

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE

FAKULTA HUMANITNÍCH STUDIÍ

Katedra Genderových studií

Bc. Michaela Žertová

**Genderová analýza vybraných filmů Jiřího
Vejdělky**

Diplomová práce

Vedoucí práce: doc. PhDr. Blanka Knotková-Čapková, Ph.D.

Praha 2016

Prohlašuji, že jsem práci vypracovala samostatně. Všechny použité prameny a literatura byly řádně citovány. Práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne 5.5.2016

Žertová Michaela
podpis:

Poděkování:

Nejvíce bych chtěla poděkovat vedoucí mé diplomové práce docentce Blance Knotkové-Čapkové za ochotu a rady, které mi při psaní této práce udělila, a také za velkou trpělivost, kterou se mnou měla. Dále bych chtěla poděkovat rodině a přátelům, kteří mě při psaní podporovali a také mému zaměstnavateli, který mi při psaní práce také vyhověl.

OBSAH

ABSTRAKT	1
ÚVOD	3
TEORETICKO-METODOLOGICKÁ ČÁST	5
1. GENDER JAKO KONCEPT	6
1.1. Co je to gender?	6
1.2. Gender a feminismus	9
1.2.1. Historický vývoj feminismu	10
1.2.2. Mýtus krásy jako disciplinační nástroj	11
1.2.3. Gender a symbolické násilí	12
1.3. Ženy a jejich podřízené postavení.....	13
1.3.1. Genderové role a stereotypy	16
1.3.2. Utváření genderových rolí již od dětství.....	18
2. TEORIE FILMU	20
2.1. Ženy ve filmech	20
2.2. Zastoupení žen ve filmech	23
2.3. Bechdel test.....	24
3. ANALÝZA Z GENDEROVÉ PERSPEKTIVY	26
3.1. Genderové archetypy	26
3.1.1. Mircea Eliade a Carl Gustav Jung	26
3.1.2. Archetypy podle Annis Pratt.....	27
3.1.3. Archetypy podle Pam Morris.....	29
3.2. Konstruování genderové moci	30
3.2.1. „Nadvláda mužů“ Pierra Bourdieua.....	31
3.2.2. Konceptualizace moci podle Foucaulta: Lidé jako subjekty	31
3.2.3. Moc v literatuře.....	33
4. METODOLOGIE	37
4.1. Paradigma	37
4.2. Analýza filmového materiálu.....	37
ANALYTICKÁ ČÁST	39
1. FILM ŽENY V POKUŠENÍ	40
1.1. Děj filmu a důležité postavy	40
1.2. Analýza z genderové perspektivy	42
1.2.1. Genderové archetypy	42
1.2.2. Konstruování genderové moci	44
1.2.2.1. Podřízenost žen moci mužů	44
1.2.2.2. „Podlehnutí mýtu krásy“	50
1.2.3. Genderové role a stereotypy	53
1.2.4. Bechdel test.....	57
2. FILM MUŽI V NADĚJI	58
2.1. Děj filmu a jeho postavy	58
2.2. Analýza z genderové perspektivy	60
2.2.1. Genderové archetypy	60
2.2.2. Konstruování genderové moci	62
2.2.2.1. Podřízenost žen moci mužů	62
2.2.2.2. „Podlehnutí mýtu krásy“	65
2.2.3. Genderové role a stereotypy	66
2.2.4. Bechdel test.....	71
SHRNUTÍ A ZÁVĚR	72

BIBLIOGRAFIE.....75

ABSTRAKT

V této diplomové práci se zabývám genderovou analýzou filmů Jiřího Vejdělka, přesněji filmy *Ženy v pokušení* a *Muži v naději* z roku 2010, respektive 2011. Jedná se o komedie o ženách a mužích a jejich každodenních životech.

První část je teoreticko-metodologická a představuji v ní základní koncepty, které jsem poté použila při analýze výše zmíněných filmů. V této části představím teorie např. o archetypech, moci nebo o mýtu krásy. Také zde píšete o zobrazování žen ve filmech a jejich filmových rolích.

V analytické části, tedy v druhé části mé práce, se věnuji samotné analýze filmů, při které využívám teoretické koncepty zmíněné v první části. Nejprve se věnuji jednotlivým postavám a archetypům, poté tomu, jak je v těchto filmech konstruována genderová moc, a nakonec jaké genderové stereotypy a role jsou ve filmech zobrazovány.

Klíčová slova: symbolické násilí, mýtus krásy, archetypy, genderové stereotypy, genderové role, Bechdel test

ABSTRACT

In this diploma thesis, I analyze two films by director Jiří Vejdělek called *Ženy v pokušení* and *Muži v naději*, which were released in 2010, respectively in 2011. These two films are comedies about women and men and about their everyday lives.

The first part of my diploma thesis consists of theoretical concepts and methodologies, which I use in the second part of my thesis, where I analyze these two films. In this part I introduce some theories about archetypes, power or beauty myth. I also use theories about women in films and their roles in them.

In the second part of my diploma thesis at first I analyze each character by archetypes. Then I look for some evidence of gender power in these films and at last I concentrate on gender stereotypes and gender roles, which can be found in both films.

Keywords: symbolic power, beauty myth, archetypes, gender stereotypes, gender roles, Bechdel test

ÚVOD

Svou diplomovou práci jsem se rozhodla věnovat filmové analýze dvou filmů režiséra Jiřího Vejdělky. Jedná se o filmy *Ženy v pokušení* a *Muži v naději*, které se zaměřují na každodenní životy jednotlivých postav. Tyto filmy jsem si vybrala z toho důvodu, abych mohla porovnat, jak tvůrci filmů nahlíží na životy žen a životy mužů. Tedy jestli v nich vidí nějaké rozdíly, popřípadě podobnosti.

Jelikož jsem již od svého bakalářského studia navštěvovala kurzy feministických teorií a genderových studií, byl můj pohled na svět těmito kurzy pozměněn. Všude kolem sebe jsem nacházela mnoho stereotypního chování nebo podřízenosti žen, čehož jsem si dříve nevšímalá. Dalo by se tedy říci, že mi tyto kurzy postupně otevíraly oči. Při mém magisterském studiu byly moje znalosti ještě více prohloubeny, a proto jsem se je rozhodla použít v této práci.

Filmy, které jsem si pro svou práci vybrala, se mohou svým názvem jevit jako protikladné. První film vypadá, že se věnuje ženám, zatímco druhý se spíše věnuje mužům. Je tomu ale opravdu tak? Opravdu se film *Ženy v pokušení* věnuje převážně ženám a film *Muži v naději* mužům? Na první pohled se to může zdát, ale musím říct, že i mě samotná analýza překvapila a ukázala mi, že ne vše je takové, jaké se nám to může jevit.

Rozhodla jsem se tedy podrobněji podívat na chování jednotlivých postav a na jejich vzájemnou interakci, která ovlivňuje jejich jednání v rámci celého příběhu. Při své analýze budu pracovat s archetypální teorií, ve které budu používat archetypy autorek Annis Pratt a Pam Morris. Při aplikování této teorie na filmové postavy, přesněji na postavy ženské, zjistíme, že nejsou až tak svobodné, jak si samy myslí. S tím také souvisí teorie symbolického násilí Pierra Bourdieua a mýtus krásy autorky Naomi Wolf.

Pokud se nad tím ovšem zamyslíme a podíváme se na zmíněné filmy, mýtus krásy a objektivizace žen se dostanou do popředí. Copak je nutné sledovat ženy, jak se oblékají určitým způsobem jen kvůli mužům, popřípadě se pro ně svlékají, jen aby je zaujaly? Proč to samé nedělají také muži? Podobná scéna by určitě ženy divačky potěšila. Bohužel tyto scény ve filmu moc často nevidíme. Stejně jako nenarazíme na velké množství scén, ve kterých by byli objektivizováni muži. Většinou jsou takto

znevýhodňovány jen ženy, a to jak ve filmu, tak i v reálném světě. Naše realita totiž zasahuje do tvorby filmů, stejně jako filmy zasahují do naší reality.

Proto cílem této práce není jen ukázat, že film *Ženy v pokušení* není filmem o ženách, o jejich zkušenostech nebo o jejich zálibách, a na druhou stranu potvrdit, že druhý film *Muži v naději* filmem o mužích a jejich zálibách skutečně je. Tato diplomová práce má kriticky zanalyzovat mocenské vztahy, které se objevují v mnou vybraných filmech, a ukázat, že to, co není na první pohled viditelné, ještě neznámá, že tam není.

TEORETICKO-METODOLOGICKÁ ČÁST

1. GENDER JAKO KONCEPT

1.1. Co je to gender?

Pokud se chceme zaměřit na genderovou analýzu, je nejdříve nutné vysvětlit, o jakou analýzu se jedná, tedy: „Co je to gender?“

Na světě byla dříve akceptována jen dvě lidská pohlaví, tedy muži a ženy, která jsou především (i když ne výhradně) biologicky dána. V dnešní době ovšem již víme, že nemusí existovat jen dvě pohlaví. Co není dáno, je tzv. gender. Gender je konstrukt, který je vytvářen kulturou a společností. Jedná se o koncept rodovosti – jde zde ovšem nejen o dichotomii (heterosexuální) maskulinita/femininita, ale i o pojetí genderu, které tyto kategorie překračuje (např. queer – viz. níže u Judith Butler). S tradiční maskulinitou a femininitou se pojí určité vlastnosti, které jim jsou právě společností přisuzovány. To může vést ke vzniku tzv. genderových stereotypů, což jsou zjednodušující popisy toho, jak má vypadat „maskulinní muž“ a „femininní žena“. (Renzetti, Curran 2005: 27) Obvykle ve společnosti panuje představa, že muž má mít takové vlastnosti, které nemá žena, a naopak. Mužství a ženství bylo tedy tradičně konstruováno jako dichotomií kategorie a binární opozice, o čemž podrobněji pojednám níže.

Je nutné dodat, že tvrzení, že na světě existují jen dvě lidská pohlaví, již není přesné. Možností tu je mnohem více, např. transgender lidé nebo transsexuálové, kteří v dřívějších dobách nebyli uznáváni, protože „vybočovali“ mimo nastavené normy. V dnešní době již jejich identity uznávané jsou. Proto je zde důležité zmínit Judith Butler. Butler odmítá dualitu pohlaví a genderu, která byla dříve v naší společnosti považována za něco daného. Podle ní je jak gender, tak i samotné pohlaví sociálním konstruktem, který existuje jen díky opakování různých gest a aktů, které jsou považovány za ženské nebo mužské (více ve 3. kapitole). (Butler, 2003: 178)

Chování celé společnosti je ovlivňováno tzv. pohlavně-genderovým řádem, který prostupuje vším kolem nás. Mezi základní charakteristiky tohoto řádu patří polarita, tedy rozdělování světa na svět žen a mužů, přičemž jsou si oba protipólem. Dále je tu nastolena hierarchie, kdy je většina maskulinních charakteristik považována za něco lepšího. Příkladem může být fyzická síla. Mužům síla dodává více mužnosti, zatímco pokud má žena větší sílu, než je pro ženu „typické“, je spíše považována za „neženu“

nebo za „mužatku“. Proto je znakem pohlavně-genderového řádu tzv. androcentrismus, který značí, že je muž považován za základní normu a stojí v centru veškerého dění.

Renzetti a Curran uvádějí, že se pohlavně-genderové systémy sice liší mezi různými kulturami nebo v rámci historie, ale i přesto mají tři vzájemně propojené prvky. Prvním je sociální konstrukce genderových kategorií na základě biologického pohlaví. Dále dělba práce na základě pohlaví. Z toho důvodu muži často vykonávají technické práce, zatímco ženy nejčastěji vykonávají pečovatelské práce nebo pracují ve školství. Dochází tu vlastně k jakémusi přenesení tradičních ženských rolí do sféry práce. Ženy jsou nuceny vykonávat ve veřejném prostoru to, co vykonávají doma, tedy péči o ostatní. Třetím prvkem je společenská regulace a kontrola sexuality, kdy jsou některé formy sexuality trestány, jiné odměňovány. (Renzetti, Curran 2005: 21) Zpravidla tu funguje jakési dvojí měřítko, ženy jsou za jisté formy sexuality trestány mnohem více než muži.

Mechanismy reprodukce tohoto řádu můžeme rozdělit do tří rovin. První rovinou je rovina symbolická, což může být např. barevné rozlišování, kdy je např. modrá barva přiřazována k chlapcům, zatímco růžová barva k dívkám. Další rovinou je rovina institucionální, kdy se i instituce, jako je např. škola nebo rodina, zapojují do udržování tohoto řádu. Pokud to spojíme opět s dívkami a chlapci, reaguje např. průmysl s hračkami na to, co se děje ve společnosti výrobou odlišných hraček pro obě pohlaví. O tom také svědčí rozdělení obchodu s hračkami na část pro dívky a na část pro chlapce. Pokud se objeví snahy toto narušit, tradicionalistická část veřejného mínění se proti tomu bouří.¹

Poslední rovinou je rovina osobní, která nám ukazuje, že je pohlavně-genderový řád ve společnosti aktivně udržován lidmi, kteří jsou do něj socializováni. Lidé tento řád realizují tím, že se chovají tak, jak to od nich společnost očekává, proto se muži „chtějí chovat jako muži“, zatímco ženy se „chtějí chovat jako ženy“. Život žen je ovlivňován tradicí biologizujícího determinismu, tedy že přirozenost žen je důsledkem

¹ Příkladem může být oznámení obchodního řetězce Target v polovině roku 2015, že přestane rozdělovat hračky na základě genderu a odstraní růžovou barvu z regálů s hračkami pro dívky a modrou z regálů s hračkami pro chlapce. I tato snaha o genderově neutrální postoj vyvolala vlnu protestů. Hlavním argumentem bylo, že zákazníci nenajdou přesně to, co potřebují pro své děti. Přitom by se mělo dbát na to, s čím si děti chtějí hrát, i kdyby si dívky chtěly hrát s autíčky a chlapci s panenkami. Neměly by být společnosti nuceny k tomu, aby si hrály s hračkami, které společnost určila pro jejich pohlaví. Tato situace je známkou zakořenění genderu v naší společnosti a v našem každodenním chování. (http://www.huffingtonpost.com/entry/target-gender-biased-signs_us_55c9ffe6e4b0923c12be0f96)

jejich reprodukční funkce, která je váže k dětem a k jejich výchově. (Morris 2000: 13) Oproti tomu muži jsou ti, co mají svou rodinu žít a rodina je má na oplátku poslouchat. Každý má tedy své role, které vykonává a které se od nich očekávají, čímž je řád neustále udržován v chodu, a proto je těžké ho narušit.

Najdou se ale lidé, kteří se snaží z nastoleného řádu vymanit, ne vždy se to však daří, protože je těžké zbavit se něčeho, co prostupuje celou společností a socializací lidí od narození. Proč se tedy pohlavně-genderový řád ve společnosti udržuje? Ve feministických přístupech můžeme najít čtyři základní teze, které vysvětlují udržování řádu v naší společnosti.

První teze říká, že byl kulturní systém vytvořen muži, je tedy patriarchální povahy a právě muži jsou považováni za tvůrce dějin. Ženy na druhou stranu jsou tomuto řádu podřízeny, stejně jako muži, kteří nemají v rukou moc. Pokud řád již funguje, udržují jej podle druhé teze jak muži, tak i ženy, které samy na sobě provádějí kulturní kontrolu. I když jsou ženy v nevýhodě a jsou utlačovány, i přesto pečlivě hlídají ostatní ženy, chovají-li se tak, jak je od nich očekáváno. Zde Havelková uvádí jako příklad téma domácího násilí. I přestože je domácí násilí trestné, bývá často zneviditelnováno svými oběťmi, kterými jsou nejčastěji ženy. Dochází k tomu z toho důvodu, že ženy přejímají představu, že muž má právo je trestat. Společnost jim nevědomky vnukla to, že udělaly něco špatného, a proto si trest zaslouží. (Havelková 2004: 178)

Třetí teze doplňuje tu první a říká, že i když ne všichni muži mají v rukou moc, jsou na tom přesto lépe než ženy. Muži jsou totiž často automaticky považováni za schopnější (platí to výrazně ve finančně lépe ohodnocovaných profesích). To má samozřejmě i své nevýhody, protože méně úspěšní muži pak na tento řád doplácí. Podle čtvrté teze musí neustále udržovat status quo a musí neustále dávat najevo svou sílu a úspěch, musí dokazovat, že jsou hodni být muži. Naopak od žen se toto neočekává, což by se v některých případech dalo považovat za určitou výhodu. Pokud se jim totiž nepodaří něčeho dosáhnout, nic tak špatného se nestalo, jako by tomu bylo v případě mužů. Jak píše Havelková: *„Naopak to, že od žen nikdo nic nečeká, jim často poskytuje bohatší možnosti v tzv. „žitém světě“, víc si užijí děti, mohou prožívat život citověji, v intenzivnějších vztazích.“* (tamtéž: 179) Otázkou zůstává, nakolik a v kterých případech je to pro ženy výhoda. Ženy sice budou mít více času na své děti a na svůj

soukromý život, ale např. v profesním životě mohou za muži velmi zaostávat. Na rozdíl od mužů na ně nebývá vyvíjen takový tlak, aby se ucházely o vyšší pracovní pozice, protože se od nich ani nečeká, že by mohly takto uspět.

1.2. Gender a feminismus

Pokud se zabýváme genderem jako analytickou kategorií, není možné nezmínit feminismus. Ženy totiž svému znevýhodnění ve společnosti nečelily bez boje a odporu. Byla to feministka Gayle Rubin, která pojem gender, jako něco nepřírozeného, poprvé použila v souvislosti s pohlavně-genderovým řádem.

Jednou z definic toho, co je to feminismus, podává autorka Pam Morris, která říká: *„Jedná se o politický pohled odrážející dva základní předpoklady, a to: rozdílnost pohlaví je základem strukturální nerovnosti mezi ženami a muži, která je příčinou systematické sociální nespravedlnosti vůči ženám a nerovnosti mezi pohlavími nejsou výsledkem biologické nutnosti, ale vznikají v důsledku kulturní interpretace rozdílů mezi pohlavími.“* Proto za cíle feminismu považuje pochopení mechanismů, které nerovnosti mezi pohlavími vytvářejí a upevňují, a poté požaduje jejich následnou změnu. (Morris 2000: 11)

Můžeme říci, že feminismus se začal rozvíjet už koncem 18. století jako reakce na osvícenství. Osvícenství kladlo velký důraz na rozum a na člověka a hlásalo rovnost všech lidí, i jejich svobodu. (Im Hof 2001: 7) Problémem ovšem bylo, že tato rovnost a svoboda byla připisována jen mužům. Ženy tyto možnosti neměly, protože nebyly považovány za „pravého člověka“ jako muži.

O tomto tématu píše v knize *Emil, čili o výchování* Jean-Jacque Rousseau. Rousseau popisuje výchovu chlapce Emila a dívky Žofie. Chlapci věnuje velkou část knihy, zatímco výchově dívky se věnuje o poznání méně. Např. podporoval takovou výchovu chlapců, aby se mohli v dospělosti postavit na vlastní nohy, aby byli vlastníkem své osoby nebo aby sledovali své zájmy. Oproti tomu byla podle něj výchova dívek opakem. Dívky měly být vychovávány k poddanství, aby mohly celý svůj život podřizovat službě mužům. Vypadá to, že Rousseau ženy považoval za méněcenné; argumentoval přírodou a „přírozeností“ přírodních zákonů, podle nichž se mají muži a ženy doplňovat, přičemž považoval muže za silnější. Muži měli právě proto chránit svoje manželky i rodinu, zatímco ženy byly podle něj slabší, a proto se

měly starat o výchovu dětí (Rousseau 1907: 224-227) Jeho kniha vyvolala také vlnu odporu, kterou můžeme spatřit např. u Mary Wollstonecraft (v pozdější kapitole).

1.2.1. Historický vývoj feminizmu

Před 18. stoletím a před utvářením moderní společnosti byla situace odlišná. Ženy na tom nebyly o tolik hůře než muži a spolu s nimi se podílely na obživě rodiny. Důležitější bylo, do jaké společenské vrstvy se jedinec narodil, než jakého byl pohlaví. (Havelková 2004: 171) Každý člověk se narodil do určitého stavu a v něm také zůstal po celý život, neměl šanci na zlepšení své situace. S vytvořením moderní měšťanské společnosti a se sepsáním nových občanských zákoníků byla zavedena rovnost mezi stavy a postavení žen se zhoršilo. Došlo k oddělení soukromého a veřejného prostoru. Žena byla nucena obývat prostor soukromý, kde se starala o domácnost a rodinu, zatímco muž měl přístup i do prostoru veřejného, kde vydělával peníze na obživu své rodiny. On byl ten, kdo se mohl účastnit veřejného života, zatímco žena byla nucena do něj nevstupovat a podřídit se muži. (Frevort 1986: 2)

O tom hovoří také Greta Nagl-Dočekal, když ve své knize Feministická filozofie říká: *„Zhruba od poloviny 18. století se začal prosazovat obraz ideálního páru („pravý muž“ a „pravá žena“), který každému pohlaví přiřkl jiné sociální úkoly, přičemž pro muže vyhradil veřejnou a pro ženy domácí sféru jako oblast jejich působnosti. Nelze pochybovat o tom, že tato koncepce dodnes neztratila svůj normativní význam.“* (Nagl-Dočekal 2007: 33; Knotková-Čapková in Knotková-Čapková a kol. 2011: 13)

Ne všechny ženy však s tímto modelem souhlasily, a proto můžeme hovořit o počátcích feministického hnutí již ke konci 18. století na západě Evropy a poté v průběhu 19. století v ostatních zemích. Cíle byly zřejmé: získat veškerá práva a svobody, které měli muži, např. právo na vzdělání, na majetek, právo svobodně si o sobě rozhodovat, právo na rovnost nebo právo volit. Do jisté míry bylo v mnohých zemích těchto požadavků dosaženo během první poloviny 20. století. Výjimkou může být např. získání volebního práva pro ženy v jednom švýcarském kantonu. Zde ho ženy získaly až v roce 1985. (Havelková 2004: 175)

Druhá světová válka přinesla ve společenských vztazích mnoho zásadních změn, na něž reagovala druhá vlna feminizmu. Formulovala nové emancipační požadavky, např. právo svobodně si rozhodovat o svém těle (konkrétně např. možnost používat

antikoncepční praktiky nebo možnost podstoupit potrat), tematizovala otázky násilí na ženách a ve veřejné sféře požadovala např. stejné mzdové podmínky pro obě pohlaví a další. (tamtéž: 177)

1.2.2. Mýtus krásy jako disciplinační nástroj

Podle Naomi Wolf získání občanských práv nebo možnosti rozhodovat si o svém těle způsobilo, že se tak ženy odloučily od sebe samých a už nebyly spojovány s typicky ženskými rolami. Proto si klade otázku, jestli jsou ženy opravdu svobodné. Pokud se totiž podíváme na dnešní společnost, můžeme vidět, že ženy sice navenek vypadají svobodně, nicméně paradoxně lpí na věcech ohledně požadavků na svůj vzhled, které je vlastně omezují - i když by tomu tak být nemuselo, podle Wolf ani nemělo. Příkladem může být používání make-upu, nošení hezkého oblečení a celkově snaha vypadat „hezky“ – ve smyslu aktuální módy, jemuž se vědomě či nevědomě podřizují. Ženy jsou v pasti jakéhosi mýtu krásy, který je nutí dělat to, co by možná ani samy nechtěly. Ženy se snaží ve společnosti vynikat a hlavně líbit se mužům, čemuž věnují více času, než by bylo nutné. Naomi Wolf k tomu říká: *„Tato ideologie krásy vytváří na ženy příliš velký tlak a snaží se narušit to, co ženy dokázaly v materiální a veřejné sféře.“* (Wolf 2000: 13)

Dříve ženy neměly takové možnosti porovnávat vzájemně svůj vzhled. Až s příchodem průmyslové revoluce a s rozvojem masových médií se žena každý den dostala do kontaktu s obrazy žen, které mají podle společnosti a mužů představovat „ideál“ ženské krásy. To vedlo k tomu, že se ženy onoho ideálu snažily také dosáhnout, a nevědomky se staly součástí tohoto mýtu, jelikož se snažily přiblížit nastaveným normám, které viděly neustále kolem sebe. (tamtéž: 14)

Naomi Wolf tuto teorii rozebírá ve své knize *Mýtus krásy*, ve které přichází se zajímavým a radikálním přirovnáním tohoto mýtu ke středověkému mučicímu nástroji, který se dříve používal v Německu. Jednalo se o tzv. železnou pannu, což byla dutá schránka ve tvaru lidského těla, pomalovaná tak, aby vypadala jako krásná a mladá žena. Oběť byla do schránky zavřena a byla v ní mučena hladem a kovovými bodci. To přesně odráží obraz naší společnosti, jelikož jsou ženy uvězněny ve vlastních tělech, která se snaží co nejvíce přiblížit nastaveným normám, o čemž budu podrobněji psát níže. (tamtéž: 20)

1.2.3. Gender a symbolické násilí

Podobným tématem se zabývá i Pierre Bourdieu v knize *Nadvláda mužů*. V té přichází s pojmem symbolické násilí. Symbolické neznamená, že nemusí jít o fyzické násilí, představuje to násilí bez zjevných reálných účinků. Dochází k němu tehdy, když ti, kdo jsou ovládáni (převážně ženy), nemohou dělat nic jiného, než se podřít a poslouchat toho, kdo je ovládá. (Bourdieu 2000: 32) Ženy se proto drží představy, že je nutné být krásné, aby si jich muži všimli. Proto podstupují různé procedury, aby tomu tak bylo a aby „lahodily“ mužskému oku, jako to dělají ženy v obou filmech, které budou v druhé části analyzovány. Tím se totiž podřizují ideálu, který je ve společnosti nastaven a podřizují se tak symbolickému násilí, jak uvidíme v analytické části této práce. Proto představa „škaredé feministky“ měla vrhnout špatné světlo na feministické hnutí a ukázat, že feminismus je jen trapným východiskem z nouze u těchto žen, které na „ideál krásy“ nejsou schopny dosáhnout.

O tom píše i Pam Morris a říká, že ženy jsou v literatuře zobrazovány tak, aby se co nejvíce tomuto ideálu přiblížily. Proto jsou zobrazovány jako krásné a atraktivní, ale také jako podřízené mužům. K tomu dodává: „*Literární díla nám mohou ukázat, jak společnost funguje v neprospěch žen. Odráží totiž již existující skutečnost.*“ (Morris 2000: 18)

Symbolické násilí však podle Bourdieua postihuje i muže a formuje i koncept maskulinity. Výsada „být mužem“ je pro muže také nevýhodou, jelikož jsou pod nepřetržitým tlakem a jsou neustále nuceni chovat se jako muži, tedy tak, jak to od nich společnost očekává. V kontextu androcentrického řádu muži i sami na sebe aplikují schémata nadvlády, na svoje vlastní tělo a na vše, co dělají a čím jsou. Jak již bylo uvedeno výše v textu s odkazem na Havelkovou, muži na sebe kladou velké nároky, které u nich v případě nesplnění mohou vytvářet pocity méněcennosti. (Bourdieu 2000: 46)

Ohledně konceptu maskulinity Michael Kimmel říká, že existuje představa mužskosti, která je založena na touze po nadvládě, po moci a dobývání. Muže žene potřeba dominovat a vládnout a proto všechno, co dělají, představuje potvrzování definice maskulinity, která vychází ze síly a nadvlády. To vede např. k tomu, že se muži povyšují nad ženami a snaží se je zatlačovat do podřízených pozic nebo že se heterosexuální muži povyšují nad muži homosexuálními. Kimmel ovšem dodává, že ne

všechny muže vede touha dominovat a vládnout nad druhými. Ne všichni muži totiž mají moc a ne všichni těží ze svého postavení. Jako jednotlivci jsou podle Kimmela bezmocní; když už muži mají ve skupině moc, využívají ji nejen proti ženám, ale i proti jiným mužům. (Kimmel 1999: 57-58)

Proto podle něj muže nespojuje jejich společná nadvláda, kterou uplatňují nad ženami, ale jejich společný strach, a to strach z toho, že nebudou ve společnosti a v porovnání s jinými muži vypadat jako „praví muži“. Kimmel uvádí definici mužskosti následovně: *„Mužskost se týká těch postojů a jednání, které máme a zastáváme, které předepisujeme ostatním, které nám dovolují obejít, anebo dočasně oddálit, potlačit či ignorovat hrůzu z toho, že nás jiní muži připraví o mužskost.“* Právě z tohoto důvodu si muži kompenzují svůj strach nejen na ženách, ale také na homosexuálních mužích, kteří pro ně představují ztrátu maskulinity a od nichž se negativně vymezují. (tamtéž: 59)

1.3. Ženy a jejich podřízené postavení

John Stuart Mill postavení žen přirovnává k postavení otrokyň nebo služek. Jediný rozdíl viděl ve druhé polovině 19. století v tom, že otroctví bylo zrušeno, zatímco postavení žen se nezlepšilo. Podřízenost žen by se podle Milla dala akceptovat v případě, pokud by např. nahradila předcházející podřízenost mužů nebo by byla zavedena jako funkční nutnost. Podřízenost mužů ale v naší společnosti nastolena nikdy nebyla a stejně tak nebyla podřízenost žen zavedena jako něco nutného pro přežití společnosti. Proto Mill považuje tuto situaci nadřazenosti/podřízenosti za určitý pokles společnosti, která se sice snaží být lepší, ale v tomto směru se jí to nedaří. (Mill in Oates-Indruchová 1998: 29)

Sherry B. Ortner uvádí: „Univerzalita ženské podřízenosti, která existuje v každém sociálně-ekonomickém systému a ve společnostech všech vývojových stupňů, je pro mne důkazem toho, že stojíme tváří v tvář něčemu nesmírně závažnému, úpornému, něčemu, čeho se nezabavíme pouhou reorganizací několika povinností a rolí v sociálním systému, dokonce ani reorganizací celé ekonomické struktury.“ (Ortner in Oates-Indruchová 1998: 91)

Ortner má zajisté pravdu, protože i přes velké množství změn, které v naší společnosti nastaly, se stále nepodařilo podřízenost žen vyřešit. Můžeme říci, že jsou

ženy symbolem něčeho, co bývá podhodnocováno. I v dnešní době podřízenost žen ve společnosti stále existuje a někdy je i považována za samozřejmost. Muži mají stále vyšší mzdy a dosahují vyšších pracovních pozic než ženy. Čím to tedy je? Muži mají na rozdíl od žen více možností a mohou se svému profesnímu životu více věnovat. Zaměstnavatelé proto raději přijmou muže než ženu, která by mohla někdy v budoucnu nastoupit na mateřskou dovolenou, popřípadě by musela být doma s nemocnými dětmi.

Další pohled nabízí Simone de Beauvoir, která se postavením žen zabývá ve své knize *Druhé pohlaví*. V knize de Beauvoir přichází s označením *druhé pohlaví* v souvislosti s nadřazeností mužů nad ženami. Podle ní jsou ženy ve společnosti konstruovány jako druhé pohlaví, protože i když je žena stejně jako muž považována za lidskou bytost, není považována za rovnou muži. Být člověkem a být lidský znamená být podle společenských měřítek mužem, protože muži považují sami sebe za jakousi normu, zatímco na ženy je pohlíženo jako na pouhé odchylky od této normy a na zosobnění jinakosti. Hegemonní androcentrický diskurs nepovažuje ženy za autonomní bytosti, ale pouze za bytosti odvozené od mužů, a proto ženy definuje na základě vztahu k mužům, tedy ne jako ženy samy o sobě, ne jako autonomní bytosti. Na ženu je tedy pohlíženo s ohledem na její vztah k muži, zatímco muž není definován svým vztahem k ženě. Z toho důvodu také pojmy *žena a muž*, *ženský a mužský*, nejsou používány stejnou měrou a vyváženě. Pojmy *muž a mužský* mají podle de Beauvoir zpravidla kladnou hodnotu, zatímco pojmy *žena a ženský* mají vždy hodnotu opačnou, tedy zpravidla negativní. (de Beauvoir 1966: 10; Morris, 2000: 26)

Autorka říká: „ *Muže nikdy nenapadlo psát knihu o zvláštním postavení, které v lidstvu zaujímá jejich pohlaví. Chci-li se definovat, jsem napřed nucena prohlásit: „Jsem žena.“ Muže nikdy nenapadne začít tím, že se ukáže jako jedinec určitého pohlaví: že je muž, rozumí se samo sebou.*“ Žena je tedy považována za něco podřadnějšího, a to právě proto, že není mužem. Není ani dokonce považována za subjekt, ale pouze za objekt, který muži využívají ke své potřebě. Z toho důvodu de Beauvoir používá toto označení, jelikož muži sami sebe považují za ty „první“ a ženy považují až za ty „druhé“. Právě proto de Beauvoir používá označení ženy jako *druhého pohlaví*. (de Beauvoir 1966: 9)

Zajímavé je, že de Beauvoir také zmiňuje úlohu žen v rození potomstva a pozastavuje se nad tím, že ani tato významná úloha, kterou muži bez žen nemohou

vykonávat, ženy nepozvedla na vyšší statusovou úroveň. Muži jsou vlastně takto na ženách závislí, přesto jim však nejsou ochotni přiznat vyšší sociální postavení. Pokud bychom navázali na jednu ze základních tezí zmíněných výše, tak i de Beauvoir říká, že jednou z výhod postavení utlačovatele je právě to, že i nejnižší postavený muž se cítí mezi ženami nadřazený. Tedy: „*I nejprůměrnější muž se cítí mezi ženami polobožem.*“ (tamtéž: 19)

Zakladatel psychoanalytické teorie Sigmund Freud také pracuje s mužem jako s normou a ženy konstruuje až jako ty druhotné, což můžeme vidět na jeho následujících teoriích, kde se více věnuje rozvoji mužů než žen. Freud se také zabýval tím, jak je u lidí konstruován gender a jaké to má následky. Proto přišel s teorií identifikace. Podle něj jsou děti od narození závislé na svých matkách, a to jak chlapci, tak i dívky. Kolem třetího až pátého roku se dítě dostává do tzv. oidipovské fáze, jejímž ústředním pojmem je kastrace. Chlapci totiž zjišťují, že ženy penis nemají a začnou se obávat, že o něj také přijdou kastrací. To u nich vede k oproštění se od matky a k zaměření se na svého otce, kterého začnou uznávat jako svou autoritu, protože má penis stejně jako oni. Díky tomu si vytvoří tu „správnou“ mužskou identitu. (Freud 1983: 90, Morris 2000 : 113)

U dívek hraje také důležitou roli penis. Dívky ale naopak podle Freuda zjišťují, že o penis již přišly, stejně jako jejich matky, které byly podle nich vykastrovány. Podle Freuda musí přijmout společenský řád takový, jak je ve společnosti nastavený, a podřídí se svému otci. Proto Freud tvrdí, že jsou ženy podřizeny mužům právě proto, že nemají penis. (Freud 1983: 92; Morris 2000: 114) Kdyby ho ženy měly, tak by na tom nejspíše byly lépe. Otázkou ale zůstává, co by to s ženami udělalo?

Na Freudovou teorii o rozdílné socializaci dívek a chlapců navázal další psychoanalytik, a to Jacques Lacan. Jeho koncept ale přenesl do jazyka a myšlení. Podle něj je kulturní a jazykový systém mužský. Dokonce tvrdí, že ženy vlastní jazyk nemají, používají pouze jazyk vytvořený muži, který jim je cizí. (Lacan 1997: 5; Morris 2000: 118) Z toho důvodu jsou nuceny se tomuto řádu podřídí, chtějí-li v něm mít své místo. Feminismus podle Lacana vlastně nemá v jazyce možnou oporu, poněvadž kategorie „žena“ byla konstruována jen jako opak ke kategorii „muž“. Nemůže se v jazyce tedy opřít o svébytný obsah.

Freud i Lacan poukazují na podřízené postavení žen, i když u Lacana není důvodem chybějící penis, tedy biologie, ale symbolický řád, který je v naší společnosti silně zakořeněn. (Morris 2000: 122) Proto oba zastávají názor, že je gender sociálním konstruktem a není to tedy nic vrozeného, i když se jako přirozený jeví. Ani Freuda, ani Lacana však toto zjištění nevede k zásadní kritice stávajícího genderového řádu nebo k úvahám o alternativách vůči němu.

Na Freudovu teorii psychoanalýzy kriticky reagovalo hodně feministických autorek. Jednou z nich je představitelka psychoanalytického feminismu Luce Irigaray. Irigaray říká, že ženská sexualita je odlišná od té mužské, ale to neznamena, že by měla být podřadnější, jak tvrdí Freud. Ženská sexualita není koncentrována v jednom údu, jako je tomu u mužů v jejich penisu, je součástí celého jejich těla. Irigaray říká, že je sexualita žen stejně důležitá jako sexualita mužů, a proto by měly mít ženy možnost prožívat vlastní rozkoš, aniž by byla jejich sexuální funkce spojená s funkcí reprodukční. (Irigaray 1985: 24, 30)

Další představitelkou psychoanalytického feminismu je Nancy Chodorow, která tvrdí, že Freudův koncept není správný, protože podle ní hlavním rodičem není otec, kterého Freud považuje za důležitějšího, je jím naopak matka. Zabývala se tím, proč jsou ženy více zaměřené v dospělosti na vztahy, péči a city. Podle ní je to právě díky jejich vztahu s matkami, od kterých se jako dívky nemusely odpoutávat, a proto je jejich vzájemný vztah intenzivnější a více citový. Říká: „*Femininní osobnost získává sklon více se vymezovat vztahy a pouty k jiným lidem než osobnost maskulinní.*“ (Chodorow 1978: 44) Na druhou stranu chlapci se museli od svých matek odpoutat a utvářet svou osobnost po vzoru svých otců. Právě kvůli této separaci od matek jsou podle Chodorow muži v dospělosti odtazitéjší. V dospělosti je pro ně proto na prvním místě důležitý úspěch, zatímco vztahy jsou až na místě druhém. (Renzetti, Curran 2005: 97)

1.3.1. Genderové role a stereotypy

Jak píše Gerlinda Šmausová: „*Nerodíme se jako ženy, stáváme se jimi výchovou*“. (Šmausová in Heczková 2007: 20) Genderové role tedy nejsou vrozené, učíme se jim. Během života se ale stávají naší jakousi druhou přirozeností a existuje představa, že muži by měli „hrát“ jen tzv. mužskou roli a ženy jen tzv. ženskou roli. To

naučené nás tedy ovlivňuje více, než to vrozené. Genderová identita je tedy někdy pojmána takovým způsobem, že navenek splývá s pohlavní identitou, a proto se jeví jako přirozená. (tamtéž: 17)

Už v období první vlny feminismu na tyto svazující genderové role poukázala Mary Wollstonecraft. Kritizovala představy o schopnostech a vlastnostech, které jsou připisovány ženám, jelikož tyto představy jsou opakem představy, které mají muži sami o sobě. Žena by měla být pasivní, krásná, milá, křehká a vždy by měla být připravena k potěšení mužů. Muži byli naopak ti stateční, co si vzali ženy pod svoji ochranu. Oni byli ti, co ženy živili, zatímco ženy se staraly o domácnost a o děti. Toto rozdělení bylo nastaveno jen na základě genderu a jeví se jako přirozené. (Wollstonecraft in Oates-Indruchová 1998: 24)

Z toho důvodu se také snažila o zlepšení postavení žen. Nesouhlasila s podřizováním žen a s jejich degradací. Říká k tomu: „*Naríkám nad tím, že ženy jsou systematicky degradovány tím, že se jim dostává triviálních pozorností, o nichž si muži myslí, že je mužné ženám dopřávat, když ve skutečnosti pouze urážlivě podporují svou vlastní nadřazenost. Uklonit se nižšímu tvorovi je nic nestojí. Vlastně mi tyhle ceremonie připadají tak směšné, že se sotva držím, když vidím, jak muž začne s dychtivou péčí zvedat kapesníček či zavírat dveře, když by to dáma mohla udělat sama, jen kdyby o krok či dva popošla.*“ (tamtéž: 23-24) To také vedlo k označování žen jako křehkých bytostí, o které je nutné pečovat. Právě této představě se Wollstonecraft snažila kriticky bránit.

O stereotypním rozdělení vlastností psala také autorka Carol Gilligan ve svém díle *Jiným hlasem*. Gilligan se zabývala kategorií morálky, která je považována za univerzální a mužskou. Ženy zde nebyly zahrnuty. Jedná se o jakousi morálku spravedlnosti, která je typická jen pro muže a která je založena na rozumovém uvažování a na univerzálních, formálních hodnotách. Oproti tomu Gilligan popisuje tzv. morálku starostlivosti, která je spojována se ženami a je naopak spojována se vztahovostí, poznáním druhých pomocí vztahů, dále je založena na citech a na zaměření se na jednotlivce. Je tedy podle společnosti založena na „ženských“ hodnotách a na jejich schopnosti a obětavosti pomáhat druhým. Gilligan toto dichotomizující rozdělení popírá a říká, že obě pohlaví mají oba typy morálky, jen v jiné míře. Proto popírá výlučné spojování žen jen se vztahy a city a říká, že i ženy

jsou schopné rozumového uvažování jako muži, a naopak muži jsou schopni dávat najevo své city. (Gilligan 2001: 17; Nagl-Dočekal, 1995: 24) Nicméně filmy, které budu ve druhé části této práce analyzovat, se touto teorií neinspirovaly a spíše pracují se zaběhnutými stereotypy.

1.3.2. Utváření genderových rolí již od dětství

Od okamžiku svého narození jsou dívky vnímány jako křehké a líbezné, zatímco na chlapce je pohlíženo jako na silné a statečné. Tyto stereotypy se promítají do očekávání vztahující se k chování dětí. Tato očekávání se poté na děti přenášejí skrze socializaci, jejímž prostřednictvím si lidé předávají a vstřebávají společenské hodnoty a normy, včetně těch, které se týkají genderu. (Renzetti, Curran 2005: 93) Jedinec je socializován již od svého narození, a to po celý svůj život. Už od narození dochází k socializaci dítěte na základě biologického pohlaví, se kterým se dítě narodí. Panuje i představa, že pokud holčička pláče, tak je nutné jí okamžitě utiшит, aby neplakala. Pokud ale pláče chlapeček, tak je to dobré a jen ho to posilní. Popřípadě mu může být řečeno: „*Nebreč, nejsi holka.*“, která je považována citlivější.

Děti již kolem třetího roku dokážou hodnotit některé chování jako genderově stereotypní a již touto dobou si jsou vědomy svého vlastního genderu. Jak se ale děti naučí své role ve společnosti, tedy i role genderové? Jednou z teorií, která se tímto zabývá, je psychoanalytická teorie Sigmunda Freuda, která se týká identifikace (viz. 1. kapitola). Dalšími teoriemi jsou kognitivně-vývojové teorie, podle kterých si děti vytvářejí určitá schémata (jedním z těchto schémat je právě pohlaví), a teorie sociálního učení, podle kterých se děti učí „správné“ genderové role, které odpovídají jejich pohlaví, tzv. posilováním a modelováním chování. (tamtéž: 98-100)

Další autorkou, která se zabývá genderovými rolemi a utvářením jedinců do určitých stereotypních podob, je Sandra Bem. Hovoří o tzv. optických sklech, která ovlivňují naši společnost. Naši společnost nejvíce ovlivňuje genderová polarizace, androcentrismus a tzv. biologický determinismus (více viz. první kapitola), který legitimizuje jak androcentrismus, tak genderovou polarizaci, jako něco přirozeného, co vychází z biologických rozdílů mezi pohlavími. (Bem 1993: 139; Renzetti, Curran 2005: 103)

Právě esencialistické pojetí vnímá gender jako dichotomii, tedy že existuje binarita maskulinity a femininity, která se jeví jako neměnná a stálá. Z toho plyne určitá homogenizace uvnitř skupin mužů a žen. Proto jsou k mužům a k ženám přiřazovány jisté vlastnosti, schopnosti a charakteristiky, které jsou považovány za dané a neměnné. To vede k tomu, že jsou v určitých ohledech považovány všechny ženy za jednotné, stejně tak jako všichni muži. (Knotková-Čapková a kol. 2010: 9)

2. TEORIE FILMU

2.1. Ženy ve filmech

Už od počátku filmu byli muži jeho hlavním strůjcem, ať už za kamerou, nebo před ní. Jako postavy ve filmu byli muži hlavním subjektem, zatímco ženy byly k tomuto subjektu jen jakýmsi symbolem a metaforou, jak v pozitivním, tak i v negativním smyslu. Proto také byla veškerá tvorba metafor žen ve filmu tvorbou mužů a vyplývala z mužského pohledu na ženy. (Parente-Čapková in Kalivodová, Knotková-Čapková 2013: 7) Dokonce i ve filmu docházelo k tradičnímu rozdělování ženských a mužských rolí. Ženy byly například zobrazovány jako bohyně, které představují jakousi esenci a strnulou krásu. Tyto ženy existovaly mimo čas a prostor jako idea a vystupovaly v ději jako pasivní postavy. Často zde byly zobrazovány stereotypy spojené se ženami a jen omezené role, které ženy hrály, zatímco muži měli na výběr z větší palety rolí. To nám ukazuje, že se z ženských rolí o skutečných ženách mnoho nedozvíme. Nejistíme, co ženy pociťovaly a jaká byla jejich zkušenost. Dozvíme se jen o tom, jaké ženy muži chtěli mít. Tedy jaké jsou nebo by měly být z jejich pohledu. (Showalter in Oates-Indruchová 1998: 219)

Oproti tomu filmoví muži představovali skutečné (i když mnohdy také idealizované) muže a jejich tváře nebyly strulé jako tváře žen. Jejich postavy byly ovlivňovány životem v našem světě, což je navracelo do našeho času a prostoru. Zároveň bývají mužské filmové postavy oproti těm ženským aktivními činiteli a svými činy ovlivňují děj příběhu. (Hanáková in Kalivodová, Knotková-Čapková 2013: 87).

Zobrazování stereotypů ve svých příbězích film na svědomí nemá, vyplývá z normativní ideologie společnosti, která film ovlivňuje. Můžeme říci, že prostřednictvím institucí, ale i skrze média a filmový průmysl dochází k prosazování specifických hodnot a uznávaných norem. My sami poté tyto hodnoty jako divačky nebo diváci filmových děl či televizních pořadů internalizujeme a zároveň je reprodukuje, aniž bychom si to uvědomovali. (Černohorská in Knotková-Čapková a kol. 2011: 165) Jelikož je i ve společnosti muž považován za tvůrce a hybatele dějin, zatímco žena stojí mimo dějiny, je tomu tak i ve filmu. Je potřeba vytvářet nové významy jen tím způsobem, že dojde k tzv. narušení struktury mužského filmu ve filmovém kontextu a narušení ideologie, která takovouto podobu filmu ovlivňuje.

(Hanáková 2007: 54) Jedině tak je možné zobrazovat ženy ve filmech jako ženy a ne jako objekty mužských představ, o jejichž osudu muži rozhodují.

Muži tedy byli zobrazováni jako postavy, se kterými se diváci mohli ztotožňovat a identifikovat. Ženy byly naopak pro diváky jen jakousi okrasou a ve filmu zaujímaly diváky svým vzhledem, tedy oblečením, účesem, obličejem atd. a ne svým jednáním, jak si můžeme všimnout i u některých filmů ze současnosti. Příkladem může být film se ženskou hrdinkou Larou Croft. Její činy ve filmu byly sice důležité, více ovšem diváky zaujala svým vzhledem a volbou oděvu.

Z toho důvodu byla nejčastěji zobrazována ženská tvář, která představuje nejčitelnější část těla. Jak zjistíme při analýze mnou vybraných filmů, je kromě ženské tváře další nejčastěji zobrazovanou částí ženského těla také jejich dekolt, který je v jednom z filmů zabírán častěji, než je funkční, nebo také jejich pozadí a odhalené nohy. Ženské postavy jsou tedy výrazně erotizovány.

Jelikož žena ve filmech vystupuje až jako ta druhá, můžeme říci, že její tvář jí samotné nepatří, patří někomu jinému, a to divákům. Pro ženy je tedy jejich vlastní tvář nedostupná. (Hanáková in Kalivodová, Knotková-Čapková 2013: 89) Obraz ženy ve filmu je znak, který se nevztahuje ke skutečnému životu žen, ale jen k touhám a fantaziím mužů. Proto můžeme říci, že žena není pro vývoj příběhu až tak důležitá. Hlavní je, aby zaujala svým vzhledem.

Na druhou stranu Hanáková upozorňuje, že zaměření se na ženu nesmí být příliš vyrušující. Žena se stává centrem pohledu mužů a ztělesněním jejich touhy, zároveň tak narušuje příběh a brzdí jej. (tamtéž: 89) Proto zobrazení ženy ve filmech musí být přesně odměřeno, jinak by se mohlo stát, že by došlo k narušení kontinuity a příběh by tak mohl ztratit na své síle. Ženská krása je sice upřednostňována, ale pouze v mezích, aby diváky neodlákala od hlavních nositelů děje, od mužů.

Ženou ve filmu se také zabývali teoretici britské školy, kteří pro své analýzy využili teorii mýtu od Rollanda Barthes. Jejich analýza se zaměřovala na ženy jako na objekty touhy, jako na oběti nebo jako na „ty druhé, jiné“. Příkladem může být vykreslení ženy jako psychicky nevyrovnané osoby. Barthes k tomu říká: „*Mýtus nepopírá věci, jeho funkcí je naopak o nich mluvit: mýtus je jednoduše očišťuje, činí je*

nevinným, zakořeňuje je v přirozenosti a věčnosti, dodává jim jasnost, která není jasností vysvětlení, nýbrž konstatování.“ (Barthes 2004: 141) ²

To, že takovéto smyslné, pasivní a „jinaké“ ženy vidíme ve filmech, způsobuje reprodukci vlastností, se kterými jsou ženy ve filmech spojovány. Stává se, že lidé pod vlivem mýtu zapomínají, že se jedná pouze o film. Zapomínají, že to, co vidí, je pouhý mýtus, což vede k tomu, že jsou tyto vlastnosti považovány za „přirozené“ ženské vlastnosti. (Černohorská in Knotková-Čapková a kol. 2011: 167)

Zajímavý je také pohled již výše zmíněné Laury Mulvey z jejího díla *Vizuální slast a narativní film*. Mulvey se zabývá feministickou teorií filmu a svoje teorie propojuje s psychoanalýzou. Její teorie také staví na tom, že je film vytvářen mužským pohledem, což vede k tomu, že jsou i ženy ve filmech zobrazovány tak, tak je vidí muži, ne tak jak ženy pohlížejí samy na sebe. (Mulvey in Oates-Indruchová 1999: 116)

Autorka dále rozvíjí teorii tzv. skopofilie, která hovoří o pojmání druhého jako objektu, což také uvidíme v analytické části práce. Na jedince ve filmu je pohlíženo jako na předměty, ať už již zmíněným působením mýtu nebo např. rafinovaným natočením kamery na ty části těla, které se tvůrci filmu snaží zdůraznit. Mulvey říká, že při sledování filmu divačky a diváci zapomínají sami na sebe a začínají se ztotožňovat s tím, co ve filmu vidí. Proto je film podle Mulvey jakýmsi fantazijním světem, do kterého diváci „prchají“ ze své reality. (Černohorská in Knotková-Čapková a kol. 2011: 168, Mulvey in Oates-Indruchová 1999: 121)

Východiskem by mohl být „ženský“ film, který by byl vytvořen přesně na míru ženě jako divačce, v němž by žena nebyla podřízena muži. V takovémto filmu by ženy měly plnit své „přirozené“ povinnosti, ale také by měly dávat najevo svůj vzdor vůči mužům. Ženy by měly dávat najevo svůj protest proti nuceným institucím (jsou-li androcentricky vymezeny) jako je manželství a mateřství. Feministická filmová kritička Molly Haskell ale kritizuje jednoznačně konzervativní vyznění ženského filmu a upozorňuje: „*Cílem těchto myšlenek není povzbudit ženu, aby se vzbouřila nebo zpochybnila svou roli, ale aby se s ní smířila, a tak udržela status quo.*“ (Haskell 1973: 161; Hanáková 2007: 50) Důležité by ale mělo být, aby ženy byly zobrazovány vlastními očima, očima žen, a ne očima někoho jiného, tedy zvnějšku.

² Barthes jako příklad uvádí francouzský imperialismus. Říká: „*Pokud ho konstatuji, aniž bych ho vysvětlil, chybí již jen málo k tomu, abych jej shledal přirozeným a samozřejmým.*“ (Barthes 2004: 141)

Molly Haskell k postavení žen ve filmu ještě dodává:

Ženy mají důvody se bouřit a film je polem, ze kterého lze bohatě těžit ženské stereotypy. Zároveň je tu nebezpečí, že zajdeme příliš daleko a naroubujeme moderní senzibilitu na minulost. Pak by se celá filmová historie stala „obilím k semletí“ v mlýnech rozhořčeného feminismu... Můžeme například odsoudit skutečnost, že v každém filmu, kde žena profesionálně vynikla, musela být nakonec přinucena k poslušnosti, ale jen pokud oceníme následující: že ženy ve filmech ze třicátých a čtyřicátých let alespoň pracovaly a že navíc rané filmové hrdinky byly nejen v poměru aktivnější než ženy, které se na ně dívaly, ale dokonce aktivnější než hrdinky současných filmů. Dnes máme nesrovnatelnou svobodu projevu a rekordní počet žen, které pracují, prosazují se, chtějí realizovat, a jsme uráženy těmi nejhoršími – nejvíce zneužívanými, opomíjenými a odlidštěnými – filmovými hrdinkami na plátně v historii filmu. (Haskell 1973: 14)

2.2. Zastoupení žen ve filmech

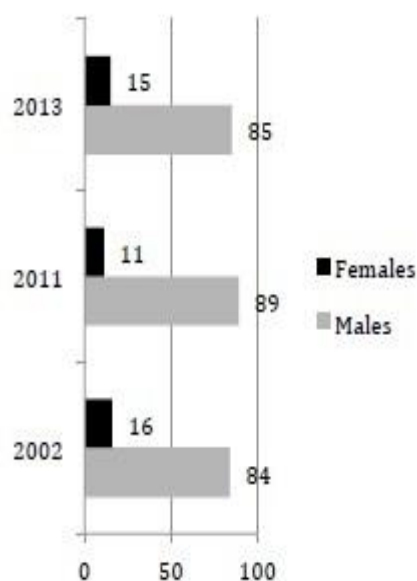
Pokud se podíváme na srovnání počtu mužů a žen ve filmech, které prováděla Martha M. Lauzen, zjistíme, že počet ženských postav je mnohem menší než počet těch mužských, ať už se jedná o hlavní postavy nebo o postavy vedlejší. Stejně tak i činnosti vykonávané muži jsou váženější, než ty vykonávané ženami.

V roce 2014 se Lauzen rozhodla provést studii o zastoupení žen ve filmech a filmovém průmyslu a porovnat jejich počet s počtem mužů. Ke své analýze si vybrala sto nejlépe hodnocených filmů roku 2013. Výsledky její analýzy byly jednoznačné a zřetelně vyzněly v neprospěch žen.

Zde uvedu jen některá zjištění, která vyplývají z provedené analýzy. Tím nejdůležitějším je, že se v těchto filmech vyskytovalo jen 15% hlavních ženských postav, což je zanedbatelný počet oproti postavám mužského pohlaví. Pokud se zaměříme na všechny mluvící postavy v těchto filmech, i zde byl počet žen mnohem menší, jen 30%, opět počet mluvících postav mužského pohlaví převažuje. Zajímavé také je, že ženské postavy byly mladší než ty mužské. To by svědčilo o tom, že jsou ženy ve filmech převážně z toho důvodu, aby upoutaly svým vzhledem, přesně jak o tom píše Hanáková, zatímco u mužů jejich vzhled nehraje tak významnou roli. Za zmínku také stojí, že 78% mužů mělo uvedené jasné zaměstnání nebo jinou pozici,

např. jestli studují nebo jestli to jsou manažeři, zatímco u žen byla tato specifikace uvedena jen u 60%. (Men's Worlds Report 2013) Opět je ukázáno, že to, co žena ve filmu dělá, je skoro až bezvýznamné, hlavně že se ve filmu objeví. Zatímco u mužů je to mnohem důležitější, protože jejich postavení v ději může děj filmu ovlivnit.

Pro ukázkou se můžeme podívat na graf znázorňující zastoupení žen jako hlavních postav ve filmech oproti zastoupení mužů (obr. 1). Ve třech obdobích, přesněji v letech 2013-2015, kdy Martha Lauzen prováděla svůj výzkum, bylo zastoupení žen minimální (černá barva), zatímco mužů byla drtivá většina (šedivá barva).



Lauzen se také podívala na zastoupení žen při tvorbě těchto filmů. Z analýzy bylo zřejmé, že i zde převažují muži. Jen 28% žen zastávalo pozice scenáristek, režiserek, editorek, producentek a dalších možných zaměstnání. (Employment of Behind-the-Scenes 2013). Na začátku této kapitoly bylo řečeno, že mužům můžeme vděčit za vytvoření filmu. Dalo by se říci, že je tomu tak až dodnes. Čísla tomu jasně nasvědčují.

2.3. Bechdel test

V souvislosti se ženami ve filmu je důležité zmínit tzv. Bechdel test, který vytvořila Alison Bechdel. Tato žena je americkou autorkou krátkých komiksů, tzv.

comic strips, a karikatur. Mezi její nejvýznamnější dílo patří *Dykes to Watch Out For*, které se stalo významným dílem pro lesbické ženy. (dykestowatchoutfor.com)

Právě v tomto díle se Bechdel zmiňuje o svém testu. Jedná se o test, který se zaměřuje na role aktivních žen ve filmu. Tento test ukazuje, jak jsou ženy ve filmech málo reprezentovány a je jim dáváno mnohem méně prostoru než je tomu u mužů. K tomu, aby film prošel tímto testem, musí splňovat tři jednoduchá kritéria, která zní:

1) Film musí mít dvě nebo více ženských postav, 2) které spolu hovoří, 3) o čemkoli jiném, jen ne o mužích. (bechdeltest.com)

Pokud použijeme tento test na známé filmy, zjistíme, že testem ani nemusí projít, i když to podle děje vypadá naopak. Filmový průmysl nám ale zřetelně ukazuje, jaké jsou role žen a jaké mužů, což uvidíme i při aplikaci tohoto testu na mnou zvolené filmy.

3. ANALÝZA Z GENDEROVÉ PERSPEKTIVY

Možností jak provádět analýzu z genderové perspektivy je více, na základě toho, jaký aspekt genderu se rozhodneme analyzovat. Já budu ve své práci analyzovat tři aspekty, které podrobněji rozeberu v této kapitole z metodologicko-teoretického hlediska.

3.1. Genderové archetypy

„Archetypální analýza v perspektivě genderu může přinést zajímavé poznatky o tom, nakolik jsou prostřednictvím archetypů posilovány tradiční obrazy mužství a ženství, neboť právě z genderových archetypů se vyvíjejí genderové stereotypy a genderové role.“ (Knotková-Čapková a kol 2010: 19)

3.1.1. Mircea Eliade a Carl Gustav Jung

Archetyp, neboli pravzor či původní podoba, je jakýsi základ daného jevu. V kontextu mytologickém je tento základ podle religionisty Mircey Eliadeho nebeského původu a vše, co je pozemské, z něj vychází. Archetypy tedy charakterizuje v kontextu náboženství. Podle jeho teorie má každý pozemský jev svůj „božský“ přebraz, a tudíž nemůže existovat sám za sebe. (Eliade 2003: 10) To samé můžeme vztáhnout i na děje a postavy literárních děl, v tomto případě i děl filmových. Archetyp zde představuje modelovou charakteristiku postav, modelový vývoj příběhu nebo modelovou situaci. (Knotková-Čapková a kol. 2010: 18)

Teorií archetypů se zabýval i zakladatel analytické psychologie Carl Gustav Jung. Jung také formuloval archetypy jako určité pravzory, ovšem s tím rozdílem, že je aplikoval na lidskou společnost a chování. Charakterizuje archetypy jako obrazy kolektivního nevědomí a jedná se podle něj o postavy, místa, situace a také o cesty a prostředky. Podle něj jsou archetypy kulturně podmíněné a to vede k tomu, že se liší v čase a v prostoru. (Jung 1993: 4)

V genderovém smyslu Jung pojímá archetypy duálně a esenciálně, vychází tedy z přesvědčení, že existuje určitá objektivní podstata ženství a mužství. (Knotková-Čapková a kol. 2010: 9) Za jeden z hlavních archetypů považuje archetypy animus a anima. Tato dualita archetypů je u Junga základní. Dále u něj můžeme nalézt

konkrétnější archetypy jako je např. matka, stín nebo moudrý stařec. (Konopáčová, Veselá in Knotková-Čapková a kol 2011: 200) Animus a anima jsou podle Junga součástí jakési tvořivé psychické síly a představují mužskou a ženskou část duše. Každá lidská bytost by v sobě podle Junga měla mít (a má) oba tyto archetypy. Lidé se ovšem liší podílem animu a anima, který v sobě jejich psychická síla skrývá. Anima je považována za ženskou, ale když převládá u muže, doplňuje ho a dělá ho úplným člověkem. Na druhou stranu je animus považován za mužský a když převládá u ženy, stává se žena příliš průbojnou a hádavou, stává se jakousi čarodějnici, tedy něčím, co nemůžeme považovat za „správnou ženu“. (Jung 1993: 4)

Objevují se tu typické stereotypní předpoklady. Pokud má v sobě žena něco mužského, je to špatné, ale naopak to nevadí. Muži to jen pomáhá a neškodí mu to stejně jako ženě.

3.1.2. Archetypy podle Annis Pratt

Autorka Annis Pratt, která se také archetypy zabývala, Junga kritizuje právě za pojetí z hlediska genderu. Kritizuje jeho dichotomizaci a esencializaci anima a animy a jeho univerzalizaci mužského principu jako obecně lidského. Univerzalizaci vidí převážně v aplikování maskulinních vzorců na ženské sny a představy. Pratt upozorňuje na to, že je animus spojován s vědomím, logem, tvořivostí nebo s mocí. Kritizuje to, že pokud je součástí ženy, tak v ní působí negativně a dělá z ní tvrdohlavou bytost. Naopak animu Jung spojuje s nevědomím nebo s citovostí. Muži poskytuje lásku a naplnění a jak již bylo řečeno, dotváří ho. (Knotková-Čapková a kol. 2010: 18)

Sama autorka se zabývá postavením žen v literatuře a v této souvislosti definuje odlišné archetypální vzorce, podle kterých jsou ženy v literatuře zobrazovány. Tyto vzorce odráží ztracenou femininní tradici, která je v rozporu s kulturními normami a která ovlivňuje narativní struktury. Rozlišovat můžeme tři archetypy, mezi nimiž je narativ zrození Démétér a Ištar, dále jsou to legendy o svatém grálu z pozdního středověku a archetyp čarodějnictví. (Pratt 1981: 167) Všechny tyto archetypální vzorce se objevují v ženské literatuře opravdu hojně. Stejně tak se v této literatuře objevují archetypy, které jsou těchto vzorců součástí, jako je např. znovuzrození nebo trauma ze znásilnění. Znovuzrození může představovat znovuzrození hrdinky, ke

kterému často dochází spojením s jinou ženou. Bývá také spojováno s mocí ženy oživit díky lásce svého zemřelého milence. Naopak znásilněním se v příběhu muži snaží svrhnout mocnou linii žen a získat jejich moc. (tamtéž: 170-171)

Nejprve se podíváme na narativ Démétér, který je pro ženy velmi důležitý, jelikož sbližuje generace žen, které vyzařují sílu a které mohou hýbat dějem. To můžeme spatřit u hrdinek ve filmu *Ženy v pokušení*, který bude analyzován v druhé části. Muži tu vystupují jako ti, co jsou pro příběh sice nepostradatelní, ale na druhou stranu představují rušivý faktor, např. již zmíněným znásilněním ženy nebo jejím únosem, čímž se snaží tyto ženy ovládnout. Žena, která má moc, pro ně totiž představuje hrozbu, kterou je nutné eliminovat.

Právě Démétér představuje silnou ženu schopnou vzepřít se mužům, která se vydá na záchranu své dcery. Zároveň také zdůrazňuje aspekty tzv. trojité bohyně, která byla zároveň pannou, mateřskou postavou a starou ženou. Jako tato trojitá bohyně reprezentuje moudrost všech matek. Takováto plně rozvinutá ženská osobnost má kontrolu nad životem a smrtí a může kohokoli přivést k životu. Tím se ukazuje nadřazenost žen nad muži, protože jejich milování muži mohou být zachráněni jen femininní silou, kterou se snaží neúspěšně ovládnout. Tento archetypální vzorec tedy Pratt spojuje s postavou mocné bohyně a matriarchálním (či předpatriarchálním) kontextem. (tamtéž: 172-173)

Druhým archetypálním vzorcem jsou legendy o svatém grálu, které představují znovunastolení patriarchálních vztahů a maskulinního násilí. Ženy jako byla Morgana nebo Guinevere, vystupovaly v předpatriarchálních legendách jako respektované bojovnice, které měly určitou moc. V artušovských legendách došlo ke změně a z Morgany a Guinevery se staly nevěrnice a čarodějnice.

Na ženy už nebylo pohlíženo jako na hrdinky, které zachraňovaly muže. Už to nebyly bohyně, které muže převyšovaly svou mocí, ale staly se jen rušivým elementem. Patriarchální mužští literární hrdinové využili nově vzniklé situace a chopili se moci. Můžeme říci, že svoji moc získali podrobením žen a využívají jí k tomu, aby ženy převyšovali a mohli nad nimi vládnout, jak také uvidíme v analýze v druhé části práce. Zde se objevují archetypy typu mořských panen nebo víl, které představují potlačení moci silných žen, jejichž krása je to jediné, co jim bylo ponecháno. (tamtéž: 174)

Na tento archetypální vzorec navazuje vzorec třetí a poslední, který představuje čarodějnictví. Zde došlo k nastolení patriarchálních vztahů. Ženy byly pokořeny a začaly být označovány jako čarodějnice a zlé ježibaby. Už nebyly vnímány jako ženy, které pomáhají léčit, ani ty, co se starají o ostatní. Byly zobrazovány jako rebelky a ničitelky řádu. Tyto ženy přestaly být považovány za ženy a staly se něčím zlým, co muselo být zastaveno. (tamtéž: 175) Ženy tu tedy vystupují až jako ty druhé, zatímco muži jsou ti hlavní, co o všem rozhodují. Jsou podřízeny androcentrickému řádu, kdy je muž považován za základní normu a stojí v centru veškerého dění, zatímco ženy jsou na základě genderové hierarchie považovány za podřízené.

3.1.3. Archetypy podle Pam Morris

Další autorkou, která se zabývá zobrazováním žen v literatuře, je Pam Morris. Ve své knize uvádí, že muži jsou ti, co aktivně ovlivňují děj příběhu. Jejich příběhy jsou příběhem cesty, kdy mužští hrdinové aktivně ovlivňují svůj osud. Naopak ženské postavy jsou pasivní a hlavní události v příběhu neovlivňují. Další typickým stereotypem je, že muži mají v příběhu často velké množství žen, ze kterých mohou vybírat. Oproti tomu ženy si mohou vybírat jen ze dvou nápadníků a někdy ani takovou možnost nemají.

Pam Morris poukazuje na to, že jsou osudy žen často spjaté s jejich nepřijatelným sexuálním chováním, za což jsou později odsouzeny společností, buď k utrpení nebo dokonce ke smrti. Důvod je zřejmý, zhršely, a proto je nutné je potrestat. Funguje tu ale dvojí metr, a proto jsou na tom muži lépe, podobné chování u nich není nijak trestáno. (Morris 2000: 46)

V této souvislosti autorka uvádí čtyři genderové archetypy, které se podle ní v literatuře často opakují. Prvním z nich je žena jako svůdkyně, která se také objeví v mé pozdější analýze. Jak již bylo řečeno, život žen je ovlivněn jejich sexuálním chováním, které není pro společnost akceptovatelné, reprezentuje-li touhu po svobodné sexualitě či dokonce její naplnění. Takovéto chování u mužů vytváří strach z toho, že přijdou o moc a kontrolu při sexuálním aktu. Bojí se, že žena bude ta, kdo je bude při aktu ovládat. V očích společnosti by z nich nebyli ti „praví muži“, když by to dopustili.

Dalším archetypem je archetyp slabšího pohlaví. Muži považují tvořivost a vědění za výtvor mužů a jde jim o vytvoření závislosti žen. Je tomu tak z jediného

důvodu. Žena má významnou roli při reprodukci, kterou muž nemůže zastat, ať by se snažil sebevíc. To způsobuje, že jsou muži frustrovaní a alespoň se snaží získat nadvládu nad vším ostatním. Z toho důvodu sami sebe považují za silnější pohlaví a ženy za pohlaví slabší.

Třetí archetyp Morris označuje jako dokonalá žena. Tento archetyp představuje cudný život panen i vdaných žen. U mužů toto neplatí, jelikož u nich je jejich sexuální život podporován, aby si „užili“ co nejvíce mohou, než se ožení. Funguje tu tedy dvojitá morálka ohledně sexuality.

Posledním archetypem je archetyp dračice. Dračice je stejně jako čarodějnice u Annis Pratt škaredá a nepoddajná žena, která se snaží získat určitou moc. Z toho důvodu jsou v očích mužů považovány za ošklivé a škaredé ženy, které musí být zkroceny. Jsou pokládány za ženy, které po mužích touží a zasluhují si být potrestány. (tamtéž: 48)

Většina těchto archetypálních vzorců (u Pratt a u Morris) ukazuje, že ženy jsou považovány za něco méněcenného než muži. Když chtějí mít ve svých rukou moc a vyrovnat se mužům, jsou odsouzeny, protože jim moc nepřísluší. Je totiž považována za výsadu mužů. Pokud vezmeme v úvahu, že muži jsou hlavně těmi, co vytvářejí literaturu, jak Pam Morris píše ve své knize, jsou to také muži, kdo tyto archetypy neustále reprodukuje v dalších literárních dílech, ale i dílech filmových. Protože jak říká Morris: „*Literární díla odráží již existující skutečnost.*“ (tamtéž: 18)

3.2. Konstruování genderové moci

„*Moc znamená schopnost vnucovat druhým vlastní vůli.*“ (Renzetti, Curran 2005: 27) I s mocí je bezprostředně spjat gender, a proto můžeme pomocí genderové analýzy rozkrývat uspořádání společnosti na základě pohlaví a dokonce i samotné vztahy nadvlády. Nejmocnějšími členy společnosti jsou ti, co ovládají nejvíce společenských prostředků. Nerovnoměrné rozdělení těchto prostředků bývá také závislé na individuálních vlastnostech, jako je např. věk, rasová příslušnost nebo právě gender, který nás nejvíce zajímá. (tamtéž: 28)

3.2.1. „Nadvláda mužů“ Pierra Bourdieua

Většina společností je patriarchální a androcentrická, tedy že muži jsou těmi nadřazenými, a tudíž se v nich vyskytuje nerovnost mezi pohlavími. Ženy nemají stejnou moc jako muži, stejně tak ne všichni muži mají stejnou moc. Hierarchie se tedy objevuje i mezi muži. Touto hierarchií mezi muži a nerovností mezi pohlavími se zabývá mimo jiné Pierre Bourdieu ve svém díle *Nadvláda mužů*. Bourdieu považuje vztahy nadvlády za uměle vytvořené, tedy za výtvor společnosti. I přes tuto umělost ovšem říká, že se jeví jako přirozené, jelikož na ně ti, co mají ve svých rukou moc, aplikují kategorie konstruované z hlediska vládnoucích. To může vést k tomu, že společnost pohlíží na ženy jako na méněcenné bytosti. Ženy tuto představu přebírají a pohlížejí tak i samy na sebe. Ztotožňují se totiž s androcentrickým pohledem, který je ve společnosti považován za obecně lidský a k jehož přijímání jsou socializováni chlapci a dívky. Tento řád je proto neustále reprodukován jak těmi, co vládou, tak i těmi, co jsou ovládáni. (Bourdieu 2000: 33)

V souvislosti s hodnocením mužství a ženství Bourdieu píše o tzv. symbolickém násilí (viz. 1. kapitola), kterému se ženy podřizují. (tamtéž: 34) Zároveň také uvádí, že se ženy mohou této formě násilí bránit, ale jejich obrana není tak silná jako je moc mužů. Je spíše lehčí formy, dá se říci až neviditelná. Může se jednat o lži nebo o pasivitu hlavně při pohlavním aktu (tamtéž: 30; Knotková-Čapková a kol. 2011: 30)

3.2.2. Konceptualizace moci podle Foucaulta: Lidé jako subjekty

Mocí a jejím působením na jedince se také zabýval Michel Foucault. Podle Foucaulta existují dva typy moci, moc uplatňovaná na věcech, která nám umožňuje věci používat, a moc uplatňovaná na lidech, která se týká vztahů mezi jedinci a skupinami. Vznikají tu jakési mocenské vztahy, které jsou zakořeněny v naší společnosti. Jsou to způsoby jednání, která působí na jednání druhých lidí. K tomu, aby mohla být moc na lidech uplatňována, je nutná svoboda jedinců, ve Foucaultově případě svoboda subjektů. Moc se dá vykonávat jen nad svobodnými subjekty, nad těmi, kteří mají možnosti různého chování a reakcí. Tyto subjekty mají povědomí o vlastní svobodě, i když jejich svoboda není taková, jakou si ji představují, a působení moci si ani nemusí uvědomovat. Mocenským vztahem proto nemůže být např. otroctví,

kdy je jedinec fyzicky omezován, a svobodný tudíž není. Nedílnou součástí moci je také odpor nebo boj vůči ní, přičemž se obě síly navzájem neeliminují. (Foucault 2003: 198)

Foucault se dále zabývá formami odporu, jejímž cílem je mocenské vztahy narušit. Mezi tyto mocenské vztahy patří např. moc rodičů nad dětmi nebo právě moc mužů nad ženami, jak také uvidíme v analyzovaných filmech. Podle Foucaulta mají tyto boje společné to, že jsou transverzální, tedy neprobíhají jen v jedné zemi. Dále jsou bezprostřední, jelikož jejich cílem jsou mocenské účinky, protože vyžadují zapojení jednotlivce. Tyto boje se také staví proti privilegiím vědění a utočí na vše, co z jedince dělá objekt. Soustředí se především na formu moci, kterou se snaží rozvrátit. (tamtéž: 200-201)

Jelikož Foucault hovoří o jedincích, na které moc působí, jako o subjektech, tak se také věnuje tomu, jak se z jedince tento subjekt stává. K tomu dochází tzv. procesem objektivizace, kdy se jedinec utváří v subjekt prostřednictvím vědění. Např. lingvisté stanovují pravidla toho, jak máme hovořit a jak máme přemýšlet. Jelikož nejsme schopni pojmout nic, co stojí mimo náš jazyk, tak právě jazyk je pro nás velmi důležitý. Lingvisté tedy ovlivňují fungování nás samých jako promlouvajících subjektů, ovlivňují používání jazyka. Nad nimi mají ale např. moc lékaři, kteří ovlivňují vnímání našich těl. Naše chápání sama sebe je tedy ovlivněno vědou.

Dále se subjektem stáváme prostřednictvím praktik dělení, a to jak se člověk vymezuje vůči ostatním, jak je hodnotí. Také jak se učíme rozlišovat, co je dobré a co je špatné. Poslední možností, jak se člověk stává subjektem, je prostřednictvím vlastní změny v subjekt, kdy na sobě jedinci vědomě pracují. Tito jedinci si uvědomují, že jsou subjekty, a snaží se definovat to, jakým subjektem chtějí být, tedy jak být sami sebou. (tamtéž: 195)

Foucault nám ukazuje, že jsou lidem vnucovány jakési pravdy o světě, které nelze zpochybnit. Ukazuje nám, že ovládaní přebírají normy a pravidla, která jsou těmi vládnoucími nastaveny. Jak již bylo řečeno, je předpokladem pro uplatňování moci svoboda. Moc tedy působí jen na svobodný subjekt, který může ovlivňovat a učit ho, jak se má chovat. Subjekt si myslí, že se rozhoduje sám za sebe, ale jeho jednání je formováno společností, ve které žije. Ovšem je nutné dodat, že subjekty mohou své mocenské vztahy také vzájemně vyjednávat, aby např. získaly výhodu vůči ostatním.

Zde bych Foucaultovu teorii subjektů propojila s teorií Judith Butler, která byla zmíněna v první kapitole. Jak již bylo řečeno, Butler odmítá dualitu pohlaví a genderu a považuje obojí za sociální konstrukt. Podle ní zároveň neexistuje jakési prediskurzivní tělo neboli tělo genderově neutrální, jako je tomu právě u Foucaulta. Butler říká, že gender pouze hrajeme. Nejde tedy o to, že bychom dávali navenek, „na odív“ náš vnitřek, který je již daný. Pouze navenek, na povrchu našeho těla, „hrajeme“ ty genderové role, které společnost vytvořila. Tímto způsobem si z nás společnost vytváří takové jedince, které z nás chce mít.

Foucault naopak existenci genderově neutrálního těla předpokládá. Říká, že máme naše tělo, do kterého se zapisuje kultura. Toto tělo musí existovat ještě před tímto zápisem. V této souvislosti zmiňuje Bourdieu tzv. somatizaci, neboli vpisování kultury a všeho kolem nás do našich těl. Říká, že toto prediskurzivní tělo nemůžeme plně poznat, protože ho vnímáme jen v rámci schémat, které mu jsou společností připisovány. Naše vnímání je tedy ovlivňováno sociálním řádem, který je ve společnosti nastaven, a proto vnímáme rozdíly mezi pohlavími jako přirozené a ustavující. (Bourdieu 2000: 23) Oproti tomu Butler hovoří o performativitě, neboli „hraní“ genderových rolí, ne o vpisování těchto rolí do našeho těla. (Butler, 2003: 179)

Můžeme tedy říci, že moderní společnosti si z lidí vytváří takové subjekty, které jim nejvíce vyhovují a které se budou řídit společenským řádem.

3.2.3. Moc v literatuře

Moc tedy prostupuje celým naším světem a působí z různých hledisek – nejen genderu, což je kategorie, jíž se ve své analýze chci věnovat především, ale intersekcionalně i např. z hlediska rasy, třídy a dalších. Tématem třídního postavení se zabývá např. bell hooks, podle které je důležité věnovat se tomuto ne příliš oblíbenému tématu. Proto téma třídy rozebírá ve své knize *Where We Stand: Class Matters*. (hooks 2000: 3)

Působení moci a genderové hierarchie se také objevují v literatuře, čímž se zabývala např. Judith Fetterly. Fetterly říká: „*Literatura je politická*“. (Fetterly 1978: 492) Co tento výrok znamená? Fetterley považuje literaturu, která se jeví jako univerzální, za literaturu mužskou. Literatura je mužská, protože je muži ovládána. Muži jsou těmi, kdo v literatuře vystupují jako hlavní postavy, zatímco ženy až jako

postavy vedlejší a bezvýznamné. S tím souvisí její teorie tzv. falešné univerzalizace. Ta se podle ní týká jak postav, tak i autorů. Tato teorie říká, že většina literárních hrdinů jsou muži, kteří stojí v centru veškerého dění a vše se soustředí jen kolem nich a kolem jejich jednání. Ženy na druhou stranu v příběhu vystupují jen okrajově a jejich postavy se na rozdíl od těch mužských nevyvíjejí. Ženské postavy představují pevné archetypy, které mají buď roli kladnou, např. roli oddané matky nebo manželky, nebo roli zápornou a představují již zmíněné čarodějnice nebo např. dračice, které hrdinu svádí na scestí a snaží se získat nad ním moc. (tamtéž: 494)

Často je život žen v literatuře formován právě mocí, jakou nad nimi muži mají. V příbězích často vystupují jen okrajově, aby ukázaly, že muži jsou ti, kdo mají moc a kdo se v příběhu vyvíjí. Pokud hrdinka v příběhu zemře, tak je to jen proto, aby se vyzdvihlo to, že je postava slabého ženského pohlaví.

Důležité také je, že ať má muž jakékoliv postavení, vždy je považován za muže mocného, alespoň z toho důvodu, že má moc nad ženami. Jak bylo už řečeno výše k pojmu patriarchát, především na základě vysvětlení Hany Havelkové: Všichni muži mají tu výhodu, že jsou právě mužského pohlaví, což je dělá nadřazenými nad ženami a mohou z tohoto postavení profitovat. (Havelková 2004: 179)

Ženy jsou tedy nuceny přizpůsobit se mužům. K tomu, aby se ženy mohly mužům připodobnit, ovšem nemohou „být ženami“. V této souvislosti Fetterly přichází s pojmem tzv. imaskulace. Po ženách je požadováno, aby se stávaly muži, aby jako oni myslely a aby přijímaly mužské systémy hodnot. (Fetterly: 497) Proč tomu tak je? Protože mužské je považováno za něco hodnotnějšího než ženské.

Ženy jsou tímto způsobem odcizeny od svých vlastních zkušeností, jelikož jim jsou nuceny zkušenosti odlišné. Musí tedy svoji ženskou perspektivu posunout do pozadí a zaměřit se na perspektivu mužskou, která by jim měla pomoci přiblížit se k pohledu údajně univerzálnímu, ale de facto mužskému. Z toho důvodu muži jako čtenáři nemají problémy ztotožnit se s postavami, zatímco ženy jako čtenářky, jak Fetterly zdůrazňuje, jsou nuceny identifikovat se proti sobě. Musí se identifikovat s univerzální mužskou bytostí. Žena touto bytostí ovšem být nemůže kvůli svému pohlaví. Je proto velmi důležité vyzvedávat to, co je ženské, a postavit to na stejnou úroveň s mužským, které by jako univerzální podsouváno být nemělo. (tamtéž: 498)

S touto charakteristikou souzní i Pam Morris. Zobrazované ženy jsou na začátku svobodné a mají určitou moc a mohou rozhodovat samy za sebe, jakmile ale vstoupí do manželství, o svou sílu přijdou a stanou se součástí mužovy moci. Ženy si mohou uchovat svou moc a moc nad svým tělem, ale jen v žánrech fantasy nebo v science-fiction. V ostatních žánrech to vypadá, jakoby ženy byly ovlivňovány genderovými stereotypy a stávaly se hodnými a pasivními manželkami. Jsou z nich jakési objekty, které jsou ovládány muži, jsou submisivní a nemohou se samy za sebe vyvíjet. (Morris 2000: 13)

S tím také pracuje Helen Cixous ve svém díle *Smích Medúzy*. Cixous souhlasí s tím, že je literatura ovládána muži. Muži jsou ti, co literaturu píší, a také se předpokládá, že ji především oni budou číst (tedy tzv. „hodnotnou“ literaturu). Ženy v tomto ohledu nemají moc možností. Proto se Cixous snaží ženám dodat sílu k tomu, aby psaly a aby psaly samy za sebe, ze svého úhlu pohledu. Ženy by totiž neměly být nuceny přejímat pohled mužů, který je v literatuře zobrazován. Měly by mít vlastní hlas a dávat najevo svou vlastní zkušenost, své hodnoty, potřeby a tužby. (Cixous 1991: 875-877)

Cixous postavení žen v rámci literatury přirovnává k bájné Medúze. Ta je zobrazována jako ošklivá žena, jejíž pohled lidi promění v kámen. Ženy podle ní byly nuceny bát se svého těla a byly nuceny skrývat svou ženskost. Proto Cixous ženy vyzývá, aby se nebály a podívaly se Medúze do očí. Cixous říká: *She's not deadly. She's beautiful and she's laughing.* Medúza totiž není ošklivá, ale je překrásná. Je přesně taková, jaké jsou všechny ženy. Ženy by se tedy neměly bát svého těla a dávat najevo své potřeby. (tamté: 885)

V tomto duchu výzvy, aby se „ženy napsaly“, rozvíjela feministickou kritiku literatury i Elaine Showalter. Je považována za jednu z prvních kritiček, které se věnovaly především psaní žen: založila v podstatě gynokritiku. Jejím cílem je zabránit přejímání mužských modelů a teorií a oproti tomu vytvořit nové modely založené na studiu ženské zkušenosti. Je důležité odpoutat se od konceptů mužské literární, popřípadě filmové historie a přestat pohlížet na ženy v rámci mužské tradice a místo toho se zaměřit na svět ženské kultury. (Showalter in Oates-Indruchová 1998: 220)

Proto ženy už nemusí být jen pouhými objekty mužské vášně, ale mohou se stát svobodnými subjekty, které o sobě mohou samy rozhodovat. Ženy totiž nemusí být

podřízené mužské moci, ale mohou bojovat za rovnoprávnost, která jim náleží, a také za projevení vlastní zkušenosti jejich vlastníma očima, ne očima mužů.

4. METODOLOGIE

4.1. Paradigma

Paradigma označuje souhrn vztahů a myšlení, které reprezentuje v našem světě. Jedná se o určitý model myšlení, který řídí vědce volbu relevantního výzkumného problému, metod vhodných pro jeho zkoumání a způsobu jeho vysvětlení. Kvůli stanovenému modelu myšlení můžeme říci, že je výsledek takového výzkumu částečně dán dopředu. Pokud si každý zvolí jiné paradigma, tak bude jejich pohled na daný problém odlišný. Proto se může stát, že bude více sociologů pohlížet na stejné problémy odlišně a stejně tak budou výsledky jejich práce jiné. (Renzetti, Curran 2005: 23) Z toho důvodu je volba paradigmatu velmi důležitá, jelikož ovlivňuje celý výzkum od začátku až do konce.

Svůj výzkum budu provádět na základě konstruktivistického paradigmatu. Konstruktivistické paradigma považuje svět myšlení i sociální reality za produkt symbolických interakcí mezi lidmi. Proto můžeme říci, že u tohoto paradigmatu neexistuje předem daná „přirozenost“ vydávaná za objektivní realitu. (Knotková-Čapková a kol. 2011: 12) U konstruktivistického paradigmatu je hlavním cílem pochopit a porozumět tomu, co lidé vidí, jak se chovají, neboli rekonstruovat realitu tak, jak na ni jedinci pohlížejí. Proto by takováto realita měla odpovídat zkušenostem jedince, které jsou ovlivněné jeho kulturou. Svět kolem nás tedy nevidíme stejně jako lidé z odlišných kultur. Z toho důvodu je také důležité vytváření hodnot, které jsou v rámci konstruktivismu nevyhnutelné. (Guba, Lincoln 1994: 108)

4.2. Analýza filmového materiálu

Vanda Černohorská k feministické filmové analýze říká: „*Feministická filmová analýza a kritika má rozmanitou a širokou teoretickou základnu, díky čemuž může vyvracet stereotypní představy o feministické filmové kritice jako o homogenním a dogmatickém směru, který není zakotven v teorii, ale je založen na individuálních názorech a pomíjivých afektech. Zároveň nabízí konkrétní nástroje a rámce, díky nimž se můžeme vymanit s pasivního diváctví a kriticky přistupovat (nejenom) k filmovým dílům, která tvoří zásadní součást symbolické sféry naší reality.*“ (Černohorská in Knotková-Čapková, B. a kol. 2011: 163)

Kategorie genderu se do filmových diskuzí dostávala těžce a pomalu, jelikož začlenění do mainstreamového proudu bylo v rozporu s již stanovenými metodami a teoriemi, jako tomu bylo např. u začlenění genderu do literární teorie. I přesto se to podařilo a nyní máme možnost analyzovat mnoho jeho aspektů v námi známých filmech.

Pokud chceme provádět analýzu z genderové perspektivy, tak můžeme vybírat z velkého množství aspektů, které budeme analyzovat. Můžeme se zaměřit na to, jak je v rámci filmu gender konstruován, např. jestli je konstruován jako kategorie fixní nebo fluidní. Také se můžeme zaměřit na to, jak je zde konstruován jazyk nebo vizualita filmu, tedy jak jsou hlavní postavy a dané situace zobrazovány, o čemž se také krátce ve své analýze zmíním.

Ve své práci se ale zaměřím na tyto tři, dle mého názoru, důležité aspekty genderu. Nejprve se budu soustředit na analýzu genderových archetypů, které můžeme nalézt jak v písemných textech, tak i v mnou zvolených filmech. Zaměřím se tedy na to, kterým archetypům odpovídají jednotlivé postavy na základě svého jednání. Zde se budu opírat převážně o teorie Anis Pratt a Pam Morris.

Dále se podívám na to, jak je v těchto filmech konstruována genderové moc, např. jestli má některá postava větší moc než jiná a proč tomu tak je, nebo jaká norma je tu nastavena. Tyto jevy mi pomůže vysvětlit svou teorií např. Pierre Bourdieu nebo Naomi Wolf se svojí teorií o mýtu krásy. Zde bude také přínosný již v předchozí kapitole zmíněný pohled Hany Hanákové na práci s vizualitou ve filmu nebo teorie skopifilie Laury Mulvey o pojmání jedinců ve filmu jako objektů.

Jako třetí aspekt genderu, který budu analyzovat, jsou genderové role a stereotypy. Konkrétně jestli jsou v obou filmech konstruovány tradiční genderové role a stereotypy, jak jsou zobrazovány a také proč, např. se zaměřím na to, jaké vlastnosti jsou často s postavami spojovány.

ANALYTICKÁ ČÁST

1. FILM ŽENY V POKUŠENÍ

Film *Ženy v pokušení* natočil režisér Jiří Vejdělek a měl premiéru v březnu roku 2010. Označován je jako komedie nebo jako hořká komedie o třech ženách ze tří generací, které řeší své problémy s muži a s láskou.

1.1. Děj filmu a důležité postavy

Celý film se točí kolem hlavní ženské postavy, kterou je Helena. Helena je uznávanou odbornicí na manželské problémy, ale paradoxně není schopná vyřešit svoje vlastní nesnáze. Záhy totiž zjistíme, že se s ní její manžel chce rozvést kvůli mladší ženě. Helena se tedy snaží začít svůj život nanovo. V tom jí má pomoci její dcera Laura se svým přítelem Jakubem a také její matka Vilma. Jak Vilma, tak i Laura radí Heleně, že by se sebou měla něco udělat, vyrazit si s nějakým mužem, aby se opět dostala do formy a začala si užívat stejně jako ony. Vilma také přidává své trochu vyhraněné názory na to, jak se opět dostat do formy. Vše se zkomplikuje, když si Helena vytvoří intimní vztah s přítelem své dcery. Nějakou dobu jim vztah funguje, ale Jakub se nakonec vrátí ke své bývalé přítelkyni. Helena ovšem nezůstane sama a dá se dohromady s novinářem Danem, který pomáhal její matce vydat vlastní biografii. Až teprve po smrti své matky Vilmy, si uvědomí, že je potřeba žít svůj život na plno a užívat si ho, dokud to jde. (csfd.cz; fdb.cz)

Ve filmu se objevuje více postav, ale většina jich je vedlejších. Důležitých postav pro děj je sedm. Z těchto sedmi postav jsou tři ženy a čtyři muži. Zajímavé je, že přestože se jedná o film o ženách, jak vyplývá z názvu, tak je tu větší počet postav mužských, které do děje filmu nějakým způsobem zasahují. Podle názvu by to ale mělo být spíše naopak.

Nejprve bych začala s hlavní ženskou postavou, kolem které se točí celý děj filmu. Touto postavou je Helena. Jak již bylo řečeno, je uznávanou odbornicí na manželské vztahy. Jakmile ale dojde na její manželství, není schopná se s ním sama vypořádat. Tato postava by se dala popsat jako neurotická žena s nedostatkem sebedůvěry, která není schopná postavit se sama za sebe. Její manželství trvalo více jak dvacet let a ona v něm představovala roli jakési „ženušky“, která se vždy a ve všem podřídila svému muži.

Další důležitou ženskou postavou pro děj filmu je Helenina dcera Laura. Ve filmu se objevuje jen díky své matce, a proto je také její hlavní rolí snaha pomoci matce překonat ukončené manželství. Laura vystupuje jako energická ženská postava, která si užívá život plnými doušky a která ráda experimentuje se svým životem. I přestože má přítele, vytvoří si vztah s jiným mužem, a to s Michalem, kterého se původně snažila dát dohromady se svou matkou. Náhle si ale uvědomí, že nechce nikoho jiného než svého přítele, jenže už je pozdě. Po nějaké době se však Laura ke svému bývalému příteli Jakobovi vrátí a vše mu odpustí.

Poslední, ale neméně důležitou ženskou postavou je Vilma, matka Heleny. Vilma je uznávaná filmová herečka, a dalo by se říci, že je vším, čím její dcera není. Užívá si svůj život, jak jen je to možné, je energická, silná a nebojí se dávat najevo své tzv. ženské stránky. Proto také chce, aby byla její dcera stejná a snaží se jí v tom pomoci. Můžeme zde tedy vidět tři generace žen, které budou řešit své životy, i když život Heleny je pro děj důležitější.

Pokud se podíváme na mužské postavy, tak jak již bylo řečeno, jsou tu čtyři muži, kteří do děje a životů zmíněných žen zasahují. Nejprve bych představila Jakuba. Tato mužská postava se oproti ostatním mužům objevuje ve filmu nejvíce. Je to přítel Laury a s její pomocí se snaží povzbuzovat Lauřinu matku Helenu. Dalo by se říci, že je povahově stejný jako Laura, ale není tolik energický. Z toho důvodu si vytvoří intimní vztah s Lauřinou matkou Helenou. Představuje pro něj jakousi „typickou“ ženu, které se nemusí podřizovat jako Lauře, k té se však nakonec opět vrátí.

S Jakubem poté souvisí i další mužská postava, jeho kamarád Michal, který od Jakuba dostal za úkol pomoci Heleně vypořádat se s koncem jejího manželství. Jeví se jako „typický“ agresivní muž, který považuje každou ženu za svou „oběť“.

Třetím mužem ve filmu je Dan, který se ve filmu neobjevuje tolik jako předešlé mužské postavy, ale i přesto je pro děj důležitý. Ve filmu vystupuje jako novinář, který pomáhá Vilmě vydat její biografii. Významný je jeho rozhovor s Helenou, v němž jí vypráví o její vlastní matce, jaká to byla „správná“ žena a podobně, a také se diví, jak je možné, že je Helena jejím opakem.

Posledním mužem v příběhu je ten, který způsobil zásadní zápletku a problémy hlavní ženské postavě Heleně. Jedná se o Zdeňka, manžela Heleny, kterou opustil kvůli mladší ženě. Je zajímavé, že i když Zdeňkova přítelkyně způsobí hlavní zvrát ve filmu,

tedy rozbití Helenina manželství, nestojí její jméno v celém filmu ani za jedinou zmínku. Jen se o ní hovoří jako o „náčelnici kmene“³, kterému pomáhala Laura v začlenění do české společnosti.

1.2. Analýza z genderové perspektivy

1.2.1. Genderové archetypy

V této části se podíváme na postavy zmíněného filmu a na genderové archetypy, které se tu objevují a které byly podrobněji rozebrány v teoretické části.

Nejprve bych začala postavou Heleny, u které můžeme nalézt více již zmíněných archetypů. Podle Pam Morris by Helena odpovídala archetypu dokonalé ženy, která představuje věrnost a poslušný život žen. Helena je ta, která byla věrná svému muži a vedla cudný život vdané ženy, zatímco manžel ji podváděl. Také bychom mohli říci, že postava Heleny svým chováním odpovídá archetypu slabšího pohlaví, o čemž se také Morris zmiňuje. Její postava totiž byla závislá na opačném pohlaví a byla jím také ovládána. (Morris 2000: 48)

Pokud se podíváme na archetypy podle Annis Pratt, představuje Helena ze začátku typickou ženu, která je podřízena patriarchátu a nesnaží se na své situaci nic změnit. Po rozchodu můžeme vidět její proměnu v nezávislou ženu, která ale nakonec skončí opět u jiného muže. Otázkou tedy zůstává, jestli se její situace opravdu změnila. Helenu bychom tedy podle Pratt přiřadili k druhému archetypu, tedy k archetypu artušovských legend, kdy ženy ztratily svou moc ve prospěch mužů. (Pratt 1981: 174)

Laura tu představuje zpočátku archetyp ženy bohyně podle Pratt. Je nezávislá, řídí si svůj život podle vlastních potřeb. Změna nastane až vlivem muže, kterým se nechá svázat a podřídit. Kdysi silná postava se stala postavou závislou na muži, bez něhož si nemůže představit svůj život. Její postavu bychom mohli přirovnat k archetypu víly nebo mořské panny, které si zachovávají odlesk své dřívější moci nad muži, ale byly muži nakonec podrobeny a přizpůsobeny k jejich cílům. Staly se tedy

³ Označení „náčelnice kmene“ není ve filmu vysvětleno, takže nevíme, jestli je Zdeňkova přítelkyně opravdu významnou osobou mezi svými lidmi, se kterými do naší země přijela (zřejmě z Afriky), nebo je to označení, které si Laura vymyslela, aby své matce zlepšila náladu.

pasivními a až těmi druhými, které už neměly žádnou moc, ale jen svou krásu. (tamtéž: 174)

Vilma představuje ženu, která si šla vždy za svým a nenechala si svůj život výrazně ovlivnit žádným mužem. Muži se vždy museli podřít jí. Proto pokud se podíváme na archetypy, tak tu její postava zřetelně znázorňuje archetyp bohyně podle Annis Pratt. Vilma je žena, která má ve svých rukou určitou moc a vyzařuje určitou sílu. Až dokonce života se odmítala podřít jakémukoliv muži a spíše to požadovala od nich. Můžeme o ní říci, že sblížuje generace žen kolem sebe, a to svou dceru a vnučku, a také hýbe dějem. Právě její vliv na hlavní hrdinku Helenu změní Helenino vnímání okolního světa a obrátí její život naruby. (tamtéž: 171)

Podle Pam Morris by na Vilmu seděl archetyp svůdnice a erotického symbolu. Můžeme u ní ale také nalézt prvky archetypu čarodějnice, jelikož s muži ve svém okolí manipuluje ku svému prospěchu, ale na druhou stranu je neničí, jako to čarodějnice dělají k získání jejich moci. Vilma byla sice nepoddajná žena, která toužila po mužích více, než by mělo být přípustné, ale nebyla škaredá a rozhodně nebyla považována za živoucí zlo, i když ostatní ženy si to o ní mohly myslet. Také se navenek mohla jevit jako dokonalá žena, ale svým chováním zmíněném výše taková spíše nebyla. (Morris 2000: 48)

Pokud archetypy vztáhneme na mužské postavy, tak u nich ve většině případů uvidíme opakující se vzorec nadřazeného postavení a moci. Typickou patriarchální moc tu představuje Michal, který si musí podřít každou ženu, zejména ženu krásnou. To samé platí i u Zdeňka, který měl potřebu svou manželku ovlivňovat k obrazu svému. Když mu manželka přestala vyhovovat, našel si mladší a dalo by se říci i krásnější přítelkyni. Dan tu vystupuje jako výjimka, protože nedává najevo svoje nadřazené postavení a nijak se nesnaží vystupovat mužně a silně.

Oproti tomu Jakuba je těžké zařadit. Jelikož je to muž, tak by podle Pam Morris měl být nadřazený, silný a podrobovat si ženy. Ve svém prvním vztahu s Laurou ale takový není, je spíše opakem. To může také být důvod, proč si vytvořil vztah s Helenou, jelikož v tomto vztahu mohl vystupovat jako „pravý muž“. Helena totiž dělala to, co dělal on. On byl ve vztahu ten nadřazený a Helena byla definována až na základě vztahu s ním. Stejně jako o tom hovoří Simone de Beauvoir. Helena byla konstruována až jako ta druhá, jejíž život se odvíjel od života Jakuba. Teprve v tomto

vztahu se mohl Jakub naplno projevit a dát najevo svou mužskou stránku, tedy sílu a moc. Můžeme říci, že se vůči Heleně vymezoval jako vůči svému negativnímu obrazu. (tamtéž: 48, de Beauvoir 1966: 9)

Otázkou tedy zůstává, proč se rozhodl vrátit k Lauře, která mu tyto možnosti neposkytovala. Mohlo se také stát, že se rozhodla dát mu více prostoru a on by tak mohl řídit jejich vztah, a být tímto způsobem nadřazeným mužem. Popřípadě už přišel na to, jak své postavení muže využívat.

Pokud se podíváme na teorii Judith Fetterley, tak tu ženské postavy představují stereotypní kladné role, ať už se jedná o roli matky, manželky nebo babičky. Jelikož se jedná o film o ženách, jsou ženy také těmi, co hýbou dějem. Bohužel by to ale nezvládly samy bez pomoci mužů, kteří jsou pro příběh také důležití a ovlivňují rozhodování hlavních ženských postav. Všechny tři ženy ve filmu se snaží dávat najevo svou nezávislost a nechtějí být ovládány muži, i když ne vždy se jim to daří a nevědomky se mužům podřizují. Podle Fetterly je život žen v literatuře (v našem případě ve filmovém zpracování) formován mocí, jakou nad nimi mají muži. Pokud ženská postava v příběhu zemře, např. postava Vilmy, tak je to z toho důvodu, že patří ke „slabšímu“ ženskému pohlaví. Ať už má muž jakékoliv postavení, vždy je považován za mocného. To můžeme spatřit i v tomto filmu, kdy muži mají nad ženami moc, konkrétně např. nad Helenou, a ovlivňují tak její život. (Fetterley 1978: 497)

1.2.2. Konstruování genderové moci

Jelikož je film *Ženy v pokušení* nejen o ženách, jak již bylo zmíněno na začátku této analýzy, tak se tu také objevuje genderová moc, někdy na první pohled zřejmá, jindy skrytá.

1.2.2.1. Podřizenost žen moci mužů

Stejně jako v předchozí kapitole bych opět začala postavou Heleny, která představuje roli oddané ženy a manželky. Její chování vůči manželovi bylo podřizené a je zřejmé, že manžel řídil její osobní život. Příkladem může být situace, kdy se Zdeněk od Heleny stěhuje. Helena neví, co si bez manžela počne, jelikož je na něm závislá a udělala by pro něj cokoli. Když tedy Zdeněk odjíždí a nepodaří se mu

nastartovat auto, tak ho Helena roztlačí, aniž by ji o to slovně požádal, jen na ni zatroubí.

Právě takovéto chování kritizovala Mary Wollstonecraft, která odmítala jediné možné postavení žen podle společnosti, a to postavení manželky. Helena sice ve svém profesním životě vynikala, za což Wollstonecraft bojovala, ale ve svém osobním životě na tom Helena byla hůře. Wollstonecraft se zabývala protimluvy, které se týkaly ctností žen. Ženy byly nabádány, aby byly ctnostné, ale na druhou stranu se jim upíraly právě ty vlastnosti, které jim k takovému charakteru měly pomoci. Místo toho byly ženy nuceny muži k poslušnosti a k poddajnosti, které jim akorát ničily jejich charakter. Očekávali se od nich jen takové vlastnosti, které je měly udržet v roli jakýchsi „služek“, které jsou podřízené mužským pánům. (Wollstonecraft in Oates-Indruchová 1998: 24) Podobně se i Helena podřizovala svému muži a bohužel na to doplatila.

Pokud se podíváme na symboliku její závislosti na manželovi, může ji představovat jejich manželská postel. I po rozchodu Helena stále leží na své půlce postele a manželovu půlku nechává volnou. Až teprve po nějaké době se rozhodne lehnout si doprostřed. To může představovat krok k lepšímu a přenesení se od manžela. Také její neschopnost připustit si, že od ní manžel nadobro odešel, značí její závislost na něm. Myslí si, že se jedná o pouhou krizi středního věku. Opět tu je vidět její neschopnost oprostít se od něj.

Sama k tomu říká: „*Jakmile si ujasní, kdo je a kam směřuje, tak se vrátí.*“

Další příklad její podřízenosti není tolik zřejmý, ale i tak představuje Helenino podřízení manželovi. Jelikož je její manžel menšího vzrůstu nemohla kvůli němu nosit boty na vysokých podpatcích, aby vedle ní její manžel nevypadal menší. Muži mají být ti, co mají vypadat silně a statečně, co mají svojí ženu ochránit a mají jí převyšovat, jak svou silou, tak i výškou. Helena si tuto představu internalizovala, což ovlivnilo její chování. Manžel na Heleně uplatňoval to, čemu Pierre Bourdieu říká symbolické násilí, kdy ti, co jsou ovládáni, se musí podřídit těm, co je ovládají. V tomto případě se musela Helena podřídit svému muži, aby ve společnosti nepůsobil méněcenně oproti ostatním mužům. (Bourdieu 2000: 32)

Helena si toto násilí neuvědomuje, stejně jako si neuvědomuje svou závislost na manželovi. Má pocit, že jedná sama za sebe, i když tomu tak není, např. nechce nosit boty na podpatku, protože ji z nich bolí nohy. Je mezi nimi vytvořen jakýsi mocenský vztah Zdeňkovi nadřazenosti a Heleniny podřízenosti, kdy si Helena myslí, že jedná svobodně, i když tomu tak není. O tom píše Michel Foucault, když říká, že k tomu, aby mohla být uplatňována moc na jedince, je nutné, aby měl jedinec povědomí o vlastní svobodě. Bez svobody by na Helenu nemohla být moc uplatňována. (Foucault 2003: 198)

V jedné úsměvné scéně komentuje Vilma Helenino chování a můžeme říci, že ho přesně vystihuje, když říká: „*Má krásný nohy, ale nechce je ukazovat, jenom proto, že si vzala „prcka“.* Bála se vzít si podpatky, aby on nevypadal jako trpaslík. Chudáček. Úplně ve všem se mu podřídila.“

Vilma tak Heleně přímo sděluje, co jí její manžel udělal, že si ji podřídil ku svému obrazu. Helena si to ale neuvědomuje a ve filmu jí trvá ještě nějaký čas, než si to uvědomí, a získá v tomto ohledu od manžela svobodu. Přesněji od modelového stereotypu patriarchálního manželství.

Zajímavé je, že i po odloučení Helena odmítala tento typ bot nosit. Stále tedy byla nějakým způsobem „obětí“ manželova vlivu, i když byla nabádána k tomu, aby začala dělat to, v čem jí její manžel bránil. Až po dlouhé době se tedy začala podle slov své matky „chovat jako žena“ a také se tak oblékat a nosit boty na vysokých podpatcích.

Jak již bylo řečeno, vztah Heleny a Zdeňka byl vztahem nadřazeného muže a podřízené ženy. Zdeněk řídil Helenin celý život, což vedlo k její závislosti na něm. Zdeněk si sice vzal za manželku ženu, která byla stejně vysoká, ale i přesto byl tím ovládajícím, protože jí např. bránil v nošení bot na podpatku, aby si vedle ní nepřipadal méněcenný. Na obranu Zdeňka je nutné dodat, že si Helena představu nenosit tyto boty internalizovala, proto později v jejich manželství odmítala tuto obuv nosit sama od sebe. Jednalo se v jejím případě o tzv. autocenzuru. Helena se tomu tedy přizpůsobila a tím se přizpůsobila i symbolickému násilí. (Bourdieu 2000: 32)

Zajímavá je scéna, kdy Jakub pozve Helenu do kina. Při odchodu z kina potkají Helenina manžela Zdeňka s jeho milenkou. Její manžel se chová velmi vlastnický a je hrdý na svou přítelkyni. Z toho důvodu Jakub předstírá, že je Helenin přítel a Helena se přizpůsobí. Jakub má totiž potřebu jako muž Helenu ochraňovat, jelikož ji považuje za jemné a křehké pohlaví. Tím, že se tomu Helena přizpůsobila, dala ve skutečnosti najevo svou slabost a nutnost ochrany od někoho jiného. Právě toto chování Wollstonecraft odsuzovala, jelikož spíše vyzývala ženy, aby si více snažily a nepodléhaly mužům. (Wollstonecraft in Oates-Indruchová 1998: 24)

V této souvislosti dojde u Zdeňkova chování ke změně, začne být v rozpacích a nevěří tomu, že si Helena našla přítele v tak krátké době, a ještě ke všemu mladšího, než je ona sama. Opět se tu objevuje dvojitý pohled na morálku sexuality. Od Zdeňka se podobné chování dalo očekávat, právě proto, že je muž, od Heleny se to ovšem neočekávalo. Proto se to společnosti může jevit jako něco nemístného. (Morris 2000: 48) To vše je ještě umocněno tím, že si Helena našla někoho mladšího. Ve společnosti panuje zakořeněná představa a stereotyp, že by měl být ve vztahu muž starší než žena. (Renzetti, Curran 2005: 94) To si také Helena uvědomuje, proto si odmítá s Jakubem vytvořit jakýkoliv vztah. Tvrdí mu, že je na něj stará. Jakub to ale nebere v potaz a říká, že pro něj stará není.

Nakonec si ale Helena vztah s Jakubem vytvoří, začne si ho užívat a zažije s ním mnohá dobrodružství. Zajímavé je, že jejich vztah popisuje v porovnání s jejím manželstvím a opět je pro ni důležitá symbolika výšky partnera, na kterou narážíme v průběhu celého filmu.

Helena říká: „*Je to krásný pocit muset si stoupnout na špičky, když chci někomu dát pusu.*“

Opět je tu narážka na to, že byl její manžel menšího vzrůstu a ona tak byla z jeho strany omezována ve volbě své obuvi. Opět tu naráží na svoji podřízenost v manželství, proti které se žádným způsobem nebránila. I když vztah Heleny s Jakubem skončí a Helena se s ním loučí, tak je stěžejní záběr na její nohy, kde je zřetelně vidět, jak si Helena musí stoupnout na špičky, aby ho mohla políbit. Také je tu dobře pracováno

s vizualitou, jak o tom hovoří Hanáková, právě rafinovaným záběrem na Heleniny nohy. Na jednu stranu to zobrazuje symboliku Heleniny svobody, protože už se nemusí jen ohýbat kvůli svému manželovi, na druhou stranu je záběr určen mužským divákům pro jejich potěšení z ženiných nohou. Jak uvádí Hanáková: „*Obráz ženy ve filmu je znak, který se nevztahuje ke skutečnému životu žen, ale jen k touhám a fantaziím mužů.*“ (Hanáková in Kalivodová, Knotková-Čapková 2013: 89) Heleniny odhalené nohy tu jsou tedy erotizovány, stejně jako může být erotizován ženský dekolt nebo jejich tváře.

Helena se tu stejně jako v podobných okamžicích v průběhu celého filmu stává objektem. Dalším příkladem mohou být záběry na odhalený dekolt Vilmy, na její odkryté pozadí, kdy ukazovala své dceři tetování, nebo záběr na nahou postavu Heleny, která je oblečená jen do kuchyňské zástěry. Ve všech těchto případech se z nich staly pouhé objekty mužské touhy. (de Beauvoir 1966: 9, Hanáková in Kalivodová, Knotková-Čapková 2013: 89) Přitom by měl film být o nezávislých svobodných ženách, které vystupují jako subjekty samy za sebe, a ne ve společnosti mužů.

Pokud se podíváme na chování Heleny v celém filmu, tak můžeme říci, že byla velmi ovlivňována muži ve svém okolí. Ve svém manželství dělala to, co dělal její manžel. On byl ve vztahu ten nadřazený a Helena byla definována až na základě vztahu s ním. Stejně jako o tom hovoří Simone de Beauvoir. Helena se stala až tou druhou, jejíž život se odvíjel od života Zdeňka. To samé můžeme říci o jejím vztahu s Jakubem. Také dělala vše, co chtěl dělat Jakub, jezdit na kolečkových bruslích, chodit do kina, kouřit marihuanu. Opět se její život odvíjel od života muže a ona tu vystupovala až jako ta „druhá“. (de Beauvoir 1966: 10)

Ke konci filmu je život Heleny zasažen ještě poslední ranou, a to smrtí své matky, která má na ni velký vliv, jelikož obrátí Heleně život naruby. To vše nám je ale ukázáno opět prostřednictvím určité symboliky.

Po smrti své matky dostane Helena vše, co po její matce zůstalo. Velkou součástí tohoto „dědictví“ tvoří mnoho krabic s botami na vysokém podpatku. Je tedy zřejmé, že symbolika těchto bot prostupuje celým filmem od začátku až do konce.

Tyto boty jsou často spojovány s tzv. ujařmením žen, jelikož se v nich ženám ničí nohy nebo se jim znemožňuje schopnost rychle utíkat. Muži podobné boty nemají, proto např. jejich schopnost běžet rychle není botami v takové míře ovlivňována. V našem případě boty na vysokém podpatku mají odlišný význam. Pro Helenu představují osvobození od manžela, protože už se nemusí omezovat svou výškou a přizpůsobovat se tak jeho vzrůstu.

V jedné z posledních scén má Helena schůzku se svým manželem a má na sobě právě tyto boty. Zdeněk je z toho nespokojen, protože je Helena vyšší než on. Nejprve si chce sednout a když Helena odmítne se slovy, že radši postojí, tak si stoupne na chodník, aby byli stejně vysokí. Zdeněk žádá Helenu o druhou šanci, kterou Helena odmítne. Ona po něm žádá, aby papíry podepsal co nejdříve, aby to už měli za sebou a manželství bylo zrušeno.

Od začátku příběhu je tu zřejmý velký posun. Helena se dokázala postavit na své nohy a oprostila se od svého manžela. Uvědomila si, že jí manžel jen utlačoval a nedovoloval jí žít si svůj život. To vše si uvědomila a po vzoru své matky svůj život změnila, i když ne tak drasticky. Vytvořila si vztah s Danem a tím se odpoutala od svého minulého života. Dan je kupodivu také vysoký a vyšší než je ona sama, takže i v tomto ohledu se jí splnilo přání a může nosit takové boty, které se jí líbí, a užívat si polibek na špičkách.

Celý příběh bychom tedy mohli shrnout jako příběh získání svobody, odpoutání se od manžela a nalezení sebe sama. Boty na vysokých podpatcích nás provázejí celým filmem, i když to asi nebyl záměr, jelikož pro Helenu představují právě získanou svobodu a volnost, kterou neměla po více jak dvacet let. Už se totiž nebála, že svého bývalého manžela při setkání převyšovala, a nevadilo jí, že jemu z toho bylo úzko a že se vedle ní necítil jako „pravý muž“. Vidíme tedy, že i tak obyčejná věc jako jsou boty, mají pro hlavní hrdinku velkou důležitost.

Na její získanou svobodu spojenou s botami se můžeme podívat i z jiného úhlu pohledu, tedy propojit ji s mýtem krásy, který bude rozebírán v následující kapitole. Naomi Wolf říká, že ženy se hezky oblékají a líčí ne kvůli sobě, ale kvůli mužům, kterým se chtějí zalíbit. Proto můžeme na Heleninu změnu názoru v nošení těchto bot

pohlížet i tímto způsobem, tedy že se podřídila mýtu krásy. Chtěla se zalíbit mužům a ukázat jim své nohy v již zmíněných botách. Pro muže boty na podpatku představují symbol „ženskosti“, takže je možné, že Helena takto mýtu podlehla. (Wolf 2000: 13) Otázkou zůstává, jestli je silnější propojení těchto bot se získáním svobody, nebo právě naopak se ztrátou svobody a podřízení se mýtu krásy, tedy mužům.

1.2.2.2. „Podlehnutí mýtu krásy“

Jak již bylo řečeno, boty na vysokém podpatku představují pro Helenu symbol svobody a odpoutání se od manžela. Helena také začala celkově více dbát o svůj vzhled. Tuto její změnu můžeme spojit s teorií mýtu krásy, o kterém hovoří Naomi Wolf. Helena v manželství neměla potřebu hezky se oblékat a dbát o svůj vzhled. Byla vdaná a nechtěla zapůsobit na jiné muže. Po rozchodu se ale u ní něco změnilo. Začala se oblékat odlišně a snažila se zapůsobit na své okolí. Ve filmu je na to pohlíženo jako na odpoutání se od svého minulého života a manžela. Pokud se na to ale podíváme jiným úhlem pohledu, tak to vypadá, jakoby Helena podlehla mýtu krásy a chytila se do jeho pastí, a proto se začala oblékat vyzývavěji, aby zapůsobila na jiné muže. Snažila se podobat ideálům, které viděla všude kolem sebe a také ve své matce, která pro ni byla vzorem. (tamtéž: 14)

Helena se tedy dokázala oprostít od muže, který představoval mužskou hegemonii a kterému se musela podřídít. Vztahem s ním jakoby přijala svůj osud podřízenosti. Takže tím, že se ze vztahu s ním dokázala vymanit, se vzepřela hegemonii mužů, což vedlo k tomu, že se mohla rozhodovat sama za sebe a řídit si svůj život.

Jak již bylo řečeno, měl Zdeněk problémy se svojí výškou, proto nedovolal své manželce nosit takovou obuv, která by ho vedle ní dělala menší. Zajímavá je tedy scéna, kdy Zdeňka vidíme stát vedle ženy, kvůli které svoji manželku opustil. Zajímavé je to z toho důvodu, že tato žena je mnohem vyšší než on, a to i bez bot s podpatkem. Na druhou stranu byla mladší a dalo by se říci i krásná, což muselo na Zdeňka zapůsobit. Ve společnosti panuje stereotypní představa, že krásná žena muže reprezentuje, což Helena nedělala podle jeho představ. Z toho důvodu si také mohl najít

„krásnější“ přítelkyni, která by ho takto reprezentovala. Podlehl tedy mýtu krásy a mládí, kdy je za lepšího člověka považován člověk mladý a krásný. (tamtéž: 13)

Po rozchodu se Vilma s Laurou rozhodnou zlepšit Heleninu náladu a pomoci jí dostat se z deprese. Prvním krokem ke zlepšení její situace vidí Vilma v nakupování oblečení. Podle ní by se Helena měla oblékat jako žena, tedy koupit si tričko s větším výstřihem, a měla by si změnit účes. Také by si měla koupit lodičky, aby zapůsobila na kolemjdoucí pohledné muže. Zde můžeme opět vidět působení mýtu krásy, kterému ženy podléhají jen proto, aby zapůsobily na své okolí. Vilma Heleně říká, že to dělá jen pro sebe, protože dá najevo svojí ženskost a svoje vnitřní já, ale není tomu tak.

Ve scéně, která je opět důležitá pro analýzu, opět vystupuje Vilma, která vtipným způsobem hodnotí a komentuje Heleninu chůzi slovy: „*Kdy si tvoje matka konečně uvědomí, že má boky a že je načase je používat.*“

Scéna naznačuje, že Helena by měla něco se sebou udělat. Tato změna by neměla být pro ni samu, pro její vlastní dobro, ale ve skutečnosti by to měla udělat pro svoje okolí, přesněji pro muže, kterým se chce zalíbit. Kroucení boky při chůzi by nijak zvlášť její chůzi nevylepšilo, pouze by to byl efekt pro muže. Vilma tedy podlela ideálu ženské krásy, který je v naší společnosti nastaven, a snaží se to samé udělat se svojí dcerou, i když to myslí v dobrém. Na druhou stranu je nutné dodat, že Vilma využila tohoto ideálu úspěšně pragmaticky pro své vlastní potřeby. Byla to jedna z věcí, díky které si dokázala získat muže, po kterých toužila. (tamtéž: 13)

Další výjimku ve filmu opět představuje Vilma, která rozhodně nepředstavuje „typický obraz ženy“ ve společnosti. Svou sexualitu dává velmi na odiv a nestydí se za ni. Ženy byly dříve za takovéto chování společností trestány, protože muži byli vždy ti, co měli mít v rámci sexuality navrch. Proto ženy, které se vymykaly nastavenému řádu, musely být podrobeny a zkroceny. (Morris 2000: 48) Vilma však ukazuje, že už tomu tak nemusí být. Sice je za to odsuzována svou dcerou, ale společností to nevádí, jelikož její memoár o těchto příhodách není zavrhován. Prolomuje zde stereotypy žen svůdnic, které byly za své chování často odsuzovány. Také ukazuje, že na věku nezáleží, tedy že

se může chovat, jakoby byla o desítky let mladší a např. si pořídit tetování. Na druhou stranu byla Vilma známá herečka, proto mohlo být její chování tolerováno, zatímco u lidí, kteří nejsou takto veřejně známí, by mohlo být podobné chování odsuzováno.

Vilma tu tedy představuje silnou ženu, pro někoho i „bohyni“ díky svému životu, který ve filmu vedla, která svou sílu dává najevo i přesto, že má rakovinu. Odmítá se totiž podřídit tomu, co znamená podle společnosti mít rakovinu, tedy neustále navštěvovat doktory a „vypadat nemocně“. Dalo by se říci, že ona sama pohlíží na svou nemoc jako na něco nedůležitého v jejím životě, a uvědomuje si, že s touto nemocí její život ještě neskončil. Proto je podle Susan Sontag důležité vnímat tuto nemoc a všechny ostatní nemoci bez dalších významů, např. bledé tváře, slabosti, zvracení, upoutání na lůžku a dalších, které jsou k takto vážným nemocem připisovány. (Sontag 1997: 95)

Zajímavý je rozhovor Vilmy s dcerou. Helena jí říká, že viděla její rentgen a CT. Vilma odpoví: *„Sluší mi to na nich?“* ... *„Vždyť umřeš.“* - *„Umřu stejně.“*; *„Neblázni, jde ti o život.“* - *„No právě.“*

Vilma se tedy rozhodla nepodlehnout společnosti a žít si svůj život až do konce podle svých stanovených pravidel a ne podle toho, co od ní společnost očekává. I přesto ale dbala na to, jak vypadá. O tom svědčí i její zájem o to, jestli jí to sluší na rentgenu a CT. Opět o ní tedy můžeme říci, že podlehla nátlaku společnosti a mýtu krásy. O tom také svědčí její pečlivá snaha o to, aby vypadala co nejmladší nebo např. dávání na odiv svého dekoltu. Stejně tak velmi dbala na to, aby vypadala dobře i na svém pohřbu. O čemž svědčí „rozhovor“, který Helena se svojí matkou vede na jejím pohřbu. Vilma po ní žádá, aby ještě více její dekolt vynikl, aby si „užila“ i vlastní pohřeb. Můžeme říci, že u Vilmy jde přímo o identifikaci s obrazem krásy, jde tu o její identitu. Proto by cokoliv, co by její krásu narušovalo, mohlo také „narušit“ její vlastní identitu.

Jednou z dalších možností, jak se lidé v okolí Heleny snaží pro ni samou zlepšit její situaci, je najít jí jiného muže. O to se snaží přítel její dcery Jakub. Ten se pokouší

na Helenu „nalákat“ svého kamaráda Michala. Popisuje mu Helenu jako ženu vzdělanou, ženu stejně starou jako on a ženu, která je přesně jeho typ. Je ale zřejmé, že se to Michalovi nelíbí, a to z toho důvodu, že je na mladší ženy.

Michal tu představuje typického muže, který hledá pouze krásu, mládí a ženu, která se mu podvolí. To ve starší Heleně nevidí. Opět tu působí mýtus krásy, jelikož je v naší společnosti dávana přednost mladým a krásným ženám, před ženami staršími a ne tak pohlednými. O tom také svědčí to, že schránka tzv. železné panny, o které píše Naomi Wolf a která byla zmíněna v teoreticko-metodologické části, byla vymalována jako krásná a mladá žena. Mládí je totiž spolu s krásou úzce spojeno a představuje důležitý aspekt naší společnosti. (Wolf 2000: 13)

Jeho chování by se také dalo vysvětlit jeho strachem z toho, že nebude ve společnosti považován za „nositele mužskosti“ a ostatní muži ho budou považovat za muže méněcenného. Proto se k ženám chová tak, jak se k ním chová, tedy že je považuje za svůj majetek a za objekt své touhy. Jeho adrenalinové koníčky také ukazují, že se snaží dávat najevo maskulinitu, jelikož se snaží ukázat, že na to má a že nevykouvá před žádným nebezpečím. Jak píše Kimmel, že není „baba“, ale muž.

To samé bychom mohli říct i o Zdeňkovi, jelikož se chová nadřazeně ke své ženě a snaží se neustále dokazovat své postavení ve společnosti tím, že je „pravým mužem“. Výjimku tu představuje Jakub, který nedává moc najevo svojí maskulinitu, a dokonce se i v některých případech podřizuje ženám. Také se nad nimi nepovyšuje a nedělá z nich jejich majetek, jako je tomu u Michala. (Bourdieu 2000: 32, Kimmel 1999: 58)

Film se tedy podle názvu jeví jako film pro ženy a o ženách. Měl by být tedy vytvořen přesně na míru ženám, jenže tomu tak není. Sice ukazuje ženy jako silné bytosti, které jsou schopny vzepřít se mužům a žít si svůj život podle sebe, ale jen v určité míře. Celým film je tedy protkán mýtem krásy, i když si hrdinky myslí, že vše dělají jen samy pro sebe. (Wolf 2000: 13)

1.2.3. Genderové role a stereotypy

Ve filmu se také objevuje velké množství genderových stereotypů, které jsou v naší společnosti zakořeněné.

Hlavní postava Helena je profesí vztahová poradkyně a radí manželským párům, jak vyřešit problémy ve vztahu, aby nemuselo dojít k rozvodu. Helena se zabývá vztahy mezi lidmi, tedy něčím, co je podle společnosti pro ženy typické. Carol Gilligan ve své knize píše o tom, že jsou ženám často připisovány tyto stereotypní vlastnosti, a to již zmíněné vyznání se ve vztazích mezi lidmi, nebo také pochopení jejich citů. Oproti tomu společnost od mužů schopnost vztahovosti neočekává, stejně tak dávání najevo svých pocitů. (Gilligan 2001: 17)

O tom také píše Nancy Chodorow a říká, že právě ženy podle ní více inklinují ke vztahům a citům, díky většímu poutu, které si vytvořily v dětství se svou matkou. Oproti tomu muži se museli v dětství od matky odpoutat a zaměřit se na otcovskou figuru, což vedlo k tomu, že predispozice pro citovost a vztahy nemají takové jako je tomu u žen. (Chodorow 1978: 44) Proto tedy můžeme říci, že scénáristé nemohli vybrat pro Heleninu postavu více stereotypní zaměstnání než je právě vztahová poradkyně.

Paradoxně i přesto, jaké má Helena zaměstnání, není schopná vyřešit svoje vlastní manželství. V příběhu si často povídá sama se sebou, kdy na jedné straně vystupuje jako terapeutka a na druhé jako pacientka, a řeší svůj vlastní vztah.

Sama si pokládá otázku: „*Nikdy nepřemýšlíš o tom, kde jsi udělala chybu?*“

Je zřejmé, že si sama sobě dává nevědomě za vinu, že je konec vztahu její vinou, i když tomu tak není. Nadává si, že to měla tušit dávno, protože je to muž. Zde Helena nevědomky naráží na dvojí morálku ohledně sexuality, kdy je sexuální život u mužů podporován, zatímco u žen je tomu naopak. (Morris 2000: 48) Také tu naráží na stereotyp který je často spojován s muži, a tím je jejich nevěra.

Ohledně dvojí morálky sexuality je také důležité zmínit rozhovor Jakuba s Helenou. Jakub se Heleny ptá, jestli také někdy podvedla svého muže, jako on podvedl jí. Helena rázně odpovídá, že ne. I když o ní projevil zájem více mužů, tak je odmítla, a ani toho nelitovala. Na jedné straně nám je tedy ukázána mužská nevěra a na druhé ženská věrnost. Film nám tedy na jedné straně podsouvá zadané stereotypy, které jsou ve společnosti zakořeněny. (Renzetti, Curran 2005: 93)

Na druhou stranu se film snaží ukázat dvojí morálku ohledně sexuality i obráceně. Laura Jakuba podváděla s Michalem a nevadilo jí, že to udělala. Když ale

měla pocit, že by on mohl podvádět jí, tak se z toho najednou stal problém, který Laura nebyla ochotná akceptovat. Taková představa panuje ve společnosti spíše o chování mužů.

Podobně jako postava Heleny jsou na tom i hrdinky v podobě Laury a Vilmy. Laura svůj život zasvětila pomoci druhým, jak lidem, tak i zvířatům. K tomu Gilligan říká, že ženy mají potřebu pomáhat druhým, zatímco se tolik nezaměřují na svoje vlastní potřeby. Druzí jsou pro ně přednější. (Gilligan 2001: 17) Laura je toho příkladem. Pomáhá cizincům začlenit se do naší společnosti, podporuje virtuální adoptce dětí v rozvojových zemích, pomáhá zvířecím útulkům a věnuje se dalším podobným aktivitám.

Můžeme říci, že obě ženy vykonávají ve veřejném prostoru takové role, které byly ženám dříve připisovány v prostoru soukromém, tedy péči a pomoc druhým. Je to typický příklad přenesení tradičních ženských rolí ze soukromé sféry do sféry práce. (Renzetti, Curran 2005: 21)

Pokud se podíváme na postavu Vilmy, ona se sice nevěnuje pomoci a péči o druhé, ale věnuje se herectví. Pracuje tedy svým tělem a hlasem. Na základě fotografií a i pohledu do minulosti zjistíme, že Vilma byla krásná, což byl důležitý předpoklad úspěšné herečky v dřívějších dobách. Také si můžeme všimnout, že při krátkém pohledu do minulosti vidíme jen Vilminu nalíčenou tvář a její dekolť. Tato vizualita nás provází celým filmem, a proto jsou hlavní hrdinky ve většině případů vidět upravené, hezky oblečené s velkým dekoltem a s odhalenými nohama. Představují zpestření celého filmu a stávají se objektem touhy mužů. Podle Hanákové se film takto snaží uspokojit své diváky a snaží se cílit na touhy a fantazie mužů, i když by to měl být film určen spíše pro ženy. Stejně tak jsou jejich role ve filmu omezené na „typicky ženské“ role. (Hanáková in Kalivodová, Knotková-Čapková 2013: 89; Showalter in Oates-Indruchová 1998: 219)

Pokud se podíváme na postavy mužů, tak je tu vidět rozdíl. Manžel Heleny Zdeněk pracuje ve své kanceláři, zřejmě jako nějaký manažer, jelikož chodí v obleku s kravatou a jezdí na služební cesty. Jeho práce bude tedy uznávaná a pravděpodobně zaujímá vysoké postavení. Má tedy „typické mužské zaměstnání“. Postava Michala je

na tom podobně. Sice nevíme, jaké je jeho zaměstnání, ale víme, že je to dobrodruh a vyznavač adrenalinových sportů. Dává tím na odiv svou sílu a statečnost, což je s muži spojováno. Kdyby se takto chovala žena, asi by to společností nebylo akceptováno, protože by se řešilo, proč není žena doma a nestará se o svoji rodinu. Dan pracuje jako novinář, věnuje se tedy faktům a pracuje s realitou. Pro práci tedy využívá svůj rozum.

Postava Jakuba tu představuje jakousi výjimku. Jakub pracuje v knihkupectví, což je klidnější zaměstnání, které mu zřejmě nepřináší výsadní postavení ve společnosti. Je milý a vnímavý a rád pomáhá ostatním, což by mohlo být považováno za „ženské“ vlastnosti. Také sexuální scéna, kterou ve filmu vidíme mezi Jakubem a Laurou ukazuje, kdo je ve vztahu nadřazený. Laura je ta, která při pohlavním aktu přebírá kontrolu, zatímco Jakub je ten, co se podřizuje. V tomto okamžiku ho dokonce Laura napomíná, že je moc hlasitý a měl by se ztišit. Situace by spíše podle zavedených stereotypů měla být naopak.

Za stereotypní můžeme také považovat symboliku bot s podpatky, jelikož si tvůrci filmu vybrali k zobrazení Heleniny svobody část obuvi, která je se ženami nejvíce spojována.

Hanáková také uvádí, že muži jsou nejčastěji těmi, co jsou v příběhu aktivní a posouvají příběh dopředu, zatímco ženy v něm vystupují jako postavy pasivní. Je pravda, že mužské postavy jsou v tomto příběhu aktivními činiteli a mají na svědomí některé zvraty ve filmu, např. nevěru v manželství, ovšem takové je to i u ženských postav, které děj také aktivně ovlivňují. Nejvíce by se to čekalo od hlavní postavy Heleny. O ní ale můžeme říci, že spíše pracuje s tím, co jí život přinese. Aktivní ovlivňování děje od ní vidíme až ke konci příběhu, kdy se rozhodne nedat Zdeňkovi druhou šanci. Nejvíce aktivní je tu bezpochyby Vilma, která zasáhla Helenin život nejvíce a způsobila její celkovou proměnu. (Hanáková in Kalivodová, Knotková-Čapková 2013: 87).

Za zmínku také stojí fakt, že právě ženské postavy v příběhu došly největší proměny, zatímco mužské postavy se nijak nezměnily. Helena změnila svůj život od základů a Laura se usadila s Jakubem. Naopak Michal zůstal stejným „záletníkem“ jako na začátku příběhu a Jakub byl tím stejným ohleduplným mužem.

Ve filmu se tedy objevuje velké množství stereotypů a rolí. Nejčastějším stereotypem je tu spojení žen s péčí a s pomocí druhým, což můžeme vidět u Heleny nebo u Laury. U postavy Zdeňka můžeme naopak spatřit stereotyp v jeho zaměstnání, zatímco u Michala stereotyp v jeho roli „lamače“ ženských srdcí. Také zde můžeme nalézt stereotyp mužské nevěry a ženské věrnosti. Později je ovšem dichotomie mužská nevěra/ženská věrnost narušena a je nám představena nevěra žen v podání Laury. Zde se film od stereotypního chování odpoutává.

Podobné je to u Vilmy, která narušuje stereotypní spojení žen s péčí o druhé a také spojení s rolí matky. Vilma se spíše věnovala své kariéře, než své rodině. Můžeme říci, že se věnovala kariéře stejně jako se jí věnují muži, čímž přijala jejich roli. Také je tu narušen stereotyp aktivních mužských postav, jelikož jsou ve filmu aktivnější ženské postavy. Na druhou stranu muži tu nevystupují jako pasivní postavy, jsou také aktivní, i když ne tolik jako postavy ženské.

Můžeme tedy říci, že film spíše reprodukuje zavedené stereotypy, než aby je narušoval. Přesto se tu objeví pár výjimek např. v podobě převrácené role Vilmy nebo v ukázání ženské nevěry jako protikladu k nevěře mužské.

1.2.4. Bechdel test

V této kapitole bych se zaměřila na aplikaci Bechdel testu, který byl zmíněn v teoreticko-metodologické části. Tento test se zaměřuje na role aktivních žen ve filmu a ukazuje, jak jsou ženy ve filmech málo reprezentovány. K tomu, aby film prošel tímto testem, musí splňovat tři stanovená kritéria. I když jsou sepsána v první části této práce, pro lepší přehlednost je zde uvedu znovu.

1) Film musí mít dvě nebo více ženských postav, 2) které spolu hovoří, 3) o čemkoli jiném, jen ne o mužích. (bechdeltest.com)

Pokud použijeme tento test na film *Ženy v pokušení*, zjistíme, že by film testem neprošel. Film má dvě nebo více ženských postav, jsou jimi Helena, Laura a Vilma. Všechny tyto ženy spolu také hovoří. Až do tohoto druhého bodu by tedy film testem prošel bez problémů. Problém nastává u bodu třetího. Ženy zde hovoří jen o mužích a o tom, jak je zaujmout nebo jak si s nimi vytvořit vztah. Např. Vilma vždy vidí zlepšení života Heleny v nalezení nového muže. Kvůli třetímu bodu by film *Ženy v pokušení* Bechdel testem neprošel.

2. FILM MUŽI V NADĚJI

Film *Muži v naději* opět natočil režisér Jiří Vejdělek a film měl premiéru v srpnu roku 2011. Tento film je popisován jako komedie o dvou mužích a jejich nevěrách, se kterými se snaží skloubit svůj manželský život.

Film je popisován jen jako komedie, zatímco u druhého filmu o ženách se objevuje i popis hořká komedie. Je zajímavé, že strasti žen mohou být považovány za hořké, zatímco ty mužské ne.

2.1. Děj filmu a jeho postavy

Film se soustředí kolem hlavní postavy Ondřeje a jeho tchána Rudolfa. Rudolf se snaží svého zetě přesvědčit, že šťastné manželství je takové manželství, jehož součástí je nevěra. On sám byl totiž své ženě mnohokrát nevěrný a myslí si, že jen díky tomu mu manželství funguje. Proto se snaží pro svého zetě najít ženu, se kterou by mohl být nevěrný. To se mu podaří a do děje filmu vstupuje Šarlota.

Mezitím zemře Rudolfova manželka a její smrt mu otevře oči, a proto se pokusí svého zetě přesvědčit, že by měl být spíše se svojí ženou. Vše se vymkne kontrole, když zjistíme, že je Šarlota těhotná a rozhodne se o jejich vztahu říci Ondřejově manželce Alici. Nakonec jí v tom Rudolf zabráni a předstírá, že je Šarlota jeho milenka a že dítě, které čeká, je jeho. Ondřej tedy začne být opět věrný své manželce, která také čeká dítě (pravděpodobně s jiným mužem), a Rudolf přesvědčí Šarlotu, že je zbytečné ničit jim manželství. (csfd.cz; fdb.cz)

Pokud se podíváme na důležité postavy, je jich ve filmu šest, z toho jsou tři ženy a tři muži. Jedna mužská postava se ale ve filmu téměř neobjevuje, představuje v příběhu spíše symbolickou postavu, zřejmě aby byl počet mužských a ženských postav vyrovnán, když se má jednat o film o mužích.

Jako v předchozí analýze nejprve začneme ženskými postavami a to postavou Alice. Jedná se o manželku Ondřeje, se kterým má syna. Svému muži pomáhá vést jeho vysněnou restauraci a dalo by se říci, že se mu snaží řídit jeho život. V celém filmu se Alice jeví jako správná žena a matka. Vše se změní až ke konci příběhu, kdy zjistíme, že má milence.

Velmi důležitou postavou pro příběh je Šarlota, která je nejvýraznější ženskou postavu v celém filmu. Po setkání s Ondřejem se stane jeho milenkou, i přestože ví, že je Ondřej ženatý. Zpočátku jí jejich vztah nevadí, ale později si začne uvědomovat, že nechce být až ta druhá, a rozhodne se jeho manželce všechno prozradit. Bohužel se svým plánem neuspěje a shodou náhod je vydávána za přítelkyni Rudolfa.

Třetí ženou důležitou pro příběh je postava Marty. Přestože se nevyskytuje v celém příběhu, i tak ho ovlivnila. Marta je dlouholetou manželkou Rudolfa a matkou Alice. Zjišťujeme, že věděla o všech nevěrách svého manžela, ale i přesto se je rozhodla tolerovat. Nevěry tolerovala z jediného důvodu a to proto, že se poté její manžel cítil provinilý a snažil se jí všechno vynahradit.

Pokud se podíváme na důležité mužské postavy, je pro děj nejdůležitější postava Ondřeje, na kterého se celý děj filmu zaměřuje. Ondřej je zpočátku spořádaným manželem, ale jelikož mu jeho restaurace nevydělává a v manželství se začíná nudit, dá na radu svého tchána a najde si milenkou Šarlotu. Kvůli ní začne být také více pozorný ke své ženě. Zpočátku je se svým rozhodnutím spokojený, ale teprve po nějaké době si uvědomí, že je pro něj manželství mnohem důležitější a rozhodne se zůstat se svou manželkou, i přesto, že s ním Šarlota čeká dítě. Vše se sice trochu zkomplikuje, když je Šarlota nepřímo donucena do vztahu s jeho tchánem, Ondřej se tomu ale také rozhodne podřídit, jen aby zachránil své vlastní manželství.

Velkým rádcem a také zachráncem Ondřeje je jeho tchán Rudolf, který představuje dalšího muže v příběhu. Rudolf byl své manželce nesčetněkrát nevěrný, a proto to také doporučoval svému zeťovi. Tvrdil, že by se svojí manželkou nevydržel tak dlouho, kdyby neměl jiné ženy, které mu ukázaly něco odlišného. Proto si je představoval, když byl se svojí ženou. Až po její smrti změnil názor a uvědomil si, že se jí měl více věnovat a že je nevěra špatná. O tom samém se také snaží přesvědčit svého zetě.

Posledním mužem v příběhu je Louis, který se ve filmu objeví jen v malém počtu scén, dokonce toho ani moc nenamluví. Pracuje jako kuchař v restauraci, kterou vlastní Ondřej se svou manželkou. Pro děj filmu je důležitý jen tím, že se ukáže být tajným milencem Alice.

2.2. Analýza z genderové perspektivy

2.2.1. Genderové archetypy

Stejně jako u předchozí filmové analýzy začneme s archetypy a se ženskými postavami.

Pokud se podíváme na postavu Alice, vládne nad svým manželem pevnou rukou a rozhoduje o jeho životě ku svému prospěchu. Podle Annis Pratt bychom mohli u Alice spatřit menší náznaky archetypu bohyně, tedy ženy, která má ve svých rukou určitou moc, kterou používá nad muži, tedy nad Ondřejem. Alice se snaží řídit Ondřejův život a je tedy zřejmé, že si jde vždy za svým. Příkladem může být její snaha otěhotnět. V tomto ohledu je tu zřejmá její závislost na mužích, protože bez svého manžela nevidí jinou možnost jak dítě počít. Její manžel tu tedy představuje nezbytnou součást jejího příběhu. To nám ukazuje, že Alicina moc není taková. Navíc podle Pratt působí archetyp bohyně v matriarchálním řádu, ne v řádu patriarchálním, jako tomu je u Alice, proto spíše odpovídá její postava druhému archetypu z legend o svatém grálu, tedy archetypu podřízené ženy. (Pratt 1981: 174)

Pokud bychom se podívali na archetypy podle Pam Morris, tak bychom Alici mohli považovat za tzv. slabší pohlaví a to právě z toho důvodu, že se snaží otěhotnět. Muži jsou na ženách závislí právě kvůli reprodukci, protože bez ženy dítě počít nemohou. Z toho důvodu se snaží ženy ovládat, aby měli navrch ve všem ostatním. V tomto případě má ale spíše navrch Alice. Ta se také zprvu jeví jako „dokonalá žena“, jelikož je nám předkládán obrázek Alice jako věrné manželky. Ke konci příběhu je ale tento obraz zničen, jelikož zjistíme, že zase tolik věrná svému manželovi není. (Morris 2000: 48)

Další ženskou postavou je Šarlota. Šarlota z počátku příběhu vystupuje jako silná a nezávislá žena. Záhy se nám ale odhalí její závislost na mužích, konkrétně na Ondřejovi. Nestačí jí už být jen milenkou, naopak chce něco víc. Chce, aby pro ni byl oporou a aby jí ochraňoval jako svoji ženu. Můžeme tedy říci, že se mu podřídila a tím se také podřídila jeho hegemonní moci. Proto bychom ji ke konci příběhu mohli přirovnat k archetypu mořské panny nebo víly, které oslňují svou krásou, zatímco svou moc ztratily. (Pratt 1981: 174)

Pam Morris by Šarlotu přirovnala k archetypu ženy jako svůdkyně. Šarlota jako svůdná žena vystupuje už od první scény, ve které se ve filmu objeví. Svým chováním

a stylem oblékání působí také velmi svůdně. Z toho důvodu také od začátku působí na Ondřeje velmi odvážně a odrazuje ho svým chováním. Jak píše Morris, muži se obávali, že by ztratili kontrolu při sexuálním aktu, jelikož by ji převzaly právě takovéto svůdné ženy. Toho se zřejmě bál i Ondřej. Nakonec se mu ale Šarlotu podařilo podmanit a získat nad ní kontrolu, takže bychom mohli říci, že se stala dokonalou a podřízenou ženou. (Morris 2000: 48)

Poslední ženskou postavou v příběhu je Marta. Marta tu od počátku vystupuje jako dokonalá žena, která je věrná svému manželovi už více jak třicet let. Ona je ta, ke které se manžel vždy rád vrací a která pro něj představuje bezpečný domov a zázemí. Proto bychom ji také mohli považovat za archetyp ženy z doby poartušovských legend. Je podřízená svému manželovi a její situace jí vyhovuje, jelikož netouží po žádné změně. Později ale zjistíme, že není až takovou „dokonalou ženou“, jakou se v příběhu zdála být. Nejenže věděla o manželových nevěrách, ale také je využívala ku svému prospěchu, jelikož si ji manžel vždy po nevěře hýčkal. Také zjistíme, že ona sama mu byla nevěrná, takže k představě dokonalé a věrné manželky měla přece jen daleko. (Pratt 1981: 174, Morris 2000: 48)

Jak tedy fungoval jejich vztah? Rudolf svojí ženu podváděl, protože jak sám říká, nevydržel by být s jednou ženou tolik let. Marta o jeho nevěrách věděla, ale dělala, že nic neví, aby jí manžel nosil dárky pokaždé, když jí podvedl. Můžeme také říci, že si snažila jeho nevěru vynahradit, a to vlastní nevěrou, i když jen s jedním mužem. Zajímavé je, že v jejich manželství stále byly city, i přes své aféry se stále milovali, alespoň Rudolf to tak cítil, což můžeme vidět na jeho chování po Martině smrti.

Pokud se podíváme na mužské postavy, tak jsou si všechny velmi podobné. Ondřej zpočátku vystupuje jako věrný a oddaný manžel, můžeme říci, že i podřízený své manželce. Jelikož mu vztah tolik nevyhovoval, tak si našel milenkou, se kterou byl právě on tím nadřazeným. Opačné bylo chování Rudolfa. Ten nejprve vystupoval v příběhu jako svůdník a až po smrti manželky se z něj stal muž oddaný své zesnulé ženě. Oba dva také stojí v centru veškerého dění v příběhu. Kolem nich se odvíjí hlavní děj a oni jsou také těmi, co děj posouvají dopředu svým jednáním. Také právě jejich postavy dojdou největší změny, ze „záletníka“ na věrného muže a naopak. Oproti tomu ženské postavy jsou sice pro děj důležité, ale ne v takové míře jako mužské. Ženy zde spíše vystupují jen jako doplňky pro muže, i když na druhou stranu také ovlivnily

vývoj v chování mužů. Bohužel se jejich postavy nevyvíjí tolik jako ty mužské a jsou tedy spíše pasivními postavami, zatímco muži jsou po celý příběh postavami aktivními. (Fetterly 1978: 494)

Je tedy zřejmé že se jedná o „typický mužský film“, který se snaží mužské publikum nalákat na ženská těla. Výjimku tu tvoří vztah Marty a Alice, tedy matky a dcery. Marta své dceři radí, jak vést správné manželství a že je důležité se o manžela starat a dávat si na něj pozor. Když už k nevěře dojde, je pro Martu důležitější to, že se k ní vždy manžel po nevěře vrátil, než samotná nevěra.

2.2.2. Konstruování genderové moci

Jak již z názvu vyplývá, je film *Muži v naději* převážně o mužích, kteří zde představují hlavní postavy. Z toho důvodu se zde také dají očekávat určité formy genderové moci, kterou muži nad ženami uplatňují.

2.2.2.1. Podřízenost žen moci mužů

Mužské postavy, hlavně Rudolf a Ondřej, tu vystupují jako aktivní postavy, které hýbou dějem. Film je o mužích, jejich útrapách a příhodách, zatímco ženám se příliš nevěnuje. Muži tu tedy vystupují jako hlavní subjekty, zatímco ženy jsou zde jen objekty k jejich potěšení, a to doslova. (Některé příklady uvedu v následující analýze.) Také se mužům musí v jejich jednání podřídít a samy si to ani neuvědomují. Je mezi nimi vytvořen mocenský vztah mužské dominance a ženské podřízenosti. Ženy si tento vztah neuvědomují, jinak by na nich moc mužů nemohla být vykonávána. Jak již bylo řečeno, Foucault uvádí jako předpoklad pro vytvoření mocenského vztahu svobodu jedince, na kterém je moc uplatňována. Ženské postavy ve filmu svobodné jsou, nejsou žádnými otrokyněmi, takže na nich muži mohou svou moc vykonávat. (Foucault 2003: 198)

Rudolf Ondřejovi tvrdí, že je nejlepší svou manželku podvádět s jinou ženou, protože jedině tak manželství vydrží. Podle něj dobře provedená nevěra zachránila nejen jeden vztah, dokonce i jeho vlastní manželství. Když ale manželka Rudolfa Marta

zjistí, že ji manžel podvádí, vyhodí ho z bytu. I přesto se ale o něj stará, donese mu potřebné léky, říká, co si má obléct atd. Její dcera Alice to nemůže pochopit.

Marta jí na to říká: „*Kdybych si kvůli každému jeho záletu měla dělat vrásky, tak jsem „scvrklá jako rozinka“.*“ Alice se nevěřicně ptá: „*Ono jich bylo víc?*“ Marta jí na to odpovídá: „*S poslední jich bylo 139.*“

Marta o manželově nevěře věděla a nic s tím neudělala, ani Rudolfa žádným způsobem nekonfrontovala. Zjistíme, že jeho nevěru využívala k tomu, aby jí manžel věnoval více pozornosti a zahrnoval ji dárky. Můžeme říci, že se podřídila jeho chování a dál předstírala věrnou a poslušnou manželku. Mary Wollstonecraft by toto chování kritizovala, protože požadovala, aby si žena šla za svým a nenechala se muži ovládat. Požadovala pro ženy svobodu a volnost, aby si také mohly dělat co chtějí, stejně jako muži. (Wollstonecraft in Oates-Indruchová 1998: 24) Na druhou stranu bychom mohli říci, že Marta využívala svého manžela právě kvůli darům, které od něj dostávala. Otázkou zůstává, jestli manželova nevěra byla dostatečnou protiváhou. Když však zjistíme, že ona sama manžela podváděla, i když jen s jedním mužem, hned se nám situace jeví odlišně.

Zajímavé je, že nevěře žen se v příběhu děj tolik nevěnuje, nevěra Marty a Alice je nám představena jen velmi okrajově. Ukázka Aliciny nevěry zabere jen pár sekund. Film nám nepřímou předhazuje myšlenku, že se jedná o něco tak výjimečného, že to ani nestojí za zmínku. Objevuje se tu tedy dvojí morálka sexuality, kdy je mužská nevěra podporována, zatímco ženská není. (více v další kapitole) (Morris 2000: 48)

Když se poté Alice ptá matky, jak na nevěry přišla, odpověď Marty jí překvapí: „*On si své milenky fotil, ale nefotil si jejich tváře.*“

V zápětí se dozvídáme, co tím přesně myslela. Protože se nám naskytne zajímavá scéna, kdy Rudolf ukazuje své fotografie Ondřejovi. Jedná se o fotografie intimních partií žen. Na každé fotce jsou vždy vidět jen jejich rozkroky, popřípadě jejich nohy nebo břicha a poprsí. Ani na jedné není vidět ženská tvář. Jeden exemplář dokonce

představuje odlitek ženina pozadí, protože prý Rudolfovi došel film, tak chtěl mít na památku něco jiného.

Jedná se o typický příklad mužské dominance nad ženami. Ženy tu jsou opět zredukovány na pouhé objekty, na pouhé části svého těla, o kterých Rudolf říká, že ví, které jeho milence patří, aniž by viděl obličej. Muž si zde udělá z ženy takový objekt, jakým ho chce mít, a žena ani neví, na co byla takto zredukována. Už jen to, že tyto ženy daly Rudolfovi souhlas, nechaly se jím takto vyfotit a „naaranžovat“ do potřebné polohy, kterou po nich Rudolf chtěl, ukazuje jejich podřízenost, kterou si samy neuvědomovaly. Na vzniklých fotografiích se staly jakýmsi bezduchým objektem, který už nepředstavuje ženu, ale pouhé potěšení pro muže. Laura Mulvey píše o pojmání druhého jako objektu jako o tzv. skopofilii. Dochází k tomu, že je na intimní partii žen na fotografiích pohlíženo jako na předměty. Můžeme říci, že těmto ženám jejich zobrazované části těla nepatří. Byly jim „odebrány“ na fotografiích a oproštěny od těla. (Mulvey in Oates-Indruchová 1999: 121) Hanáková k tomu dodává, že jelikož ženy vystupují ve filmu až jako ty druhé, tak jim jejich vlastní tváře nepatří, patří divákům. Jejich tváře jsou pro ně tedy nedostupné. V tomto filmu jsou pro ženy jejich tváře také nedostupné, a to přímo doslova. (Hanáková in Kalivodová, Knotková-Čapková 2013: 89)

Podobnou situaci a dle mého názoru důležitou pro mou analýzu můžeme vidět také na začátku příběhu, kdy spolu Ondřej a Rudolf hrají kulečnick se Šarlotou. Ta říká, že jí hra nejde, že to bude zřejmě kvůli vlasům, které jí padají do obličeje. Z toho důvodu si před nimi sundá své spodní prádlo a udělá si z něho gumičku, do které si sváže vlasy. Zde je vidět, že je Šarlota pouhým objektem mužské touhy a je také muži ovládána z vlastní nevědomosti. Klidně by si mohla vlasy upravit jiným způsobem, ale udělala to zrovna tímto způsobem, a to právě proto, aby okolo stojící muže zaujala a zejména provokovala. Také obejde kulečnickový stůl a stoupne si před Rudolfa a Ondřeje a začne kulečnick hrát. Oba dva se jí podívají na její nohy a na pozadí. Udělala přesně to, co si myslí, že muži chtějí, a co od ní očekávají. Nevědomky se tak podřídila mužům. Pierre Bourdieu by její chování označil jako podřízení se symbolickému násilí. Muži si to žádají, tak to udělala. (Bourdieu 2000: 32)

Zároveň Ondřej i Rudolf neskrytě Šarlotu obdivují a zřetelně dávají najevo, že se jim zamlouvá, tedy spíše její tělo, než její osoba. Pokud by o Šarlotu zájem neprojeвили, tak by si o nich kolemstojící muži mohli myslet, že nejsou „pravými muži“, protože je žena v podobě Šarloty nezajímá. Stejně tak se v průběhu celého filmu netají svým zájmem o opačné pohlaví, které ve filmu představují mladé a štíhlé ženy. Tím, že se za všemi těmito ženami ohlížejí a pozorují je, dávají opět najevo svou mužskost.

Ke konci příběhu se dočkáme příliš vyhocené, dokonce absurdní situace. Šarlota se rozhodne říci Ondřejovi, že s ním čeká dítě a že chce jejich vztah ukázat na veřejnosti. Do restaurace, kde na něj Šarlota čeká, ale dorazí i Alice a Rudolf. Vše nakonec dopadne tak, že Rudolf předstírá, že dítě čeká Šarlota s ním, aby zachránil manželství své dcery a Ondřeje. Říká Šarlotě, že přece nechce zničit něčí manželství, takže by měla na jeho nabídku přistoupit. Také jí říká, že nechce, aby byla svobodnou matkou, kdy by se musela starat o své dítě sama. Z těchto důvodů Šarlota nabídku přijme a tím se opět podřídí vůli muže, stejně jako to dělala v druhé půlce filmu. Navenek se sice jeví jako nezávislá žena, ale ve skutečnosti taková není, jelikož se většinu příběhu podřizovala buď Ondřejovi, nebo Rudolfovi. Byla tedy celý příběh objektem, se kterým si muži dělali to, co chtěli, a ona jejich chování přijímala. Chovala se tedy jako svůdnice, jak bylo řečeno výše, a muži si s ní dělali to, co chtěli. (Morris 2000: 48)

2.2.2.2. „Podlehnutí mýtu krásy“

Další scény podobné již zmíněné scéně s kulečnickem, i když ne takto extrémní, můžeme vidět v celém filmu, a to hlavně u postavy Šarloty. Všechny tři ženy jsou v celém filmu vždy upravené, hezky nalíčené a oblečené. Šarlotu můžeme vždy spatřit ve vyzývavém oblečení, kterým se snaží zaujmout muže. Dokonce i když jde s ostatními postavami hrát tenis, tak je takto oblečena, zatímco Alice vyzývavě oblečená není. Naomi Wolf by toto chování označila za podřícení se mýtu krásy a tedy i mužům. Ženy se snaží vynikat svým vzhledem a být krásné, aby zaujaly muže ve svém okolí.

Z toho důvodu se Šarlota chová tak, jak se chová. Sice se tedy její jednání jeví jako svobodné, ale není tomu tak. Vše dělá v závislosti na mužích a věnuje svému

vzhledu více času, než je tomu nutné. Mýtus krásy je totiž velmi silný, a ženy udělají cokoli, aby muže zaujaly a vyhrály nad ostatními ženami. Nevědomky tak také podléhají symbolickému násilí, jelikož mají představu, že muže zaujme právě taková žena, která je zaujme svým vzhledem, a proto o sebe pečují nebo se chovají určitým způsobem. Příkladem může být hraní kulečníku zmíněné v předchozí kapitole. (Wolf 2000: 13)

Pokud se podíváme na příběh jednotlivých postav ve filmu, je zřejmé, že muži mají ve filmu mnohem více prostoru než ženy. Muže můžeme vidět při jejich zálibách, zatímco ženy vidíme většinou jen ve spojitosti se svojí rodinou, jako tomu je u Marty a Alice. Můžeme říci, že jsou svým manželům podřízené, protože plní svoje povinnosti v rámci rodiny a nic jiného je dělat nevidíme. Chovají se tedy jako manželky, které své manželé poslouchají. Jsou většinou pasivní, krásné, milé a připraveny k potěšení mužů, což by Wollstonecraft kritizovala. Stejně na tom je i Šarlota. Celý příběh Šarloty je jen o jejích vztazích k mužům, je také pasivní a jen se podřizuje přání mužů, respektive přáním Ondřeje a Rudolfa. (Wollstonecraft in Oates-Indruchová 1998: 24)

Pokud se podíváme na jednotlivé ženské postavy, tak vidíme, že jsou všechny podřízené mužům. U Šarloty je zřejmé podřízení se mýtu krásy, k čemuž jí vede snaha muže upoutat a také si najít nového partnera, popřípadě lásku na celý život. U Marty tuto „podřízenost“ také můžeme vidět, i když u ní je spíše motivována pozorností a dárky, kterými jí její muž zahrnuje po každé nevěře. U Alice je také zřejmé její podřízení se mýtu krásy, i když ne v takové míře jako je tomu u Šarloty. Její „podřízenost“ je spíše motivována touhou po rodině a po početí dalšího dítěte. Jejich důvody k poslušnosti vůči mužům se tedy liší, ale výsledek je stejný, jsou jim podřízené a vystupují zde až jako ty druhé, jejichž bytí je, jak říká de Beauvoir, instrumentální a uzpůsobené k potřebám mužů. (de Beauvoir 1966: 10)

2.2.3. Genderové role a stereotypy

Stejně jako předchozí film je i film *Muži v naději* plný genderových stereotypů. Hlavními postavami jsou tu muži a vystupují tu jako hlavní subjekty ve filmu, zatímco ženy jsou k tomuto subjektu pouhým „doplňkem“, ať už v pozitivním nebo negativním smyslu. Muži tedy řídí hlavní děj příběhu a vše se točí jen kolem nich. Ženy představují

jen okrajovou příběhovou linii a v příběhu vystupují spíše pasivně. I když mají na svědomí některé důležité události, celý příběh je v rukou mužů. (Fetterly 1978: 494, Parente-Čapková in Kalivodová, Knotková-Čapková 2013: 7)

Ženy mají v příběhu spíše omezené role, jejich hlavní rolí je role manželky a matky. To můžeme vidět v případě Alice a Marty. V příběhu není ani zmíněné Martino zaměstnání, ale podle jednoho záběru nám je ukázáno, že nejspíše pracuje v zahrádkářství. Jinak se o ní v příběhu hovoří vždy ve spojitosti s jejím manželem Rudolfem. Alice pomáhá vést restauraci spolu s manželem, ale více je zdůrazňována její role manželky a matky a snaha otěhotnět. Šarlota tu tvoří menší výjimku, protože není vdaná a ani nemá děti, ovšem její role ve filmu je rolí svůdkyně. Opět je tedy spojována s muži, které ve filmu svádí. Ke konci filmu se ale nakonec mateřství spojí i s její postavou – vlastně ji „dostane“: vyhoví přijetí partnera, aby vyhověla stereotypu mateřství uvnitř manželství. Jako svobodná matka by totiž mohla být odsuzována.

Stejně jako u předchozího filmu jsou tu ženy spojovány s morálkou starostlivosti, kdy pečují o svou rodinu a o druhé, což je další stereotyp, který je se ženami spojován. Muži jsou naopak spojováni s racionálním uvažováním, které nám je předkládáno při rozhovorech Ondřeje s Rudolfem, i když se nám jako racionální nejeví. (Gilligan 2001: 17) Příkladem je „vážný“ rozhovor Rudolfa s Ondřejem ohledně nevěry, kterou Rudolf podporuje, protože jedině tímto způsobem lze zachránit manželství.

Muži mají naopak ve filmu mnohem pestřejší role, které se netočí jen kolem jejich manželství a rodin. Rudolf s Ondřejem neustále řeší jiné ženy, své koníčky, svou práci a další podobné věci. Rudolf pracuje jako taxikář, což je typicky mužské povolání. Ondřej pracuje se svojí ženou ve vlastní restauraci a plní si tak svůj životní sen, zatímco vést restauraci snem jeho manželky nebylo, ta mu jen pomáhá. Oba dva mají tedy ve filmu mnohem více možností, než je tomu u ženských hrdinek. Také by se dalo říci, že je zaměstnání mužů váženější než zaměstnání žen. Rudolf určitě vydělává více peněz než jeho manželka, takže tu můžeme spatřit i tento stereotyp. (Renzetti, Curran 2005: 93)

Další stereotyp je zřejmý z jedné scény s Rudolfem a Ondřejem. Oba dva musí jít ven vyklepat koberce, což považují za ženskou práci, jeví se jim to pod jejich úroveň. Říkají tomu ženská diktatura. Mezitím sledují Ondřejova syna, jak mu cizí dívka sebere

koloběžku a ujíždí s ní pryč. Jeho syn dívku doběhne, trochu jí plácne do zad a koloběžku si vezme zpátky. Její matka začne křičet, ať si syna lépe vychovají.

Další žena k tomu řekne: „*Co chceš od chlapů?*“

V zápětí kolem projde jiný muž s kočárkem a druhým dítětem v náručí a říká: „*Všichni nejsme stejní.*“ Reakce Rudolfa: „*Kolaborante.*“. Svému vnukovi říká: „*Dobře jsi to udělal, na ženské se musí chytře.*“

Zde se objevuje typický stereotyp o tom, že muži nejsou schopni správně vychovávat děti, jako to dělají ženy, protože na to nemají „mateřské“ schopnosti. Muž, který prochází s dětmi kolem, se to snaží vyvrátit, ale už nevíme, jaká je na to reakce okolo stojících žen. Tento stereotyp se snaží Gilligan vyvrátit, a proto říká, že i muži jsou stejně jako ženy schopni starat se o druhé, a proto u nich také můžeme najít morálku starostlivosti, stejně jako u žen morálku spravedlnosti. (Gilligan 2001: 17) Je ovšem těžké spojit si výše zmíněnou „ženskou diktaturu“, o které mužské postavy hovoří, se starostlivostí. Podle mužských postav se o starostlivost nejedná, spíše o nucení mužů k práci, která jim pro ně přijde podřadná.

Jak již bylo řečeno, postava Šarloty v příběhu představuje ženu svůdnici. Z toho důvodu je také jako svůdnice zobrazována. Ve filmu ji nevidíme jinak než v šatech nebo tričku s hlubokým výstřihem, se kterým dává najevo své přednosti. Také má většinou na sobě krátké šaty nebo sukni, aby tak zdůraznila své nohy. Můžeme říci, že její postava ve filmu vystupuje jako „okrasa“ pro mužské oči. Její jednání není ve filmu tolik důležité jako její vzhled. Hanáková k tomu říká, že tímto způsobem je ze Šarloty vytvářen pouhý objekt krásy pro mužské diváky. Její tělo je takto zobrazováno jen pro mužské potěšení a jí samé tedy nepatří, patří jen divákům. Podobně je tomu i u ostatních žen. Dokonce i pokud se ve filmu objeví jiné ženy než zmíněné ženské postavy, jsou vždy vidět ve vyzývavém oblečení, s odhalenými nohami a v botách na vysokých podpatcích. Jak hlavní hrdinové, tak i ostatní muži se za nimi otáčejí. Všechny tyto ženy jsou jen pouhými objekty touhy, nic víc, proto také většinou nevidíme jejich tváře, ale jen to, co z nich dělá sexuální objekty, tedy nohy, vaginu nebo poprsí. (Hanáková in Kalivodová, Knotková-Čapková 2013: 89)

Ženy jsou tedy ve filmu zobrazovány takovým způsobem, jaké je muži chtějí mít, a to vysoké, štíhlé, mladé a krásné. Kromě hlavních ženských postav nevidíme ve filmu žádné starší ženy, ani ženy s pár kily navíc, popřípadě ženy neupravené. Film také nepřímou generalizuje, jako by všechny ženy nosily stejné vyzývavé oblečení. Ženy jsou tu tedy viděny tak, jak je vidí mužské postavy v příběhu, ne tak, jak by na sebe ženy samy pohlížely. Jak by řekla Mulvey, jsou tu z nich objekty. (Mulvey in Oates-Indruchová 1999: 116) Z toho důvodu tu také můžeme vidět podlehnutí mýtu krásy, protože všechny ženy zde vypadají, jakoby právě vyšly z módního salónu. Také je tu dávana přednost těmto ženám před ženami staršími, a to tím způsobem, že je vůbec nevidíme. V celém filmu můžeme vidět jedinou starší ženu v podobě Marty. Film se nám tímto způsobem snaží naznačit, že je snad svět bez těchto žen „lepší“, protože je to tak lepší pro mužské potěšení. (Wolf 2000: 14)

Další stereotyp, který tu můžeme spatřit, je dvojí morálka ohledně sexuality. Muži tu jsou představeni jako nevěrníci, kteří mají nevěru v žilách. Proto je ve filmu na mužskou nevěru pohlíženo jako na něco, co k mužům patří.

Alice se ptá své matky, proč svému manželovi odpustila. Ona jí odpovídá: „*Je to chlap, tak co bys chtěla?*“

Ženy tu zpočátku vystupují jako věrné manželky. Ke konci příběhu ale zjistíme, že i ženy jsou schopné nevěry, což můžeme vidět u Alice i u Marty. U Alice tomu bohužel není přikládán takový význam, což podsouvá sdělení, že ženská nevěra není tak důležitá. U Marty je na to pohlíženo hůře. Dvojí morálka je tu tedy více než zřejmá. (Morris 2000: 48)

Důkazem je scéna s rozhovorem Rudolfa s Ondřejem, kdy Ondřej říká Rudolfovi: „*Já nevím, proč se tak hroutíš, vždyť jsi ji podvedl tolikrát.*“ Rudolf odpovídá: „*Prosím tě, to je snad něco jiného, já jsem chlap.*“

Rudolf naznačuje, že jen proto, že je chlap, tak se od něj nevěra očekává a má být tolerována. Totéž říká Marta své dceři. Od Marty, jenom proto, že je to žena, se nevěra

neočekává. Jedná se o typický stereotypní pohled společnosti na nevěru, muži ano a více, ženy méně nebo vůbec. Anthony Giddens toto vysvětluje ve své knize *Sociologie*. Říká, že se biologové snaží větší promiskuitu vysvětlit evolučně. Muži jsou biologicky „naprogramováni“, aby se pokusili oplodnit co nejvíce žen, aby měli větší šanci na reprodukci svých genů. Naopak žena může být oplodněna jen jedním mužem, nemá tedy důvod snažit se tolik jako muži. To by mohlo být důvodem, proč je promiskuita u žen odsuzována více než promiskuita u mužů. (Giddens 2000: 121)

Zajímavá je také situace, kdy Alice s Ondřejem nemohou stále počít dítě. Alice tedy Ondřeje donutí jít na testy, poněvadž podle doktora je ona zdravá, tak je řada na Ondřejovi. Ondřej to nenese dobře. Jelikož je muž, tak se od něj očekává, že splní svojí roli muže a dá své manželce dítě. Kvůli možnosti, že nebude moci splnit svoji roli, se cítí frustrovaně, necítí se jako „pravý muž“ v plnění svých povinností. Také se mu nelíbí, že jeho manželka přebírá iniciativu v rámci jejich sexuálního života, a to právě kvůli početí dítěte. Podle Morris mají muži strach ze ztráty kontroly nad svým sexuálním životem. Bojí se, že v těchto situacích za ně kontrolu převezmou ženy, a proto je Ondřej v těchto situacích nesvůj. Objevuje se u něj strach ze ztráty své mužnosti a strach z neschopnosti počít dítě. Také by se mohl cítit jako slaboch, což podle Kimmela muži neradi dávají najevo. (Kimmel 1999: 58; Morris 2000: 48)

Stereotypní je také méně významná scéna. Když Marta zemře, dostáváme se k Rudolfovi, který o její smrti ještě neví. Zajímavé je, že mu tuto smutnou zprávu přichází oznámit policistka, paradoxně mladá a štíhlá, což můžeme vidět z delšího záběru na její krácející postavu. Proč mu tuto zprávu přišla říct právě žena? Opět se dostáváme k typickému stereotypu, tedy to, že jsou ženy více citové a zvládají podobné situace lépe než muži. Podle Carol Gilligan a Nancy Chodorow jsou ženy s pocity a se vztahy spojovány mnohem více než muži. To také mohl být důvod, proč se jednalo právě o policistku a ne o policistu. (Gilligan 2001: 17, Chodorow 1978: 77)

2.2.4. Bechdel test

Nyní na film *Muži v naději* aplikuji již zmíněný test od autorky Alison Bechdel. Kritéria zní: 1) Film musí mít dvě nebo více ženských postav, 2) které spolu hovoří, 3) o čemkoli jiném, jen ne o mužích. (bechdeltest.com)

Testovaný film má tři ženské postavy, jsou jimi Alice, Šarlota a Marta. První bod je tedy splněn. Tyto postavy spolu hovoří, ale ne všechny tři navzájem. Šarlota s Martou se dokonce ani nepotkají. Máme tu tedy alespoň vždy dvě ženy, které spolu hovoří, tedy Alice s Martou nebo Alice se Šarlotou. Opět si ale ženy povídají jen mužích a svých vztazích s nimi. Alice se svou matkou řeší svého otce Rudolfa nebo svého manžela Ondřeje. Se Šarlotou také rozebírá svůj vztah s Ondřejem a také Šarloty tajemnou známost. Opět by tedy tento film bechdel testem neprošel, stejně jako film předchozí.

SHRNUTÍ A ZÁVĚR

Pokud se podíváme na film *Ženy v pokušení*, tak již samotný název by mohl naznačovat, že půjde o bourání stereotypů, ženy tu budou vystupovat jako nezávislé a silné bytosti, ale je tomu naopak. Ženy i muži jsou tu až na dvě výjimky, Vilmu a Jakuba, zobrazováni stereotypně. O tom také svědčí to, že by tento film neprošel již zmíněným Bechdel testem, a to právě proto, že ženy ve filmu řeší pouze své vztahy, své pocity a osoby opačného pohlaví.

Film *Muži v naději* naopak naznačuje, že se bude zabývat především životy mužů, a také tomu tak je. Proto jsou tu k vidění stereotypy, stejně jako moc mužů nad ženami. To také vede k tomu, že by tento film, stejně jako film opět předchozí, neprošel Bechdel testem, a to právě proto, že ženy ve filmu neřeší žádné své koníčky nebo záliby, ale jen muže a rodinu.

Ani jeden z filmů by neprošel testem Alison Bechdel. Proč tomu tak je? Oba dva filmy nesplňují najednou všechna stanovená kritéria, která jsou k tomu potřebná. Hůře by na tom byl druhý zmíněný film *Muži v naději*. Jsou tu tři ženské postavy, které spolu hovoří, ale jejich převážným tématem jsou muži. Dokonce dvě ze tří postav se ani nepotkají, a to Marta se Šarlotou. Film *Ženy v pokušení* by na tom byl trochu lépe. Jsou tu také tři hlavní ženské postavy, které spolu všechny vzájemně hovoří, ale jejich tématem jsou vždy muži. Řeší se tu sice, co by měla hlavní hrdinka udělat sama pro sebe, ale opět to vede k tomu, aby co nejvíce zaujala muže. Tento film by tedy neprošel třetím kritériem, stejně jako film předchozí. To dokazuje, že i přesto, že je film *Ženy v pokušení* o ženách, tak jsou zde ženy málo reprezentovány a jsou vždy spojovány s muži. Oproti tomu film *Muži v naději* nám již svým názvem ani nedával naději, že by tu ženy hrály větší a aktivnější roli. Na obranu těchto filmů je však nutné dodat, že většina světových filmů by tímto testem také neprošla. Příkladem mohou být filmy *Tomb Raider* nebo *Wanted*, jejichž hlavní postavou je žena. (feministfrequency.com)

Oba dva filmy se vyznačují podobnými znaky, v obou můžeme spatřit podobné archetypy, působení mýtu krásy nebo symbolického násilí, ale také foucaultovský diskurz moci. V dnešní době bychom sice mohli očekávat filmy odlišné, které budou více zaměřené na aktivní ženské hrdinky, a kde si muži a ženy budou rovni alespoň ve většině aspektů, bohužel tomu tak není.

Film *Ženy v pokušení* se nám snaží aktivní ženské hrdinky ukázat, ale můžeme říci, že se mu to moc nedaří. Ve filmu jsou vždy ženské postavy spojovány s muži a partnerské vztahy jsou to jediné, co ženy ve filmu probírají. Takovýto film by měl vyzdvihovat to, co je ženské, a nejenom řešit jejich vzhled. Měl by se zaměřit na koníčky žen, jejich záliby a jednání, které je spojeno jen s nimi samými, ne jen s muži. Film *Muži v naději* se nám ani nesnaží představit aktivní ženské hrdinky, protože jsou pro něj mužské postavy důležitější, jak již vyplývá ze samotného názvu, a proto se veškerý děj točí jen kolem mužů. Z toho důvodu se také v tomto příběhu dočkáme jen pasivních ženských postav, které jsou ve filmu definovány jen svými vztahy s muži.

Pokud se podíváme na archetypy u obou filmů, zjistíme, že se nám zde objevují podobné typy. Ženy jsou v obou filmech podřízeny hegemonii mužů a jedinou výjimku tu tvoří postava Vilmy z prvního filmu, která se muži nenechala podřídit a žila si svůj život podle svých pravidel. Naopak muži tu vždy vystupují jako ti silní, co rozhodují o ženách ve svém okolí a nenechají si nikým rozkazovat.

Stejně tak se i v obou filmech objevuje nadřazenost mužů nad ženami. Ženy zpravidla většinou dělají to, co po nich muži chtějí, i když je to nevědomky. Podřizují se jim, i když si myslí, že to dělají samy pro sebe, protože z toho také mají určité výhody, příkladem může být postava Marty nebo dobrovolné nenošení bot na vysokém podpatku u Heleny.

Celým filmem nás také provází mýtus krásy. Ačkoli jsem si filmy kvůli analýze pouštěla několikrát, tak se mi nepodařilo najít žádnou scénu, ve které by byla nějaká žena neupravená, nenalíčená, neatraktivní nebo dokonce oblečená v teplákové soupravě, která bývá často považována za ne příliš „elegantní“ oblečení. Vždy se ve filmech objevovaly ženy upravené a musím uznat i pohledné. Oba film nám takto předsouvají obrazy žen, které nejsou příliš reálné. Samozřejmě že některé ženy o sebe dbají více než jiné, ale každá žena se občas oblékne do nevyzývavého oblečení, ve kterém se muže nesnaží zaujmout, protože jí jde jen o vlastní pohodlí. Jedna jediná scéna ve filmu *Ženy v pokušení* odporovala tomu, co tu píše. Tato scéna nám ukazuje Helenu po odchodu jejího manžela s celým obsahem její ledničky v posteli. Při této jediné scéně ženská postava neřešila, jak vypadá a co dělá. Bohužel je to jen jedna

scéna, která byla do filmu vložena spíše pro pobavení. Navíc sděluje, že je pro Helenu jídlo únikem, drogou, terapií, vztahovanou k odchodu manžela.

Dle mého názoru je na tom ještě hůře druhý film, kde je postava svůdnice Šarloty objektivizována v každé scéně ve které se objeví, čehož bylo dosaženo, jak již bylo řečeno, jejím vzhledem a oblečením. V celém filmu nám není ukázána jediná vada na její kráse a je nám tu „předhazována dokonalá žena“. Mýtus krásy je ve filmu více než zřejmý.

Pokud se podíváme na genderové stereotypy a role, tak se opět oba filmy tolik neliší. V obou jsou zobrazovány stereotypy žen jako manželek a matek a mužů jako živitelů rodiny. V prvním filmu opět tvoří výjimku postava Vilmy, která je dle mého názoru světlým bodem na celém filmu. Ukazuje nám totiž, že i ve vyšším věku je možné žít život podle sebe a nenechat se „strhnout“ tím, co si myslí společnost. Druhý analyzovaný film však žádnou takovouto postavu nemá a genderové stereotypy nám ukazuje od začátku až do konce, příkladem může být mužská nevěra.

Co říci závěrem? Z mé analýzy těchto dvou filmů je zřejmé, že zmíněné filmy nepřináší nic nového. Stále reprodukuje koncepty, které jsme již mohli vidět v mnoha dalších filmech a stále budou zřejmě natáčeny další jim podobné. V dnešní době sice vznikají nové filmy, které se věnují ženám jako aktivním hrdinkám, dokonce i „superhrdinkám“, ale přesto je těchto filmů velmi málo. Filmy o mužských hrdinech je většinou zastíní. Proto je nutné zaměřit se na postavení žen ve společnosti a pokusit se ho zlepšit. Jedině tak může dojít ke změně ve společnosti a také ke změně ve filmovém průmyslu, kde by ženy mohly mít větší zastoupení a větší angažovanost.

BIBLIOGRAFIE

- Barthes, Roland. 2004. *Mytologie*. Praha: Dokořán.
- Beauvoir de, Simone. 1966. *Druhé pohlaví*. Praha: Orbis.
- Bem, Sandra. 1993. *The Lenses of Gender: Transforming the Debate on Sexual Inequality*, New Haven: Yale University Press.
- Bourdieu, Pierre. 2000. *Nadvláda Mužů*. Praha: Karolinum.
- Butler, Judith. 2003. *Trampoty s rodou*. Bratislava: Aspekt.
- Cixous, Hélène. 1991. *The Laught of the Medusa*. In Warhol, Robyn R.; Herndl Diane Price. *Feminisms*. New Brunswick: Rutgers University Press.
- Černohorská, Vanda. 2011. *Melancholia: Konec jednoho světa. Genderová analýza triérový melodramatické apokalypsy*. In Knotková-Čapková, B. a kol. *Mezi obzory. Gender v interdisciplinární perspektivě*. Praha: Gender Studies, o.p.s.
- Eliade, Mircea, 2003. *Mýtus o věčném návratu*. Praha: Oikoymenh.
- Fetterley, Judith. 1978. *Introduction on the Politics of Literature, in A Feminist Approach to American Fiction*. Bloomington: Indiana University Press.
- Foucault, Michel. 2003. *Myšlení vnějšku*. Praha: Hermann&synové.
- Freud, Sigmund. 1983. *Femininity*. In Zak, M. W., & Motts, P.A. (Eds.) *Women and the Politics of culture* (s. 80-92), New York: Longman.
- Frevert, Ute. 1986. *Frauen-Geschichte. Zwischen Bürgerlicher Verbesserung und Neuer Weiblichkeit*. Frankfurt am Main: Suhrkamp. překlad Dějiny žen. Mezi

měšťanským zlepšením postavení žen a novým ženstvím, bakalářský překlad z německého originálu. A. Potočková.

Giddens, Antony. 2000. *Sociologie*. Praha: Argo.

Gilligan, Carol. 2001. *Jiným hlasem*. Praha: Portál.

Guba, G. Egon; Lincoln, S. Yvonne. 1994. *Competing Paradigms in Qualitative Research*. str. 105-117. In Benzin, K. Norman a Lincoln, S. Yvonne. *Handbook of Qualitative Research*. Londýn: Sage Publications.

Hanáková, Petra. 2007. *Pandořina skříňka: co feministky provedly filmu?*. Praha: Academia.

Hanáková, Petra. 2013. *Velké detaily ženské tváře a jejich role ve filmu*. In Kalivodová, Eva; Knotková-Čapková, Blanka. *Ponořena do Léthé*. Praha: FF UK.

Havelková, Hana. 2004. *První a druhá vlna feminismu: podobnosti a rozdíly*. In ABC feminismu. Brno: Nesehnutí.

Haskell, Molly. 1973. *From Reference to Rape. The Treatment of Women in the Movies*. Chicago: The University of Chicago Press.

hooks, bell. 2000. *Where We Stand: Class Matters*. Oxford: Routledge.

Chodorow, Nancy. 1978. *The Reproduction of Mothering*. Berkley: University of California Press.

Im Hof, Ulrich. 2001. *Evropa a osvícenství*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny.

Irigaray, Luce. 1985. *Sex which Is Not One*. New York: Cornell University Press.

Jung, Carl Gustav. 1993. *Analytická psychologie: Její teorie a praxe*. Praha: Academia.

Kalivodová, Eva; Knotková-Čapková, Blanka. 2013. *Ponořena do Léthé*, Praha: FF UK.

Kimmel, S. Michael. 1999. *Mali by/môžu /budú muži podporovať feminizmus?* In: ASPEKT, číslo 2, s. 57 – 62.

Konopáčová, Zuzana; Veselá, Blanka. 2011. *Reflexe moci a genderových archetypů v Divé Báře Boženy Němcové*, In Knotková-Čapková, Blanka a kol.. *Mezi obzory. Gender v interdisciplinární perspektivě*, Praha: Gender Studies, o.p.s.

Knotková-Čapková, Blanka a kol. 2011. *Mezi obzory. Gender v interdisciplinární perspektivě*. Praha: Gender Studies, o.p.s.

Knotková-Čapková, Blanka a kol. 2010. *Tváří v tvář. Gender jako metodologická kategorie literárních analýz*. Praha: Gender Studies.

Lauzen, M. Martha. *It's a Man's (Celuloid) World: On-Screen Representations of Female character in the Top 100 Films of 2013*

Lauzen, M. Martha. *Boxed In: Employment of Behind-the-Scenes and On-Screen Women in 2012-13 Prime-time Television, 2013*

Mill, John Stuart. 1998. *Podrobení žen*. In Oates-Indruchová, Libora. *Dívčí válka s ideologií: Klasické texty angloamerického feministického myšlení*. Praha: Sociologické nakladatelství.

Morris, Pam. *Literatura a feminismus*. Brno: Host.

Mulvey, Laura. 1998. *Vizuální slast a narativní film*. In Oates-Indruchová, Libora. *Dívčí válka s ideologií: Klasické texty angloamerického feministického myšlení*. Praha: Sociologické nakladatelství.

Nagl-Dočekal, Herta. 1995. *Existuje morálna diferenciácia rodov?*. In: *Aspekt*, číslo 2-3.

Nagl-Dočekal, Herta. 2007. *Feministická filozofie*. Praha: Sociologické nakladatelství.

Oates-Indruchová, Libora. 1998. *Dívčí válka s ideologií: Klasické texty angloamerického feministického myšlení*. Praha: Sociologické nakladatelství.

Ortner, Sherry. 1998. *Má se žena k muži jako příroda ke kultuře?*. In Oates-Indruchová, Libora. *Dívčí válka s ideologií: Klasické texty angloamerického feministického myšlení*. Praha: Sociologické nakladatelství.

Parente-Čapková, Viola. 2013. *K feministickým náhledům na metaforu a metaforizaci ženy*. In Kalivodová, Eva; Knotková-Čapková, Blanka. *Ponořena do Léthé*. Praha: FF UK.

Pratt, Annis. 1981. *Archetypal Patterns in Women's Fiction*. Bloomington: Indiana University Press.

Renzetti, M. Claire; Curran, J. Daniel. 2005. *Ženy, muži a společnost*. Praha: Karolinum.

Rousseau, Jean-Jacques. 1907. *Emil, čili, O vychování*. Přerov: Fr. Bayer a Boh. Smutný.

Showalter, Elaine. 1998. *Pokus o feministickou poetiku*, In Oates-Indruchová, Libora. *Dívčí válka s ideologií: Klasické texty angloamerického feministického myšlení*. Praha: Sociologické nakladatelství.

Sontag, Susan. 1997. *Nemoc jako metafora. AIDS a jeho metafory*. Praha: Mladá fronta.

Šmausová, Gerlinda. 2007. *Současnost nesoučasností: nepřehledné vlnobití feminismů*. In Heczková, Libuše. *Vztahy, jazyky, těla: texty z 1. konference českých a slovenských feministických studií*. Praha: Ermat.

Wolf, Naomi. 2000. *Mýtus krásy*. Bratislava: Aspekt.

Wollstonecraft, Mary. 1998. *Obhajoba ženských práv*. In Oates-Indruchová, Libora, *Dívčí válka s ideologií: Klasické texty angloamerického feministického myšlení*. Praha: Sociologické nakladatelství.

Internetové zdroje:

bechdeltest.com

csfd.cz

dykestowatchoutfor.com

fdb.cz

feministfrequency.com