

*Dvoj pohled***Ženy pro měny**

Současní čeští filmaři jsou natolik v područí liberalistické ideologie, že jejich snaha točit společenskokritická díla se mívá účinkem. Ani snímek ŽENY PRO MĚNY (kdypak už skončí série infantilně dvojsmyslných názvů /ČESKÝ SEN, HRY PRACHU.../ v současné české dokumentární tvorbě?) režisérky Eriky Hníkové bohužel není výjimkou. Autorka, zjevně sympatizující s feministickými hledisky, upustila od neustále propíraného tématu redukce ženy na objekt maskulinního pohledu (včetně toho, jak je dokonale vypreparovaný ženský svět módních časopisů určen pohledem muže) a veškerou kritickou pozornost soustředila k tématu masové identifikace žen s nereálným mýtem krásy.

Tento ekonomicky motivovaný mýtus je založen na stereotypu „ideální ženy“ a jeho stěžejním zájmem je udržet potencionální ženu v předem definované roli zákaznice. Sporná je ovšem otázka, do jaké míry se ženy ztotožňují se ženami portrétovanými v časopisech a masmédiích. V některých případech může mít tato vazba bezpochyby zkreslující nebo dokonce tragický účín na ženskou identitu. Například když v rámci psychologické sugesce podněcuje pocity méněcennosti a nedokonalosti, nutí ženy vnímat své přirozené tělesné proporce a fyziologické změny v organismu jako problematické. Důsledky této identifikace však rozhodně nelze jednostranným způsobem paušalizovat, protože na druhé straně (pokud dáme stranou otázku fetišistické projekce a celkového „tržního“ myšlení těchto dam) také existuje vysoké procento žen, kterým dodala nebo dodává sebevědomí. K procesu identifikace s průmyslově řízeným mýtem „ideální“ krásy nedochází plošně a automaticky, jak se prostřednictvím několika individuálních ženských osudů a velkého počtu statistických čísel (odkud byla čerpána a kdo je ověřoval?) snaží přesvědčit režisérka.

Film se pokouší vést konfrontační linii mezi „my“ a „oni“, reprezentovanou na jedné straně „anarchofeministkami“ s tichou podporou režisérky, na straně druhé mýtotvorným impériem Stratosféra s přidruženými satelity, zasahujícími do oblasti tisku, kosmetiky a modelingu. Tato konfrontace je udušena hned v zárodku a svědčí o jisté ideové naitivitě režisérky, která bez ruměnce na tváři mohla předpokládat, že kapitalizovaná strana nebude mít žádný zájem o přímý vstup do ideologického střetu se skupinou holek vymezujících se vůči „autoritativním“ strukturám. Scéna, v níž se režisérka snaží šéfredaktorce *Cosmopolitanu* podsunout anarchofeministický leták a setkává se s jednoznačnou nevolí, protože „to mělo být domluveno předem“, je v mnoha ohledech příznačná a klade otázku, nakolik může být v současných společenských podmínkách natočeno kritické dílo proti instituci, s níž je navázána předpřipravená komunikace.

K tomu se také pojí fakt, že oproti svým pěstěným „sokyním“ ze světa pozlátka a prefabrikovaných iluzí nepůsobí realisticky „ušmudlané“ a „anonymní“ anarchofenistiky jako

vážnější kritická opozice. Když se režisérka jedné z nich zeptá, z jakých důvodů se mluje, dostane se jí odpovědi, která neobstojí ani na lesbické swingers párty. Otázkou zjevně překvapená dotázaná totiž odpoví, že se občas „přišmrcne“, ale ne kvůli sobě, ale spíš „jen tak“ z „hecu“. Sama režisérka v úloze zpovídací působí neutrálně, ke kritickým hodnotám svého filmu se podobně jako pánové z ČESKÉHO SNU dostává jaksi „mimoděk“, bez zaujetí jasnějšího vlastního stanoviska. Během filmu vytrvale klade zúčastněným ženám jednoduchou sokratovskou otázku „proč?“ a je v podezření, že předem počítá s banálními nebo rozporupnými odpověďmi, které mají dotyčné karikaturně usvědčovat z jejich „jednorozměrného“ myšlení.

Pokud je tomu skutečně tak, je třeba přiznat, že se jí to v mnoha případech daří. Na začátku filmu např. šéfredaktorka *Cosmopolitanu* chválí svůj časopis a kasá se, že jejich články o sexu oslovují nejen ženy, ale i muže, že zkvalitňují a synchronizují četnost pohlavních styků u řady heterosexuálních párů, ale když dojde řeč na finanční stránku věci, na to zda kult krásy slouží prodejnosti výrobků, tak oportunisticky tvrdí, že po zamknutí kanceláře ji soukromý život abonentů naprosto nezajímá. Podobně protichůdně se také usvědčuje zakladačka plechů z továrny Škoda, která je před operací prsou nespokojená s tím, že nemá výstřih svých šatů čím zaplnit, po operaci zase lamentuje, že jí jsou šaty malé.

Každé individuum vstupuje do styku s jinými individui potud, pokud mu to diktují jeho osobní zájmy, výhody a finanční prospěch (jak bylo ve filmu ukázáno, ani šéfredaktorka, plastický chirurg, nebo fotograf nejsou výjimkou). Lidé se na základě obchodu a směnných styků sjednocují ve směnné společnosti, které nikdy nemůže být předpokladem všeobecné harmonie, protože všestranný systém věcné závislosti umožňuje navenek svoidnou realizaci pouze určitému okruhu osob. Samotné peníze pouze dovršují celkové abstraktňování takového typu společnosti, která jejich oběh předpokládá jako nejpevnější pouto mezi lidmi, nejreálnější činitel pospolitosti a zcela opomíjí jejich odcizující a zvětčující charakter. Na tyto skutečnosti prostřednictvím stylizovaných cenovek a statistických titulků, průběžně oznamujících, kolik se za rok utratilo za kosmetiku, časopisy apod., poukazuje i režisérka. Dokonce se v hravém formalismu pokouší i o jistý druh ideologické montáže, když přiřazuje zvukovou stopu stroje na balení módních časopisů k stop záběrům svých aktérek.

Závěrečný titulek filmu oznamuje, že v roce 2002 osmnáct procent žen, které spáchaly sebevraždu, učinily tak proto, že neodpovídaly současným ideálům krásy. Navíc se dovídáme, že pro neúspěšné sebevražedkyně bylo v Motole vyhrazeno hospitalizační oddělení. Proklamativnost tohoto výroku připomíná závěr Tavernierova filmu *Soudce a vrah*. Po scéně krvavě potlačené dělnické manifestace z konce 19. století, následuje záběr na osířelého chlapce u zdi, přes který jde titulek: „V letech 1808–1898 zabil seržant Joseph Bouvier 12 dětí. Ve stejném období jich zahynulo ve francouzských dolech a továrnách více než 2 500.“ U Taverniera jde na první pohled o demagogické zjednodušování, když srovnává tucet vražd úchylného vraha s tisíci oběťmi z řad průmyslového proletariátu. Tak by tomu skutečně bylo, kdyby jeho hraný film přesvědčivě nevyličil samotného vraha jako nešťastnou oběť společenských poměrů.

Erika Hníková sleduje v druhém plánu obdobně motivovaný společenskokritický zámer, ale není schopna jej radikálněji naplnit. Systematicky se pokouší u svých ženských

„obětí“ zaznamenávat, jak se uvnitř kapitalistických zbožně výrobních vztahů produkuje různé formy odcizení, fetišizace, zbožštění, i implicitního nenávidění těla, ale naprosto není schopna vyjádřit, jak jsou produkovány samy tyto vztahy. Tímto nevyhraněným postojem se staví na roveň hochům z ČESKÉHO SNU a bohužel i celkové apolitické bezzubosti současné české kinematografie.

Zdeněk Hudec