

**Upřený pohled,**  
*ženské tělo očima filmových kamer*

**Maturitní práce z humanitních studií**

**Beata Mrazíková**

**R8.A**

**2018**

<b>Úvodem</b> .....	3
<b>Carol. Síla detailu</b> .....	4
Letmý pohled přes sklo.....	5
Genderová polarita.....	8
Kritický feminismus.....	10
<b>RHPS. Gender, sex a rock'n roll</b> .....	11
Lascivní kabaret.....	12
Lidé nízkých mravu.....	15
<b>Dames. Zdvojený pohled očí</b> .....	18
Fičkní svět - odraz první.....	19
Tělo jako ornament.....	21
<b>Závěrem</b> .....	24
<b>Soupis literatury</b> .....	26
<b>Přílohy</b> .....	28

# Úvodem

Možná, že právě čím dál tím více ve světle nedávných událostí se, spolu s pozicí žen v umění, mluví také o zobrazení žen na plátně filmovém. Laura Mulvey publikovala v roce 1975 v časopise *Screen* filmovou stať nazvanou „Vizuální slast a narativní film“ považovanou za vůbec první text feministické filmové teorie, ve které se velmi tvrdě vymezuje vůči zobrazení žen v narativním filmu pouze jako objektů k ukojení touhy. Mulvey zavádí ve své teorii pojem *the gaze* - zírání, spojovaný především s mužským diváctvím, který popisuje diváckou zkušenost a zároveň znamená uchvátit pohledem, definuje vztah moci mezi subjekty na plátně a diváky. Zírat znamená pohledem si přivlastnit diegetické<sup>1</sup> osoby, především pak ženy. Proces zírání klasifikuje do tří kategorií vycházejících především z psychoanalytických teorií Sigmunda Freuda či filmového teoretika Christiana Metzke, pro nějž je klíčový pojem *skopofilie* - absolutní slast vzniklá upřeným zíráním, z nichž vždy žena vychází naprosto potupně. V první z nich - teorii voyerismu, je divákovi přiřknuta role oka kamery, které dle režisérových pokynů, s potěchou klouže po krásných tělech. Dalším důležitým bodem je zrcadlení, divák (samozřejmě mužský) se musí identifikovat s děním na plátně, což nutně přenáší patriarchální řazení společnosti i do fikčních světů. Třetím klíčovým slovem je pak pro Mulveyovou fetišizace související s ženským obrazem, částečně také související s kultem filmových div. V Mulveyové<sup>2</sup> feministické teorii se pak skopofilie spojuje s šovinistickým, dominantním světem, kde si muži přivlastňují ženy jak skrz plátno, tak ve fikčním světě a její autorka volá po nutné změně.<sup>3</sup>

Ač v této stati je mnoho pravdivého, opravdu ženy si v průběhu let těžko vybojovávaly rovné postavení před kamerou, z dnešního hlediska se může zdát teorie velmi jednostranná s řadou chyb a mezer a také již poměrně zastaralá. Ve svém práci se pokusím vytvořit dialog s tímto esejem pomocí interpretace tří snímků z průběhu

---

<sup>1</sup> diegetické osoby = osoby v rámci fikčního světa

<sup>2</sup> Ženská příjmení nebudu v nominativu přechylovat, avšak v ostatních pádech ano, jak panuje obecný úzus při nepřechylování

<sup>3</sup> „Není možné vytvořit alternativu jen tak najednou, ale můžeme se pokusit o změnu tím, že budeme zkoumat patriarchální společnost nástroji, které nám poskytuje, a psychoanalýza je významným, i když ne jediným z nich.“ Mulvey, L: Vizuální slast a narativní film, in Oates-Indruchová, L. (ed): *Divčí válka s ideologií: klasické texty angloamerického feministického myšlení*. Praha, Sociologické nakladatelství, 1998, s. 118

více než osmdesáti let, které zastupují proud klasické narativní kinematografie, avšak zobrazují ženy jinak, často velmi podvrtným způsobem, než jak píše Mulvey opomíjející například fenomén campu, který je zářným příkladem možnosti extrémně si zahrávat s genderovými rolemi a jejich zobrazením.

Pro svou analýzu jsem si zvolila muzikál *Dames* Busbyho Berkeleyho z roku 1934, kultovní snímek Jima Shermana *Rocky Horror Picture Show* z roku 1975 a z poslední doby film *Carol* (2015) Todda Haynese.

## **Carol. Síla detailu**

Snímek *Carol* amerického režiséra Todda Haynese zobrazuje milostný příběh právě se rozvádějící dobře situované ženy z vyšší třídy jménem Carol a Therese, mladé prodavačky se zálibou ve fotografování, ve Spojených státech 50. letech. Haynes se proslavil na začátku 90. let filmy jako *Jed* či *Safe*, které se řadí k vlně tzv. new queer cinema a i v jeho předposledním snímku hraje lesbický motiv důležitou roli. V jeho předchozích filmech s queer tematikou se však vždy jednalo o vztah mezi dvěma muži, až v *Carol* se role obrací a muži se stávají nositeli vztahové normality. Za zobrazením vztahu dvou žen totiž Haynes ukrývá mnohem obecnější komentář k genderové společenské nevyváženosti (nejen) té doby, který by ve vztahu dvou mužů nefungoval tak silně.

Podle zvoleného příběhu by se mohlo zdát, že Haynesův film přesně zapadá do škatulek, které ve své stati zmiňuje Mulvey, avšak tím také dokládá jednu z jejích chyb. Film zobrazuje přísně hierarchizovanou patriarchální společnost a kamera se často opájí detaily tváří dvou hlavních hrdinek, ne však z důvodu čistě estetického, který *Vizuální slast* zmiňuje. Naopak se snaží zobrazit dobovou realitu, tak jak ji vnímá dnešní divák, což samo vytváří kritický komentář. Obecně Mulvey naprosto opomíjí dobové snímky, které jsou samozřejmě nuceny naprosto odlišně pracovat s obrazem reality a jejího vztahu k době vzniku. Právě pro Haynese 50. léta fungují

jako odrazná plocha pro současný západní svět, který opět řeší témata genderové nerovnosti a práv menšin, které v *Carol* splývají v jedno.

Retro snímky většinou oplývají značnou nostalgií iniciovanou motivem vzpomínání, čemuž se ale *Carol* vyhýbá, a tak se zbavuje možného šovinistického podtónu, kdy by osoba vzpomínala na ztracená léta, kdy se žilo lépe. Právě nostalgie by do konceptu Mulveyové přesně zapadala. Přesto se však snímek přímo vyžívá v krásných dobových šatech, zobrazením luxusních restaurací a starých aut, které ale slouží k zobrazení povrchnosti a tradicionality pod zástěrkou pokroku... a upřímně, také zkrátka lahodí divákovu oku, což je tah zcela pragmatický.

### **Letmý pohled přes sklo**

Úvodní titulková sekvence začíná detailním pohledem na mříž kanálu, což již hned zpočátku nastiňuje jeden z hlavních obrazových motivů, čímž je detail a fragment a samozřejmě také uvozuje obsesi ornamentem, která prochází celým snímkem. Kamera často snímá pouze v detailech, při rozhovorech vidíme mnohdy jen část obličeje, ústa či ruku<sup>4</sup>. Hlavní postavy se objeví celé až téměř ke konci filmu, kdy projdou určitým psychologickým vývojem. Muži jsou ale naopak od žen již od počátku snímání celí, a tak to přetrvává po celou dobu filmu. Detail čili fragment ženského těla precizně zobrazuje vnímání žen optikou dobové společnosti, jako osob méněcenných, které nemohou plně a samostatně fungovat. Kamera tedy snímá hrdinky dobovou optikou, avšak ke konci se stává spíše kamerou prorockou, která hrdě poukazuje na možnou budoucnost, s akcentem na Theresinu výjimečnou schopnost obstát v životě sama bez mužské opory a hrdinku tak snímá ve stejném poměru jako okolní muže.

Snímku též dominuje výrazný motiv ženského pohledu, popřípadě i opětovného protipohledu, který velmi dobře funguje na úrovni intimity a pracuje s možnostmi filmového jazyka. Často mnohem důležitější než dialog sám je pohled, který jej

---

<sup>4</sup> viz příloha obrázek č. 1

doprovází. Mnoho totiž zůstává nevyřčeno či nedořečeno, jako by kontakt očí fungoval jako tajný jazyk, jímž jediným je možné říkat celou pravdu. Je to však jazyk, kterým se dorozumívají především ženy, což opět odkazuje k dobové nemožnosti, aby byl ženský hlas vyslyšen. Důraz na detail se spolu s pohledem stávají dominantní vizuální metaforou snímku a výrazem toho, kdy formální stránka naprosto koreluje s obsahem.

Dalším velmi výrazným vizuálním prvkem je množství záběru snímaných skrz rám či přes sklo<sup>5</sup>, často navíc zamlžené, za touto neviditelnou bariérou se opět nacházejí především Therese a Carol. Hrdinky jsou též málokdy snímány ve středové kompozici, což vše opět odkazuje ke společensko-genderové nerovnováze a tabuizaci lesbického vztahu. Často také vidíme ženy ne přímo za sklem, ale jako pouhé prchavé odrazy na kapotě auta či na vodní ploše, což dotváří dojem křehkosti a nejisté prchavosti, kterou jejich vztah v této době představoval. Podobně fungují i používané filtry, které podtrhují celkové chladné a odtahité ladění snímku.

Kameraman Edward Lachman často též hrdinky zasazuje do mnohohlavých davů, plných anonymních lidí spěchajících za něčím neznámým. Málokdy ale v tomto davu vidíme ženy, nejvíce se jich objevuje v prostředí pro ně stereotypně přisuzovaném, v nákupním centru. Naopak v restauracích, barech a kancelářích se to jen hemží muži, mezi nimiž Therese s Carol vyčnívají. Nejlépe je to vidět na scéně ke konci filmu, ve které se Therese sebevědomně pohybuje v kanceláři *New York Times*, jinak plné mužských kolegů, a právě skrz prostředí nejlépe divák poznává její duševní vyspělost, které dosáhla díky Carol. Na jednu stranu to poukazuje na její emancipační výjimečnost, ale také zobrazuje dobovou normalitu. Carol je snímána tímto způsobem již od začátku, což dokazuje nevyrovnanost mezi těmito dvěma ženami a v průběhu pak vývoj jejich vztahu. Ve scéně, kdy Abby přichází ke Carol domů, aby ji utěšila, dokonce hlavní protagonistka přirovnává své pocity k osamělé osobě v davu, avšak neupřesňuje, k jaké zkušenosti přesně se její výrok vztahuje. Může být totiž mnohem obecnější metaforou pocitů jakýchkoliv menšin.

---

<sup>5</sup> viz příloha obrázek č. 2 a 3

Důležitým motivem reflektujícím obraz jako takový, i když se přímo na vizuální stránce snímku neprojevuje, je Theresin koníček - fotografování. Zprvu hrdinka fotografuje především věci a tvrdí, že osoby zachycovat neumí a nechce. Poté však, co započne její vztah s Carol a dostane od ní nový fotoaparát, tak se téma jejích fotografií úplně obrátí, stává se téměř posedlou lidskou tváří. Tím, že si více uvědomí své nerovné postavení skrz případ své přítelkyně, získává obrovský cit pro zachycení těchto nevyrovnaných každodenností. Na začátku nefotila osoby možná ze strachu z voyerismu, ale poté si uvědomí, že se pouze nezachycuje realitu, ale skrz obraz ji může i měnit.

Když mužští režiséři točí filmy o ženách, především pak o ženské lásce, často se jedná o filmy primárně určené pro muže, točené za účelem, aby se pouze pokochali, speciálně pak pokud se ve filmu vyskytují lesbické milostné scény. Haynesův film by to této kategorie mohl také snadno zapadnout, avšak daří se mu jednoznačné slasti vyvarovat. Ve snímku se téměř nevyskytují sexuální scény, a pokud ano, tak jsou natočeny co nejucudněji, zahalené v mlhavém oparu a vidíme spíš pouze milostnou předeheru. Odpadá tím až pornografická rozkoš, která se občas vyskytuje u scén podobného typu. Kameraman Lachmann se snaží snímat ženy jako postavy, ne objekty. Zobrazením převážně emoční roviny vztahu pak vzniká mnohem větší divácké napojení ze strany vnímavého publika, ženského i mužského pohlaví.

Haynesův film však může zpočátku lákat mnoho mužských diváku, kteří se chtějí pokochat pohledem na ženské představitelky, kvůli právě svému hereckému obsazení. Haynes se rozhodl do titulních rolí obsadit herečky známé pro svou schopnost často měnit tvář. Divák nalákaný pouze na ženské představitelky, tak může být zklamán. Jak jsem již psala výše, Haynes se snaží své hrdinky snímat co možná nejpřirozeněji a nijak se v jejich kráse nevyžívá a přestože jsou celou dobu velmi krásně oblečené, nejedná se o kostýmy nijak výzývavé či sexualizované, např. část, ve které přespávají v motelu by leckteré mohla svádět k tomu, obléci své představitelky do nočních košilek či podobného nezahalujícího oblečení, avšak Therese má klasické pyžamo a Carol velmi zahalující župan.

## Genderová polarita

*Carol* by se dala nazvat příběhem o Theresině vnitřní emancipaci, která je naznačena především velkým množstvím drobných detailů a jako její průvodkyně funguje právě postava Carol. Odsouzenost vztahu k zániku je jasná již ze začátku, především kvůli jasně zobrazené konzervativitě společnosti, ale také kvůli divácké zkušenosti s retro filmy s queer tematikou, jako např. *Zkrocená hora (2005)* a také zkušenosti s žánrem melodramatu samotným. Role Carol tak zákonitě musí hrát důležitější roli, sledovat pouze vztah nemožný již od samého začátku se zdá příliš jednoduché. Sledujeme tedy především vývoj Therese z naivní mladé dívky v samostatnou ženu, právě po vzoru své milenky. Lesbický vztah pak funguje především jako překlenující rituál do společnosti revoltujících samostatných žen. Staví Therese do pozice ženy odmítnuté společností, nucené se s tímto stavem vyrovnat a normám se postavit, heterosexuální vztah by jí tuto příležitost nikdy neposkytl.

Již od začátku se ve snímku objevují náznaky, že Therese nikdy nemohla naplnit dobový ideál *stepfordské paničky*, a moct jej naplnit ani nebude. Prvním drobným náznakem o jejím postoji k normám je již replika z obchodního domu, kdy Carol nabízí místo panenky koupí vláčku a sama přiznává, že si raději hrála s auty a klučičími hračkami. V dospělém věku pak vidíme, její nezvyklý postoj k mužům v porovnání s ostatními dívkami, které se vdávají pouze proto, že již na to mají věk, Therese přemýšlí nad naprosto jinými aspekty manželského svazku. Můžeme sice také jednoduše říct, že je pouze naivní a čeká na pravou lásku, zároveň ale dokazuje dobově výjimečnou ženskou samostatnost.

Všechny mužské postavy se však snaží jak Carol, tak Therese do jakýchsi ideálních škatulek násilím napěchovat. Neustále korigují jejich chování a snaží se jim vštípit, co by jako ženy měly a neměly dělat. Nejlépe to jde vidět na postavě Harge, manžela Carol, který je nesmírně majetnický a neustále své manželce opakuje, jak moc mu jako žena patří a zároveň si přisvojuje všechny její zásluhy a majetek, příkladem budiž scéna v níž samozvaně vtrhne do jejího byt s větou, že přece má právo chodit do jejího obydlí, kdykoliv se mu zachce. Na druhou stranu je též ale ukázána i jeho



neschopnost jednat sám za sebe, vše důležité za něj totiž vyřizují jeho pomocníci. Zdá se, jako by mu podlomil kolena fakt, že ztratil ve vztahu dominantní pozici. Prvotní impuls k rozvodu, ač to nikde není přesně řečeno, vyšel nejspíše od Carol a ne od něj, což naprosto narušilo jeho jisté ego, proto se tolik mstí. Cítí, že jako muž-vůdce naprosto selhal. Tam, kde selhává rozum, musí nastoupit násilí. V celém filmu se nachází plno dalších drobných odkazů na mužský svět a jeho vnímání, například podomní prodejce/najatý agent zásadně prodává časopisy, v nichž se nacházejí různorodé návody pro ženy<sup>6</sup> nebo manželovi jedné z vedlejších postav vadí, že jeho choť kouří pouze z důvodu, že to ženám nepřísluší. Stejně tak muži, se kterými přichází do styku Therese, se chovají spíše jako malé děti. Nejdříve vypadají velmi sebejistě, ale styk s ženou, která se vzpírá jim nastaveným mantinelům, je naprosto vykoledí. Zdánlivě předepsané role jsou naznačeny již na začátku, kdy kamera pomalu zabírá panenky ve vitríně a kolemjdoucí malé holčičky je obdivují. Takové jednou samy také budou, mrtvolné, za sklem, sloužící pouze k výstavním účelům a na hraní. S předem danými rolemi si Haynes zahrává i ve vyobrazení vztahu samotného, který má zpočátku stejný vývoj jako nejschematičtější heterosexuální romantický příběh o ženě, která se bezhlavě zamiluje do muže z vyšší třídy, jež ji postupně uvádí do společnosti. Carolin způsob seznamování nese typické machistické znaky, které ale díky převrácení genderových rolí získávají nový význam. Její postava totiž nevyznívá tak přehnaně sebejistě jako její mužský protějšek, nikdy si totiž sama nemůže být natolik jista svou pozicí, cítí se jistě pouze ve známém prostředí. Ačkoliv se může též zdát, že se jedná o klasický příběh o dominanci a submisivitě, brzo se pozice obou žen ve vztahu začínají vyrovnávat, což souvisí s výše zmíněným emancipačním motivem. Zasnávitel nikdy nehraje typickou dominantní, jeho úkolem je svoji moc a vědění předat dále.

Velmi často se ve filmu opakuje prostá věta „*miluji tě,*“ která však naprosto mění význam s tím, kdo ji pronáší. Haynes se s její pomocí snaží o definici toho, co znamená milovat v ženském a v mužském pojetí. V Hargeově - mužském jazyce to znamená *chci tě* ve fyzickém slova smyslu, *chci tě, protože mi patříš a nejsem*

---

<sup>6</sup> Pravděpodobně se jedná o návody inspirované slavnou reklamou „*you mean a woman can open it?*“ viz příloha, obrázek č. 4

*schopen prohrávat*. Ústy Carol či Therese se pak jedná o vyznání romantické až osudové lásky, pro kterou se trpí a strádá, lásky, která je, naopak od té mužské, schopna ztrácet a chápat.

## **Kritický feminismus**

Poměrně nezvykle pracuje Haynes s klíčovým tématem lesbické lásky. Valná většina queer romancí pracují s tématem zakázané osudové lásky, kterou ale Haynes posouvá zajímavým směrem a vzhledem k ustanovenému úzu viz *Zkrocená hora* (2005) či *Dětská hodinka* (1961)<sup>7</sup> pracuje s diváckým očekáváním<sup>8</sup>. Co se na začátku opravdu zdá jako osudová láska se velmi výrazně v průběhu snímku mění. Zdá se totiž, že ze strany Carol se částečně jedná o vzdorovitý akt politického lesbianismu, což silně dekonstruuje ideu, že si ženy byly souzeny na první pohled, ale posiluje možné feministické čtení. Therese je sice nejdříve také z ukončení vztahu zdevastovaná, avšak pomůže jí to postavit se na vlastní nohy a odnést si z něj životní zkušenost. Přesto však Haynes obraz samotného vztahu neznevažuje a vykresluje jej velmi emocionálně, což dokládá především pak úplný poslední záběr z celého snímku, rozhodnutí o jeho přerušení (či navázání, záleží na interpretaci) pak prokazuje výjimečnou ženskou moudrost. Třešničkou na dortu k feministickému čtení je pak obsazení Sarah Paulson, herecké ikony queer komunity a aktivistky za ženská práva, do role Abby, která v celém filmu působí jako nejemacipovanější postava, od které zbylé ženy přijímají rady.

Snímek ale též obsahuje i prvky, které nabádají k druhému způsobu čtení, a to, že Carol není přímo snímek o emancipaci, který vyzývá silné hrdinky, ale naopak se snaží kritizovat zaběhnuté stereotypy ve společnosti skrze ústupky, které musí ženské hrdinky provádět. Nejvýrazněji se tato interpretační možnost projevuje v vývoji rozvodového soudu, kde Carol nakonec nátlaku musí ustoupit z požadavku, aby ještě

---

<sup>7</sup> Jak Ang Lee ve svém snímku *Zkrocená hora* (2005), tak Billy Wilder v *Dětské hodince* (1961) zobrazují homosexuální lásku jako nemožnou, končící tragicky; oba snímky se odehrávají v 60. letech 20. století.

<sup>8</sup> Diváci a jejich očekávání se u Carol dělí na dvě skupiny, někteří totiž znají knižní předlohu, jež v roce 1952 napsala Patricia Highsmith pod názvem *Cena soli*.

mohla vídat svou dceru, ví totiž, že soudní spor by jistě prohrála. Získá tak znovu nezávislost, avšak za šíleně obrovskou cenu. Snímek se jmenuje podle její postavy, což nahrává spíše této interpretační možnosti. Kdyby se však jmenoval *Therese*, pak se jednalo o jakousi parafrázi na iniciační příběh, v tomto případě do světa samostatných žen.

## **RHPS. Gender, sex a rock n'roll**

Snímek *Rocky Horror Picture Show* natočil v roce 1975 režisér Jim Sharman podle stejnojmenného o dva roky staršího muzikálu, který skládal parodickou poctu hororovým a sci-fi filmům. Dodnes se jedná o naprostý filmový unikát, který lidé buď milují nebo nenávidí<sup>9</sup> a jde o nejdéle kontinuálně hraný film v kinech v historii. Tzv. *Rocky Horror* či *RHPS*, jak se snímku přezdívá, vypráví dosti bizarní příběh o čerstvě zasnoubeném páru, který nachází útočiště na tajemném hradě, jemuž vládne výstřední podivín pořádající velice nezvyklý večírek, který má zálibu ve vysokých podpatcích, kabaretním zpěvu a mladých muskulaturních hoších.

Snímek je, spolu s díly Johna Waterse, jedním z nejčistších příkladů takzvané campové estetiky, která by se dala nazvat jeho hlavní zbraní proti teorii Laury Mulveyové. Pojem camp zavedla ve svém eseji *Poznámky o fenoménu camp* z roku 1964 americká teoretička Susan Sontag, ačkoliv jeho stopy můžeme vysledovat až do dob manýrismu. Jedná se o pomyslný třetí proud umění mimo kultury vysoké a avantgardy a dal by se velmi zjednodušeně popsat jako umění pokleslé, avšak je nutné jej odlišit od kýče. Zatímco kýč oplývá řadou nevkusu a klišé, camp se s nimi snaží subverzivně pracovat. Mezi jeho typické znaky patří především přehnaná teatrálnost a afektovanost, vycházející z premisy, že je příliš těžké být přirozený, a také velké množství autoreferenčních prvků. Camp slouží jen a pouze pro potěchu oka, a proto důležitá celospolečenská témata přenechává kultuře vysoké. Přesto právě díky svému postavení umění na okraji se může vyjadřovat k tématům v mainstreamové kultuře tabuizovaným.

---

<sup>9</sup> Žádné takové ale sama neznám, ale existovat by prý měli.

Jelikož se jedná o kinematografii mimo hlavní proud, kterým se zabývá Mulvey, tak se jejím teoriím vymyká. Camp je spojován především s queer estetikou<sup>10</sup>, a tak znejistuje definici genderu samotnou, která je ve *Vizuální slasti* tak jasně polarizovaná. Klíčovou postavou se pak stává androgyn, který v sobě kombinuje tzv. to nejlepší z obou pohlaví, a jenž vystupuje právě i v *Rocky Horror Picture Show*.

*Rocky Horror Picture Show* by mohla snadno zapadat do Mulveyové teorie, kvůli množství tradičních narativních a vizuálních prvků, se kterými pracuje. Na rozdíl od *Carol* je však na první pohled patrné, že se snímek nebere tak úplně vážně, především právě díky využití campové estetiky. Je tak přesným opakem principu Haynesova snímku, který se na první pohled zdá tradiční a konvence boří v detailech, zatímco Sharmanův film je na první pohled netradiční a konvence, samozřejmě subverzivně vnímané, skrývá hluboko ve spodních vrstvách.

## Lascivní kabaret

Jak již jsem psala výše, *RHPS* je poctou hned několika filmovým žánrům, jejichž filmy často naplňují premisy z *Vizuální slasti*, především pak muzikálům a sci-fi. Sharmanův snímek jejich klišé parodicky využívá, především pak muzikálovou objektivizaci ženského těla v rámci tanečních choreografií a kabaretní estetiku z předválečné éry, stejně tak, jako si pohrává se zobrazováním partnerů po vzoru *Stepfordských paniček*. Celý parodický princip vyskytující se ve filmu spočívá v zobrazování ustálených norem, které jsou však doháněny do naprostého extrému pomocí přehnaného množství drobných detailů, což ukazuje jejich naprostou nesmyslnost.

---

<sup>10</sup> „Niméně i přesto, že jeho předvojem byli homosexuálové, je campy vkus čímsi mnohem širším než homosexuální vkus. Samozřejmě, jeho metaforické zachycení života jako divadla se zvláště hodí k oprávnění a projekci určitého aspektu situace homosexuálů. Niméně, je nám jasné, že kdyby camp nevynalezli homosexuálové, učinil by tak někdo jiný.“ Sontag, S: Poznámky o fenoménu camp, in *Revue Labyrint*, 7-8, 2000, str. č. 86

Domnívám se, že parodii či lehkou ironii je schopný chápat člověk, který sice dané prostředí zná, avšak dokáže se nad něj povznést. Na začátku se setkáváme s hlavními hrdiny, kteří navštěvují svatbu svých přátel a hned je divákovi předložen parodický obraz dobové Ameriky, možná až natolik stereotypní, že musí být každému jasné, že to Sharman nemůže myslet stoprocentně vážně. Vidět to jde už na samotných kostýmech. Ženské svatební osazenstvo má na sobě oblečeno kostýmky spojované právě s výše zmiňovaným Levinovým románem. Na svatbě se to jen hemží množstvím pastelových barev, především pak hráškově zelenou, fialkovou a růžovou, kterou má na sobě hlavní hrdinka Janet. Zobrazení světa za dne, kde jsou jasně rozděleny genderové role a nic se neodchyluje od normality, ostře rozporuje s tím, co se stane během noci, nejen pomocí barevné škály. Svět obyčejných lidí je laděn do světlých tónů a idylicky působících barev, zatímco transylvánská část je zahalena do množství sytých barev a odstínů, především pak černé a červené. Hlavní hrdinka je pak přímo vyobrazena jako lolitka s naondulovanými vlasy a afektovaným přízvukem v růžovém kostýmu<sup>11</sup>. Jak již jsem výše psala, parodie vychází ze zobrazování běžných typů v extrémním světle, proto i právě Janet působí jako až příliš spořádané děvče, což kontrastuje s jejím pozdějším vývojem.

Snímek pracuje se třemi typy ženských postav, které pak tematizuje odlišným způsobem. Prvním z nich je právě výše zmíněná lolita představovaná hlavní hrdinkou. Dále se ve filmu vyskytují ženy smyslné zobrazované prostřednictvím muzikálových typů a za třetí postava nejdůležitější, jak říká Sontag pro campovou estetiku klíčová - androgyn, zde v podobě *sladkého* transvestity Franka N. Furtera.

Snímek zobrazuje střet dvou různých světů, v každém z nich se se ženami zachází jiným způsobem. Zatímco v prostoru amerického maloměsta jsou jasně dána pravidla, ženy jsou poslušné a všechny stejné, v transylvánské enklávě na planetě Zemi jsou ženy svobodné a velmi své, oba prostory však pracují se ženou jako s objektem. Na venkově muž ženu opravdu vidí tak, jak píše Laura Mulvey, avšak právě prostor zámku by pro její teorii potenciálně skýtal mnohem větší uplatnění, ale lehkým posunutím optiky k tomu nedochází. Pro, nejen vnitřní, ale také výrazně

---

<sup>11</sup> viz příloha obrázek č. 5

vizuální, přeměnu Janet je pak tento střet dvou odlišných kultur naprosto zásadní. V určitém smyslu pak také její postava představuje metaforu diváctví v konkrétním případě tohoto snímku a přístupu k němu, oba subjekty, jak divák, tak Janet, se setkávají s něčím bizarním, neznámým a nezvyklým a hrdinka diváka provází za poznáním a přístupem, s jakým by měl neznámé přijmout. Mnoho diváků tuto analogii bere doslova a při sledování filmu, stejně jako Janet na konci, oblékají korzet a podvazky, tančí a zpívají.<sup>12</sup> Jak již zmiňuji výše, venkov je svět cudnosti a tradičních hodnot, zatímco transylvánský zámek je čímkoliv, jen ne přiměřeným, a především se v jeho prostorách všemožně akcentuje sexualita. Toto celkové ladění a campové pojetí symboliky naznačuje již úvodní titulková scéna, v níž rudá ústa, která vystupují ze tmy, zpívají poctu všem starým vědecko-fantastickým snímkům. Rty ve spojení s výrazně červenou barvou jsou jedním z tělesných fragmentů, které mohou samostatně působit jako jeden z vyzývavých prvků.

Důležitou roli pro práci s ženskými postavami, a postavami obecně, z žánrového hlediska hraje právě muzikál mnohem více než vědecko-fantastická či hororová rovina. Muzikálový žánr je neskutečně ambivalentní, na jednu stranu pracuje, především v tanečních číslech, silně sexualizovaně s ženským tělem, též se ale vyznačuje silnou stylizací a teatrálností. Skýtá tedy často nepřeborné množství inspirace pro campovou estetiku, čehož využívá i *Rocky Horror Picture Show*, která s pomocí přehnaného množství muzikálových prvků a extrémní afektovanosti zažité normy paroduje.

Pro své choreografie čerpá snímek inspiraci především z estetiky kabaretů a burlesek, které nejvíce ze všech hudebních subžánrů akcentují vzrušení publika a zírání je v nich znakem kvality. *RHPS* si od nich vypůjčuje řadu ikonických kostýmních prvků, které jsou spojovány právě s neřestnou slastí burleskních vystoupení, mezi něž patří podvazky, síťované punčochy či přemíra flitrů. Zároveň se ale též snaží symboliku posunout více do popkulturního duchu, Columbia tak již své vystoupení netančí na

---

<sup>12</sup> S *RHPS* se výrazně pojí fenomén cos-play a mnoho diváků navštěvuje projekce právě v kostýmech inspirovaných filmem

židli, ale na jukeboxu a obklopena umělými světýlky a palmami<sup>13</sup>. Snímek též reaguje na přemíru lascivních a sexuálních náznaků, které se objevují nejen v burleskních vystoupeních, tím, že tyto akty staví do popředí a díky modifikované formě si jich divák všimne a pozastaví se nad jejich bizarností. Nejlepším příkladem je nejspíše něžné sourozenecké gesto, tzv. *elbow sex*, které se jako leitmotiv objevuje neustále v celém filmu. Kontrast aktu a pojmenování dává vyniknout četnosti obdobných prvků, stejně jako přehnaná pomrkávání, polibky či vzrušené vzdychání. Stejně tak si snímek pohrává i se situacemi a klišé, které jsou spojovány spíše s romantickými filmy - Frank N. Furter zamilovaně naskočí na svého Rockyho či milenci zmoknou v dešti. Genderová nejistota však těmto zažitým stereotypům dodává nový provokativní rozměr. Sharman své hrdiny také často staví nevyhnutelně trapných situací, které by však v jiném případě mohly být zdrojem skopofilního potěšení. Janet a Brad musí podstoupit cestu v dešti nejen kvůli mnohým žánrovým konvencím, ze kterých si tak rád film utahuje, ale také proto, aby si poté nutně museli mokré oblečení svléknout. Ze samotné scény odstrojování se však nestává typický požitek, ale naopak situace vyústí v pár nepříjemně trapných okamžiků. Svých hrdinů si totiž váží a nebere je pouze jako prázdné obrazy, a proto je nahé nenechá dlouho. Sám vládce zámku i říká, že neoblečený člověk je nejvíce zranitelný, což se hrdinům předurčeným k boji s androidy (jak říká úvodní titulková píseň<sup>14</sup>), podle žánrových pravidel nemůže stát.

## **Lidé nízkých mravů**

Nejdůležitější a také nejikoničtější postavou celého filmu, klíčovou ať už pro teorii Susan Sontagové, tak i pro teorii Mulveyové, je sladký transvestita doktor Frank N. Furter<sup>15</sup>, který je průvodcem našich hrdinů a také iniciátorem jejich psychologického vývoje. Už samotná osoba genderově nevyhraněné osoby naprosto nabourává premisy z *Vizuální slasti*, která pracuje s jasně danými hranicemi. Furter v sobě spojuje některé typizované mužské i ženské vlastnosti a stává se tak pomyslným

---

<sup>13</sup> viz příloha obrázek č. 6

<sup>14</sup> „See androids fighting Brad and Janet”

<sup>15</sup> viz příloha obrázek č. 7

objektem nazíraným i subjektem zíráním. Vzhledem inspirovaným z kulturou dragu na jednu stranu využívá pohybů a emblémů, které Mulvey pojmenovává jako problematické, avšak zároveň je tím, pro drag velmi typicky, odlehčuje. Stejně tak přebírá vlastnosti ženám stereotypně přisuzované, jako například přílišnou žárlivost či extrémní péči o partnera, po čemž mnoho mužů touží. Doktor se projevuje jako mimořádně pečující milenec, jak zpívá v písni *I can make you a man*. Mužské publikum tak zároveň může závidět postavě Rockyho, avšak též cítit nechuť a odpor, který ale z logických faktorů podle skopofilní teorie vlastně není na místě. Vždyť se jedná o ženu, vyzývavě oblečenou, s vlastnosti, které v jiných snímcích mužským hrdinům imponují. Co je tedy mužské diváky na doktoru Furterovi nevzrušuje, je to chlupatý hrudník či příliš hluboký hlas? Sám na tuto absurditu může poukazovat ve svém muzikálovém entré<sup>16</sup>.

Jeho protipólem se pak stává Eddie, jenž je ikonickým zobrazením *chlapáctví* vyjádřeném skrz příslušnost k motorkářské subkultuře, ale také faktem, že se původně mělo jednat o ideálního muže. Ačkoliv se jeho postava nevyskytuje ve filmu příliš dlouho, dichotomie mezi ním a jeho stvořitelem je naprosto zřetelná a mimo vizuální odlišnosti ji podporuje i žánr zvolený k jednotlivým skladbám, které daným postavám přísluší. Zatímco *Sweet transvestite* se nese v pomalejším popovějším duchu, *Hot Patoitie Bless My Soul* je oproti ní mnohem svižnější a rockovější. Jeho nešťastný osud však naznačuje, že tyto vlastnosti preferované nejsou a většina Transylvánců o takto jasně rozdělené genderové role nestojí.

Zajímavými postavami z hlediska genderového zobrazení jsou také samotní Transylvánci objevující se pouze v pár scénách, kteří fungují především jako sboristé a podpůrní tanečníci. Jak název jejich původní planety napovídá, stejně jako jejich pán, příliš si nelámou hlavu s genderovými konvencemi<sup>17</sup>. Sice můžeme dle obličejů a figur odhadnout, zda se jedná o muže či o ženu, kostýmy a líčení mají obě pohlaví

---

<sup>16</sup> „Don't get strung out by the way that I look,  
Don't judge a book by its cover  
I'm not much of a man by the light of day,  
But by night I'm one hell of a lover”

<sup>17</sup> viz příloha obrázek č. 8



stejná. Jejich celkový vzhled v sobě spojuje prvky čistě spojované s oběma pohlavími, na nohou mají boty na podpatku, jsou výrazně nalíčení, ale přesto mají na sobě frak jako čistě mužský element. Ačkoliv jejich zobrazování nehraje ve snímku příliš důležitou roli, jejich vzezření je předzvěstí událostí budoucích a pozdějšího psychologického vývoje některých postav. Podle Susan Sontagové se zdají být těmi nejvíce campy, ale také jak ve svém eseji uvádí, nejatraktivnějšími lidmi vůbec.<sup>18</sup>

*RHPS* pracuje se zobrazováním sexuálních scén tak, až se zdá, že si velmi dobře Mulveyové teorii a její paradoxnost uvědomuje. Píseň *Toucha toucha touch me* je příkladem výjevu, jenž by v běžném snímku vzrušení způsoboval, avšak lehkou trapností situace, kdy Rocky neví, jak se k ženě v této situaci chovat, se jeví mnohem více v absurdním světle. Pozorovateli se v tuto chvíli pak stávají ženy, které si, stejně jako divák, bizarnost scény uvědomují a jejich potěcha je tak spíše škodolibá. Ve filmu se též objevují dvě varianty sexuální přede hry, které se na začátku zdají až stereotypní. Poté však, co se objeví na lůžku Frank místo Brada či Janet, druhý z potenciálních aktérů je najednou velmi znechucen, avšak odpor není na místě, protože se jedná o ženu i o muže, pouze Brad s Janet to nejsou schopni akceptovat a vyvstává tak obecný problém s přijímáním odlišných lidí. Otázkou nevěry se v tomto případě nemá smysl zabývat, ač by se zdála logičtější důvodem k odporu, protože camp si může dovolit amorálnost, jak píše Sontag ve svém eseji<sup>19</sup>.

K silné genderové polaritě nabízí *Rocky Horror Picture Show* v závěrečné části poměrně jasné řešení dle ideje campu. Odpověď vidí v rozmazávání hranic, boření stanovených norem, především pomocí tance a zpěvu vedoucí k *absolutní slasti*, kterou však nevnímá z negativního hlediska. Vizuální potěcha zde vede k pohlavní harmonii, skrz tra(ns)vestii lze dosáhnout vzájemné slasti a vyrovnání rozdílů<sup>20</sup>.

---

<sup>18</sup> „Na mužných mužích je nejkrásnější cosi ženského; na ženských ženách je nejkrásnější cosi mužského” Sontag, *Poznámky o fenoménu camp*, str. 82

<sup>19</sup> „Camp...ztělesňuje vítězství stylu nad obsahem, estetiky nad morálkou, ironie nad tragédií.” Sontag, *Poznámky o fenoménu camp*, str. 85

<sup>20</sup> „Give yourself over to absolute pleasure  
Swim the warm waters of sins of the flesh  
Erotic nightmares beyond any measure”

Diváci se však nejdříve musí, stejně jako museli Brad a Janet, se zbavit zažitých předsudků.

## **Dames. Zdvojený pohled očí**

Snímek *Dames* natočil v roce 1934 podle originálního námětu režisér Ray Enright, avšak pro naši analýzu je klíčové především jméno choreografa muzikálových čísel Busbyho Berkeleyho, který se proslavil svými monumentálními tanečními scénami na přelomu třicátých let minulého století. Ani v tomto snímku o ně není nouze, avšak *Dames* vynikají i tematizací těla, pohledu a nemravnosti nejen v tanečních částech, ale také se jedná o důležité dějové motivy, které se v sobě navzájem několikanásobně zrcadlí.

Z příběhového hlediska nejde o nic, co by diváci již předtím neviděli. Snímek tak obsahuje mladou začínající herečku a tanečnici, zkušenou divu a velkolepou show, o jejímž osudu se rozhoduje ve vypjaté dramatické situaci. V tomto případě konkrétně jde o puritánského milionáře nesnášejícího jakékoliv nepřístojnosti, který odkázal velké jmění svému příbuznému. Ten se však nechává natlačit do financování velké broadwayské produkce, kterou boháč neschvaluje a zrovna přijíždí na návštěvu.

O problematičnosti žánru muzikálů jsem se již zmiňovala u *Rocky Horror Picture Show*, která se však vydala cestou bořící všechny zažité konvence. Enrightův snímek je naopak přehlídkou toho nejtradičnějšího, co může tento žánr nabízet, přesto se však, především díky Berkeleyovým choreografiím, Mulveyové teorii vymyká. Pro muzikál je jistá teatrálnost a divadelní nadsázka typická, což umožňuje od mnohých moralistních či logických soudů upustit, díky jasně definované hranici fikčního světa a silné míře stylizace. Některá stereotypní žánrová pravidla, která nastavil předchozí film, na kterém se Berkeley podílel - *42. ulice (1933)*, tak zůstala zachována po dlouhou dobu a nikomu příliš nevadila. Na druhou stranu ale též žánr schoval pod svá křídla mnohá tabuizovaná témata a také lidi, kteří by v jiných oblastech neměli možnost, tak jasně se vyjádřit, jako právě Berkeley, který se řadil k LGBT komunitě.

## Fikční svět - odraz první

V první vrstvě fikčního světa, jak již jsem výše psala, sleduje divák poměrně klasický příběh, který zdánlivě naplňuje pravidla, která později určila Laura Mulvey, přesto se však domnívám, že by byla škoda se na něj alespoň trochu nezaměřit, protože hraje důležitou roli v chápání druhého fikčního světa v něm samém, ve kterém se pak projevují Berkeleyho taneční čísla. Už v první vrstvě příběhu se totiž projevují konvence trochu jinak, než bylo popsáno ve *Vizuální slasti*.

Mnoho situací svádí kameru objektivizovat ženské tělo, ale charaktery postav tomu zabraňují. Samotný akt zírání je ve filmu několikrát tematizován, nikdy si v něm však muži nejsou jisti, často jsou náhlou možností upřít svůj zrak a popatřit na to, na co nemají, spíše rozrušení a vyděšení. Nejlépe to jde vidět na scéně z vlaku, v níž figuruje postava Mabel, která se celkově vymyká ženám popsaným v eseji. Stejně jako Frank N. Furter totiž vědomě zachází se svou sexualitou a mužům ji spíše nabízí, což opačné pohlaví znervózňuje. Nelze být voyerem, pokud o vás pozorovaný objekt ví. Když na ni ve svém kupé narazí pan Hemingway, Mabel má situaci naprosto pod kontrolou, dokonce mu nabízí, aby s ní sdílel lůžko, jeho to natolik vyvede z míry, že naopak zrak dokonce odvrací a má z ženy respekt<sup>21</sup>. Její postava se totiž ani jako objekt nechová, nesplňuje jeho typické vlastnosti, žertuje sama o sobě a budoucí vývoj situace hodlá využít ve svůj prospěch. Jelikož nemůže zírat postava uvnitř fikčního světa, není to dovoleno ani divákovi, princip projekce zůstává stejný. Mabel leží v noční košili, přikryta peřinou, nedovolený pohled nemůže nikdy nastat dokud to sama její postava nedovolí, což se opakuje i v obdobné scéně již u Hemingwaye doma. V některých situacích naopak Mable využívá faktu, že muži na ni s oblibou spočinou pohledem, například pokud nutně potřebuje sehnat sponzora. Vyvstává pak otázka, zda i v tuto chvíli je objektivizována v negativním slova smyslu, když moc, kteří nad ní muži zdánlivě při pohledu získávají, obrací proti nim samým. Pokud totiž nechce, vždy mužům dokáže pohled upřít.

---

<sup>21</sup> viz příloha obrázek č.9

V kontrastu s ní pak vystávají další ženské postavy, u kterých se však pohled tak důrazně netematizuje, především kvůli jejich původu z puritánské rodiny. Objevuje se však u nich silná typizace, která částečně ovlivňuje pozdější vývoj. Největším protikladem k Mable je, alespoň z počátku, hlavní ženská hrdinka Barbara, která představuje dobový obraz ženy v mezích žánru. Nejdříve ostýchavá, cudná dívka, která skrývá svou lásku k *nemravnému* umění, může až právě díky Mable naplno rozvinout svůj potenciál, a tím pádem se jí vyrovnat. Jelikož je oproti své divadelní sokyni dokonale spořádaná, nelze v jejím případě mluvit o jakékoliv sexualizaci. Snímek končí, jak bývalo u romantických příběhů zvykem, prvním polibkem. Její milý Jimmy ani nemá čas na pomyšlení o jejím těle, vnímá pouze její vnitřní stránku. Ve scénách, kde kamera snímá oba dva milence zároveň, dokonce splývají v jedno tělo. Jedná se o naprostou vizuální harmonii, jedno tělo, jedna duše. Dokonce na lodi inspirují jiný pár ke stejné rovnováze. Málokdy jsou snímáni odděleně, kamera vždy zabírá jejich celé postavy, což naznačuje stejnou důležitost jejich rolí.

Další ženské postavy, které se ve filmu objevují, se svou samotnou úlohou ve filmu naprosto vzdalují možnosti estetického vnímání. Komické role navíc často připadají ženám staršího věku, což sice zní jako ageismus, ale v praxi se tomu opravdu tak děje, stejně tak jsou jim přisuzovány vlastnosti silné svévole, jakou se vyznačuje především pak služebná, která sebou nenechá manipulovat. Zajímavou mikroroli pak ve filmu má obézní cestující ve vlaku, která dokonce Hemingwayovi za pohled ani nestojí, čímž snímek satiricky komentuje jakousi mužskou vybíravost, málokterá žena je zírání hodna, jako kdyby se jednalo o jistou privilegovanost. Dalším vtipným komentářem je pak také úvodní scéna, v níž je čerstvě narozená dívka kategorizována jako určitý druh zboží.

Ženu, jež se částečně vymyká celé ženskému světu a naopak je spojována spíše s mužskými postavami, představuje pak postava matky, která, stejně jako její manžel a bohatý příbuzný, měří silným morálním metrem. Přesto se však na konci, na rozdíl od ostatních, právě ona nedokáže ubránit vyjevenému pohledu s otevřenou pusou. Zírání je u ní, podobně jako u mužských postav, však spojováno s údivem a

překvapením. Sic postavy popatří pohled na ženská těla, pohled si neužívají, ale naopak jsou jím spíš zhnuseni.

## **Tělo jako ornament**

Druhá polovina filmu, která se odehrává během divadelního představení, se drasticky liší od té předchozí a jde z ní jasně poznat, že ji režíroval úplně jiný člověk. Mění se kostýmy, způsob snímání i tempo a kontinuita příběhu, jako by každý z režisérů sledoval ve filmu něco naprosto jiného. Přesto všechno však obě poloviny odkazují na sebe navzájem a jedna bez druhé ztrácí smysl, motivy z první části se transformují i do části druhé, ale jsou uchopeny jiným způsobem. Zatímco první část se snaží alespoň o jistou míru realističnosti, část druhá naopak naplno využívá teatrálnosti, kterou jí divadelní prostor umožňuje. Z oděvů běžného nošení se najednou stávají velké péřové kostýmy či velice krátké a nezahalující sukýnky. Odhalující oděv však neslouží většímu akcentu zobrazení holého těla, má čistě pragmatický sportovní význam. Podobně je to i se snímáním, najednou se kamera zaměřuje na detaily či velké celky, které se v první polovině téměř nevyskytují. Nejde však o fetišizaci těla, ale spíše o vyjádření přesnosti, tvrdého tréninku a jasného rytmu, který udává několikrát se opakující obraz stepujících nohou<sup>22</sup>. Berkeley najednou v druhé půlce mnohem více využívá možnosti, které filmový formát umožňuje a využívá k tomu nejnovější technologické postupy a pomůcky, jako jsou jeřáby či nové čočky.

Berkeley jasně pracuje s premisou, že při divadelním představení, a především při muzikálu, je záhodno zírat, upřený pohled a nemožnost odtrhnout oči se rovná pozitivní reakci. Pracuje tak i s dvojitým diváckým očekáváním pohledu na množství ženských těl, jednak z pohledu diváků ve fikčním světě, ale i diváků před plátnem reálným. Tato stereotypní očekávání však schválně nenaplnjuje a nabízí úplně jiné pojetí potěchy z pohledu. Zároveň si ale též uvědomuje provinilost, se kterou se zírání spojuje, moc dobře ví, že z morálního hlediska to tak není správné. Dokonce v jednom záběru motiv voyerismu naprosto z genderového hlediska převrací, tím, kdo

---

<sup>22</sup> viz příloha obrázek č. 10

hledí z okna na procházející muže okolo, je žena, která si však po chvilce vlastní jednání uvědomuje a od okna odstupuje. Stejně tak, jako v případě postavy Mabel, se tedy tematizuje problematika uvědomělého zírání, na kterou se snaží jistým způsobem odpovídat píseň *I Only Have Eyes for You*, ve které se zpívá o nemožnosti vidět cokoli jiného než jednu určitou ženu. Text písně jasně odlišuje hranici mezi láskou a slastí pomocí vizuální metafory slepoty, zatímco pravý cit je nevidomý ke všemu okolnímu, pouhé zírání v jeho kontrastu pak funguje jako zaostření na určitou oblast s vědomím okolního kontextu. Postava Jimmyho dokonce v jedné z dalších písní přiznává upřený pohled<sup>23</sup>, bez kterého se divadelní vystoupení nemůže obejít, sexuální podtón se díky velkému množství a anonymitě tanečnic vytrácí. Jedná se tak spíše o děkovnou poctu faktu, že ženy jsou ochotny svá těla každý den vystavovat.

Berkeley tělo naprosto odosobňuje, pracuje s ním jako s pouhým drobným fragmentem ve větším celku, což mu dovoluje jej zároveň objektivizovat bez vyšších morálních soudů, čímž se také částečně přibližuje campové estetice, pro kterou není morální důležité a zajímá ji pouze výsledné kritérium krásy<sup>24</sup>. Tělo se pro něj transformuje do mnoha různých podob. Extrémním množstvím zapojených tanečníků, se pak ještě více tělo samotné odcizuje od diváka a samozřejmě je také nutné podotknout, že nepracuje pouze s ženami, ale v jeho choreografiích hrají naprosto stejnou roli i muži. Jak již jsem psala výše, tělo pro něj udává tempo a rytmus, a stává se strojem. Velmi detailní záběry tančících nohou pak dokazují naprostou tělesnou přesnost a spolehlivost, což není vlastnost jemu typicky přisuzovaná. Nejlépe to lze vidět na scéně ze zkoušek, kde by se dalo očekávat množství chyb a prostorové disharmonie, ale již tam se masa těl pohybuje dohromady naprosto bezchybně. V této scéně také člověku přisuzuje poměrně netradiční zvukovou roli, kdy stovky stepujících nohou ženou, jinak spíše v pozadí se držící, melodii kupředu. Pomocí záběrů v zrcadle pak dokládá fakt, že tato sónická

---

<sup>23</sup> „*Your knees in action,  
that's the attraction,  
And what good's a show  
without you, beautiful dames?*”

<sup>24</sup> „*První vnímavost, vnímavost vysoké kultury, je v zásadě moralistická. Druhá vnímavost, vnímavost extrémních stavů existence, kterou představuje velká část současného avantgardního umění, získává na síle díky napětí mezi mravním a estetickým zanícením. Třetí vnímavost, camp, je plně estetická.*” Sontag, *Poznámky o fenoménu camp*, str. 85

forma je v pro něj v tuto chvíli důležitější než funkce estetická, vizuální. Spojení tělo-stroj pak vrcholí ve scéně, kde se tanečníci stávají hodinovými strojky, mimo jejich vlastností tak finálně přejímají i jejich vnější podobu.

Berkeley také naprosto neoddělitelně spojuje tělo s jeho kostýmem, může se tak zdát, že se jedná o fetišizaci těla, ale choreografa mnohem více zajímají možnosti, které tělo získává s určitým typem oděvu. Nejvýrazněji se to projevuje ve scéně, v níž mají tanečnice na sobě velké objemné sukně, které naprosto mění celkový tvar jejich těl. Z čehosi ostrého, výčnělkovitého se najednou stává oblý nehybný tvar, plně symetrický, s naprosto jiným prostorovým potenciálem. Na rozdíl od těla je možno tento kostým v mžiku modifikovat, což mu umožňuje přejímat tisíce různých podob. Osoba je pak důležitá jako ten, kdo kostýmu dává formu, protože jak vidíme ve scéně s tančícím prádlem, oblečení samo takovýchto pohybů není schopno, aby mohlo tančit, musí jej někdo vést.

Fakt, že nemá zájem o živé tělo, ale pouze o jeho ornamentální geometrickou formu, dokládá stírání hranic mezi maskou a jejím předobrazem. Lidské obličej se často mění v ploché papírové podobizny<sup>25</sup>, ale během této změny účel nemění. Tvar zůstává stejný, a to je důležité, pouze se mění prostorovost daného ornamentu<sup>26</sup>. Pokud se tělo lidské mění v živou bytost, stejně najednou získává neživý mechanický rozměr, jako labutě tvořené z lidských rukou, které fungují pouze jako dekorativní prvek na prádelní šňůře, o jejich životnost se ani tanečnice nesnaží. Když se tedy kamera soustředí na jednu určitou část, nejde o její fetišizaci, ale o důkladně promyšlenou kompozici a funkci jednotlivých částí v rámci celku, detail nutně neznamená zájem, ale předjímá postupné oddalování kamery ve prospěch celkového obrazu. Občasný akcent na lidské tváře pak umocňuje poukazování na nepřeborné množství úkonů, které lidské tělo dokáže. Proto také choreografie obstojí před těžce kritickými zraky jinak upjatých diváků, kteří odmítají potěšení z čistého zírání, protože jim přijde nízké.

---

<sup>25</sup> viz příloha obrázek č. 11

<sup>26</sup> viz příloha obrázek č. 12

## Závěrem

Netroufám si tvrdit, že by Laura Mulvey dvojici starších filmů neznala, ale spíše se ve svém eseji zaměřila na velice úzkou skupinu snímků, byť se může zdát, že jí vybraný termín - hollywoodský střední proud - pokrývá naprostou většinu filmové produkce. Je to na jednu stranu trochu škoda, protože uznáním vlastních chyb by teorie jen nabrala na síle. Na mnoho snímků se *Vizuální slast* bezpochyby aplikovat dá a dodnes se točí snímky, v nichž ženské hrdinky vystupují pouze pro potěchu oka mužských diváků. Její největší chyba spočívá v naprostém opominutí určitých žánrů, především těch, jenž umožňují jasné vymezení fikce a reality a odklon od pravdivého zobrazení, jako například právě muzikál, ale i screwball comedies či různé formy parodie a satiry.

Důležitý prvek, který všechny tři mnou analyzované filmy spojuje a zároveň jim umožňuje konvence obcházet, je jistá míra autoreferenčnosti. Laura Mulvey se zabývá filmy pouze s jednoduchým zrcadlením, avšak až několikeré zdvojení perspektiv a tematizace pohledu dává snímkům schopnost balancovat na hraně mezi normou a novátorstvím. Všechny tři snímky by totiž mohly do škatulek fetišizace a voyerismu snadno sklouznout, ale tvůrce pohled primárně nezajímá, ačkoliv pro ně může být vhodným motivem či prostředkem k jím hledaným tématům. Toddu Haynesovi upřený pohled umožňuje vytvořit vizuální metaforu dobového vnímání žen a jejich celospolečenského postavení, zároveň zprostředkovat mužský pohled, ale včas zrak odtáhnout, aby k zírání nedošlo. Jim Sharman dávající pomocí upřené observace najevo absurditu genderových stereotypů naopak by spíš měl radost, kdyby jeho postavy mohly být oběťmi objektivizace, protože by to jasně poukazovalo na posunutí ve vnímání minorit. Busby Berkeley zas pomocí až přílišného zírání tělo naopak všech jeho životních vlastností zbavuje a ukazuje tím limity Mulveyové teorie. Důležitou roli hraje také fakt, že se ve všech třech snímcích pohled, zírání či



šmírování projektují jak do formy, tak do obsahu,<sup>27</sup> což umožňuje vzájemnou tematizaci, která vede nad hlubším diváckým zamyšlením nad tímto problémem.

Může být lehce udivující, že právě takto pro ženy osvobozující snímky natočili bez výjimky mužští režiséři. Všichni tři tvůrci se řadí ke queer komunitě,<sup>28</sup> což jim umožňuje se částečně vcítit do rolí žen, stejně jako ony touží po rovnoprávnosti vnímání, takže se jí snaží ve svých zobrazit. Jejich sexuální identita jim též dovoluje oprostít se od zážitku prostého mužského diváka, který se neustále cyklicky projektuje do osoby heterosexuálních mužských tvůrců a zároveň také tuto jasnou genderovou polaritu v duchu definice queer identity popřít<sup>29</sup>. Stále ale ve vzduchu visí otázka, jak se vypořádat s nerovnoprávností kulturního obrazu, který, sic v menší míře než v době vzniku *Vizuální slasti*, dodnes přetrvává. Je nutné ke změně filmového odvětví i změna celé společnosti, která jde ruku v ruce s ním? Obávám se, že ano, i přestože má film velkou moc měnit své diváky a může být hrdým hlasatelem pokroku a jeho první vějičkou. Možná, že stále musíme zkoumat patriarchální společnost jejími vlastními prostředky, jak zmiňuje Mulvey, a odstranit nejen příčiny, jak zpívá Frank N. Furter, ale také symptomy.

---

<sup>27</sup> V *Carol* je důležitým dějovým prvkem šmírování mužem, kterého si najal Harge, a zároveň je pohled ústředním vizuálním motivem. V *RHPS* je *teatrálnost jasně určená k dívání, což je motiv jak obsahový, tak vizuální*. Dames a Berkeleyho choreografie jsou jasně určené k potěše oka a zároveň snímek tematizuje divadelní pohled, pohled kukátkem a to, co je pro pohled určeno a co ne z důvodu přílišné nemravnosti.

<sup>28</sup> Haynes spolu s Berkeleym se hlásí (hlásil) k homosexuální orientaci a Richard O' Brien, scénárista *RHPS*, je genderqueer.

<sup>29</sup> Queer teorie odmítá jasně definovanou polaritu mezi ženským a mužským a genderovou identitu vnímá jako fluidní spektrum.

# Seznam literatury

## Prameny

Todd Haynes: *Carol*, 2015

Jim Sharman: *Rocky Horror Picture Show*, 1975

Busby Berkeley: *Dames*, 1934

## Odborná literatura

Mulvey, L: Vizuální slast a narativní film, in Oates-Indruchová, L. (ed): *Dívčí válka s ideologií: klasické texty angloamerického feministického myšlení*. Praha, Sociologické nakladatelství, 1998, s. 117-131.

Sontag, S: Poznámky o fenoménu camp, in *Revue Labyrinth*, 7-8, 2000

Cassetti, F: *Filmové teorie 1945-1990*, přel. L. Giordanová, Praha, Akademie múzických umění, 2008

Dyer, R: It's Being So Camp as Keeps Us Going, in Cleto, F. (ed): *Camp: Queer aesthetics and the performing subject*, Ann Arbor, The University of Michigan press, 1999

## Zdroje obrazové dokumentace

(Obr.1)[https://78.media.tumblr.com/fd98bbe029f0d96ac081bce800b12d27/tumblr\\_p2m5e9K5E61v8rrbko1\\_1280.jpg](https://78.media.tumblr.com/fd98bbe029f0d96ac081bce800b12d27/tumblr_p2m5e9K5E61v8rrbko1_1280.jpg)

(Obr.2)<http://dl9fvu4r30qs1.cloudfront.net/e8/9a/d35d4af348858180de85b71d6f4f/carol-cate-blanchett-bathroom-mirror.jpg>

(Obr.3)<http://cinemavine.com/wp-content/uploads/2015/08/carol-movie-rooney-mara-cate-blanchett-trailer-images-screenshots-32.png>

(Obr.4)[https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/41/Alcoa\\_Aluminum\\_advert\\_1953.png](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/41/Alcoa_Aluminum_advert_1953.png)

(Obr.5)[http://1.bp.blogspot.com/-mj7uY1QEKco/UM93g-CVr2I/AAAAAAAAA5g/Ac-pHbylKKY/s1600/RockyHorror\\_011Pyxurz.jpg](http://1.bp.blogspot.com/-mj7uY1QEKco/UM93g-CVr2I/AAAAAAAAA5g/Ac-pHbylKKY/s1600/RockyHorror_011Pyxurz.jpg)

(Obr.6)<http://images2.fanpop.com/image/photos/11100000/columbia-the-rocky-horror-picture-show-11194568-333-465.jpg>

(Obr.7)[https://i2.wp.com/www.4ye.co.uk/wp-content/uploads/2014/10/Rocky-Horror-Picture-Show-the-rocky-horror-picture-show-236965\\_1280\\_1024.jpg](https://i2.wp.com/www.4ye.co.uk/wp-content/uploads/2014/10/Rocky-Horror-Picture-Show-the-rocky-horror-picture-show-236965_1280_1024.jpg)

(Obr.8)<http://www.bbc.co.uk/staticarchive/26000ed5776007682809c166bf3e2a0b2ebf7c71.gif>

(Obr.9)<https://thewonderfulworldofcinema.files.wordpress.com/2017/06/990f9a8deac162602ee7c0b05e7614be.jpg>

(Obr.10)[https://2.bp.blogspot.com/-Ky-igBr3qRM/TuDa-ha21lI/AAAAAAAAI6A/oB\\_s-8Mb1cY/s1600/DAMES36.jpg](https://2.bp.blogspot.com/-Ky-igBr3qRM/TuDa-ha21lI/AAAAAAAAI6A/oB_s-8Mb1cY/s1600/DAMES36.jpg)

(Obr.11) <http://screendancejournal.org/article/viewFile/4892/4231/14459>

(Obr.12) <https://jnpickens.files.wordpress.com/2015/11/dames2.png>



Obr. 1



Obr. 2



Obr. 3



Obr.4



Obr. 5



Obr. 6



Obr. 7



Obr. 8



Obr. 9

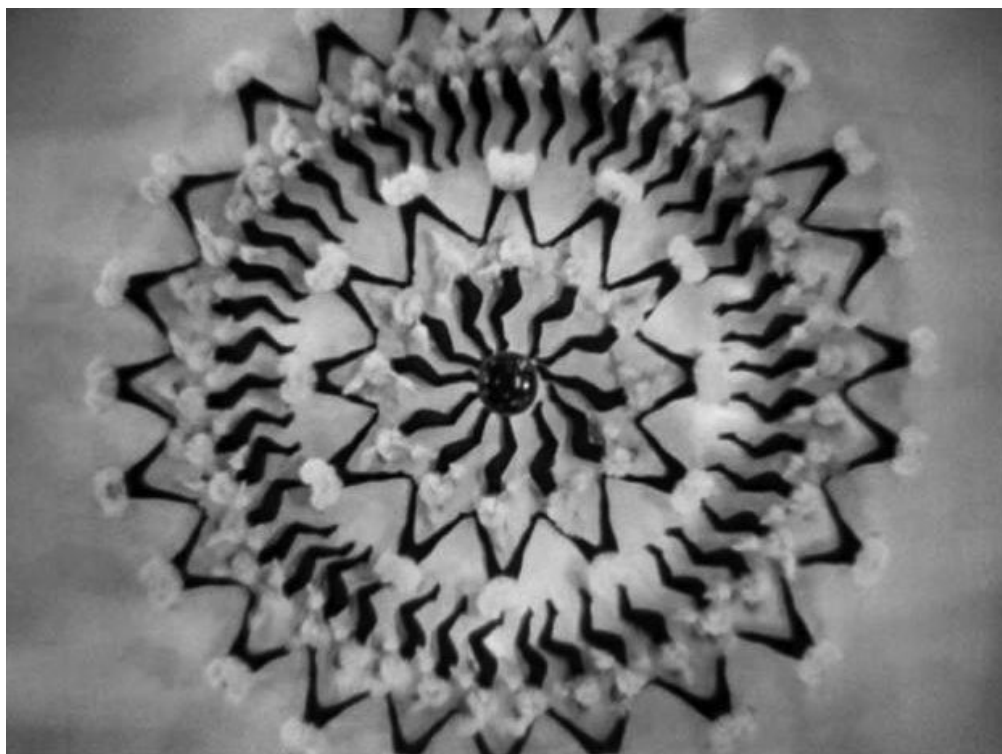


Obr. 10





Obr. 11



Obr. 12