy – silní muži) a zobrazování násilí a zneužívání z reálného života.¹⁶⁷

Avšak během 70. let v Itálii vypuklo první feministické hnutí, jež probíhalo na pozadí druhé vlny feminismu.¹⁶⁸ V tomto období byla přijata řada zákonů, jež výrazně ovlivnily další feministický vývoj. Následkem toho se obraz žen postupně změnil. Právo na genderovou rovnost v manželství, zrušení právní dominance mužů a možnost kontrolovat svůj život a tělo (uvedení zákona o rozvodovém řízení z roku 1970 a regulace potratů z roku 1978) změnily archetyp ženy jak v reálném životě, tak i v kultuře. Proto lze říci, že giallo filmy Daria Argenta ze 70. let (např. *Pták s křišťálovým peřím: Přízrak teroru a Tmavě červená*) byly ovlivněny novým společenským názorem, a proto měly během komplikovaného období obrovský úspěch u diváků. „Když si na to teď vzpomenu, je to neuvěřitelné: byli jsme přímo uprostřed olověných let. Lidé nechtěli opouštět své domy, ale často chodili na moje

¹⁶⁶ VALLI, Wanda. *Anni di piombo i testimoni dell'Italia sotto assedio*. *Repubblica.it* [online]. 30. 4. 2014 [cit. 06. 11. 2021]. Dostupné z: https://genova.repubblica.it/cronaca/2014/04/30/news/anni_di_piombo_i_testimoni_dell_italia_sotto_assedio-84846271/

¹⁶⁷ Zákon o znásilnění a trest za sexuální zneužívání se aplikovaly od roku 1981. Předtím byl v Itálii platný zákon cti. Žena, jež byla znásilněna, se musela vdát za násilníka, jinak by čest její rodiny byla pošpiněna.

¹⁶⁸ Manifest Clary Lonzi v Římě a Milaně.

filmy.¹⁶⁹ Ve filmech Argentova žena začala zacházet za hranice genderových a společenských norem ustanovené v 60. letech, což vedlo k novému výkladu ženské identity. Právě tento nový přístup k ženě hrál jednu z klíčových rolí v dalších proměnách Argentových gialli. Argento nezobrazoval pouze typicky slabé a závislé ženy v rolích oběti, ale přidával do svých gialli i kruté a soběstačné ženské postavy, jež porušovaly zavedené morální a sociální normy.

Od konce 70. let se postavení žen v italské společnosti ještě více upevnilo. V roce 1980 Itálie podepsala Úmluvu o odstranění všech forem diskriminace žen a ratifikovala ji v roce 1985.¹⁷⁰ Přijetí Úmluvy zakazovalo jakoukoli ženskou diskriminaci (v politické, ekonomické, sociální a kulturní sféře) a schválilo genderovou rovnost ve vnitrostátním právu.¹⁷¹ Ve filmech Daria Argenta z 80. let (jako jsou *Temnota* a *Děs v opeře*) lze pozorovat vliv změny obrazu žen ze sociálního hlediska. Upřesnění zákona o znásilnění a sexuálním chování a svoboda v politické, sociální a kulturní sféře připustily uvedení nového výkladu ženských postav. Argentovy hrdinky tak hrály důležitou roli nejen během scén zavraždění, ale představovaly zápletku celého filmu. Domnívám se, že Argentova žena na obrazovce odpovídala reálným změnám ve vzhledu emancipované ženy. Režisér ukázal nejen nové, dominantní postavení ženy v kulturní sféře a společenském řádu (jako například ve filmu *Opera*), ale i překročení hranic sexuality (lesbický pár ve filmu *Temnota*), jež byly otevřené od 80. let.

Během třetí vlny feminismu byly giallo filmy stále více ovlivňované nejen sociální sférou, ale také jinými žánry. V 90. letech se zájem o giallo začal snižovat, a tak Argento, aby oživil divácký zájem, začal prohlubovat hororové a slasher prvky, jež právě během 90. let měly obrovský úspěch. Proto se ve filmech *Trauma*, *Stendhalův syndrom*, *Vrah přichází v noci*, *Karetní hráč* a *Bestie musí zemřít* objevují krvavější a otevřenější scény sexuálního či antisociálního chování. Po roce 2000 Argento

¹⁶⁹ "Thinking back now, it's unbelievable: we were right in the middle of the *Anni di piombo*. People didn't tend to leave their houses, but they often did go to see my films."

ARGENTO, Dario. *FEAR: The Autobiography of Dario Argento*. FAB Press, 2019, 288 s. ISBN-13: 978-1913051051. S. 99.

¹⁷⁰ *The Convention on the Elimination of All Forms of Discrimination against Women and its Optional Protocol: Handbook for Parliamentarians*. Inter-Parliamentary Union, 2003, 464 s. ISBN-13: 978-9211302264.

¹⁷¹ Tamtéž, s.464.

začal směřovat giallo k více sociálnímu kontextu, proto klade jak psychologické, tak i sociální otázky a pomocí odpovědí na tyto otázky často vysvětluje příčiny zločinu. Lze říci, že na jednu stranu režisér vraha obhajuje – však právě lidé a sociální názor se stávali katalyzátorem pomsty.

2.4 Metodologie

Metodologický postup analýzy a interpretace ve své diplomové práci čerpám ze dvou období feministické filmové teorie, abych měla možnost porovnat rozdíly v chápání různých feministických generací, co se týče změny reprezentace ženského těla v giallo filmech Daria Argenta.

Největší prostor teoretické části jsem věnovala feministické filmové teorii z různých období. Na začátku teoretické části jsem představila druhou vlnu feministické filmové teorie, která vycházela z termínů psychoanalýzy, sémiotiky a neomarxismu. Analýza v tomto období byla zpravidla zaměřená na význam filmového textu a na způsob, jakým tento text konstruuje předmět dívání. Jedním z nejzásadnějších předmětů zkoumání se stal filmový proces, který ovlivňoval zobrazování žen a posílil sexismus.

Zvláštní důraz v této části náleží definicím pojmů Laury Mulvey z jejího článku *Vizuální slast a narativní film* vydané v roce 1975 britským časopisem *Screen*.¹⁷² V rámci své stati autorka uvádí pojmy *the gaze* (soustředěný pohled) a *the look* (neutrální pohled),¹⁷³ na které se budu ve své práci během analýz odkazovat. Laura Mulvey také představuje přepracované Freudovy termíny, které uvádí v rámci feministického hlediska. Domnívám se, že termíny, jako jsou *kastrační komplex* (závist penisu nebo strach z jeho ztracení), *fetišismus* a *masochismus*, jsou relevantní pro ukázání explicitních změn v reprezentaci ženského těla, neboť dvě únikové cesty z *kastračního komplexu* (sadistický voyeurismus a fetišistická negace) se často objevují v gialli Daria Argenta.

¹⁷² MULVEY, Laura. Vizuální slast a narativní film. In: OATES-INDRUCHOVÁ, Libora. *Dívčí válka s ideologií: Klasické texty angloamerického feministického myšlení*. Praha: SLON, 1998, 304 s. ISBN 80-85850-67-2. S. 122.

¹⁷³ Tamtéž, s.122.

Dále budu během analýz vycházet z prací jiných feministických kritiček období druhé vlny feministické filmové teorie, mezi něž patří Pam Cook a Claire Johnstonová. Ve své stati *The Place of Woman in the Cinema of Raoul Walsh*¹⁷⁴ autorky společně přistupovaly k analýze obrazu ženy ve filmu nejen ze sémiotického hlediska (když žena vystupuje jako znak), ale vycházely také z pojmového aparátu Lacanovy analýzy. Tímto způsobem do feministické filmové teorie zavedly lacanovský psychoanalytický rámec a termín *lack* (tedy nedostatečnost). Výše uvedená teoretická východiska považují za důležité v rámci zkoumání reprezentace ženských těl, neboť žena v giallo filmech často vystupuje jako nástroj pro mužské vyrovnání se s traumaty, což ovlivňuje naratologické schéma a v důsledku i samotnou reprezentaci ženského těla.

Za další důležitou filmovou kritičku, z jejíž pojmů budu vycházet, považuji australskou feministku Barbaru Creed. Ta ve své knize *The Monstrous-Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis*¹⁷⁵ interpretuje hororové filmy, které pojmají ženy převážně jako oběti. Během celé práce Creed sleduje příčiny takového zobrazování žen a vzdoruje stereotypnímu patriarchálnímu pohledu na ženskou postavu a sexualitu. Termínem *monstrous feminine*¹⁷⁶ autorka označuje takové ženské postavy, jež zachází za ustanovený patriarchální rámec, kvůli čemuž dostávají status monstra. Domnívám se, že v gialli Daria Argenta ženské postavy často překročí ustanovené hranice tradičních genderových a sociálních norem, a proto považují využití teoretického východiska Barbary Creed ve své práci za relevantní.

Poslední filmovou kritičkou tohoto období, na kterou ve své diplomové práci budu navazovat, je Carol Clover. Ve své knize *Men, Women and Chainsaws: Gender in the Modern Horror Film*¹⁷⁷ autorka uvádí termín *final girl*, kterým označuje poslední ženu, která přežila boj s antagonistou (buď s maniakem, nebo s monstrem). Vzhledem k tomu, že giallo filmy obsahují hororové prvky, považují tato teoretická

¹⁷⁴ COOK, Pam a Claire JOHNSTON. The Place of women in the cinema of Raoul Walsh. In: HARDY, Philed. *Raoul Walsh*. Colchester, England: Vineyard Press, 1974, 155 s. ISBN-13:978-0950394404. S. 25–35.

¹⁷⁵ CREED, Barbara. Film and Psychoanalysis. In: HILL, John a Pamela CHURCH, eds. *Film Studies: Critical Approaches*, Oxford University Press, 2000, 248 s. ISBN-13: 978-0198742807.

¹⁷⁶ „monstrózní ženskost“

¹⁷⁷ CLOVER, Carol. *Men, Women and Chainsaws: Gender in the Modern Horror Film*. Princeton University Press, 1993, 276 s. ISBN 978-0691006208.

východiska za přínosné pro analýzu změn v reprezentaci ženských postav a jejich těl ve filmech Daria Argenta.

Další oddíl teoretické části je věnován postmodernistické feministické filmové teorii. Díky šíření postmodernistického myšlení po roce 2000 lze objevit velké množství feministických kritiček, jež začaly uplatňovat postmodernistický rámec s feministickým východiskem do filmové teorie. Takové vědkyně feminismu, jako jsou Ruth Leys, Claire Colebrook a Claire Hammings, nejen vycházely z postmodernistických principů, ale také rozšiřovaly hranice teoretického chápání do širších filozofických konceptů, queer teorií a paradigmat současné politiky. Postmodernistická feministická východiska budu ovšem čerpat z knihy britské kritičky Barbary M. Kennedy *Deleuze and Cinema: The Aesthetics of Sensation*¹⁷⁸ neboť její teoretické koncepty vůči reprezentaci ženských těl považuji pro svou diplomovou práci za nejvhodnější. Autorka kritizuje psychoanalytický postup analýzy a nabízí jiné vysvětlení *touhy*, založené na filozofických myšlenkách kontinentální filozofie, zejména na dílech Gillesse Deleuze a jeho kolegy Félixu Guattariho. Ukazuje, jak se *touha a potěšení* teoretizovaly ve filmové psychoanalýze a jak se feministická teorie začala zabývat materialistickými modely filmového procesu zacházejícím za rámec psychoanalýzy a materialitou těl. Autorka se zaměřuje na několik konceptů, které jsou ústředním bodem ve filozofii Gillesse Deleuze: *senzace, afekt, imanence a becoming-a-woman*.¹⁷⁹ Dané teoretické východisko posléze představí postmodernistické chápání reprezentace ženského těla, jež mi bude nápomocné při porovnávání dvou teoretických názorů na ženskou reprezentaci v Argentových gialli.

Závěrečný oddíl teoretické části jsem věnovala vlivu feministického myšlení na žánrovou proměnu, neboť se domnívám, že reprezentace ženy v giallo filmech byla podřízená společenským změnám, jež v Itálii probíhaly. Uvedení této části považuji za nezbytné, neboť společenské změny podle mého názoru zapůsobily na rozvoj umělecké svobody, díky čemuž měli italští režiséři větší prostor pro tvůrčí činnost, a posunuli vývoj giallo.

¹⁷⁸ KENNEDY, M. Barbara. *Deleuze and Cinema: The Aesthetics of Sensation*. Edinburgh University Press, 2002, S. 224 s.10-15. ISBN-13: 978-0748617265.

¹⁷⁹ Tamtéž, s.10-15.

Analytická část bude rozdělena na dva segmenty – první bude představovat rozbor filmů, jež představují hlavní zdroj pro analýzu, druhý bude uvádět rozbor dalších filmů, které poslouží detailnějšímu zkoumání reprezentace ženského těla skrze dodržování nebo překračování klasických žánrových kánonů. Během analýz budu uvádět stručná představení děje a budu ukazovat důležité scény v podobě obrazových příloh.

V prvním segmentu považuji také za nezbytné stručně uvést hlavní postavy a jejich charakteristiky, na jejichž základě lze lépe rozeznat dodržení nebo porušení žánru. Postavy-oběti budou zmíněny jen v případě, že vytvářejí součást narativu, abych během toho, co budu popisovat scény zabíjení, měla možnost prozkoumat stylistické a narativní změny, jež od jednoho filmu k druhému ukazují na postupnou změnu žánrových charakteristik. Ve druhém segmentu na příkladě šesti Aregntových giallo filmů z různých období potvrdím nebo popřu kanonické změny, jež nasměrovaly proměnu reprezentace ženského těla. V závěrečném oddíle těchto segmentů uvedu interpretace z pohledu výše zmiňovaných feministických kritiček. Budu zkoumat zobrazená ženská těla z různých teoretických hledisek, abych měla možnost zdůraznit hlavní odlišnosti v představených devíti snímcích.

PRAKTICKÁ ČÁST – ANALÝZY

3. Hlavní analýzy

3.1 *Pták s křišťálovým peřím: Přízrak teroru, 1970*

Ve filmu *Pták s křišťálovým peřím: Přízrak teroru* je hlavním hrdinou Sam Dalmas (Tony Musante). Sam je americký spisovatel, který vyrazil do Říma, aby si dopřál tvůrčí dovolenou. Jednoho večera se stává svědkem toho, co se zdá být bezdůvodným útokem na ženu Moniku Ranieri (Eva Renzi) v umělecké galerii, jejímž majitelem je Alberto Ranieri (Umberto Raho), manžel Moniky Ranieri. Posedlý myšlenkou zjistit, kdo je útočník, spisovatel-detektiv začíná neoficiální pátrání, čímž ohrožuje svůj život a život své přítelkyně Julie (Suzy Kendall). Na začátku filmu *Pták s křišťálovým peřím: Přízrak teroru* lze pozorovat omezenou formu narace¹⁸⁰, jelikož divák může vidět a slyšet jen to, co vnímá hlavní mužský hrdina. Během celého filmu dává Argento divákovi najevo, že se Dalmas snaží vzpomenout si na nějaký důležitý detail, kterého si všiml během útoku na Moniku Ranieri. Argento ukazuje tento flashback několikrát, během čehož využívá subjektivní naraci¹⁸¹, kterou lze převést do mentálního druhu subjektivity¹⁸² (záběr z optické pozice mužské postavy). Právě tento detail, na který režisér obrací pozornost během celého snímku, je klíčovým v odhalení identity vraha.



Obrázek 4: Obraz primitivisty Berta Consalviho

¹⁸⁰ BORDWELL, David a Kristina THOMPSONOVÁ. *Umění filmu*. Akademie múzických umění, 2012, 128 s. ISBN 978-80-7331-217-6. S. 68.

¹⁸¹ Tamtéž, s.68.

¹⁸² Tamtéž, s.68.

Během soukromého pátrání Sam Dalmas zjistí, že útok na Moniku Ranieri je spojen se zabitím pěti žen, což ho přivádí na pracovní místo první oběti – do anti-kvariátu. Tam zjistí, že před smrtí slečna prodala nějaký obraz, který Dalmase později dovede k extravagantnímu umělci-primitivistovi Bertovi Consalvimu (Mario Adorf) [Obrázek 4]. Podle slov umělce posloužila jako inspirace pro vytvoření tohoto obrazu skutečná událost, jež se přihodila s jeho kamarádkou, Monikou Ranieri. Mezitím kamarád Dalmase, známý ornitolog, zkoumá



Obrázek 5: Scéna útoku na Moniku Ranieri

podivný zvuk, jenž byl zaznamenán během hovoru, kdy Dalmasovi někdo vyhrožoval po telefonu. Zjistilo se, že tento zvuk je křikem zvláštního druhu ptáků, který se dá najít jen v jedné zoologické zahradě v Římě. Nová fakta vedou pátrání do domu manželů Ranieri, ve kterém kvůli manželskému konfliktu Alberto Ranieri náhodně vypadne z okna a před smrtí se přiznává ke všem vraždám. Avšak po této události mizí Julia, přítelkyně Sama. Během jejího hledání si Dalmas uvědomuje, v čem byla scéna v art galerii chybná – muž „v černém“, Alberto, se nesnažil manželku zabít, ale naopak ji zastavit [Obrázek 5]. Dalmas se proto stává jejím hlavním cílem – Monika se pokusí o jeho vraždu [Obrázek 6]. Poté se ukazuje, že



Obrázek 6: Scéna útoku na Sama Dalmase

událost z Moničiny minulosti (útok maniaka) se stala výchozím bodem její duševní poruchy, kvůli které antagonistka začala sérii vražd. Danou závěrečnou scénu Argento ukazuje s využitím vševědoucího rozsahu komunikativnosti narace.¹⁸³

Sam Dalmas je americký spisovatel, který vyrazil do Říma za tvůrčí dovolenou a inspirací. Místo toho nachází v Itálii zklamání ze své spisovatelské kariéry a také

¹⁸³ BORDWELL, David. *Narration in the Fiction Film*. University of Wisconsin Press, 1985, 377 s. ISBN 0-299-10170-3. S. 244.

ztrácí peníze kvůli drahému evropskému životu. Postava Dalmase je klasická z pohledu tradiční narativní struktury giallo filmů – cizinec outsider, který po nějaké události hledá nejen vraha, ale i důvody žít dál. Událost, kterou Dalmas uviděl v art galerii, mu dala příležitost nejen zachránit sebe ze zoufalství, ale také obnovit svoji víru v tvůrčí činnost. Jeho italská přítelkyně naopak nechce pokračovat v pátrání. Pro ni je důležité odjet z Itálie do Ameriky a na evropský život zapomenout, a to i přesto, že představuje evropský standard ženské krásy 70. let. Je štíhlá krásná blondýnka, která se obléká podle poslední módy a ztělesňuje touhy a sny italských dívek tohoto období. Takovou ženskou postavu také lze označit za tradiční z hlediska historického vývoje subžánru giallo, poněvadž je buď vystavená násilí ze strany maniaka, nebo slouží jako návnada pro hlavní mužskou postavu. Častým jevem v giallo je také uvádění postavy pocházející z italské elity. V rozebíraném snímku je takovou postavou Monika Ranieri. Je to krásná, dobře upravená a štíhlá žena, která se snaží společně s manželem vést art byznys. Je podstatné zmínit se o změně klasického narativu giallo uvedením její postavy – během filmu lze totiž sledovat její evoluci. Na začátku filmu představuje slabou nevinou oběť – tichou milující manželku, která se však později proměňuje v krutého a nemilosrdného vraha. Nehledě na zajímavý narativní obrat filmu závěrečná scéna zmírňuje názor na Moničinu postavu – je psychicky nestabilní kvůli znásilnění a pokusu o její vraždu.

Ze stylistického hlediska *Pták s křišťálovým peřím: Přízrak teroru* není tak barevný jako ostatní díla Daria Argenta. Zajímavé rakursy a paletu barevných řešení lze v tomto snímku nalézt pouze ve scénách vražd. Argento ukazuje jen dvě scény zabíjení – čtvrté a páté ženy. Scéna vraždy čtvrté ženy začíná subjektivní kamerou z pohledu oběti, která ukazuje vraha v černém kabátu a rukavicích s nožem. Po výkřiku oběti kamera snímá detail tváře oběti a později náhled na celou ženskou figuru (využívání polocelku). Před zavražděním maniak roztrhne noční košili a kalhotky ženy pomocí nože tak, že je vidět



Obrázek 7: Scéna útoku na čtvrtou oběť

nahé ženské tělo. Okamžik vraždy Argento neukazuje – na plátně je vidět velký detail otevřených úst oběti a zatím jen zakrvácený polštář [Obrázek 7].

Scénu zavraždění páté ženy Argento umístil do klaustrofobního místa – výtahu. V této scéně převládají tmavé barvy – černý kostým vraha a tmavomodrý výtah.

Vraždu vidíme pouze ze subjektivní kamery z pohledu oběti. Nůž vraha zasahuje přímo „do diváka“ a postupně se zkrvavuje. V posledním okamžiku zabíjení je zobrazen detail



nože a pak zakrvavená podlaha výtahu [Obrázek 8].

Obrázek 8: Záběr vražedného nástroje ze scény zabití páté oběti

Tímto způsobem Argento mění pohled a nutí diváka k identifikaci s obětí, což nabízí možnost změnit maskulinizovaný pohled, tzn. nevyvolává u diváků vzrušení, ale naopak soucit s ženskou postavou. V této scéně lze mluvit o feminizaci pohledu, což se v giallo nikdy předtím nevyskytovalo. Argentovo ukazování násilných činů v tomto filmu je postavené na fragmentárních záběrech útočnicka s nožem a tváří oběti. Pro vytváření suspense režisér také využívá hudbu se zrychleným tempem, což dělá scény vražd ještě děsivější. Hudbu složil italský skladatel Ennio Morricone, který později vydal stejnojmenné album *L'uccello dalle piume di cristallo*.¹⁸⁴ Při vytváření alba maestro zvolil neobvyklý styl, který do značné míry spoléhá na kombinování moderní hudby s projektem skupiny Gruppo di Improvvisazione Nuova Consonanza.¹⁸⁵ Ennio Morricone střídá tradiční písně, které vystupují leitmotivem (jsou charakterizované lehkou a nenucenou melodií), s avantgardními a abstraktními stopami, aby vytvořil pocity úzkosti a strachu u diváků. Jako hlavní hudební motiv byla použita skladba *Violenza in attesa*. Na začátku skladba představuje klidný ženský zpěv, který se později proměňuje na hrozivé šeptání, obojí v rámci uklidňující hudby ve stylu ukolébavky. Domnívám

¹⁸⁴ MORRICONE, Ennio a Bruno NICOLAI. *L'uccello Dalle Piume Di Cristallo (Original Soundrack)*. [zvukový záznam na CD]. Ams/Cinevox, 2014. ASIN: B00KDQTS8G.

¹⁸⁵ Gruppo di Improvvisazione Nuova Consonanza je avantgardní hudební skupina volné improvizace, která je považována za první experimentální skladatelský kolektiv.

se, že soundtrack ve filmu odkazuje na identitu vraha, který ze sebe zpočátku udělal oběť, ale později ukázal reálnou ženskou tvář.

Jedním ze základních rysů giallo je obtížnost demaskování vraha. Novota Daria Argenta v tomto snímku spočívá v tom, že když režisér uvádí vraha do filmového kontextu, zachází za hranice genderových, sexuálních a identifikačních norem. Aby vysvětlili tuto obtížnost, obracelo se mnoho teoretiků¹⁸⁶ zabývajících se filmy Daria Argenta k psychoanalytickému metanarativu.

Také považuji za nezbytné poukázat na využití různých rakursů subjektivní kamery, díky kterým režisér zvětšuje suspense. Režisér ve svých filmech mistrovsky využívá umělecký modus narace a střídá omezený a neomezený narativní styl. Hloubku prezentovaných událostí uvádí z rámce objektivního vyprávění¹⁸⁷, do kterého během filmu zasazuje subjektivní elementy.¹⁸⁸ Právě díky tomu se v Argentových gialli vytváří napětí.¹⁸⁹ Režisér známý svými misogynními výroky¹⁹⁰ v daném snímku ukazuje nejen perspektivu vraha, aby vyvolal u diváků 70. let šok.¹⁹¹ Ve scéně zabíjení páté ženy je možné sledovat subjektivní kameru ze strany oběti, což nakonec vytváří silný protiklad a feminizuje pohled kamery. Lze říci, že režisér vizuálně nutí diváka přijmout stranu „zla“ a vzbudit sadistický voyeurismus, ale následně ho nutí procítit ostudu za první pocit, jelikož se teď divák sám objevuje na místě oběti.

Právě změna genderových a identifikačních norem dělá Argentova gialli specifická. Výše uvedený film překračuje hlavní rámec dávno stanovených charakteristik giallo filmů – vrahem se stává žena. Kolem tohoto neobvyklého řešení se buduje hlavní zápletka filmu. Kvůli stereotypním názorům o ženách hlavní hrdina Sam Dalmas, stejně jako diváci, nemohl ani tušit, že brutálním vrahem může být slabší pohlaví. Výše zmíněná scéna na začátku filmu v art galerii ukazuje, jakým způsobem

¹⁸⁶ Jako jsou Xavier Mendik, Gary Needham a další.

¹⁸⁷ BORDWELL, David. *Narration in the Fiction Film*. University of Wisconsin Press, 1985, 377 s. ISBN 0-299-10170-3. S. 68.

¹⁸⁸ Tamtéž, s.68.

¹⁸⁹ Tamtéž, s. 240.

¹⁹⁰ BLOCH, R. Howard. *Misogyny, Misandry and Misanthropy*. University of California Press; 1989, 252 s. ISBN-13: 978-0520065468. S. 206.

¹⁹¹ Viz scéna zabíjení čtvrté ženy.

spisovateli-detektivovi během celého filmu překáží jeho neschopnost nahlédnout „za hranice“ obecně uznávaných genderových představ a identit, když se snaží odhalit skutečného vraha. Ústřední místo v odbourávání genderových a identifikačních norem zaujímají i finální scény filmu, ve kterých Monika Ranieri útočí na Dalmase. V nich je Sam Dalmas umístěn do pozice ženy, která je v nebezpečí před Monikou Ranieri, jež je opravdovým vrahem. Toto považují za překročení žánrových konvencí giallo, které Dario Argento uskutečnil ve svém režisérském debutu 70. let. Avšak režisér staví vraha ženského pohlaví do pozice oběti psychické nemoci a její příčiny – muže. Kvůli této identifikaci s mužským pohlavím lze říct, že vraždy byly spáchány mužem v ženské podobě, což kardinální změny v subžánru giallo nepředstavuje. Až v následujících filmech bude Argento zobrazovat ženu-vražedkyni, která vědomě kuje pikle a zabíjí.

Dále bych chtěla zmínit, že v Argentových gialli má roli ústředního bodu detektivní zápletky nějaký předmět, který během narace pomáhá hlavnímu hrdinovi odhalit tajemství identity vraha. Tento rys prohlubuje detektivní složku giallo a dodržuje klasické konvence žánru. Nicméně zajímavé je, že u Argenta tento předmět psychologicky ovlivňuje postavy, což lze z hlediska klasických postulátů giallo považovat za nový rys. Kvůli tomu, že je Argento fascinován uměním, bývá tímto předmětem nejčastěji obraz. Jmenovitě obraz v režisérském debutu *Pták s křišťálovým peřím: Přízrak teroru* nejen dovádí k maniakovi, ale navíc vysvětluje příčinu psychologického traumatu.

Z hlediska ostatních složek filmu lze říci, že režisér dodržuje konvence subžánru giallo. K těmto složkám patří sexualizace žen, ukazování násilných činů a krutých vražd, zevnějšek vraha a typická hudba, která se po nějaké době stala klíčovým symbolem giallo.

Ukazování žen jako sexualizovaných objektů krutých vražd zabírá ústřední místo každého giallo filmu, jenž se natáčel podle klasických žánrových postulátů. Proto musí ženská postava splňovat nepsaná pravidla – být ženským ideálem určité doby, nejčastěji krásnou, moderní a štíhlou. Sexualizace žen se u Argenta vyskytuje především během scén vražd. Režisér si virtuózně hraje s barevnou paletou a důkladně promýšlí rakursy, aby ukázal scény zabíjení z estetického hlediska. Britský filmový kritik Alan Jones dokonce upozornil, že „Dario Argento je velmi

chladný filmový režisér, natáčí filmy s téměř nulovými emocemi a má velkou radost z toho, když dává ženskou hlavu do skleněné tabule.“¹⁹²

3.2 *Tmavě červená, 1975*

Film začíná na římském kongresu parapsychologů; hlavní mluvčí je senzibilka Helga Ulmann (Macha Méril). Během projevu má vidění smrti a tvrdí, že vrah je v auditoriu. Po zasedání Helga mluví s kolegou o možnosti zaznamenat její pocity. Tuto situaci Argento ukazuje z pohledu neznámého člověka. Ten večer pak byla Ulmann brutálně zavražděna. Scénu zavraždění režisér ukazuje pomocí neomezené narace (tj. divák ji sleduje ze dvou různých pohledů).¹⁹³



Obrázek 9: Scéna zavraždění Helgy Ulmann

Kromě natáčení z pohledu oběti Argento seznamuje diváka

s hlavní mužskou postavou, pianistou Marcusem Dalym (David Hemmings). Ten byl na náměstí se svým kamarádem Carlem Manganiellem (Gabriele Lavia) a později se stává svědkem zavraždění Ulmann na ulici [Obrázek 9]. V bytě oběti si Daly všimne, že jeden portrét z velké sbírky obrazů, kterou senzibilka vlastnila, chybí; tato scéna se několikrát opakuje během celého filmu jako flashback, během kterého Argento staví diváka do omezeného vyprávění subjektivní narace.¹⁹⁴

¹⁹² “Dario Argento is a very cold film director, he directs films with hardly any emotion in it and he takes great pleasure in putting women’s heads through panes of glass.”

JONES, Alan. *Dario Argento: The Man, the Myths & the Magic*. FAB Press, 2016, 408 s. ISBN-13: 978-1909254851. S. 256.

¹⁹³ BORDWELL, THOMPSONOVÁ, pozn. 187, s. 68.

¹⁹⁴ Tamtéž, s.68.



Obrázek 10: Scéna zavraždění Amandy Righetti

Společně s novinářkou Giannou Brezzi (Daria Nicolodi) pianista zahájí vlastní pátrání, jež je přivádí do domu Amandy Righetti, spisovatelky románu *The House of the Screaming Child*. V této epizodě Argento znovu uvádí neomezenou naraci¹⁹⁵, neboť divák

vidí vraždu Amandy (Giuliana Calandra) a zároveň sleduje, jak hlavní mužský hrdina přijíždí [Obrázek 10]. Avšak Marcus Daly nalézá už jen mrtvolu. Pak se mu ale povede najít strašidelný dům, v němž byla podle spisovatelčiny knihy zaznamenána dětská písnička, již Daly slyšel během pokusu o jeho zavraždění. V domě pod vrstvou omítky hlavní hrdina objevuje dětskou kresbu, na které je zobrazená vražda, jež tam kdysi o Vánocích proběhla (tu režisér uvedl během úvodních titulek). Později Daly také objevuje tajemný pokoj, ve kterém leží stará, již vyschlá mužská mrtvola [Obrázek 11].

Pátrání přivádí Marcuse do místního školního archivu, v němž nachází obrázek identický tomu, který objevil v domě.



Obrázek 11: Mrtvola manžela Marty Manganiello

Autorem obrázku je jeho kolega pianista Carlo Manganiello, jenž se později snaží hlavního hrdinu zastřelit. Při útěku se však Carlo zasekne nohou o hák tahače a tragicky umírá.

¹⁹⁵ BORDWELL, THOMPSONOVÁ, pozn. 187.

Po výše zmíněných událostech si Marcus, procházející se po náměstí, kde kdysi mluvil s Carlem, uvědomuje, že Carlo byl během zavraždění Helgy s ním, a dospívá k závěru, že Carlo měl spolupachatele. To přivádí pianistu



Obrázek 12: Vzpomínka na vraha v zrcadle

do bytu první oběti, ve kterém se snaží vzpomenout si na obraz, který považoval za ztracený. Avšak brzy si uvědomuje, že to nebyl portrét, ale zrcadlo, jež odráželo tvář vraha na pozadí skutečného obrazu. [Obrázek 12]. V této scéně Argento uvádí vraha (Martu Manganiello) pomocí omezeného vyprávění z pohledu mentální subjektivity¹⁹⁶ a ukazuje flashback z minulosti této ženy.

Marcus Daly je hlavní postavou filmu *Tmavě červená*. Je to anglický jazzový pianista pracující v římské konzervatoři. Během narativu se stává svědkem vraždy a projevuje iniciativu zahájit osobní pátrání. Mezi protagonistou a novinářkou Giannou Brezzi vzniká zvláštní vztah, kterému se Daly na začátku filmu snaží vyhnout.

Považuji za nezbytné připomenout, že Daly je klasickým příkladem mužské postavy giallo filmů – cizinec, jenž se snaží najít vraha jen proto, že hluboko uvnitř se cítí osamoceně a neúspěšně. Lze také říci, že postava Marcuse Dalyho představuje názorný příklad stereotypního mužského myšlení 70. let, co se týče otázky postavení žen ve společnosti. Jako zářný příklad slouží scéna, ve které Marcus vede dialog s Giannou o genderové nerovnosti. Daly říká: „To všechno je nesmysl, vůbec to není pravda. Muži a ženy jsou odlišní. Ženy jsou delikátní... Křehké.“¹⁹⁷ Na základě toho jej Brezzi vyzývá na souboj v armwrestlingu, aby prokázala, že ženy nejsou tak slabé, jak si muži myslí. Nicméně aby zvítězila, Gianna švindluje a nerespektuje pravidla. Daly ji obviňuje z podvodu a trvá na tom, že žena může být lepší než muž pouze díky lži. Po této situaci Marcus už jen předstírá, že s Giannou

¹⁹⁶ BORDWELL, THOMPSONOVÁ, pozn. 187.

¹⁹⁷ “It’s all rubbish, not true at all. Men and women are different. Women are delicate... Fragile.”

Tmavě červená [Deep Red] [film]. Režie Dario ARGENTO. Itálie, 1975. (čas 34:11)

spolupracuje. Přesto žádá o její pomoc pokaždé, když chápe, že sám situaci nezvládne.

„Genderová nerovnost“ je v tomto Argentově filmu představena zajímavým vizuálním řešením. Postava Gianni Brezzi je vyšší než hlavní mužská postava, v automobilových scénách režisér staví Marcuse do pozice pasažéra sedícího



Obrázek 13: Scéna v autě s Giannou Brezzi a Marcusem Dalym

ve zlomené autosedačce, aby zdůraznil ženskou přednost [Obrázek 13]. I když Marcus vypadá jako člověk odvážný a sebejistý, jeho postavu lze nahlížet z pozice ženy v *nebezpečí*, neboť Gianna nejednou zachraňuje jeho život.

Kvůli tomu se dá říci, že Marcus Daly je příkladem sebevědomého muže, jenž opovrhuje jakoukoliv pomocí, zejména ze strany ženy, ale zároveň ji naléhavě potřebuje.

Hlavní ženskou postavou je Gianna Brezzi. Představuje figuru ženskosti tehdejšího období – na první pohled průbojnou, bezostyšnou a nezávislou ženu, jež se snaží dosáhnout kariérního úspěchu a stát na stejné úrovni s muži. V 70. letech mělo ženské hnutí za následek změny v západní společnosti. Ženy získaly volební právo, možnost iniciovat rozvodové řízení bez takzvané viny či se samostatně rozhodovat ohledně těhotenství (včetně přístupu k antikoncepci a potratům) a získaly také právo na vlastní majetek.¹⁹⁸ Změny ve společnosti vyvolané díky feministickému hnutí měly vliv na Argentovu tvorbu a jeho výběr zobrazovaných postav, zejména ženských. Nicméně režisér poukazuje na nezávislost Brezzi, jež spočívá pouze v jejím vztahu k práci. Její romantický vztah s jazzovým pianistou Marcusem Dalym je spíše komickou složkou filmu než dramatickou. Nehledě na to, že výše zmíněná ženská postava je velice inteligentní a cílevědomá, má velký problém se sebezpřijetím jakožto ženy. Jako příklad lze uvést dialog mezi Dalym a Brezzi. Po neúspěšnému armwrestlingu se hrdinka snažila pochopit, proč s ní Daly nechce

¹⁹⁸ MESSER-DAVIDOW, Ellen. *Disciplining feminism: from social activism to academic discourse*. Duke University Press, 2002, 424 s. ISBN-13 :978-0822328438. S. 146.

spolupracovat, a prosí jej o upřímnost: „Řekni mi pravdu. Myslíš si, že jsem tak nehezká?“¹⁹⁹ Na základě toho lze dospět k závěru, že Gianna není sebejistá – jako důvod pro odpor ze strany muže vidí svou „ošklivost“. Nicméně tuto postavu nelze začlenit do rámce standardního zobrazení ženy v hororových nebo giallo filmech.

V daném snímku Argento ukazuje několik typů žen, jež nespádají do tradičního rámce představ týkajících se ženského pohlaví. Za další důležitou postavu, kterou režisér uvádí zároveň jako protiváhu moderní, ale nejisté Gianni Brezzi, považují Martu Manganiello. Je vedlejší ženskou postavou filmu *Tmavě červená* – během filmu jí moc času věnováno není. Nicméně hraje důležitou roli; divákům je skrytá za tmavým pláštěm a koženými rukavicemi. Jen na konci filmu, když identita vraha přestává být tajnou, je divákům ukázán flashback z její minulosti – moment, kdy zavraždila svého manžela před očima svého syna Carla. Strach z odhalení spáchaného zločinu se stává výchozím bodem pro zahájení nových vražd. Kvůli tomu, že během filmu je Marta zobrazovaná jako postarší a dost osamocená žena, která je nejspíš sešlá věkem, je těžké si ji spojit s brutálním vrahem, který dokáže zvládnout nejen vraždu žen, ale i mužů. Marta si je na rozdíl od Gianni Brezzi jistá ve svých rozhodnutích a úmyslně zabíjí lidi, aby zatajila spáchané zločiny. Na rozdíl od filmu *Pták s křišťálovým peřím: Přízrak teroru* Argento ve výše zmíněném snímku nezpřesňuje přítomnost psychologické poruchy u Marty Manganiello. I když se Carlův otec snažil svou manželku dostat do psychiatrické léčebny, ve filmu důkaz jejího šílenství není. Lze předpokládat, že zahájení první vraždy bylo odezvou na snahu jejího manžela ji potlačit a dostat do léčebny. Kvůli tomu během analýzy snímku *Tmavě červená* nebudu postavu Marty Manganiello považovat za mentálně postiženou ženu.

Carlo Manganiello je další důležitou postavou. Je svědkem brutálního zavraždění svého otce a později se snažil zachránit život a tajemství své matky Marty Manganiello. Carlo je dost talentovaným pianistou, který spolupracuje s Marcusem Dalym, ovšem pro Carla je hudba jen výdělkem, prostředkem pro jeho přežití. Trpí závislostí na alkoholu a má netradiční sexuální preferenci.

¹⁹⁹ “Tell me the truth. Do you find me so unattractive?”

Tmavě červená [Deep Red] [film]. Režie Dario ARGENTO. Itálie, 1975. (čas 38:20)

Z celé řady giallo filmů, které Dario Argento natočil, je *Tmavě červená* podle mého názoru ze stylistického hlediska jedním z nejvýraznějších filmů. Zajímavé rakursy, bohatá barevná paleta (nejen během scén zavraždění), hojnost interiérových a exteriérových scén a novátorské hudební řešení dělají tento snímek výjimečným mezi ostatními díly režiséra. Vzhledem k tomu, že ve své diplomové práci analyzuji reprezentaci ženských těl, považuji za nezbytné zmínit scény zavraždění.

Během narativu lze pozorovat šest scén smrti. Čtyři představují úmyslné zavraždění a dvě jsou náhodné okolnosti. První je výše uvedená scéna zabití Helgy Ulmann, senzibilky, jež viděla vrahův čin z minulosti během kongresu parapsychologů. Argento umisťuje scénu zavraždění senzibilky do jejího bytu a rozděluje ji na dva segmenty. V prvním segmentu Argento umisťuje diváka do samotné akce zabíjení. Na začátku scény lze vidět detail očí Helgy Ulmann; zároveň zní dětská píseň. Pohybující se kamera se proměňuje na statický záběr, který ukazuje, kam se dívá Helga. Poté, co se Ulmann přiblíží ke dveřím, režisér umisťuje diváka do pozice vraha pomocí subjektivní kamery a občas proměňuje subjektivní pohled na fragmentární záběry sekáčku a detailu tváře oběti. Dále, pro zvětšení pocitu úzkosti, Argento přidává do narativu rytmickou hudbu a mění subjektivní pohled na pohled ze strany oběti. První segment zavraždění Argento uzavírá tím, že polocelkem ukáže ležící na podlaze Ulmann. Druhý segment začíná na náměstí po scéně dialogu mezi Marcusem Dalym a Carlem Manganiellem. Argento zobrazuje subjektivní pohled postavy Marcuse Dalyho, který vidí Helgu Ulmann a poslední mávnutí sekáčkem po jejím těle. Záběry mrtvého ženského těla jsou ze začátku ukázány polocelkem, který pak přechází na detail zakrvácené tváře [Obrázek 14].



Obrázek 14: Detail tváře mrtvé Helgy Ulmann

Druhá scéna zabíjení se odehrává v okolí Říma v domě spisovatelky Amandy Righetti. Po návštěvě u kamarádky se Righetti vrací domů a vidí za hrdlo zavěšené panenky (viz Obrázek 10). Argento používá sledovací záběr, který se později proměňuje na statický, ukazující tmavou šatní skříň, v jejímž středu divák objevuje – pomocí detailního záběru – oko vraha.

Pro dosažení efektu suspense režisér využívá sotva rozeznatelnou melodii ženského zpěvu se zvuky foukání větru a postupně zatemňuje prostor. Melodii ženského zpěvu nahrazuje dětská písnička, která divákům naznačuje přiblížení násilných scén. Pomocí sledovacího záběru Argento ukazuje polocelek tmavé figury Amandy Righetti, kterou pronásleduje vrah. Člověk v černém mlátí Amandu do hlavy; ta padá na podlahu a snaží se dostat do koupelny.

Když se postava Amandy otočí a dívá se přímo na diváka, Argento detailně ukazuje újmy způsobené vrahem – oděrky, zlomený nos a kapky krve na tváři oběti. Vrcholem výše zmíněné scény je utopení ženské



Obrázek 15: Mrtvola druhé oběti ve filmu *Tmavě červená*

postavy ve vroucí vodě. Amanda umírá na podlaze kvůli popáleninám neslučitelným se životem. Během této scény režisér ukazuje detail deformované tváře druhé oběti [Obrázek 15]. Nehledě na novátorství v scénách zabíjení Dario Argento některé záběry násilných činů v daném snímku opakuje. Stejný rakurs a detail zakrvácené tváře lze zpozorovat na konci scény zabíjení první oběti i během scén zobrazujících zabíjení druhé a třetí oběti [Obrázek 16].

Třetí scéna zabíjení se odehrává v pracovně profesora Giordaniho. Na rozdíl od jiných scén tady jako oběť vystupuje muž. Aby zesílil efekt suspense, Argento do narativu zapojuje nejen rytmickou hudbu, ale



Obrázek 16: Mrtvola Amandy Righetti

i děsivý element – automatickou loutku. Strašidelná loutka odvádí pozornost profesora Giordaniho a během této chvíle je polocelkem uvedena scéna útoku na postavu. Začátek násilné činnosti je ukázán pomocí subjektivní kamery z pohledu vraha, díky čemuž se divák identifikuje s antagonistou. Argento ukazuje detailní záběry mučení oběti – zabiják mlátí profesora o roh křesla tak, že mu postupně vyráží zuby. Na konci scény režisér demonstruje velký detail nože, který

probodne profesorovi krk. Poté je divákům představen tentýž rakurs na zakrvácenou tvář oběti, který režisér uváděl v předchozích scénách zabíjení [Obrázek 17].

Za čtvrtou vraždu příběhu pokládám scénu z flashbacku uvedeného na konci filmu – moment zavraždění manžela Marty Manganiello. Argento ukazuje výše zmíněnou scénu pomocí celku a pak přeměňuje rakurs na detail tváře malého Carla Manganiella, který bere nůž do ruky a fascinovaně se na něj dívá. Využití barev v této scéně hraje důležitou roli. Kombinování červených a bílých odstínů nejen vytváří atmosféru Štědrého dne, ale také naznačuje psychologické spojení mezi umírajícím otcem a psychologicky potlačeným chlapcem (červené vánoční ozdoby, krvavá rána na zádech otce a krvavě červený Carlův přívěsek).



Obrázek 17: Mrtvola profesora Giordaniho

Tragickou smrt Carla Manganiella režisér ukazuje využíváním celku v tmavých odstínech. Zdůrazňuje a osvětluje jen detailní záběry, během kterých Carlo naráží hlavou do pouličního světla a do obrubníku, aby ukázal jeho zranění. Kulminací dané scény je náraz auta do Carlovy hlavy, který režisér natočil zespodu a velkým detailem. Smrt Marty Manganiello ukazuje Argento velmi podrobně. Během útoku na Marcuse Dalyho přívěsek Marty uvízne v mřížce výtahu a usekne jí hlavu. Useknutí hlavy režisér zobrazuje pomocí fragmentárního ukazování několika záběrů – velký detail očí, po němž lze vidět polocelek postavy Marty a velký detail jejího krku, podříznutého přívěskem. Po ukončení dějství režisér ukazuje jen visící krvavý přívěsek a tratoliště krve, na něž se dívá Daly [Obrázek 18].



Obrázek 18: Scéna zavraždění Marty Manganiello

Stejně jako v debutovém filmu za účelem dosazení suspense Argento používá hudbu se zrychleným tempem a přidává do filmového kontextu pro giallo

neobvyklý soundtrack. Partituru italské rockové skupiny Goblin lze označit za progresivní rock. Jejich hudba se často prolíná s jazzem a funkem, což dodává filmu modernější a progresivnější vzhled. Leitmotivem celého filmu se stala skladba *Profondo Rosso* skupiny Goblin.²⁰⁰ Klíčovou melodií je však dětská píseň, která zní před téměř každou scénou zabíjení. Skladba *Deep Shadows* byla zkomponována italským jazzovým pianistou Giorgiem Gasslinim, který spolupracoval se skupinou Goblin na originálním soundtracku snímku *Tmavě červená*. Díky kombinaci zajímavých filmových rakursů s klasickou, rockovou, jazzovou a experimentální hudbou Argento dosáhl vyvrcholení suspense.

Podle mého názoru ve filmu *Tmavě červená* Argento, který byl mnohokrát obviněn z misogynie, přímo řeší genderovou otázku skrz hlavního mužského hrdinu – Marcuse Dalyho. V dříve zmíněné scéně armwrestlingu Daly považuje ženy za slabé pohlaví a staví muže do vládnoucí pozice, ovšem režisér všechny představy této mužské postavy ohledně „slabého pohlaví“ ničí. Během narativu se Daly nachází mezi silnou a nezávislou Giannou Brezzi a brutálním vrahem Martou Manganiello. Navíc Argento staví Dalyho do bezmocné pozice svědka během scény zabíjení Helgy Ulmann.

Stejně jako ve všech svých předchozích gialli Argento s úmyslem, aby divák poznal a pochopil genderovou rovnost, poukazuje na neschopnost mužského hrdiny nahlédnout za rámec genderových hranic. Režisér staví muže do pozice člověka, který naprosto ignoruje znaky agrese, jež mají víc femininní charakter než maskulinní. Tím pádem Dario Argento znovu zvýrazňuje genderovou transgresi, ve které je tradiční označení maskulinity pomocí aktivity zničeno ukazováním femininních mužů. Pozice Marcuse a Carla vůči jejich partnerům (Gianně a Massimovi) lze považovat za submisivní. Ve scéně s Massimem Riccim lze vidět Carlovu pasivitu, i když je Massimo představen jako ženská osoba. Jako protiklad femininních mužů funguje několik do filmového kontextu uvedených typů žen, které jsou neslučitelné s tradičními představami o ženě. Dalyho submisivnost spočívá ve vztahu k Gianně, která mu nejednou pomáhala z neštěstí a také zachránila mu život. Namísto sebejistého muže přichází jako protiklad silná, cílevědomá a odvážná žena, která „bojuje“ na mužském poli kariérního růstu.

²⁰⁰ GOBLIN. *Profondo Rosso* [zvukový záznam na CD]. 1975.

Film *Tmavě červená* upevňuje netypická pravidla Argentových giallo filmů. Využití zvláštní hudby (spolupráce s Goblíny), uplatnění ženy-vraha a prohloubení detektivní filmové složky (využívání klíčových předmětů) se později pro moderního diváka giallo staly tradičnějšími než klasická podoba giallo z 50.–60. let. Tyto změny měly velký vliv na další generace režisérů a kameramanů giallo. Nicméně v daném snímku lze vidět i další Argentova novátorství. Režisér znovu překračuje klasický žánrový rámec stejně jako osobně vytvořená pravidla. Uvedení transvestity do filmového kontextu a ukazování homosexuální postavy se předtím nikde v giallo nevyskytovalo, stejně tak rychlé zobrazení zrcadlového odrazu tváře vraha, jelikož hlavním žánrovým kánonem je ukrytí vrahovy identity. Nicméně atributy vraha, jako jsou černé kožené rukavice a tmavý plášť, a kruté scény zavraždění zůstaly nezměněny.

Také považuji za nezbytné poukázat na předměty, kterým režisér věnuje zvláštní pozornost. Skoro před každou scénou zabíjení lze vidět detailní záběr oka a sledovací záběr dětských předmětů (převrácená loutková kolébka, dětská malba, vlněná panenka, která je podobná voodoo, nahá panenka a malá červená figurka ďábla) s hudebním doprovodem. Domnívám se, že se Argento tímto způsobem snažil navést diváka na identitu vraha a rozšířit flashback uvedený před titulky. Navíc bych chtěla zmínit předmět, který je ústředním bodem narativní zápletky filmu. Režisér – stejně jako ve filmu *Pták s křišťalovým peřím: Přízrak teroru* – uvádí do filmového kontextu výtvarné dílo (obraz, jenž je ve skutečnosti zrcadlem), které se stává klíčovým v odhalení identity vraha.

Jednou z podstatných změn konvencí giallo je v daném snímku zobrazování ženských postav. Lze dospět k závěru, že ve filmu *Tmavě červená* Dario Argento nepředstavoval ženu jako sexuální objekt. Snímek má prohloubenou detektivní složku, ve které se vrah snaží zabít jen ty, kdo znají jeho tajemství. Vraždí tedy bez sexuálního podtextu, a proto režisér využívá subjektivní kameru pro dosažení suspense a detailnější ukazování brutálních scén zabíjení jak mužů, tak i žen.

3.3 Stendhalův syndrom, 1996

Film začíná uvedením hlavní ženské postavy Anny Manni (Asia Argento), jež jde do Galerie výtvarného umění Uffizi v italské Florencii. Během návštěvy

Botticelliho sálu Anna zažívá Stendhalův syndrom²⁰¹ a upadne do bezvědomí. Dario Argento v této scéně staví diváka do pozice s omezenou formou narace²⁰² a navíc využívá subjektivní vyprávění – divák zažívá halucinaci a Stendhalův syndrom společně s hlavní postavou. Po setkání s mužem jménem Alfredo (Thomas Kretschmann), jenž se snažil bezmocné a šokované Anně pomoci, jede Anna do hotelu Porta Rossa. Po halucinaci, kterou zažívá ve svém hotelovém pokoji, postava zjišťuje, kdo vlastně je. Je policistkou, jež přiletěla do Florencie, aby pátrala po maniakovi, který znásilnil patnáct žen a dvě z nich brutálně zabil. Po halucinačním záchvatu Manni najde ve svém pokoji Alfreda, který ji brutálně znásilní. Manni nabývá vědomí v Alfredově autě a vidí, že znásilňuje jinou ženu. Anně se podaří utéct. Kvůli prožitému psychologickému traumatu Manni začíná docházet na konzultace



Obrázek 19: Scéna mučení Alfreda

s doktorem Cavannou (Paolo Bonacelli), jenž jí doporučuje odjezd z Říma do rodinného domu ve vesnici Viterbo. Avšak maniak Manni pronásleduje a znovu ji unáší. Anna nabývá vědomí v jeskyni, kde ji Alfredo podruhé brutálně znásilňuje. Hlavní ženská postava znovu zažívá Stendhalův syndrom kvůli graffiti na zdi jeskyně. Pro zobrazení záchvatu Argento využívá subjektivní vyprávění²⁰³ – divák „slyší“ šepot nakreslených monster a vidí halucinace, které vidí Manni. Když Alfredo přichází zpátky do jeskyně, Manni se proti svému únosci obrátí – těžce ho zraní (vypíchne mu pravé

²⁰¹ Stendhalův syndrom je psychosomatická nemoc, jež způsobuje halucinace, zmatení a zrychlený tep. Jde o afektivní stav vznikající při pohledu na umění.

²⁰² BORDWELL, David. *Narration in the Fiction Film*. University of Wisconsin Press, 1985, 377 s. ISBN 0-299-10170-3. S. 240.

²⁰³ BORDWELL, pozn. 202.

oko), střílí ho a pak ho tlačí do vodopádu [Obrázek 19]. Po těchto událostech Manni začíná vést normální život a chodí se studentem umění Mariem Beylem (Julien Lambroschini), který je po nějaké době zabit. Paralelně²⁰⁴ policisté nachází Alfredovu mrtvolu, což nasměruje oficiální pátrání k jinému vrahovi, jehož ale nikdo nezná. Aby sdílel zprávu o smrti Alfreda, spolupracovník Anny Manni, Marco, navštíví její byt, ve kterém objevuje mrtvolu doktora Cavanny. Anna tvrdí, že doktor se snažil ji znásilnit, a proto ho v sebeobraně



Obrázek 20: Závěrečná scéna, která ukazuje afektivní stav Anny Manni

musela zabít. Tomu ale Marco už nevěří. Kvůli tomu ho Manni také zabije. Film končí scénou, jak policisté nachází hlavní ženskou hrdinku na ulici ve stavu afektu [Obrázek 20]. Anna Manni je hlavní ženskou postavou filmu *Stendhalův syndrom*. Je to mladá, cílevědomá policistka z Říma, která trpí psychickými následky znásilnění. Během filmu se postava Anny Manni mění z nevinné a roztomilé dívky v ženu vamp, přestává být obětí a začíná být trýznitelem. Dario Argento mistrovsky ukazuje změnu identity a mentálního stavu hlavní ženské postavy pomocí vizuálních změn zevnějšku postavy. Ze začátku filmu lze pozorovat „původní“ Annu Manni, jež se po prvním aktu znásilnění přeměňuje na více maskulinní



Obrázek 21: První změna zevnějšku Anny Manni

postavu. Ostríhá si dlouhé tmavé vlasy a místo šatů začíná nosit beztvaré oblečení [Obrázek 21]. Společně se zevnějškem se změnilo

²⁰⁴ Pro ukazování rozlišných dějství bez účasti hlavní ženské postavy Argento využívá neomezený typ narace.

i chování hlavní ženské postavy. Jako příklad může posloužit scéna, v níž se Anna snažila fyzicky zneužít svého bývalého milence a zároveň kolegu, Marca. Anna se odcizila, začala se řezat na ruku a cítila odpor k jakémukoliv druhu



Obrázek 22: Druhá změna zevnějšku Anny Manni

sexuálního chování. Po druhém znásilnění a poté, co Alfreda pravděpodobně zabila, Manni nečekaně začíná nosit paruku z dlouhých světlých vlasů a světle modré šaty, tím pádem se stává opět více femininní [Obrázek 22]. Lze říci, že tato poslední vizuální změna hlavní ženskou postavu přibližuje k postavě Alfreda – jak ze strany zevnějšku (je blondátý), tak i ze strany identifikace. Dokonce byl brutálně zabit Manniin přítel s unisexuálním jménem Marie a podle Anniných slov byl zabit Alfredem, jenž se nacházel uvnitř jejího těla. V daném filmu Argento neuvádí, co posloužilo jakožto motivace pro zabíjení a znásilňování žen, stejně tak neuvádí podrobnosti o nějaké jiné postavě než o hlavní ženské hrdince. Divák jen ví, že Alfredo Grossi je posedlý maniak, a zabývá se otázkou, jestli přežil rvačku s Annou Manni, nebo ne.



Obrázek 23: Záběr konverzace Anny Manni a doktora Cavanny

divák měl nejen možnost vytvořit si představu o prostoru, ale také aby pochopil, jakým způsobem okolí ovlivňuje psychologický stav hlavní ženské postavy [Obrázek 23]. Takové záběry zvětšují efekt napětí, což upevňuje detektivní složku Argentova giallo. Scény útoku, znásilnění nebo zavraždění režisér ukazuje pomocí fragmentárních záběrů tváří maniaka a oběti. V první scéně znásilnění Anny Manni režisér střídá subjektivní záběry z pozic oběti a maniaka. Využívá celek, aby si diváci mohli lépe prohlédnout postavy, a detailem zdůrazňuje části ženského těla

Ze stylistického hlediska je film *Stendhalův syndrom* plný zajímavých úhlů pohledu kamery, zejména během scén zabíjení – využívají se celky, polodetaily a detaily. Argento aplikuje neobvyklé řešení během natáčení celků – staví kameru shora, aby

(nohy, ruce, prsa), čímž staví diváka do pozice voyeura. Pro zvýšení efektu suspense režisér pracuje nejen s proměnou subjektivní kamery (maniak–oběť), ale i se zobrazováním detailů rtů a očí.

Je nutné zmínit, že z valné části je scéna samotného znásilnění předvedena pomocí subjektivní kamery ze strany hlavní ženské postavy. Režisér jen zřídka proměňuje rakurs na velký detail tváře Manni, aby zesílil pocit úzkosti. Scéna končí

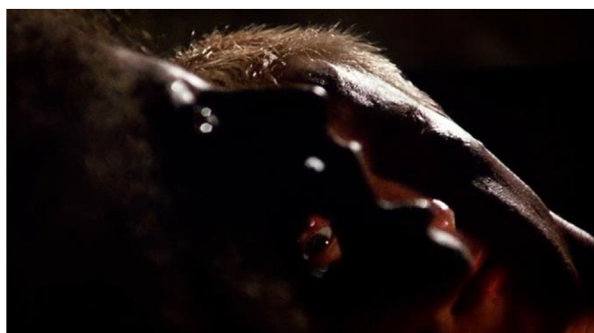
zatmívačkou společně s tím, jak hlavní ženská postava upadá do bezvědomí. Hned poté Argento uvádí scénu znásilnění neznámé ženy v autě, při němž Anna Manni nabývá vědomí. Režisér znovu uvádí záběr shora, aby ukázal prostředí, ve kterém se objevila hlavní ženská postava [Obrázek 24]. Je také nutné zmínit, že daná scéna zabíjení byla vytvořena pomocí počítačové grafiky, již režisér v tomto snímku



Obrázek 24: Záběr znásilnění neznámé ženy v autě



Obrázek 25: Slowmotion scény zabíjení neznámé ženy pomocí počítačové grafiky



Obrázek 26: Alfredo z pohledu hlavní ženské postavy

použil poprvé za celou svou filmovou kariéru. Počítačová grafika se objevuje během zavraždění neznámé ženy po aktu jejího znásilnění. Alfredo vystřeluje do tváře ženy. Tento okamžik je ukázán zpomaleným záběrem.

Velkým detailem kamera sleduje kulku, která prochází skrz ženské tělo (líce) a vychází z něj ven druhou tváří [Obrázek 25]. Poté Argento uvádí subjektivní kameru z pohledu hlavní ženské postavy, aby se dalo vidět šílenou Alfredovu tvář, který kouká na diváka (Annu Manni)

skrz díru v lících mrtvé oběti [Obrázek 26].

Druhou oběť režisér uvádí do filmového kontextu ve městě Viterbo. Celá scéna seznámení je ukázána pomocí subjektivní kamery ze strany neznámé postavy (kvůli čemuž divák nemá jistotu, že to je Alfredo). Ženská postava se obrací přímo na diváka a odpovídá na otázky, které divák neslyší. Během scény samotného znásilnění také nelze vidět tvář či siluetu násilníka (fragmentace velkého celku a detailu tváře oběti). Nicméně po scéně, kdy útočník vystřelí na ženinu hlavu, režisér znovu využívá počítačovou grafiku, aby ukázal zrcadlový odraz na kulce, ve kterém má pozorný divák možnost rozeznat Alfreda.

Poté je uvedena scéna únosu Anny Manni a jejího druhého sexuálního zneužití. Během samotné scény znásilnění Argento střídá subjektivní kameru a pohled maniaka na oběť (a na detail její tváře, aby dal lépe najevo emotivní stav, jenž



Obrázek 27: Alfredovo zranění

má později zásadní vliv na vývoj příběhu) a oběti na maniaka. Lze říci, že sexualizace ženské postavy se v této scéně projevuje díky fragmentaci detailu rukou, zpoceně tváře a roztrhaného oblečení Anny Manni. Další scénu zabíjení (Anna Manni se obrátí proti Alfredovi) Argento ukazuje detailně. Drátem Manni zraňuje Alfredův krk z obou stran, pak mu vypíchne pravé oko a poté do něj několikrát vystřelí [Obrázek 27]. Stejně jako ve filmu *Tmavě červená* režisér využívá detail krvavé tváře před tím, než Manni vhodí Alfredovo tělo do vodopádu. Zabití Maria stejně jako zabití doktora Cayanna Argento neukazuje, neboť by divákovi bylo okamžitě jasné, kdo je vrah, a tím by se celá filmová zápletka porušila.

Je nutné zmínit, že v tomto snímku Argento rytmickou hudbu během scén zabíjení nebo znásilnění nevyužívá. Lze slyšet jen křik obětí a hlas maniaka, jenž se snaží nejen fyzicky, ale i psychicky ženu dobít. Na druhou stranu Argento aktivně využívá zvukové efekty a hudbu během scén záchvatu Stendhalova syndromu. Na soundtracku Argento znovu spolupracuje s italským skladatelem Enniem

Morriconem, jenž v roce 1999 vydal stejnojmenné album *The Stendhal Syndrome: Original Soundtrack*.²⁰⁵ Za účelem vytvoření leitmotivu Morricone spojuje orchestr s klidným ženským zpěvem, a aby dosáhl děsivého efektu, využívá náhlý zvuk trubky a komponuje partituru na púltónech.

Novota ve snímku *Stendhalův syndrom* spočívá v odhalení osobnosti vraha hned ze začátku filmu. Nicméně zápletka celého snímku je postavená na objevování dalšího, neznámého vraha, jenž zabil Maria. Argento se znovu snaží vyvést diváky z konceptu a nasměrovat divácké myšlení do jiného směru.

Za druhou důležitou změnu, jež vychází mimo rámeček klasického giallo, považuji změnu zbraně a celkového obrazu vraha. V tradiční konvenci giallo filmů vrah vždycky používá břitvu jakožto hlavní vražedný nástroj. Ve filmu *Stendhalův syndrom* však hlavní mužská postava využívá k vraždám jen pistoli, kterou bere hlavní ženské postavě. Nový vrah Argentova giallo není publiku skrytý – režisér úplně ničí klasický vrahův zevnějšek: nevyužívá tmavou siluetu, rukavice nebo kabát.

Také bych chtěla dodat, že využívání počítačové grafiky otevřelo nové možnosti lepšímu ukazování jak scén zabíjení, tak i vnitřního stavu hlavní ženské postavy. Díky technickému pokroku ve svých dalších gialli Argento pokračuje v modernizaci filmů.

Ve výše uvedeném snímku podstatnou roli hraje opět výtvarné umění. Obraz Pietera Bruegela *Landscape with the Fall of Icarus* se stal příčinou prvního záchvatu hlavní ženské postavy a později také znakem Alfreda (ve scéně druhého únosu Anny Manni). Kromě toho považuji za podstatné, že hned před scénou zavraždění Maria, milence hlavní ženské postavy, režisér uvedl sochu Medúzy. Právě Medúza totiž může pozornému divákovi naznačit pohlaví druhého vraha.

²⁰⁵ MORRICONE, Ennio. *The Stendhal Syndrome: Original Soundtrack* [zvukový záznam na CD]. 1999. ASIN: B00000K2D2.

4. Doplnkové analýzy

4.1 *Temnota*, 1982

Americký spisovatel detektivek Peter Neal (Anthony Franciosa) přijíždí do Říma, aby tam vydal svou novou knihu *Temnota*. Paralelně ve městě někdo začíná zabíjet ženy s aberantním chováním (lesba, kleptomanka, prostitutka) a zanechává po sobě pouze zápisky s citáty z knihy Petera Neala. Během filmu se ukazuje, že člověk, jenž ze začátku zabíjel, je mrtvý, a narativní zápletka se soustřeďuje na napodobitele, kterým se na konci filmu ukazuje být sám spisovatel.

V 80. letech se produkce a rozpočty giallo filmů výrazně snížily, což vedlo k poklesu diváckého zájmu a k úpadku popularity žánru.²⁰⁶ Proto se domnívám, že film *Temnota* (1982), založený na kánonech klasického giallo, ale zároveň oživený novými prvky, je obrozením giallo tohoto období. Tento snímek měl obrovský úspěch jak ze strany kritiků, tak i diváků, a dokázal, že giallo stále žije a může diváka překvapit.

Ve snímku Argento zobrazuje klasického vraha, jenž má všechny atributy kanonického zabijáka giallo – tmavý plášť, ostrou břitvu, kožené černé rukavice a nenávisť k ženám, jež jsou zřetelně sexualizované a objektivizované [Obrázek 28].



Obrázek 28: Scéna vraždy přítelkyně Petera Neala

Nicméně stejně jako ve filmech *Pták s křišťálovým peřím: Přízrak teroru*, *Tmavě červená* a *Stendhalův syndrom* Argento uplatňuje stylistickou (jako jsou barevné akcenty či soundtrack rockové skupiny Goblin) a narativní modernizaci (psychologizace postav, maniak, jenž je hlavní hrdina), což prohlubuje jak

²⁰⁶ KERSWELL, J. A. *The Slasher Movie Book*. Chicago Review Press, 2012, 208 s. ISBN-13: 978-15565201057. S. 54–55.

detektivní, tak i hororovou složku a zároveň uplatňuje a následně upevňuje nové žánrové konvence.

4.2 *Děs v opeře, 1987*

Film vypráví o mladé operní pěvkyni Betty (Cristina Marsillach), jež dostává hlavní roli v opeře Giuseppe Verdiho *Macbeth*. Během celého filmu se hlavní hrdinka násilím stává svědkyní vražd lidí z jejího okolí



Obrázek 29: Scéna mučení Betty

[Obrázek 29]. Policejní inspektor Alan Santini (Urbano Barberini) se snaží zachytit stopu neznámého maniaka, ale během filmu divák zjišťuje, že inspektor sám je ten maniak, jenž pronásleduje a mučí hlavní ženskou postavu.

Děs v opeře potvrzuje Argentovo nadšení psychoanalýzou Sigmunda Freuda, neboť jej (stejně jako filmy *Pták s křišťálovým peřím: Přízrak teroru* a *Stendhalův syndrom*) buduje na základě psychoanalytických pojmů a zpochybňování reality. Tento film odstupuje od tradičních žánrových rysů (jako jsou vrahův zevnějšek a zbraň), čímž stanovuje nový vzor modernizovaného giallo.

Ve snímku *Děs v opeře* lze také zkoumat nepatrné narativní změny, které jsou spojené s uvedením ženského těla do filmového kontextu. Sexualizace je v tomto snímku zaměřená na jednu hlavní ženskou postavu, na kterou maniak přenáší svoji sexuální perverzi. Ostatní oběti ve snímku vystupují jako nástroje pro to, aby maniak způsobil hlavní ženské postavě bolest. Výše zmíněná narativní změna také porušuje tradiční žánrové rysy, jelikož sexualita ženských těl byla vždycky ústředním bodem giallo a často sloužila jako motivace k zabíjení. Podobné narativní změny jsem rozebírala ve filmu *Tmavě červená*, v němž vynechávání ženské sexuality umožnilo režisérovi upřednostnit detektivní složku.

4.3 *Trauma*, 1993

Film vypráví o mladé 16leté dívce Aure Petrescu (Asia Argento), jež se stala svědkyní zavraždění svých rodičů senzibilů. Ve snaze odhalit vraha Aura spolupracuje s žurnalistou Davidem Parsonsem, se kterým také začíná mít romantický vztah. Zjišťují, že další vrahovy oběti v minulosti pracovaly v porodnickém oddělení městské nemocnice. Jejich pacientkou byla matka Aury, Adriana, které během porodu omylem zabili novorozeného syna Nicolase. Proto ji medicínský personál záměrně přinutil k léčbě elektrickým proudem, aby zachránil svou kariéru. Kvůli této tragické události Adriana svou smrt zfalzifikovala a zabila všechny, kdo byli zodpovědní za zabití jejího novorozeného syna, a svého manžela také.

Stejně jako ve filmech *Tmavě červená* a *Děs v opeře* Dario Argento opovrhuje jedním z hlavních atributů klasického giallo – ženskou sexualizací. Tento fakt následně způsobuje zaměření narativu na detailnější rozbor detektivní složky. Za překročení žánrových konvencí také považují zmínění sociálního problému (anorexie hlavní ženské postavy) a místo, kde se děj odehrává. Na rozdíl od klasické



Obrázek 30 : Odříznutá hlava doktorky

strategie se *Trauma* odehrává v USA a soustředí se na problematiku rumunské rodiny senzibilů. Je prvním Argentovým giallo, které se vůbec netýká italské mentality, země a tradic. Vrah je nicméně uveden z klasického žánrového hlediska (je tajemnou postavou, jež nosí černý plášť a kožené rukavice). Avšak režisér uvádí novou zbraň (mini gilotinu), což podle mého názoru prohlubuje hororovou složku daného giallo [Obrázek 30].

Domnívám se, že uvedení nové zbraně odkazuje na tradici slasher filmů. I když se podle Kerswella slasher vyvíjel díky giallo filmům²⁰⁷, *Trauma*, jenž byl natočen v období žánrového zániku, přebírá výhradně rysy stříbrného věku slasherů.²⁰⁸

4.4 *Vrah přichází v noci, 2001*

Film vypráví o detektivu jménem Ulisse Moretti (Max von Sydow), jenž vyšetřoval sérii vražd v italském městě Turín v roce 1983. Tehdy se hlavním podezřelým stal spisovatel giallo knih Vincenzo de Fabritiis, jenž trpěl liliputánstvím. Po smrti spisovatele se případ oficiálně uzavřel s tím, že vrahem byl opravdu Vincenzo. Avšak po sedmnácti letech se začala analogická série vražd. Pátrání se účastní letitý Ulisse Moretti, jenž už odešel do výslužby. Během osobního pátrání začíná spolupracovat se svědkem vraždy z roku 1983 Giacomem Gallem (Stefano Dionisi), jehož matka se stala první obětí v krvavém zabití žen. Po nějakém čase zjišťují, že vraždy byly spáchány podle dětských veršů o zabíjení zvířat (vrah nechával typické nápovědy na místech činu). Pátrání směřuje k Giacomově kamarádovi z dětství, Lorenzu Bettimu (Roberto Zibetti), jenž po událostech z roku 1983 odjel do jiné země a po sedmnácti letech se vrátil zpět do Turína. Nakonec se zjistí, že vrahem je Lorenzo, který začal zabíjet ještě v dětství (proto se kvůli stejné výšce stal hlavním podezřelým trpaslík Vincenzo de Fabritiis).



Obrázek 31: Zabití matky Giacomina Galla

Domnívám se, že snímek *Vrah přichází v noci* odpovídá ze stylistického hlediska tradičním kánonům giallo filmů. Uvedení neznámého vraha, jenž brutálně zavraždí několik žen, je ukázáno ze subjektivní kamery antagonisty, což ovlivňuje ženskou

²⁰⁷ KERSWELL, J. A. *The Slasher Movie Book*. Chicago Review Press, 2012, 208 s. ISBN-13: 978-15565201057. S. 46–49.

²⁰⁸ Za stříbrný věk slasher filmů je považováno období 1985–1995.

Top 5 Silver Age Slashers [online]. 13. 10. 2018 [cit. 06. 11. 2021], dostupné z: <https://cinegasmsandbroomsticks.wordpress.com/2018/10/13/top-5-silver-age-slashers/>

reprezentaci. Během zavraždění jsou ženské postavy postavené do pozice sexualizovaného objektu pro mužskou postavu a tím pádem potlačené násilím [Obrázek 31].²⁰⁹ Jako zajímavá inovace se ve snímku objevuje spojení zabíjení s dětskými verši, podle nichž vrah propracovaně vybírá způsob zabíjení a pozici, ve které oběť bude nalezena. Nicméně z narativního hlediska *Vrah přichází v noci* překračuje hranice žánrového rámce díky své mysteriózní zápletce (stejně jako ve filmech *Tmavě červená* a *Trauma*), neboť za jeden z hlavních leitmotivů Argento považuje otázku „reinkarnace“ trpaslíka Vincenza de Fabritiise. Domnívám se, že důležitou pro žánrový rámec je zde také „pluralita“ hlavního mužského hrdiny (detektiv Ulisse Moretti a Giacomo Gallo), jež se později objevuje v následujících Argentových gialli (*Karetní hráč* a *Bestie musí zemřít*), což může naznačit novou upevněnou žánrovou změnu.

4.5 *Karetní hráč*, 2004

Film vypráví o pátrání po vrahovi známém jako Karetní hráč. Pomocí webové kamery se maniak spojuje s policejní stanicí, kde pracuje Anna Mari (Stefania Rocca). Online vrah nutí policisty hrát internetový poker. Pokud policisté prohrají, bude mučit a pak zabije unesenou ženu. První zabitou obětí se stává britská turistka, proto detektiv z Anglie John Brennan (Liam Cunningham) dostává případ na starost a přijíždí do Říma. Společně se Anna a John snaží maniaka najít. Nicméně John zachytí stopu, jež ho dovede na místo zločinu jako prvního, a zmizí. Během hledání Johna se Anna stává rukojmím maniaka, kterým je její kolega policista.



Obrázek 32: Mrtvola anglické turistky

Karetní hráč je příkladem zjevné modernizace žánrového vývoje giallo, neboť z narativního hlediska je založen na technickém pokroku po roce 2000. Využívání

²⁰⁹ MULVEY, Laura. Vizuální slast a narativní film. In: OATES-INDRUCHOVÁ, Libora. *Dívčí válka s ideologií: Klasické texty angloamerického feministického myšlení*. Praha: SLON, 1998, 304 s. ISBN 80-85850-67-2. S. 125.

mobilů, počítače a internetu se stalo nedílnou součástí policejního pátrání stejně jako scén zavraždění. Domnívám se, že kvůli této žánrové modernizaci se (na rozdíl od filmu *Vrah přichází v noci*) *Karetní hráč* vzdal klasického žánrového kánonu giallo, jenž se předtím vyskytoval ve všech předchozích Argentových filmech. Tento technologický pokrok také ovlivnil zobrazování ženských těl. Ve snímku se objevuje naturalističtější zobrazení ženských mrtvol, jež prohlubuje nejen více sexualizované nahlížení na ženské postavy, ale také hororovou složku giallo [Obrázek 32]. Domnívám se, že naturalističnost ženských mrtvol kompenzuje vynechání aktu zabíjení oběti, které Argento uvádí přes počítačové okénko via online.

4.6 *Bestie musí zemřít, 2009*

Italsko-francouzský detektiv Enzo Avolfi (Adrien Brody) v Turíně pátrá po maniakovi, jenž unáší ženy. Linda (Emmanuelle Seigner), sestra poslední zmizelé ženy, začíná s detektivem spolupracovat. Během pátrání se zjistí, že hlavním kritériem pro výběr obětí je jejich krása, protože objevené ženské mrtvoly byly fyzicky deformované. Motivem je fyzická nedokonalost maniaka, jenž trpěl kvůli společenskému útlaku během celého života, protože měl problémy s játry (a jako následek měla jeho kůže žlutý odstín). Film má otevřený konec, neboť po smrti maniaka nebyla poslední oběť nalezena.

Domnívám se, že tento snímek představuje explicitní výsledky žánrového vývoje giallo, neboť v něm lze sledovat časem zpevněné modernizované změny klasických postulátů. Díky tomu lze říci, že modernizované giallo



Obrázek 33: Mučení sestry Lindy

stojí na pomezí mezi psychologickou detektivkou a thrillerem. Argento prohlubuje psychologizaci postav, čímž stanovuje kontroverzní korelaci mezi antagonistou a protagonistou a následkem toho vyvolává divákovu ambivalentnost. Režisér mění nejen naratologický, ale i strukturní řád giallo tím, že do filmového textu přidává otevřený konec, jenž naznačuje nedokončenost. Využívání technologií v *Bestie musí*

zemřít není zdůrazněné, neboť se po roce 2000 stalo nedílnou součástí kinematografického světa.

Nicméně objektivizace a sexualizace ženských těl zůstává neměnná, což upevňuje jeden z hlavních rámců klasického giallo. Během filmu Argento ukazuje nejen motiv pro mysoginii antagonisty, ale také jeho sexuální vzrušení, jenž bylo následkem fyzického mučení žen [Obrázek 33]. Avšak brutalita zabíjení ženských postav je minimalizovaná, neboť režisér klade větší důraz na vysvětlení motivace k zabíjení. Dále považuji za nezbytné zmínit mezinárodní název filmu, *Giallo*, který nejenže odkazuje na žánrovou příslušnost, ale i na samotnou postavu vraha, což se nikde za celou historii giallo žánru nevykytovalo.

5. Dvojí interpretace

Sexuální a genderové rozdíly byly vždy leitmotivem italského giallo. Tyto rozdíly sloužily nejen jako zdroj inspirace pro režiséra, ale i jako výchozí bod děje, jenž inicioval porušení narativního sledu. Výsledkem tohoto porušení bylo zavraždění ženské postavy, jelikož „transgrese těla přivádí k transgresi chování a transgresi společenských zákonů“.²¹⁰ Domnívám se, že ve výše uvedených gialli Daria Argenta bylo ženské tělo ještě před zničením podřízeno zkoumání ze dvou perspektiv (z pohledu kameramanské práce).

Za první perspektivu považuji detailní ukazování ženských částí těl. Za druhou využívání subjektivních záběrů jak z pozice vraha, tak i z pozice oběti.

Podle *Vizuální slasti a narativního filmu*²¹¹ Laury Mulvey detailní ukazování ženských částí těl objektivizuje ženské postavy a dělá z nich objekt touhy (lze zmínit pojetí *bytí-pro-pohled*²¹²), což přivádí k otázce skopofilie²¹³. Pojetí *bytí-pro-*

²¹⁰ HALLAM, Lindsay Anne. *Screening the Marquis de Sade: Pleasure, Pain and the Transgressive body in film*. McFarland and Company, 2011, 219 s. ISBN-13: 978-0786462964. S. 98.

²¹¹ MULVEY, Laura. Vizuální slast a narativní film. In: OATES-INDRUCHOVÁ, Libora. *Dívčí válka s ideologií: Klasické texty angloamerického feministického myšlení*. Praha: SLON, 1998, 304 s. ISBN 80-85850-67-2. S. 121.

²¹² “to-be-looked-at-ness”

Tamtéž, s.121.

²¹³ Potěšení z dívání se.

pohled je spojené s *troj Pohledem* od Mulvey, jelikož uvedené perspektivy ženského těla podle autorky zřejmě maskulinizují pohled.

Voyeuristické vizuální potěšení v rozebíraných gialli Daria Argenta se vyskytuje během násilných scén uvedených ze subjektivní kamery pozice vraha. Tyto scény jsou podporovány nejen fyzickou, ale navíc sexuální dominancí ze strany antagonisty, což v důsledku přináší divákovi sadistický voyeurismus. Nicméně Argento během násilných scén často uvádí protiklad – subjektivní pohled ze strany oběti. Tento prvek filmového stylu považuji za zlehčování sadistického voyeurismu a změnu mužského pohledu (tedy změnu *the gaze*²¹⁴ na neutrální *the look*²¹⁵), což vyvolává soucit k postavě. Subjektivní pohled ze strany oběti se poprvé objevuje ve filmu *Pták s křišťálovým peřím: Přízrak teroru*, což naznačuje, že již od prvního giallo filmu z roku 1970 Dario Argento začal experimentovat se stylistickou strukturou klasického giallo. Posléze se výše uvedená stylistická inovace upevnila v žánrovém rámci, což lze pozorovat v následujících Argentových gialli.

V každém analyzovaném snímku Argento uvádí agresi, kterou postavy znovu po letech prožívají a kvůli které se děje nové násilí (buď vůči ženě, nebo vůči muži). Podle Laury Mulvey je příčinou kastráčnický komplex²¹⁶, který může být vyřešen přes narativní strukturu nebo fetišismus.²¹⁷ Domnívám se, že v rámci giallo žánru se uplatňuje druhá cesta řešení, tj. fetišizace žen. Proto lze ve filmech *Temnota*, *Děs v opeře*, *Stendhalův syndrom*, *Vrah přichází v noci*, *Karetní hráč* a *Bestie musí zemřít* rozeznat mnoho násilných scén, během nichž bylo ženské tělo podřízeno objektivizované fetišizaci. Také považuji za nezbytné zmínit se o freudovském uvažování o kastráčnickém komplexu, jelikož v rámci psychoanalýzy trpí kastráčnickým komplexem obě pohlaví.²¹⁸ Ve filmech *Pták s křišťálovým peřím: Přízrak teroru* a *Stendhalův syndrom* Argento uvedl ženskou verzi kastráčnického komplexu, kterou využil jakožto výchozí bod pro narativní zápletku filmů. Lze říci, že ve výše zmíněných filmech režisér zároveň pracoval i s mužskou verzí

²¹⁴ „soustředěný pohled“

²¹⁵ „neutrální pohled“

²¹⁶ Původně termín Sigmunda Freuda, byl přepracován Laurou Mulvey.

²¹⁷ MULVEY, pozn. 211, s. 123.

²¹⁸ FREUD, Sigmund. *Očerki po psychologii seksualnosti*. Sankt-Peterburg: Azbuka-Klassika, 2015, 224 s. ISBN 978-5-389-08700-2. S. 30–31.

kastračního komplexu, k níž se hlavní ženské postavy dostaly kvůli prožitému psychologickému traumatu a identifikaci s mužskou postavou antagonisty. Využitím dvoustranného kastrálního komplexu se podle mého názoru nejen otevřely nové možnosti pro narativní změny v giallo žánru (jelikož se na konci objevuje žena-trýznitelka), ale také se prohloubila psychologizace ženských postav, díky čemuž se posléze ustanovily nové žánrové standardy.

Psychoanalýza, se kterou pracuje Dario Argento často se stává propastí pro postavy a také pro diváka, o čemž se sám režisér zmiňuje ve své autobiografii: „Freudovy myšlenky a teorie jsou přítomny ve všech mých filmech... mé filmy představují ideje, jež jsou vytvářeny z představ a nočních můr a které jsou otevřené různým interpretacím.“²¹⁹ V rámci zkoumání z psychoanalytického hlediska lze říci, že ve snímcích *Temnota* a *Vrah přichází v noci* jsou ženské postavy vystaveny násilí kvůli jejich abnormálnímu sexuálnímu či sociálnímu chování. V *Ptáku s křišťálovým peřím: Přízraku teroru a Stendhalově syndromu* lze nalézt kastrující mateřskou figuru z dětství²²⁰, již kvůli sebeidentifikaci představují hlavní ženské postavy (Monika Ranieri a Anna Manni). Ve snímku *Tmavě červená* psychoanalýza vysvětluje submisivnost a homosexualitu Carla Manganiella, vždyť podle Freuda je sexuální deviace následkem dětského traumatu²²¹ (zde svědectví vraždy otce). Dokonce i transgrese těl je v Argentových filmech také spojená s tímto rakouským psychoanalytikem, zejména ve snímku *Trauma*, o čemž režisér říká: „Nesmím zapomenout na to, že pro Freuda dekapitace symbolizuje koncept nepřírozeného... hlava oddělená od těla je jednou z nejstarších lidských obav, neboť představuje strach z kastrace.“²²²

²¹⁹ “Freud’s thoughts and theories are present in all my films... my cinema is one of the ideas, made up of visions and nightmares, and open to a variety of readings.”

ARGENTO, Dario. *FEAR: The Autobiography of Dario Argento*. FAB Press, 2019, 288 s. ISBN-13: 978-1913051051. S. 81.

²²⁰ FREUD, Sigmund. *Vvedenie v psichoanaliz*. Sakt-Peterburg: Azbuka-Klassika, 2015, 480 s. ISBN 978-5-389-10669-7. S. 142.

²²¹ FREUD, pozn. 218, s. 34–36.

²²² “I mustn’t forget that for Freud, decapitation symbolizes the concept of the uncanny... a head separated from the body is one of the oldest of man’s fears: the dread of castration.”

Tamtéž, s. 107–108.

Vzhledem k tomu, že giallo se zakládá na nepředvídatelnosti a pocitech úzkosti, uvedení vraha ženského pohlaví publikum šokuje ještě více. Mezi předpoklady a hodnotami, které slouží jako základ patriarchátu, je žena, jež odmítá podřít své vlastní potřeby potřebám ostatních, považována za přímou hrozbu sociálnímu řádu.²²³ Z toho vyplývá, že v souladu s patriarchálními základy bude publikum vnímat ženu-vraha (jež představuje agresí) jako monstrózní bytost, již lze podle australské kritičky Barbary Creed označit za *monstrous-feminine*.²²⁴ Takovou typologizaci ženských postav lze najít ve snímcích *Pták s křišťálovým peřím: Přízrak teroru, Tmavě červená, Temnota, Děs v opeře, Trauma, Stendhalův syndrom, Vrah přichází v noci, Karetní hráč a Bestie musí zemřít*. Domnívám se, že kvůli kontroverznímu chování ženských postav v rámci Argentových gialli lze upřesnit kategorizaci termínu *monstrous-feminine* na *femme castratrice*, neboť ženské postavy nejčastěji nesou hrozbu kastrace, jmenovitě ze strany své genderové příslušnosti.²²⁵

Americká teoretička Carol Clover říká: „Muži na obrazovce představují Muže a ženy na obrazovce Ženu... tato genderová identifikace opravňuje nutkání k násilí u mužů a podporuje tendence k viktimizaci u žen.“²²⁶ Kromě vraha ženského pohlaví giallo narušuje jasné genderové rozdělení mezi obětí a agresorem „do té míry, že se musí brát v úvahu možnost mezipohlavní identifikace, tj. zde identifikace ženy s mužem.“²²⁷ Proto se domnívám, že ve snímcích *Pták s křišťálovým peřím: Přízrak teroru, Tmavě červená, Trauma a Stendhalův syndrom* uvedení vraha ženského pohlaví rozšiřuje mezipohlavní identifikaci. Z toho také

²²³ GLYNN, Ruth. *Women, Terrorism and Trauma in Italian Culture*. Palgrave Macmillan, 2013, 297 s. ISBN-13: 978-1137294067. S. 11.

²²⁴ CREED, Barbara. *The Monstrous-Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis*. New York: Routledge, 1993, 216 s. ISBN 978-0415052597. S. 115.

²²⁵ Tamtéž, s. 216.

²²⁶ “Screen males represent the Male and screen females the Female... this identification along gender lines authorizes impulses towards violence in males and encourages impulses towards victimization in females.”

CLOVER, Carol. *Men, Women and Chainsaws: Gender in the Modern Horror Film*. Princeton University Press, 1993, 276 s. ISBN 978-0691006208. S. 43.

²²⁷ “to the extent that the possibility of cross-gender identification has been entertained, it has been that of the female with the male.”

CLOVER, pozn. 226.

vyplývá genderová proměna *poslední dívky*²²⁸, za kterou lze ve filmu *Pták s křišťálovým peřím: Přízrak teroru* označit hlavního mužského hrdinu, jenž se kvůli neschopnosti nahlédnout za rámec genderových stereotypů stal obětí v ruku vraha-ženy. Domnívám se, že ve snímku *Stendhalův syndrom* vystupuje jako *poslední dívka*²²⁹ sama hlavní ženská postava, jež se zpočátku stává obětí maniaka a později strádá kvůli psychické nemoci.

V případě analýzy ženských postav z identifikačního hlediska považuji za relevantní zmínit termín *lack*²³⁰ Pam Cook a Claire Johnston. Pro mužské postavy se žena nejčastěji stává *agentem*, který může vyléčit trauma nebo odhalit tajemství z jejich minulosti. Tím pádem představuje nebezpečí, neboť v sobě nese mužskou nedostatečnost a zpodobňuje jeho slabinu. Proto se domnívám, že ve filmovém kontextu Argentových gialli, v nichž je uvedena silná ženská postava (jako například ve filmech *Pták s křišťálovým peřím: Přízrak teroru*, *Tmavě červená*, *Trauma*, *Stendhalův syndrom* a *Karetní hráč*) ženy vystupují jako objekty, s jejichž pomocí se muž může vyléčit ze svých traumat, a také jako *agenty*, které mohou nějakým způsobem kompromitovat mužské postavy. Obzvláště ženská postava vraha, která se identifikuje s mužem, zažívá *nedostatečnost* ve vztahu k jiným postavám ženského pohlaví, což považuji za explicitní žánrovou změnu, jež ovlivnila reprezentaci žen napříč Argentovou tvorbou.

Lze říci, že v tradiční feministické teorii filmu tělo funguje jako předmět, jenž má stanovené vlastnosti (například určené pohlaví, sexualitu) a představuje konkrétní společenský a biologický konstrukt. Tento konstrukt předpokládá binaristické chápání, neboť ženské tělo je často prezentováno v opozici a popírání mužského těla. Proto je ženské tělo v rámci tradiční feministické filmové teorie vnímáno jako *lack*²³¹, *kastrace*²³² nebo *bytí-pro-pohled*²³³, zatímco mužské představuje falocentrismus a aktivnost.

²²⁸ Tamtéž, s.43.

²²⁹ Tamtéž, s. 43.

²³⁰ „nedostatečnost“

COOK, Pam a Claire JOHNSTON. The Place of women in the cinema of Raoul Walsh. In: HARDY, Philed. *Raoul Walsh*. Colchester, England: Vineyard Press, 1974, 155 s. ISBN-13:978-0950394404. S. 95.

²³¹ Termín Pam Cook a Claire Johnston.

Podle postmodernistické struktury Barbary M. Kennedy má tělo možnost spolupůsobit s jinými volnými subjekty filmového rámce a přenášet *senzaci, afekt a touhu* skrze reprezentaci na filmovém plátně.²³⁴ Výše uvedené teoretické chápání osvobozuje ženské tělo od přísných binaristických rámců. Vyvolává u diváka různé pocity díky kompozicím s jinými těly (subjekty), jež představují hudební doprovod, myšlenku, barvy a jiné filmové složky (včetně samotného filmového prostoru).²³⁵ „Nevíme nic o těle, dokud nebudeme vědět, co může udělat..., co ovlivňuje..., jak může nebo nemůže vstoupit do kompozice s jinými vlivy, s vlivy jiného těla, buď za účelem toto jiné tělo zničit, nebo se jím nechat zničit, buď si vzájemně vyměnit vášně, či se s ním spojit, aby vytvořila silnější tělo.“²³⁶ Když jsou filmová těla podřízena transgresi, film se stává subjektivnějším a více napodobitelným.²³⁷ Filmové limity z pohledu zprostředkované zkušenosti mohou být překonány uvedením transgresivních těl nebo těl, které již byly podřízeny transgresi.²³⁸ V důsledku toho se tělo stává vizuálně účinné a afektivně vlivné.²³⁹ Proto lze říci, že každá transgrese ženského těla je v Argentových gialli nasměrovaná k nějaké jiné transgresi. Např. ve filmech *Pták s křišťálovým peřím: Přízrak teroru* a *Stendhalův syndrom* se příčinou transgrese stává znásilnění, ve filmech *Tmavě červená* a *Trauma* zabíjení, ve snímcích *Vrah přichází v noci* a *Bestie musí zemřít* sexuální zneužívání nebo sociální útlak.

²³² Termín přepracován Laurou Mulvey.

²³³ Termín přepracován Laurou Mulvey.

²³⁴ KENNEDY, M. Barbara. *Deleuze and Cinema: The Aesthetics of Sensation*. Edinburgh University Press, 2002, 224 s. ISBN-13: 978-0748617265. S. 16.

²³⁵ Tamtéž, s.16.

²³⁶ “We know nothing about a body until we know that it can do... what its affects are..., how they can or cannot enter into composition with other affects, with the affects of another body, either to destroy that body or to be destroyed by it, either to exchange actions and passions wot hot or to join with it in composing a more powerful body.”

DELEUZE, Gilles a Félix GUATTARI. *A Thousand Plateaus. Capitalism and Schizophrenia*. University of Minnesota Press, 1987, 632 s. ISBN-13: 978-0816614028. S. 465.

²³⁷ ROBERTS, Seb. *Strange Vices: Transgression and the Production of Difference in the Giallo* [online]. 10. 11. 2018, 9(1) [cit. 06. 11. 2021]. Dostupné z: <https://journals.library.ualberta.ca/imaginations/index.php/imaginations/article/view/29404>

²³⁸ HALLAM, Lindsay Anne. *Screening the Marquis de Sade: Pleasure, Pain and the Transgressive body in film*. McFarland and Company, 2011, 219 s. ISBN-13: 978-0786462964. S. 217.

²³⁹ Tamtéž, s.217.

Domnívám se, že giallo je postaveno nejen na zvětšení transgrese, ale také na kulturní hegemonii, jež diktuje své hodnoty a obecně přijímané normy. Argentova dualita postav a jejich činů v různých situacích však zbavuje publikum morální jasnosti a ukazuje na porušení sociálního a morálního systému.²⁴⁰ Výsledkem se stává střet mezi hegemonií a kriminálním činem, jenž nese etickou, estetickou nebo morální hodnotu, ale představuje otázku lidské vůle a síly.²⁴¹ Během analýzy tradičních základů giallo lze nalézt myšlenku německého filozofa Friedricha Nietzscheho týkající se vzájemného působení těl. Právě na ni později navazuje Gilles Deleuze, který představuje těla „silou, ničím [jiným] než silou“.²⁴² Interakce sil podle Deleuze nemusí souviset s nějakým konkrétním bodem rovnováhy, stejně tak tělo vyjadřuje svou sílu v rámci různých interakcí. „Síla již nemá centrum právě proto, že je neoddělitelná od svého vztahu k jiným silám, jako při tělesném cvičení.“²⁴³ Dle mého názoru jmenovitě *bodies-as-forces*²⁴⁴ prostřednictvím *becoming*²⁴⁵ v giallo vytvářejí transgresi stanovených společenských norem, jež je hlavním charakteristickým žánrovým rysem.

Sexualita těla oběti (nebo zároveň vraha) vystupuje v giallo jako afektivní materiálnost, jež vyvolává vitalistickou záležitost. Právě proto spojení těla s jinými těly a s afektivitou vyvolává *becoming*.²⁴⁶ V každém giallo Daria Argenta je žena podřízena změnám, jež později ovlivňují narativní zápletku filmu. Ve filmech *Pták s křišťálovým peřím: Přízrak teroru* a *Stendhalův syndrom* se žena kvůli psychologickému traumatu identifikuje s mužskou postavou. Na základě toho lze říci, že ženská postava v daném případě zažívá *becoming-a-man*. Ve snímcích *Tmavě červená* a *Trauma* podle mého názoru lze využít *becoming-a-weapon*, protože se ženské postavy stávaly brutálními vrahy kvůli nenávisti a mstě.

²⁴⁰ ROBERTS, pozn. 237.

²⁴¹ Tamtéž.

²⁴² “forces, nothing but forces”

DELEUZE, Gilles. *Kino/Gil Delez*. Ad Marginem Press, 2013, 560 s. ISBN 978-5-91103-147-3. S. 22.

²⁴³ “Force no longer has a centre precisely because it is inseparable from its relation to other forces, as in a body exercising.”

Tamtéž, 25.

²⁴⁴ Tamtéž, s. 22.

²⁴⁵ DELEUZE, GUATTARI, pozn. 236, s. 64.

²⁴⁶ Tamtéž, s. 69.

Ve snímcích *Děs v opeře*, *Karetní hráč*, *Temnota*, *Vrah přichází v noci* a *Bestie musí zemřít* lze kvůli obrovské sexualizaci ženských postav mluvit o *becoming-a-woman*. Neboť právě kvůli moderním ženským vlastnostem, jako jsou možnost ovládat své tělo, vybrat si sexuální orientaci a dosáhnout společenského postavení, bylo na ženách spácháno násilí a vražda.

Z postmodernistického hlediska Barbary M. Kennedy žena ve filmech Daria Argenta prostřednictvím *afektu* přináší *senzaci*, kterou divák může zažít nejen pomocí zajímavých stylistických řešení, ale také skrz inovace ze strany hudebního doprovodu a naratologických proměn. Tyto zmodernizované naratologické, stylistické a hudební složky v důsledku poskytují možnost jiného vnímání ženské postavy oproti klasickému feministickému východisku. Proto nelze ženské tělo podle postmodernistických podkladů zkoumat z binaristického nebo esencialistického hlediska, ale na základě jeho schopnosti ovlivňovat jiná těla či i diváka nebo jimi být ovlivněno.

ZÁVĚR

Předkládaná diplomová práce uvedla analýzu změn reprezentace žen a jejich těl na pozadí žánrového vývoje, jenž souvisel s proměnou narativních a stylistických charakteristik filmů Daria Argenta v korelaci se změnami ve společnosti a s feministickým myšlením v Itálii v období od 70. let do roku 2010.

V první části této práce jsem uvedla historický přehled a popsala vznik giallo jako filmového subžánru, jelikož není možné prozkoumat žánrové změny bez stručného uvedení základních rysů žánru. Představila jsem tradiční žánrové postuláty a žánry, které posloužily jako inspirace pro charakteristické rysy giallo filmů. Vzhledem k tomu jsem po výzkumu Argentových gialli měla možnost prozkoumat režisérem provedené narativní a stylistické změny, jež ovlivnily žánrový vývoj. Proto je tato část historického přehledu posléze propojená s představením naratologického a stylistického stylu tvorby Daria Argenta, neboť osobitost jeho filmů spočívá v přehodnocení tradičních postulátů klasického giallo.

Po žánrovém úpadku a nevířivosti publika Argento začal experimentovat a měnit narativní strukturu giallo – prohloubil psychologickou a detektivní linii a přidal explicitnější scény násilí, což získalo kladnou odezvu jak ze strany publika, tak i ze strany kritiků. Již v Argentově prvním giallo filmu *Pták s křišťálovým peřím: Přízrak teroru* z roku 1970 lze narazit na proměnu genderových rolí, která přivedla vraha ke změně genderové identity. Psychologizaci postav režisér naznačuje dichotomií mezi protagonistou a antagonistou, čímž porušuje ustanovené charakteristiky hlavního hrdiny a vraha (jako například ve filmech *Temnota*, *Trauma*, *Stendhalův syndrom* a *Bestie musí zemřít*). Také považuji za nezbytné označit nepatrnou žánrovou hybridizaci, která taktéž ovlivnila žánrový vývoj. Domnívám se, že aplikováním hororových elementů Argento přidal otevřenější krvavé násilné scény a suspensi do klasické struktury giallo. Např. ve filmu *Tmavě červená* režisér využívá strašidelné dětské atributy (loutka, ukolébavka) a ve filmu *Vrah přichází v noci* dětský verš a téma reinkarnace, jež se staly výchozími body pro filmovou zápletku. Během analýzy jsem také narazila na element ze slasheru, jež Argento aplikoval ve filmu *Trauma* a tím proměnil nejen naratologické schéma, ale také estetiku giallo žánru (využití nové zbraně v podobě malé gilotiny).

Ze stylistického hlediska Dario Argento rozšířil estetickou hodnotu giallo díky novému přístupu k vizuálním a hudebním filmovým složkám, čímž ovlivnil samotný žánrový vývoj a posléze i reprezentaci ženského těla. Technologický posun umožnil využívání „nadstandardních“ rakursů, které Argento mistrovsky uplatnil ve svých filmech. Například ve filmu *Temnota* režisér uvedl subjektivní kameru z pohledu nože, čímž zvýšil objektivizaci ženské postavy během scény zavraždění. V každém ze svých gialli režisér nicméně pracuje se subjektivní kamerou ze dvou perspektiv – vraha a oběti, což umožnilo zobrazit protiklad k sexualizovanému a objektivizovanému přístupu vůči ženské postavě. Vzhledem k tomu lze říci, že Argento způsobil značné změny v tradiční typologizaci žen, které předtím sloužily jen jako objekty násilí. Argento nabídl divákovi „jiný pohled“ na scény zavraždění, a tím změnil sadisticko-voyeuristickou tradici giallo filmů. Za další stylistické změny považuji využívání ostrých barev a netypické hudby, jež se stalo Argentovou značkou osobitého stylu. Výše uvedené naratologické a stylistické změny režiséra se v průběhu času uplatnily v žánrovém rámci, čímž následně zmodernizovaly jak vnitřní (narativní), tak i vnější (stylistickou) strukturu giallo filmů a posunuly reprezentaci žen a jejich těl.

Teoretická část práce uvedla podrobný rozbor klasické a postmodernistické feministické filmové teorie, jež umožnil lépe prozkoumat zobrazování ženských těl a samotné ženské postavy z teoretického hlediska. Klasická feministická filmová teorie poskytla hlubší propojení psychoanalýzy s obrazy žen, jelikož v každém Argentově giallo, jak potvrdil sám režisér, lze najít psychoanalytickou symboliku. Nicméně snahu porozumět reprezentaci ženských těl jen z binaristického hlediska považuji za reduktivní. Proto byla pro předkládanou práci velmi nápomocná feministická interpretace deleuzevské filozofie, jež binaristický rámec popírá. Díky tomu jsem měla možnost prozkoumat ženská těla z jiného, inovativnějšího pohledu. Na gialli Daria Argenta lze tedy nahlížet z jiného úhlu pohledu, jelikož Argento osvobodil přístupy k genderovým otázkám a otevřel nové pole pro výzkum.

Změny ve feministickém myšlení mi umožnily prozkoumat ženské tělo ze dvou protikladných pozic. Z hlediska klasické feministické filmové teorie lze zobrazení ženy v Argentových filmech považovat za problematické a nekorektní. Ukazování žen jako slabých a podřízených postav sexualizuje a objektivizuje samotné zobrazení ženského těla. I když Argento postupně měnil narativní a stylistickou

strukturu giallo žánru, žena v jeho filmech je stále představována jako objekt mužské touhy, což odpovídá hlavním žánrovým kánonům. Proto lze na základě východisek klasické feministické filmové teorie říci, že je ženské tělo ve filmech Daria Argenta podřízeno stereotypnímu mysoginistickému myšlení. Z hlediska postmodernistické feministické filmové teorie reprezentace ženského těla Argento ve svých filmech představuje jiný archetyp ženy – ženy osvobozené od tradičního binaristického chápání. Vizuální a narativní změny provedené režisérem narušují konvenční rysy giallo a překonávají stereotypní chápání ženského těla tím, že přináší *senzaci*. Pokud tedy aplikujeme pohled Barbary M. Kennedy, lze reprezentaci ženského těla považovat za korektní.

Lze tvrdit, že režisér postupně měnil klasickou podobu giallo v souladu s překonáním morálních a obecně přijímaných norem, jež se týkají obrazu a postavení žen ve společnosti. Postupně žena v jeho filmech nejen představovala sexualizovaný objekt mužské touhy, ale začala být samostatným elementem giallo, s čímž je také spojená problematika genderové nerovnosti. Argentova gialli překonávala binaritu typických znaků obou pohlaví (ženská pasivita a mužská aktivita), jelikož se mužská postava kvůli neschopnosti nahlédnout za ustanovené genderové normy často stávala obětí v rukou ženské postavy.

Giallo: misogynie, nebo feminismus? Po výzkumu nelze popírat zřejmé režisérovo usilování o proměnu v zobrazování žen, nicméně tato proměna není tak jednoznačná. Na jedné straně režisér způsobil velký posun v konvenčním chápání reprezentace žen, na straně druhé žena v jeho filmech zůstala objektem voyerismu. Zobrazování žen v Argentových filmech lze označit za ambivalentní – Argento byl obviňován z misogynie kvůli estetizaci ženského těla, estetizaci vraždy za účasti ženy a také kvůli tomu, jakým způsobem ukazoval oběti. Současně ale Argento ve svých dílech osvobodil ženu z role oběti a vytvořil ženu se silnou povahou, ženu-vraha. Proto nelze modifikovaná Argentova gialli označit za osvobozená od misogynistického cejchu, stejně jako je nelze označit za gialli prosazující feministickou filozofii. Za hlavní příčinu toho zde považuji fakt, že důraz na vizuální stránku stále určuje žánr a je jedním z jeho základních specifík. V důsledku tak estetizace ženského těla zůstává dominantním prvkem stylové formy giallo.

SEZNAM POUŽITÝCH PRAMENŮ A LITERATURY

Filmy

Amer [film]. Režie Hélène CATTET, Bruno FORZANI. Belgie, Francie, 2009.

Anglický pacient [The English Patient] [film]. Režie Anthony MINGHELLA. USA, Velká Británie, 1996.

Berberian Sound Studio [film]. Režie Peter STRICKLAND. Velká Británie, 2012.

Bestie musí zemřít [film]. Režie Dario ARGENTO. USA, 2009.

Cold Blooded Beast [La bestia uccide a sangue freddo] [film]. Režie Fernandno DI LEO. Itálie, 1971.

Děs v opeře [Opera] [film]. Režie Dario ARGENTO. Itálie, 1987.

Karetní hráč [film]. Režie Dario ARGENTO. Itálie, 2004.

Leon [film]. Režie Luc BESSON. Francie, 1994.

Orlando [film]. Režie Sally POTTER. Velká Británie, 1992.

Ostrov děsu [Five Dolls for an August Moon] [film]. Režie Mario BAVA. Itálie, 1970.

Pátek třináctého [Friday the 13th] [film]. Režie Sean S. CUNNINGHAM. USA, 1980.

Phenomena [film]. Režie Dario ARGENTO. Itálie, 1985.

Podivná barva slz tvého těla [The Strange Colour of Your Body's Tears] [film]. Režie Hélène CATTET, Bruno FORZANI. Belgie, Francie, Lucembursko, 2013.

Předvečer svátku Všech svatých [Halloween] [film]. Režie: John CARPENTER. USA, 1978.

Psycho [film]. Režie Alfred HITCHCOCK. USA, 1960.

Pták s křišťálovým peřím: Přízrak teroru [film]. Režie Dario ARGENTO. Itálie, Západní Německo, 1970.

Romeo a Julie [Romeo and Juliet] [film]. Režie Franco ZEFFIRELLI. Velká Británie, Itálie, 1968.

Smrtící spona [Murder Rock] [film]. Režie Lucio FULCI. Itálie, 1984.

Stendhalův syndrom. Režie Dario ARGENTO. Itálie, 1996.

Temnota [Tenebre] [film]. Režie Dario ARGENTO. Itálie, 1982.

Texaský masakr motorovou pilou [film]. Režie Tobe HOOPER. USA, 1974.

The Pyjama girl case [film]. Režie Flavio MOGHERINI. Itálie, 1977.

Tmavě červená [Deep Red] [film]. Režie Dario ARGENTO. Itálie, 1975.

Trauma [film]. Režie Dario ARGENTO. Itálie, USA, 1993.

Vrah přichází v noci [film]. Režie Dario ARGENTO. Itálie, 2001.

Zvláštní dny [Strange Days] [film]. Režie Kathryn BIGELOW. USA, 1995.

Zvuky temna [Seven Notes in Black] [film]. Režie Lucio FULCI. Itálie, 1977.

Zvukové prameny

GOBLIN. *Profondo Rosso* [zvukový záznam na CD]. 1975.

MORRICONE, Ennio a Bruno NICOLAI. *L'uccello Dalle Pinne Di Cristallo (Original Soundtrack)*. [zvukový záznam na CD]. Ams/Cinevox, 2014. ASIN: B00KDQTS8G.

MORRICONE, Ennio. *The Stendhal Syndrome: Original Soundtrack* [zvukový záznam na CD]. 1999. ASIN: B00000K2D2.

Literatura

ARGENTO, Dario. *FEAR: The Autobiography of Dario Argento*. FAB Press, 2019, 288 s. ISBN-13: 978-1913051051.

BAUDRY, Jean-Luise. Effets Idéologiques Produits par l'Appareil de Base. *Cinéthique*. 1970, 7(8).

BLOCH, R. Howard. *Misogyny, Misandry and Misanthropy*. University of California Press; 1989, 252 s. ISBN-13: 978-0520065468.

BORDWELL, David. *Narration in the Fiction Film*. University of Wisconsin Press, 1985, 377 s. ISBN 0-299-10170-3.

BORDWELL, David a Kristina THOMPSONOVÁ. *Umění filmu*. Akademie múzických umění, 2012, 128 s. ISBN 978-80-7331-217-6.

BOTELHO, Derek. *The Argento Syndrome*. BearManor Media, 2014, 262 s. ISBN-13: 978-1593931674.

CLOVER, Carol. *Men, Women and Chainsaws: Gender in the Modern Horror Film*. Princeton University Press, 1993, 276 s. ISBN 978-0691006208.

COOK, Pam a Claire JOHNSTON. The Place of women in the cinema of Raoul Walsh. In: HARDY, Philed. *Raoul Walsh*. Colchester, England: Vineyard Press, 1974, 155 s. ISBN-13:978-0950394404.

CREED, Barbara. Film and Psychoanalysis. In: HILL, John a Pamela CHURCH, eds. *Film Studies: Critical Approaches*, Oxford University Press, 2000, 248 s. ISBN-13: 978-0198742807.

CREED, Barbara. *The Monstrous-Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis*. New York: Routledge, 1993, 216 s. ISBN 978-0415052597.

DELEUZE, Gilles a Félix GUATTARI. *A Thousand Plateaus. Capitalism and Schizophrenia*. University of Minnesota Press, 1987, 632 s. ISBN-13: 978-0816614028.

DELEUZE, Gilles. *Kino/Gil Delez*. Ad Marginem Press, 2013, 560 s. ISBN 978-5-91103-147-3.

DELEUZE, Gilles. *Negotiations 1972–1990*. Columbia University Press, 1997, 221 s. ISBN-13: 978-0231075817.

DE MARCO, Giuseppe. *Cattavi pensieri. Manuale del cinema. Thriller, noir, psycho killer*. Editrice Cinetecnica, 2000. ISBN-13: 978-8887457490.

DI CLAUDIO, Gianni. *Il cinema north by northwest. Storia del cinema giallo, poliziesco, gangster film, noir, spy story, thriller*. Libreria Universitaria Editrice, 2001, 650 s. ISBN-13: 978-8886619073.

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

FREUD, Sigmund. *Vvedenie v psichoanaliz*. Sankt-Peterburg. Azbuka-Klassika, 2015, 480 s. ISBN 978-5-389-10669-7.

FREUD, Sigmund. *Zaklatie devstvennosti*. Sankt-Peterburg, Azbuka-Klassika. S 192, s.188, 2014, ISBN 978-5-389-09049.

GLYNN, Ruth. *Women, Terrorism and Trauma in Italian Culture*. Palgrave Macmillan, 2013, 297 s. ISBN-13: 978-1137294067.

GROSSINI, Giancarlo. *Dizionario del cinema giallo*. Dedalo, 1993. ISBN-13: 978-8822045102.

HALLAM, Lindsay Anne. *Screening the Marquis de Sade: Pleasure, Pain and the Transgressive body in film*. McFarland and Company, 2011, 219 s. ISBN-13: 978-0786462964.

HANÁKOVÁ, Petra. *Pandořina skříňka aneb co feministky provedly filmu?*. Academia, 2007, 144 s. ISBN 978-80-200-1551-8.

HERZOG, Amy. Reassessing the Aesthetic. Cinema, Deleuze and the Art of Thinking. *Film-Philosophy*. 2001, 5(40). ISBN 0-7486-1134-7.

HOWARTH, Troy. *So Deadly, so perverse: 50 years of Italian giallo films Vol. 2 1974–2013*. Midnight Marquee Press, 2015, 228 s. ISBN-13: 978-1936168583.

- JARSKAJA-SMIRNOVA, Elena, ROMANOV, Pavel, KRUTKIN, Viktor. *Vizualnaja antropologija. Novyje vzglady na socialnuju realnost'*. Nauchnajakniga, biblioteka jurnalais sledovanij socialnoj politiki, 2007. ISBN 5-9758-0247-4.
- JOHNSTON, Claire. Women's Cinema as Counter-Cinema (1973) In: THORNHAM, Sue. *Feminist Film Theory. A reader*. NYU Press, 1999, 361 s. ISBN-13: 978-0814782446.
- JONES, Alan. *Dario Argento: The Man, the Myths & the Magic*. FAB Press, 2016, 408 s. ISBN-13: 978-1909254851.
- JONES, Alan. *Mondo Argento*. Midnight Media Publishing, 1996, ASIN B001UUZRQG.
- KENNEDY, M. Barbara. *Deleuze and Cinema: The Aesthetics of Sensation*. Edinburgh University Press, 2002, 224 s. ISBN-13: 978-0748617265.
- KERSWELL, J. A. *The Slasher Movie Book*. Chicago Review Press, 2012, 208 s. ISBN-13: 978-15565201057.
- KRISTEVA, Julia. *Powers of Horror: An Essay on Abjection*. New York, Columbia University Press, 1982, 219 s. ISBN-13: 978-0231053471.
- LIN TAY, Sharon. *Women on the Edge: Twelve Political Film Practices*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2009, 222 s. ISBN-13: 978-0230217768.
- MARKS, Laura. *The skin of the film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*. Duke University Press Books, 2000, 320 s. ISBN-13: 978-0822323914.
- MCDONAGH, Maitland. *Broken Mirrors/Broken Minds: The Dark Dreams of Dario Argento*. University of Minnesota Press, 2010, 324 s. ISBN-13: 978-0816656073.
- MESSER-DAVIDOW, Ellen. *Disciplining feminism: from social activism to academic discourse*. Duke University Press, 2002, 424 s. ISBN-13 :978-0822328438.

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

PONAZANESI, Sandra. *Postcolonial and Transnational Approaches to Film and Feminism*. In: LENÉ HOLE, Kristin, JELAČA Dijana, KAPLAN, Ann E., PETRO, Patrice. *The Routledge Companion to Cinema and Gender*. Routledge, 2016, 512 s. ISBN-13: 978-1138924956.

ROCKOFF, Adam. *Going to Pieces: The Rise and Fall of the Slasher Film*. McFarland & Company, 2011, 223 s. ISBN-13: 978-0786469321.

SMELIK, Anneke. *Feminist Film Theory*. In: COOK, Pam. *The Cinema Book*. British Film Institute, 2007, 450 s. ISBN-13: 978-184457193.

STEPIEN, Justyna. *Redefining Kitsch and Camp in Literature and Culture*. Cambirdge Scholars Publishing, 2014, 220 s. ISBN-13: 978-1443862219.

The Convention on the Elimination of All Forms of Discrimination against Women and its Optional Protocol: Handbook for Parliamentarians. Inter-Parliamentary Union, 2003, 464 s. ISBN-13: 978-9211302264.

TOMLINSON, Hugh a Barbara HABBERJAM. *Deleuze, Cinema 1: The Movement Image*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986, 264 s. ISBN-13: 978-0816614004.

TOMLINSON, Hugh a Robert GALETA. *Deleuze, Cinema 2: The Time-Image*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989, 352 s. ISBN-13: 978-0816616763.

Online zdroje

ABRAMS, Jon. Giallo week! Your introduction to giallo fever! *The Daily Grindhouse* [online]. 16. 3. 2015 [cit. 6. 11. 2021]. Dostupné z: <http://dailygrindhouse.com/thewire/giallo-week-introduction-giallo-fever/>

ANDERSON, Kyle. Giallo is the horror subgenre you need to explore. *Nerdist* [online]. 2. 1. 2019. [cit. 6. 11. 2021]. Dostupné z: <https://nerdist.com/article/giallo-horror-subgenre-need-to-explore/>

AZQuotes.com [online]. [cit. 6. 11. 2021]. Dostupné z: <https://www.azquotes.com/quote/699744>

BILLSON, Anne. Violence, mystery and magic: how to spot a giallo movie. *The Telegraph* [online]. 14. 10. 2013 [cit. 6. 11. 2021]. Dostupné z: <https://www.telegraph.co.uk/culture/film/10377468/Violence-mystery-and-magic-how-to-spot-a-giallo-movie.html>

CONCEIÇÃO, Ricky Fernandes. Color Me Blood Red: The 27 Greatest Giallo Films. *Goomba Stomp Magazine* [online]. 11. 10. 2021 [cit. 6. 11. 2021]. Dostupné z: <https://goombastomp.com/greatest-giallo-films/>

CREED, Barbara a Mark JANCOVICH. Horror and the monstrous-feminine: an imaginary abjection. *Screen*. [online]. 1. 1. 1986, **27**(1), 44–71 [cit. 6. 11. 2021]. Dostupné z: <https://academic.oup.com/screen/article-abstract/27/1/44/1630470?redirectedFrom=PDF>

GEAR, Rachel. All those nasty womanly things: Women artists, technology and the monstrous-feminine. *Women's Studies, International Forum*. [online]. 28. 8. 2001, **24**(3–4), s. 321–333 [cit. 6. 11. 2021]. Dostupné z: <https://www.sciencedirect.com/science/article/abs/pii/S0277539501001844?via%3Dihub>

KOHN-FOLEY, Jordan. Misogyny in the Sonnets: Connections between Hell and Female Sexuality. *Selected papers of Ohio Valley Shakespeare Conference*. [online]. 2020, **11**(2) [cit. 6. 11. 2021]. Dostupné z: <https://ideaexchange.uakron.edu/spovsc/vol11/iss1/2/>

MULVEY, Laura. Afterthoughts on Visual Pleasure and Narrative cinema inspired by King Vidor's *Duel in the Sun* (1946). In: *Visual and other pleasures* [online]. [cit. 6. 11. 2021]. Dostupné z: <https://pdfcoffee.com/laura-mulvey-afterthoughts-on-visual-pleasure-and-narrative-cinema-pdf-free.html>

MURRAY, Noel. Gateways to Geekery: Giallo. *The A. V. Club* [online]. 20. 10. 2011 [cit. 6. 11. 2021]. Dostupné z: <https://www.avclub.com/giallo-1798228207>

NEEDHAM, Gary. Playing with genre: An introduction to the Italian giallo. *Kinoeye: New perspectives on European film* [online]. 10. 6. 2002 [cit. 6. 11. 2021]. Dostupné z: <https://www.kinoeye.org/02/11/needham11.php>

ROBERTS, Seb. *Strange Vices: Transgression and the Production of Difference in the Giallo* [online]. 10. 11. 2018, 9(1) [cit. 06. 11. 2021]. Dostupné z: <https://journals.library.ualberta.ca/imaginations/index.php/imaginations/article/view/29404>

Top 5 Silver Age Slashers [online]. 13. 10. 2018 [cit. 06. 11. 2021], dostupné z: <https://cinegasmsandbroomsticks.wordpress.com/2018/10/13/top-5-silver-age-slashers/>

VALLI, Wanda. Anni di piombo i testimoni dell'Italia sotto assedio. *Repubblica.it* [online]. 30. 4. 2014 [cit. 06. 11. 2021]. Dostupné z: https://genova.repubblica.it/cronaca/2014/04/30/news/anni_di_piombo_i_testimoni_dell_italia_sotto_assedio-84846271/

INFORMAČNÍ A OBRAZOVÁ PŘÍLOHA

Obrázek 1: Koláž, jež uvádí režisérské metody natáčení	19
Obrázek 2: Subjektivní záběr z pohledu nože ve filmu <i>Temnota</i>	19
Obrázek 3: Koláž záběrů různých filmů Daria Argenta – ukázky Argentovy barevné palety	20
Obrázek 4: Obraz primitivisty Berta Consalviho	40
Obrázek 5: Scéna útoku na Moniku Ranieri	41
Obrázek 6: Scéna útoku na Sama Dalmase	41
Obrázek 7: Scéna útoku na čtvrtou oběť	42
Obrázek 8: Záběr vražedného nástroje ze scény zabití páté oběti.....	43
Obrázek 9: Scéna zavraždění Helgy Ulmann.....	46
Obrázek 10: Scéna zavraždění Amandy Righetti.....	47
Obrázek 11: Mrtvola manžela Marty Manganiello	47
Obrázek 12: Vzpomínka na vraha v zrcadle	48
Obrázek 13: Scéna v autě s Giannou Brezzi a Marcusem Dalym.....	49
Obrázek 14: Detail tváře mrtvé Helgy Ulmann	51
Obrázek 15: Mrtvola druhé oběti ve filmu <i>Tmavě červená</i>	52
Obrázek 16: Mrtvola Amandy Righetti.....	52
Obrázek 17: Mrtvola profesora Giordaniho	53
Obrázek 18: Scéna zavraždění Marty Manganiello	53
Obrázek 19: Scéna mučení Alfreda.....	56
Obrázek 20: Závěrečná scéna, která ukazuje afektivní stav Anny Manni	57
Obrázek 21: První změna zevnějšku Anny Manni	57
Obrázek 22: Druhá změna zevnějšku Anny Manni	58
Obrázek 23: Záběr konverzace Anny Manni a doktora Cavanny	58
Obrázek 24: Záběr znásilnění neznámé ženy v autě	59
Obrázek 25: Slowmotion scény zabíjení neznámé ženy pomocí počítačové grafiky	59
Obrázek 26: Alfredo z pohledu hlavní ženské postavy	59
Obrázek 27: Alfredovo zranění	60
Obrázek 28: Scéna vraždy přítelkyně Petera Neala	62
Obrázek 29: Scéna mučení Betty	63

Obrázek 30: Odříznutá hlava doktorky	64
Obrázek 31: Zabití matky Giacoma Galla.....	65
Obrázek 32: Mrtvola anglické turistky.....	66
Obrázek 33: Mučení sestry Lindy	67

NÁZEV

Změna reprezentace ženského těla ve filmech Daria Argenta. Giallo: misogynie, nebo feminismus?

AUTOR

Bc. Smirnova Victoria

KATEDRA

Katedra filmových studií

VEDOUcí PRÁCE

doc. Mgr. Luboš Ptáček, Ph. D.

ABSTRAKT

Magisterská diplomová práce pojednává o proměně reprezentace ženského těla v devíti vybraných filmech italského režiséra Daria Argenta, jež spadají do subžánru giallo. Tato práce seznamuje čtenáře s postuláty subžánru a rozebírá změny subžánru provedené či vyvolané režisérem. Na proměnu reprezentace žen a jejich těl je nahlíženo nejen ze strany žánrového vývoje v letech 1970–2010, ale také v korelaci se změnou feministického myšlení. Cílem představené diplomové práce je prozkoumat, pomocí jakých naratologických a stylistických proměn Dario Argento postupně změnil strukturu žánru giallo a jakým způsobem výše zmíněná strukturální změna ovlivnila samotnou reprezentaci žen a jejich těl napříč jeho tvorbou.

KLÍČOVÁ SLOVA

giallo, Dario Argento, feminismus, misogynie

TITLE

Representation of the female body in the film of Dario Argento. Giallo: misogyny or feminism?

AUTHOR

Bc. Smirnova Victoria

DEPARTMENT

Faculty of Arts

SUPERVISOR

doc. Mgr. Luboš Ptáček, Ph. D.

ABSTRACT

The master's thesis focuses on changes in female body representation in nine selected films created by the Italian director Dario Argento, that belong to the giallo subgenre. This work introduces the postulates of giallo to the reader and analyzes the changes that were made to the subgenre by the director. The changes in representation of women and their bodies are analyzed not only against the background of the subgenre development in 1970-2010, but as well as against the backdrop of changes in the feminist thinking. The submitted thesis aims to analyze and identify narrative and stylistic changes made by the director that subsequently influenced the very structure of giallo, and how these above-mentioned subgenre changes influenced the women's and their bodies' representation in the creative work of Dario Argento.

KEYWORDS

giallo, Dario Argento, feminism, misogyny