

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

**FILMOVÁ A TELEVIZNÍ FAKULTA**

Filmové, televizní a fotografické umění a nová média

Scenáristika a dramaturgie

**DIPLOMOVÁ PRÁCE**

**SVOBODA VE FILMECH CÉLINE SCIAMMA**

**Marie Jun**

Vedoucí práce: Mgr. Lucia Kajánková

Oponent práce:

Datum obhajoby: 27. 9. 2022

Přidělovaný akademický titul: MgA.

Praha, 2022

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

**FILM AND TV SCHOOL**

Film, Television, Photography, and New Media

Department of Scriptwriting and Dramaturgy

**MASTER'S THESIS**

**FREEDOM IN THE FILMS OF CÉLINE SCIAMMA**

**Marie Jun**

Supervisor of screenplay: Mgr. Lucia Kajánková

Opponent of screenplay:

Date of defence: September 27, 2022

Assigned academic title: MgA.

Prague, 2022

## **Prohlášení**

Prohlašuji, že jsem magisterskou diplomovou práci na téma

Svoboda ve filmech Céline Sciamma

vypracovala 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





## **Abstrakt**

Tato magisterská diplomová práce se zabývá tématem svobody ve snímcích *Akvabely*, *Tomboy*, *Holčičí parta* a *Portrét dívky v plamenech* francouzské scenáristiky a režisérky Céline Sciamma. Na základě různých filozofických pojetí svobody se snaží pojmenovat, co lze při snaze analyzovat svobodu ve filmu vlastně zkoumat. Dále se prostřednictvím analýzy daných děl zabývá filmovými postupy, kterými se téma svobody v těchto filmech projevuje - narativními linkami, vývojem postav, vnitřní dramaturgií scén, pohybem postav v diegetickém prostoru, rytmem, záběrováním, vymaněním se ze zobrazovacích stereotypů a dalšími. Tím práce identifikuje obecné možnosti, kterými lze zpracovat obsáhlejší témata do scénáře a filmu.

## **Abstract**

This master's thesis deals with the theme of freedom in the films *Water Lilies*, *Tomboy*, *Girlhood*, and *Portrait of a Lady on Fire* of the French screenwriter and director Céline Sciamma. Based on different philosophical conceptions of freedom, it aims to describe the film methods used to manifest the theme of freedom in these films - the narrative lines, the development of the characters, the interior dramaturgy of the scenes, the movement of the characters in diegetic space, the rhythm, the framing, the evasion of stereotypical portrayals, and other procedures. Thus, the thesis identifies general possibilities which can be used to manifest wider themes in a screenplay and in a film.

Chtěla bych poděkovat Mgr. Lucii Kajánkové za vedení práce a za její nadšení pro zvolené téma, své přítelkyni (rovněž) Lucii za trpělivost s mou občasnou nevrlostí a mentální nepřítomností v době vzniku této práce, a naší králici Petunii za to, že mi nevytrhala všechny klávesy z klávesnice - moc si toho vážím.

## **OBSAH**

ÚVOD	2
NABÝVÁNÍ SVOBODY V DOSPÍVÁNÍ A JINÝCH PŘECHODOVÝCH OBDOBÍCH	8
Revolta a její příčiny	9
Budování nového vztahu k sobě a k druhému jako cíl dospívání	13
LÁSKA A PŘÁTELSTVÍ JAKO OSVOBOZUJÍCÍ DYNAMIKA	21
Krása a navazování vztahů	21
Spojení a oddělení	25
Vzpomínka	34
MOC A SVOBODA	37
Tvůrčí svoboda	38
Svoboda identity a její útlak	40
Odpor vůči útlaku	51
OSVOBOZENÍ OD TRADIČNÍCH ZOBRAZOVACÍCH KONVENCÍ	55
Zobrazování dospívajících	55
Zobrazování žen	59
Zobrazování queer postav	65
ZÁVĚR	72
POUŽITÉ ZDROJE	75
Filmografie	75
Bibliografie	76
Internetové zdroje	78

## ÚVOD

„Co všechno je možné od chvíle, kdy na nás nikdo nedohlíží?“<sup>1</sup> Céline Sciamma

S filmy Céline Sciamma<sup>2</sup> jsem se poprvé setkala v pubertě, v době, kdy měla na kontě zatím jen *Akvabely* (2007) a *Tomboye*<sup>3</sup> (2011). Vybavuje se mi, jak jsem tehdy na tyto filmy zírala jako na zjevení. Spolu s nejlepší kamarádkou jsme prahly po filmech o postavách, se kterými bychom se konečně mohly identifikovat, protože jsme se jakožto queer<sup>4</sup> teenagerky při sledování mainstreamových filmů vždycky cítily tak trochu mimo. Moje kamarádka objevila web, na němž byl seznam všech queer filmů, které v té době existovaly, a rozhodly jsme se, že se postupně podíváme na všechny, pěkně podle abecedy. Než jsme se dostaly k T a W<sup>5</sup>, zhlédly jsme jich opravdu hodně (což je tedy relativní, protože až tak moc queer filmů zase neexistovalo). A ačkoliv bylo skvělé pozorovat na malé obrazovce notebooku v dětském pokojíčku konečně postavy, v nichž jsme aspoň trochu zahlédly sebe samé - i se zvukem na hranici slyšitelnosti a přes strach, že můžou kdykoliv vejít rodiče - byla jsem frustrovaná z typů příběhu, v nichž se queer postavy vyskytovaly. Většinou se totiž jednalo o žánrové snímky - romantické komedie, akční nebo historické filmy - a dramata, která se na seznamu nacházela, se zpravidla podobala spíš tragédiím, protože jak jinak může queer postava skončit než tragicky, když musí být za svou odlišnost potrestána. Céline Sciamma ale ve svých snímcích nabízela něco jiného. Její příběhy se až děsivě podobaly tomu, co jsme v té době žily. Postavy v nich sice byly také zranitelné a tápající, ocitaly se v nelehkých situacích, kdy se často stavěly proti striktnímu společenskému řádu, a ze svých bojů ne vždycky

---

<sup>1</sup> „Céline Sciamma : portrait d'une réalisatrice en feu.“ [online - Youtube video] *France Culture*. 18. 9. 2019 [cit. 16. 7. 2022]. Dostupné z: [https://www.youtube.com/watch?v=WZXSnEvKdg&ab\\_channel=FranceCulture](https://www.youtube.com/watch?v=WZXSnEvKdg&ab_channel=FranceCulture). Vlastní překlad. Původní znění: “Qu'est-ce qui est possible à partir du moment où on n'est pas sous le regard ?”

<sup>2</sup> Nejsem zastánkyní přechylování cizích ženských příjmení, proto v této práci používám nepřechýlenou formu příjmení všech žen, o kterých píším.

<sup>3</sup> Film bývá někdy v českém prostředí uváděn pod názvem *Klukanda*, v této práci jsem se ale rozhodla používat originální název.

<sup>4</sup> Slovo queer je v této práci používáno jako synonymum ke zkratce LGBTQIA+ označující lesby, gaje, bisexuály, transgender osoby, osoby se sexuální orientací nebo genderovou identitou, která nespadá pod tyto tradiční kategorie, intersex osoby, asexuály a další. Vztahuje se v této práci jak k lidem nebo k postavám, tak k dílům, která zobrazují LGBTQIA+ postavy.

<sup>5</sup> *Akvabely* byly na seznamu pod svým anglickým názvem *Water Lilies*.

odcházely vítězně. Ale nikdy ve mně tyto příběhy nezbuzovaly pocit bezradnosti nebo zoufalství, protože ukazovaly, jak se právě díky překračování pravidel, pospolitosti nebo přijetí jinakosti můžou dát věci do pohybu. Její postavy se vyznačují odvahou, tvrdohlavostí a hlavně velkou touhou po svobodě, která v nás jakožto v dospívajících z malého města silně rezonovala. Když jsem o pár let později zjistila, že jsem maturovala na stejném lyceu ve francouzském Dijonu jako Claire Mathon, kameramanka posledních dvou filmů Céline Sciamma, už mi bylo jasné, že režisérce musím zasvětit tuto práci, v níž bych se chtěla věnovat právě tématu svobody v souvislosti s jejími snímky.

Céline Sciamma je v první řadě scenáristka. Scenáristiku vystudovala na pařížské Fémis, kterou absolvovala scénářem k filmu *Akvabely (Naissance des pieuvres)*.<sup>6</sup> Tento snímek o dívce fascinované kapitánkou týmu synchronizovaného plavání se později stal jejím režisérským debutem. Ačkoliv je scenáristkou všech svých režijních počínů, nikdy nepřestala psát scénáře i k jiným filmům. Je proto podepsaná pod scénářem filmů jako *V sedmnácti (Quand on a 17 ans*, r. André Téchiné), *Můj život cuketky (Ma vie de Courgette*, r. Claude Barras) nebo *Paříž, 13. obvod (Les Olympiades*, r. Jacques Audiard). Bývá označována za jednu z hlavních figur nového francouzského autorského filmu<sup>7</sup> nebo dokonce i za nejdůležitější filmařku světa.<sup>8</sup> Již zmíněné *Akvabely* a *Tomboy*, příběh dítěte, které se rozhodne mezi kamarády vystupovat v nové genderové roli, se řadí spíše k okrajovým artovým snímkům, ale z jejího dalšího filmu *Holčičí parta (Bande de filles*, 2014), příběhu o dospívání v prostředí sociálně vyloučeného předměstí Paříže, se podle deníku *Guardian* stal kultovní hit.<sup>9</sup> Největšího úspěchu se ale Sciamma v době vzniku této práce dočkala se svým čtvrtým snímkem *Portrét dívky v plamenech (Portrait de la jeune fille en feu*, 2019), který se z velkých světových festivalů přesunul do kin všude po

---

<sup>6</sup> „Naissance des pieuvres et du cinéma de Céline Sciamma” [online]. Lemagducine.fr. 22. 9. 2021 [cit. 16. 7. 2022]. Dostupné z: <https://www.lemagducine.fr/retrospectives/naissance-des-pieuvres-celine-sciamma-realisatrice-avis-film-10042818/>

<sup>7</sup> „Céline Sciamma, la femme qui filmait les femmes” [online]. Lemonde.fr. 30. 8. 2019 [cit. 16. 7. 2022]. Dostupné z: [https://www.lemonde.fr/m-le-mag/article/2019/08/30/celine-sciamma-la-femme-qui-filmait-les-femmes\\_5504326\\_4500055.html](https://www.lemonde.fr/m-le-mag/article/2019/08/30/celine-sciamma-la-femme-qui-filmait-les-femmes_5504326_4500055.html)

<sup>8</sup> „Céline Sciamma: The world’s most important film-maker” [online]. Theneweuropean.co.uk. 2. 12. 2021 [cit. 16. 7. 2022]. Dostupné z: <https://www.theneweuropean.co.uk/celine-sciamma-the-worlds-most-important-film-maker/>

<sup>9</sup> „Céline Sciamma: ‘My films are always about a few days out of the world’” [online]. Theguardian.com. 14. 11. 2021 [cit. 16. 7. 2022]. Dostupné z: <https://www.theguardian.com/film/2021/nov/14/celine-sciamma-petite-maman-interview-girlhood-portrait-lady-fire>

světě. Paradoxně byl snímek zobrazující milostný vztah mezi malířkou a modelkou v 18. století přijat s větší vřelostí ve Spojených státech než v domácí Francii.<sup>10</sup> Ve svém pátém filmu *Maminka* (*Petite maman*, 2021) vyprávějí o holčičce, která se spřátelí se svou matkou, když byla v jejím věku, se pak Sciamma vrátila do jí dobře známých vod intimních minimalistických příběhů, jakými jsou *Akvabely* a *Tomboy*.

Co se týče jejího postavení ve francouzském filmovém prostředí, Céline Sciamma se nachází v opozici k tradičnímu „mužskému“ filmu, jež výrazně dominuje tamní mainstreamové i artové filmové scéně. Otevřeně kritizuje genderovou nerovnost ve filmovém průmyslu a je jednou z iniciátorek feministického filmového hnutí 5050x2020, které stojí za protestem na festivalu v Cannes v roce 2018, kterého se zúčastnilo 82 hereček a filmařek.<sup>11</sup> Jejím nejvýraznějším projevem nesouhlasu k nerovnému postavení filmařek a přivírání očí před závažnými trestnými činy, které se úspěšným mužům-filmařům automaticky odpouštějí, pak byl odchod z ceremonie udělování francouzských filmových cen César v roce 2020, odkud vypochoďovala spolu s herečkou Adèle Haenel<sup>12</sup> při vyhlášení Romana Polanského jakožto nejlepšího režiséra. Haenel přitom odchod doprovodila skandováním slov „Ať žije pedofilie!“ poukazujícím na fakt, že akademií opěvovaný režisér byl odsouzen za znásilnění nezletilé dívky.<sup>13</sup> Silně feministický postoj se pak jasně odráží i v jejích filmech, ačkoliv se jedná o jemné, citlivé, někdy až dokumentárně působící příběhy, které spíš než důrazně angažovaným slovem promlouvají obrazem a jemnými nuancemi přesného herectví a zdánlivě volným pohybem postav v prostoru, za kterým se doopravdy skrývá pečlivě propracovaná choreografie.<sup>14</sup> I přes tuto přesnou režii ve mně snímky Céline Sciamma vyvolávají dojem, jako by se postavy mohly kdykoliv zvednout a odejít, jako že si dělají, co chtějí, nebo se o to aspoň pokoušejí - ale

---

<sup>10</sup> „Portrait de la jeune fille en feu’ : le joli succès américain de Céline Sciamma” [online]. Courrierinternational.com. 28. 2. 2020 [cit. 16. 7. 2022]. Dostupné z: <https://www.courrierinternational.com/revue-de-presse/cinema-portrait-de-la-jeune-fille-en-feu-le-joli-succes-americain-de-celine-sciamma>

<sup>11</sup> „Céline Sciamma, la femme qui filmait les femmes” [online]. Lemonde.fr. 30. 8. 2019 [cit. 16. 7. 2022]. Dostupné z: [https://www.lemonde.fr/m-le-mag/article/2019/08/30/celine-sciamma-la-femme-qui-filmait-les-femmes\\_5504326\\_4500055.html](https://www.lemonde.fr/m-le-mag/article/2019/08/30/celine-sciamma-la-femme-qui-filmait-les-femmes_5504326_4500055.html)

<sup>12</sup> Adèle Haenel ztvárnila hlavní postavy v *Akvabelách* i v *Portrétu dívky v plamenech*.

<sup>13</sup> „« Viens, on se casse » : le récit du départ d'Adèle Haenel des César” [online]. Lepoint.fr. 5. 3. 2020 [cit. 16. 7. 2022]. Dostupné z: [https://www.lepoint.fr/cinema/viens-on-se-casse-le-recit-du-depart-d-adele-haenel-des-cesar-05-03-2020-2365955\\_35.php](https://www.lepoint.fr/cinema/viens-on-se-casse-le-recit-du-depart-d-adele-haenel-des-cesar-05-03-2020-2365955_35.php)

<sup>14</sup> „Céline Sciamma by Steve Macfarlane: Cinematic choreography and the art of showing, not telling.” [online]. Bombmagazine.org. 19. 2. 2015 [cit. 16. 7. 2022]. Dostupné z: <https://bombmagazine.org/articles/c%C3%A9line-sciamma/>

kdykoliv narazí, najdou nějaký způsob, jak překážku obejít, aby byly zase svobodné.

Svoboda je nicméně tak abstraktní pojem, že je často těžké popsat, v čem se projevuje. A nebo základně vůbec to, co vlastně při takové snaze „najít svobodu“ ve filmech lze dělat, po čem pátrat. Při počátečních úvahách o této práci jsem si myslela, že v úvodu jednoduše představím nějakou definici svobody a pak budu postupně odškrtnávat, v čem a jak ji který film naplňuje. Velmi rychle mi ale došlo, že tak jednoduché to není. Pojem svobody má v různých myšlenkových proudech různé významy. Tato práce proto nemá za cíl „pouze“ popsat, jakým způsobem je téma svobody přítomné ve filmech Céline Sciamma, ale i předestřít, jak vůbec lze o svobodě jako takové přemýšlet, jak o ní přemýšleli a přemýšlejí různé filozofky a filozofové a filmové teoretičky a teoretici. Tato jednotlivá pojetí více či méně korespondují s různými formami svobody ve čtyřech filmech, které jsem si pro tuto práci zvolila, jimiž jsou *Akvabely*, *Tomboy*, *Holčičí parta* a *Portrét dívky v plamenech*. I v rámci jednotlivých snímků jsou formy svobody plurální - Héloïse v *Portrétu*, nucena ke sňatku s mužem, kterého nikdy ani neviděla, například nenachází svobodu jen prostřednictvím autentické lásky, ale i spoluúčastí na tvorbě uměleckého díla nebo v ženské sounáležitosti; v *Tomboyovi* zase pro Mickaëla není osvobozující jen nový začátek umožňující život ve vytoužené chlapecké roli, ale také letní absence povinností a navazování nových přátelství při hře. Proces nabývání svobody zároveň v těchto snímcích neslouží „jen“ jako narativní linie a způsob, jakým se postavy vyvíjejí, ale vytváří určitý společenský apel, který koresponduje s postoji Céline Sciamma ve vztahu k důležitým společenským tématům současnosti. Intimní se tak stává politickým.

Práce je rozdělena do čtyř kapitol odpovídajícím širokým tematickým okruhům, které jsou společné všem čtyřem analyzovaným filmům. V první kapitole se zabývám dospíváním a jinými přechodovými obdobími z hlediska svobody, kterou takové životní milníky přinášejí. Věnuji se zde pro pubertu typické revoltě proti autoritám a změně sebepojetí a vnímání druhých, které mohou představovat určitou finalitu, již má dospívající člověk dosáhnout, aby se stal dospělým. Druhá kapitola je věnovaná lásce a přátelství, které mají ve snímcích funkci osvobozující dynamiky ženoucí postavy i děj dopředu a zároveň nabízejí nový pohled na to, proč jsou vztahy s jinými lidmi tak zásadní a určující

(nejen) pro mladé jedince. Důraz je zde kladen na otázku, proč vztahy vůbec navazujeme, na vymezení nebo naopak smazání hranice mezi „já“ a „my“ a nakonec na význam vzpomínání na vztah, který už skončil. Ve třetí kapitole se věnuji vztahu společenských pravidel a (ne)svobody jedince v rámci systému. Zde je pojmenován proces tvůrčí svobody, sebepojetí v rámci hetero- a cismnormativní<sup>15</sup> společnosti a nestability hierarchizovaných vztahů. V závěrečné kapitole se potom čtyřmi zvolenými snímky zabývám spíš než ve filozofické rovině zasazením do kontextu současné kinematografie a pojmenováním toho, jakým způsobem zobrazují ženy, dospívající a queer postavy ve vztahu k zobrazovacím stereotypům, které v kinematografii převládají.

Každá z jednotlivých podkapitol těchto čtyř částí klade nejprve důraz na filozofickou (popř. filmově teoretickou) analýzu dané koncepce svobody (popř. zobrazovacích stereotypů, proti nimž se Sciamma staví), která dále tvoří teoretický základ dané podkapitoly, v němž používám metodu analýzy filmových děl (z hlediska obsahu, formy a tematického vyznění) v kontextu dané koncepce. Z toho nakonec pro každou z kapitol synteticky vyvodím závěr. Cílů této práce je pak hned několik: stanovit, co konkrétně lze analyzovat, pokoušíme-li se rozebrat téma svobody ve filmovém díle; ukázat, jakým způsobem je toto téma přítomné ve vybraných filmech Céline Sciamma; rozebrat, jakou roli téma svobody hraje v narativní linii a ve vývoji postav stejně jako v celkovém vyznění a sociálně-politickém přesahu snímků; a v neposlední řadě shrnout, jaké filmové prostředky související se svobodou Sciamma používá - obzvláště ty aplikovatelné na úrovni scénáře.

V rozhovoru pro francouzské rádio *France Culture* o *Portrétu dívky v plamenech* se Céline Sciamma rozhovořila o způsobu, kterým jsou postavy tohoto filmu zobrazovány: „Díváme se na ně v rámci všech jejich možností, veškeré jejich síly. [...] Co všechno je možné od chvíle, kdy na nás nikdo nedohlíží? Vymykáme se protokolu, zvyklostem...“<sup>16</sup> Rozkol mezi předstíráním a

---

<sup>15</sup> Heteronormativita je takové společenské nastavení, v němž je považováno za normu být heterosexuální a předpokládá se, že každý jedinec je heterosexuální (dokud tento předpoklad nerozporuje). Cismnormativita je takové společenské nastavení, v němž je považováno za normu být cisgender, tj. mít genderovou identitu, která se shoduje s pohlavím stanoveným při narození, a zároveň se předpokládá, že každý jedinec je cisgender (dokud tento předpoklad nerozporuje).

<sup>16</sup> „Céline Sciamma : portrait d'une réalisatrice en feu.“ Vlastní překlad. Původní znění: “On les regarde dans tout leur possible, on les regarde dans leur puissance. [...] Qu'est-ce qui est possible à partir du moment où on n'est pas sous le regard ? On est hors du protocole, hors des mondanités...”



realitou, slušností a autentickým činem, uvědomění si vlastní síly v prostředí, které nám neustále připomíná, že žádnou sílu nemáme, to všechno stojí v centru díla Céline Sciamma, která se uprostřed společnosti, která ji jakožto ženu a lesbu neustále staví do pozice minority, nepřestává ptát, jak z toho ven.

## 1. NABÝVÁNÍ SVOBODY V DOSPÍVÁNÍ A JINÝCH PŘECHODOVÝCH OBDOBÍCH

„Moderní doba se svým narůstajícím odcizením vede k situaci, kdy člověk, ať už jde kamkoliv, potkává jen sám sebe.“<sup>17</sup>  
Hannah Arendt

Patnáctiletá Marie, hlavní hrdinka filmu *Akvabely*, tráví letní prázdniny bezcílným poflakováním po předměstí Paříže, ať už sama nebo s dlouholetou kamarádkou Anne, kterou tak trochu ignoruje, zkoumáním nedokonalostí na svém těle a úvahami o všem a o ničem. Až když se blíž seznámí s kapitánkou týmu synchronizovaného plavání Floriane, upne se veškerá její pozornost na ni a všechno, co od toho okamžiku dělá, dělá kvůli ní. Najednou se Floriane stává důležitější než ona sama a Marie neohrabaně proplouvá první zamilovaností zastřešenou otázkou, co její vztah s Floriane vůbec znamená. Vynořuje se tady jakési záhadné „my,“ které je pro Marii nové a těžko pojmenovatelné.

Období adolescence bývá často v textech, z nichž bude tato kapitola vycházet, různými slovy charakterizováno jako období, kdy hlavní úkol jedince představuje vymanit se z koncepce „já“ jako středobodu vesmíru a místo toho se nově soustředit na svou pozici ve společnosti a na ostatní, kteří s námi společnost tvoří. Než k tomu ale dojde, musí dospívající projít podstatným myšlenkovým posunem, který často začíná nespokojeností, vztekem a potřebou vzepřít se svému okolí. Pro teenagery tak typická revolta může být první snahou stát se svobodnějším člověkem. Dělat přesný opak toho, co po nás ostatní chtějí, bývá často v tomto období nesmírně lákavé a mnohdy i nezbytné. Takováto revolta je ale pevně spojená s „já,“ jedinec ji podniká kvůli sobě, protože se chce odpojit od ostatních, zříct se toho „já,“ za které ho všichni považují a které najednou neodpovídá tomu, jak svou identitu skutečně prožívá, protože se nezastavitelně mění. Proč by měl tedy být člověk, který je orientován ke společnosti a k druhým, svobodnější než ten, který proti nim revoltuje?

---

<sup>17</sup> Hannah Arendt. *La crise de la culture* (1954-1968). Přeložil Patrick Lévy. Paříž: Éditions Gallimard - Folio, 2008, s. 119. Vlastní překlad. Původní znění: “L'époque moderne, avec son aliénation du monde croissante, a conduit à une situation où l'homme, où qu'il aille, ne rencontre que lui-même.”

*Akvabely, Tomboy* i *Holčičí parta* vyprávějí o dospívajících, ať už na začátku nebo na vrcholu puberty. *Portrét dívky v plamenech* se vymyká tím, že v něm vystupují dospělé ženy. Přesto je možné ho analyzovat z pohledu společenského přerodu jedince, protože jednou z hlavních postav je žena, která se má v blízké době vdát, což ve společnosti 18. století znamená důležitou změnu společenského statusu, z dívky se tím stane ženou. Právě kvůli tomuto snímku se kapitola nevěnuje jen dospívání, ale i jiným přechodovým obdobím.

## A. Revolta a její příčiny

Francouzská filozofka a středoškolská učitelka filozofie Jacqueline Delafraye se ve svém článku „L'Adolescence : l'entre-deux de tous les paradoxes“ (v překladu „Adolescence: na pomezí všech paradoxů“) zabývá tím, jakým způsobem dospívající lidé konstruují svou měnící se identitu. U svých studujících pozoruje souběh dvou protichůdných fenoménů - prodlouženého dětství, protože statut dospělého dnes lidé získávají poměrně pozdě (několik let studia, vysoké procento nezaměstnaných, život u rodičů i v dospělosti) a předčasného vystavení „dospělým“ problémům, jako je např. sexualizace už od počátku puberty a různé společenské krize (ekonomická, politická, dnes nelze nedodat i krizi klimatickou).<sup>18</sup> Zároveň se dospívající podle Delafraye potýkají i s dalšími paradoxy na několika různých rovinách, jako je vůle přijímat a potřeba vystačit si sama nebo sám nebo touha po svobodě a potřeba bezpečí, kdy snaha uniknout ze spárů rodiny naráží na pocit nepatřičnosti ve vnějším světě, který vyvolává strach.<sup>19</sup> Proto se někteří dospívající mohou chovat arogantně k dospělým, i když paralelně potřebují jejich stálost a přítomnost.

Jádro problému ve vztazích mezi dospívajícími a dospělými ale rozhodně nespočívá nutně jen v dospívajících samotných. Hannah Arendt například v *Krizi kultury* upozorňuje, že dospělí se často zříkají autority, protože odmítají zodpovědnost za svět, do nějž přivedli své děti.<sup>20</sup> Zatímco adolescentky a adolescenti by od svých rodičů stále potřebovali, aby je doprovázeli a nenechali

---

<sup>18</sup> Jacqueline Delafraye. „L'Adolescence : l'entre-deux de tous les paradoxes“. *Le coq-héron*. 2013, č. 214, s. 135.

<sup>19</sup> *Tamtéž*, s. 138.

<sup>20</sup> Hannah Arendt, *Krise kultury* (1954-1968). Přeložil Martin Palouš. Praha: Mladá fronta, 1994, s. 114.

je napospas světu, pro dospělé by to znamenalo přiznat, že je musí chránit před něčím, na čemž se sami podílejí, co přímo nebo nepřímo způsobili. Doprovázet dospívající dítě by tak představovalo přiznat vlastní chyby, ukázat mu, co je ve světě špatně, a dát mu prostor, aby dělalo věci jinak. Negativní reakce na revoltu tak může být považována za určitý způsob zákazu jinakosti, kreativity a změny. Je v ní obsažená jistá snaha, aby dítě nebylo lepší než rodič, protože čelit vlastním chybám je náročné, a možná i strach z nového a nepředvídatelného. A přitom činit ve světě něco nového a nepředvídatelného je podle Arendt přesně to, k čemu by měli rodiče dospívající děti vést.<sup>21</sup> Měli by je připravit na to, že budou muset dělat věci jinak, aby se něco změnilo. A i to je potřeba dělat postupně, aby děti nebyly nuceny převzít zodpovědnost za svět příliš brzy.

S kontrastem dlouhého dětství a dospěláckých problémů se výrazně potýkají Anne a Marie v *Akvabelách*. Anne už sice vypadá jako dospělá a chce tak být i vnímána, svým chováním nicméně velmi často evokuje malé dítě - objímá Marii tak, jako děti objímají dospělé, když se něčeho bojí, skáče na dětské trampolíně a v McDonaldu si objednává Happy Meal, i když je obsluhou (kterou hraje Sciamma) upozorněna, že je na něj moc stará. Zároveň má naivní názory, jako že dětské sňatky v rozvojových zemích jsou cool. Marie je na tom vlastně podobně, ale její stále trochu dětský vzhled způsobuje, že při takovém chování nevypadá tak nepatřičně jako její kamarádka. Jezdí na dětském kole, které je jí očividně malé, leze na provazovou pyramidu na dětském hřišti, myslí si, že minutovým zvedáním krabic s pracím práškem nabere svaly.<sup>22</sup> U obou dívek nicméně toto dětské chování kontrastuje s tím, co už napovídá, že jsou na cestě k dospělosti. Anne pořád myslí na sex, nevinný smích střídají Mariiny úvahy o smrti. Jejich cesta začíná větším sebeuvědoměním, které právě staví „já“ do centra dění.

S podobnými kontrasty - i když ne tak výraznými, protože je přece jen na úplném počátku puberty - se setkává i Mickaël v *Tomboyovi*. Sciamma tady nastoluje rozkol mezi vnějším a vnitřním světem, venkovním poflakováním s kamarády a domácím prostředím. Zatímco doma panuje intimita a bezpečí, otec Mickaëla chová, šeptají si, kamera se zaměřuje na detaily a Mickaël je otcí

---

<sup>21</sup> Laura Dupeux. *Éducation et liberté chez Hannah Arendt : Comment Arendt nous aide à penser une éducation à la liberté ?*. Magisterská práce. Paříž: Université Descartes, Paris V, Centre de Recherches Interdisciplinaires, s. 25. Vedoucí práce Julien Pasteur a Sophie Audidière.

<sup>22</sup> *Akvabely* [Film]. Režie Céline Sciamma. Francie: Productions Balthazar, 2007, 0:06:10-0:07:11, 0:10:48-0:11:00, 0:54:30-0:54:57, 0:11:16-0:11:23, 0:24:45-0:25:08, 0:09:04-0:10:00.

odevzdaný jako malé dítě,<sup>23</sup> venku je Mickaël v ohrožení, protože děti se k sobě někdy chovají drsně a kdykoliv hrozí, že bude odhalen jeho „podvod,“ protože se narodil jako holka a doma mu říkají Laure. V intimních okamžicích doma Mickaël působí, jako že je rád, že může být teď a tady, protože ještě pořád není úplně připravený na to, co všechno ho může venku potkat. Oproti tomu Marième z *Holčičí party* není v bezpečí venku ani doma. Její matka samoživitelka je věčně v práci, a nechává ji tak napospas světu, který ji podceňuje a nebo si o ní rovnou myslí to nejhorší jen kvůli její barvě pleti, a domácímu napětí způsobenému starším bratrem, který se nebojí svou autoritu vůči Marième udržovat násilím.<sup>24</sup> Nikdo se k ní sice jako k dítěti nechová, ale když už se chce za sebe dospěle postavit a rozhodovat si o svém životě sama, je jí to neustále znemožňováno, ať už bratrem, školou nebo později šéfem kriminální sítě, do níž se zaplete.

Jacqueline Delafraye mezi problémy, se kterými se dospívající potýkají, dále jmenuje vhození do světa narcistně soustředěného na jednotlivce.<sup>25</sup> Tím naráží na něco, co se o několik desítek let dřív snažila pojmenovat i Hannah Arendt: „Moderní doba se svým narůstajícím odcizením vede k situaci, kdy člověk, ať už jde kamkoliv, setkává jen sám sebe.“<sup>26</sup> Pokud jedinec s přibývajícím věkem zjišťuje, že každý kope primárně sám za sebe - což může být posíleno mentální nepřítomností rodičů - jakým jiným směrem se může jeho vývoj ubírat než tak, že tuto egocentričnost převezme? Vlastní přítomnost je někdy jediná jistota, které se dospívající dostává. Přijetí sama sebe v tomto období ale může být dost složité, zvláště v kontextu nedobrovolných tělesných změn, s nimiž není jednoduché se vypořádat - podle Delafraye se o to dospívající snaží provokací, excesivním sexuálním životem i skrýváním se.<sup>27</sup> Objevuje se zde nutnost vybudovat si novou identitu, což kvůli tomu, že se jedinec přestává definovat svou pozicí v rámci rodiny a společnosti, probíhá především vymezováním se a transgresí. Dospívající se snaží zachránit svou ohroženou identitu extravagantním chováním, tj. porušováním norem a zákazů s cílem stanovit si osobní hranice.<sup>28</sup> Adolescentní jedinci se tak ocitají v určité prázdnotě (po

<sup>23</sup> *Tomboy* [Film]. Režie Céline Sciamma. Francie: Hold Up Films, 2011, 0:30:51-0:32:11.

<sup>24</sup> *Holčičí parta* [Film]. Režie Céline Sciamma. Francie: Hold Up Films a Lilies Film, 2014, 0:37:24-0:38:42.

<sup>25</sup> Jacqueline Delafraye. „L'Adolescence : l'entre-deux de tous les paradoxes,“ s. 135.

<sup>26</sup> Hannah Arendt. *La crise de la culture* (1954-1968), s. 119. Vlastní překlad. Původní znění:

“L'époque moderne, avec son aliénation du monde croissante, a conduit à une situation où l'homme, où qu'il aille, ne rencontre que lui-même.”

<sup>27</sup> Jacqueline Delafraye. „L'Adolescence : l'entre-deux de tous les paradoxes,“ s. 136.

<sup>28</sup> *Tamtéž*, s. 136.

bezmezná rodičovská lásce, ztracené dětské identitě), kterou se někteří z nich snaží zaplnit sexem nebo kriminálním chováním. Násilí může představovat krátkodobé osvobození od bolestivých pocitů.<sup>29</sup> Projevením fyzické síly se můžeme snažit ukázat svou nadřazenost, jevit se jako méně zranitelní. Podle Hanny Arendt je ale snaha o nadřazenost se svobodou neslučitelná a jedná se pouze o její iluzi. Vymezení se vůči druhým by nikdy nemělo vést k jejich ponížení.<sup>30</sup>

Anne je ze společnosti nedobrovolně vyčleněna, což je z velké části způsobeno tím, jak vypadá. Hned v prvním záběru, v němž se v *Akvabelách* objevuje, vyčnívá mezi ostatními dívkami, které si na ni ukazují a posmívají se jí. Adolescenti se ale ve snímku nedopouštějí jen psychického násilí. François je třeba tak frustrovaný z toho, že s ním Floriane nechce spát, že využije své fyzické síly a napadne Anne.<sup>31</sup> Podobně se Mickaël, když se cítí v ohrožení, nezdráhá uchýlit k násilnému chování, kdy vyhrožuje své malé sestře nebo se vrhá do bitky s jiným chlapcem z party.<sup>32</sup> To všechno se úzce pojí s tím, že vystupováním v chlapecké roli porušuje společenská pravidla a musí zasahovat proti potenciálnímu odhalení svého tajemství, za nějž by mohl být potrestán.

Oproti tomu v *Holčičí partě* vůbec žádná rodičovská autorita neexistuje. Stejně tak tu ale chybí rodičovská láska, sestry se starají samy o sebe a jedinou útěchu nacházejí jedna v druhé. Marième kvůli tomu není typická puberťačka, která by se po příchodu domů zabouchla ve svém pokoji, nese za mladší sestry zodpovědnost. Snímek se do určité míry kolem témat zodpovědnosti a respektu točí. Jsou to na tomhle pařížském předměstí zásadní podmínky přežití. Parta holek, k níž se Marième přidá, má respekt party kluků, protože se jejich uskupení podobají. Jinak by pro ně chlapci představovali nebezpečí tak jako ve scéně ze začátku filmu, kdy se dívky večer společně vracejí domů. Tím, že se holky porvaly s jinou partou, stoupají na společenském žebříčku. Vstupem do party se Marième otevírá možnost, jak zlepšit svou pozici v kolektivu teenagerů ze sídliště, nehledě na to, že se dívky z party chovají násilně. Parta je v permanentním konfliktu se všemi, ve stanici metra například pořvávají na nepřátelskou partu, a Marième se k tomuto vymezení postupně přidává. Ve druhé části filmu už šikanuje před školou slabší, ale není tak šťastná, ubližování

<sup>29</sup> Jacqueline Delafraie. „L'Adolescence : l'entre-deux de tous les paradoxes,” s. 141.

<sup>30</sup> Hannah Arendt, *Križe kultury*, s. 89.

<sup>31</sup> *Akvabely*, 0:01:11-0:01:35, 1:05:16-1:06:35.

<sup>32</sup> *Tomboy*, 0:50:43-0:51:32, 0:58:02-0:59:12.

ji trápí. Její mírné znepokojení ale vzápětí v přítomnosti kamarádek zase vystřídají úsměvy. Marième si stejně jako ony přeje lepší život než ten, který jim narýsovala společnost, zároveň ale takové chování deformuje Marièmin sebeobraz. Když jí sestra nastaví zrcadlo tím, že se taky přidá k jedné z partiček, reaguje na to Marième násilím, které je ve skutečnosti možná spíš směřováno na ni samotnou. Její sestra konstatuje, že je Marième stejná jako jejich autoritativní bratr. To Marième nakonec opravdu zasáhne, začne sestru objímat a opouští svou partu.<sup>33</sup> Tady si uvědomuje, že její touha po autonomii se překlopila v touhu ovládat ostatní.

## **B. Budování nového vztahu k sobě a k druhému jako cíl dospívání**

Ve svých úvahách o adolescenci pokračuje Delafraye konstatováním, že mladý jedinec je závislý na pohledu a slovu druhého. Slovu, které ho zároveň vyživuje, protože mu potvrzuje jeho existenci a identitu, a ničí, pokud s ní není v souladu, pokud ji vnímá jako ohrožující.<sup>34</sup> Marianne v *Portrétu* tak třeba visí na rtech Héloïsiny matky, když se zmíní o tom, že ji má Héloïse ráda. Závisí na tom, co matka řekne, potřebuje za každou cenu vědět, co si o ní Héloïse myslí, protože je do ní sama zamilovaná. Kvůli prvnímu portrétu, který namaluje, se Marianne s Héloïse pohádají - a cílem rozkolu je právě pohled jedné na druhou. Héloïse má pocit, že Marianne namalovala někoho jiného, protože se jí obraz zdá tak neautentický, že v něm nevidí samu sebe. Zraňuje ji, že pohled Marianne na ni se neshoduje s tím, jak se vidí ona sama. Pro Marianne je to neméně bolestivé, protože se snažila jen udělat svou práci, nedokáže se smířit s tím, že by Héloïse mohla svými činy ublížit. Héloïse se na ni najednou dívá jinak a Marianne to nedokáže snést.<sup>35</sup>

V *Akvabelách* Sciamma klade důraz na vnímání těla a standardy krásy, k čemuž se neodmyslitelně pojí četné srovnávající, odsuzující a hodnotící pohledy. Ale i pohledy obdivující - díky tomu, jak Floriane vypadá při vystoupení, při kterém ji Marie poprvé vidí, se zrodí Mariina fascinace její osobou, a zůstává na

<sup>33</sup> *Holčičí parta*, 0:19:28-0:20:48, 0:24:37-0:25:56, 1:10:41-1:11:55.

<sup>34</sup> Jacqueline Delafraye. „L'Adolescence : l'entre-deux de tous les paradoxes,” s. 136.

<sup>35</sup> *Portrét dívky v plamenech* [Film]. Režie Céline Sciamma. Francie: Lilies Films, 2019, 0:48:44-0:50:54.

místě, ačkoliv se už rozhodla odejít.<sup>36</sup> A Floriane, i když ji nejdřív ignoruje, její pohled a obdiv potřebuje - Marie jím potvrzuje její existenci. Pohled nicméně ani zde není jednostranný. I sebestředná Floriane pozoruje Marii, ačkoliv podstatně méně často a nápadně, třeba v šatně, když se Marie převléká.<sup>37</sup> Anne pak zase touží po Françoisovu pohledu jako po potvrzení toho, že za něco stojí, že po ní někdo může toužit, že je její tělo žádoucí.

Extrémně závislý na pohledu druhých je i Mickaël, který se v *Tomboyovi* snaží fungovat v chlapecké roli. To, že ho tak děti v partě berou, je pro něj naprosto zásadní. Když se jim má naopak na konci ukázat v šatech pro potvrzení, že je dívka, je to pro něj zdrcující, protože se s tím neztotožňuje.<sup>38</sup> Dívky v *Holčičí partě* zase komentují oblečení kolemjdoucích, vysmívají se mu, kladou přehnaný důraz na vzhled. Ve druhé části Marième změnil svůj účes a styl oblékání, aby se holkám z party podobala, je to důležitá část její integrace. Na začátku páté části potom v blondaté paruce vstupuje na luxusní večírek, kde jsou samí běloši, což vytváří silný kontrast s prostředím, z něž přišla.<sup>39</sup>



Dospívající, závislí na pohledu druhých, se potýkají s velkým důrazem na vzhled - Marième několikrát mění svou podobu.

<sup>36</sup> *Akvabely*, 0:02:15-0:04:41.

<sup>37</sup> *Akvabely*, 0:04:30-0:04:32.

<sup>38</sup> *Tomboy*, 1:06:05-1:13:27.

<sup>39</sup> *Holčičí parta*, 1:25:57-1:28:07.



Pokud tedy dospívající člověk na pohledu druhých závisí natolik, že bez něj nedokáže existovat, není pro něj vztah s ostatními vlastně omezující? Co je tím pádem tak osvobozujícího na odstoupení od „já“ a větším soustředění na svůj život v rámci společnosti? Podle Delafraye čekají dospívající na takové spojení s druhým, které by jim umožnilo najít opravdové spojení se sebou.<sup>40</sup> Aktivní přítomnost druhého se stává základním předpokladem pro to, aby mohl být člověk aktivně přítomný pro druhé - tomu se věnuje filozofka Claire Pagès ve své srovnávací analýze koncepce dospívání u Hegela a Foucaulta. Vyzdvihuje zde foucaultovskou myšlenku, že kdo zná sám sebe a dokáže o sebe pečovat, může se naučit pečovat i o druhé.<sup>41</sup> K takovéto dovednosti může přispět výchova.

Výchova ke svobodě podle Arendt učí, jak vystoupit ze sebe a nekonat jen ve vlastní prospěch. Vzdělávat totiž podle ní znamená konfrontovat dospívajícího s exterioritou a naučit ji nebo ho samostatně myslet.<sup>42</sup> Cílem vzdělávání je pro Hannu Arendt jednoznačně svoboda. Vzdělaná osoba tak ví, co ji venku čeká, a že k tomu, aby mohla něco změnit, svobodně do světa zasahovat, se potřebuje spojit s druhými lidmi.

Tak by to mělo fungovat v ideálním případě, ale realita vzdělávání bohužel často vypadá jinak. Místa výchovy (škola, rodina, sportovní klub...) se často stávají místy, která dospívající a jejich těla připravují na regulaci, jak popisuje americká filozofka Sandra Bartky.<sup>43</sup> Fungují jako jakási výrobní „poslušných těl,“ která budou efektivně fungovat v disciplinární společnosti. Ženy se učí dávat najevo feminitu úzce spojenou s akceptovatelnými formami chování. Ženské tělo musí být kontrolováno a usměrňováno.<sup>44</sup> Ženská maskulinita pak představuje formu rezistence proti těmto disciplinárním normám. Společnost takové tělo považuje za transgresivní, deviantní a musí ho ještě víc kontrolovat a cenzurovat, protože pokud mohou být ženy víc jako muži, mohou i muži být víc jako ženy.<sup>45</sup> To představuje pro patriarchální společnost velkou hrůzu, protože muži musí zůstat „pořádnými muži“, aby mohli dominovat ženám. Výchova

---

<sup>40</sup> Jacqueline Delafraye. „L'Adolescence : l'entre-deux de tous les paradoxes,” s. 142.

<sup>41</sup> Claire Pagès. „L'Age de la liberté : Hegel avec Foucault.” *Revue Philosophique de la France et de l'Étranger*. 2011, č. 4, s. 538.

<sup>42</sup> Laura Dupeux. *Éducation et liberté chez Hannah Arendt : Comment Arendt nous aide à penser une éducation à la liberté ?*, s. 17.

<sup>43</sup> Sandra Bartky, „Foucault, Femininity, and the Modernization of Patriarchal Power,” *Feminist Theory Reader*. Londýn: Routledge, 2020, s. 36-37.

<sup>44</sup> *Tamtéž*, s. 41.

<sup>45</sup> *Tamtéž*, s. 39.

založená na kontrole neplní svůj úkol, brání samostatnému myšlení a nevybízí dospívající k inovaci, jak o ní píše Arendt.<sup>46</sup>

S nově objevenými nároky, které na ně jakožto na ženy klade společnost, se výrazně potýkají dívky z *Akvabel*, kde jsou požadavky na jejich vzhled ještě umocněny sportovním prostředím, v němž se pohybují. Akvabely před soutěží ukazují svá podpaží trenérce, která posuzuje, jestli jsou dobře oholené a ponížené dívce, která neprojde, podává žiletku. Lepší než být zesměšněná před ostatními je proto své tělo skrýt. Anne se na párty snaží zakrýt, že je zpocená. Marie se při převlékání v šatně snaží své tělo schovat. Dívky cítí, že se jejich těla vymykají vnitřně vsugerovaným normám, a potřebují je proto cenzurovat. Rodiče sice v tomto snímku nikdy nevidíme, ale zdá se, že Floriane hodně kontrolují. Ven ji rozhodně nepustí s klukem, Marie u ní přespává bez jejich vědomí (Floriane ji vyprovodí pod záminkou vynesení odpadků), tričko s výstřihem si může obléct až v metru. Anne zase nosí džíny, které jsou jí malé a nepohodlné, jen proto, aby (neúspěšně) utišila své výčitky z vlastní tloušťky. Poukazuje také na to, že Marie nemá prsa. Marie opáčí, že její prsa jsou stejně jenom tuk.<sup>47</sup> Na „normální“ vzhled ženského těla je všude kolem nich kladen takový důraz, že to považují za něco přirozeného, mají naprosto jasno v tom, co je „dobře“ a co „špatně,“ a neustále to jedna druhé připomínají, čímž se podílejí na regulaci vlastních těl.



Kontrola oholenosti podpaží v *Akvabelách* - systémová regulace toho, jak mají těla adolescentek vypadat.

<sup>46</sup> Hannah Arendt, *Krise kultury*, s. 101.

<sup>47</sup> *Akvabely*, 0:27:39-0:28:35, 0:14:32-0:14:44, 0:043:00-0:43:32, 0:41:00-0:41:20, 0:46:25-0:47:00, 0:54:13-0:54:26, 0:54:58-0:56:04.

Oproti tomu dívky z *Holčičí party* se snaží Marième naučit, že by se měla mít ráda, dbát i na své vlastní dobro, starat se o sebe. Měla by si čas s nimi užívat, oprostít se od toho, co od ní očekává bratr a společnost. „Musíš dělat to, co chceš,“ říká jí šéfka party Lady v hotelovém pokoji, který si pronajaly na aspoň jednu bezstarostnou noc. Scéna, v níž tato slova Lady pronáší, je velmi intimní - Lady se koupe ve vaně, Marième si sedne na zem a o vanu se opře. Sdílejí spolu tento okamžik, kdy nemusejí nic předstírat, nemusejí si hrát na vzorné sestry, dcery nebo studentky. Marième zopakuje, že si dělá, co chce.<sup>48</sup> Až příslušnost k partě ji vede k tomu, že si buduje vztah sama k sobě a začíná o sebe pečovat.

Svoboda je pro Hannu Arendt politická. Odpovídá možnosti zaujmout své místo ve světě, mezi ostatními svobodnými lidmi. Svobodné myšlení tak může být chápáno jako rozdíl mezi tím, kdo jsme, a co s tím uděláme.<sup>49</sup> Takové myšlení přítomnost druhého vyžaduje. A druhý je podle Arendt kultura, vzdělání, znalost světa. Dospívající se rozhoduje, jestli miluje svět natolik, aby za něj přijala nebo přijal zodpovědnost. Svět není potřeba měnit revoltou, která je narcistní a nehledí na potřeby ostatních, ale aktivní péčí o společnost, což jako dva protipóly u Hegela a Foucaulta identifikuje Pagès.<sup>50</sup> Být svobodný totiž znamená jednat, být aktivní. Člověk je svobodný jen v činnosti a svoboda a začátek něčeho nového spolu v koncepci Hanny Arendt souvisejí. Každý nový začátek je vtrhnutí něčeho nekonečně nepravděpodobného do stávajícího světa.<sup>51</sup>

Nekonečno možností, takový pocit vyvolávají letní prázdniny jak u Marie, tak v případě Mickaëla. Marie se v podstatě náhodou ocitá na přehlídce akvabel, a tím se jí změní život - aspoň po dobu trvání tohoto léta. Mickaëlovy nohy se v polodetailu houpou nad venkovní zelení, jako by se nad ní vznášely. Potom Sciamma ukazuje jeho ruce na mřížích balkonu, což evokuje vězení. Mickaël se v uzavřenosti domácího prostředí s matkou a malou sestrou Jeanne nudí, touží po venkovní svobodě. Neznámé prostředí ho láká. Dívá se přes mříž na děti, které si hrají venku. Nikoho se neptá, jestli může ven. Využije toho, že Jeanne usnula, a prostě opustí byt.<sup>52</sup> Prázdniny v obou případech vytvářejí určité bezčasí, které

<sup>48</sup> *Holčičí parta*, 0:28:04-0:29:14.

<sup>49</sup> Laura Dupeux. *Éducation et liberté chez Hannah Arendt : Comment Arendt nous aide à penser une éducation à la liberté ?*, s. 19.

<sup>50</sup> Claire Pagès. „L'Age de la liberté : Hegel avec Foucault,“ s. 539-540.

<sup>51</sup> Hannah Arendt, *Krise kultury*, s. 94.

<sup>52</sup> *Tomboy*, 0:08:05-0:08:42.

umožňuje zažít něco nepředvídatelného. Podobné bezčasí vzniká i v *Portrétu*. Ticho prvních společných vycházek Marianne a Héloïse permanentně podtrhávají zvuky neklidného moře jako zvuková podmalba zvláštního znepokojení, které postavy prožívají. Jejich pohledy se neustále upírají k dalekému obzoru, rozprostírá se před nimi nepoznané nekonečno, které lze chápat jako paralelu k nekonečnu jim zatím neznámých možností, které mají před sebou. V určitém aspektu podobně se Mariannino rozestlané lože často stává pozadím scén v první části filmu.<sup>53</sup> Nenápadně, ale přeci tady existuje jako předzvěst budoucích událostí, o nichž postavy zatím nemají ani ponětí, v kontextu tehdejší společnosti jsou naprosto nemyslitelné.

„Čím víc se blíží katastrofa, tím zázračněji svobodný čin působí,“<sup>54</sup> konstatuje Arendt. Revoluční neklid sice má potenciál měnit svět, ale taková snaha musí být založená na již existujícím.<sup>55</sup> Být svobodný znamená překonat svou vlastní individualitu. Vidět věci jen z vlastního pohledu nestačí, je potřeba se na ně dívat z mnoha pohledů. Proto svoboda vždy vyžaduje přítomnost druhého.<sup>56</sup> Podle Arendt nemůžeme být zcela svobodní, pokud jsme svobodní jen v myšlence a ne v činnosti.<sup>57</sup> Marie se tak rozhodne změnit letní nudu v činnost. K tomu potřebuje přítomnost Floriane a Anne, bez nichž by se nic z toho nestalo. Svými slovy a počínáním pak i jim ukazuje, že je možné dělat věci jinak, nepodřizovat se tomu, co od nás vyžadují ostatní - Floriane se díky ní nevyspí ani s jedním z mužů, o které doopravdy nestojí, Anne plivne na Françoise, pro něž by byla ještě nedávno schopná udělat cokoli.<sup>58</sup> Jakmile v *Holčičí partě* nastane katastrofa (škola posílá Marième na učiliště), přichází spása v podobě setkání s partou, se kterou se Marième spontánně rozhoduje odejít.<sup>59</sup> Kamarádky jí ukazují, že si nemusí nechat diktovat, jak má žít. Škola jí dává najevo její bezmoc, což dívky vyvracejí. Společně jsou silné.

Mickaël dostane klíče na krk, které představují jeho nově nabytou autonomii. Matka mu říká: „Takhle můžeš chodit ven, jak se ti zlíbí.“ Šňůrku na klíče si ale musí vyměnit, aby pasovala k nové roli, v níž se rozhodl žít. Když se

---

<sup>53</sup> *Portrét dívky v plamenech*, 0:20:06-0:21:05, 0:25:15-0:28:10, 0:21:54-0:22:45, 0:36:09-0:37:47.

<sup>54</sup> Hannah Arendt, *La crise de la culture*, s. 221. Vlastní překlad. Původní znění: “Et plus la balance pèse lourdement en faveur du désastre, plus miraculeux apparaîtra le fait accompli librement.”

<sup>55</sup> Laura Dupeux. *Éducation et liberté chez Hannah Arendt : Comment Arendt nous aide à penser une éducation à la liberté ?*, s. 19.

<sup>56</sup> *Tamtéž*, s. 25.

<sup>57</sup> *Tamtéž*, s. 27.

<sup>58</sup> *Akvabely*, 1:11:16-1:12:12.

<sup>59</sup> *Holčičí parta*, 0:11:31-0:16:17.

na konci filmu po odhalení jeho „podvodu“ rozhoduje radši zase uzavřít doma, vrací se do své pozorovací pozice na balkoně. Potom přece jenom sejde dolů za Lisou, se kterou se ze všech dětí nejvíc spřátelil. Představí se jí svým dívčím jménem, ale dívá se do země, nepůsobí z toho příliš nadšeně. Nakonec se mírně pousměje.<sup>60</sup> Úsměv ale nemusí znamenat, že teď konečně vystupuje v té „správné“ roli. Spíš to působí, že je rád, že Lisu neztratil, že za ním přišla a budou se moct dál přátelit. Upřednostňuje vztahy s druhými před svým vlastním komfortem - v tom je jeho chování dospělejší (ale bohužel i méně upřímné). V *Portrétu* se zase druhý obraz, který Marianne namaluje, vydaří lépe. Podle Héloïse je to možná proto, že se od toho minulého změnila.<sup>61</sup> Její uzavřenost a vztek se proměnily v otevřenost druhému (nebo spíš druhé), přátelství a lásku. Zažila to nejpodstatnější a nebude teď do konce života uzavřena v manželství, aniž by poznala cokoliv jiného.

Revolta je přirozená součást dospívání, kdy se jedinec potřebuje vymezit vůči autoritám, které často selhávají, smířit se s koncem bezpečného dětství a vytvořit si vlastní představu o světě, v němž žije, a nakonec i o sobě. Každý se potřebuje nejdřív vzepřít, aby mohl usilovat o změnu. Revolta je ale egocentrická. Aby mohlo dojít k opravdové změně, je potřeba obrátit se k druhému, který nám rozumí, a tím nám pomůže lépe porozumět i sama sobě, a udělat si jasno v tom, k jakým cílům vlastně chceme směřovat. A v tom spočívá svoboda, která roste s porozuměním okolního světa a schopností podívat se na něj očima druhého; svoboda na základě existujícího vystavět něco nového. Mickaël věří, že svobodu nalezne, pokud začne před dětmi vystupovat v chlapecké roli, aniž by cokoliv oznámil doma. To ho zavede do slepé uličky, z níž mu pomůže přátelství s Lisou, díky níž dokáže jednak pochopit, jak situaci vnímají ostatní, ale také že na jeho chování není nic tak špatného, aby ho za to odsoudila. Marie se chová negativně k sobě i ke kamarádce Anne, dokud jí první láska neukáže, že je možné k sobě a k ostatním přistupovat i jinak. Marièmina cesta začíná jako čistá vzpoura vůči nespravedlivému systému, ale v přátelství s holkami z party nachází mnohem víc než jen revoltu a podobně jako Marie se díky nim učí, jak se mít ráda a jak dělat věci nejen pro svůj prospěch, ale i pro prospěch ostatních. Héloïse díky Marianne zjišťuje, že ne všichni ji chtějí

---

<sup>60</sup> *Tomboy*, 0:16:41-0:17:50, 1:17:50-1:19:28.

<sup>61</sup> *Portrét dívky v plamenech*, 1:34:38-1:35:26.

kontrolovat a ublížit a že otevřít se druhému znamená osvobodit sama sebe. Ve všech případech nově nabytá svoboda úzce souvisí s láskou nebo s přátelstvím, na něž se tato práce bude soustředit v další kapitole.

## 2. LÁSKA A PŘÁTELSTVÍ JAKO OSVOBOZUJÍCÍ DYNAMIKA

„Není nám dovolen vůbec žádný jiný svobodný čin než zničit já.“<sup>62</sup> Simone Weil

Céline Sciamma usazuje téměř celý děj *Portréty dívky v plamenech* do zámečku kdesi na bretaňském venkově.<sup>63</sup> Přestože se nejedná o žádný honosný palác, jeho prostory působí, jako že jsou pro postavy příliš velké, příliš prázdné, chladné. Až po odjezdu Héloisiny matky a sblížení Marianne, Héloise a Sophie se místnosti naplňují jejich pospolitou přítomností a zámeček se zdá útulnější, začíná připomínat domov. Často se říká, že domov není místo, ale lidé v něm - a jakkoliv to vyznívá jako příliš opakované klišé, podobnou myšlenku zformuloval i německý realista Hegel, podle nějž nastává opravdová svoboda tehdy, když se od druhého neodděluje, ale uděláme z něj svůj domov.<sup>64</sup> Jak se tato koncepce realizuje v lásce a přátelství? A není vlastně paradoxní, že bychom měli být svobodnější v případě, kdy má náš život záviset na někom jiném? Jakým způsobem může připoutání se k druhému osvobodovat? Tato kapitola se bude nejprve zabývat důvody, proč do přátelských nebo milostných vztahů vůbec vstupujeme, co nás na druhých a na představě vztahu tak láká, a následně dopodrobna rozebere, jak by vlastně mělo vypadat takové mezilidské pouto, které není závislé, ale přináší dotyčným svobodu.

### A. Krása a navazování vztahů

Láskou a přátelstvím se ve svém díle intenzivně zabývala francouzská filozofka Simone Weil. V souboru textů *Tíže a milost* jakožto základní myšlenku ustanovuje, že po přátelství nebo lásce se netouží, ale koná se.<sup>65</sup> Opět tu tedy nacházíme důraz na jednání, aktivní přítomnost, které se svobodou spojovala Hannah Arendt. A stejně jako Arendt Simone Weil také používá termín „zázrak.“ Zatímco pro Arendt je zázrak už výše zmíněná invaze něčeho nového do

<sup>62</sup> Simone Weil, *Tíže a milost* (1947). Přeložil Alan Beguivin. Praha: Kalich, 2009, s. 34.

<sup>63</sup> Reálná lokace se ve skutečnosti nachází nedaleko od Paříže.

<sup>64</sup> Bernard Bourgeois, *L'Idéalisme allemand* (2000). Paříž: Librairie philosophique J. Vrin, s. 155.

<sup>65</sup> Simone Weil používá termíny „láska“ (l'amour) a „přátelství“ (l'amitié) jako vzájemně zaměnitelné, nerozlišuje je od sebe žádnou definicí.

stávajícího, něco naprosto neočekávatelného, pro Simone Weil zázrak kromě jiného představují přátelství a krása, už jenom tím, že existují. Jsou to zázraky, jejichž autora známe - jsou jím lidé, kteří disponují svobodou a možností jednat a mohou nastolit svou vlastní realitu. Krása je to, co nás svádí a přivádí do vztahů.<sup>66</sup> Weil píše:

„Krása svádí tělo, aby získala svolení projít až do duše. [...] Krása je to, co můžeme nazírat. [...] Krása je něco, čemu můžeme věnovat pozornost. [...] Krása je tělesná přitažlivost, která nutí nutí zachovat odstup a předpokládá rezignaci. Včetně té nejintimnější, rezignace na představitost. Všechny ostatní předměty touhy chceme sníst. Krása je to, po čem toužíme, aniž bychom to chtěli sníst. Toužíme, aby to bylo. Zůstat bez hnutí a spojit se s tím, po čem toužíme a k čemu se nepřibližujeme.“<sup>67</sup>

Weil tedy pojmenovává fakt, že to první, co nás na jiných lidech zaujme, je často jejich krása, zároveň ale krásu nepovažuje za něco povrchního, krása neexistuje jen proto, aby někoho nalákala. Naopak - pokud něčemu můžeme věnovat pozornost, znamená to, že jsme ochotni upozadit své vlastní myšlenky a záměry a soustředit se jen na osobu, kterou máme před sebou (pojetí pozornosti u Weil je podrobněji rozebráno níže). Krása není žádná fantazie, ale jedná se jen o to, co je teď a tady. A zároveň se krásy nechceme zmocnit, zkonsumovat ji jako nějaké zboží. Respektujeme krásu v její pozici, která je od nás oddělená, nechceme ji zničit. Přesně tak v *Portrétu dívky v plamenech* upoutává malířku Marianne mladá žena Héloïse. Její krása ji vede k touze Héloïse kreslit i mimo zakázku zasnubního portrétu, reprodukovat její obraz z bezpečné vzdálenosti, kdy je jejím záměrem pouze zachytit to, co vidí, a co ji tak fascinuje. Jako například když začne kreslit Héloïse ve spánku. Héloïse procitne a svým pohledem a zaujetím pozice jí k tomu dá svolení.<sup>68</sup> Ne vždy je ale tak jednoduché krásu milované osoby zachytit jako v této scéně. Podoba Héloïse se zdá být na portrétu, kvůli jehož vytvoření Marianne přijela, jen obtížně zachytitelnou. Proto první verzi obrazu ničí a maluje ho znovu od začátku.

S podobnou prchavostí milované osoby se setkáváme i v *Akvabelách*. V obou snímcích se zdá, že jakmile se hrdinky k milované osobě přiblíží, znovu a

<sup>66</sup> Simone Weil, *Attente de Dieu* (1942). Paříž: Éditions Fayard, 1966, s. 143 a 149.

<sup>67</sup> Simone Weil, *Tíže a milost*, s. 154-155.

<sup>68</sup> *Portrét dívky v plamenech*, 1:01:57-1:03:27.



znovu jim nepolapitelně uniká. Ačkoliv se jí snaží porozumět, a občas jí snad opravdu porozumí, hned se zdá být jiná, neustále se mění. V *Akvabelách* to snad nejlépe dokládá okamžik, kdy Marie tančí s Floriane v klubu a schyluje se k polibku, ale když Marie zavře oči v jeho očekávání, Floriane ze záběru zmizí a Marie zůstává sama, čekajíc na něco, co pominulo, ještě než to nastalo, protože Floriane už tančí s někým jiným. Marie se také přehrabuje ve Florianiných odpadcích, jako by se snažila ji nějak zhmotnit, sdílet její existenci (nebo aspoň okousané jablko).<sup>69</sup>

Jak už bylo zmíněno v předchozí kapitole, přátelství dívek z *Holčičí party* přichází jako zázrak ve chvíli, kdy je nejhůř. Marième kamarádkám z party často opakuje, jak jsou krásné.<sup>70</sup> Díky nim objevuje i vlastní krásu. Odvádějí ji z bezútěšnosti jejího života do vlastní reality, kde starosti přestávají existovat, a jsou tady jen jedna pro druhou v přítomném okamžiku. Když se v *Portrétu* Héloïse Marianne zeptá, jestli poznala lásku, Marianne se zarazí - co to vlastně znamená?<sup>71</sup> Héloïse to slovo používá jako eufemismus pro pohlavní styk, ale Marianne jako by si svým zamyšlením uvědomovala, že to je něco úplně jiného. Něco, co zažívá právě teď. Tyto příklady napovídají, že krásu si opravdu nelze představovat nebo o ní snít - setkání s krásou zde probíhá v přítomném okamžiku, kdy všechno ostatní přechází do pozadí.

Krásu si tedy nemůžeme přát, nedá se pochopit v abstraktním pojetí. Simone Weil popisuje určitou hořkost, která je v kráse přítomná.<sup>72</sup> Spatřuje v ní rozpor pramenící z toho, že touha po kráse nemůže být nijak uspokojená. Tento rozpor představuje souběžná přítomnost radosti, která je „tak čistá a bez příměsí, až bolí,“ a bolesti, která je „tak čistá a bez příměsí, až konejší.“<sup>73</sup> Tato bolest podle ní nachází svůj původ právě v tom, za použití jejího výrazu, že člověk krásu nemůže sníst. Nemůžeme ji obsáhnout, přivlastnit si ji. Smíme krásu jen nazřít, nikoliv pozřít, což naši touhu po ní neuspokojuje. V tom tkví určitě neštěstí. Neštěstí o to bolestivější, protože se s ním nedá nic dělat. Touhou vlastnit, zmocnit se krásy bychom ji pošpinili, zničili.<sup>74</sup>

V *Portrétu dívky v plamenech* a v *Akvabelách* se zamilovanost pojí přesně s takovou touhou vlastnit, ať už se jedná o touhu pro postavy více či méně

<sup>69</sup> *Akvabely*, 0:48:45-0:50:11, 0:41:18-0:42:59.

<sup>70</sup> *Holčičí parta*, 1:23:52-1:24:50.

<sup>71</sup> *Portrét dívky v plamenech*, 0:59:20-1:00:02.

<sup>72</sup> Simone Weil, *Tíže a milost*, s. 155.

<sup>73</sup> *Tamtéž*, s. 156.

<sup>74</sup> *Tamtéž*, s. 72.

vědomou. V již zmíněném příkladu, kdy Marianne kreslí spící Héloïse, vystává předtím, než se Héloïse probudí a dá jí k tomu svolení, otázka, zda se nejedná o určité překročení hranice. Héloïse nad sebou nemá ve spánku kontrolu, neví, že ji někdo pozoruje, a Marianne ji tak má plně ve své moci, vidí ji tak jako nikdo jiný, v její největší intimitě. Zároveň se ale Marianne i Marie z *Akvabel* nacházejí v paradoxní situaci, kdy objekt jejich zájmu nemůže být jejich (nebo jen jejich). Marie sice připraví Floriane o panenství, ale dělá to pro někoho jiného - aby Floriane nebyla panna, až bude spát s Françoisem. Floriane se hned po dokončení aktu zvedne, aby šla otevřít dveře Françoisovi, což musí být pro Marii, která byla jen použita jako nástroj, srdcervoucí.<sup>75</sup> Podobně Marianne maluje Héloïsin portrét, ale dělá to pro muže, kterého si má Héloïse vzít. To je také předmětem jejich hádky v závěru filmu, kdy Héloïse vytýká Marianne, že teď, když už jí trochu patří, jí její nucený sňatek vyčítá, místo toho, aby s ní soucítila jako dřív, když jejich vztah ještě neměl milostnou povahu.<sup>76</sup> Touha vlastnit v těchto případech tedy opravdu pošpiňuje původní nevinnou fascinaci druhou osobou a činí toužící subjekt nešťastným, protože jeho touha nikdy nemůže být naplněna.

Některé texty Simone Weil silně balancují na pomezí filozofie a mystiky. Nebyla by to tedy Simone Weil, pokud by se nezabývala i transcendentálním aspektem krásy. Tělesná a duševní krása každého jednotlivce podle ní vytváří soulad nekonečnosti krás, což koresponduje s transcendentální povahou krásy světa.<sup>77</sup> Krása světa tak není nic, co by nás přesahovalo, ale spočívá v nás samotných a v lidech okolo nás. Je přitom potřeba rozlišit krásu a dobro - krásná věc neobsahuje nic dobrého, jen krásu samotnou.<sup>78</sup> Přesto krása s dobrem souvisí. „[Krása] je jako zrcadlo, které odráží naši vlastní touhu po dobru.”<sup>79</sup> Možná i proto je krása tak přitažlivá. Podle Weil je krása přítomná ve všech lidských snahách, a představuje tak jediný cíl veškeré činnosti. Bez ní by neexistovala touha ani energie něco vytvářet, nějak jednat, lidská činnost by pozbývala jakéhokoliv smyslu.<sup>80</sup> Krása tak umožňuje samotnou existenci možností, žene člověka dopředu, k tvorbě, k činnosti, a tím pádem ke svobodě.

---

<sup>75</sup> *Akvabely*, 1:00:09-1:03:45.

<sup>76</sup> *Portrét dívky v plamenech*, 1:35:39-1:38:01.

<sup>77</sup> Simone Weil, *Attente de Dieu*, s. 112.

<sup>78</sup> *Tamtéž*, s. 113.

<sup>79</sup> *Tamtéž*, s. 113. Vlastní překlad. Původní znění: “Elle est comme un miroir qui nous renvoie notre propre désir du bien.”

<sup>80</sup> *Tamtéž*, s. 114.

Plavecké choreografie akvabel mají za cíl vytvořit něco krásného a právě tato krása fascinuje Marii natolik, že se chce k týmu přidat, být sama aktivní, vytvářet krásu sama o sobě. Trénuje si jejich pohyby, snaží se zrcadlit to, co viděla.<sup>81</sup> Hra se zrcadlem a vzájemnou podobností hlavních postav se objevuje v *Portrétu*. Kamera v jedné scéně zabírá zrcadlo, v němž se skutečnost odráží, místo skutečnosti samotné. Protože je zrcadlo postavené na zemi, připravuje nás o pohled do obličejů postav, tudíž vytváří napětí pramenící z toho, že nevíme, která z hrdinek je v obraze přítomná - v mohutných šatech vypadají všechny stejně.<sup>82</sup> Na podobnost postav upozorňuje také bergmanovský záběr z profilu, v němž se obličej Marianne a Héloïse slévají do jednoho jediného.<sup>83</sup> Krása jedné se stává krásou druhé. Postupně mezi nimi vzniká vztah, který zdánlivě k ničemu nevede, protože nemá na tak malém časovém prostoru smysl, za několik dní budou od sebe odděleny a nikdy se znovu neuvidí. Jejich spojení ale otevírá nové možnosti tvorby a poznání.

## **B. Spojení a oddělení**

Setkání s krásou podle Weil představuje zásadní podmínku pro navázání vztahu. Jak následně krása souvisí s láskou (nebo s přátelstvím)? První paralelou, kterou lze mezi krásou a láskou v úvahách Simone Weil spatřit, je přítomnost vzdálenosti mezi subjektem a „objektem,<sup>84</sup> kterou musíme přijmout a respektovat. Milovat čistě zde znamená nemilovat pouze danou osobu, ale stejně tak milovat vzdálenost mezi ní a sebou.<sup>85</sup> V této vzdálenosti se nachází určitá samota - ale samota a přátelství se nevyklučují. Právě podle toho se pozná skutečná náklonnost.<sup>86</sup> V tomto okamžiku přichází na řadu koncepce pozornosti, která je v díle Simone Weil tak zásadní. Nešťastní lidé podle ní potřebují jen to, aby jim někdo věnoval pozornost - a v tom je přítomná láska k druhému.<sup>87</sup> Schopnost pozornosti je vzácná a těžká, představuje zázrak ve smyslu něčeho

---

<sup>81</sup> *Akvabely*, 0:07:45-0:08:25.

<sup>82</sup> *Portrét dívky v plamenech*, 0:35:03-0:36:09.

<sup>83</sup> *Tamtéž*, 0:20:40-0:21:07.

<sup>84</sup> Slovo „objekt“ evokuje něco neživého, proto je zde použito jen pro zjednodušení - v koncepci Simone Weil je zredukování lidské bytosti na pouhý objekt nemyslitelné.

<sup>85</sup> Simone Weil, *Tíže a milost*, s. 72.

<sup>86</sup> *Tamtéž*, s. 74.

<sup>87</sup> Simone Weil, *Attente de Dieu*, s. 74.

nepravděpodobného a nečekaného. Skutečná láska spočívá v touze sdílet utrpení milované osoby nehledě na to, že my sami se zrovna cítíme šťastní. Pokud jsme nešťastní, láska přináší uspokojení pramenící pouze z faktu, že má milovaná osoba radost - a to aniž bychom měli možnost se na jejím štěstí podílet, být jeho součástí.<sup>88</sup> Weil tuto myšlenku dále rozvádí:

„Úplnost lásky k bližnímu znamená být jednoduše schopný se ho zeptat: `Co tě trápí?` [...] K tomu je nezbytné, ale dostačující, umět na něj upřít určitý pohled. Tento pohled je nejprve pohledem pozorným, kdy se duše zbavuje veškerého svého obsahu, aby do sebe přijala bytost, na kterou pohlíží jako takovou, jaká je. Ve veškeré její pravdě. Toho je schopen jen ten, kdo je schopen pozornosti.“<sup>89</sup>

Pozornost je tedy definovaná jako schopnost otevřít se druhému natolik, že dokážeme pochopit jeho nebo její trápení stejně jako radost, nehledě na to, jak se cítíme my sami - to jako by v danou chvíli úplně zmizelo. Přichází jako něco nečekaného a spočívá v ní podle Weil podstata úplné lásky.

Floriane v *Akvabelách* se pohybuje po ulicích předměstí, které působí betonově, nepřívětivě, až nelidsky. Nachází tady ale útěchu u Marie, která je ochotná ji poslouchat, být pozorná, a Floriane je poprvé pravdivá, otevírá se jí. Dochází k jejich semknutí proti nepřívětivému světu. Floriane se chová přirozeně, až když se s Marií sblíží - směje se, podniká spontánní rozhodnutí (zve Marii domů, navléká jí plavky přes oblečení).<sup>90</sup> Dává jasně najevo, že Marie je pro ni důležitější než François, a dalo by se říct, že tomu tak je právě proto, že Marie je schopna jí na rozdíl od něj věnovat pozornost.

Ta je zásadní i v *Portrétu*, kde Héloïse v jedné scéně vyjadřuje svůj pocit, že ji Marianne dostatečně nechápe: „Nerozumíte my, protože si můžete vybrat.“ Naráží tím na to, že Marianne nikdo nenutí vstoupit do manželství, jakožto malířka žije v podstatě nezávisle. Marianne ji ale ujišťuje, že jí rozumí.<sup>91</sup> Ačkoliv je její zkušenost jiná, věnuje Héloïse pozornost, snaží se pochopit její chování (i

<sup>88</sup> Simone Weil, *Tiže a milost*, s. 69.

<sup>89</sup> Simone Weil, *Attente de Dieu*, s. 74-75. Vlastní překlad. Původní znění: “La plénitude de l'amour du prochain, c'est simplement d'être capable de lui demander : « Quel est ton tourment ? » [...] Pour cela il est suffisant, mais indispensable, de savoir poser sur lui un certain regard. Ce regard est d'abord un regard attentif, où l'âme se vide de tout contenu propre pour recevoir en elle-même l'être qu'elle regarde tel qu'il est. Dans toute sa vérité. Seul en est capable celui qui est capable d'attention.”

<sup>90</sup> *Akvabely*, 0:36:00-0:37:52, 0:38:20-0:39:38.

<sup>91</sup> *Portrét dívky v plamenech*, 0:31:55-0:32:38.

když na začátku není zrovna přátelské) a pocity. Rodí se solidarita, kterou Sciamma staví do kontrastu k samotě, po níž Héloïse na začátku touží (nebo si to aspoň myslí). „Být svobodná znamená být sama?“ ptá se Héloïse o pár scén později Marianne.<sup>92</sup> Samota nemůže Héloïse osvobodit - ale přátelství ano. Bolest i smích je potřeba s někým sdílet. Později Héloïse říká, že v domělé svobodě samoty, kvůli níž vyrazila poslouchat varhany do kostela, cítila, že jí Marianne chybí.<sup>93</sup> Ve scéně u ohně, když začnou místní ženy sborově zpívat, se Marianne usměje a otočí se na Héloïse.<sup>94</sup> Héloïse slyší hudbu, po které tak touží, a Marianne s ní sdílí její radost.

Krátce poté se láska Marianne a Héloïse realizuje ve své tělesné podobě. Prostřednictvím tělesné lásky se podle Weil toužíme spojit s tím, co je ve světě krásné. Přenášíme lásku z objektů, které na ni nemohou odpovědět, na bytost, která se nám podobá v tom smyslu, že je také schopna milovat. Může se lásce oddat, dát k ní svůj souhlas.<sup>95</sup> Héloïse tělesnou lásku vnímá jako něco nového, opět zde nacházíme arendtovské vtrhnutí něčeho nepředvídatelného do stávajícího. Héloïse to pojmenovává, když se Marianne ptá: „Myslíte, že mají všichni milenci pocit, že vymýšlejí něco nového?“<sup>96</sup>

Naše tělo se prostřednictvím lásky transformuje, což v jednom ze svých textů rozebírá americká filozofka Judith Butler. Při vyznání lásky jsme zároveň přítomni ve svém těle a současně ho odhalujeme tím, co říkáme, a tím ho opouštíme. Vydáváme se vstříc druhému člověku, ale stále zde zůstává strach z odmítnutí, proto se tento pohyb dopředu kombinuje s couváním. Zůstáváme oddělení od druhého a čekáme na jeho reakci na své vyznání.<sup>97</sup> Naše tělesné a citové rozpoložení se v této chvíli podle Butler stává samotnou formou lásky a formou těla.<sup>98</sup> Popisuje vyznání lásky jako sázku, kterou uzavíráme, a kterou se právě prostřednictvím tělesné transformace i stáváme.<sup>99</sup> Ačkoliv si Marianne a Héloïse své city nikdy přímo nevyznají, jejich slova (nebo jejich absence) je často prozrazují. Když si Marianne a Héloïse povídají, jejich konverzace je mnohdy plná narážek nebo dvojsmyslů, jako když Héloïse Marianne při hádce o tom, že

<sup>92</sup> *Portrét dívky v plamenech*, 0:36:42-0:37:04.

<sup>93</sup> *Tamtéž*, 0:41:48-0:42:30.

<sup>94</sup> *Tamtéž*, 1:16:00-1:17:30.

<sup>95</sup> Simone Weil, *Attente de Dieu*, s. 117.

<sup>96</sup> *Portrét dívky v plamenech*, 1:23:05-1:23:48.

<sup>97</sup> Judith Butler. „Response: Performative Reflections on Love and Commitment“. *Women's Studies Quarterly*. 2011, č. 39, s. 237.

<sup>98</sup> *Tamtéž*.

<sup>99</sup> *Tamtéž*.

všechno je pomíjivé a proto nezáleží na tom, jak ji v portrétu zachytila, řekne, že „některé city jsou hluboké,“<sup>100</sup> nebo v již zmíněné scéně, kdy se jí ptá, jestli poznala lásku.

Podobné momenty lze najít i v *Akvabelách*. Marie třeba říká Floriane, že vystoupení jejího týmu bylo hezké, a Floriane odpoví otázkou „jak hezké?“ na kterou už se odpovědi nedočká.<sup>101</sup> Slova jsou každopádně často nedostatečná, nebo dokonce zbytečná, a k přiblížení k milované osobě mnohdy stačí jen sdílené pousmání. Nebo rovnou záchvat smíchu, jako když Marie a Floriane utíkají z diskotéky.<sup>102</sup> Navíc se v obou snímcích postavy dokážou chápat i beze slov, například když se Héloïse poté, co spolu naváží milostný vztah, nemůže při pózování přestat usmívat a Marianne jí úsměvy opětuje, ačkoliv svými slovy se snaží zůstat profesionální,<sup>103</sup> nebo když Floriane v jedné ze závěrečných scén v šatně bazénu přesně ví, že ji chce Marie políbit, ačkoliv Marie stojí několik metrů od ní a nedokáže to ani vyslovit.<sup>104</sup>

Judith Butler dále konstatuje, že pokud druhá osoba řekne ano, může dojít k závazku. Závazek ale není jednorázový, neprovádíme ho jen jednou, ale zavazujeme se pořád dokola, protože okolnosti se mění. Závazek proto vyžaduje otevřenost k proměnám sebe sama v závislosti na okolnostech.<sup>105</sup> Nemůžeme se zavázat za „já,“ které dosud neznáme. Pokud má být závazek živý, patří přítomnosti, pak jediný závazek, který je možné učinit, je zavazovat se znovu a znovu.<sup>106</sup> Svobodně se rozhodujeme sdílet život s milovanou osobou stále dokola, láska tak není zvyk ani závislost na druhém (což Weil definuje jako opak lásky<sup>107</sup>), ale vědomá volba. Marianne se Héloïse ptá, jestli o ní snila - Héloïse odpovídá, že o ní nesnila, ale myslela na ni.<sup>108</sup> Sen je nevědomý, myšlenka vědomá. Héloïse se pro Marianne vědomě rozhoduje. A i v tak krátkém časovém období mezi nimi dochází k uzavření určité dlouhodobější úmluvy - Héloïse i po letech stále myslí na Marianne, což dokazuje kniha zachycená na jejím portrétu, který Marianne v závěru filmu objeví na výstavě - kniha je pootevřená na straně,

---

<sup>100</sup> *Portrét dívky v plamenech*, 0:49:20-0:50:06.

<sup>101</sup> *Akvabely*, 0:13:15-0:13:38.

<sup>102</sup> *Tamtéž*, 0:51:20-0:51:52.

<sup>103</sup> *Portrét dívky v plamenech*, 1:30:11-1:30:56.

<sup>104</sup> *Akvabely*, 1:12:56-1:14:25.

<sup>105</sup> Judith Butler. „Response: Performative Reflections on Love and Commitment,“ s. 238.

<sup>106</sup> *Tamtéž*, s. 238-239.

<sup>107</sup> Simone Weil, *Attente de Dieu*, s. 141-142.

<sup>108</sup> *Portrét dívky v plamenech*, 1:23:32-1:24:16.

kam Marianne nakreslila svůj portrét.<sup>109</sup> Héloïse s Marianne sdílí svůj život, ačkoliv už jen v myšlenkách.

Člověk tedy může být svobodný ve vztahu s druhým, uzavřít s ním určitou formu závazku, pokud není závazek ani uzamčený v minulosti, ani nedeterminuje budoucnost, ale neustále se obnovuje v přítomnosti. Jakým způsobem ale může osvobodovat láska samotná? Pro Simone Weil je svobodná taková láska, která je „nadpřirozená.“<sup>110</sup> Nejedná se ale nutně o lásku k něčemu nadpřirozenému, k nějaké božské entitě. Je to láska, která se vykazuje rovnováhou - žádný z partnerů v ní není silnější než ten druhý.<sup>111</sup> Tato rovnocenná láska potom úzce souvisí s harmonií. Ta nastává tehdy, pokud dojde k „nadpřirozenému“ spojení dvou opaků - nutnosti a svobody. Je potřeba chtít dobro od druhého i pro něj. Pokud s někým chceme být jen pro vlastní dobro, podmínky pro vznik přátelství nejsou skutečně, objevuje se zde nutnost jeho přítomnosti pro vlastní prospěch.<sup>112</sup>

Hlavní dobro představuje pro každého člověka svobodné zacházení se sebou samým, které vztah založený na dominanci, tedy takový, ve kterém nechceme dobro pro druhého stejně jako to svoje, neumožňuje. Rovnost nastává tehdy, pokud chceme svobodu druhého stejně jako svou vlastní.<sup>113</sup> Svobodně svolujeme ke vztahu s druhým (znovu a znovu se k němu zavazujeme) a chceme, aby k němu mohl stejně svobodně svolit i on - nebo ona. Když Marianne hraje na spinet schovaný pod plachtou, tak plachtu nesundá, ale jen pod ni strčí ruce, což může připomínat sahání pod sukni. Héloïse k ní přistoupí, poodhrne plachtu, čímž spinet víc odhaluje, a nakonec se posadí vedle ní, jako by jí k tomu dávala svolení.<sup>114</sup> To může být chápáno jako předzvěst jejího pozdějšího svolení ke vztahu s Marianne.

---

<sup>109</sup> *Portrét dívky v plamenech*, 1:53:08-1:54:03.

<sup>110</sup> Simone Weil, *Attente de Dieu*, s. 99.

<sup>111</sup> *Tamtéž*, s. 142.

<sup>112</sup> *Tamtéž*, s. 140.

<sup>113</sup> *Tamtéž*, s. 142.

<sup>114</sup> *Portrét dívky v plamenech*, 0:37:47-0:40:10.



Scénu u spinetu lze interpretovat jako Héloïsino (v modrých šatech) symbolické svolení ke vztahu s Marianne.

Pokud chceme, aby se nám ve vztahu druhý člověk podřídil, nebo naopak toužíme být podřízeni, podmínky přátelství nejsou podle Weil naplněny. Mezi přáteli neexistuje dominance, zároveň ale ve své rovnosti nesplývají - musí přijmout, že jsou dva a ne jeden, a respektovat vzdálenost mezi sebou.<sup>115</sup> Slovy Simone Weil: „Přátelství je zázrak, kterým člověk přijímá pohled na druhého z dálky, aniž by se přiblížil, ačkoliv druhého potřebuje stejně jako potravu.“<sup>116</sup> Stejně jako u krásy se zde objevuje nutnost zachování celistvosti druhé osoby, ačkoliv po ní neodbytně toužíme a potřebujeme ji. Héloïse se na začátku vzpírá

<sup>115</sup> Simone Weil, *Attente de Dieu*, s. 142-143.

<sup>116</sup> *Tamtéž*, s. 143. Vlastní překlad. Původní znění: “L'amitié est le miracle par lequel un être humain accepte de regarder à distance et sans s'approcher l'être même qui lui est nécessaire comme une nourriture.”



Mariannině pohledu. Nastává dlouhá perioda očekávání, než se konečně objeví a podněcování zvědavosti, kdy Sciamma buduje napětí (obraz bez tváře, detail pohybujících se šatů, které ve skutečnosti jen přináší Sophie, klepání na dveře, záhada s Héloïsinou sestrou...). Když už se Héloïse objevuje, tak zahalená v plášti.<sup>117</sup> Marianne nezbyvá, než přijmout vzdálenost mezi Héloïse a sebou, a hledět na ni z dálky - už tím je zde položen základní kámen respektu mezi nimi.

V *Tomboyovi* chce Lisa Mickaëlovi v jeho integraci do nové skupiny dětí pomoci, nechává ho vyhrát. Umožňuje mu v rámci skupiny vytvářet a potvrzovat své já, chce pro něj dobro. Na konci příběhu za ním přijde, i když ho dětská parta zavrhlá.<sup>118</sup> Chce se s ním dál přátelit, ačkoliv je tím ohrožena její pozice ve skupině a školním kolektivu, kde se nejspíš dočká dalšího posměchu za to, že se líbala s „holkou.“ Přátelství s Mickaëlem je pro ni ale cennější. I na konci *Akvabel* dochází k přátelskému smíření. Anne s Marií plavou oblečené v bazénu, k čimž se vrací ke své ztřeštěnosti a autenticitě a taky ke ztracené rovnováze jejich přátelství.<sup>119</sup>

Přátelství se ve filmech projevuje i jako starost o druhého. V *Portrétu* dává Marianne Héloïse napít. Héloïse pije z jejích úst - přítomnost druhé se zde objevuje jako absolutní nezbytnost<sup>120</sup> (ale ne závislost - skloubení nutnosti a svobody). Marième se sestrou v *Holčičí partě* se v noci drží za ruce, což můžeme vnímat jako znamení jejich spiklenectví proti autoritě bratra. Později Marième její spolubydlící prostitutka u šéfa kriminální sítě Aboua říká, že jejich pozice vlastně nejsou moc rozdílné - Marième je stejně jako ona podřízená Abouovi. Když jsou ale jen spolu, můžou se tomu smát a bavit se o tom otevřeně, protože jsou si rovné. Na párty Marième pozoruje své spolupracovnice, do jejichž světa nepatří. Spolubydlící ji odvede pryč a začne s ní tancovat.<sup>121</sup> Konečně okamžik, kdy můžou obě vydechnout, aspoň trochu se uvolnit. Dochází tady k solidárnímu spojení dvou žen uprostřed hrůzného systému.

V procesu nastolení přátelského vztahu pro Weil dochází k popření sebe. Člověk přijímá určité zmenšení sebe, aby se mohl soustředit na druhého. „Já“ zůstává v této pozornosti pasivní a věnuje energii něčemu, co nerozšíří jeho moc, ale dá existenci někomu, kdo není on, a kdo je na něm nezávislý.<sup>122</sup> Chtít

<sup>117</sup> *Portrét dívky v plamenech*, 0:12:42-0:13:50, 0:17:10-0:19:50.

<sup>118</sup> *Tomboy*, 0:11:40-0:12:10, 1:18:00-1:18:30.

<sup>119</sup> *Akvabely*, 1:18:01-1:18:13.

<sup>120</sup> *Portrét dívky v plamenech*, 1:33:40-1:34:28.

<sup>121</sup> *Holčičí parta*, 0:10:50-0:11:30, 1:32:59-1:33:38, 1:40:50-1:43:02.

<sup>122</sup> Simone Weil, *Attente de Dieu*, s. 99-100.

existenci druhého, chtít jeho svobodný souhlas, znamená popřít sama sebe. Pokud se popřeme, potvrzujeme tím druhého. K tomu je potřeba přestat se vnímat jako středobod vesmíru, zničit tuto představu a souhlasit s tím, že druhý má možnost svobodné volby.<sup>123</sup> A tento souhlas je láska. „Není nám dovolen vůbec žádný jiný svobodný čin než zničit já.“<sup>124</sup> Souhlas se svou vlastní autonomií stejně jako s autonomií druhého je univerzální. Jakmile toužíme po autonomii jednoho člověka, toužíme po ní u všech lidí. Proto může být společenský řád jen rovnováhou sil - bez hierarchie je svoboda každého jedince stejná jako svoboda ostatních, a tak vzniká harmonie.<sup>125</sup> Jeden z nejvýraznějších momentů *Holčičí party* je videoklipová pasáž, v níž dívky euforicky zpívají a tancují na píseň „Diamonds“ od Rihanny. Marième je nejdřív jenom pozoruje, potom se k nim sama aktivně přidá, ostatní ji přijímají mezi sebe, stává se jejich součástí. Dívky působí uvolněně, svobodně. Navzájem se neodsuzují svými pohledy, ale sdílí tuhle chvíli spolu. Dotýkají se, objímají se, nakonec se do sebe všechny čtyři zavěsí. Jedná se o chvíli přijetí a pochopení, v níž fungují všechny spolu jako harmonický celek. Kamarádky později sice neuvítají rozhodnutí Marième pracovat pro Aboua, ale i tak ji bezpodmínečně přijímají a respektují.<sup>126</sup>

Tématu svobodného souhlasu, konsentu druhého, se Sciamma věnuje v *Akvabelách* i v *Portrétu*. V prvním ze snímků Marie odrazuje Floriane od toho, aby se vyspala s Françoisem, když po tom netouží. Proběhne mezi nimi tento dialog:

MARIE

Jestli nemáš chuť to udělat, tak to prostě neuděláš.

FLORIANE

Ale jo.

MARIE

A to jsi četla kde?

FLORIANE

Na svojí držce, evidentně.<sup>127</sup>

Jejich vztah je v tuto chvíli rovný, Marie chce pro Floriane dobro, touží po jejím svobodném rozhodování, ale Floriane se nachází v takovém vztahu s

<sup>123</sup> Simone Weil, *Attente de Dieu*, s. 99.

<sup>124</sup> Simone Weil, *Tíže a milost*, s. 34.

<sup>125</sup> Simone Weil, *Attente de Dieu*, s. 144.

<sup>126</sup> *Holčičí parta*, 0:31:02-0:34:45, 1:20:03-1:22:11.

<sup>127</sup> *Akvabely*, 0:44:54-0:45:28. Vlastní překlad. Původní znění: „Si t'as pas envie de le faire, tu le fais pas./ Bah si./ Tu as lu ça où?/ Sur ma gueule apparemment, okay ?”

Françoisem, který rovný není a kde je prostřednictvím své přitažlivosti vnímaná jako nutnost potřebná pro Françoisovo uspokojení a ne jako svobodná bytost. V *Portrétu* vyjadřují hlavní hrdinky souhlas k prvnímu polibku tím, že si každá sundá z úst svůj vlastní šátek.<sup>128</sup>

Floriane ve své snaze ztratit panenství přijde s plánem, že musí najít starého chlápka, který by ji o něj připravil. Marii to opět přijde hrozné, ale Floriane nad tím mávne rukou - za deset minut bude hotovo. Víc jí záleží na tom, co si myslí ostatní, než na vlastní důstojnosti, staví se do podřadné pozice. Na diskotéce, kde k tomu má dojít, Marie brečí - Floriane před ní upřednostňuje muže. Tohle je možná ten moment, kdy si Marie poprvé naplno uvědomuje svou queer identitu a nelehkou situaci, která z ní vyplývá. Zároveň se nedokáže dívat na to, jak se Floriane chystá zničit sama sebe, a ze situace ji zachrání.<sup>129</sup> Její spokojenost je pro ni důležitější než ta vlastní.

Zatímco v *Akvabelách* k narovnání pozic mezi Marií a Floriane nakonec nedochází, v *Portrétu* je tomu jinak. Marianne se kvůli pózování obléká do Héloisinych šatů, potom je má na sobě služebná Sophie. Už tady se objevuje náznak pozdějšího zániku hierarchie. Když Sophie zjistí, že čeká dítě, pomoc Sophii je pro Marianne důležitější než portrét. Nesleduje jen své vlastní zájmy. Pro Marianne i Héloise je to naprostá samozřejmost, ačkoliv by se tím ze svého společenského postavení vůbec zabývat nemusely. Marianne jí připravuje čaj, což by se dalo označit za obrácení, nebo spíš smazání rolí. Potom ji společně s Héloise ukládají do postele. Ve scéně, kdy se trojice přidává ke společenství žen u ohně, se stávají součástí širší ženské společnosti, v níž vládne podobná harmonie. Ženy si pomáhají, bylinkářka, která vykonává potraty, si přeje autonomii druhých, nevytváří tu žádná potřeba někomu diktovat, co má a nemá dělat. Tím, že se Marianne a Héloise vzájemně svádí i humorem (např. když Marianne předvádí, co říká svým modelkám), dochází k určitému odlehčení, ujištění o tom, že si nemusejí na nic hrát, že jsou si i v tomhle podobné. Marianne by později chtěla, aby se Héloise proti manželství vzepřela. Uvědomí si ale, že to po ní chtít nemůže. Nastolila by tak další mocenský vztah.<sup>130</sup> Héloise se musí rozhodnout sama za sebe. Marianne touží po její svobodě.

---

<sup>128</sup> *Portrét dívky v plamenech*, 1:19:20-1:19:50.

<sup>129</sup> *Akvabely*, 0:45:36-0:51:19.

<sup>130</sup> *Portrét dívky v plamenech*, 0:35:04-0:35:33, 0:41:21-0:41:28, 0:58:16-1:01:38, 1:14:22-1:18:14, 1:24:51-1:27:33, 1:08:50-1:09:41, 1:35:50-1:38:00.

## C. Vzpomínka

Každé spojení může zaniknout. Nebo spíš přestat existovat v přítomnosti, protože ve vzpomínce může pokračovat dál, jak už jsme viděli v příkladu, kdy Héloïse několik let po odloučení od Marianne pózuje z knihou otevřenou na straně s Marianniným autoportrétem. Podle Hanny Arendt může člověk dosáhnout hloubky jen vzpomínkou. Jedině myšlení a jeho schopnost vrátit se do odžité minulosti je schopno obnovit přítomnost jako prostředníka mezi minulostí, ze které pocházíme, a budoucností, k níž směřujeme.<sup>131</sup> Myšlenka je tak jedinou možnou přípravou k jednání, a tedy ke svobodě. Svobodné jednání musí vycházet ze znalosti minulosti, musí si být vědomo, na čem staví, co chce inovovat. To platí o minulosti individuální i společné. Weil zachází ještě dál. Minulost podle ní není „jen“ odrazový můstek k budoucnosti, ale „čas zbarvený věčností“.<sup>132</sup> Ve chvíli, kdy minulost náhle vytryskne ve své čistotě, přináší pocit skutečnosti, jako kdyby nikdy neskončila. A to je čistá krása. Krása v sobě nese jednotu okamžiku a věčnosti. Minulost nám dává cosi, co je zároveň skutečné a lepší než my, a co nás může vytáhnout vzhůru.<sup>133</sup>

Marième v *Holčičí partě* nahlas vzpomíná na ztracenou bezstarost jejich skupiny. Ve chvílích, kdy jsou dívky spolu, se vrací do takových okamžiků, jako je ten v Marièmině vzpomínce. To jim nemůže vzít žádná autorita. Intimní tanec se spolubydlící na párty funguje jako připomínka chvil, které Marième s kamarádkami zažívala.<sup>134</sup>

V *Portrétu* představuje vzpomínka jedno z ústředních témat, které se tu objevuje už od samého začátku, kdy jedna z Marianniných žákyň vytáhne z depozitáře obraz, onen „Portrét dívky v plamenech.“ A pak v momentě, kdy jsou Marianne a Héloïse ještě spolu, vyvstává otázka, jakým způsobem se přítomnost bude odrážet v budoucnosti. Marianne řeší, jak ji namalovat takovou, jakou ji v krátkých záblescích její existence poznala. A jaký význam pak taková podobizna má, když se bude Héloïse neustále měnit? Na tyto otázky přímo naráží Héloïse ve scéně, v níž si její obličej kreslí Marianne pro sebe na památku, když říká: „Za nějaký čas uvidíte ji, až budete myslet na mě.“<sup>135</sup> Tím své budoucí já přímo

<sup>131</sup> Hannah Arendt, *Krize kultury*, s. 8.

<sup>132</sup> Simone Weil, *Tíže a milost*, s. 180-181.

<sup>133</sup> *Tamtéž*, s. 181.

<sup>134</sup> *Holčičí parta*, 1:23:52-1:24:50, 1:40:50-1:43:02.

<sup>135</sup> *Portrét dívky v plamenech*, 0:01:50-0:02:40, 1:42:10-1:42:50.

distancuje od podoby zachycené v kresbě. Ne však v negativním smyslu - sama si chce Marianne zapamatovat takovou, jakou ji vidí tady a teď. Možná jsou tak právě tyto pomíjivé okamžiky to nejopravdovější z nich. Obzvláště pokud ve vzpomínkách mohou trvat věčně.

Jako jedna z linek se příběhem také proplétá mýtus o Orfeovi a Eurydice. Orfeus se v pekle otočil a Eurydika zmizela - stejně jako se na líčené procházce otočila Sophie a zmizela Héloïisina sestra (která se nejspíš rozhodla zabít skokem z útesu). V obou příbězích dochází ke ztrátě milované osoby tak rychle a jednoduše. Zvolit si vzpomínku místo pomíjivé lásky proto může být v něčem jistější. Tak jako to v Mariannině interpretaci udělá Orfeus. „Nečiní rozhodnutí milence, ale básníka.“ Marianne je připomínáno, že o Héloïse přijde, také zjevením přízraku ve svatebních šatech - Héloïse brzy odejde a vdá se a Marianne ji bude muset uchovávat jen ve vzpomínkách. V nich by se ale neměla stát stejně nereálnou jako přízrak samotný, ale měla by jimi být zvěčněna. Stejná scéna se opakuje i na konci - ale tentokrát v realitě. Marianne běží dolů po schodech, opouští dům, když na ni Héloïse zavolá, ať se otočí, a stojí za ní ve svatebních šatech.<sup>136</sup> Opakováním tohoto výjevu vzniká určitý dojem, že už teď na Héloïse spolu s Marianne vzpomínáme, na povrch se prodírá pořád ta stejná vzpomínka.

Medailonek s Héloïsinou podobiznou, který pro sebe Marianne nakreslí, jí umožní obraz Héloïse donekonečna reprodukovat a díky tomu také až po jejich odloučení vznikne obraz, kterým je snímek otevřen a podle nějž se také jmenuje. Pokud je tedy možné, aby výjev z minulosti pomocí umění znovu obživil, znamená to, že vzpomínka okamžik neuvěžňuje v minulosti, ale vtiskává mu nový život v přítomnosti. Héloïse sama Marianne v jejich poslední intimní chvíli říká: „Nelitujte, vzpomínejte.“ Vyjmenovávají si jednotlivé okamžiky, které pro ně budou trvat věčně, ať se děje cokoli. Héloïse bude v Miláně čekat obraz toho, jak ji viděla Marianne, jako věčně přítomná připomínka jejich lásky. Prolog a epilog snímku fungují jako spouštěče vzpomínek: obraz hořící Héloïse, který vytáhla Mariannina žákyně; portrét, který Marianne náhodou objeví na výstavě; setkání v divadle, kde Héloïse pláče, protože slyší hudbu, kterou se jí snažila zahrát Marianne.<sup>137</sup> V takových chvílích se všechny dávné pocity vracejí v plné síle.

---

<sup>136</sup> *Portrét dívky v plamenech*, 0:17:50-0:18:33, 1:13:28-1:13:50, 1:21:20-1:22:25, 1:51:01-1:51:24.

<sup>137</sup> *Tamtéž*, 1:42:10-1:42:50, 1:44:11-1:46:57, 0:01:50-0:02:40, 1:53:00-1:58:10.

Láska a přátelství tedy v analyzovaných snímcích Céline Sciamma zastávají funkci osvobozující dynamiky, která se realizuje prostřednictvím sousledných etap. Většinu postav nejprve upoutává krása druhé osoby (nebo osob), která už sama od sebe vzbuzuje odstup a respekt - vzpírá se touze toho, kdo na ni hledí, být vlastněna. Jakmile přijmeme, že se krásy nemůžeme zmocnit, může být realizován rovnocenný mezilidský vztah - k čemuž krása samotná, stejně jako k další lidské činnosti, motivuje. Milovat někoho potom znamená být schopna nebo schopen pozornosti, kdy jsme ochotni s milovanou osobou sdílet její radost i neštěstí. Opravdová pozornost vyžaduje zničení sebe sama, vlastní záměry při ní ustupují, aby vznikl prostor pro milovanou osobu. V opravdové lásce chceme své vlastní dobro a svobodu, stejně jako je chceme pro druhého. Na tomto rozložení sil se zakládá vyrovnaný vztah, který přesahuje pouto dvou lidí a může se uskutečnit v celé společnosti, protože jakmile si opravdu přejeme svobodu jednoho člověka, přejeme si svobodu všech lidí. A i po oddělení od milované osoby může milostné nebo přátelské pouto pokračovat prostřednictvím vzpomínky, jež je schopná přinést pocit skutečnosti.

Ke všem těmto etapám ovšem reálně dochází jen v *Portrétu dívky v plamenech*. Marii z *Akvabel* se třeba rovnocenného vztahu s Floriane v závěru dosáhnout nepodaří, v *Tomboyovi* je Mickaël zatím moc mladý na to, aby tohle všechno zažil, a Marième z *Holčičí party* nemůže kamarádkám nakonec aktivně pomáhat, protože potřebuje v první řadě řešit vlastní tíživou situaci. Přesto i v těchto filmech přátelství osvobozuje. Marie sice nemůže navázat vztah s Floriane, ale to, čím si kvůli ní projde, přispěje k většímu sebeuvědomění a zlepšení jejího vztahu s Anne, nad kterou už se nepovyšuje a dokáže ji lépe pochopit. Stejně tak se Mickaël a Lisa i po Mickaëlově ponižujícím odhalení vracejí do rovnocenného přátelského vztahu a je jen na nich, jak se jejich přátelství bude dál vyvíjet. A Marième díky přátelství nachází aspoň krátkodobý únik, na nějž bude moct vzpomínat, ať už bude procházet čímkoliv.

V případě všech čtyř snímků procesu naplňování přátelství nebo lásky do určité míry brání společenské okolnosti, které musí postavy překonávat a navazovat své vztahy jim navzdory. Tomu, jak lze svobody dosáhnout i v kontextu omezující externí nadvlády a moci, je zasvěcena další kapitola.

### 3. MOC A SVOBODA

„Kašlu na to, jestli je něco normální.“<sup>138</sup>

Marie, *Akvabely*, scénář Céline Sciamma

Tato kapitola se měla původně jmenovat „Vnitřní svoboda“ a zkoumat, jakým způsobem zůstávají postavy v analyzovaných filmech svobodné, ačkoliv nemohou svou svobodu vykonávat „navenek“ - Mickaël nemůže žít jako kluk, Marianne a Héloïse spolu nemohou zůstat, Marie nemůže být s Floriane, Marième se musí podřizovat zákonům předměstí. V předchozích kapitolách jsme ale zjistili, že svoboda spočívá v činnosti a projevuje se tak nutně navenek, ne uvnitř. Existuje tedy vůbec něco jako vnitřní svoboda? A jakým způsobem můžeme zůstat svobodní i za omezujících podmínek?

Hannah Arendt definuje vnitřní svobodu jako prostor v mysli, do něž můžeme uniknout před externím útlakem (tj. projevy moci) a cítit se svobodní.<sup>139</sup> Externí veřejný prostor se zde dostává do kontrastu s prostorem soukromím. Soukromí je náš domov, jehož hlavním cílem je ochrana rodiny a místa k životu, existuje proto, aby mohly zůstat zachovány základní lidské potřeby. Opustit ochrannou bezpečí domova a vstoupit do veřejného prostoru vyžaduje odvalu - jakmile z domova odejdeme, už ho nemáme pod kontrolou a jeho bezpečnost tak může být narušena.<sup>140</sup> Zároveň svým odchodem ale sledujeme vyšší dobro - ve veřejném prostoru už nekonáme za cílem zajistit své základní potřeby, ale ve prospěch společnosti a její svobody. Vnitřní svoboda je proto nedostatečná, protože funguje jen za účelem zajistit něco pro sebe. Opravdová svoboda vyžaduje odvalu překročit soukromé starosti a nabízí za to větší svobodu.<sup>141</sup> Jen tím, že vykročíme z bezpečí, že se chopíme své „veřejné“ svobody, získáváme možnost vzepřít se moci.

Nejprve bude v této kapitole rozebrána tvůrčí svoboda jakožto jeden z projevů konání ve prospěch společnosti, který je úzce spjat s *Portrétem dívky v plamenech*. Dále se kapitola přesune ke svobodě identity převážně zaměřené na svobodné projevy genderové identity a citové nebo sexuální orientace a jejich

---

<sup>138</sup> *Akvabely*, 0:51:54-0:53:27. Vlastní překlad. Původní znění: “On s'en fout d'être normal.”

<sup>139</sup> Hannah Arendt, *Krise kultury*, s. 68.

<sup>140</sup> *Tamtéž*, s. 79.

<sup>141</sup> *Tamtéž*.

mocenský útlak. V poslední části pak předestře možnosti, kterými lze proti takovému útlaku bojovat.

## A. Tvůrčí svoboda

Souvislostí mezi uměním - nebo spíš jeho tvorbou - a svobodou se Hannah Arendt zabývá v *Krizi kultury*. Vlastně na ní dokládá obecnou spjatost mezi svobodou a jednáním. Ta se podle ní dá dobře ilustrovat konceptem virtuozity, definované jako „zdatnost, kterou přičítáme uměním interpretačním.“<sup>142</sup> V případě těchto interpretačních, performativních umění realizace díla spočívá v performanci samotné a ne v konečném produktu, který přežívá činnost, která ho stvořila, a stává se na ní nezávislým.<sup>143</sup> *Portrét dívky v plamenech* se točí okolo malby. Ta sice performativním uměním není, ale lze tvrdit, že v případě tohoto snímku je proces vzniku díla důležitější než dílo samotné, znamená pro postavy víc než výsledný portrét. Obraz jako takový se navíc může stát stabilní součástí moderního světa, v němž se z předmětů obvykle stává zboží, nestabilně přeměňované na peníze.<sup>144</sup> Podle Arendt existují nadčasová díla, která patří všem a pořád, protože se nikdy nevypotřebují. Díky své univerzalitě a tomu, že nepatří nikomu a všem, jsou nám všem společná. Prostřednictvím tohoto sdílení se dílo stává předmětem, který ukotvuje svět v určité stálosti právě tím, že o něm vypovídá, a že jeho existence přesahuje křehkost lidského působení.<sup>145</sup> Můžeme říct, že tento aspekt kultura sdílí s politikou, k níž má svobodné jednání směřovat. Kultura a politika nás učí se určitým způsobem odhalovat, posuzovat a sdílet své názory, a zároveň upozadit svou subjektivitu, vcítit se do jiných perspektiv. Jsme si díky nim vědomi, že patříme do společného světa.

Héloïse si chce v začátku filmu půjčit Marianninu knihu, čímž dává najevo svou touhu po vzdělání a po kultuře jakožto úniku jinam, ale také po svobodném uvažování a rozvoji sebe sama. V druhé části filmu spolu Marianne, Héloïse a Sophie tráví nemalé množství času společnou četbou. Héloïse předčítá, všechny

---

<sup>142</sup> Hannah Arendt, *Krise kultury*, s. 76.

<sup>143</sup> *Tamtéž*.

<sup>144</sup> Hannah Arendt, *The Human Condition* (1958). Chicago: The University of Chicago Press, 1998, s. 167.

<sup>145</sup> *Tamtéž*, s. 167-168.



tři zaujatě sdílejí příběh Orfea. Ten se vykazuje univerzální platností, je srozumitelný pro všechny tři, ačkoliv jsou zcela odlišných společenských původů. Kultura je spojuje. Kvůli tvůrčímu procesu zde ale vznikají i spory. Marianne se obhazuje, že její obraz musí hlavně splňovat zvyky a konvence. To je pro Héloïse smutné a nepochopitelné, protože už Marianne poznala jako svobodomyšlnou.<sup>146</sup> Portrét není v souladu s tím, v co Marianne vnitřně věří. Má jen splnit svůj účel, není vytvořen svobodně. Až tvůrčí proces, který se spustí při vzniku druhého portrétu, je tím, který je všechny spojí a osvobodí je, protože jim dá možnost se otevřeně vyjadřovat a spolupodílet se na jeho vzniku.

Možnost tvořit umění zde tedy není přiřknutá jen postavě malířky. Marianne se zaujetím pozoruje, jak Sophie vytváří výšivku. Dívá se na ni jako umělkyně na umělkyni - nic tady není vyšší nebo nižší forma umění. Sophiino dílo je ukázáno v detailu, vyšívá podle modelu květin na stole, stejně jako Marianne maluje podle Héloïse, objevuje se zde tak paralela mezi jejich tvůrčími procesy. Héloïse zase přichází s nápadem zachytit obrazem Sophiin potrat. I ona má tvůrčí myšlení a snaží se zachytit jejich zkušenosti, zviditelnit to, co je pro společnost marginální. Společně s Marianne potom na konci míchá barvu, podílí se na vzniku svého vlastního portrétu - rozhoduje o sobě a zároveň exteriorizuje vlastní názory, které se stanou součástí veřejné sféry, jakmile bude obraz vystaven.<sup>147</sup>

Tvůrčí činnost představuje jeden z procesů, pomocí nichž můžeme vystoupit z bezpečí domova do veřejné sféry a začít v ní něco měnit. Proto tato činnost přináší větší, úplnější svobodu než tu, které se těšíme za zavřenými dveřmi. Stejně tak Marianne zjišťuje, že pokud bude vytvoření Héloïsinu portrétu vnímat jako pouhou zakázku, kterou si odbude, vezme si peníze a odjede, obraz nemůže být doopravdy podařený, protože bude postrádat opravdovou tvůrčí hodnotu. Tato hodnota zde spočívá v dialogu - jednak mezi obrazem a Marianne, která musí zjistit, co do něj opravdu touží vložit, a pak také mezi Marianne a Héloïse, kterou nemůže zachytit, pokud jí nedovolí o výsledném díle svobodně rozhodovat. Aby mohla Marianne vytvořit dílo, jehož význam přesáhne ji samotnou, musí do něj vložit kus sebe sama, ačkoliv to někdy bolí - a v tom spočívá ona odvaha, o níž Hannah Arendt píše.

---

<sup>146</sup> *Portrét dívky v plamenech*, 0:21:33-0:22:38, 1:10:49-1:14:20, 0:48:45-0:51:03,

<sup>147</sup> *Tamtéž*, 1:09:42-1:10:48, 1:27:33-1:30:10, 1:34:38-1:35:15.

## B. Svoboda identity a její útlak

Vložit do svého díla něco autentického někdy znamená pokládat si v něm otázky, které se týkají i soukromých aspektů vlastního života, jakými jsou i genderová identita<sup>148</sup> nebo sexuální orientace - nebo spíše orientace citová, protože tu máme často skutečně na mysli, mluvíme-li o orientaci sexuální. Obě tyto kategorie vycházejí z nás a externího světa se (alespoň zdánlivě) netýkají. Společnost ale naši identitu formuje, aniž bychom si to nutně uvědomovali. Judith Butler ve své nejslavnější knize *Gender Trouble* („Trable s genderem“) vyslovuje myšlenku, že už tělo jako takové je vnímáno jako pasivní médium, na něž jsou vepisovány kulturní významy.<sup>149</sup> Těla jsou podle ní rozdělována na ženská a mužská proto, že takové rozdělení vyhovuje ekonomickým potřebám heterosexuality a propůjčuje instituci heterosexuality příkrášlení „přirozeností,“ určitý (falešný) argument autoritou přírodního řádu. „Pohlaví“ vnucuje umělou jednotu jinak nesouvisejícím atributům<sup>150</sup> - dlouhé vlasy patří k vulvě a k emocionální labilitě, vousy patří k penisu a k násilnému chování apod.

Dál Butler rozebírá kulturní asociace mysli s maskulinitou a těla s feminitou. Sloučení kategorie žen a sexualizovaných rysů jejich těl souvisí s odmítnutím svobody a autonomie žen v takovém rozsahu, jako jimi disponují muži.<sup>151</sup> A jak tedy Butler vysvětluje rozdíl mezi pohlavím a genderem, kterým se její kniha zabývá? Gender je performativní, ustanovuje identitu, kterou má být. Gender vždy spočívá v činnosti a není nic víc než vyjadřováním genderu samotného. Identita je performativně tvořena vyjádřeními, která se pokládají za její výsledek, neustálou a opakovanou činností.<sup>152</sup> Tou může být cokoliv, co je stereotypně považováno za „ženské“ nebo „mužské“ - líčení, uklízení, sledování fotbalu, grilování... S tím souvisí i ustanovená (heterosexuální) touha, která spolu s činy a gesty vytváří iluzi vnitřního genderového spojujícího jádra.<sup>153</sup> Tato iluze je udržovaná za účelem regulovat sexualitu ve společnosti určeném,

---

<sup>148</sup> Genderová identita označuje vlastní identifikaci člověka k jednomu, k vícero nebo k žádnému z genderů. Gender [džendr] označuje společenské a kulturní charakteristiky přiřazované biologickým pohlavím - zjednodušeně se mu říká také „sociální pohlaví.“

<sup>149</sup> Judith Butler, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity* (1990). New York: Routledge, 1999, s. 12.

<sup>150</sup> *Tamtéž*, s. 143 a 145-146.

<sup>151</sup> *Tamtéž*, s. 16-17.

<sup>152</sup> *Tamtéž*, s. 33.

<sup>153</sup> *Tamtéž*, s. 30-31.

„povinném“ rámci reprodukované heterosexuality<sup>154</sup> - když jsou heterosexuální rodiče, budou heterosexuální i děti. Se snahou o zachování tohoto společenského řádu souvisí patriarchální zákony (psány muži a pro muže), redukce ženského těla na jeho sexuální a mateřskou funkci<sup>155</sup> a další aspekty společenského života.

Rodinná nastavení často představují jakési miniatury vnějšího světa, tj. patriarchální řád společnosti se odráží ve fungování rodin a zároveň z rodin vychází, čímž se reprodukuje stále dokola ta samá schémata. To je zobrazováno i ve snímku *Tomboy*. Na začátku příběhu, kdy Mickaělova rodina zařizuje nový byt, Sciamma ukazuje dva kontrastní dětské pokoje - modrý a růžový. Tím je nastolena binarita světů. Hned od začátku je Mickaël spojen s otcem a jeho sestra Jeanne s matkou. Jeanne zpívá ve vaně o holkách, které se malují, aby se líbily klukům. Potom dělá Mickaělovi pankáče, sama ho stylizuje do role kluka. Tohle rozdělení se zde ale kombinuje s určitým zvratem, protože ačkoliv je na Mickaělovi všechno „klučičí,“ jeho rodina ho považuje za holku. Cokoliv „holčičího,“ co Mickaël udělá, se proto setkává s oceněním - matka je např. ráda, že si našel kamarádka: „Ty, co sis vždycky hrála s klukama.“ Svitne jí naděje, že se Mickaël srovná, bude „normálnější,“ víc jako holka.<sup>156</sup>

Genderová performance a ztělesňování stereotypů je tady vizuální a odtud pramení důležitá role dívání se ve snímku.<sup>157</sup> Nejdůležitější pohled je ale podle filmové teoretičky Jeri English ten Mickaělov, který pečlivě pozoruje vystupování kluků, aby je mohl napodobovat. Jako potvrzení úspěchu své genderové performance dostává pusu od Lisy.<sup>158</sup> Ta je také důvodem, proč vůbec začne mezi dětmi v chlapecké roli vystupovat - při prvním setkání na něj promluví v mužském rodě. Mickaël chvíli váhá, ale neopraví ji. Nad jménem moc neuvažuje, jako by ho už měl dávno promyšlené. Potom ho ale pro jistotu zopakuje hned dvakrát, jako by ho sám sobě potvrzoval. Později je např. rád, když se ho otec ptá, jestli chce ochutnat pivo.<sup>159</sup> Je to něco, co se stereotypně děje mezi muži, a zároveň to ukazuje, že jeho rodina na genderových stereotypech tolik nelpí, dovoluje Mickaělovi dělat „klučičí“ věci, což pro něj představuje určitou naději.

---

<sup>154</sup> Judith Butler, *Gender Trouble*, s. 92.

<sup>155</sup> *Tamtéž*, s. 48 a 115.

<sup>156</sup> *Tomboy*, 0:03:25-0:04:45, 0:12:12-0:14:10, 0:15:17-0:15:50.

<sup>157</sup> Jeri English. „Childhood and Gender Panic in *Ma Vie en rose* and *Tomboy*.” *Screening Youth* (2019). Edinburgh: Edinburgh University Press, 2019, s. 38.

<sup>158</sup> *Tamtéž*.

<sup>159</sup> *Tomboy*, 09:00-09:40, 0:29:27-0:30:30.

Jasně rozdělení genderových rolí v rámci rodiny nacházíme i v *Holčičí partě*. Djibril, starší bratr Marième, se na rozdíl od ní péče o mladší sourozence neúčastní, tráví čas zavřený u sebe v pokoji. Na genderových stereotypech se ale podílí i Marième a její kamarádky. Smějí se Fily, která nikdy nenosí šaty a působí v nich divně, a zároveň jí říkají, že by je měla nosit častěji. Opakují stanovené kódy ženskosti. Tradiční roli ženy pak připomíná i setkání s dívkou, kterou Marième v partě nahradila - dívka musela skupinu opustit kvůli těhotenství.<sup>160</sup> Jakmile se stala matkou, ztratila moc, kterou jí skupina dávala. Zařadila se do systému.

Když nalíčenému Mickaëlovi Lisa řekne, že mu to jako holce sluší, Mickaël působí zaraženě, připomíná mu to, jak by se měl „správně“ stylizovat. Matka ho za tento vzhled pochválí. Jindy se Mickaël snaží působit tak maskulinně, jak to jen jde - třeba když poměřuje síly s chlapcem u vody. Ze svého vítězství má radost, tentokrát se mu role daří. Zdá se, že tohle je život, který by si přál. Penis z modelíny si po návratu z koupaliště schová do krabičky, na kterou se pak ještě dlouho dívá. Nejradši by si ho nechal. Když se v poslední části filmu jeho sestra Jeanne dozví, že Mickaël venku vystupuje jako kluk, přistoupí na tuto jeho „hru.“ Dokonce se zdá, že si to užívá. Vypráví jiné holčičce vymyšlený příběh o tom, jak se v místě jejich bývalého bydliště Mickaël se všemi pral a všechny holky do něj byly zamilované, což ukazuje, jak moc se stereotypy už v tak nízkém věku promítají do její představivosti. Pak stříhá Mickaëlovi vlasy, a tím potvrzuje svou účast na jeho genderové konstrukci. Po rvačce s jiným klukem mu Jeanne v soukromí domova říká, že byl „silnej.“ Zde ho poprvé i mimo doslech ostatních osloví v mužském rodě.<sup>161</sup>

Postavy ve všech snímcích jsou nuceny kvůli genderové konstrukci (tedy způsobu, jak jednájí, aby zapadly do kategorie žádoucího genderu) hrát různé role. Marianne musí předstírat, že přijela jakožto společnice pro Héloïse, aby ji mohla tajně malovat, hraje si na typicky ženskou roli. Marie jakožto performanci napodobuje ve vaně pohyby typicky ženských akvabel a usměje se, když jim s Floriane později plavčík řekne, že jsou si podobné. Floriane zde představuje určitý ideál „ženskosti,“ je kanonicky krásná a svůdná. I v jejím případě se ale jedná o roli. Její obličej se při první interakci s Marií odráží ve dvou zrcadlech

---

<sup>160</sup> *Holčičí parta*, 0:29:45-0:30:30, 0:55:32-0:56:30.

<sup>161</sup> *Tomboy*, 0:38:37-0:31:03, 0:45:51-0:46:46, 0:48:42-0:49:20, 0:51:33-0:53:23, 0:54:06-0:55:18, 0:59:12-1:00:05.

zároveň, a tím se na něj díváme z různých úhlů, což může multiplicitu jejích rolí evokovat.<sup>162</sup> Mickaël uprostřed noci vstane a jen tak otevře skříň, na níž visí zrcadlo, vidíme ho tak dvakrát, což se dá interpretovat jako vůle režisérky zobrazit jeho dvě role, kluka a holky.<sup>163</sup> V *Holčičí partě* a v *Akvabelách* se také objevuje stejným způsobem zrežirovaná scéna, kdy jsou od sebe dvě společně tančící dívky odděleny mužem, který zezadu přistoupí k jedné z nich a začne s ní tancovat.<sup>164</sup><sup>165</sup> Dalo by se říct, že muž takto nastoluje řád a vrací je zpátky do jim předurčené role „poslušných“ dívek.

Kontrast mezi různými stupni „úspěšnosti“ v konstrukci ženského genderu nejlépe zobrazují *Akvabely*. Floriane má oproti Anne a Marii sebejisté vystupování, je si vědoma toho, že je považovaná za přitažlivou. Když svačí banán, dívka z týmu tuto činnost hned sexualizuje. Floriane se nenechá zaskočit, ví, jak se chovat, už to má naučené. Floriane je ale stejně jako Marie a Anne outsider, v jejím případě kvůli tomu, že ji ostatní považují za „děvku“ - ať už jsou dívky nedostatečně nebo příliš „ženské,“ vždy to je špatně. Aby si Floriane získala Mariinu přízeň, musí se obhajovat, že ještě nikdy s nikým nespala. Směje se tomu, že jí plavčík ukazoval penis. Musí to normalizovat, naučit se s tím žít, aby přežila. Při tomto dialogu sedí Floriane s Marií tak, že se nad nimi tyčí obrovská stavba, která je přesahuje, a jejíž přítomnost by se dala interpretovat jako symbol společenského nastavení, se kterým nemůžou nic dělat a musí se podřídit. Marie má podle Floriane štěstí, že se jí nic takového nestalo.<sup>166</sup> Vnímá ji jako svobodnější.

Povinné binární rozdělení na dva gendery a oficiální omezení touhy na tu heterosexuální má negativní dopady. Feministická teoretička Teresa de Lauretis popisuje, jakým způsobem se genderové a mocenské vztahy stávají centrem násilí v rodině.<sup>167</sup> To, jak společnost formuje gender, staví ženy a muže do protikladných a potažmo nepřátelských pozic. Tato konstrukce a opozice plodí násilí a žena se stává jeho objektem.<sup>168</sup> To Céline Sciamma jasně zobrazuje v *Holčičí partě*. Smích sester v bytě ustává, jakmile uslyší dveře. Bojí se svého

---

<sup>162</sup> *Akvabely*, 13:03-0:14:30.

<sup>163</sup> *Tomboy*, 0:32:28-0:33:01.

<sup>164</sup> *Tamtěž*, 1:41:58-1:44:01.

<sup>165</sup> *Akvabely*, 0:48:45-0:50:11.

<sup>166</sup> *Tamtěž*, 0:20:38-0:21:30, 0:35:38-0:37:52.

<sup>167</sup> Teresa de Lauretis, *Technologies of Gender: Essays on Theory, Film, and Fiction* (1987). Bloomington: Indiana University Press, 1987, s. 33.

<sup>168</sup> *Tamtěž*, 38.

bratra Djibrila, který svým vpádem narušuje jejich pohodu a intimitu. Djibril se chová k Marième násilně, dá jí pohlavek za to, že v jeho pokoji hraje videohru. Marième na to nemá nárok. Nesmí si vypínat mobil, tím by nad ní Djibril ztratil kontrolu.<sup>169</sup> Když ji v jedné scéně chytí pod krkem, pustí ji, až když do místnosti vejde nejmladší sestra. Ta se ho ještě nebojí - ještě se nestala ženou, které by potřeboval dokazovat svou dominanci.

Pokud někdo nevytváří svůj gender „správně,“ potřebuje být potrestán. Protože by bez genderové performance gender vůbec nebyl, existuje podle Butler nevyslovená kolektivní dohoda založená na performanci a udržování. Jednotlivé polární gendery, které označuje za kulturní fikci, jsou maskovány uměle vytvářenou uvěřitelností jejich performancí a trestáním těch, kteří v ně nevěří.<sup>170</sup> Konstrukce si vynucuje naši víru v její nezbytnost a přirozenost. To samé platí o jedincích, kteří překračují hranice povinné heterosexuality. Homosexualita v tomto rámci existuje - instituce heterosexuality ji potřebuje, aby se proti ní mohla vymezit. Aby mohla heterosexuality zůstat netknutá, vyžaduje myslitelnou koncepci homosexuality a zároveň zákaz takové koncepce, kterým se stává kulturně nesrozumitelnou, protože je v nesouladu s normou vydávanou za přirozenou.<sup>171</sup>

Když Lisa v *Tomboyovi* dostane při hře za úkol dát svou žvýkačku Mickaělovi, chlapci splnění úkolu hlasitě oslavují, zatímco když zjistí, že je Mickaěl „holka“ a líbal se s Lisou, oba dva za to odsoudí. Heterosexuální „polibek“ je oslavován, zatímco ten homosexuální si zaslouží výsměch a odpor.<sup>172</sup> Marianne v *Portrétu* má zase napomáhat tomu, aby se Héloïse zařadila do heterosexuálního systému, v němž ony nejsou u moci. V *Akvabelách* je scéna homosexuálního styku, kdy Marie zbavuje Floriane panenství, zcela oderotizovaná. Pozorujeme je z chladného statického polodetailu. Cítíme Florianinu nervozitu, scéna působí stresujícím dojmem a spíš než sexuální akt připomíná lékařské vyšetření. Jako sexuální akt totiž ani v rámci společenského nastavení, v němž se Floriane snaží tak silně uspět, existovat nemůže. Po skončení je jasně vidět, že Floriane není ve své roli spokojená, brečí. Marie se

---

<sup>169</sup> *Holčičí parta*, 0:08:44-0:09:20, 0:10:14-0:10:50, 0:37:30-0:38:43.

<sup>170</sup> Judith Butler, *Gender Trouble*, s. 178.

<sup>171</sup> *Tamtéž*, s. 98.

<sup>172</sup> *Tomboy*, 0:20:05-0:20:36, 1:15:03-1:15:27.

snaží o nějaké lidské spojení, chytí ji za ruku, ale Floriane dál pokračuje ve svém plánu, který nenávidí.<sup>173</sup>

Postavy trpí nejen kvůli povinné heterosexuality, ale především kvůli tomu, že v tvoření svého „genderu“ z hlediska společenského řádu buď selhávají, nebo se snaží dodržovat jeho pravidla i napříč tomu, co by samy chtěly. V *Tomboyovi* se objevuje jasné rozdělení her na „holčičí“ a „klučičí“ bez ohledu na to, co by děti opravdu bavilo. Lisu kluci nenechají hrát fotbal, je z toho skleslá. Mickaël po hře sleduje kluky, jak močí ve stoje. Ačkoliv se snaží napodobovat všechno, co dělají, tohle zopakovat nemůže a odejde se proto schovat do lesa. Dřepne si a začne močit, ale jakmile slyší, že ho některý z chlapců volá, rychle se zděšeně postaví a pomočí se. Když si pere kraťasy v umyvadle, podívá se na sebe do zrcadla. Tváří se nešťastně, má pocit, že ve své roli selhal. Jeho otec si myslí, že je vykořeněný z častého stěhování, a snaží se ho uklidnit tím, že tady zůstanou žít dlouho.<sup>174</sup> To akorát připomíná Mickaëlův problém, bude se muset pořád vídat s dětmi, před nimiž se znemožnil, bude muset dál hrát roli, kterou nikdy nemůže hrát stoprocentně.



Mickaël ve filmu *Tomboy* se snaží odkoukat, jak se chovat „jako kluk“ - ale tentokrát mu to biologické predispozice nedovolí.

Na začátku *Holčičí party* se dívky hlučně baví, smějí se, skáčou, plácají si. Pak okamžitě ztichnou a i jejich těla ustrnou, když vstoupí do ohraničeného prostoru svého sídliště. Za zdmi stojí muži, slyšíme jejich hlasy. Tady se dívky musí kontrolovat. V nočních ulicích se žádné jiné ženy nevyskytují. Pozorují je mužské skupinky, někdo na ně pokřikuje. Marième v jiné scéně své sestře radí, ať skrývá svůj hrudník. Uvědomuje si, že jakožto žena by měla (a bude mít) Bébě složitější život. Po svém přijetí do party Marième flirtuje s Ismaëlem, to by

<sup>173</sup> *Akvabely*, 1:00:00-1:03:45.

<sup>174</sup> *Tomboy*, 0:20:37-0:22:10, 0:26:58-0:32:12.

se dřív ze strachu z bratra neodvážila. Reputace party je později kvůli prohrané bitce zkažená. Klučičí parta je zesměšňuje. Jeden z kluků Lady říká, že je jenom holka, neměla si hrát na něco, co není. Ponížení si tak zasloužila jako potrestání za překročení pravidel. Lady byla potrestaná i doma, otec jí za její chování ostříhal vlasy. Djibril Marième zase zmlátí kvůli vztahu s Ismaëlem. Nemá právo se svou sexualitou nakládat svobodně, jinak je pro bratra a pro společnost děvka. Marième věří, že svou situaci vyřeší odchodem z domu, to se jí ale tak úplně nepodaří - v autě ji ve zpětném zrcátku okukuje řidič, pořád má nad ní někdo kontrolu. Ismaël Marième navrhuje, že by se mohli vzít, aby svůj vztah už nemuseli skrývat. Kdyby se vzali, byla by z ní podle jeho slov „dobrá holka“ - tím by ji ale zase někdo omezil, musela by být zavřená doma. Podobně jako v *Portrétu*, kde se Héloïse nemůže svobodně pohybovat a může jen sedět doma a čekat na budoucího manžela. Vycházky má dovolené jen ve společnosti, pod kontrolou. Když Ismaël zjistí, že si Marième obvazuje hrudník, rozčílí se.<sup>175</sup> Nedokáže pochopit, proč to dělá - ale ona to musí dělat, aby si v rámci silně machistické kriminální sítě zachovala důstojnost.

V *Akvabelách* jsou do své „ženské“ podoby silně stylizovaná těla před soutěží - dívky se líčí, aplikují na vlasy různé přípravky, potom se seřadí k již zmíněné ponižující kontrole podpaží. Trenérka říká nedostatečně oholené dívce, která se brání tím, že neměla čas, jestli tohle bude říkat i svému manželovi. Vynakládat svůj čas a energii na to, aby byla splněna společností očekávaná konstrukce genderu, je považováno za zcela normální. Při předvádění složitých figur potom akvabely zachovávají své ztuhlé úsměvy, ačkoliv jim do tváře cáká voda a musí to být nepříjemné.<sup>176</sup> Úsměvy ale nesmí za žádnou cenu polevit, ani o ten jeden neoholený chlup.

Za svou genderovou nonkonformitu se krutého trestu dočká hlavně Mickaël. Musí si obléct šaty a jít se s matkou omluvit klukovi, kterého zmlátil - a zároveň mu vysvětlit svůj genderový „podvod.“ Matka má slzy v očích, násilně Mickaëlem trhne, křičí na něj. Mickaël dostane facku, protože ho matka považuje za lháře. Z jejího smutku lze ale vycítit, že se jedná o hlubší problém. Kdyby jenom lhal, asi by neplakala. Vadí jí, že vystupuje v chlapecké roli. Začíná se také ke svým dětem chovat rozdílně - Jeanne vzbudí něžně, k Mickaëlovi mluví

---

<sup>175</sup> *Holčičí parta*, 0:03:31-0:05:25, 0:09:24-0:09:47, 0:35:35-0:37:10, 0:51:45-0:52:53, 1:14:04-1:14:43, 1:28:09-1:28:46, 1:44:30-1:47:18, 1:35:45-1:37:37.

<sup>176</sup> *Akvabely*, 0:26:20-0:30:47.



nepřívětivým tónem. Proti odhalení svého biologického pohlaví Lise se Mickaël brání ještě víc. Je si vědom, že kvůli tomu o Lisu jakožto o svou lásku kvůli povinné heterosexuality přijde. Matka Mickaëlovi vysvětluje, že mu nechce ublížit, ale „musí“ to tak udělat - jedná pod nátlakem společnosti. Skupina dětí pak také chce Mickaëla i Lisu potrestat. Chtějí vědět, co má Mickaël v rozkroku - a podívat se musí Lisa. Kluci to pobaveně sledují, Lisa i Mickaël vypadají zlomeně. Skupina potom odchází a Mickaël zůstává ve svém ponížení sám.<sup>177</sup>

Jakým způsobem tedy lze překonat vymezenou genderovou binaritu a povinnou heterosexuality? Judith Butler se shoduje s francouzským filozofem Michelelem Foucaulem, že subverzivní chování vedoucí k osvobození od opresivního systému musí vycházet ze systému samotného. Pokud je subverze možná, pak je to subverze v rámci zákona a skrz možnosti, které se vynořují, když se zákon obrací proti sobě a plodí nečekané obměny sama sebe. Genderové vyjádření je totiž nejen performativní, ale i repetitivní a právě opakování přináší možnosti subverze. Kulturně konstruované tělo potom může být osvobozeno, ale nikoliv od své „přirozené“ minulosti, ale otevřením se budoucnosti kulturních možností.<sup>178</sup> Nacházíme tu tedy znovu svobodu jako zásah něčeho nového a nepravděpodobného jako u Hanny Arendt.

Judith Butler vnímá povinnou heterosexuality jako konstantní parodii sebe sama.<sup>179</sup> Píše: „Moc nemůže být odebrána ani odmítnuta, ale pouze přemístěna. Právě proto by dle mého názoru mělo být vnímání gay a lesbických praktik zaměřeno na subverzivní a parodické přemístění moci než na nerealizovatelnou fantazii jejího úplného překonání.“<sup>180</sup> Nejeví se tedy podle ní jako reálné, aby se homosexuální vztahy zcela vymanily heteronormativní snaze o jejich regulaci (odpíráním práv apod.), ale zůstává možnost heteronormativní řád podryvat poukazováním na jeho nesmyslnost. Podrobněji potom Butler rozebírá genderovou parodii v podobě drag queens,<sup>181</sup> jež představují způsob přemístění

---

<sup>177</sup> *Tomboy*, 1:01:20-1:01:56, 1:05:02-1:16:18.

<sup>178</sup> Judith Butler, *Gender Trouble*, s. 119.

<sup>179</sup> *Tamtéž*, s. 155.

<sup>180</sup> *Tamtéž*, s. 158. Vlastní překlad. Původní znění: Hence, power can be neither withdrawn nor refused, but only redeployed. Indeed, in my view, the normative focus for gay and lesbian practice ought to be on the subversive and parodic redeployment of power rather than on the impossible fantasy of its full-scale transcendence.”

<sup>181</sup> Termínem „drag queen“ se označuje (většinou) muž, který se líčí a obléká do ženského oblečení za účelem performance předváděné před publikem. Drag queens nijak nesouvisí s transgender lidmi, jejichž gender je v nesouladu s biologickým pohlavím stanoveným při narození a v žádném případě svou tranzicí nepodnikají za účelem zábavného vystoupení.

moci. Jakožto imitace, které posouvají význam originálu, imitují mýtus originality jako takové. Imitují totiž něco, co je samotné imitací neexistujícího ideálu, ukazují „normalitu“ jako kopii, která je nutně nevydařená, protože neexistující ideál nemůže nikdo ztělesnit.<sup>182</sup> Překročit hranice opresivního systému tedy v případě nonkonformní genderové identity a citové a/nebo sexuální orientace znamená najít strategie, prostřednictvím nichž lze v rámci opakování normativních konstrukcí tyto konstrukce subverzivně pozměnit, podílet se na těchto repetitivních praktikách, které utvářejí identitu, a předkládat v nich samých obsažené možnosti protestu proti nim.<sup>183</sup>

V *Portrétu* a v *Akvabelách* se objevují momenty uvolnění při hře, kdy postavy pozastavují svou snahu zapadnout do genderové kategorie. Marie a Anne na sebe třeba v jednom momentu prskají vodu.<sup>184</sup> Tahle chvíle postavená do kontrastu s regulovaným prostředím akvabel působí mnohem svobodněji. Tady jsou dívky samy sebou. V *Portrétu* nacházíme moment uvolnění napětí a radosti při karetní hře, která podtrhuje smazání společenských rolí.<sup>185</sup> Všechny si tady mohou dovolit být autentické.

V prologu *Holčičí party* ukazuje Sciamma prostřednictvím zápasu v rugby dívky v tradičně maskulinním sportu. Jsou tady bojovné a silné.<sup>186</sup> Podobně jako Marianne, která se nebojácně vrhne do moře, aby zachránila plátno, kouří dýmku, slídí v cizí kuchyni, vystupuje sebevědomě, nepochybuje o svých schopnostech.<sup>187</sup> Režisérka ji tak představuje obvykle maskulinními atributy.

Příklad genderové parodie lze najít v *Holčičí partě*. Marième komentuje hrudník své sestry, potom dotírá, jestli se na něj může podívat. Obě se tomu smějí, zesměšňují tak posedlost dívčími těly a jejich objektivizaci. Marième se líbí, že se za sebe holky z party dokážou postavit (zatímco ona při Djibrilových výpadech pokaždé zamrzne). Při konfliktu s jinou partou v metru jsou dívky hlučné, dávají o sobě jasně vědět, zabírají prostor, pouštějí nahlas hudbu a tancují; na hotelu se jejich těla uvolňují, všechny se válí v jedné posteli, smějí se, začnou polštářovou bitku. Ve třetí části má Marième převahu nad Ismaëlem, aktivně za ním v noci přijde, probudí ho, dá mu pokyn, aby se svléknul. Ona se svlékne z vlastní iniciativy. V prvních dotycích je to také ona, kdo je aktivní,

---

<sup>182</sup> Judith Butler, *Gender Trouble*, s. 175-176.

<sup>183</sup> *Tamtéž*, s. 188.

<sup>184</sup> *Akvabely*, 0:32:29-0:33:06.

<sup>185</sup> *Portrét dívky v plamenech*, 1:06:13-1:07:25.

<sup>186</sup> *Holčičí parta*, 0:00:50-0:03:23.

<sup>187</sup> *Portrét dívky v plamenech*, 0:03:15-0:04:00, 0:08:07-0:12:11.

chlapec zůstává pasivně ležet. Osvobození dívek zobrazuje rovněž taneční scéna v La Défense - záběrování se soustředí jak na obličeje, tak na střední část jejich uvolněných těl, která ale nepůsobí sexualizovaně. Naopak jako by z nich pramenila síla, kterou tancem dívky vyjadřují.<sup>188</sup> Jejich těla jsou jejich a jen ony o sobě rozhodují.

V *Portrétu dívky v plamenech* se Sophie rozhoduje k potratu, a tím se rozhoduje i nereprodukovat nefunkční rodinná schémata, která staví ženy do podřadné pozice. Marième je po odchodu z domu sice dál vystavena objektivizaci ze strany mužů, ale už ví, s čím bojuje, a hlasitě se proti tomu staví v případě řidiče i Aboua. Aby se ubránila sexualizaci, vystupuje teď v roli tomboye.<sup>189</sup> Její spolubydlící prostitutka si stěžuje, že ji z podpatků bolí nohy, když je s Marième sama. Sundává si je, před Marième si nemusí na nic hrát.<sup>190</sup>

Kamera v *Tomboyovi* pozoruje děti při volné hře, což působí dokumentárně (Sciamma je nechala si prostě hrát, natáčení začalo, až když se hra rozjela)<sup>191</sup>. Jejich těla jsou svobodná a uvolněná stejně jako později při vodní bitce. Mickaël se tady cítí dobře. Lisa mu říká, že není jako ostatní kluci. Mickaël má proto jasný úkol - být přesně jako ostatní. Doma zkoumá svůj hrudník ze všech stran, kontroluje, jestli by mohl „projít“ jako chlapecký. Trénuje si plivání do umyvadla. Když s kluky hraje, sundá si tričko a vzápětí si odplivne. Přesně v tom pořadí, v jakém si to natrénoval, což působí až parodicky - opravdu je tohle to, co definuje chlapectví? Lisa, která zůstává v pozici pozorovatele, mu dvojsmyslně říká, že hraje dobře. Když spolu dvojice tančí, Mickaël se nejdřív zdráhá, ale pak se uvolní, není tu přítomná kontrola ostatních. Opět zde nacházíme osvobození těl v pohybu. Lisa Mickaëla následně přehnaně líčí, což vytváří podobný efekt jako drag queens - jedná se o parodii neexistujícího ideálu. Podobně funguje i scéna, kdy si Mickaël a Jeanne dávají pod nos ustřižené vlasy jako knír.<sup>192</sup>

---

<sup>188</sup> *Holčičí parta*, 0:08:10-0:09:48, 0:19:22-0:22:07, 0:26:13-0:28:00, 1:04:29-1:06:36, 1:06:53-1:10:40.

<sup>189</sup> Tomboy je dívka, která se chová tak, jako se stereotypně chovají chlapci, nosí např. maskulinní oblečení nebo se věnuje činnostem, kterým se obvykle věnují chlapci.

<sup>190</sup> *Holčičí parta*, 1:31:04-1:31:46, 1:33:39-1:34:55.

<sup>191</sup> Bernard Payen. "Entretien avec Céline Sciamma" (2011). *Tomboy : dossier de presse*.

<sup>192</sup> *Tomboy*, 0:10:07-0:12:11, 0:14:59-0:16:19, 0:20:43-0:22:11, 0:22:33-0:23:15, 0:25:30-0:26:37, 0:34:39-0:35:35, 0:36:51-0:40:10, 0:54:07-0:55:18.



Genderová parodie jako dětská hra v *Tomboyovi*.

Jakožto parodie obvyklé erotizace jiných částí těla a obsese heterosexuálním stykem může působit penetrace podpaží prsty v *Portrétu*.<sup>193</sup> Proti realizaci nedobrovolného heterosexuálního styku se staví Marie v *Akvabelách* - shodí muže z diskotéky, vysměje se mu za to, že se chce vyspat s nezletilou dívkou, osloví ho „tati.“ To je i výsměch systému, který takové vztahy umožňuje a napomáhá jim. Marie říká: „Kašlu na to, jestli je něco normální.“ Jindy se staví k Floriane pod sprchu a tím zabírá Françoisovo dřívější místo. V závěru snímku jsou chlapci na párty zesměšnění slipami na hlavě, což odkazuje na to, jak moc jsou posedlí uspokojením svých sexuálních tužeb. To, že Floriane Françoise nakonec odmítá, znamená, že se rozhodla nepodřítit.<sup>194</sup>

Na konci *Tomboye* se matka Mickaëla ptá, jestli vidí jiné řešení, než všem odhalit svůj „podvod.“ Mickaël zarytě mlčí. Možná ho nenapadá, že by mohl v chlapecké roli zůstat, možná se to jen neodvažuje říct, když vidí, jak moc matku zranilo už jenom to, že si na kluka „hrál.“ Mickaël doběhne do lesa, kde si sundá šaty, aby se cítil líp. Nikdo ho tady nevidí, je tak jasné, že svou chlapeckou stylizaci neprovádí jen pro druhé, ale že se jí snaží odrážet to, jak se skutečně cítí. Nechává šaty v lese, čímž jako by se vzdával dívčí identity.<sup>195</sup>

Naše identita je formovaná mnoha společenskými nároky a psanými i nepsanými zákony, včetně toho, jak máme fungovat v rámci genderu, který nám (většinou) přidělila společnost. Gender se tvoří pomocí opakování činností, které k dané kategorii tradičně přísluší, a tyto činnosti slouží mimo jiné k tomu, aby udržovaly jednu z genderových skupin - muže - v nadřazené pozici nad

<sup>193</sup> *Portrét dívky v plamenech*, 1:32:25-1:32:45.

<sup>194</sup> *Akvabely*, 0:50:48-0:53:10, 0:56:34-0:57:00, 1:09:58-1:10:23, 1:12:36-1:12:55.

<sup>195</sup> *Tomboy*, 1:07:53-1:09:05, 1:11:04-1:13:27.

ostatními. To má na postavy v analyzovaných snímcích negativní dopady, zároveň ale pravidla genderové konstrukce porušují, ať už svobodným zacházením se svými těly, vystupováním v jiné než požadované genderové roli, parodií nesmyslných pravidel nebo explicitním vymezením proti nim. V další kapitole uvidíme, že se podobné strategie dají uplatňovat i jinde než na poli uměle vytvářených genderových a vztahových norem.

### C. Odpor vůči útlaku

Ať už je systém, v němž musí jedinec fungovat, opresivní do jakékoliv míry, podle Foucaulta existuje vždy možnost odporu, vytvoření opozice.<sup>196</sup> Tak vzniká osvobození - ale nic není osvobozující samo od sebe. Svoboda je přeci jen praktika, musí se provádět. Nikdy ji nezajišťují instituce a zákony, jejichž funkcí je svobodu garantovat. Proto je možné většinu těchto institucí právě z důvodu, že svobodu musíme vykonávat sami, obejít. Zárukou svobody je podle Foucaulta jen svoboda sama.<sup>197</sup> V mezilidských vztazích je moc neustále přítomná, ať už na rodinné (v tom se Foucault shoduje s de Lauretis), pedagogické nebo politické rovině.<sup>198</sup> V případě, kdy zneužijeme své moci, překračujeme její legitimní vykonávání a vnucujeme ostatním svou fantazii a touhy bez ohledu na to, co by si přáli oni sami.<sup>199</sup>

Ke zneužití moci se uchylují i Floriane a Marie v *Akvabelách*. Floriane je zvyklá fungovat v dynamice „něco za něco.“ Stejně jako nechává plavčíka, aby ji okukoval, aby jí pak nemohl nic odmítnout, musí ji Marie doprovázet na rande s Françoisem, aby ji Floriane na oplátku vzala na trénink do bazénu. Může se zdát, že takové nastavení je vyrovnané, ale Floriane je pokaždé ta, kdo určuje, co za to chce, a Marii nezbyvá, než na to přistoupit. Mnohem výrazněji ale zneužívá svou moc François. Když nedostane, co chce, od Floriane, zjeví se u Anne a zneužije její náklonnosti a naivity. Anne se chtěla jen líbat, ne hned s někým spát, ale François jí pohrdá, ani jednou ji nepolíbí a znásilní ji. Po všech hrůzných zážitcích se Anne a Marie ocitají spolu, v intimitě Mariiny postele. Marie má nicméně pořád tendenci Anne urážet, čímž nastoluje další mocenský vztah. Říká

---

<sup>196</sup> Michel Foucault, *Dits et écrits IV : 1980-1988* (1994). Paris : Gallimard, 1994, s. 275.

<sup>197</sup> *Tamtéž*, s. 275-276.

<sup>198</sup> *Tamtéž*, s. 710.

<sup>199</sup> *Tamtéž*, s. 720.

jí ale věci, které ve skutečnosti adresuje spíš sobě (ať přestane s tím debilním sněním, François a Floriane jsou spolu).<sup>200</sup> Anne se snaží udržet v iluzi, že dostala první pusy, aby se nemusela konfrontovat s realitou.

Když jde do tuhého, projeví se jako mocnější i jinak mírumilovný Mickaël, když vyhrožuje sestře a pere se s chlapcem z party.<sup>201</sup> Jeho agrese možná pramení i ze vzteku na nespravedlivý společenský systém, který nad ním prostřednictvím lidí z jeho okolí zneužívá moc. S tím se potýká i Marième, která by chtěla na gymnázium, ale škola ji posílá na učiliště. Obhajuje se, že její špatné výsledky nejsou její chyba.<sup>202</sup> Její domov rozhodně nepředstavuje ideální prostředí k učení, škola nicméně hází vinu na ni.

V tomto příběhu se vyskytuje celá škála mocenských vztahů. Šéfka party Lady si buduje autoritu (nelíbí se jí, že je Marième odmítla, a pak si to rozmyslela, křičí na ni, aby získala převahu). Bitka mezi gangy představuje velkou společenskou událost. Tady si násilím ukazují, kdo je lepší, a tím se určuje, kdo bude mít větší moc. Lady prohrává a je ponížena svléknutím trička. Odhalením jejího těla se odhaluje její slabost - z aktivního maskulina se stává pasivní femininum. Ze spárů bratra se Marième v poslední části vrhá do spárů kriminálního Aboua. Ten ví, že Marième nemá na vybranou. Může si s ní dělat, co chce. Abou si stěžuje, že s ním Marième nechce tančit, křičí na ni, aby se uvolnila. Marième ho od sebe odstrčí. Abou se jí snaží násilně políbit. Marième odchází pryč, ačkoliv je to pro ni nebezpečné.<sup>203</sup> Její příběh je neustálý boj s různými formami útlaku, nedaří se jí najít stabilní prostředí, kde by mohla žít v rovnosti. To Héloïse v *Portrétu* našla v klášteře. Jak říká: „Rovnost je příjemný pocit.“<sup>204</sup> Rovnost je pro ni nejdůležitější, proto odmítá mocenský vztah, který jí čeká v manželství.

Všechny mocenské vztahy jsou nicméně podle Foucaulta pohyblivé a nestabilní.<sup>205</sup> Každá strana v takovém vztahu musí disponovat alespoň nějakou formou svobody. I když je mocenský vztah naprosto nevyvážený, utlačované(mu) vždy zbývá možnost se zabít nebo zabít druhého. Odpor může být násilný, ale může se také jednat o útěk, lest a další strategie, které obracejí

---

<sup>200</sup> *Akvabely*, 1:05:16-1:06:34, 1:07:33-1:09:47.

<sup>201</sup> *Tomboy*, 0:50:43-0:51:32, 0:57:45-0:59:12.

<sup>202</sup> *Holčičí parta*, 0:11:31-0:13:00.

<sup>203</sup> *Tamtéž*, 0:13:18-0:16:16, 0:40:16-0:41:56, 1:43:04-1:44:02.

<sup>204</sup> *Portrét dívky v plamenech*, 0:30:50-0:31:33.

<sup>205</sup> Michel Foucault, *Dits et écrits IV : 1980-1988*, s. 720.

situaci.<sup>206</sup> Otázkou není, jestli je odpor možný, ale jakým způsobem se odpor vytvoří.<sup>207</sup> V ideálním případě by měly v mezilidských vztazích fungovat taková pravidla, techniky řízení a morálka (vycházející z foucaultovské péče o sebe rozebírané v první kapitole), které by umožnily jedincům operovat s tak malým rozsahem dominance, jak jen to je možné.<sup>208</sup>

Héloïšina sestra se z dominance vymanila posledním způsobem, který jí zbýval - sebevraždou. Matka chce Héloïse odepřít i tohle poslední východisko, nepouští ji ven, aby nemohla stejně jako sestra skočit z útesu. Jakmile se k ní Marianne projeví dominantnějším způsobem - třeba když Héloïse říká, jak ji má přečtenou - Héloïse jejich pozice zase srovná, sama má její chování napozorované. Jak sama říká, jsou na úplně stejném místě, což podtrhuje i záběrování, kdy je na začátku scény Marianne-subjekt zabíraná v detailu a Héloïse-objekt v protipohledu v polodetailu. Když za ní Marianne na její vyzvání do polodetailu přijde, dojde k narovnání pozic. Potom se Marianne vrátí zpátky na své místo a je zabraná v polocelku - teď je objektem ona, zatímco Héloïse v detailu nyní zastává roli subjektu.<sup>209</sup>

Dívky z *Holčičí party* se nepotýkají jen s nadvládou genderovou, ale i nadvládou rasovou. Marième kvůli barvě pleti pronásleduje prodavačka, ale holčičí gang ji „srovná.“ Marième si poprvé uvědomuje, k čemu může být příslušnost k takovéhle partě dobrá - otevírá se možnost převrácení mocenských vztahů. Při mytí nádobí si dá do kapsy nožík. Narovná se. Uvědomuje si svou moc.<sup>210</sup> V *Akvabelách* manipulátor François lže Anne o svých citech, aby ji mohl znovu zneužít. Anne se mu ale pomstí, plivne mu do pusy. Rozhoduje se nepodřít. Marie už se nechce nechat zneužívat Floriane. Po polibku ji nenásleduje zpátky na party. Floriane tančí sama, stranou od ostatních. Marie ze sebe mezitím smývá rtěnku - smývá ze sebe Floriane i její moc nad sebou.<sup>211</sup>

Pohodu, kterou Marième s kamarádkami zažívá v hotelovém pokoji, naruší příchozí hovor od Djibrila. Lady na Marième křičí, ať si telefon vypne. Dostane od ní řetízek se jménem Vic jako Victoire, vítězství. Její vítězství nad tím, že se dokázala vymanit ze spárů bratra. Marième pozoruje svou matku při práci uklízečky. Je si vědoma, že je to úplně neviditelné povolání, které vede jen do

---

<sup>206</sup> Michel Foucault, *Dits et écrits IV : 1980-1988*, s. 720.

<sup>207</sup> *Tamtéž*, s. 721.

<sup>208</sup> *Tamtéž*, s. 727.

<sup>209</sup> *Portrét dívky v plamenech*, 1:03:36-1:06:12, 1:07:26-1:09:42.

<sup>210</sup> *Holčičí parta*, 0:18:04-0:18:56, 0:22:09-0:24:00.

<sup>211</sup> *Akvabely*, 1:11:14-1:16:55.

začarovaného kruhu chudoby. Sama se do práce moc nehrne, vyhrožuje matčině nadřízené. Bojuje proti nespravedlivému a násilnému systému dalším násilím. Zde přítomné mocenské vztahy jsou tak křehké, že se mohou kdykoliv zhroutit. Marième zaujímá místo šéfky Lady a utká se v souboji se skupinou, která Lady porazila. Chytí soupeřku pod krkem, tak jako ji předtím chytil Djibril. I když už je její vítězství jasné, dál soupeřku mlátí. Marième chce mít moc, chce ostatním dokázat, že na to má. Dělá to pro sebe, jak potom svými slovy potvrzuje Lady. Teď, když stoupla na společenském žebříčku, ji Djibril bere jako sobě rovnou. Má právo být u něj v pokoji a hrát s ním videohru. Po odchodu od Aboua i svého přítele váhá, jestli se vrátit domů. Neudělá to, i když je to pro ni těžké. Rychle přestane brečet a odhodlaně vykročí vstříc dalším - divákům neznámým - možností.<sup>212</sup>

Mickaël je sice donucen přestat vystupovat jako chlapec, ale měl jedinečnou možnost si fungování v chlapecké roli vyzkoušet, čímž se toho hodně dozvěděl o sobě i o společnosti. Navíc se nezdá, že by jeho rodiče byli úplně uzavření jiným východiskům než návratu do dívčí role - otec Mickaëla podporuje a i matka se ho ptá, co by tedy chtěl.<sup>213</sup> Pokud by se Mickaël později rozhodl stát se chlapcem „oficiálně,“ nejspíš by to v jeho rodině nepředstavovalo nepřekonatelný problém. Pro Jeanne bylo navíc oslovování v mužském rodě úplně přirozené.

Odpor vůči autoritě je tedy vždy možný, nehledě na to, jak velkou nespravedlnost mocenské nastavení na úrovni vztahu, rodiny nebo celé společnosti představuje. Narovnání moci ve vztahu, který byl doteď nevyvážený, se většinou ukáže být utopistické a nemožné, ale nějaký svobodný čin je možné provést vždy. Anne se plivnutím vzpírá proti Françoisovi, který ji znásilnil. Mickaël uteče z ponižující situace, kdy musí odhalit své lásce svůj genderový „podvod.“ Marième se popere s dívkou z jiného gangu, aby získala lepší společenské postavení. Héloïse nechce pózovat pro portrét, který ji zaváže ke vstupu do manželství. Ačkoliv tím postavy svou situaci nevyřeší, v příběhu tyto momenty fungují jako zásadní pro vývoj postavy v tom smyslu, že z něj hlavní hrdinky a hrdina neodcházejí jako oběti, ale jakožto lidé, kteří za sebe svobodně rozhodují.

---

<sup>212</sup> *Holčičí parta*, 0:27:36-0:29:15, 0:43:34-0:45:50, 0:52:33-0:53:19, 0:58:40-1:03:00, 1:47:42-1:50:19.

<sup>213</sup> *Tomboy*, 1:07:58-1:09:08.



## 4. OSVOBOZENÍ OD TRADIČNÍCH ZOBRAZOVACÍCH KONVENCÍ

„Svět není definovaný tím, jak se na mě dívají ostatní, ale tím, jak se dívám já.“<sup>214</sup>

Agnès Varda

Svoboda není „pouze“ jedním z centrálních témat snímků Céline Sciamma, ať už přiznaně nebo implicitně. Její filmy jsou v některých ohledech samy o sobě inovativní z hlediska tradičních filmových konvencí, a to zejména způsobem, kterým zobrazují své postavy. Ať už se jedná o ženy, queer osoby nebo teenagery, Sciamma nabízí nový pohled, v mnoha případech osvobozený od zobrazovacích norem, které často dané společenské skupiny zcela opomíjejí, nebo je zobrazují kodifikovaným způsobem, který napomáhá šíření dominantní kultury prostřednictvím stereotypů nebo objektivizace. Jakým způsobem tedy bývají dospívající, ženy a queer lidé v audiovizuální tvorbě tradičně zobrazováni? Jaká nejčastější zjednodušování a stereotypizace se objevují? A jak se Céline Sciamma daří - nebo nedaří - na tyto stereotypy upozorňovat, nebo se jim rovnou zcela vyhnout?

### A. Zobrazování dospívajících

Filmová a televizní tvorba chtě nechtě ovlivňuje naše myšlení. Když ji sledujeme, pasivně její obsah přijímáme, což způsobuje, že často úplně automaticky pokládáme za samozřejmé vzorce, které se v ní opakují. Zobrazování teenagerek a teenagerů není výjimkou. Filmoví teoretici Romain Chareyron a Gilles Viennot, editoři publikace *Screening Youth* zabývající se zobrazováním mladých lidí v současné francouzské a frankofonní kinematografii, formují myšlenku, že narativní umění má moc ovlivnit naše chápání mladých a to buď prosazováním předpojatých představ o této skupině, nebo vybízením k tomu, abychom se na ni dívali jinak.<sup>215</sup> V takových filmech je podle nich „proces

---

<sup>214</sup> *Filmer le désir* [Film]. Režie Marie Mandy. Francie: Saga Film, 2000.

<sup>215</sup> Romain Chareyron a Gilles Viennot. „Disparate Lives: Representations of Youth in French and Francophone Cinema.“ *Screening Youth* (2019). Edinburgh: Edinburgh University Press, 2019, s. 6.

mládí“ popisován jako něco individuálního, založeného na životních okolnostech.<sup>216</sup>

Jako příklad by se dalo uvést zobrazování dospívající Marième v *Holčičí partě*. Karine Chevalier, jedna z autorek *Screening Youth*, upozorňuje, že Sciamma si zde pohrává se zobrazovacími konvencemi spojenými s francouzskými „films de banlieu,“<sup>217</sup> což je ve Francii rozšířený žánr, který sleduje mladé hrdiny a hrdinky protloukající se životem v sociálně vyloučených lokalitách předměstí.<sup>218</sup> Sciamma ve filmu ukazuje taneční bitvy, krádeže, rodiny imigrantů, síť drogových dealerů, hierarchii gangů... Marième si podle Chevalier uvědomuje moc těchto „rituálů“ a přijímá je, aby si zachovala nezávislost.<sup>219</sup> Napodobuje Lady, aby ji následně nahradila; vplouvá do různých rolí. Zároveň ale silně touží po vymanění ze sociálního a etnického determinismu,<sup>220</sup> což odpovídá její individuální coming-of-age<sup>221</sup> cestě. Sciamma zde ukazuje, jak teenageři opakovaním norem tyto normy porušují<sup>222</sup> - změna je zde možná jen skrz subverzivní opakování, jak ho pojmenovala Butler. Individuální coming-of-age cestu nacházíme i v *Akvabelách*. V případě Marie tato její cesta vede od napodobování a snahy být jako Floriane přes touhu být s Floriane až po větší nadhled a schopnost vymanit se z jejího manipulativního chování. Co začíná jako nespokojenost se sebou končí jako respekt k sobě samé. I zde nacházíme touhu po vymanění z determinismu, ale v tomto případě genderového (Marie se v závěru už nesnaží stát se „krásnou“) a heteronormativního.

Podle Catherine Driscoll lze žánr „teen filmu“ definovat pomocí narativních konvencí jako mladistvost hlavních postav, soustředění na mladou heterosexuální částo s milostnou zápletkou, intenzivní vztahy mezi vrstevníky a konflikt buď v těchto vztazích, nebo se starší generací. Dál Driscoll vyjmenovává prvky jako institucionální řízení dospívání rodinou, školou a dalšími zařízeními a

---

<sup>216</sup> Romain Chareyron a Gilles Viennot. „Disparate Lives: Representations of Youth in French and Francophone Cinema,” s. 7.

<sup>217</sup> Karine Chevalier. „Repetition and Difference: The Representation of Youth in the Films of Céline Sciamma.” *Screening Youth* (2019). Edinburgh: Edinburgh University Press, 2019, s. 62-63.

<sup>218</sup> Za příklad „films de banlieue“ by se daly uvést populární telefilmy jako *Můj život v Neuilly* (Gabriel Julien-Laferrrière, 2009) nebo *Kočky* (Maïmouna Doucouré, 2020), ale i kritikou opěvované snímky jako *Dheepan* (Jacques Audiard, 2015) nebo *Bídníci* (Ladj Ly, 2019).

<sup>219</sup> Karine Chevalier, „Repetition and Difference: The Representation of Youth in the Films of Céline Sciamma,” s. 74.

<sup>220</sup> *Tamtěž*.

<sup>221</sup> Coming-of-age je termín označující tranzici z dětství do dospělosti, tj. dospívání. Hojně se používá v souvislosti s kinematografií, kde bývají filmy o dospívajících označovány za coming-of-age snímky.

<sup>222</sup> Karine Chevalier, „Repetition and Difference: The Representation of Youth in the Films of Céline Sciamma,” s. 77.

coming-of-age zápletku soustředěnou na motivy jako panenství, maturita a proměna vzhledu.<sup>223</sup>

Ve své analýze *Akvabel* Karine Chevalier poznamenává, že postavy zde představují typy z konvenčních teen filmů - jedna je hezká, druhá chytrá, třetí tlustá, Sciamma zde zachází až na hranici karikatury. Zároveň upozaduje psychologii a místo toho si hraje s rozdíly a kontrasty.<sup>224</sup> Objevuje se zde také posedlost ztrátou panenství. Podle Chevalier Sciamma používá pravidla teen filmu, aby se mohla lépe distancovat od realismu francouzského autorského filmu, kterému se nedaří zachytit vnitřní ženský svět ani postihnout kodifikovanou povahu chování a touhy teenagerů.<sup>225</sup> Zároveň odkazuje na klišoidní reprezentaci teenagerky jako lolity provokující mužského voyeura (scéna na parkovišti u diskotéky).<sup>226</sup> Spousta konvencí teen filmů se vyskytuje i v *Holčičí partě* - najdeme tu heterosexuální milostnou zápletku i intenzivní vztahy mezi vrstevníky a konflikty v nich, v rodině i s institucí školy. Tyto znaky ale přesahuje širší téma moci a sociální determinace. Narativ tohoto filmu je mnohem drsnější než klasické teen filmy - možná právě proto, že se nejedná o film, který by byl primárně určený dospívajícímu publiku.

Gemma Edney rozděluje francouzské teen filmy na ty amerikanizované, které cílí na mladé publikum, jsou popkulturní a zavrhované kritikou, a autorské, které kritika naopak cení a sice vyprávějí o teenagerech, ale nejsou jim nutně určeny.<sup>227</sup> Filmy z první skupiny se odehrávají převážně ve škole nebo o prázdninách, soustředí se na vztahy a přátelství a obvykle zahrnují nějaký generační nebo institucionální konflikt.<sup>228</sup> Filmy Céline Sciamma podle Edney spadají do druhé skupiny, protože nejsou určeny výhradně adolescentním divákům. Zatímco *Akvabely* svým stylem podle ní jednoznačně artově působí, *Holčičí parta* se svým soundtrackem, školním prostředím a jasnými barvami do filmu pro dospívající stylizuje. Edney tvrdí, že svým zasazením do prostředí předměstí nicméně snímek neevokuje, že by se jednalo o film pro teenagery.<sup>229</sup> To by se dalo rozporovat, protože ve francouzské tradici „films de banlieue“ se

---

<sup>223</sup> Catherine Driscoll. *Teen Film: A Critical Introduction* (2011). Oxford and New York: Berg, 2011, s. 2.

<sup>224</sup> *Tamtéž*, s. 63.

<sup>225</sup> *Tamtéž*, s. 65-66.

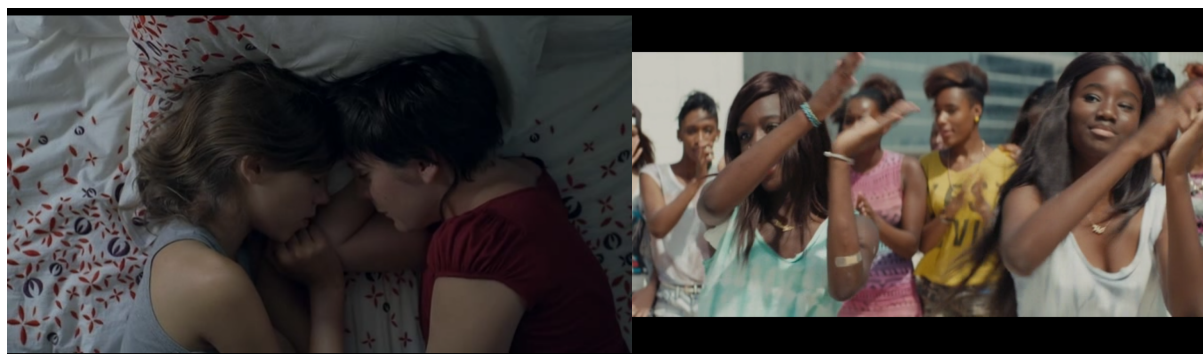
<sup>226</sup> *Tamtéž*, s. 69.

<sup>227</sup> Gemma Edney. „Un Vrai ‘Teen Film’ Français? The Contemporary Adolescent Genre in French Cinema.” *Screening Youth* (2019). Edinburgh: Edinburgh University Press, 2019, s. 22.

<sup>228</sup> *Tamtéž*, s. 23.

<sup>229</sup> Gemma Edney, „Un Vrai ‘Teen Film’ Français? The Contemporary Adolescent Genre in French Cinema,” s. 26-27.

objevuje několik snímků, které na dospívající publikum vyloženě cílí - třeba populární komedie z předměstí *Můj život v Neuilly* (*Neuilly sa mère*, Gabriel Julien-Laferrière, 2009) nebo z těch novějších *Kočky* (*Mignonnes*, Maïmouna Doucouré, 2020). Z toho by se dalo vyvodit, že Sciamma tento svůj snímek určitým způsobem „převléká“ za film pro teenagery, vtiskává mu určitý popový ráz, čímž vlastně vytváří artový film, který je schůdnější pro mnohem širší publikum - za prvoplánově strhující energií teenagerek se zde skrývají vážná témata.



Dvě různé stylizace dramát o teenagerkách - intimní a artové *Akvabely* a popkulturní a videoklipová *Holčičí parta* v podání stejné režisérky i kameramanky (Crystel Fournier).

Ačkoliv tedy Gemma Edney snímky Céline Sciamma neřadí mezi amerikanizované teen filmy, určité znaky s nimi podle ní přece jen sdílejí. Coming-of-age zápletky stojí v centru dění, postavy musí ujít určitou cestu, aby našly samy sebe a své místo ve světě, a dospívajícím postavám je poskytnut stejný status a prostor jako v typických hollywoodských teen filmech. V tom ale filmy Céline Sciamma zacházejí ještě dál - dospělí jsou zde úplně bezvýznamní nebo zcela absentují.<sup>230</sup> *Holčičí parta* sice zobrazuje rodinné prostředí, ale soustředí se primárně na sourozence a matka ve filmu téměř nevystupuje. Dospělí tady navíc nepředstavují žádné vzory, ale spíš odstrašující případy (uklízečka samoživitelka, dealer a pasák). V *Akvabelách* je existence rodičů naznačena pouze Anninými strohými zmínkami o její matce a jedním Florianiným zvoláním, že jde ven s Marií. Chevalier píše, že ačkoliv ve filmu nejsou žádní dospělí, není zaměřený jen na pubertálního diváka.<sup>231</sup> Nicméně místo tradičního male gaze - mužského pohledu (podrobnější vysvětlení níže) - se divák musí

<sup>230</sup> Gemma Edney, „Un Vrai ‘Teen Film’ Français? The Contemporary Adolescent Genre in French Cinema,” s. 27-28.

<sup>231</sup> Karine Chevalier, „Repetition and Difference: The Representation of Youth in the Films of Céline Sciamma,” s. 65.

ztotožnit s patnáctiletou dívkou, kterou přitahuje jiná dívka. Sciamma podle Chevalier používá prvky teen filmu, aby mohla diváky vzít na cestu,<sup>232</sup> která „není jejich, ale je povědomá,” jak říká Sciamma v rozhovoru.<sup>233</sup>

Céline Sciamma ve svých filmech o dospívajících používá některé zažité konvence, které se v takových narativech často objevují - scénář sleduje jejich coming-of-age proměnu, kdy si v průběhu filmu něco uvědomí a tím dospějí, v *Akvabelách* trojice dívek působí jako typy (nerdka, lolita, tlustoška), dívky z *Holčičí party* zase tancují na ulici a zaplétají se do kriminální činnosti... Komunikuje tím s popkulturou, z níž vychází, ale také si pohrává s tím, že publiku předestírá něco, co vypadá povědomě, ale nesplňuje to žánrová očekávání teen filmu. Její snímky nejsou dospívajícím primárně určeny, ale tím, že s těmito konvencemi pracují, jednak nejspíš dokážou lépe zaujmout i mladší publikum, a pak taky ukazují, že ačkoliv společnost dospívající jedince sama zařazuje do různých škatulek a očekává od nich předem stanovené chování, existuje vždy možnost tomu uniknout - což tedy neplatí jen o dospívajících, ale i o dalších skupinách.

## **B. Zobrazení žen**

Zobrazení žen v kinematografii provází nesčetněkrát větší množství zažitých pravidel než zobrazení dospívajících. Protože je audiovizuální tvorba oblast tradičně ovládaná muži, v kinematografii dodnes převažuje patriarchální schéma muže-subjektu, který se dívá na ženu-objekt. To vede k objektivizaci žen, k jejich umístování do pasivní pozice a k důrazu na jejich sexuální „funkci.” K tomu se používají prostředky jako „rozkouskování” ženských těl záběrováním tak, aby se zdůraznily některé jejich části, jejich zbytečné obnažování nebo taková režie (hetero)sexuálních scén, aby v nich měl muž vždy navrch. Tento fenomén popsala filmová teoretička Laura Mulvey a nazvala ho „male gaze,” tj. mužský pohled.<sup>234</sup>

---

<sup>232</sup> Karine Chevalier, „Repetition and Difference: The Representation of Youth in the Films of Céline Sciamma,” s. 70.

<sup>233</sup> Elena Oumano. *Cinema Today: A Conversation with Thirty-Nine Filmmakers from Around the World* (2010). New Jersey: Rutgers University Press, 2010, s. 214.

<sup>234</sup> Laura Mulvey. „Visual Pleasure and Narrative Cinema.” *Screen*. 1975, č. 16, s. 6–18.

Podle Karine Chevalier Sciamma toto konvenční zobrazování odmítá, ale na rozdíl od jiných (obzvláště experimentálních) filmařek kvůli tomu nemění celou svou estetiku, naopak své myšlenky ukazuje v rámci konvenčních filmových forem.<sup>235</sup> Jako příklad uvádí scénu, v níž sledujeme Marii, která pozoruje Floriane, jak se líbá ve sprše s Françoisem. Pozorování je zde mnohohrstevnaté, Marie je postavena do pozice voyeurů, v níž se nachází i divák, čímž Sciamma naráží na patriarchální tradice a klišé.<sup>236</sup> Marie je Floriane posedlá, pronásleduje ji na party, hrabe se v jejích odpadcích.<sup>237</sup> To připomíná stalking, který konvenčně ve filmech a seriálech provozují muži. Dívka se tady tak objevuje v roli aktivního, až perverzního subjektu. Stejně jako ve scéně ve sprše zde nacházíme přetočené klišé, které funguje jako kritika tohoto klišé. V *Holčičí partě* Sciamma podle Chevalier zobrazuje dívky jako sexuální bytosti, které nicméně mají kontrolu nad svými životy a nejsou podřízeny mužskému pohledu - příklad taneční scény. Céline Sciamma podle ní celkově zobrazuje sportovní aktivity jako zbavené voyeurismu a genderové polarity, těla jsou při nich energická a svobodná<sup>238</sup> - jako už byly výše analyzovány příklady scén, v nichž se těla uvolňují při hře.

V *Portrétu dívky v plamenech* si Sciamma také klade otázky týkající se pohledu. Jak už bylo zmíněno výše, na pohled je zde kladen důraz a vztah subjekt-objekt se tu vyskytuje jako zvrtný - ani jedna z hlavních hrdinek není jen objektem nebo subjektem. Sciamma tak poskytuje všem postavám stejný respekt a prostor. Její postavy se také v první polovině snímku vůbec neusmívají, jak se to od žen běžně očekává ve filmu i mimo něj.

Teresa de Lauretis v eseji „Aesthetic and Feminist Theory: Rethinking Women's Cinema“ („Estetika a feministická teorie: přehodnocení ženské kinematografie“) analyzuje zobrazování žen ve filmech, které režírovaly ženy. Postava a režisérka, obraz a kamera v těchto případech zůstávají odlišné, ale interagují spolu ve vzájemně závislých pozicích. Ty by se podle ní daly nazvat femininita a feminismus, přičemž jedno je reprezentovatelné kritickým dílem druhého, které ho udržuje ve vzdálenosti, konstruuje, rámuje, ale přesto ho

---

<sup>235</sup> Karine Chevalier, „Repetition and Difference: The Representation of Youth in the Films of Céline Sciamma,” s. 75-76.

<sup>236</sup> *Tamtéž*, s. 76.

<sup>237</sup> *Akvabely*, 0:43:34-0:44:03, 0:12:15-0:14:30, 0:41:17-0:42:59.

<sup>238</sup> Karine Chevalier, „Repetition and Difference: The Representation of Youth in the Films of Céline Sciamma,” s. 76.

respektuje a dává mu prostor.<sup>239</sup> V těchto filmech je podle de Lauretis symbolický prostor organizovaný takovým způsobem, že oslovují publikum jako ženu, nehledě na gender divaček a diváků.<sup>240</sup> Filmařky berou na vědomí rozkol mezi ideologickými reprezentacemi a vlastními postoji tím, že se ho snaží vyjádřit ve svých dílech. Zároveň ale nepopírají ani nevymazávají kulturní a ideologické reprezentace.<sup>241</sup> Filmová teoretička Iris Brey s tímto tvrzením nesouhlasí v tom smyslu, že podle ní female gaze (ženský pohled) potřebuje používat jiné filmové prostředky a způsoby reprezentace. Podle Brey je female gaze „především estetika touhy, kamera se přizpůsobuje tomu, aby zůstávala co nejbliž toužících těl.“<sup>242</sup> Toužících a ne toužených. A podle ní je *Portrét dívky v plamenech* právě jedním z nejlepších příkladů toho, jak může female gaze vypadat.<sup>243</sup>

Jako jeden z prostředků, kterými se může female gaze projevit, uvádí Iris Brey zachycení scén spojených s ženským tělem, které male gaze vynechává, protože mimo sexualizaci nemá v těchto filmech ženské tělo žádnou hodnotu.<sup>244</sup> Sciamma v *Portrétu* zobrazuje menstruaci, která se ve filmu vyskytuje jen zřídka a když už, jedná se většinou o první menstruaci ve filmech o dospívání, která má představovat jakýsi milník v životě postavy. Menstruace je kulturně tabuizovaná jako nechutná a nevhodná, protože není v souladu se sexualizovanými představami o ženách. Marianne se Sophií se ale o menstruaci baví stejně banálně, jako by šlo o počasí.<sup>245</sup> Nemají žádnou potřebu si o tom šeptat nebo to jakkoliv skrývat. Brey také poukazuje na to, že Marianne se v předchozí scéně dotýká své vulvy, aniž by to mělo sexuální náboj.<sup>246</sup> Objevuje se zde též podobně zřídka zobrazovaný potrat, který má navíc Héloïse potřebu reprodukovat obrazem. Postavy samy chtějí female gaze vytvářet - vzniká tu tak efekt mise-en-abyme, obrazu v obraze.

Podle Teresy de Lauretis radikální změna v podobě upuštění od mužského pohledu nemůže být limitována jen vymezením na rozdíly mezi „mužským“ a

---

<sup>239</sup> Teresa de Lauretis. „Aesthetic and Feminist Theory: Rethinking Women's Cinema.“ *New German Critique*. 1985, č. 34, s. 160.

<sup>240</sup> *Tamtéž*, s. 161.

<sup>241</sup> *Tamtéž*, s. 162.

<sup>242</sup> Iris Brey. *Le regard féminin : une révolution à l'écran* (2020). Paříž: Éditions de l'Olivier, 2020, s. 64. Vlastní překlad. Původní znění: [Le female gaze est] avant tout une esthétique du désir, la caméra s'adapte pour rester au plus près des corps féminins désirants.”

<sup>243</sup> *Tamtéž*, s. 63.

<sup>244</sup> *Tamtéž*, s. 14.

<sup>245</sup> *Portrét dívky v plamenech*, 0:55:00-0:56:32.

<sup>246</sup> Iris Brey, *Le regard féminin : une révolution à l'écran*, s. 65.

„ženským.“ Vyžaduje lepší porozumění rozdílům mezi ženami.<sup>247</sup> Absence takového porozumění vede např. k neviditelnosti černošek ve filmech vytvořených běloškami nebo neviditelnosti leseb v mainstreamové kultuře. Je potřeba konstruovat jejich viditelnost jako subjektů a objektů pohledu.<sup>248</sup> V *Akvabelách* Sciamma ukazuje tři rozdílné ženské zkušenosti, všechny tři hlavní postavy jsou jak subjekty, tak objekty (buď pro sebe navzájem nebo pro jiné). Zviditelňuje probouzející se ženskou sexualitu jak z pohledu lesbické dívky, tak z pohledu dívky, která svým vzhledem nezapadá. A ačkoliv je Sciamma běloška, všechny postavy v *Holčičí partě* jsou černé barvy pleti. Velká skupina dívek v La Défense není homogenní, naopak je každá z dívek jiná, některé jsou oblečeny hodně femininně, jiné hipopově nebo až maskulinně.<sup>249</sup> Dohromady tvoří živoucí celek, který dává prostor každé identitě.

Teresa de Lauretis dále analyzuje sexuální scény režírované ženami. Divák/divačka se v nich podle ní oddává erotickému napětí, ale ne prostřednictvím požitku nebo rozkoše (spojenými s voyerství a mužským pohledem), ale nezaměnitelného a bezprecedentního uznání.<sup>250</sup> Diváci jsou ve svém pohledu také omezeni vlastní sociální a sexuální pozicí, proto mohou pociťovat nepohodlí při sledování postavy, jejíž zkušenost se od té jejich vzdaluje. Koncept heterogenity publika, jak ji popisuje de Lauretis, znamená také heterogenitu individuálního diváka.<sup>251</sup> Oslovovat publikum jako ženu neznamena přiřadit mu pozici divačky, ale naopak vytvářet prostor pro vlastní identifikaci a snahu o vlastní pohled a porozumění.<sup>252</sup> Jak řekla Agnès Varda: „Svět není definovaný tím, jak se na mě ostatní dívají, ale tím, jak se dívám já.“<sup>253</sup> „Ženská“ kinematografie se tak podle de Lauretis zasazuje o redefinici soukromého i veřejného prostoru, která naplňuje potřeby „nového jazyka touhy“ a tím se podílí na „destrukci vizuálního potěšení,“ kterým se míní tradiční kánony estetické reprezentace založené na voyeurském potěšení z dívání se.<sup>254</sup>

V některých záběrech *Akvabel* se dívky objevují nahé nebo ve spodním prádle. Jejich těla ale nikdy nejsou sexualizována, působí tady spíš zranitelně

---

<sup>247</sup> Teresa de Lauretis, „Aesthetic and Feminist Theory: Rethinking Women's Cinema,” s. 164.

<sup>248</sup> *Tamtéž*, s. 165.

<sup>249</sup> *Holčičí parta*, 1:06:53-1:12:10.

<sup>250</sup> Teresa de Lauretis, „Aesthetic and Feminist Theory: Rethinking Women's Cinema,” s. 171.

<sup>251</sup> *Tamtéž*.

<sup>252</sup> Teresa de Lauretis, „Aesthetic and Feminist Theory: Rethinking Women's Cinema,” s. 171-172.

<sup>253</sup> *Filmer le désir*.

<sup>254</sup> Teresa de Lauretis, „Aesthetic and Feminist Theory: Rethinking Women's Cinema,” s. 175.



(Marie se extrémně pozoruje, Anne se chce za každou cenu ukázat Françoisovi) nebo naopak silně (trénující akvabely). Sciamma zde záběruje spíš do polodetailů a polocelků než do detailů soustředěných na jednotlivé erotizované části. V milostné scéně v *Holčičí partě* je, jak už bylo zmíněno, Marième aktivnější než Ismaël. Kamera se navíc soustředí spíš na jeho než na její tělo. V *Portrétu* Sciamma zobrazuje nahá těla, která jsou pohodlně, přirozeně uvelebená a neexistují tady pro pouhé uspokojení diváka. Zároveň pracuje s polodetaily, které těla „nerozřezávají“ na jednotlivé erotizované části. Objevuje se zde také symbolicky „explicitní“ zobrazení sexuálního aktu v případě podpaží penetrovaného prsty. Tato scéna může být chápána také jako zviditelnění sexuálních praktik, které se vymykají heterosexuálnímu rámci - zobrazováním queer postav se tato práce ještě bude zabývat.



Sciamma zobrazuje ženská těla tak, aby nebyla objektivizovaná - postavy zde zůstávají aktivními subjekty, jejich těla nejsou stylizovaná do nepřirozených pozic ani rozřezaná záběrováním. Příklady jsou z *Portrétu dívky v plamenech* a z *Akvabel*.

Iris Brey ve své knize *Le regard féminin : une révolution à l'écran* („Ženský pohled: revoluce na plátně“) analyzuje také zobrazování znásilnění ve filmech. To je podle ní buď zobrazeno s takovou implicitou, že nejde vůbec vidět a tím je minimizováno, nebo je naopak erotizováno.<sup>255</sup> Upozorňuje také na vymazání zkušenosti oběti nebo nucení diváka do pohledu násilníka, který má ze znásilnění potěšení. Navíc filmy často diváky utvrzují ve stereotypech o znásilnění (oběť si za to může sama, násilník nemůže za své pudy).<sup>256</sup> Z pohledu male gaze je znásilnění podívaná, female gaze umožňuje pohled na znásilnění jakožto na hrůznou tělesnou zkušenost.<sup>257</sup> V *Akvabelách* znásilnění vidíme, není zde jen implicitně naznačeno. Na začátku zůstáváme na obličeji Anne, která je v

<sup>255</sup> Iris Brey, *Le regard féminin : une révolution à l'écran*, s. 108.

<sup>256</sup> *Tamtéž*, s. 101-102.

<sup>257</sup> *Tamtéž*, s. 137.

šoku z toho, co se děje. Potom Sciamma ukazuje části jejího těla, na něž François sahá. Takové detaily by sváděly k erotizaci, ale tady slouží k tomu, aby ukázaly, jak François nerespektuje žádné hranice, a tím přiblížily Annino prožívání. Anne nepůsobí v žádném případě sexy, ale zranitelně. V dalším záběru se pak vracíme na její obličej. Anne se nejdřív snaží dostat polibek, po kterém toužila, ale pak už se čím dál víc odpojuje, aby vůbec vydržela to, co místo polibku dostala.<sup>258</sup> Toto zobrazení může vzbuzovat nepříjemný tělesný zážitek i v divácích, kteří jsou nuceni znásilněně pozorovat.

V kinematografii, kterou v patriarchální společnosti logicky vždy ovládali především muži, vznikla spousta stále dokola opakovaných stereotypů, kterými jsou zobrazovány ženy. Male gaze spočívá především v opozici muže-subjektu a ženy-objektu, jejíž hlavní rolí je být přitažlivá jak pro mužského hrdinu, tak pro diváka - na nějž se opět nahlíží jako na muže, ačkoliv s všudypřítomnou objektivizací žen na poli audiovizuální tvorby vyrůstají i všechny ženy. To, že je Céline Sciamma žena, proto automaticky neznamená, že ve svých filmech nebude reprodukovat male gaze. Protože se tento pohled stal zobrazovací normou, každý, kdo ho chce překonat, tak musí činit vědomě, osvobodit se od toho, co je mu nebo jí odjakživa předkládáno. Céline Sciamma se z mužského pohledu daří vymanit jednak tím, že používá pro něj typická klišé a převrací je; dále zobrazováním ženských těl jakožto energických a svobodných a v jiných funkcích než v té sexuální; a v neposlední řadě poskytnutím prostoru pluralitě ženských zkušeností - její ženské postavy jsou různého věku, rasy, společenského postavení, tělesných predispozic...

Iris Brey v přednášce, kterou pronesla v říjnu 2021 v bruselské Cinematek, upozorňuje na fakt, že filmy, které v historii zformovaly female gaze v jeho revolucionářské formě, zobrazují buď ženy, které chtějí opustit instituci heterosexuality, nebo lesby „znovu vynalézající lásku,“ a většinou se jedná o filmy lesbických režisérek.<sup>259</sup> Což vybízí k přechodu k následující - a závěrečné - podkapitole.

---

<sup>258</sup> *Akvabely*, 1:05:18-1:06:34.

<sup>259</sup> Iris Brey. *The Lesbian Gaze* [přednáška]. Brusel: Lesbiennale, 8. 10. 2021.

### C. Zobrazení queer postav

Jakožto režisérka-lesba se Céline Sciamma rozhoduje aktivně participovat na vytváření nového filmového jazyka, který se po vzoru male gaze a female gaze nazývá lesbian gaze. Iris Brey definuje lesbian gaze jako zobrazení žen, které se snaží vymanit z heterosexuality, nebo o tom alespoň sní, a tím se snaží porušit heterosexuální úmluvu<sup>260</sup> („heterosexual contract“ podle teoretičky Monique Wittig). Jedná se o filmový jazyk, který si klade za cíl co největší přiblížení k lesbické zkušenosti. To podle Brey znamená potřebu nalézt nové narativní formy a technické možnosti k zobrazení světa, který se vymyká hetero-patriarchálnímu režimu. Heterosexualita tady není sexuální orientace, ale politický režim. Lesbická postava tak není nutně postava, která má explicitní vztah s postavou stejného genderu, ale postava, která touží uniknout heterosexuálnímu režimu, a toho se dá dosáhnout jedině tím, pokud samotná filmová forma odmítá kodifikaci dominantní kinematografie.<sup>261</sup> Iris Brey vyjmenovává tři kategorie odporu:

1. zobrazení touhy jako nástroje k rozbourání režimu pomocí záběrování, vnitřní dramaturgie scény a nahrazení erotizace moci erotizací sdílení a pohledu,
2. cirkulaci v diegetickém filmovém prostoru, cirkulaci filmu v distribuci, protože filmy natočené prostřednictvím lesbického pohledu se potýkají s velkým rizikem, že budou zapomenuty (jako příklad uvádí snímky Chantal Akerman) a cirkulaci ve smyslu útěku jako odporu (tím se práce zabývala v předchozí kapitole),
3. angažovanost - boj za vizibilitu a otevření se novým perspektivám.<sup>262</sup>

Jak se tyto kategorie daří Céline Sciamma naplňovat? Co se týče dramaturgie, Sciamma přináší nové (nebo málo zažité) postupy - v *Portrétu dívky v plamenech* např. z příběhu zcela eliminuje mužské postavy, v transcendentální scéně u ohně, která představuje základní okamžik sdílení mezi hlavními postavami, se zas uchyluje k určitému pozastavení času a nechává

---

<sup>260</sup> Iris Brey. *The Lesbian Gaze*.

<sup>261</sup> *Tamtéž*.

<sup>262</sup> *Tamtéž*.

scénu běžet dlouho, ačkoliv (zdánlivě) nemá dramaturgickou funkci hodnou takové stopáže. Heterosexuálnímu (a můžeme doplnit cisgender) režimu se v jejích filmech snaží nějakým způsobem vlastně uniknout všechny hlavní postavy včetně těch, které jsou primárně ustanoveny jako cisgender a heterosexuální. Sophie nepřijímá těhotenství a nechce se stát matkou. Anne se postaví násilníkově dominanci. Marième a holky z party se nebojí klučičích gangů, jsou silné samy o sobě. Marième také nechce dopadnout jako její matka nebo těhotná kamarádka. Podle Karine Chevalier Sciamma rovněž zbavuje objevení vlastní homosexuality dramatu, nedělá z něj problém.<sup>263</sup> Sciamma to sama potvrzuje: „Homosexualita pro mě není téma, ale cesta.“<sup>264</sup> V tom tkví z dramaturgického hlediska velká inovace, protože dodnes se často objevuje omezující názor, že pokud film zobrazuje queer postavu, musí být její orientace nutně zdrojem dramatu, a Sciamma proti tomu vědomě vystoupila už před víc než patnácti lety.

Co se týče cirkulace, pohyb postav v prostoru je v těchto filmech volný a svobodný, jak už bylo zmíněno v předchozích kapitolách. Snímky se z velké části odehrávají v exteriérech, které otevírají diegetický prostor filmu a nabízejí postavám velkou svobodu. K cirkulaci ve smyslu distribuce lze poznamenat, že se Sciamma daří dostat lesbický pohled k mainstreamovějšímu publiku - její snímky objely velké festivaly, ale některé z nich byly uvedeny i v televizním vysílání nebo byly distribuovány do mainstreamových kin mnoha zemí světa. Nejedná se o těžko přístupné artové filmy. *Tomboy* se promítal také ve francouzských školách.<sup>265</sup> Filmy jsou rovněž angažované, snaží se pojmenovat společensky palčivá témata (patriarchát, genderová dysforie, rasismus...) způsobem, který je přístupný a srozumitelný pro každého.

Literární a filmové teoretička Lucille Cairns ve své knize *Sapphism on Screen* rozebírá stereotypy v lesbických frankofonních filmech. Obecně jsou filmy s homosexuálními postavami často komické, zesměšňují jinakost, nebo naopak tragické, kdy queer postava kvůli své jinakosti trpí a/nebo zemře. Ve frankofonním filmu se potom podle ní vyskytují dva hlavní lesbické archetypy -

---

<sup>263</sup> Karine Chevalier, „Repetition and Difference: The Representation of Youth in the Films of Céline Sciamma,” s. 67.

<sup>264</sup> „Entretien avec Céline Sciamma, réalisatrice de *Naissance des pieuvres*” [online]. Cinemotions.com. [cit. Karine Chevalier 7. 12. 2017]. Dostupné z: <http://www.cinemotions.com/interview/10573#6kPsTPHUEXuOlorY.99>

<sup>265</sup> „Tomboy : sa projection controversée dans les écoles.” [online]. Lefigaro.fr. 24. 12. 2013. [cit. 22. 8. 2022]. Dostupné z: <https://www.lefigaro.fr/cinema/2013/12/24/03002-20131224ARTFIG00339--tomboy-sa-projection-controversee-dans-les-ecoles.php>

kriminalita a patologie.<sup>266</sup> Porušení zákona znamená zlo a figura lesby porušuje „zákony přírody.“<sup>267</sup> K tomu se přidávají další zákony (právní, boží), proti nimž jedná. Co se týče patologie, jejím hlavním příznakem bývá narcistické spojení, které jakožto pátrání po vlastním já může být vyjádřeno jako zdvojení nebo psychosexuální nezralost.<sup>268</sup> Jedním z hlavních vzorců tohoto pojetí je meziženská touha vedoucí k splynutí a nerozeznatelnosti. Stejnost je děsivá, ohrožující, a kompletní nerozeznatelnost vede k absenci tření, které je základním principem pohybu a života, a proto v této koncepci splynutí vede k nehybnosti a smrti.<sup>269</sup> „Ať už má sklony ke kriminalitě nebo patologii, přítomnost lesbické postavy nevěstí nic dobrého,“<sup>270</sup> shrnuje to autorka.

Cairns rozebírá starší snímky, jí pojmenované archetypy ale přetrvávají i v současné (nejen) frankofonní kinematografii zobrazující ženské queer postavy. Jako příklad lze uvést filmy jako *Respire* (Mélanie Laurent, 2014), kde se hlavní hrdinka dopustí vraždy, *Vic+Flo viděly medvěda* (*Vic+Flo ont vu un ours*, Denis Côté, 2013), jehož hlavní postavy jsou bývalé vězenkyně, nebo *Benedetta* (Paul Verhoeven, 2021), kde se objevují motivy jako halucinace nebo posedlost. Jako další příklad stereotypních „lesbických“ filmů uvádí Lucille Cairns ty, v nichž se ženská homosexualita vyskytuje spíše implicitně.<sup>271</sup> Zde se často nemůže lesbická láska realizovat kvůli překážkám, které jí staví rodina.

Rodinnou překážku - matka naléhá na to, aby se Héloïse vdala - můžeme najít i v *Portrétu*. Zobrazení lesbického vztahu je zde ale explicitní, láska se realizuje. Postavy sice porušují různá společenská pravidla, ale nikdy nezacházejí za hranici kriminality, násilí v tomto filmu zcela absentuje. Pomocí hry se zrcadlem a bergmanovského splynutí obličejů se zde jakýsi náznak zdvojení objevuje, ale nevychází z patologie, naopak naráží na téma porozumění, sdílení a rovnosti mezi postavami. Osud Héloïse by se dal vnímat jako tragický, ale zůstává jí vzpomínka na Marianne a další možnosti úniku (v divadle na konci sedí sama). V *Akvabelách* se rovněž neobjevuje ani kriminalita, ani patologie. Naopak je Mariina touha po Floriane čistější, méně patologická než ta Françoisova, kterému jde jen o sex a když ho nedostane, znásilní Anne. I zde lze zachytit

---

<sup>266</sup> Lucille Cairns. *Sapphism on Screen: Lesbian Desire in French and Francophone Cinema* (2006). Edinburgh: Edinburgh University Press, 2006, s. 15.

<sup>267</sup> *Tamtěž*, s. 20.

<sup>268</sup> *Tamtěž*, s. 52.

<sup>269</sup> *Tamtěž*, s. 87.

<sup>270</sup> *Tamtěž*. Vlastní překlad. Původní znění: „Whether criminal or sick, the lesbian is bad news [...]“

<sup>271</sup> *Tamtěž*, s. 91.

náznak zdvojení. Marie sice na začátku chce být jako Floriane, ale jakmile blíž pozná její utrpení, změni svůj postoj. Nakonec je ráda, že není jako ona. Postava Marie nepředstavuje v příběhu žádné ohrožení ani katastrofu, je křehká a zranitelná, ale zároveň dost silná na to, aby se za sebe nakonec postavila.

Co se týče milostných scén, Cairns poznamenává, že dochází k časté erotizaci lesbické figury nebo páru skrz diegetický voyeurský male gaze.<sup>272</sup> Jak už bylo zmíněno, v *Akvabelách* je to obráceně - Marie voyeursky pozoruje heterosexuální pár. Dál si Cairns všímá, že se záběry v lesbických milostných scénách opakovaně soustředí na obličej, který je prioritizován před jinými částmi těla. To vysvětluje zjednodušujícím binarismem, který tradičně spojuje ženy s emocemi a muže se sexem.<sup>273</sup> „Milostná scéna“ v *Akvabelách* je snímaná z větší části v distancovaném polodetailu, který následují detaily na obličej, ale jak už bylo zmíněno v předchozí kapitole, Floriane trpí, scéna nemá erotický náboj. Ten obsahuje polibek na konci, který na obličej a emoce soustředěný je, čímž by se dal považovat za konvenční. Zdá se ale, že zde dává toto záběrování smysl - scéna koresponduje s emočním vyvrcholením Mariiny linky.<sup>274</sup> V *Portrétu Sciamma* klade velký důraz na pohyby rukou při polibkách, které mají větší sexuální náboj než polibky samotné, jež jsou často snímány pod takovým úhlem, že nejde postavám přímo vidět obličej. Ruce zde představují aktivní, sexuální části těla - takto v heterosexuálních milostných scénách moc často zobrazovány nejsou. Pomocí penetrace podpaží a velkého detailu polibku s vlhkým aspektem slin zde sexualita dostává svůj prostor a není zastřena nebo nahrazena emocemi.<sup>275</sup> Tato scéna navíc místo okamžiku vyvrcholení končí pohledem na oči - i tady se stále nacházíme v logice „vidět a být viděna,“ jedná se o moment sdílení a respektu kladoucí důraz na ženskou rozkoš.

Francouzské filmy také podle Cairns zobrazují své queer ženské postavy jako kanonicky femininní spíš než maskulinní. To může souviset s obecným nárokem na francouzské ženy, aby zapadaly do hypernormativní feminity, která je protějškem francouzského mužského šovinismu, který se potřebuje definovat a vymezovat proti svému femininnímu opaku<sup>276</sup> (podobně jako jsme to u Judith Butler viděli v případě heterosexuality, která potřebuje homosexualitu, aby se

---

<sup>272</sup> Lucille Cairns, *Sapphism on Screen: Lesbian Desire in French and Francophone Cinema*, s. 94.

<sup>273</sup> *Tamtěž*, s. 173.

<sup>274</sup> *Akvabely*, 1:00:00-1:03:24, 1:12:56-1:15:20.

<sup>275</sup> *Portrét dívky v plamenech*, 1:22:24-1:24:18, 1:32:25-1:33:06.

<sup>276</sup> Lucille Cairns, *Sapphism on Screen: Lesbian Desire in French and Francophone Cinema*, s. 196.

vůči ní mohla vymezovat). Lucille Cairns upozorňuje, že problém tkví v tom, že lesbické narativy jsou vnímány jako divácky přitažlivé pouze tehdy, pokud jejich protagonistky vypadají jako kanonicky krásné, heterosexuální ženy. Pokud by tomu tak nebylo, mohly by odradit muže, kteří stále z velké většiny kontrolují každý aspekt filmové produkce.<sup>277</sup> Céline Sciamma se nepodařilo z tohoto stereotypu v případě jejích queer postav vymanit, Marie, Floriane, Marianne i Héloïse jsou femininní i kanonicky krásné. Některé vedlejší postavy filmů tento stereotyp nenaplnují (Anne, Marième v roli tomboye), ale jedná se o postavy heterosexuální, u nichž jako by si to Sciamma na rozdíl od queer postav mohla dovolit.

Filmová teoretička Melissa Rigney se s Cairns shoduje v tom, že ženská maskulinita představuje metaforickou hrozbu pro mužskou maskulinitu a genderovou binaritu.<sup>278</sup> Ve své analýze se soustředí převážně na zobrazování transgender postav. Ty jsou často demonizovány buď jako zabijáci, sexuální predátoři nebo vyšinutí psychopati - jako příklad uvádí *Mlčení jehňátek* (*The Silence of the Lambs*, Jonathan Demme, 1991).<sup>279</sup> Touha změnit své pohlaví je podle ní v těchto filmech zakořeněna v abnormalitě a psychóze a vede k šílenství a/nebo kriminalitě.<sup>280</sup> Transgender postava musí být odlišena od ostatních a vyloučena ze společnosti, aby mohl opět nastat genderový pořádek. Dalším příkladem jsou ty trans postavy, které jsou naopak komické a přinášejí publiku humornou úlevu.<sup>281</sup> Pokud už se někde trans postava vyskytuje, většinou se jedná o trans ženu, existence trans mužů je pro binární patriarchální společnost méně přijatelná z podobných důvodů jako ženská maskulinita.<sup>282</sup> Pokud se dá Mickaël za trans chlapce označit (jeho identita stále není zcela jasná), poskytuje zde Sciamma prostor zřídka reprezentované skupině. Zároveň je Mickaël úplně normální dítě, není psychopat ani kriminálník, ani ho film nezesměšňuje.

Rigney dále rozebírá film *Kluci nepláčou* (*Boys Don't Cry*, Kimberly Peirce, 1999), kde je postava trans muže znásilněna, čímž se na konci filmu ustanoví jeho pohlaví jako ženské a je mu vnucena pozice objektu místo subjektu.<sup>283</sup>

---

<sup>277</sup> Lucille Cairns, *Sapphism on Screen: Lesbian Desire in French and Francophone Cinema*, s. 6-7.

<sup>278</sup> Melissa Rigney. „Brandon Goes to Hollywood: "Boys Don't Cry" and the Transgender Body in Film." *Film Criticism*. 2003-04, č. 28, s. 6.

<sup>279</sup> *Tamtéž*, s. 4.

<sup>280</sup> *Tamtéž*, s. 5.

<sup>281</sup> *Tamtéž*, s. 4.

<sup>282</sup> *Tamtéž*, s. 6.

<sup>283</sup> *Tamtéž*, s. 9.

Znásilnění zde také normalizuje jeho tělo a spojuje kategorie pohlaví a genderu. Takové (ačkoliv většinou méně) násilné odhalení „pravé podstaty“ trans postavy se vyskytuje ve více snímcích a *Tomboy* bohužel není výjimkou. Při vylézání z vany vidíme, že Mickaël má vulvu, Sciamma to ukazuje, ačkoliv ho doma oslovují dívčím jménem a situace by tedy byla pochopitelná i bez toho. Na konci pak dochází k ponižujícímu odhalení Mickaëlova rozkroku v rámci dětské party.<sup>284</sup> Objevuje se zde tedy jakási nutková snaha ukázat, co má Mickaël mezi nohama, což je pro dějovou linku zcela nepotřebné a akorát dochází ke zbytečnému zobrazování dětské nahoty, s níž by se mělo zacházet opatrněji.

Rigney také poznamenává, že trans postavu často za porušení kulturních pravidel dostihne trest. Kultura musí veřejně potrestat toho, kdo nenaplnuje konvenční genderové kategorie, v čemž se shoduje s Butler.<sup>285</sup> Takového člověka je povinna napravit, jako je za své chování potrestán Mickaël rodinnou i kamarády - opět tedy velmi konvenčně.

Céline Sciamma při tvorbě svých filmů většinou vědomě přemýšlí o konvencích, prostřednictvím nichž bývají dospívající, ženy a queer postavy tradičně zobrazovány, a snaží se s nimi pracovat. V *Akvabelách* a *Holčičí partě* sice uplatňuje některé stereotypy, které se ve filmech o dospívajících používají, ale zdá se, že tak činí vědomě a prostřednictvím této hry se zdánlivě známým se jí daří srozumitelným způsobem proniknout do individuálních coming-of-age cest jejich hrdinek, které se dotýkají závažných témat a nezůstávají na úrovni „lehkého“ teen filmu. Se zažitými postupy si pohrává i v případě zobrazování žen, kde se zaměřuje na pozice objektu a subjektu i na fenomén voyerství a stalkingu. Tyto postupy ale převrací, její ženské postavy jsou primárně aktivní, živé bytosti, jejichž těla nejsou objektivizovaná a naopak se projevují velmi energicky a svobodně. Stejně tak zobrazuje i procesy spojené s ženskými těly, kterým kinematografie obvykle neposkytuje prostor, a tím publiku nabízí autentickou ženskou zkušenost, se kterou se lze identifikovat. Co se týče queer postav, Céline Sciamma se daří vyprávět vesměs dramaturgicky originální příběhy, v nichž není neheterosexuality zbytečně problematizovaná, a dostat je k širšímu publiku, a zároveň nejsou její queer postavy ani patologické, ani se

---

<sup>284</sup> *Tomboy*, 0:12:12-0:14:58, 1:14:29-1:16:04.

<sup>285</sup> Melissa Rigney, „Brandon Goes to Hollywood: "Boys Don't Cry" and the Transgender Body in Film,” s. 14.



nepouštějí do kriminální činnosti, ani nejsou zesměšňované, jako tomu v kinematografii bohužel ještě stále často bývá. V určitých aspektech se ale Sciamma stereotypů zbavit nepodařilo - její lesbické postavy jsou kanonicky krásné (a tím lépe akceptovatelné patriarchální společností) a v případě genderově nonkonformního dítěte kladě zbytečně velký důraz na jeho tělo a následně ho nechává rodinnou i kamarády potrestat, čímž opět určitým způsobem „vyhovuje“ společenským požadavkům.

## ZÁVĚR

„Stále přetrvává zármutek při pomyšlení na to, že budeme muset tyto hrdinky opustit, ale necháváme je jít. Nedochází tu k odtržení. Jsou soběstačné. Jsou svobodné.“<sup>286</sup> Iris Brey

*Akvabely, Tomboy, Holčičí parta a Portrét dívky v plamenech* se od sebe v mnoha ohledech odlišují - ať už věkem hlavních postav, vizuálním stylem, tématikou, dobou, prostředím... a v neposlední řadě svými příběhy. Pokud by nicméně bylo možné najít jednotné schéma, kterým by se daly shrnout všechny narativní linky těchto filmů, dalo by se říct, že v nich Sciamma vypráví o cestách ke svobodě. V expozici ukazuje, v čem spočívá nesvoboda postav (nespokojenost se svým vzhledem, s přiřazenou genderovou rolí, omezující rodinné a školní prostředí, předurčená budoucnost), následně nabízí možnosti, kterými se z této nesvobody vymanit, a v závěru přináší pohled na to, jak tato cesta změnila situaci postav a postavy samotné. Toto schéma je velmi obecné a určitě aplikovatelné i na celou další řadu filmů jiných autorek a autorů. Co od nich Céline Sciamma odlišuje jsou právě ony možnosti, které svým postavám nabízí, aby se osvobodily.

První takovou možností je pubertální revolta, která se ale v příbězích nakonec vyjeví jako možnost falešná, protože je ze své podstaty egoistická. Postavy potřebují nekonat změny jen kvůli sobě, ale i kvůli druhým, s čímž souvisí další možnost osvobození - láska a přátelství. Ty vedou k rovnosti a tím pádem i ke svobodě - pokud si opravdu přejeme svobodu milované osoby, přejeme si ji i pro všechny ostatní lidi. Nicméně nežijeme v utopii, kde by se se nikdo nesnažil mít moc nad druhými, a postavy tedy neřeší jen to, jak ony samy přistupují k druhým, ale musí se potýkat i s tím, jak je vnímá a omezuje společnost. Naštěstí vždy existuje způsob, jak se proti nespravedlivému systému vzepřít, a zde se objevuje hned několik dalších způsobů, jak se osvobodit. Postavy společenská pravidla parodují, a tím je zesměšňují, explicitně se proti nim stavějí, svobodně zacházejí se svými těly, vzpírají se násilníkům nebo

---

<sup>286</sup> Iris Brey, *Le regard féminin : une révolution à l'écran*, s. 240. Vlastní překlad. Původní znění: "Le déchirement à l'idée de quitter ces héroïnes demeure, mais on les laisse partir. Il n'y a pas de rapt. Elles sont autonomes. Elles sont libres."

utíkají. Všechny výše jmenované způsoby vedou k tomu, že svou situaci buď skutečně vyřeší, nebo ji vyřeší jen krátkodobě, ale odcházejí posilněny vědomím, že lze jednat svobodně za všech okolností.

V úvodu této práce jsem si položila otázku, na jaké prvky se lze soustředit, pokud chceme analyzovat téma svobody ve filmu. Zjistila jsem, že pokud je téma filmu řádně zpracované, lze ho najít opravdu v mnoha složkách díla. Pro ilustraci bude nejlepší *Portrét dívky v plamenech*, kde svobodu jakožto jedno z hlavních témat označila sama autorka. Jak už bylo zmíněno, téma svobody se odráží především v narativní lince, kdy Héloïse od revolty (nechce pózovat) přejde k lásce s Marianne a touze po rovnosti a nakonec se sama rozhoduje, jak se svým předurčeným osudem dál naloží. Téma se samozřejmě objevuje v dialozích, vyskytuje se ale i v charakteristikách postav, v dramaturgii jednotlivých scén, v pohybu postav po prostoru, v choreografii hereckých akcí, v pomalém plynutí příběhu, v „obrazu v obraze,“ v záběrování, v proměně světelné atmosféry a ve vědomém vzepření mužskému pohledu celou škálou dalších filmových prostředků, které ustanovují female gaze jako nový filmový jazyk.

Pro scenáristickou praxi má takové poznání nepopiratelný přínos v pojmenování možností, kterými lze uvažovat o tom, jakým způsobem promítnout do scénáře v podstatě jakékoliv obsáhlejší téma. Scénáře, které Sciamma píše, jsou velmi detailně propracované, všechno se vším souvisí a i jednotlivá témata jsou vzájemně propojená, a dávají tak smysl. Přínos poslední kapitoly zabývající se zobrazovacími konvencemi pak vidím především v tom, že by člověk jakožto autorka nebo autor neměl zapomínat, že má zodpovědnost za to, jakým způsobem bude jeho dílo ovlivňovat myšlení jeho publika. Všichni jsme nějakým způsobem předpojatí, proto je potřeba si uvědomovat, v čem tkví naše slabé stránky, bez ustání svůj pohled zpochybňovat a naslouchat lidem s odlišnou životní zkušeností.

Iris Brey ve své knize píše o postavách filmů vyprávěných ženským pohledem: „Stále přetrvává zármutek při pomyšlení na to, že budeme muset tyto hrdinky opustit, ale necháváme je jít. Nedochozí tu k odtržení. Jsou

soběstačné. Jsou svobodné.”<sup>287</sup> Naráží zde na pocit, který v publiku může vyvolat snímek, jehož postavy jsou tak autentické, až v nich lze zahlédnout sama sebe. Takové postavy je někdy opravdu těžké opustit. Po zhasnutí plátna nebo zaklapnutí notebooku se každopádně o postavy Céline Sciamma nebojíme (ačkoliv závěry jejích filmů nebývají zrovna šťastné), protože jsme poznali jejich sílu a odhodlání jít si za svým. A někdy se stane, že je ani po skončení filmu neopustíme.

---

<sup>287</sup> Iris Brey, *Le regard féminin : une révolution à l'écran*, s. 240. Vlastní překlad. Původní znění: “Le déchirement à l'idée de quitter ces héroïnes demeure, mais on les laisse partir. Il n'y a pas de rapt. Elles sont autonomes. Elles sont libres.”

## POUŽITÉ ZDROJE

### Filmografie

*Bande de filles* [Film]. Režie Céline Sciamma. Francie: Hold Up Films a Lilies Film, 2014.

*Filmer le désir* [Film]. Režie Marie Mandy. Francie: Saga Film, 2000.

*Naissance des pieuvres.* [Film]. Režie Céline Sciamma. Francie: Productions Balthazar, 2007.

*Portrait de la jeune fille en feu* [Film]. Režie Céline Sciamma. Francie: Lilies Films, 2019.

*Tomboy* [Film]. Režie Céline Sciamma. Francie: Hold Up Films, 2011.

## Bibliografie

- ARENDOVÁ, Hannah. *Krise kultury (1954-1968)*. Přeložil Martin Palouš. Praha: Mladá fronta, 1994.
- ARENDT, Hannah. *La crise de la culture (1954-1968)*. Přeložil Patrick Lévy. Paříž: Éditions Gallimard - Folio, 2008.
- ARENDT, Hannah. *The Human Condition (1958)*. Chicago: The University of Chicago Press, 1998.
- BARTKY, Sandra. „Foucault, Femininity, and the Modernization of Patriarchal Power.” *Feminist Theory Reader*. Londýn: Routledge, 2020.
- BOURGEOIS, Bernard. *L'Idéalisme allemand (2000)*. Paříž: Librairie philosophique J. Vrin, 2000.
- BREY, Iris. *Le regard féminin : une révolution à l'écran (2020)*. Paříž: Éditions de l'Olivier, 2020.
- BUTLER, Judith. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity (1990)*. New York: Routledge, 1999.
- BUTLER, Judith. „Response: Performative Reflections on Love and Commitment.” *Women's Studies Quarterly*. 2011, č. 39.
- CAIRNS, Lucille. *Sapphism on Screen: Lesbian Desire in French and Francophone Cinema (2006)*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2006.
- DELAFRAYE, Jacqueline. „L'Adolescence : l'entre-deux de tous les paradoxes.” *Le coq-héron*. 2013, č. 214.
- DRISCOLL, Catherine. *Teen Film: A Critical Introduction (2011)*. Oxford and New York: Berg, 2011.
- DUPEUX, Laura. *Éducation et liberté chez Hannah Arendt : Comment Arendt nous aide à penser une éducation à la liberté ?*. Magisterská práce. Paříž: Université Descartes, Paris V, Centre de Recherches Interdisciplinaires. Vedoucí práce Julien Pasteur a Sophie Audidière.
- EDNEY, Gemma. „Un Vrai 'Teen Film' Français? The Contemporary Adolescent Genre in French Cinema.” *Screening Youth (2019)*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2019.

ENGLISH, Jeri. „Childhood and Gender Panic in *Ma Vie en rose* and *Tomboy*.” *Screening Youth* (2019). Edinburgh: Edinburgh University Press, 2019.

FOUCAULT, Michel. *Dits et écrits IV : 1980-1988* (1994). Paris: Gallimard, 1994.

CHAREYRON, Romain a VIENNOT, Gilles. „Disparate Lives: Representations of Youth in French and Francophone Cinema.” *Screening Youth* (2019). Edinburgh: Edinburgh University Press, 2019.

CHEVALIER, Karine. „Repetition and Difference: The Representation of Youth in the Films of Céline Sciamma.” *Screening Youth* (2019). Edinburgh: Edinburgh University Press, 2019.

LAURETIS, Teresa de. „Aesthetic and Feminist Theory: Rethinking Women's Cinema.” *New German Critique*. 1985, č. 34.

LAURETIS, Teresa de. *Technologies of Gender: Essays on Theory, Film, and Fiction* (1987). Bloomington: Indiana University Press, 1987.

MULVEY, Laura. „Visual Pleasure and Narrative Cinema.” *Screen*. 1975, č. 16.

OUMANO, Elena. *Cinema Today: A Conversation with Thirty-Nine Filmmakers from Around the World* (2010). New Jersey: Rutgers University Press, 2010.

PAGES, Claire. „L'Age de la liberté : Hegel avec Foucault.” *Revue Philosophique de la France et de l'Étranger*. 2011, č. 4.

RIGNEY, Melissa. „Brandon Goes to Hollywood: "Boys Don't Cry" and the Transgender Body in Film.” *Film Criticism*. 2003-04, č. 28.

WEIL, Simone. *Attente de Dieu* (1942). Paříž: Éditions Fayard, 1966.

WEILOVÁ, Simone. *Tíže a milost* (1947). Přeložil Alan Beguivin. Praha: Kalich, 2009.

## Internetové zdroje

„Céline Sciamma by Steve Macfarlane: Cinematic choreography and the art of showing, not telling.“ [online]. *Bombmagazine.org*. 19. 2. 2015 [cit. 16. 7. 2022]. Dostupné z: <https://bombmagazine.org/articles/c%C3%A9line-sciamma/>.

„Céline Sciamma, la femme qui filmait les femmes“ [online]. *Lemonde.fr*. 30. 8. 2019 [cit. 16. 7. 2022]. Dostupné z: [https://www.lemonde.fr/m-le-mag/article/2019/08/30/celine-sciamma-la-femme-qui-filmait-les-femmes\\_5504326\\_4500055.html](https://www.lemonde.fr/m-le-mag/article/2019/08/30/celine-sciamma-la-femme-qui-filmait-les-femmes_5504326_4500055.html).

„Céline Sciamma: 'My films are always about a few days out of the world'“ [online]. *Theguardian.com*. 14. 11. 2021 [cit. 16. 7. 2022]. Dostupné z: <https://www.theguardian.com/film/2021/nov/14/celine-sciamma-petite-maman-interview-girlhood-portrait-lady-fire>.

„Céline Sciamma : portrait d'une réalisatrice en feu.“ [online - Youtube video] *France Culture*. 18. 9. 2019 [cit. 16. 7. 2022]. Dostupné z: [https://www.youtube.com/watch?v=WZXSniEvKdg&ab\\_channel=FranceCulture](https://www.youtube.com/watch?v=WZXSniEvKdg&ab_channel=FranceCulture).

„Entretien avec Céline Sciamma.“ [online] *Tomboy : dossier de presse*. 2011. Dostupné z: <https://medias.unifrance.org/medias/177/14/69297/presse/tomboy-dossier-de-presse-anglais.pdf>.

„Entretien avec Céline Sciamma, réalisatrice de Naissance des pieuvres“ [online]. *Cinemotions.com*. [cit. Karine Chevalier 7. 12. 2017]. Dostupné z: <http://www.cinemotions.com/interview/10573#6kPsTPHUeXuOlorY.99>.

„Iris Brey - The Lesbian Gaze“ [přednáška - Youtube video]. Brusel: Lesbiennale, 8. 10. 2021 [cit. 21.8. 2022]. Dostupné z: [https://www.youtube.com/watch?v=Mq5xbPUcAVs&t=711s&ab\\_channel=CINEMATEK](https://www.youtube.com/watch?v=Mq5xbPUcAVs&t=711s&ab_channel=CINEMATEK).

„Naissance des pieuvres et du cinéma de Céline Sciamma“ [online]. *Lemagducine.fr*. 22. 9. 2021 [cit. 16. 7. 2022]. Dostupné z: <https://www.lemagducine.fr/retrospectives/naissance-des-pieuvres-celine-sciamma-realisatrice-avis-film-10042818/>.

„Portrait de la jeune fille en feu' : le joli succès américain de Céline Sciamma“ [online]. *Courrierinternational.com*. 28. 2. 2020 [cit. 16. 7. 2022]. Dostupné z: <https://www.courrierinternational.com/revue-de-presse/cinema-portrait-de-la-jeune-fille-en-feu-le-joli-succes-americain-de-celine-sciamma>.

„Tomboy : sa projection controversée dans les écoles.“ [online]. *Lefigaro.fr*. 24. 12. 2013. [cit. 22. 8. 2022]. Dostupné z: <https://www.lefigaro.fr/cinema/2013/12/24/03002-20131224ARTFIG00339--tomboy-sa-projection-controversee-dans-les-ecoles.php>.



„« Viens, on se casse » : le récit du départ d'Adèle Haenel des César" [online].  
*Lepoint.fr*. 5. 3. 2020 [cit. 16. 7. 2022]. Dostupné z:  
[https://www.lepoint.fr/cinema/viens-on-se-casse-le-recit-du-depart-d-adele-haenel-des-cesar-05-03-2020-2365955\\_35.php](https://www.lepoint.fr/cinema/viens-on-se-casse-le-recit-du-depart-d-adele-haenel-des-cesar-05-03-2020-2365955_35.php).