

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

**FILMOVÁ A TELEVIZNÍ FAKULTA**

Filmové, televizní a fotografické umění a nová média

Scenáristika a dramaturgie

**DIPLOMOVÁ PRÁCE**

**ŽENSKÉ HRDINKY VE VYBRANÝCH FILMECH  
MARLEEN GORRISOVÉ**

**Klára Vlasáková**

Vedoucí práce: Mgr. Helena Bendová

Oponent práce:

Datum obhajoby: 6. 10. 2017

Přidělovaný akademický titul: MgA.

Praha, 2017

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

**FILM AND TELEVISION FACULTY**

Film, Television, Photography, and New media

Screenwriting and Script Editing

**MASTER'S THESIS**

**FEMALE HEROINES IN THE SELECTED MARLEEN  
GORRIS' FILMS**

**Klára Vlasáková**

Supervisor: Mgr. Helena Bendová

Reviewer:

Date of Defence: 6. 10. 2017

Academic degree assigned: MgA.

Prague, 2017

## **Prohlášení**

Prohlašuji, že jsem magisterskou práci na téma

Ženské hrdiny ve vybraných filmech Marleen Gorrisové

vypracoval(a) samostatně pod odborným vedením vedoucího práce a s použitím uvedené literatury a pramenů.

Praha, dne .....

.....  
podpis diplomanta

## **Upozornění**

Využití a společenské uplatnění výsledků diplomové práce, nebo jakékoliv nakládání s nimi je možné pouze na základě licenční smlouvy tj. souhlasu autora a AMU v Praze.



## **Poděkování**

Ráda bych na tomto místě poděkovala dvěma osobám: Mgr. Heleně Bendové za vedení práce a cenné připomínky a Zbyňku Vlasákovi za průběžná čtení a trpělivé opravování překlepů překlepů překlepů a chyb.

## **Abstrakt:**

Práce se zaměřuje na tři vybrané snímky nizozemské filmařky Marleen Gorrisové (Ticho kolem Christine M., Antonia, Paní Dallowayová). V textu je zkoumán způsob, jakým jsou hrdinky daných filmů zobrazovány, jak je načrtnut jejich vztah k patriarchální společnosti, v níž žijí, a jaké jsou formy jejich případné rezistence proti daným společenským uspořádáním. K tomuto zkoumání je v práci použita ideologická analýza, pomocí které lze zkoumat jak hodnoty, přesvědčení nebo předsudky v rámci určitého obsahu, tak i motivace a mocenské vztahy, na nichž je daný obsah založen.

## **Klíčová slova:**

feminismus, patriarchát, ženské hrdinky

**Abstract:**

The master's thesis focuses on three selected films by a Dutch filmmaker Marleen Gorris (A Question of Silence [De stilte rond Christine M.], Antonia, and Mrs. Dalloway). The text examines the way the film female characters are depicted, their relationship to the patriarchal society they live in and the forms of their possible resistance to a given social order. An ideological analysis used for that purpose enables to explore both values, beliefs or prejudices of a certain content, as well as motivation and power relationships the content is based on.

**Key words:**

feminism, patriarchy, female heroines

## Obsah

Úvod .....	9
Teoretická část .....	11
Pojmy .....	11
Pohlaví, gender a moc .....	11
Patriarchát .....	15
Konstrukce heterosexuality a homosexuality .....	20
Co je feministický film? .....	23
Analytická část .....	27
Metoda .....	27
Ticho kolem Christine M. ....	28
Stručné nastínění děje a postav .....	28
Kdo dostává v komunikaci prostor? .....	28
Sexualita .....	30
Hledání důvodů a „objektivní“ hledisko .....	32
Medúzovský smích .....	33
Ty, které přihlížely .....	34
Zobrazení patriarchátu .....	35
Antonia .....	37
Stručné nastínění děje a postav .....	37
Antoniino hospodářství jako inkluzivní prostor .....	37
Profeministická perspektiva a muži .....	39
Mateřství .....	41
Limity racionality .....	43
Sexualita .....	45
Zobrazení patriarchátu .....	45
Paní Dallowayová .....	48
Stručné nastínění děje a postav .....	48
Hostitelka jako udržovatelka stavu .....	48
Motiv zakolísání .....	50
Vztahy mezi ženami a sexualita .....	51
Zobrazení patriarchátu .....	53
Závěr .....	55
Seznam literatury a zdrojů: .....	58



## Úvod

„Tohle má být údajně film s extrémně enormním významem pro feministické hnutí, no hlavně je to nehorázná nuda. Hodinu a půl si mezi sebou povídají ženský, podtextem je jakási vražda, kterou spáchaly, ale to je jenom záminka k obviňování chlapů a celého světa ze všech možných problémů“ (Čsfd.cz, 2010).

Úvodní citát je komentářem uživatele Česko-Slovenské filmové databáze s přezdívkou Hejtny k holandskému dramatu z roku 1982 *De stille rond Christine M.* (v angličtině uváděný jako *A Question of Silence*, česky bychom pak titul – k přihlídnutí k originálu – mohli přeložit jako *Ticho kolem Christine M.*). Právě tento snímek budeme společně s filmy *Antonia* (1995) a *Paní Dallowayová* (1997) v diplomové práci analyzovat. Pod všemi třemi je režisérsky (a v případě prvních dvou také scenáristicky) podepsaná feministická nizozemská filmařka Marleen Gorrisová. Ta je historicky první ženskou režisérkou, která získala Oscara za nejlepší cizojazyčný film (v roce 1995 za snímek *Antonia*).

Právě *Antonia* představovala úplně první počín s tak výrazně artikulovanou feministickou tematikou, který jsem – jako třináctiletá – viděla. Dodnes si pamatuju ten údiv, že filmy mohou vypadat i takhle *jinak* a že jejich hrdinkami mohou být tak fascinující ženy, které žijí své vlastní životy namísto toho, aby byly jen pouhými přívěsky mužského hrdiny.

V teoretické části si nejprve stručně vysvětlíme některé pojmy, s nimiž budeme pracovat (patriarchát, gender, moc...). Dále si představíme ta východiska feministické filmové kritiky, s nimiž můžeme v textu dále pracovat. V analytické části se budeme věnovat jednotlivým filmům, přičemž si budeme všimát především narativního způsobu, jakým jsou zobrazovány hrdinky vybraných snímků, jak je načrtnut jejich vztah k (patriarchální) společnosti, v níž žijí, a jaké jsou formy jejich případné rezistence proti daným společenským uspořádáním. K tomu použijeme ideologickou analýzu, pomocí které lze zkoumat jak hodnoty, přesvědčení nebo předsudky v rámci určitého obsahu, tak i motivace a mocenské vztahy, na kterých je daný obsah založen.

Vybraná trojice snímků pak dobře ilustruje velmi rozdílné stupně rezistence proti společenskému uspořádání na pomyslné škále odmítnutí/přijetí. V závěru zrekapitulujeme výstupy, které z analýzy snímků vyplývají, a porovnáme především způsoby zobrazení společnosti a postoj hrdinek vůči těmto uspořádáním.

V úvodu by bylo ještě vhodné zdůraznit, že ačkoli lze k feminizmu přistupovat z různých pozic, v této práci s ním pracujeme především jako s nástrojem, díky kterému se můžeme zaměřit na moc ve společenských vztazích, nerovnosti, jež v těchto mocensky určených vztazích vznikají, a možné naznačené způsoby, jak s těmito nerovnostmi v rámci našich životů případně dále pracovat. Pro určitou část diváků a divaček je samozřejmě jednoduché odmítnout stanoviska feministických filmů coby „záminku k obviňování chlapů a celého světa ze všech možných problémů“, jak píše v úvodu citovaný uživatel databáze Čsfd.cz. Pokud ovšem pátráme po původu zdánlivě „přirozených“ společenských hierarchií a po formách, jak o těchto hierarchiích kriticky přemýšlet, můžeme právě ve feminizmu spatřovat určitou bohatou knihovnu sdružující různé myšlenkové proudy, jež se mocenskými uspořádáními do hloubky zabývají.

Doufáme tak, že tato práce snad do jisté míry přispěje k rozšíření přemýšlení o filmu z feministické perspektivy, které – jak vyplývá z procházení databází studentských bakalářských a diplomových teoretických prací – není na FAMU příliš časté.

Poznámka na okraj: Navzdory jisté konvenci feministických textů, v nichž často nejsou přechylována ženská příjmení, budeme v této práci přechylovat. Ačkoli nejsme přesvědčeni, že je toto přechylování ve všech případech nutné, považujeme za podstatné tuto jazykovou praxi v rámci práce sjednotit.

## **Teoretická část**

### **Pojmy**

V této práci budeme pracovat s feministickými teoriemi, respektive s feministickými analýzami společenských mocenských vztahů. Je tak proto důležité vymezit si některé pojmy a definice, respektive ukázat, jak lze k těmto pojmům a definicím přistupovat. Na tomto místě je podstatné poznamenat, že stejně jako neexistuje jeden feminismus, ale síť teorií, které se mohou rozvíjet či si vzájemně v mnoha bodech odporovat, neexistují ve feministických studiích ani jednotné definice některých zásadních termínů. Na následujících stránkách si některé příklady tohoto přemýšlení o pojmech, které jsou pro tuto práci podstatné, načrtneme a představíme ty termíny, jež budeme používat.

### **Pohlaví, gender a moc**

Předně je důležité vymezit si pojetí pohlaví a genderu a moci, jež se k nim váže, přičemž chápání těchto vztahů samozřejmě není mezi feministickými autory a autorkami jednotné. Dá se říct, že se lze často setkat s pojetím, že pohlaví je určitá biologická danost, která dále slouží jako základ pro konstruování společenské kategorie genderu. Můžeme se přitom samozřejmě ptát, proč věnujeme tolik pozornosti zrovna rozdílu v pohlaví, jenž nás už od narození zařazuje do skupiny žen, či mužů. Proč se tou zásadní, všude uváděnou odlišností, kterou máme snad ve všech úředních dokumentech, nestalo něco jiného? Proč je pro nás tak podstatné vědět, zda je jednotlivec muž, či žena? Tento rozdíl v každém případě stanovuje celou řadu genderových – zdánlivě přirozených – rysů, očekávání a charakteristik.

Existuje celá řada způsobů, jak gender úžeji definovat. Pojdme si ve stručnosti přiblížit alespoň tři vlivné a výrazné koncepty, které se vymezením pojmů pohlaví, gender a moc zabývají. Jedná se o pojetí Joan W. Scottové, Sandry Hardingové a Candance Westové a Dona H. Zimmermana.

Text Rod: užitečná kategória historickej analýzy (*pracujeme se slovenským překladem, v němž je výraz gender překládán jako „rod“ – pozn. aut.*) historičky

Joan W. Scottové ([1986] 2007) zohledňuje v bádání o historii genderu koncept moci. Podle Scottové můžeme gender chápat zaprvé jako konstitutivní součást sociálních vztahů a zadruhé jako primární způsob označování mocenských vztahů (Scottová, [1986] 2007: 57).

V prvním případě jde o sociální vztahy, které se zakládají na uvědomování si rozdílů mezi pohlavími. Patří sem zaprvé kulturně dostupné symboly, jež vedou k často protikladným reprezentacím (např. Eva a Panna Marie v křesťanské tradici). Dále jde o normativní pojmy určující interpretaci významu symbolů, jež se objevují např. v náboženských, vědeckých nebo politických doktrínách a jež pomocí binárních protikladů jednoznačně vymezují význam mužského a ženského. Pak se jedná o ty sociální instituce a organizace, které mají tendenci prezentovat binární rozdělení genderu jako neměnné a trvalé. A nakonec jde o subjektivní identitu, která se často nemusí shodovat se společensky vymezeným rámcem ani s analytickými kategoriemi (Scottová, [1986] 2007: 57–59). Druhý případ chápání genderu podle Scottové představuje jeden ze způsobů artikulace moci, kdy se stávající hierarchické struktury často opírají o zdánlivě přirozené vztahy mezi muži a ženami. Pokud se totiž odkazování na ženské, či mužské pohlaví stává tak zásadním prostředkem rozdělení moci, můžeme mluvit o tom, že jsou genderové vztahy součástí významu, který moci přikládáme (Scottová, [1986] 2007: 59–60).

Lze samozřejmě polemizovat s tím, zda je gender skutečně primárním označováním mocenských vztahů a zda tímto primárním označováním není např. kategorie rasy či třídy. V souvislosti s tím bychom si ovšem měli položit otázku, jestli je nutné tyto hierarchizace vůbec mít, respektive jestli neodvádějí pozornost od možnosti, že se mocenská společenská struktura odvíjí od genderu, rasy, třídy a etnika *současně*.

Filosofka Sandra Hardingová (1986) rozlišuje tři úrovně genderu: Zaprvé jde o genderový symbolismus, kterým autorka charakterizuje takové uvažování o světě, které se opírá o dichotomii podřízenosti a nadřízenosti – silný a slabý, kultura a příroda, nahoře a dole atd. Ve druhém případě jde o genderovou strukturu, která tyto dualismy uplatňuje při organizaci sociálních aktivit, např. při dělbě práce (předpoklady o tom, na jakou práci se ženy či muži hodí). Třetí

úroveň genderu charakterizuje Hardingová jako genderovou identitu, jež podle ní představuje primární odlišnost ve společnosti (Hardingová, 1986: 17–20).

Autoři Candace Westová a Don H. Zimmerman ([1987] 2008) ve svém textu *Dělat gender* charakterizují gender jako výsledek určitého úsilí a rys, jenž se vynořuje ze sociálních situací. Tímto vymezením zdůrazňují pojetí genderu jako určitého hraní rolí, přičemž samotné role popisují jako situované identity, které zaujímáme či opouštíme dle situačních požadavků. Gender je tak výsledkem sociálního jednání a utváří se skrz interakce. Pohlaví je pak určováno podle sociálně schválených biologických kritérií, jež klasifikují lidi buď jako muže, nebo jako ženy. Autoři se dále domnívají, že pohlaví a gender jsou na sobě nezávislé; jedinec může požadovat zařazení do pohlavní kategorie, i když nesplňuje biologická kritéria dané kategorie (Westová, Zimmerman, [1987] 2008: 100–101).

Genderové rozlišení na muže a ženy je v pojetí Westové a Zimmermana (Westová, Zimmerman, [1987] 2008: 101) pouze kulturní záležitostí. Spojení „dělat gender“ z názvu charakterizují nikoli jako podřízení normativním pojetím maskulinity a feminity, ale chování inscenované s ohledem na riziko, že nás okolí bude soudit či se k nám různými způsoby vztahovat. „Dělat gender znamená vytvářet rozdíly mezi děvčaty a chlapci a ženami a muži, rozdíly, které nejsou přirozené, původní nebo biologické. Poté, co byly tyto rozdíly jednou zbudovány, jsou využívány k podpoře ‚esenciality‘ genderu.“ (Westová, Zimmerman, [1987] 2008: 109) Jinými slovy: Gender není to, co člověk je, ale to, co dělá v interakci s jinými. „Pokud děláme gender, jak se patří, paralelně udržujeme, reprodukuje a legitimizujeme institucionální uspořádání, které je založeno na pohlavních kategoriích. (...) Sociální hnutí, jako je feminismus, mohou poskytovat ideologii a impuls ke zpochybnění existujícího uspořádání a sociální oporu ke zkoumání alternativ tohoto uspořádání jednotlivým členům společnosti“ (Westová, Zimmerman, [1987] 2008: 115).

Co mají všechna tato tři pojetí společného, je akcentování aspektu moci, který z genderového rozdělení vyplývá. Toto mocenské pojetí může začínat, jak upozorňují Scottová i Hardingová, u dichotomií genderových symbolů, jež jsou později přijímány institucemi a organizacemi a následně prezentovány jako trvalé a neměnné. To, nakolik je v nás symbolika toho, co to znamená „mužské“

a „ženské“, silně zakořeněna, dokládají např. vášnivé diskuse, jež následují po každém zpochybnění toho, co je pro muže či ženu „přirozené“ a zda tato přirozenost není možná spíše naší vlastní konstrukcí závisující na dané době, zemi a socio-ekonomických podmínkách.

Westová a Zimmerman jdou ještě dál než Scottová a Hardingová, když tvrdí, že rozdíly mezi muži a ženami (chlapci a děvčaty) nejsou přirozené, původní nebo biologické, ale že jsou vytvářeny a následně použity jako argument o esencialitě genderu. Zatímco tuto část jejich argumentace můžeme považovat za minimálně diskutabilní, pozoruhodný je jejich postřeh, že gender není to, co člověk je, ale to, co dělá v interakci s ostatními. Westová a Zimmerman tím do debaty vnášejí prvek určité sebedisciplinace, kdy se jedinec, který „nedělá“ svůj gender správně, vystavuje riziku negativního jednání či přímo odsudků ze strany svého okolí.

Právě disciplinací subjektu se ještě před Westovou a Zimmemanem zabýval Michel Foucault (Foucault, 1975, cit. podle Zábrodská, 2009). Ten nechápe jedince jako svobodný, autentický prostor existující v protikladu k moci, ale jako důsledek mocenských účinků. Právě toto podléhání činí z jedince podle Foucaulta subjekt, jenž může sám sebe vnímat a popisovat pouze na základě existující moci a vědění, které je mu touto mocí zprostředkováno (Foucault, 1975, cit. podle Zábrodská, 2009: 55–56). Subjekt je pak dále přítomný v mnoha sociálních kategoriích, které mají donucující povahu. Jelikož je jedinec na těchto sociálních kategoriích závislý, musí se jejich požadavku podrobit – např. se musí rozpoznat jako muž, nebo jako žena (Foucault, 1975, cit. podle Zábrodská, 2009: 53–54).

Jak dochází k samotné konstrukci subjektu, řeší filosof Louis Althusser (Althusser, 1970, cit. podle Zábrodská, 2009). Podle něj se tak děje prostřednictvím ideologie, která jedince konstruuje právě jako své subjekty – bytosti, které se rozpoznávají pomocí prostředků nabízených ideologií. V rámci procesu tzv. interpelace dochází k oslovení subjektu mocí. Tímto způsobem jsou konkrétní jedinci transformováni na ideologické subjekty, přičemž ideologie sama sebe nikdy jako ideologii neoznačuje. Zdánlivá nezávislost jedince na moci je potom nejúčinnějším prostředkem jejího přetrvávání (Althusser, 1970, cit. podle Zábrodská, 2009: 54–55).

Tento koncept byl později kritizován především pro nejasnost, na základě čeho k rozpoznání dochází. Judith Butlerová (Butlerová, 1997, cit. podle Zábrodská, 2009) píše, že není zřejmé, co se při oslovení mocí rozpoznává, a tedy ani kdo nebo co se k moci obrací a proč. Právě Butlerová hlouběji propracovává samotnou koncepci subjektu, kdy jeho konstituci popisuje jako ambivalentní proces. Sociální konstituce subjektu totiž podle Butlerové není v rozporu s jeho aktérstvím, a subjekt je tak svobodný i nesvobodný zároveň (Butlerová, 1997, cit. podle Zábrodská, 2009: 58–60).

Výrazný posun oproti Foucaultovi a Althusserovi je ten, že Butlerová odděluje moc, která subjekt konstituuje, a moc, již konstituovaný aktér přijímá za svou. Tento rozdíl nabízí možnosti rezistence subjektu. Podle Butlerové jsme tak sice konstituováni jistými diskurzy, ale naše konání nemusí být jejich kopií. Jedná se o tzv. performativní teorii aktérství (Butlerová, 1997, cit. podle Zábrodská, 2009: 60). Pokud tuto teorii vztáhneme ke konceptu genderu, znamená to, že genderový subjekt neexistuje mimo svou genderovost a její performanci, ale jako realizace sebe sama v aktech. To představuje potenciál k narušení moci, která genderový subjekt konstituuje (Butlerová, 1997, cit. podle Zábrodská, 2009: 60).

V pojetí Foucaulta můžeme upozornit na určitou neměnnost, s níž vztah jedince a moci popisuje. Jedinec se pohybuje pouze v mocí vymezeném prostoru, z něhož nemůže vykročit. Pokud je ovšem jedinec coby subjekt takto zcela určovaný mocí, můžeme tuto moc vůbec nahlédnout? Můžeme ji charakterizovat, nebo jsou naše možnosti nutně limitovány škálou výrazů, jež nám moc k popisu sebe sama poskytuje? A dále – je v takovém nastavení možnost mocenské uspořádání jakkoli narušit? Pojetí Butlerové tuto možnost narušení nabízí. Pokud totiž přijmeme východiska její performativní teorie aktérství, znamená to, že naše jednání má vliv na formování podoby moci, v níž se pohybujeme. Právě těchto možností a jejich následné (ne)realizace si budeme dále všimnout v analyzovaných snímcích.

## **Patriarchát**

V analyzovaných snímcích se budeme snažit pojmenovat prvky, kterými je patriarchát zobrazen, a zároveň si ukážeme, v čem mohou mít taková pojetí své slabiny nebo v čem mohou být nepřesná. V této kapitole si tak tedy stručně nastíníme některá výrazná pojetí patriarchátu, respektive si ukážeme, jak o tomto termínu přemýšleli vybraní vlivní autoři a autorky. Jisté prvky analyzovaných filmů pak vykazují shody či podobnosti s některými zde uvedenými koncepty.

Pojetí patriarchátu jednotlivých autorů a autorek na sebe v některých případech navazují či se vzájemně rozvíjejí, často si však odporují či si vytýkají přílišné zjednodušování. V tomto ohledu je nutné konstatovat, že se uvažování o tom, co je to patriarchát, jaké jsou jeho rysy a dopady na životy mužů a žen, neustále vyvíjí. Tento vývoj je provázán pochopitelně především s tím, jaká témata rezonují společností. V souvislosti s tím je zapotřebí všimnout si, jak s termínem patriarchát nakládají různé skupiny a jakým způsobem jím často zastřešují své ideologické zájmy a cíle (pojetí patriarchátu bude např. značně rozdílné u odpůrců muslimského náboženství a kritiků západocentrického pohledu na jiné kultury).

Friedrich Engels ([1884] 1949) upozorňuje ve své práci *Původ rodiny, soukromého vlastnictví a státu* na důležitou spojnici mezi rodovým právem a majetkem. Podle Engelse zvrácení mateřského práva v důsledku znamenalo, že potomci ženské členky, tedy dcery, budou z rodu vyloučeni, zatímco potomci mužského člena, tedy syna, v rodu zůstanou. Toto rozdělení Engels charakterizuje jako první třídní rozdíl v dějinách, přičemž je jedna skupina podřízena té druhé. Takto nastavený systém je podle Engelse „světodějnou porážkou ženského pohlaví“ (Engels, [1884] 1949: 55), kdy se žena stává nástrojem na rození dětí. Tímto způsobem zřízená samovláda mužů se projevuje v organizaci několika svobodných a nesvobodných osob v rámci jedné rodiny, již zastřešuje otcovská moc (Engels, [1884] 1949: 55–56).

Engels byl některými následně kritizován za přehlížení spjatosti žen s jejich dvojitým zatížením v domácnosti a zaměstnání a dále za podcenění ideologického vlivu, jenž předurčuje dělení práce na ženskou a mužskou (Mišičková, 2015: 73–74). Problematická na Engelsově textu je pak také absence historického vymezení toho, kdy ke zvrácení mateřského práva došlo, respektive o jakou



dobu a jakou část světa se jedná. Engels tuto změnu pouze konstatuje, ale neuvádí ji do historických souřadnic, čímž se toto jeho tvrzení značně komplikuje.

Na Engelse do jisté míry navazuje kanadská feministka Shulamith Firestoneová ([1970] 2015). Ta ve své knize *The Dialectic of Sex: The Case for Feminist Revolution* souhlasí s Engelsovým pojetím patriarchátu jako systému, který počítá pouze se syny jako dědici majetku. Na rozdíl od Engelse však nespátřuje východiska z této situace v revoluci, po níž bude možná individuální pohlavní láska a rodina (respektive monogamní vztahy) přestane být jednotkou společnosti (Engels, [1884] 1949: 70), ale v technologickém pokroku. Ten podle Firestoneové naruší přirozený řád a díky tomu se objeví možnost předefinovat do té doby klasické rodinné role (Firestoneová, [1970] 2015: 183). Firestoneová se dále domnívá, že stroje převzou velkou část práce, kterou doposud vykonávali lidé. Takto pojatá kybernetizace bude mít za důsledek osvobození žen od „tyranie reprodukce“ (Firestoneová, [1970] 2015: 185) a rozdělení rolí při výchově dítěte mezi celou společnost. Právě v reprodukčním uspořádání, kdy ženy rodí děti, vidí autorka původ nerovnosti. Možným řešením je podle ní převzetí prostředků reprodukce, což by vedlo k tomu, že by děti rodili jak ženy, tak muži (Firestoneová, [1970] 2015: 184–187).

Text Firestoneové je samozřejmě snadné odmítnout jako poněkud extrémní vizi. Co se mu však rozhodně nedá upřít, je velká dávka sociální imaginace a odvaha, s níž tuto novou vizi načrtává. Můžeme se totiž ptát, zda se ve svém uvažování o společnosti příliš často nedržíme již vyzkoušených vzorců a myšlenkových map. V tomto ohledu je Firestoneová originální a samozřejmě také značně provokativní, protože míří na samou biologickou reprodukční podstatu rozdílu mezi ženami a muži, když říká, že bychom měli s využitím moderních technologií tento prázakladní rozdíl nejprve odstranit a teprve potom může nerovnost zmizet. Tuto – pro některé jistě nepřijatelnou – úvahu však můžeme rozvést dál. Pokud totiž rozšíříme problematiku rození dětí také na péči o děti, stojíme před situací, kdy je v české společnosti všeobecně přijímaný předpoklad, že primární pečující osobou o dítě má být žena, nikoli muž. Např. v Česku jsou podle údajů Českého statistického úřadu příjemci rodičovského příspěvku ve více než 98 % ženy (Český statistický úřad, 2017). Není pak právě tato situace, která

přenechává starost o péči takřka výhradně na ženě, výrazným projevem oné „tyranie reprodukce“, o níž Firestoneová mluví?

Další rozměr termínu patriarchát přidává americká autorka Kate Millettová ([1970] 1998) ve své práci *Sexuální politika*. Ta charakterizuje patriarchát dvojím principem – jako ovládnutí ženy mužem a ovládnutí mladšího muže starším. Patriarchát coby instituce je podle Millettové „hluboce zakořeněná společenská konstanta, která se týká všech politických, společenských či ekonomických forem“ (Millettová, [1970] 1998: 74).

Millettová je jedna z prvních autorek, která do svého chápání patriarchátu zahrnuje také ovládnutí mužů jinými muži. To je zásadní obrat, který v uvažování o feminizmu nabývá na závažnosti především v třetí vlně<sup>1</sup> feminizmu, kdy se (především v americkém prostředí) začínají řešit témata jako otcovství, synovství, muži v domácí sféře, armáda, emoce, sexualita atd. Právě postavením mužů a možných znevýhodnění, které jim patriarchální struktura může přinášet, se zabývají analyzované snímky Antonia a do určité míry také *Paní Dallowayová*, které na rozdíl od esencialistického Ticha kolem Christine M. berou do úvah o různých znevýhodnění kromě žen také právě muže.

Jak vzdorovat patriarchátu řeší ve své eseji *Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence* americká básnířka a esejistka Adrienne Richová ([1980] 2003). Ta tvrdí, že heterosexuality je ženám často vnucována. Takové společenské nastavení utvrzuje ženy v tom, že manželství a heterosexuální orientace jsou nevyhnutelnými elementy jejich životů. Toto přesvědčení je posilováno idealizací a romantizací heterosexuálního styku a vztahu. To v důsledku vede k podřízenosti žen mužům (Richová, [1980] 2003: 20). Takovému útlaku je možné vzdorovat obrácením pozornosti k tzv. lesbickému kontinuu. Tímto termínem Richová chápe různé formy vztahů žen s ostatními ženami zahrnujícími přátelství, solidaritu, podporu, sdílení atd., přičemž přítomnost samotného sexuálního styku mezi ženami není v tomto pojetí zásadní. Další možností vzdoru patriarchátu je podle Richové tzv. lesbická existence. Tou

---

<sup>1</sup> Zatímco první vlna feminizmu se – velmi zjednodušeně řečeno – soustředovala především na boj za občanská a politická práva, druhá vlna feminizmu si – opět zjednodušeně řečeno – kladla mj. otázky zkoumající příčiny nerovností mezi muži a ženami a to, jaké mechanismy k této nerovnosti přispívají. Třetí vlna feminizmu zohledňuje celou řadu dalších znevýhodňujících kategorií, než je pouze kategorie žena (etnicita, rasa, sexuální orientace atd.). Kromě toho šířeji zpřístupňuje feministické myšlení také mužům.

autorka označuje přítomnost leseb v historii, ačkoli byly prameny o nich soustavně zatlačovány do pozadí, zneviditelňovány či přímo ničeny. V rámci této existence dochází k odmítnutí vynuceného heterosexuálního způsobu života a volba ženy coby celoživotní partnerky dostává politický obsah (Richová, [1980] 2003: 27–28).

Koncepci Richové lze vytknout homogenizaci maskulinity, jelikož v zásadě tvrdí, že všichni muži mají moc nad všemi ženami, a zároveň idealizaci lesbických vztahů, v nichž se stejně jako v jiných mezilidských vztazích může negativně projevat nespravedlivě nastavená mocenská struktura. Přínos její koncepce můžeme spatřovat především v kladení otázky, nakolik je heterosexuality skutečně přirozená a nakolik se může jednat o společenský konstrukt, dále v načrtnutí jedné z cest, jak lze takovému systému vzdorovat, a nakonec v pojmenování dominantních patriarchálních nástrojů (ačkoli se jejich vymezení může jevit poněkud zjednodušující, pro což byla Richová v dobových ohlasech kritizována<sup>2</sup>).

Někteří autoři a autorky feminismu druhé, a především pak třetí vlny vytýkali svým předchůdcům a předchůdkyním příliš volné nakládání s termínem patriarchát. Americká autorka a politická aktivistka Barbara Ehrenreichová ([1995] 2000–2001) ve své eseji *Život bez otce: promyšlení teorie socialistického feminismu* tvrdí, že se patriarchát (především ve spojení s termínem kapitalismus) stal modelem popisujícím téměř celý svět, přičemž toto pojetí fungovalo „podezřele hladce jako newtonovský vesmír“ (Ehrenreichová, [1995] 2000–2001: 38). Autorka toto schéma vidí jako statické a strukturalistické, kdy se oba systémy vzájemně podporují, a nemůže tak dojít k žádné změně (Ehrenreichová, [1995] 2000–2001: 38–39).

Podobně kritická je také Judith Butlerová ([1990] 2003), která ve své knize *Trampoty s rodem* (*anglicky vyšlo jako Gender Trouble, do češtiny kniha dosud nebyla přeložena – pozn. aut.*) píše, že koncept jakéhosi univerzálního patriarchátu může vyrůstat z potřeby odůvodnění, že feminismus bojuje za všechny ženy. Takové univerzalistické pojetí však stírá důležité rozdíly plynoucí

---

<sup>2</sup> Např. Ann Snitowová, Christine Stansellová, a Sharon Thompsonová ve své polemice upozorňují mj. na to, že je zjednodušující označovat heterosexuality jako výlučně mužský konstrukt. Vymezuji se také proti ztotožnění heterosexuálního styku se znásilněním a ženského přátelství s lesbismem.

z třídy, rasy či etnicity. Butlerová se domnívá, že koncept jakéhosi univerzálního patriarchy není příliš častý; naproti tomu představa o jakémisi společném zájmu žen (jež podle Butlerové není možný) stále přetrvává (Butlerová, [1990] 2003: 39–40).

Na základě kritiky, kterou vyslovili někteří autoři a autorky druhé, a především třetí vlny feminismu, je podstatné si uvědomit, nakolik se může stát z termínu patriarchy široká, ale ve svém důsledku poněkud vágní kategorie. To si dále ukážeme především na snímku Ticho kolem Christine M., jenž konceptualizuje patriarchy poněkud zjednodušeně právě jako určitou statickou, konstantní kategorii, z níž mají výhody všichni muži bez výjimky. Pokud se však snažíme co nejpřesněji pojmenovat procesy, jež nás podmiňují, neměli bychom se spoléhat na tak široká a ve svém důsledku vlastně podezřele snadná vysvětlení. Právě v tomto ohledu se může stát koncept patriarchy zrádným. Je sice lákavé vztáhnout jej na všechny nerovnosti, jež nás obklopují, ale to do určité míry znamená rezignovat na hlubší, přesnější popis situace. Proto je důležité jít za tento koncept a snažit se hledat v jeho zobrazování případné zkratky, rozpory či přílišná zjednodušení.

## **Konstrukce heterosexuality a homosexuality**

Všechny tři analyzované snímky v některém momentu otevírají téma homosexuality. U Ticha kolem Christine M. jde o jednu poměrně subtilní scénu, u Antonie a Paní Dallowayové se jedná o důležitý prvek děje. V následující kapitole si stručně přiblížíme některé vlivné autory a autorky a jejich uvažování o tom, jak lze k homosexualitě a heterosexualitě přistupovat, zda se jedná o historické konstanty, nebo zda se naše uvažování o nich měnilo v závislosti na čase a konkrétní kultuře. To pak bude, jak dále uvidíme, zásadní především u Paní Dallowayové, kde si mladá hrdinka posteskuje své velmi blízké přítelkyni, že manželství s mužem je přece jen nevyhnutelné a že jiná možnost než právě sňatek s mužem neexistuje. Pro hrdinky Ticha kolem Christine M., a především Antonie sice jiné alternativy existují, ale i ty jsou v heteronormativní společnosti vnímány jako cosi nezvyklého, ba okrajového.

Autoři a autorky, kteří jsou zde uvedeni, si v tomto kontextu „nevyhnutelnosti“ a „nezvyklosti“ pokládají důležité otázky jako: Kdy byly termíny homosexualita

a heterosexuality stanoveny? Nejsou jejich definice příliš omezující? A především – nevede toto omezení vyplývající z jejich definic k tomu, že přehlídíme možnost vnímat lidskou sexualitu jako otevřenou škálu možností?

Leila Ruppová ([1999] 2002) ve své knize *Vytoužená minulost: Dějiny lásky a sexuality od příchodu Evropanů po současnost* píše, že sexualita není neměnným prvkem lidského chování a že způsob, kterým uvažujeme o genderu a sexualitě, jsou produkty historie. Ruppová popisuje některé pestré projevy touhy, lásky a sexuálních aktů, které jsou méně známou částí lidských dějin. Autorka se domnívá, že současné kategorie heterosexuality, homosexuality i bisexuality jsou příliš omezující na to, aby obsáhly skutečnou komplexnost lásky a touhy (Ruppová, [1999] 2002: 49–50). Prameny dokumentující lásku a sexualitu mezi dvěma lidmi stejného pohlaví často neexistují, anebo jsou odrazem západního chápání sexuality, které vnímá ženu jako osobu spojenou především s láskou a muže jako osobu spojenou především se sexem (Ruppová, [1999] 2002: 38–42). Ruppová si na příkladu své tety Leily, která žila s jinou ženou, pokládá otázku, nakolik mohly být vztahy mezi ženami v minulosti mylně interpretovány jako čistě emocionální. Autorčinu tetu Leilu její okolí bralo zkrátka jako starou pannu, ačkoli její partnerku/přítelkyni akceptovalo coby člověka, jenž k ní patří (Ruppová, [1999] 2002: 10–12).

Autorka v rámci přemýšlení o sexualitě poukazuje také na to, že samotné slovo heterosexuál vzniklo až na konci 19. století, kdy ovšem označovalo osobu s abnormální sexuální žádostivostí. Tím se Ruppová dostává k tomu, že je problematické užívat slova jako gay, lesba nebo homosexuál pro osoby žijící v době, kdy význam těchto slov ještě nebyl pevně ustanoven (Ruppová, [1999] 2002: 16).

Nad tím, kdy a jak vznikl význam slova „heterosexuál“, přemýšlí ve svém textu Vynález heterosexuality také Jonathan Katz ([1990] 2013). Vymezuje se vůči pojetí sexuality coby něčeho ahistorického, neměnného a univerzálního. Heterosexualita je pro něj pouze jeden specificky historický způsob vnímání vztahů mezi pohlavími. Katze zaráží, jak málo autorů a autorek se zabývá analýzou heterosexuality, čímž se jen posiluje zdání o její přirozenosti a neměnnosti (Katz, [1990] 2013: 4).

Slovo „heterosexuál“ se v médiích poprvé objevilo v roce 1930: „Heterosexualita se jako nová genderově-sexuální kategorie rozšířila z uzavřeného exkluzivního kruhu několika lékařů a stala se celostátně, dokonce mezinárodně uváděným aspektem života střední třídy“ (Katz, [1990] 2013: 8). Mezi lety 1945 až 1965 se podle Katze výrazně posílila dominance heterosexuální normy, a to především kvůli kultu domácnosti, kdy byly ženy spojovány s péčí o děti a domácnost a muži s placenou prací mimo domov. Roky 1965 až 1982 označuje Katz jako dobu zpochybnění heterosexuality, kdy se poprvé začíná mluvit o heterosexuální historii. To byl první krok k tomu, aby se dále teoretizovala heterosexualita a heteronormativita (Katz, [1990] 2013: 8–9). V závěru své eseje autor zdůrazňuje, že pomocí historického pohledu ukotvujícího heterosexualitu a homosexualitu v čase se můžeme od těchto konstrukcí do jisté míry distancovat. To umožňuje klást si otázky jako, co je funkcí sexuální kategorizace nebo čím zájmům slouží rozdělení světa na heterosexuální a homosexuální (Katz, [1990] 2013: 9–10).

Homosexualitu můžeme vnímat nikoli jako fixní identitu, ale jako určitou možnost, respektive škálu projevů. Annamarie Jagoseová (2004) ve svém textu *Limity identity* uvádí, že se v jistém momentu začala homosexuální identita konstruovat podobně jako identita etnické skupiny – tedy jako určité společenství, čímž byla upozaděna možnost definovat homosexualitu jako možnost, jak definovat sebe sama, jež je otevřená všem (Jagoseová, 2004: 354).

Eike Stedfeldt (1998) ve svém článku *Zrušte gaye!* píše: „Emancipační úloha gay hnutí spočívá (...) v tom, že bude na příkladu naší menšiny demonstrovat mnohost sexualit a kulturně-společensko-kritický, zčásti utopický náboj různých forem života gayů, a že tak bude mezi námi podporovat hrdost na tuto pestrost“ (Stedfeldt, 1998: 1).

Právě snahu zařadit každý sexuální projev do určité úhledné kategorie trefně kritizuje jedna z hrdinek snímku *Ticho kolem Christine M.* (této scéně se budeme později více věnovat). Tato praxe může v důsledku znamenat jednak nepřesnou interpretaci, která ohýbá některé prvky tak, aby do dané definice seděly, a jednak může být výsledkem určitého přemýšlení o lidské sexualitě, které však není jediné možné, jak píše např. Ruppová nebo Katz.

Ačkoli žádná postava analyzovaných filmů ke své sexualitě nepřistupuje jako k víceméně neomezené škále projevů, budeme si v některých momentech všimnout zpochybnění heteronormativního nastavení. To můžeme – společně s Adrienne Richovou – číst jako vzdor proti patriarchálnímu uspořádání.

## **Co je feministický film?**

Na začátku jsme označili režisérku a scenáristku Marleen Gorrisovou jako feministickou filmařku. Co ale takové označení znamená? A hlavně – co to vůbec je „feministický film“? Je to snímek vyprávějící o ženách nebo snímek vyprávěný z feministických pozic?

Tuto otázku řeší ve své knize *Pandořina skříňka aneb Co feministky provedly* Petra Hanáková (2007). Ta v jedné z úvodních kapitol píše, že se v rámci feministického uvažování o kinematografii brzy objevil problém, jak feministický film vymezit proti filmu ženskému nebo filmu natočenému ženami. V rámci této otázky pochopitelně neexistuje nějaká konečná odpověď či pevně stanovená hranice, její artikulace však poukázala na nutnost přesnějšího vymezení (Hanáková, 2007: 31).

Např. americká teoretička Ruby B. Richová (Richová, 1978, cit. podle Hanáková, 2007) ve svém textu *Ve jménu feministické filmové kritiky* publikovaném v roce 1978 právě na nebezpečí rozmělnění termínu „feministický film“ upozorňuje a navrhuje užší dělení. Ve svém pojetí představuje šest kategorií: Potvrzující filmy se zaměřují na potvrzení a oprávnění ženské kultury a postojů jednotlivých žen. Obvykle se jedná o dokumenty či hrané filmy zachycující životy významných osobností ženského hnutí či činností určitých organizací. Korespondenční filmy jsou často osobní výpovědi a tyto výpovědi mívají avantgardní formu. Rekonstruktivní filmy se dají charakterizovat jako investigativní, a často tak např. ztvárňují již známý syžet feministickou optikou. Medúzovské filmy využívají humor. Název je odvozen od slavné eseje Héléne Cixousové *Smích Medúzy*, v níž autorka postavu Medúzy představuje jako smějící se bytost, přestože se jí muži bojí a vidí v ní zhmotnění svých obav. Tzv. korigujícím realismem Ruby B. Richová zpochybňuje prezentaci filmového realismu jako obrazu skutečného života. Úkolem korigujícího realismu má být přetváření narativního klišé ve

prospěch realističtějšího zobrazení života žen a oproštění se od prezentace ženských postav coby projekcí mužských fantazií. Projektilní filmy jsou takové, které jsou sice zaměřené na ženy, avšak obsahují zkrácené představy mužů o ženském světě (Richová, 1978, cit. podle Hanáková, 2007: 36–38).

Myšlenka projektilních filmů v rámci dělení podle Ruby B. Richové je do jisté míry v souladu s postřehem uvedeným v přelomové stati Laury Mulveyové ([1975] 1998) *Vizuální slast a narativní film* otištěné v časopise *Screen*. Mulveyová v textu, jehož publikaci Hanáková označuje jako vznik feministické filmové kritiky, ačkoli už lze i v předchozích letech sledovat živý zájem teoretiček a kritiček o genderový pohled na film (Hanáková, 2007), pracuje s východisky psychoanalýzy podle Sigmunda Freuda a Jacquese Lacana. Psychoanalýza Mulveyové slouží jako nástroj k popisu některých mechanismů patriarchálně nastavené společnosti (Mulveyová, [1975] 1998: 117–118). Na základě toho přichází s teorií tzv. bytí pro pohled, kdy je žena na filmovém plátně objektem sexuálního pohledu, zatímco muž na plátně představuje jakési ideální já (Mulveyová, [1975] 1998: 123–125).

Na rozdíl od jejích filmovovědných předchůdkyň Mulveyovou příliš nezajímají jednotlivé filmy, ale společensky určované mechanismy sledování filmů a slast, kterou toto sledování divákovi přináší. Žena sama o sobě ve filmu podle autorky vlastně neexistuje; je obrazem, do nějž se promítají přání a touhy formované právě patriarchální společností (Mulveyová, [1975] 1998: 123–124). Právě tento předpoklad může upomínat na později formulovanou kategorii projektilního filmu (Richová, 1978, cit. podle Hanáková, 2007: 38).

Jen na okraj ještě zmiňme, že Mulveyové bylo později vytýkáno, že sice píše o tom, nakolik společenské podvědomí formuje film, ale už neřeší, nakolik právě sám film formuje naše podvědomí (Hanáková, 2007: 81). Dále se lze ptát, zda je každý pohled nutně mužský a definovaný patriarchální strukturou jazyka (Kaplanová, 1990, cit. podle Hanáková, 2007: 90–91). A v neposlední řadě je v rámci kritiky také důležité zmínit, že Mulveyová sice jasně stanovuje dominantní vidění, ale nenabízí k němu žádnou alternativu (Hanáková, 2007:



92–93). Zde pak navíc vstupuje do celé problematiky důležitost toho, jakým způsobem a z jakých pozic dané dílo čteme.<sup>3</sup>

Pokud se vrátíme zpět k dělení feministického filmu podle Ruby B. Richové, budeme v analýzách pracovat především s kategorií medúzovského filmu, respektive s postřehy Hélène Cixousové, od jejíž eseje je název kategorie odvozen (Richová, 1978, cit. podle Hanáková, 2007: 37). Jeho principy hrají podstatnou roli pro zakončení analyzovaného snímku *Ticho kolem Christine M.*

Obecně můžeme pojetí Ruby B. Richové považovat za užitečné především ve snaze utřídit feministické filmy v jejich zvolené formě a pravděpodobném záměru. Významná je také snaha obsáhnout a pojmenovat celou řadu žánrů a nerozlišovat mezi „vyššími“ a „nižšími“ formami. Problematická se však v pojetí Richové jeví především kategorie korigujícího realismu, která, zdá se, opomíjí předpoklad, že obraz reality je vždy nutně podmíněný pozicí toho, kdo o ní vypovídá, tudíž není možné nárokovat si pravdivý, „zkorigovaný“ obraz reality.

Filmová teoretička Christine Gledhillová (1984) k podobnému přístupu ve své eseji *Developments in Feminist Film Criticism* podotýká, že „realita“ není nikdy jednoznačně daná. Rozdíly mezi chápáním toho, v jakých podmínkách ženy žijí a jak by měly být tyto podmínky změněny, budou podle Gledhillové panovat přinejmenším mezi feministkami a nefeministkami. Kvůli této zdánlivě samozřejmé (ale často neartikulované) nejednoznačnosti tak není možné tvrdit, že existuje jeden způsob či postup, jak nahradit stereotypní a zjednodušující zobrazování žen zobrazováním věrným (Gledhillová, 1984: 21). Něco podobného tvrdí také Judith Mayneová (1984) ve své eseji *The Woman at The Keyhole: Women's Cinema and Feminist Criticism*, v níž píše, že může snadno dojít k přesvědčení, že ženské filmařky dokáží vytvořit jasnou opozici „falešnému“ zobrazování žen. Taková očekávání jsou však podle Mayneové značně zavádějící a nepřesná (Mayneová, 1984: 51).

---

<sup>3</sup> Právě důležitost publika zdůrazňovala od 70. let minulého století britská Birminghamská škola. Její čelní představitel mediolog Stuart Hall přitom označuje toto „čtení“ jako dekodování obsahu. V rámci tohoto dekodování záleží na tom, zda přijímáme nabízený obsah, aniž bychom ho dále více samostatně reflektovali (postoj dominantně-hegemonického kódu), nebo si zasazujeme prezentovaný obsah do větších světonázorových celků (postoj vyjednaného kódu), nebo „čteme“ obsah opozičním, odporujícím způsobem (postoj opozičního kódu). Právě ve třetím případě odmítá recipient hegemonii a uvědomuje si možnou zkreslenost reality tak, jak ji prezentují média.

Z toho tedy vyplývá, že ačkoli přiřazujeme Marleen Gorrisovou k proudu feministických filmařek, neznamena to ještě, že její způsob nazírání ženských postav je v jakémkoli ohledu nutně „pravdivý“. Můžeme rozporovat např. nepodmíněnou, hluboce zvnitřnělou solidaritu všech žen v Tichu kolem Christine M. nebo nezlomnou životní energii hrdinek v Antonii.

Je tedy podstatné nahlížet na feministický pohled jako na jeden z možných. Ten je v mnoha ohledech nový, obohacující a potřebně revizionistický, ale to ještě neznamena, že je jaksi „pravdivější“ či „správnější“. Bylo by pak navíc pomýlené domnívat se, že snímky, které jsou označovány jako feministické, nebo že autoři/autorky, již se k feminismu hlásí (tak jako právě Marleen Gorrisová), se stereotypům vyhýbají.

V případě Gorrisové můžeme upozornit na stereotypní zobrazování mužů ve snímku Ticho kolem Christine M. Ti zde totiž představují jakousi jednotlivou opresivní skupinu, která využívá ženy a nevěnuje pozornost jejich potřebám. Ačkoli v Antonii a Paní Dallowayové tato tendence ustupuje do pozadí, je podstatné zdůraznit, že snaha vyhnout se stereotypům v rámci jedné skupiny ještě nezakládá jistotu, že se filmař či filmařka neuchýlí ke zjednodušeným charakteristikám u skupiny jiné.

## **Analytická část**

### **Metoda**

Metodou této práce je ideologická analýza. Tu můžeme charakterizovat jako zkoumání hodnot, přesvědčení, předsudků a předpokladů v rámci určitého obsahu, jakož i motivací a mocenských vztahů, na nichž jsou tyto prvky obsahu založeny (A Dictionary of Media and Communication, 2011: 198).

V rámci této analýzy si budeme nejprve všimnout narace a konstrukce postav, přičemž se budeme zajímat o otázky jako např.: Kdo jsou hrdinky a hrdinové analyzovaných snímků? Jaký prostor dostávají v komunikaci s ostatními? Komu podléhají? Čemu věří? Žijí ve světě, kde mohou prosazovat své představy o životě, či jsou jim tyto představy vnucovány někým jiným?

Následně se budeme zabývat tím, na jakých hodnotách, přesvědčeních a mocenských vztazích tyto příběhové konstrukce stojí. Podle jakých pravidel zobrazované společnosti fungují? Je zde možnost pro určité vymezení či revoltu? Jaké možnosti (ne)přizpůsobení se v narativech hrdinkám a hrdinům nabízejí? Jak s těmito možnostmi pracují?

Domníváme se, že právě ideologická analýza dovoluje přihlédnout k mocenskému socioekonomickému základu narativů. S jejím využitím se snímky stávají materiálem, jehož zkoumání může poskytnout způsob, jak se podívat na naši žitou realitu s odstupem, nově, kriticky. Tento potenciál obsahují všechny tři snímky. I pokud totiž např. odmítneme zobrazení patriarchy ve snímku Ticho kolem Christine M. jako příliš zjednodušené, může nás to přesto navést k úvaze, zda jsou skutečně všechny složky tohoto pojetí tak silně odtržené od reality, nebo zda se jedná o pouze o záměrně a přehnaně pozměněné měřítko jevů, jež nás skutečně obklopují.

## **Ticho kolem Christine M.**

### **Stručné nastínění děje a postav**

Film *Ticho kolem Christine M.*, natočený v roce 1982, můžeme označit jako snímek radikálního feminismu. Radikální feminismus vychází z předpokladu, že sexuální/genderový systém je základní příčinou útlaku žen (Encyclopedia of Feminist Theories, 2003: 419–421). Během nelineárního vyprávění odhalujeme, proč tři ženy brutálně zavraždily majitele oděvního butiku. Po tom, zda jsou vražedkyně přičetné, pátrá psychiatrička Janine, jež s nimi vede rozhovory. Ve flashbacích se pak dozvídáme nejen to, jak k samotnému činu došlo, ale také jaké podmínky formovaly životy trojice žen.

Pro lepší pochopení snímku je důležité krátce představit jednotlivé postavy, respektive jejich rodinný stav, zaměstnání a socioekonomické prostředí, v němž se pohybují: Psychiatrička Janine žije s manželem, právníkem. Jejich manželství je bezdětné (respektive se jejich potomci neobjevují, ani nejsou nijak zmiňováni). Oba jsou ve svých profesích úspěšní. Nejstarší z vražedkyň, servírka Annie, je rozvedená a její dcera bydlí daleko. Hovorná, hlasitě se smějící a nepokojná Annie žije sama. Andrea je bezdětná a neprovdaná sekretářka pracující v blíže nespecifikované firmě. Christine (podle níž se jmenuje film v originálu – *De stilte rond Christine M.*, tedy *Ticho kolem Christine M.*) je ženou v domácnosti. Během celého snímku takřka nepromluví. Jedinou výjimkou se stane věta pronesená směrem k psychiatrice Janine. Tomuto momentu se budeme věnovat více dále.

### **Kdo dostává v komunikaci prostor?**

Celým snímek prostupuje důležitá otázka, jež vede k jeho celkovému lepšímu pochopení: Komu se dostává v komunikaci prostor a proč? Ve světě filmu *Ticho kolem Christine M.* jsou těmi, kdo disponují touto výsadou, výhradně muži. Ti si komunikační prostor nárokují a v okamžiku, kdy do něj vstoupí žena, jsou jí vymezeny zřetelné mantinely.

Příkladů této teze můžeme ve snímku najít celou řadu. Nejvýraznější je pravděpodobně moment, kdy Andrea prezentuje na firemní poradě (kde je jediná

žena) jakési obchodní záměry. Po chvíli je napomenuta kolegou, že by měla být stručnější. Když si po Andree vezme slovo muž (jehož už nikdo nenapomíná čili má prostoru, kolik chce), začne si Andrea míchat kávu. Ovšem i tento zvukový projev muže ruší – jeden z nich chňapne Andreu za zápěstí, čímž ji zadrží. Je zde tak prezentován stav, kdy se Andrea může projevovat pouze po dobu, jež jí byla kolegy vymezena.

V tomto směru je výrazná také scéna, kdy Janine a její manžel večeří doma s přáteli. Tato scéna je v několika málo obměnách ve filmu dvakrát. Poprvé muži hovoří v obýváku, zatímco ženy jsou spolu v kuchyni. Muži poté v okamžiku, kdy si jdou do kuchyně vzít pití, rozšíří svou konverzaci do kuchyně a naruší tu ženskou. Obě ženy nakonec zmlknou, zatímco muži pokračují v rozhovoru, aniž by tento citelný zásah vzali jakkoli na vědomí. Během druhé večeře sedí oba manželské páry u stolu. Janinin manžel vede dlouhý monolog. Když chce žena z druhého páru něco doplnit, tak ji Janinin muž ke slovu vůbec nepustí. Obě ženy si vymění pohledy, ale Janinin manžel si toho nevšímá a hovoří dál a dál. Tento zdánlivě nekončící proud slov přeruší až Janine, když prudce bouchne do stolu. Tento moment je potom důležitý v pochopení vývoje, který Janine během snímku prodělá a k němuž se ještě podrobněji vrátíme.

Zatímco Andrea a Janine se snaží získat prostor, v němž se mohou vyjadřovat, Christine na tuto snahu již rezignovala. Jediný způsob, kterým začne později komunikovat s Janine, je kreslení obrázků. Na jejích skicách se hojně vyskytují jednoduché náčrty ženy uvězněné v prostoru, nejčastěji v černém čtverci. Tyto kresby můžeme interpretovat jako snahu o popsání vlastní situace, kdy se coby manželka v domácnosti se dvěma dětmi cítí zjevně lapená. Janine postupně rozkrývá, že Christine od určitého okamžiku zkrátka přestala komunikovat. Zatímco Andrea se domnívá (aniž by se s Christine osobně znala), že Christine přestala s ostatními mluvit, protože nikdo neposlouchá, manžel Christine téma mlčení v rozhovoru s Janine nijak nereflektuje. Namísto toho se ptá, jak mu to manželka (míněno vraždu a pravděpodobně následnou vazbu) mohla udělat; sama přece ví, jak je nešikovný v péči o děti.

Jak již bylo zmíněno, Christine nakonec promluví. Stane se tak během jednoho z mnoha rozhovorů s Janine. Christine se na psychiatricku obrátí a požádá ji, aby jejímu manželovi vyřídila, že si má promluvit s učitelem jednoho z dětí. Tento

moment lze chápat jako určitou snahu, jak diváky a diváčky ke Christine přiblížit – coby jediná matka s malými dětmi se obává o jejich budoucnost, čímž se výrazně narušuje předpoklad některých vedlejších postav (Janinin manžel, Janinini kolegové), že jde o chladnokrevnou bytost.

Určitý druh mlčení, respektive cílené nevyjadřování se, ztělesňuje – poněkud paradoxně – také hlasitá a povídavá servírka Annie. Ta se totiž během konverzací s Janine nevyjadřuje k žádným podstatným tématům a namísto toho lékařku zahltní spoustou nepodstatných historek a detailů. Tento přístup můžeme číst právě jako rezignaci na opravdovou komunikaci s druhým, ačkoli není jasné, kdy k ní u Annie došlo.

Otázku, komu a proč se v komunikaci dostává prostor, pojímá tedy film poměrně jednoznačně: prostor se dostává pouze mužům, možnosti žen jsou v tomto ohledu značně limitované. Tuto společenskou kritiku stvrzuje rozhodnutí soudce, který vyloučí obžalované ze slyšení, protože se vysmívají soudu, a prohlásí, že soud bude dále pokračovat bez nich. V tomto ohledu podává Ticho kolem Christine M. poměrně jednoznačnou zprávu: přítomnost či výpovědi žen nejsou ve svém důsledku podstatné; patriarchální společnost dojde k závěrům i bez jejich přispění.

To však zároveň neznamená, že jsou hrdinky zcela bezmocné. Pokud se v tomto ohledu vrátíme ke koncepci subjektu podle Butlerové, můžeme konstatovat, že ve snímku Ticho kolem Christine M. lze spatřovat rozlišení dvojí moci – té, která subjekt konstituuje, a té, již subjekt přijímá za svou (Butlerová, 1997, cit. podle Zábrodská, 2009: 60). Jinými slovy: hrdinky jsou sice konstituovány silami v patriarchální společnosti, které výrazně ovlivňují jejich životy, ale zároveň těmito silám ve všech případech nutně nepodléhají. Toto nepodléhání představuje potenciál jednat. Dvěma výraznými scénami, které tuto realizovanou možnost jednání ukazují, jsou vražda majitele butiku a výsměch u soudu. Oběma scénám se budeme šířeji věnovat.

## **Sexualita**

Podstatným rysem pro naši analýzu Ticha kolem Christine M. je sexualita hrdinek. Luce Irigarayová (1985) píše ve svém textu *This Sex Which Is Not One*,

že ženské erotogenní zóny jsou často pojímány poměrně omezeně, přičemž je k nim často mylně přistupováno na základě mužských parametrů: tedy že hlavními zónami je vagína a klitoris (Irigarayová, 1985: 23). Podle Irigarayové je přitom ženská sexualita pluralitní, což jednoduše znamená, že zón, které mohou způsobit slast, je na ženském těle celá řada. Ženská sexualita podle Irigarayové funguje na principu blízkosti (tedy např. dotýkání a laskání, ale i potěcha z pouhé těsné blízkosti druhé osoby), nikoli na principu vlastnictví, které popisuje např. jako zmocnění se těla druhého člověka (Irigarayová, 1985: 28). Podobně o ženské sexualitě uvažuje již zmiňovaná Adrienne Richová (Richová, [1980] 2003: 24–36), která ve vztahu dvou žen spatřuje alternativu k heterosexuálnímu jednostrannému podmaňování.

Nejvýraznější vývoj přístupu k sexualitě vidíme u Janine. Na začátku snímku svádí svého manžela, který ale na nic takového zjevně nemá náladu a tvrdí, že má práci. Až když Janine začne v rámci hry předvádět, že mu imaginárním nožem páře hrudník (v tom můžeme spatřovat jisté předznamenání násilného aktu, kolem nějž se celá zápletka točí), přiměje to muže k akci a dominantní gestem svou ženu povalí na gauč. Druhý případ pak iniciuje manžel. Děje se tak bez Janinina výrazného zájmu nebo nadšení. Důležitá je v tomto vývoji scéna, kdy je Janine sama s Andreou. V jednom momentu se začne Andrea „dotýkat“ Janinina těla. „Dotýkat“ je zapotřebí vetknout do uvozovek, protože se tak děje z určité malé vzdálenosti a Andreiny ruce se psychiatrická těla nikdy skutečně nedotknou a spíš jen naznačují dotyk, k němuž by mohlo dojít. Celá pozvolna gradující situace je narušena jakýmsi neznámým příchozím. Tuto scénu můžeme chápat jako výrazný milník ve vývoji Janine, jež opouští svou dosavadní pozici v patriarchálním, heteronormativním řádu a začíná objevovat možnosti, které se jí po opuštění této pozice nabízejí.

Této scéně těsně předchází vypjatý moment, v němž se Janine ptá Andrey, co dělala po vraždě. Ve flashbacku vyjde najevo, že ji zastavil muž, který ji nabídl sex za peníze. Andrea tuto nabídku přijímá. Během jejich styku zaujímá pozici nahoře, nedovolí muži, aby se jí dotkl, má na sobě většinu oblečení a akt ukončuje předtím, než jeden či druhý vyvrcholí. Celý průběh má tak ve své režii. Janine zajímá, jestli měla Andrea orgasmus. Tu taková otázka rozčílí a začne otázky ohledně sexuálního života psychiatricky oplácet. Nakonec jí vyčte, že se

nezajímá o skutečnost, ale pouze o to, jak předkládané události vměstnat do již existujících kategorií.

Rozhovor žen můžeme v rámci pluralitní ženské sexuality (Irigarayová, 1985) číst jako komentář k tomu, nakolik je sexualita rozmanitá a různorodá. Společně s již zmíněným Katzem (Katz, [1990] 2013: 10) Andrea do jisté míry poukazuje na to, jak mohou být sexuální kategorie omezující a jak mohou často zplošťovat některé skutečnosti jen proto, aby seděly do již připravených definic.

Samotné Andreino rozhodnutí přistoupit na sex za úplatu můžeme vnímat paradoxně jako určitou změnu mocenských rolí. V rozporu s běžným přístupem k situaci ženy souložící za peníze je v tomto případě Andrea a nikoli platící muž tou, kdo kontroluje a řídí celou situaci. Tato změna je v jejím případě zvlášť výrazná, protože jsme ji během flashbacků viděli v situacích, které ovládali výhradně muži.

### **Hledání důvodů a „objektivní“ hledisko**

Hlavním úkolem Janine je zjistit, zda jsou tři vražedkyně psychicky narušené, či nikoli, přičemž výsledky svého šetření v závěru snímku prezentuje u soudu. Janine se stejně jako mnozí jiní ptá na to, proč se ženy činu dopustily. Majitele osobně neznaly (stejně jako sebe navzájem) a žádná z nich se předtím nechovala násilně.

Film si zachovává dostatečnou důvěru v diváky a divačky a neformuluje jednoznačný důvod, proč k vraždě došlo. Andrea v jednom z rozhovorů s Janine tvrdí, že zavražděným člověkem nemohla být žena, ale dál už svůj postoj neobjasňuje. Janine u soudu vysvětluje, že je podstatné přihlédnout k tomu, že šlo o majitele butiku, nikoli pouhého prodavače. Přesto však ani ona nechce pojmenovat jasný motiv vraždy, a to i přes naléhání soudce a žalobce.

Pokud se zaměříme na osobu majitele butiku, otevíráme tím důležitý prvek celého snímku, a sice do jakého širšího kontextu lze vraždu (kterou v rámci zvoleného nelineárního vyprávění sledujeme po částech) zasadit. Sekvence začíná tím, že si Christine strčí do tašky svetr. Majitel butiku to vidí, přejde k ní a svetr zase vytáhne. Christine však po chvíli strnulosti pokračuje a strká do



tašky víc a víc zboží. Když se majitel rozhlédne, vidí, že si stejně počínají také Andrea a Annie. V obchodě jsou čtyři přihlížející ženy (k jejich úloze se ještě dostaneme). Majitel se nejprve snaží sjednat klid, ale ženy pokračují. O něco později ho obklídí. Andrea do něj jako první strčí, Christine mu uštedří facku. Násilí se stupňuje, přičemž nevidíme samotného muže, jen útočící ženy.

Jedna z možných interpretací této scény je, že prostředí butiku můžeme rozumět jako určité synekdoše světa, jehož pravidla určují muži (v tomto případě majitel). V okamžiku, kdy si Christine strčí do tašky kus oblečení, jsou pravidla narušena. Vraždu pak můžeme číst jako zoufalý pokus o to, jak zvrátit toto pro ženy nevýhodné mocenské nastavení. Této interpretaci nahrává i scéna, v níž vidíme, co dělaly ženy po vraždě: Andrea, jak už bylo řečeno, aplikuje svou nově nabytou moc v sexuálním styku. Christine jde se svým dítětem na pouť a vidíme, že se poprvé za celý film usmívá. Annie si pouze pro sebe připraví opulentní slavnostní večeři. Dá se tak říct, že brutální čin v trojici žen cosi uvolnil.

K jednoznačnému rámování celého činu se ve snímku uchylují muži. Pro ty jde o brutální, odsouzeníhodný čin a po dalších možných aspektech již nepátrají. Žalobce během závěrečné scény u soudu tvrdí, že přece musí existovat objektivní hledisko, proč k vraždě došlo. Janine, která se zdráhá jednoznačný motiv pojmenovat, konstatuje, že to, co žalobce označuje „objektivním“ hlediskem, je ve skutečnosti jeho hlediskem.<sup>4</sup>

Žalobce v závěru své řeči tvrdí, že přece nelze dávat důraz na to, zda byl zavražděný muž a vraždícími ženy. Domnívá se, že by celé chápání situace bylo stejné, kdyby byla zavražděnou osobou žena nebo kdyby snad byli pachateli muži a zavraždili ženu. Právě tato domněnka nastartuje závěrečnou katarzi, kdy žalobcovu řeč naruší jako první Annie, jež se začne smát. K ní se později přidávají i Andrea, Christine a čtyři ženy z butiku, které vraždě přihlížely a jsou v soudní síni přítomné. Smát se začne nakonec také Janine.

## **Medúzovský smích**

---

<sup>4</sup> Toto tvrzení můžeme číst v rámci feministické kritiky některých vědeckých teorií, kdy je upozorňováno na nebezpečí ztotožňování mužského vidění s „objektivním“, což v důsledku může znamenat dlouhodobé zvýrazňování pouze jedné, nutně omezené, perspektivy.

Již zmíněná Hélène Cixousová ([1975] 1995) ve své eseji Smích Medúzy popisuje Medúzu jako krásnou, nikoli strašlivou ženu, jež se směje. To uvidí jedinec v okamžiku, kdy překoná strach a pohlédne jí do tváře (Cixousová, [1975] 1995: 16). V tomto smíchu je výsměšné gesto vůči nastavení, jež ji vnímá jako děsivou bytost, což můžeme chápat jako určitou revoltu. Podobně ženy smějící se u soudu svým smíchem zpochybňují průběh procesu, jehož představitelé mají o celém případě již dopředu jasno a jsou ochotni pokračovat v procesu i bez přítomnosti obžalovaných, které jsou vyvedeny právě kvůli svému smíchu, jímž narušují průběh dění.

Smích během soudního procesu můžeme zároveň chápat jako způsob, jak zpochybnit celou jeho základní strukturu a pravidla. V daný okamžik jde o určitou vzpouru proti zavedeným pořádkům, která je však rychle potlačena tím, že jsou ty, jež proces narušují, vyvedeny ven. Soud může pokračovat. Tím pádem se nabízí otázka, nakolik jde o „vzpouru na kolenou“ spíš než o skutečný projev odporu, který má svůj relevantní dopad.

### **Ty, které přihlížely**

Jak již bylo řečeno, důležitou roli hraje ve snímku také čtveřice žen, která vraždě přihlížela. Annie, Christine ani Andrea nedají nijak najevo, že by byl v butiku přítomný ještě někdo jiný; Annie a Andrea tuto skutečnost přímo popřou, čímž čtveřici uchrání před případným stíháním. V jednom z flashbacků vidíme, že ženy, jež přihlížely, nijak nezasáhly. Znovu je spatříme později u soudu, kdy představují jakousi mlčenlivou podporu obžalovaných. Ty v jednom okamžiku dokonce zachytí jejich pohled a povzbudivý úsměv.

Podstatné je složení této přihlížející čtveřice. Tvoří ji starší žena, černoška a dvě mladé ženy, které mohou (ale zároveň nemusí) být lesbickým párem.<sup>5</sup> Volbu zrovna této čtveřice můžeme číst jako manifestaci toho, že feministický princip solidarity je tady pro všechny ženy – tedy nejen pro mladé bílé heterosexuálky,

---

<sup>5</sup> Jednou z indicií, proč by se mohlo jednat o lesbický pár, je, že ženy jsou zobrazeny vždy spolu, těsně u sebe. To se však samozřejmě nedá brát jako nějaké pevné utvrzení. Pravděpodobněji se v tomto ohledu jeví spíš vysvětlení vycházející ze zjevné snahy tvůrců a tvůrkyň snímku ilustrovat, že ženská solidarita je zde také pro nebílé, neheterosexuální ženy.

což je často vytýkáno např. liberálnímu feminismu.<sup>6</sup> Ženská solidarita je ve světě snímku *Ticho kolem Christine M.* dostupná pro ženy napříč generacemi, rasami, věkem nebo sexuální orientací.

### **Zobrazení patriarchátu**

Snímek *Ticho kolem Christine M.* vyobrazuje společnost jako rigidně patriarchální, přičemž si můžeme klást otázku, nakolik lze vraždu číst jako gesto zoufalství a bezvýchodnosti podtržené smíchem během soudního procesu, který však může pramenit v uvědomění si vlastní bezmocnosti. Jednou z možných cest, jak patriarchátu vzdorovat, je, jak snímek naznačuje, obrácení pozornosti k možnostem, které nabízí solidarita a vzájemnost žen. Ve finální scéně snímku vidíme, že Janine nenesedne do auta ke svému manželovi, který na ni již čeká; namísto toho se obrátí ke čtveřici žen (svědkyň vraždy), přičemž toto gesto můžeme číst právě jako podtržení poselství filmu.

Takové vyznění je silné nebo přinejmenším výrazné; zároveň jej však můžeme kritizovat pro jeho zkratkovitost a zjednodušování. Podobně jako v případě eseje Adrienne Richové (Richová, [1980] 2003) se i tady setkáváme s vizí světa, která je silně esencionalistická a homogenizující. Jinými slovy: všichni muži se ve světě filmu chovají a jednají opresivně, zatímco všechny ženy bez výjimky pojí jakési porozumění a solidarita, z nichž lze čerpat sílu ve společném boji proti patriarchátu, jež doléhá na všechny stejnou měrou.

V tomto bodě tak můžeme připomenout kritiku Barbory Ehrenreichové, která tvrdí, že se termín patriarchát stal příliš univerzalistickým (Ehrenreichová, [1995] 2000–2001: 38–39). Podobně Judith Butlerová, jak již bylo připomenuto, zdůrazňuje, že univerzalistické pojetí patriarchátu pomáhá přehlížet rozdíly, jež mezi ženami jsou (Butlerová, [1990] 2003: 39–40). Také Luce Irigarayová se vymezuje vůči tomuto pojetí, když tvrdí, že ženy nejsou třídou, ale jsou

---

<sup>6</sup> Typickou představitelkou liberálního feminismu je Betty Friedanová, jež ve své slavné knize *Ženská mystika* píše o krizi identity amerických žen na konci padesátých a na začátku šedesátých let, které přijímaly role manželek a matek ještě předtím, než zjistily, kým doopravdy jsou. Podle Friedanové by se ženy měly obrátit od nezralosti, která je označována jako ženskost, k „plné lidské identitě“, tedy k takové identitě, jež nebude určená biologii, ale vlastními volbami. Tento feministicko-liberální postoj byl později často kritizován a např. Rosemarie Tongová píše ve své knize *Feminist Thought: A More Comprehensive Introduction* o tom, že se liberální feminismus zaměřuje pouze na zájmy bílých heterosexuálních žen ze střední třídy a zájmy žen jiných ras či jiné orientace přehlíží.

rozvrstveny mezi několik tříd, což činí jejich zájmy někdy protikladné (Irigarayová, 1985: 32).

Můžeme tak v závěru konstatovat, že tvůrci a tvůrkyně si fungování společnosti tak, jak ji zobrazili ve snímku *Ticho kolem Christine M.*, poněkud zjednodušili, přičemž některé komplexní společenské vztahy byly zohýbány a přizpůsobeny, aby odpovídaly poselství filmu. Ve světě snímku neexistují např. ženy, které by nebyly solidární s jinými ženami, stejně tak se tu nevyskytují jiní muži než ti, kteří ženy využívají. Přes tuto podstatnou a neopominutelnou kritiku je však snímek pozoruhodným příspěvkem do debaty o tom, jak můžeme patriarchát a jeho projevy definovat, ačkoli je samozřejmě nutné tento příspěvek číst také v souřadnicích doby (a tehdejších výrazných proudů feministického hnutí) jeho vzniku.

## **Antonia**

### **Stručné nastínění děje a postav**

Nizozemský snímek z roku 1995, který získal Oscara za nejlepší cizojazyčný film, sleduje osudy čtyř generací žen: nejstarší Antonie, její dcery Danielle, její vnučky Thérèse a nakonec pravnučky Sarah. Antonia se vrací po druhé světové válce do rodného domu na nizozemské vesnici. Zde po smrti své matky začíná s dcerou Danielle hospodařit na rodinných pozemcích. I přes nekonvenčnost a neochotu podřizovat se zvyklostem je vesničané nakonec obě přijmou tak jako „špatnou úrodu, znetvořené dítě nebo jakkoli nepravděpodobnou boží všudypřítomnost“ (Antonia, 1995).

Snímek je zarámovaný Antoniiným posledním dnem na světě. Hned na začátku se z úst vypravěčky (která, jak na konci zjišťujeme, je právě Antoniinou pravnučkou Sarah) dozvídáme, že Antonia hned po probuzení věděla, že tento den zemře. Uvnitř takto vymezeného rámce se seznamujeme s Antoniiným životem od doby, kdy s Danielle přijely do vesnice.

### **Antoniino hospodářství jako inkluzivní prostor**

Antonia žije na statku nejprve pouze se svou dcerou. Brzy k nim však začnou přibývat i jiní lidé, kteří s matkou ani dcerou nejsou příbuzensky spojeni. Jako první u nich začne bydlet a pracovat postava nazývaná v českém překladu jako Potřeštěný ret. Nadprůměrně vysoký mladý muž s mentálním hendikepem se vydá za Antonii poté, co se ho statkářka zastane: když jede Antonia kolem cesty, vidí, jak malý kluk trefuje Potřeštěného rta do hlavy jablkem. Zaměstnavatel svého zaměstnaného nijak nebrání a počínání chlapce se jen směje. Antonia beze slova kluka popadne a pověsí ho za kabát na plot. Potřeštěný ret neváhá a vydává se za ní, zatímco za ním doléhají nadávky jeho – nyní zjevně již bývalého – zaměstnavatele.

Další obyvatelkou se po čase stane Deedee, taktéž osoba s mentálním hendikepem. Ta žije na statku se svými dvěma bratry, otcem a matkou. Poprvé se s Deedee setkááme v místní hospodě krátce po Antoniině příjezdu, kdy Deedee nabízí otec štamgastům coby nevěstu a tvrdí, že jeho dcera sice moc

rozumu nepobrala, ale jinak je „silná jako březí prasnice“ (Antonia, 1995). Tento nedůstojný proces podporuje její bratr Pitte, jenž ji drží za prsa a natřásá s ní. Celému ponižujícímu divadlu udělá přítrž až farmář Bas, Antoniini budoucí partner. O něco později je Danielle svědkem toho, jak Pitte svou sestru Deedee ve stodole znásilňuje. Danielle na muže zaútočí vidlemi a společně s Deedee utečou na statek, kde už dívka zůstane.

Další výraznou postavou, kterou Antonia přijme, je Lotta. Žena, s níž se Antonia a Danielle seznámí v domě pro padlé ženy (o čemž podrobněji opět později), má tři nemanželské děti a přijde za Antonii v okamžiku, kdy nemá kam jít.

Postupem času se statek rozrůstá stále o nové a nové obyvatele a obyvatelky – Deedee a Potřeštěný ret mají potomky, stejně tak Lotta se svým partnerem, bývalým knězem, který, jak říká vypravěčka, dal raději přednost „radosti života před církevní radosti ze smrti“ (Antonia, 1995).

Statek se zaplňuje postavami, které jsou jinde nepřijímané, odsuzované či ponižované. U Antonie se jim všem dostává rovného zacházení a důstojného jednání. Tento prostor tak můžeme číst jako do jisté míry inkluzivní. Takto vzniklé společenství je svým způsobem soběstačné, a ačkoli existuje v rámci vesnice, existuje spíše *vedle* ní než přímo v ní. Postavy z Antoniina hospodářství se sice účastní života vesnice (kázání v kostele, pohřby atd.), ale zároveň nepodléhají vesnickým pravidlům tak jako její ostatní obyvatelé a obyvatelky.

V této nezávislosti na okolí, která se projevuje nejen odmítáním konvencí, ale také možností nebýt těmito konvencemi – i v rámci jejich dlouhodobého působení – nějak výrazně zasažen a ovlivněn, můžeme spatřovat určitý idealistický rys: ve filmu Antonia sledujeme fungující samostatnou jednotku, v níž mají místo ty skupiny (ženy, lidé s mentálním hendikepem, „padlé“ ženy, nemanželské děti, exkomunikovaní církevní hodnostáři), které jinde narážejí na nepřijetí. Nikdo z nich pak nemá problém se adaptovat na novou strukturu a pravidla Antoniina statku; jejich rozdílná osobní minulost, výchova nebo např. vzdělání v tomto procesu nehrají roli. Určitým utopistickým nebo snad pohádkovým rysem tohoto společenství je, že uvnitř něj nejsou žádné mocenské ani jiné rozepře; lidé zde žijí ve shodě a porozumění, aniž by tato shoda a porozumění byly nějak dopředu artikulovány v rámci jistých (vyslovených či

nevyslovených) pravidel. Tato pravidla, zdá se, zde existují sama od sebe a každý obyvatel či obyvatelka statku je má internalizována.

### **Profeministická perspektiva a muži**

Na rozdíl od snímku Ticho kolem Christine M. zde nejsou muži zobrazováni tak silně homogenizujícím způsobem, tedy jako pouze opresivní skupina. Ve filmu Antonia se vyskytuje několik pozitivně vykreslených mužských postav. Bez výjimky se jedná o postavy žijící na statku (Potřeštěný ret, Lettin syn Simon, bývalý kněz) či ty, jež jej pravidelně navštěvují (farmář Bas a jeho čtyři synové). Tyto postavy přijímají tzv. profeministickou perspektivu.

Profeministickou<sup>7</sup> perspektivou rozumíme takovou, jež odmítá biologickou podstatu maskulinity, přičemž liberální profeministické křídlo věří, že muži jsou stejně jako ženy svázáni omezujícími rolemi a stereotypy. Bob Pease (2000) ve své knize *Recreating Men: Postmodern Masculinity Politics* uvádí, že profeministická perspektiva neslouží pouze důvodům zpochybňovat mužskou patriarchální roli ve prospěch žen, ale že prospívá také mužům samotným, protože rozšiřuje možnost identit, které může muž přijmout (Pease, 2000: 55).

Michael Kaufman (1999) ve svém textu *Men, Feminism, and Men's Contradictory Experiences of Power* píše, že je podstatné uvědomit si, že neexistuje pouze jedna maskulinita. Ačkoli mnoho mužů nemůže dostat naplnění dominantních ideálů o mužství, tyto ideály jsou v jejich životech všudypřítomné a silné. V patriarchátu nejde pouze o dominanci mužů nad ženami, ale také o dominanci mezi skupinami mužů a o dominanci mezi jednotlivými maskulinitami (Kaufman, 1999: 60).<sup>8</sup> Tyto ideály se mění v závislosti na době, místě, třídě atd. Kaufman se domnívá, že znevažování či zesměšňování mužů, kteří – z jakéhokoli hlediska – nejsou dost muži, spěje k jejich následné izolaci a potlačení jejich výtek ke stávajícímu nastavení. Právě tyto kroky podle autora pomáhají udržovat patriarchát, který tak podle něj není jen problémem žen, ale škodí i samotným mužům (Kaufman, 1999: 67–69).

---

<sup>7</sup> V rámci kritických mužských studií se mužská feministická perspektiva často označuje jako profeministická. To souvisí s přihlédnutím k rozdílné zkušenosti mužů oproti ženám, přičemž je tento odstup vyjádřený právě předponou „pro“.

<sup>8</sup> Něco podobného tvrdí už Kate Millettová ve svém textu *Sexuální politika*, když píše o dvojím principu patriarchátu – muž ovládá ženu a starší muž ovládá mladšího.

Pokud se však začnou postupně měnit mocenské vztahy mezi muži a ženami a také mezi jednotlivými skupinami mužů mezi sebou, musí se nutně posunout i naše vnímání genderu. Tím může být současný patriarchální systém efektivně narušen (Kaufman, 1999: 70). Podle Pease nabízí takovou možnost narušení mocenských vztahů právě profeministická perspektiva. Díky ní je totiž pro muže možné vzdorovat jak obrazu dominantní maskulinity, tak své snaze tomuto obrazu dostat (Pease, 2000: 137).

Ve snímku *Antonia* je nejvýraznější mužskou postavou přijímající profeministickou perspektivu farmář Bas. Ten se o Antonii nejprve uchází, když přichází s pragmaticky znějící nabídkou, že ona je vdova a jeho čtyři synové potřebují matku. Na to však Antonia odpovídá, že ona nepotřebuje Basovy syny. Ačkoli ke sňatku nedojde, Bas se stane nejprve pravidelným návštěvníkem na Antoniině hospodářství a později mezi nimi dojde k navázání mileneckého pouta. Bas je loajální s Antonii v jejích problémech a sporech s vesničany. Např. když Antonia s těhotnou Danielle opouští kostel během kázání, které je zjevně namířeno proti nim, přidává se k nim solidárně také Bas a jeho synové. Čtveřice synů také později zbije Pitteho, který znásilní Daniellinu dceru Thérèse.

Coby mužskou postavu zastávající profeministickou perspektivu můžeme označit také Thérèsina partnera Simona (jeden ze synů Lotty). Ten respektuje přání Thérèse, která se nechce vdávat a nevzdává se svého zaujetí přírodními vědami ani tehdy, když se jim narodí dítě. Vypravěčka říká, že Thérèse nepřijala své dítě zrovna vzorově (Antonia, 1995), načež sledujeme novopečenou matku, která si čte, zatímco se o novorozeně starají jiní. Tento Thérésin postoj však není jejím partnerem nijak rozporován.

Obraz dominantní maskulinity odmítá také Potřeštěný ret. Pracuje pro Antonii a ocitá se vůči ní v podřízené pozici (přistupuje tedy na uspořádání, které je s pojetím dominantní maskulinity tak, jak jej popisuje Kaufman, neslučitelné). Potřeštěný ret má však v prostředí statku, kde není od žen a mužů vyžadováno zaujímání úzce definovaných rolí, možnost rozvinout oblasti svého života, k nimž by jinde nejspíš nedostal možnost: stává se otcem, žení se a vede spokojený rodinný život.



Postavou, která odmítne nároky prostředí, jak by měla projevovat svou maskulinitu, je také bývalý kněz. Ten začne žít s Lottou a každý rok spolu mají dítě. Při prvním setkání, kdy je Lotta těhotná, jí bývalý kněz řekne „Bůh ti žehnej, ženo“ (Antonia, 1995) a položí jí ruku na břicho. V tom můžeme spatřovat dokonání jeho odluky od církve, kdy porušuje hned dvě hranice – dotýká se ženy a žehná jí, ačkoli čeká dítě mimo manželský svazek, což v očích církve představuje závažný hřích.

## **Mateřství**

Důležitým motivem snímku je mateřství. Tři generace žen (Antonia, Danielle, Thérèse) porodí dceru, přičemž role manžela a otce nehraje především u Antonie a Danielle příliš velkou roli. Když se Antonia vrací do vesnice, víme jen, že je vdova, ale o jejím zesnulém manželovi (a pravděpodobně tedy otci její dcery) se nic konkrétního nedozvídáme. Muži a jejich rodičovské volby nejsou ve snímku Antonia příliš podstatní – roli v otázce, zda se stát, či nestát matkou, hraje především vůle ženských postav.

Tento postoj je nejvýrazněji zobrazen u Danielle. Antoniina dcera během první půlhodiny snímku takřka nemluví (pouze na začátku se suše zeptá: „To je ono?“, přičemž jí matka odpovídá, že to je skutečně ona – vesnice, kde vyrostla). Zatímco u Christine ve snímku Ticho kolem Christine M. je mlčení výrazem bezmocnosti a uvědomění, že nikdo neposlouchá, u Danielle můžeme mlčení chápat spíš jako vlastní rozhodnutí. Momentem, kdy promluví výrazně, je ten, kdy matce sděluje, že by chtěla dítě. Na její otázku, zda by nechtěla také manžela, kroutí Danielle hlavou. Antonia dceři později radí, že by si neměla vybrat nikoho z vesnice, protože to může přinést jen problémy: zdejší muži podle Antonie rodí jen syny a nevidí dál než na zadek krávy (Antonia, 1995). Obě ženy se tak vydávají do města, kde hodlají najít vhodného otce pro Daniellino dítě. Tím se stává příbuzný již zmiňované Lotty, jehož Danielle svede a po několikrát opakovaném sexu od něj uprchne. Muž se stává pouhým přispěvatelem. O žádnou jinou úlohu, jež by mohl hrát, Danielle nestojí. Chtěla se stát pouze matkou, nikoli partnerkou či manželkou.

Daniellina dospělá dcera Thérèse otěhotní s Lottiným synem Simonem. Tuto skutečnost oznámí během oběda, kdy má každý zúčastněný a zúčastněná na

celou věc svůj názor. Danielle se jako první dcery ptá, zda dítě chce. Každý cítí nutnost vyjádřit názor na to, zda by si Thérèse měla dítě nechat, či nikoli. Ta to komentuje tím, že celou věc pečlivě zváží. Tato scéna potvrzuje rámeček načrtnutý již mateřstvím Danielle, že každá žena má právo rozhodovat o svém mateřství sama, přičemž názory či doporučení ostatních (a to i otce dítěte) nehrají v jejím rozhodovacím procesu roli.

Jako matka není Thérèse pečujícím, starostlivým typem, což po narození dcery Sarah konstatuje jednak samotná vypravěčka a jednak tomu coby diváci a divačky v několika scénách přihlížíme. Můžeme se samozřejmě ptát, zda to znamená, že je Thérèse chladná či v nějakém ohledu „nenormální“, když ihned nepřilne ke svému dítěti. Zajímavější je však položit si otázku, kde se obraz obětavé pečující matky, který je v naší kultuře tak zásadní, vlastně vůbec vzal.

Např. francouzská socioložka Élisabeth Badinterová ([1980] 1998) ve své knize *Materská láska od 17. století po současnost (v textu pracujeme se slovenským překladem – pozn. aut.)* zkoumá, kde a za jakých podmínek vznikl onen mateřský ideál matky-kvočny, pro niž je dítě vším (Badinterová, [1980] 1998: 9). Badinterová na základě historických pramenů dokládá, že ženy napříč sociálními vrstvami ve Francii především v 17. a o něco méně také v 18. století odkládaly své děti hojně ke kojným, kde vládly natolik špatné (nejen) hygienické podmínky, že zde kojenci často umírali. Tyto podmínky byly podle Badinterové veřejnosti dostatečně známé a odkládání dětí tak vlastně v některých případech představovalo maskovanou vraždu. Až v druhé polovině 18. století se začínají v rámci snahy o navýšení počtu obyvatel Francie zvedat (především mužské) hlasy, které nabádají ženy, aby své děti neposílaly ke kojným, ale aby samy kojily a pečovaly o ně. Za přijetí této role na Francouzky podle tehdejších autorů čekal respekt muže a celospolečenské uznání. Právě tehdy se podle autorky utváří mýtus, který vytrval do současnosti – mýtus o mateřském instinktu a spontánní lásce každé matky ke svému potomkovi (Badinterová, [1980] 1998: 89–108).

Je samozřejmě relevantní ptát se, zda můžeme tyto postřehy vztáhnout i na jiné země. Situace ve Francii se zdá být dostatečně specifická, když vzednutí hlasů volajících po pečujících matkách dává Badinterová do souvislosti s populačním

poklesem (Badinterová, [1980] 1998: 35, 107). Přesto by nás mohlo zajímat, zda je mateřská láska skutečně tak silný a nepodmíněný cit, jak je často prezentován, anebo zda se – jak tvrdí Badinterová – jedná o cit v podstatě náhodný, jenž může existovat, nebo ne, objevit se a zase zmizet, přičemž tato existence/neexistence záleží na matce a podmínkách, v nichž žije (Badinterová, [1980] 1998: 275). Ať už se však přikláníme k jakékoli odpovědi, zůstává skutečností, že jakékoli zpochybnění mateřské lásky coby určité konstanty, která vzniká ihned po narození dítěte nebo snad ještě v prenatálním stadiu, je mnohdy velmi kontroverzně přijímáno a žena, jež tento cit neprožívá, je nezřídka označena jako „nenormální“ či „vadná“.

Právě Thérèse je v tomto ohledu matkou, jejíž láska k dítěti není tak silná a nepodmíněná, jak by mýtus milující oddané matky velel. Přesto je mateřství ve snímku zásadní a kromě Thérèsiny linky nepřilíš zpochybňovanou kvalitou. Stát se matkou zde neslouží k tomu získat respekt mužů; namísto toho představuje nerozporovanou cestu, jak vzdorovat definitivnímu konci. Když Antonia vysvětluje své pravnučce Sarah, že nic neumírá navěky a že něco živého tu po ní zůstane, můžeme její slova interpretovat jako určité přesvědčení, že člověk pokračuje dál ve svých potomcích. Jinými slovy, jak říká samotný epilog snímku: „A jak se tato sága blíží ke konci, zároveň nic nespěje ke konci“ (Antonia, 1995).

### **Limity racionality**

V opozici k Antoniině poklidnému přesvědčení, že „život chce být žit“, stojí myšlení jejího přítele z dětství, jemuž se přezdívá Chromý prst. Ten žije sám v domě obklopen knihami a nikdy nevychází ven. Spřátelí se s Thérèse, která už jako malá dokáže číst, počítat a rozumí složitým abstraktním myšlenkám, kterými se muž zabývá. Sama Antonia to v jedné scéně komentuje, že Chromý prst přemýšlí víc, než je pro něj dobré. Stárnoucí muž tak sice zná práce velkých myslitelů a myslitelek, ale ani tyto široké znalosti mu nepřinášejí vnitřní vyrovnanost. Chromý prst nakonec spáchá sebevraždu. Zanechá po sobě dopis, v němž mimo jiné píše, že jediné, co chce, je přestat myslet.

Postava Chromého prstu zastupuje čisté racionální myšlení, které je ve světě snímku nakonec sebedestruktivní. Jeho sebevraždu totiž můžeme chápat tak, že povahu světa nelze obsáhnout pouze rozumem – lidské myšlení narazí v určitý

moment na limity, jež není schopné zdolat. V tomto ohledu si ve světě snímku stojí lépe právě ženy. Vypravěčka často používá metafory, které zdůrazňují nelineárnost a jistou neuchopitelnost času stejně jako nepředvídatelnost a nelogičnost života. Tyto jevy však nehodnotí, spíše je konstatuje jako fakt. Zatímco Chromý prst se není schopný smířit s tím, že je svět plný utrpení, Antonia, Danielle, Thérèse i Sarah disponují v tomto ohledu určitou smířlivostí. Když se např. Thérèse ptá své babičky, jestli není hrozné, že nic neexistuje, dostává se jí odpovědi, že právě proto je toho „nic“ všude kolem tolik.

Ve snímku není ani jedna ženská postava, jež by svou racionalitu namířila proti sobě způsobem, kterým to udělal Chromý prst. Nejbliže má k tomu Thérèse, která na některé emocionální situace (narození dítěte, umírání blízkého člověka) reaguje po svém (po porodu si čte, před Antoniinou smrtí se neubrání myšlence, jaký objem má její poslední vydechnutí). Ani její uvažování se však nikdy nestane sebedestruktivním.

Antonia, Danielle a Sarah disponují určitým nerealistickým viděním světa. Danielle např. vidí, jak socha anděla srazí svým kamenným křídlem kněze, jak na ni socha Panny Marie v kostele povzbudivě kýve nebo jak se její mrtvá babička na chvíli posadí v otevřené rakvi a zazpívá pár taktů písně. Všechny tyto události jsou spojeny s církevní tematikou, přičemž Daniellin pohled dotváří situace tak, jak by si zřejmě přála, aby dopadly. Tato její schopnost však není ve filmu využívána důsledně a po čase odezní, aniž by bylo jasné, proč se tak stane.

U Antonie a Sarah můžeme pozorovat určité napojení na smrt. Jak už bylo řečeno, celý snímek začíná vypravěččiným konstatováním, že jakmile Antonia ráno vstala, věděla, že se jedná o její poslední den. Během večeře onoho samého dne, do něž se v závěru filmu opět vrátíme, očima Sarah vidíme, jak na statek přicházejí již mrtvé postavy z vesnice, jako by si pro Antonii přišly. Ta sama později tvrdí, že na ni volá jedna ze zesnulých vesničanek, aby si s ní šla „hrát ven“.

Vzhledem k tomu, že u Thérèse podobné magické vnímání světa nepozorujeme, můžeme konstatovat, že tento druh vidění je postavám dostupný v případě, kdy si uvědomí limity svého racia, které – jak se ukazuje v případě Chromého prstu – může být podle logiky snímku v některých podobách zničující. Můžeme se však

samozřejmě ptát, zda touto volbou snímek nepřítakává určitému klišé o tom, že ženy coby dárkyně života mají k přírodě blíž a že se i díky tomu na rozdíl od mužů, kteří jsou lapeni jen v prostoru logického uvažování, lépe vyrovnávají s některými obtížně postihnutelnými jevy.

## **Sexualita**

Podobně jako ve snímku *Ticho* kolem Christine M. i zde hraje důležitou roli sexualita. Antonia, Danielle i Thérèse mají poměrně jasnou představu, jak a s kým by měly svůj sexuální život vést. Antonia po dlouhé známosti navrhuje Basovi, že by spolu mohli jednou týdně spát, protože letitý celibát jí právě přestal bavit. Danielle navazuje sexuální a partnerský vztah s Larou, Thérésinou učitelkou. Thérèse pak po několika neuspokojivých zkušenostech s intelektuály (i v tomto případě, podobně jako v případě *Chromého prstu*, je přílišné zaměření na intelekt zobrazováno jako něco, co stojí v cestě prožití naplněného života) započne vztah se Simonem.

Všechny tři ženy dokážou žít sexuálně naplněný život, jelikož zvládly odmítnout konvenční nároky. V opozici k této svobodě staví snímek vztah tzv. Černé Madony a Protestanta, což jsou dvě postavy, jež po sobě touží, ale nesblíží se proto, že každá patří k jiné církvi.

Příklady nejen Antonie a Basa, Danielle a Lary, Thérèse a Simona, ale také Lotty a bývalého kněze nebo Deedee a Potřeštěného rtu ukazují, že oboustranně vyžadovaný a vyjednaný sex je důležitou součástí života. Největším zločinem snímku je odmítnutí tohoto oboustranného souhlasu. Toho se znásilněním své sestry Deedee a o pár let později také Thérèse dopouští Pitte, jenž za své provinění zaplatí. Nejdřív jej zbíjí Basovi synové a později jej utopí jeho bratr. Tím se jen upevňuje poselství o respektu a úctě k druhým.

## **Zobrazení patriarchátu**

V životě a vzájemném provázání všech čtyř hrdinek můžeme spatřovat rysy tzv. lesbického kontinua. Tímto termínem, jak už bylo řečeno, označuje Adrienne Richová různé formy vztahů žen s ostatními ženami, přičemž zde hraje důležitou roli solidarita, sdílení a vzájemné podpora (Richová, [1980] 2003: 27–29).

Ve vztazích mezi ženami ve snímku Antonia je kladen důraz na svobodu. Tu si vytvářejí na základě vztahů mezi sebou, aniž se tato podoba nutně shoduje s podobou svobody, jak ji chápe většinová společnost. V tomto ohledu můžeme připomenout myšlenky Kolektivu milánského ženského knihkupectví (Milan Women's Bookstore Collective<sup>9</sup>), který odmítá pojetí svobody na základě ženského příspěvku k obecnému blahu společnosti. Svoboda je v jejich pojetí kolektivní, kreativní, zásadně novou praxí budování světa zakládající neredukovatelné politicky podstatné vztahy mezi ženami coby pohlavně určenými bytostmi, které bez této svobody nemají žádnou jinou. Ve svém pojetí svobody odmítají politiku rovnosti jako příliš abstraktní a rozporuplnou a jsou toho názoru, že by ji měla nahradit politika pohlavního rozdílu. Ta pracuje s důležitostí uznání a vděčnosti mezi ženami a vzájemného udílení si hlasu, přičemž být mezi ženami je startovacím bodem společné politiky. Díky tomu lze podle Kolektivu milánského ženského knihkupectví započít cestu ke svobodě (Zerilliová, 2005: 94–98).

Uznání, vděčnost a vzájemné udílení si hlasu můžeme spatřovat právě v chování ženských postav snímku. Díky této praxi si vybudují komunitu, v níž se mohou svobodně chovat a projevovat. Tato komunita nese určité rysy separatismu, který můžeme charakterizovat jako formu odporu marginalizovaných, jako hledání prostoru, kde nefunguje dominantní rámec. Separace, kterou je nutné odlišovat od segregace, může ve svém důsledku znamenat narušení hegemonie (Encyclopedia of Feminist Theories, 2003: 439–440). Hegemonií pak v této práci rozumíme formu dominance vládnoucí skupiny. Tato dominance je udržována souhlasem ovládaných skupin s takto nastaveným společenským řádem, přičemž souhlas zajišťují ty ideologické prostředky, které reprezentují toto zřízení jako univerzálně spravedlivé a nejlepší možné (Encyclopedia of Feminist Theories, 2003: 241–242).

Právě k takovému narušení hegemonie ve vesnici ve snímku dochází. Společenství, které se utvořilo na statku, není jen odtržená jednotka, ale zasahuje i do životů ostatních vesničanů. V tomto ohledu ukazuje Antonia jiný způsob, jak je možné vzdorovat patriarchálnímu nastavení, než ve filmu Ticho

---

<sup>9</sup>Kolektiv milánského ženského knihkupectví je jednou z ženských feministických skupin vznikajících v Itálii od konce 60. let

kolem Christine M. V něm byla oprese natolik silná, že takový vzdor, který by dokázal pozměnit stávající podmínky, prakticky neexistoval. V Antonii je určitá cesta, jak patriarchátu vzdorovat a zároveň jej přetvářet, naznačená, ačkoli je evidentní, že tento způsob je vylíčen do jisté míry idealisticky a přímočaře. Přesto představuje ve srovnání s Tichem kolem Christine M. výrazný posun v chápání možností, jimiž může vládnout kolektiv odmítající dominantní mocenské struktury. V takovém společenství se může dařit svobodě tak, jak ji chápe již zmíněný Kolektiv milánského ženského knihkupectví, tedy jako kolektivní a kreativní praxi budování světa.

## **Paní Dallowayová**

### **Stručné nastínění děje a postav**

Poměrně věrná filmová adaptace stejnojmenné novely Virginie Woolfové pochází z roku 1997. Sledujeme den v životě Clarissy Dallowayové, ženy z vyšší třídy, žijící v Londýně 20. let. Ta připravuje večírek, přičemž do jejího dne probleskují mladické vzpomínky na léto strávené s přáteli Sally a Peterem. Se Sally kdysi pojilo Clarissu silné přátelství a romantická náklonnost. Vznětlivý Peter si chtěl Clarissu vzít a její odmítnutí, kdy dala přednost Richardu Dallowayovi, od něhož si slibovala bezpečí, nesl Peter velmi těžce. Třetí výraznou linií snímku je vnitřní souboj Septima Smithe, mladého muže stíženého válečným traumatem, jehož sužují halucinace a sebevražedné tendence. Když Septimus zjistí, že se musí odjet léčit do jakéhosi uzavřeného ústavu, nedokáže tuto představu snést a dobrovolně si vezme život.

### **Hostitelka jako udržovatelka stavu**

Mladý Peter Clarisse často s opovržením připomíná, že z ní bude perfektní hostitelka. Toto označení je pro něj synonymem sice bezpečné, ale nudné a neužitečné existence. Clarissa mu oponuje, že na tom být hostitelkou nic není; jeho představa společného života je moc dusivá. Clarissa dá nakonec před Peterem přednost již zmíněnému Richardu Dallowayovi, jehož Sally i Peter shledávají nepříliš bystrým. Ve svazku s Richardem se stane – tak jak Peter předpověděl – dokonalou hostitelkou. Když jí v jedné scéně manžel říká, že se až příliš stará o své večírky, odpovídá mu, že nic jiného neumí. Pro Clarissu jde o příležitost, kdy může dát lidem jednu noc, kdy je vše kouzelné, všem to sluší a na konci večera si říkají, že je dobré být naživu.

To můžeme interpretovat tak, že právě večírky dávají hrdince pocit, že její život není beze smyslu, bez náboje a že je stále možné doufat v cosi výjimečného, co může přijít na konci třeba právě takového setkání. Zároveň je však večírek událostí, která má svá pravidla, svůj předvídatelný průběh a každé vybočení z tohoto schématu může být hodnoceno jako neúspěch. V tomto ohledu je večírek opakováním stejných postupů a vzorců. Pokud večírek dopadne tak, jak Clarissa popisovala Richardovi – totiž konstatováním hostů, že je dobré být



naživu –, znamená to, že se přítomní během celé akce zároveň nijak nepohnuli ze svých pozic, a že tyto pozice ani nebyly nijak ohroženy. Dochází tak v podstatě k neustálé reprodukci stávajícího stavu, jenž není nijak zpochybňován či narušován. Hostitelka je pak tou, kdo toto udržování řídí a kdo na něj dohlíží.

Simone de Beauvoirová interpretuje zaujetí Clarissy Dallowayové večírkem jako snahu, jak změnit vězení ve slávu (de Beauvoirová 1949, cit. podle Ahmedová, 2010: 73). Také Kate Millettová vykreslení Clarissy kritizuje. Paní Dallowayová podle Millettové do jisté míry odráží neschopnost Woolfové přetvořit svůj vlastní prožívaný pocit neštěstí v určitý politický projev (Millettová, 1970, cit. podle Ahmedová, 2010: 73). Podle Sary Ahmedové je v knižní předloze sice popsáno neštěstí hlavní hrdinky; toto neštěstí však není analyzováno, nejsou ukázány jeho příčiny a namísto toho vidíme pouze jeho projevy. Oslava je pak metaforou toho, kdy je člověk zaneprázdněn, kvůli čemuž není schopen nahlédnout trápení někoho jiného, jenž se stává neviditelným. Takovým neviditelným trápícím se člověkem je podle Ahmedové postava Septima (Ahmedová, 2010: 73–75).

Tyto prvky knihy, které Simone de Beauvoirová, Kate Millettová a Sara Ahmedová kritizují, můžeme nalézt také ve filmové adaptaci. Pokud námítky vůči Clarisse a způsobu vykreslení její činnosti vezmeme v potaz, můžeme konstatovat, že film tyto (případné) limity nepřekračuje a drží se v prostoru vymezeném knižní předlohou. Tvrzení de Beauvoirové o snaze přetvořit vězení ve slávu můžeme číst v kontextu jejích dalších textů, především Druhého pohlaví ([1949] 1967), kde autorka mj. tvrdí, že hlavní prokletí podřízené ženy tkví v tom, že má možnost nic nedělat a vyčerpává si možnost nalézt smysl svého bytí v narcismu, lásce nebo náboženství (de Beauvoirová, [1949] 1967: 350). Teprve intelektuální produktivita a aktivita představují podle de Beauvoirové možnost, jak může žena dosáhnout své transcendence<sup>10</sup> (de Beauvoirová, [1949] 1967: 350–352).

Kritickým hlasem, který mladé Clarisse připomíná, že má na víc než jen pořádat večírky, ztělesňuje Peter. Clarissa si však nakonec volí život, který považuje za bezpečný, a stává se tím, před čímž jí Peter varoval – dokonalou hostitelkou. Tím

---

<sup>10</sup> V tomto ohledu podobně jako Betty Friedanová (viz poznámka pod čarou číslo 6) nezohledňuje mnohá další znevýhodnění – sociální, rasová atd. a zaměřuje se ve svém textu pouze na určitou úzkou skupinu žen, tedy těch, které si toto nicnedělání mohou dovolit.

si otevírá možnost strávit léta nicneděláním (de Beauvoirová, [1949] 1967) a zároveň rezignuje na snahu analyzovat kořeny svého neštěstí, což je podle Ahmedové proces, který nevede pouze k samotnému uvědomění si neštěstí, ale také k lepšímu porozumění neštěstí. Ahmedová přitom tvrdí, že právě toto porozumění vytváří příležitost všimnout si, že neštěstí je strukturované a že to, co se děje nám, mohou zažívat také lidé kolem nás nacházející se v podobných situacích (Ahmedová, 2010: 86–87).

### **Motiv zakolísání**

Clarissa věnuje díky přípravě večírku většinu času tomu, jak hladce udržovat již nastavený pořádek. Co se však ve světě Paní Dallowayové stane, pokud jedinec z tohoto pořádku výrazněji vykročí? Možnou odpověď lze hledat v postavě Septima Smithe, který bojoval v první světové válce. Martin Hilský píše o Septimovi ve svém doslovu k českému vydání novely z roku 2000, že v něm můžeme spatřovat druhé já Clarissy Dallowayové, kdy její úzkosti a strach ze smrti vykazují určitou paralelu se Septimovým duševním stavem. Zatímco Clarissa vidí radost života, Septimus je zaměřen na jeho hrůzu (Hilský, 2004, in Woolfová, [1925] 2004: 158).

Septimus se svěřuje lékaři se svým stavem a nechápe, že i poté, co se ke všemu „přiznal“, musí podstoupit vynucenou léčbu. Dochází k tomu, že člověk nesmí ukázat slabost a zakolísat. V tomto projevu můžeme zároveň spatřit určitou nevyřčenou kritiku patriarchálního očekávání toho, co je „pravý muž“. Septimus se vrátil z války, a měl by tedy nejspíš zaujmout roli jakéhosi klidného válečného hrdiny. Namísto toho se těžce vypořádává s traumatem, nehraje svou roli hrdiny ani manžela tak, jak je od něj očekáváno. Za tuto neochotu následně zaplatí, když se dozvídáme, že má být umístěn do jakéhosi blíže nespecifikovaného ústavu. Pro muže, který se chová tak „nemužsky“ jako Septimus. není ve většinové společnosti tak, jak ji zobrazuje drama Paní Dallowayová, místo.

Myšlenky o zakolísání má také Clarissa, jejímuž vnitřnímu monologu nasloucháme během večírku. Když se Clarissa dozví o sebevraždě pacienta, kterého léčil jeden z jejích hostů (jednalo se o lékaře, který nařídil léčbu), je zprávou rozrušená a míří do svého pokoje na balkon. Zde přemítá o tom, co vedlo Septima k sebevraždě skokem z okna a co je ostatní vede k tomu

pokračovat dál. Nakonec dochází k tomu, že díky Septimovi je schopna nahlédnout život v jiné, radostnější perspektivě a už se jeho projevů tolik nebojí. Vrací se poté zpět ke svým hostům na večírek.

Clarissino zakolísání tedy bylo pouze chvilkové a přehlušené myšlenkou, že každý okamžik je výjimečný. Její návrat zpět na večírek můžeme interpretovat jako návrat zpět do společnosti se všemi jejími pravidly a zvyklostmi. Pro Septima tento návrat možný není a vybírá si cestu, která ho od ostatních definitivně odřízne. Snad právě Clarissina ochota potlačit své pochybnosti ve prospěch udržování dosavadního stavu může být jádrem rozčarování některých feministických autorek. Hrdinka celý den zpochybňuje a problematizuje svůj způsob života a jeho uspořádání, aby na konci dospěla ke smířlivému závěru, čímž v sobě případné projevy odporu umlčí.

„Konečně jsem tady,“ (Paní Dallowayová, 1997) říká Clarissa v závěru snímku, když se vrací mezi své hosty a s úsměvem se připojuje k tanci.

### **Vztahy mezi ženami a sexualita**

Sexuální náboj má jak v knize, tak ve filmové adaptaci vztah mezi mladou Clarissou a její spontánní přítelkyní Sally. Ta ke zděšení svého okolí často nerespektuje konvence (jde v noci nahá po chodbě, ustříhne květinám vršky, které rozprostře do misek s vodou, často s ostatními hlasitě nesouhlasí). Clarissa ji za toto chování zjevně obdivuje.

Obě ženy se shodují, že zatímco muži často vedou vzrušující životy, u jejich manželek tomu tak nebývá. Přesto vidí Clarissa manželství jako cosi nevyhnutelného. Podle Sary Ahmedové je Clarissino následování cesty sňatku a reprodukce formou zneviditelňování. Hrdinka podle ní nekráčí svou cestou; namísto toho jen přijímá tu, jíž jdou všichni ostatní. Tím svou existenci omezuje na dosažení určitých předepsaných milníků, přičemž však není zohledněno, jak se doopravdy cítí, když jich dosáhne (Ahmedová, 2010: 71). Onu nevyhnutelnost můžeme číst také perspektivou Adrienne Richové, která právě o této zdánlivé nevyhnutelnosti heterosexuality a manželství, jež je ženám vnucována, píše (Richová, [1980] 2003: 13, 16–17).

Vzájemná blízkost obou přítelkyň vyústí v to, že Sally Clarissu políbí. Ve snímku vidíme Clarissin nejednoduchý vztah s Peterem a sblížování s budoucím manželem Richardem. Žádný z těchto dvou případů však nemá náboj jako pouto se Sally. V jejich polibku můžeme spatřovat Clarissin vlastní autentický projev – tedy nikoli pouhé následování toho, co se od ní čeká, a dosahování předepsaných milníků (Ahmedová, 2010). Tento zážitek se však dále nerozvíjí. Ačkoli Clarissa v knize, nikoli ve filmu, konstatuje, že byla do Sally zamilovaná, přistoupí na námluvy Richarda Dallowaye. Na začátku dne, během něhož se film odehrává, si cestou do květinářství pro sebe říká, že už vlastně ani není Clarissa; je Richardova paní Dallowayová, která pořádá večírek.

Pouto se Sally můžeme interpretovat jako Clarissino autentické vzplanutí ke druhému člověku, k němuž se sice ve vzpomínkách vrací, ale v němž neviděla ani nevidí možnost, která by mohla být dále rozvíjena. Možnost, která nabízí cestu, jak se vyhnout „nevyhnutelnému“.

Dalším pozoruhodným poutem mezi ženami je ve snímku i knižní předloze vztah mezi Clarissinou a Richardovou dcerou Elisabeth a její přítelkyní slečnou Kilmanovou. Slečna Kilmanová je horlivá křesťanka domnívající se, že pravou znalost lze dosáhnout pouze utrpením. Clarissu slečna Kilmanová rozčiluje; v knižní předloze o ní dokonce mluví jako o „brutálním netvorovi“ (Woolfová, [1925] 2004: 12), přesto však dceři dovoluje, aby se s ní stýkala. Elisabeth se však od slečny Kilmanové a jejích zásad odvrátí v okamžiku, kdy sama souhlasí, že přijde na matčin večírek. Zatímco Clarissa je za takové rozhodnutí vděčná, můžeme Elisabethin krok interpretovat i jako příklon k životu jejích rodičů, tedy k něčemu známému a bezpečnému.

Snímek vztah mezi Elisabeth a slečnou Kilmanovou rámuje především jako intelektuální fascinaci, kdy mladší žena vzhlíží ke starší. Ačkoli slečna Kilmanová je ve filmu vykreslena jako nepřilíš sympatická, pasivně agresivní postava, jež možná chová tajnou touhu vést život, který vede Clarissa, o jejím vlivu na Elisabeth můžeme přemýšlet v paralele vztahu mezi Sally a Clarissou – tedy jako o jedné z možností, jak odmítnout pouhé dosahování předepsaných milníků (sňatek, reprodukce atd.). Elisabethino rozhodnutí jít na večírek může být krokem odmítnutí této možnosti, a do jisté míry se tak může jednat o nápodobu směřování matky.

## Zobrazení patriarchátu

Ve srovnání se snímky *Ticho kolem Christine M.* a *Antonia* je zobrazení patriarchátu v *Paní Dallowayové* nejméně přímočaré. Ve filmu *Ticho kolem Christine M.* byl patriarchát strukturou svazující všechny ženy, jimž se nenabízelo mnoho možností (pokud tedy vůbec nějaká existovala), jak z ní uniknout. V *Antonii* šlo o systém pravidel a zvyklostí bránící jednotlivci ve svobodě, přičemž se však hrdinky dokázaly proti některým jeho opresivním silám postavit. V *Paní Dallowayové* je společenské patriarchální uspořádání pojmenováno spíše nepřímo, subtilně. Mladá Clarissa si sice uvědomuje nevýhody a omezení, jež ji jako ženu čekají, ale tuto roli přijímá jako cosi nezbytného, čemu nelze úspěšně vzdorovat.

Podobně její přátelé Peter a Sally nacházejí ve společenské struktuře svá místa. Sally, jak se dozvídáme na závěrečném večíрку, je spokojenou matkou pěti synů. Peter je opět nešťastně zamilovaný – tentokrát do vdané ženy v Indii. Zatímco mladá Sally chtěla zrušit soukromé vlastnictví a mladý Peter opovrhoval zastaralými anglickými způsoby a chováním, jejich starší já jsou již smířlivější, usazenější. Otázkou však je, zda se jedná spíše o smířlivost, nebo o rezignaci, k níž Sally, Peter i Clarissa během života dospěli. Můžeme nicméně konstatovat, že nikdo z nich se uspořádání, k němuž měli v mládí výhrady, nevzepřel. V Clarissiných monologích sice můžeme postřehnout pochybnosti, zda si vybrala skutečně správnou životní cestu, ale tyto pochybnosti jsou rozptýleny rozhodnutím vrátit se na večírek, díky kterému – jak říká o něco dříve manželovi – se může zdát vše kouzelné.

V tomto ohledu můžeme znovu připomenout Foucaultovu disciplinaci subjektu (Foucault, 1975, cit. podle Zábrodská, 2009: 55–56). Postavy v *paní Dallowayové* je možné chápat nikoli jako svobodné, autentické a existující v protikladu k moci, ale jako důsledky mocenských účinků na ně. Vnitřní monology Clarissy však poukazují opět spíše ke koncepci Judith Butlerové (Butlerová, 1997, cit. podle Zábrodská, 2009: 58–60), kdy sociální konstituce subjektu není v rozporu s jeho aktérstvím. To znamená, že každý z nás sice podléhá určitým diskurzům, ale naše jednání není jejich kopií, v čemž se objevuje možnost narušit moc, jež nás utváří. *Paní Dallowayová* je s přihlédnutím

k Butlerové svobodná i nesvobodná zároveň. Potenciál narušit moc ve snímku sice není využit, ale můžeme říct, že je zde do jisté míry – v podobě Clarissiných vnitřních monologů – artikulován.

Clarissinu rozhodnutí vrátit se na večírek můžeme rozumět jako odvrácení se od svého pocitu neštěstí či alespoň jeho oddálení. Feministická autorka a aktivistka Audre Lordeová píše, že snaha dívat se na světlou stránku věcí je pouze eufemismem, kterým obcházíme určité skutečnosti života. Vyhýbáme se tak příležitosti nahlédnout věci v jejich skutečné podobě a otrást statusem quo – tedy narušit fungování světa, v němž žijeme (Lordeová, 1982, cit. podle Ahmedová, 2010: 83).

Clarissa Dallowayová tuto možnost do určité míry odmítá. Je si sice vědoma určitých represivních aspektů společnosti, v níž žije, ale zároveň pokračuje ve způsobu svého dosavadního života. Smrt Septima, která mohla zapůsobit jako jisté vnitřní zburcování, je jen chvilkovým nahlédnutím na život v jiné, děsivější perspektivě, jež je však brzy překryto společenskou konverzací, hudbou, tancem, a především znovuobnoveným přesvědčením ve správnost vlastního počínání.

## Závěr

V úvodu práce jsme si stanovili, že si v analýzách budeme všimnout způsobu, jak jsou zobrazovány hrdinky trojice snímků, jaký je jejich vztah k (patriarchální) společnosti, v níž žijí, a jaké jsou jejich stanoviska přijetí/odporu vůči těmto společenským uspořádáním. Můžeme tak konstatovat, že analýzy ukázaly tři poměrně odlišné přístupy, které však mají zároveň něco společného.

Za společný prvek bychom mohli označit především vědomé, artikulované pochybování hrdinek všech tří filmů o spravedlnosti uspořádání společností, v nichž se pohybují. Postoj Christine, Annie, Andrey a v závěru i Janine ve snímku *Ticho kolem Christine M.* můžeme číst jako konstatování, že ženy jsou opakovaně vykořisťovány patriarchální společností, přičemž jejich prostor, jak se tomuto vykořisťování vzepřít, není příliš široký.

Čin Christine, Annie a Andrey tak lze jen stěží vnímat jako úspěšný pokus o převrácení mocenského uspořádání – navzdory deklarované podpoře ostatních žen je rozhodnutí ústřední trojice zavraždit majitele butiky spíše tragickým projevem bezmoci než skutečným vítězstvím. Podstatným dopadem jejich činu se však stává změna postoje psychiatricky Janine, jež se v závěru snímku v symbolickém gestu odvrací od svého manžela ztělesňujícího patriarchální společnost a je připravena následovat ženy (čtveřici, jež vraždě mlčky přihlížela).

Oproti hrdinkám snímku *Ticho kolem Christine M.* je situace ženských postav filmu *Antonia* o něco příznivější, a to především proto, že vztahy mezi pohlavími zde nejsou natolik striktně rozdělené na využívající (muži) a využívané (ženy). Antonia, její dcera Danielle, vnučka Thérèse a pravnučka Sarah mají také lepší manévrovací prostor: jejich statek se totiž stává určitým inkluzivním prostorem, kde je rovněž zacházeno s těmi, kteří se ve většinové společnosti netěší přílišné vážnosti (lidé s mentálním hendikepem, „padlé“ ženy, bývalí kněží). Ženy ve filmu *Antonia* odmítají některá pravidla vesnice, v níž žijí, přičemž jejich komunita nese určité rysy separatismu. Tento separatismus můžeme číst jako snahu o narušení hegemonie, čímž ženské postavy nejenže zpochybňují uspořádání většinové společnosti, ale také nabízejí jakousi alternativu.

O pochybnostech Clarissy Dallowayové, hrdinky třetího zkoumaného snímku, *Paní Dallowayová*, se dozvídáme především z jejích vnitřních monologů. Mladá Clarissa si je sice vědoma nevýhod, jež ji čekají, pokud přistoupí na roli manželky a matky, ale je připravena tuto roli akceptovat jako cosi „nevyhnutelného“. Její starší já se k těmto pochybnostem znovu vrací a ptá se samo sebe po smyslu svého konání, avšak tyto otázky jsou rozptýleny v okamžiku, kdy se rozhodne připojit se zpět k večírku, který celý den (během něhož se snímek odehrává) připravovala.

Zatímco tedy své určité pochyby artikulují ženské postavy všech tří snímků, zásadní rozdíl je ve způsobu, jak s těmito pochybnostmi dále nakládají. Christine, Annie a Andrea ve snímku *Ticho kolem Christine M.* svou bezmoc a hněv obrátí proti majiteli butiků. Toto prostředí můžeme chápat jako určitou synekdochu světa, v němž pravidla určují muži. Vraždu, jíž se trojice dopustí, lze brát jako symbolický pokus, jak toto pro ženy nevýhodné mocenské nastavení zvrátit. Během závěrečného soudního procesu se trojice rozesměje. Postupně se k ní přidává jak čtveřice žen, které vraždě přihlížely, tak psychiatrička Janine. Ačkoli smích můžeme v souladu s esejí Héléne Cixousové *Smích Medúzy* (Cixousová, [1975] 1995: 16) číst jako výsměšné gesto situaci, jež z obžalovaných dělá nestvůry, můžeme si klást otázku, zda nejde jen o pouhou vzpouru na kolenou.

V *Antonii* je pro ženy možným východiskem ustanovení takového prostoru, v němž hrají důležitou roli uznání, vděčnost a vzájemné udílení si hlasu, což jsou prvky, jež např. podle Kolektivu milánského ženského knihkupectví mají zásadní důležitost pro započítání cesty ke svobodě (Zerilliová, 2005: 94–98). Situace žen ve snímku *Antonie* je tedy mnohem příznivější než ta, jíž zažívají hrdinky jak ve filmu *Ticho kolem Christine M.*, tak v adaptaci *Paní Dallowayové*.

V té si je hrdinka sice svých pochybností vědoma, ale možnou cestu, jak z nevýhodného nastavení uniknout, spatřovala snad jen v mládí, přičemž se i tehdy jednalo o jakousi vzdálenou, nepravděpodobnou možnost. Pořádání večírku můžeme číst jako určité stvrzení pozice, jíž si vybrala. Některé feministické autorky právě tento Clarissin postoj kritizují – např. Simone de Beauvoirová vidí v přípravě oslavy snahu, jak změnit vězení ve slávu (de Beauvoirová 1997, cit. podle Ahmedová, 2010: 73). V *Paní Dallowayové* není načrtnuta příliš velká škála způsobu, jak se svou rolí, jíž společnost očekává,



pracovat. Určitou krajní možnost představuje sebevražda postavy Septima, který tímto činem definitivně odmítne všechny vyřčené i nevyřčené nároky. Sally i Peter, Clarissini přátelé, jež mnohé konvence hlasitě kritizovali, se z nich nakonec – podobně jako hlavní hrdinka – nijak nevyváží. Sally má pět dětí a je provdaná, Peter hledá naplnění v romantických vytrženích. Výrazněji proměnit svou situaci se však nesnaží nikdo z nich. V tomto ohledu má Paní Dallowayová blízko k filmu Ticho kolem Christine M. – v obou případech je společenská struktura zobrazena jako cosi pevného, skoro rigidního. Přesto však postavy nejsou pouze jednosměrně určovány mocí – jejich sociální konstituce není v rozporu s jejich aktérstvím, tedy možností nebýt pouhou kopií diskurzů, které je utvářejí.

Trojici filmů tedy můžeme číst jako rozdílné způsoby, jak reflektovat svou pozici ve společnosti. Žádná z hrdinek není pouze pasivní; všechny si do určité míry uvědomují omezení svého postavení, ve kterém se nacházejí, a dále pak možnosti, jak s tímto postavením mohly či mohou pracovat. Některé z nich z vymezeného prostoru nevykročí (Paní Dallowayová), jiné určité výrazné kroky podnikají (Ticho kolem Christine M., Antonia).

Porovnání snímků mezi sebou samozřejmě neukazuje definitivní výčet možností, které jedinec v rámci snahy o narušení hegemonie má. Analýzy a porovnání naopak spíše otevírají celou řadu dalších závažných otázek, jež lze o společnosti, jejích mocenských vztazích a způsobech, jak o těchto vztazích uvažovat, vznášet. Právě takové kritické přemýšlení a kladení otázek však může představovat první krok v tom, jak tyto struktury uchopit, zpochybnit, či později narušit.

## Seznam literatury a zdrojů:

*A Dictionary of Media and Communication*. 2011. Chandler, Daniel Rod Munday (eds.). Oxford: Oxford University Press.

Ahmedová, Sara. 2010. *The Promise of Happiness*. Durham: Duke University Press.

Badinterová, Élisabeth. [1980] 1998. *Materská láska od 17. století po současnost*. Bratislava: Aspekt.

Butlerová, Judith. [1990] 2003. *Trampoty s rodou*. Bratislava: Aspekt.

Cixousová, Hélène. [1975] 1995. „Smích Medúzy“. *Aspekt* 1995 (2–3): 12–19.

Český statistický úřad. 2017. *České ženy berou nižší mzdy* [online]. Český statistický úřad [cit. 2017-07-07]. Dostupné z: <https://www.czso.cz/csu/czso/ceske-zeny-berou-nizsi-mzdy>

De Beauvoir, Simone. [1949] 1967. *Druhé pohlaví*. Praha: Orbis.

Ehrenreichová, Barbara. [1995] 2000–2001. „Život bez otce promýšlení teorie socialistického feminismu“. *Aspekt* 2000–2001 (2, 1): 38–41.

*Encyclopedia of Feminist Theories*. 2003. Code, Lorraine (ed). Oxon: Routledge.

Engels, Friedrich. [1884] 1949. *Původ rodiny, soukromého vlastnictví a státu*. Praha: Svoboda.

Firestoneová, Shulamith. [1970] 2015. *The Dialectic of Sex*. London: Verso.

Gledhillová, Christine. 1984. „Developments in Feminist Film Criticism“. In: Ann Martin (ed.). *Re-vision – Essays in Feminist Film Criticism*. Los Angeles: The American Film Institute, s. 18–48.

- Hanáková, Petra. 2007. *Pandořina skříňka aneb Co feministky provedly filmu?* Praha: Academia.
- Hardingová, Sandra. 1986. *The Science Question in Feminism*. London: Cornell University Press.
- Irigarayová, Luce. 1985. *This Sex Which Is Not One*. London: Cornell University Press.
- Jagoseová, Annamarie. 2004. „Limity identity“. In: Jana Cviková, Jana Juráňová (eds). *Lesby-by-by – Aspekty politických identit*. Bratislava: Aspekt, 353–366.
- Katz, Jonathan. [1990] 2013. „Vynález heterosexuality“. *Gender, rovné příležitosti, výzkum* 2013 (2): 4–13.
- Kaufman, Michael. 1999. „Men, Feminism, and Men’s Contradictory Experiences of Power“. In: Joseph A. Kuypers (ed.). *Men and Power*. Halifax: Fernwood Books, s. 59–83.
- Mayneová, Judith. 1984. „The Woman at the Keyhole: Women’s Cinema and Feminist Criticism“. In: Ann Martin (ed.). *Re-vision – Essays in Feminist Film Criticism*. Los Angeles: The American Film Institute, s. 49–66.
- Millettová, Kate. [1970] 1998. „Sexuální politika“. In: Libora Oates-Indruchová (ed.). *Dívčí válka s ideologií. Klasické texty angloamerického feministického myšlení*. Praha: Sociologické nakladatelství, s. 69–88.
- Mišičková, Miroslava. 2015. „Ženy a zmeny v reprodukci. Perspektíva marxistického feminizmu“. In: Ľubica Kobová (ed.). *Feministky hovoria o práci*. Bratislava: Aspekt, s. 68–99.
- Mulveyová, Laura. [1975] 1998. „Vizuální slast a narativní film“. In: Libora Oates-Indruchová (ed.). *Dívčí válka s ideologií. Klasické texty angloamerického feministického myšlení*. Praha: Sociologické nakladatelství, s. 117–131.
- Pease, Bob. 2000. *Recreating Men*. London: Sage.

Richová, Adrienne. [1980] 2003. „Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence.“ *Journal of Women's History* 15 (3): 11-48.

Ruppová, Leila. [1999] 2002. *Vytoužená minulost: Dějiny lásky a sexuality od příchodu Evropanů po současnost*. Praha: One Woman Press.

Scottová, Joan W. [1986] 2007. „Rod: užitečná kategorie historické analýzy“. In Jana Cviková, Jana Juráňová, Ľubica Kobová (eds). *Histórie žien Aspekty písania a čítania*. Bratislava: Aspekt: 40–71.

Stedfeldt, Eike. 1998. „Zruště gaye!“. *Lambda-Nachrichten*: 1–4.

Westová, Candance, Don H. Zimmerman. [1987] 2008. „Dělat gender“. *Sociální studia* 2008 (1): 125–151.

Woolfová, Virginia. [1925] 2004. *Paní Dallowayová*. Praha: Odeon.

Zábrodská, Kateřina. 2009. *Variace na gender*. Praha: Academia.

Zerilliová, Linda M. G. 2005. *Feminism and the Abys of Freedom*. Chicago: University of Chicago Press.

## **Databáze:**

Čsfd.cz

## **Filmy:**

*Antonia* [film]. Režie Marleen Gorrisová. Nizozemsko/Belgie, Gerard Cornelisse ad., 1995.

*Ticho kolem Christine M.* [film]. Režie Marleen Gorrisová. Nizozemsko, Sifma Film Productions., 1982.

*Paní Dallowayová.* [film]. Režie Marleen Gorrisová. Velká  
Británie/USA/Nizozemsko, First Look International ad., 1997.