

Míčová, Pavlína

Problematika dvojnickví ve filmu Peppermint frappé

Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. O, Řada filmologická. 2002, vol. 1, iss. 01, pp. [55]-64

ISBN 80-210-2992-7

ISSN 1214-0414

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/114170>

Access Date: 27. 11. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

PAVLÍNA MÍČOVÁ

PROBLEMATIKA DVOJNICTVÍ VE FILMU PEPPERMINT FRAPPÉ

Laura Mulvey zdůrazňuje, že ženské postavy v hraném filmu vždy implikují vizuální přitažlivost, která je nahlížena hned ze tří pohledů. První je pohled zprostředkovaný kamerou (řekněme, že se jedná o pohled režiséra filmu), druhý pohled patří divákovi a třetí rovina je interaktivní a reprezentuje pohled dalšího hrdiny. Laura Mulvey se navíc domnívá, že filmová hrdinka působí ve výsledku dvojace: jako erotický objekt pro diváka a jako erotický objekt pro další postavu filmového příběhu. V obou případech je podstatné, že žena je objektem tužeb.

Ženské filmové postavy jsou tedy určeny jako erotický objekt pro mužského hrdinu. Žena je ve filmu podřízena voyeuristickým a sadistickým tendencím mužské fantazie. Právě tyto dva aspekty určují vzájemný vztah dvou filmových postav. Hrdinky, které se v klasických filmech stávají spíše sokyněmi usilujícími o jednoho muže (je-li jim vůbec v příběhu vymezen takový prostor), přijímají svoji pozici všudypřítomně „sledovaných“ objektů. Odtud pak pramení jejich narcistické pod/vědomí, které má však zároveň masochistický podtext, uvědomíme-li si, že mužský hrdina je sice doručitelem pohledu, ale jeho pohled je nadřazený a reprezentuje moc. Ženské postavy se tedy buďto vzájemně identifikují, nebo se snaží vůči sobě vymezit. Tento model však není až na výjimky obvyklý, neboť v klasickém schématu by už takové „svobodné gesto“ hrdinky nebylo ovládáno mužským hrdinou.

*

Snímkům, které tematizují mentální úniky hrdinek a zobrazují „restaurování“ osobností, odpovídá prohlášení Jeana Baudrillarda: „Celé tělo je tvář“ [Baudrillard, 1996: 102]. V Baudrillardově pojetí to znamená, že teprve výraz nedělitelného psychofyziognomického celku je signálem určujícím příznakovost hrdinky a nakonec i její role v dramatu. Dialogický vztah mezi hrdinkami příběhů se zohledňuje v jejich vzájemné komunikaci, která se konkretizuje jak ve hře mimiky a gest, tak v celém přetvoření těla. Tenze tváře a těla se pak neobrací pouze k „napadení“ a napodobení svého před/po obrazu, ale i k hrdince sa-

motné. Disharmonický stav tváře a těla totiž, podle Gillesse Deleuze, zajišťuje nejen komunikaci mezi dvěma osobami, ale také v jedné a téže osobě vnitřní shodu mezi jejím charakterem a její rolí [Deleuze, 2000]. Prostřednictvím charakteru a image tváře a těla se tak postava předvádí, odhaluje i mate sebe a svého pozorovatele, neboť mu svými proměnami dokáže unikat.

Filmy tematizující jednotu dvojího jsou pak příznačné tím, jak vyplývá ze zvoleného termínu, že dva rozdílné objekty se postupně sloučí v jeden identický. Sjednocování mezi dvěma hrdinkami pak probíhá pouze cestou nápodoby – kopie, nebo cestou vzájemného splynutí. Tento proces psychofyzického vampyrismu je příznačný pro film *Peppermint frappé*, neboť právě zde se pracuje s motivem kopírování mentální podstaty a vizuální podoby hrdinky. V *Peppermint frappé* se tak na začátku filmu charakterově i fyzicky odlišné ženy začnou po vzájemném kontaktu duševně i vzhledově konfrontovat a připodobňovat. Jedná se tedy o splynutí, o „náhradu“ jedné hrdinky druhou, což znamená, že ze dvou dříve rozdílných žen se postupně stává „jedna“.

Ve filmu se nevýrazná asistentka lékaře snaží naprosto přesně kopírovat vizuální podobu ženského idolu muže, kterého miluje. Hybnou silou jí je touha získat mužovu vytouženou náklonnost a lásku. Nápodoba druhé ženy se zde však komplikuje existencí ještě jednoho předobrazu. Obě dvě ženy se totiž vizuálně podobají jakési neznámé dívce z Calandy, kterou tam muž na Velikonočních slavnostech poprvé před lety uviděl. Od té doby je hrdina pronásledován obrazem vytoužené dívky, do které se tam obdivně zamiloval a která se pro něj stala nedostižnou a nedotknutelnou ikonou.

*

Vyprávění je v *Peppermint frappé* vystavěné na motivu pátrání. Hrdina filmu Julian vlastně celou dobu od setkání s dívkou z Calandy touží jenom po tom opět ji nalézt. Ve chvíli, kdy prožije znovusetkání s objektem „snů“, se v zájmu naplnění vlastní touhy rozhodne jednat. Mezi hrdinkami pak proběhne záměna (dvojnictví), jež lze nazvat vztahem kopie závislé na originálu, tedy dívce z Calandy (svět simulakra). Přičemž dívka z Calandy může a nemusí být identická s Elenou: Julian je přesvědčen o jejich totožnosti, Elena jeho domněnku jednoznačně popírá, divák vidí dvě naprosto identické ženy. Vazbu mezi nimi proto označujeme jako vzájemnou, neboť i divák společně s Julianem skutečně vidí, že obě ženy vypadají vizuálně naprosto nerozeznatelně, a je nakonec otázkou, zda-li se opravdu nejedná o stejnou ženu. Elena a Ana jsou původně dvě na sobě nezávislé osoby. Ve chvíli, kdy Ana dovede do konce svůj plán a stane se vizuální kopií Eleny, na Elenu fixovaný Julian vražedně odstraní ženu ze svého života a Ana tak doslova fyzicky přebírá její místo (život). Hrdinku je proto možné označit dokonce jako Elenino pokračování.

Konflikt ovšem neprobíhá pouze mezi hrdinkami, tedy ve vztahu jedince s jedincem, ale dokonce v trojúhelníku hrdinů. Julian se totiž ve vztahu k oběma ženám vymezuje jako postava, která nenápadně a zpovzdálí, ale o to pevněji určuje pravidla jednání akterů příběhu. To on se setkal se všemi třemi ženami

a je si vědom jejich vzájemných vazeb a dokonce je i vytváří, když řídí i Anino kopírování a konečnou přeměnu-dvojnictví. V poměru k dívce z Calandy a k Eleně je obdivným, ale pasivním pozorovatelem, k Aně se Julian projeví jako aktivní spolustvořitel, neboť u své asistentky tuší, že právě ona má předpoklady stát se jeho zbožštěnou „Elenou“. Každá z postav pak má v příběhu svou jasně definovanou funkci: Julianova existence balancuje na pomezí svědka dění a intrikána, Elena je jeho obětí a Ana je hrdinkou, jež je formována a utvářena okolnostmi.

V narativní rovině není vypravěč v příběhu přítomen, a tak ani nemůže vyprávět sám o sobě. Divákovi tak není umožněno plné vidění a vědění o postavách a zároveň se několikrát prostřídá i fokalizace, když se ztotožní s voyeuristickým pohledem Juliana, ale i Eleny a Any, které rovněž, a to je právě dráždivým porušením tradičního kánonu, v některých momentech snímků reprezentují mužskou pozici – ovládají muže, přebírají aktivitu.

*

Dvojnictví ve filmu *Peppermint frappé*, přesněji parazitování jedné ženy na výsostném postavení a zbožštění ženy druhé, je uvedeno do pohybu osobou třetí – zde Julianem – mužem, jenž celý pohled upíná na dvě ženské postavy. Julian tedy v konfiguraci aktérů představuje demiurga, nezviklatelně rozhodnutého znovu oživit vzpomínku na setkání s dívkou z Calandy. Pro interpretaci dvojnictví v *Peppermint frappé* ztělesňuje Julian postavu klíčovou.

Julian je muž středních let, jenž si po dokončení studia otevřel soukromou lékařskou praxi. Vyrůstal jako jediné dítě v dobře situované buržoazní rodině a vychován byl ve vybrané církevní škole. Strohý ráz církevního ústavu, všudypřítomný dohled a zákazy prohloubily v senzitivním Julianovi odtrženost od reality, potlačily jeho přirozený sexuální vývoj. Neurotizovaný Julian se nakonec zcela stáhl do světa imaginace a ve své obrazotvornosti si zidealizoval setkání s neznámou kráskou, kterou měl před lety zahlédnout na oslavách v Calandě. Snaha získat vysněnou ženu, kterou je Julian posedlý, pro něj není pouze možností zmocnit se objektu erotické přitažlivosti, ale je také naplněním a realizováním touhy po ženě, kterou snad jako jedinou nemohl ve svém životě získat. A pro Juliana se právě tento ženský objekt stal něčím vznešeným a nedotknutelným.

Každodennost, nedotčená vnějšími vlivy a okolním děním, je zaplněna pouze Julianovými obsesivními rituály, které jsou důsledkem jeho nerealizovaných tužeb, jež mají základ v jeho dětství, ve výchově asketickým katolickým režimem. Totiž vše, co se dotýká vnitřního pocitu slasti a vzrušení, Julian realizuje v pečlivém vystřihování fotografií půvabných a dokonalých manekýn módních časopisů. V jeho deformovaném vnímání reality, zde konkretizovaném ve vztahu k ženě, tak vystupují dvě perverze: fetišismus a voyeurismus.

Z tohoto pohledu je podstatná hned úvodní scéna filmu. Ve velkých detailech vidíme ruce muže, které listují módním časopisem. Muž některé listy pečlivě vytrhává a výběrem a vystřihováním jednotlivých částí těla manekýn dále „tvorí“ obraz dokonalosti podle svých představ. Jeho pohled se nejdéle zastaví

na obrázcích, kde je technikou fotografické montáže zdvojená tvář identické modelky, a tak je předznamenán i další průběh událostí. Fetišizace se zde zdůrazňuje pomocí velkého detailu. V obraze se objevují makrodetaily smyslně vykrojených úst, výrazně namalovaných očí s nalepenými umělými řasami, prameny vlasů, nohy, kotníky a chodidla. Upřenost pohledu muže na jednotlivé části těla je jasně zdůrazněna výběrem a rámováním, tedy preferencí některých atributů erotických symbolů ženy. Nejedná se zde však o „pouhou“ volbu detailních záběrů, ale i o výběr samotných tělesných částí. Totiž ty, které Julian sleduje a vystřihuje, patří mezi obligátní fetišistické atributy. Christian Metz chápe fetiš a rámování záběru takto: „Film s námětem bezprostředně erotickým si rád pohrává (a to není nijak náhodné) s hranicemi záběru a postupným, případně i neúplným odhalováním, které umožňuje pohybujiící se kamera. Ať už se děje formou statickou (rámování), nebo formou dynamickou (pohyb kamery), princip je týž: jde o to, vsadit zároveň na roznícení erotické touhy i na její zadržování [...]. Rámování a jeho přemístování (jimiž je určeno umístění) jsou samy o sobě „zdroji napětí“[...] Mají určitou vnitřní příbuznost s mechanismem touhy, s jejími prodlevami a opětnými výšlehy [...]“ [Metz, 1991: 94].

Z úvodní sekvence filmu je zřejmé, že Juliana nevzrušují primární znaky vyžívavé (myšleno obnažené) erotiky, a proto je mužův výběr erotického objektu fixován na časopis módní, nikoli pornografický. Julianovým motivem touhy je žena ikona, model dotvořený do stavu ideální dokonalosti nánosem make upu, jehož pomocí se z tváře stane „vyhlazená“ maska. Kosmetické rekvizity lze tedy označit jako jakýsi „organický fetiš“. U Juliana tak motiv fetišismu funguje v jeho širokém významu, nevztahuje se tedy pouze na předměty živé (rty, vlasy), nebo oživené (skutečné řasy přelepené umělými), ale i na ty umělé: make-up, rtěnky, pudry, štětečky. Julian si ve filmu několikrát tajně prohlíží Eleninu kabelku a toaletní stolek plný těchto kosmetických předmětů.

V interpretaci Julianova erotického poznávání to znamená, že „přirozená“ sexualita v něm neexistuje, je potlačena prudérními předsudky a tabuizací. Úchylku fetišismu lze v podstatě vysvětlit jako psychologický pohlavní pochod, který je buďto ochuzen, nebo odchýlen, takže se ohniskem pohlavní záliby a zájmu stává jen nějaká část tohoto pochodu nebo nějaký předmět či úkon, nacházející se zpravidla na okraji nebo vůbec mimo tento pochod. Muž tedy za sexuální touhu přímo se vztahující k vytoužené ženě hledá zástupné modely (fetiše), jejichž prostřednictvím může prožít erotickou slast. Jeho situace je však komplikovaná hned dvojím způsobem. Problematika fetiše vzbuzujícího erotickou libost, vzrušení, smyslnost se nevztahuje pouze k jednotlivým atributům, předmětům (ty jsou zde pouhou součástí celku), ale i k vysněné ženě (dívka z Calandy, Elena), která je v podstatě antropomorfovaným „předmětem“ v jeho úplnosti. Julian se však obává „zmocnit“ ženy v její úplnosti, celku, ale vždy se s ní sblíží skrze „něco“. Z jednotlivých částí, které muž postupně „sbírá“, následně skládá výsledný a kompaktní obraz milovaného objektu. Julian je v podstatě obětí své erotické touhy, svůj objekt vášně a lásky je tak nucen znovu oživit. „Obnažený“ sex u něj ale není možný, a tak se snaží „ztracenému“ vzoru krásy a slasti – tedy dívce z Calandy, resp. Eleně – přiblížit prostřednic-

třím fetišů. Sexuální fetišismus je u Juliana patologií nakonec nabírající hlavního významu: fetišismus je totiž erotickým zástupcem pohlavních aktivit. „Fetišistická rekvizita se stane podmínkou potence a přístupu k slasti, podmínkou někdy nepostradatelnou (pravý fetišismus); při jiných vývojových variantách to bude jen podmínka napomáhající, jejíž relativní závažnost ve srovnání s jinými rysy celkové erogenní situace bude ostatně proměnlivá“ [Metz, 1991: 88].

K Julianově uspokojení dojde až ve chvíli, kdy se jeho asistentka Ana, která je do Juliana latentně zamilovaná, rozhodne popřít a přetvořit svou identitu a „převleče“ se za daný ideální vzor – Eleny. Zpočátku nenápadná a upjatá Ana je tedy schopná obětovat vše, včetně vlastní identity. Julian využije dívčiny citové investice a nejdříve nenápadnými, drobnými, později zásadnějšími až sadistickými požadavky na Anin vzhled začne ženu přetvářet a připodobňovat k eroticky převládajícímu ideálu Eleny, které je Ana výrazně podobná. Pro začátek setkávání Juliana a Any je příznačný jejich snad první soukromý dialog. V jedné sekvenci filmu se obrací Julian k Aně a říká: „Pracujeme dva roky vedle sebe a neznáme se [...] Máte nápadníka? [...] Proč jste tak ztuhlá? Buďte uvolněnější [...]“. Ana: „Jsem taková, aniž bych si toho všimla.“ Julian: „O to horší, když se to stane zvykem.“ Anina cílená snaha strhnout všechnu Julianovu fantazii a zájem pouze k sobě dojde naplnění až ve chvíli odhalení Julianovy tajné záliby. Pro získání přízně milovaného muže se Ana vzdá vlastní identity a převezme na sebe podobu zcela neznámé ženy (Eleny), kterou si tajně prohlédla na Julianových fotografiích.

V momentě, kdy Elena zemře, vchází do Julianova života Ana jako její kopie, jako zhmotnění původního obrazu z Calandy. Ana tak naplní Julianovu hru na realizaci vlastních představ, přistoupí na jeho rituál a setře nakonec rozdíl mezi realitou (tím, co Julian skutečně žije) a imaginací (tím, co si představuje). Do konce filmu se totiž divák nedozví, zda se Julian v Calandě s Elenou opravdu setkal. Vzpomínka se odehrává v černobílém obraze, kdy ze tmy vystupuje žena, skutečně vypadající jako Elena, která bez ustání tluče na rozměrný buben. Elena však účast na Velikonočních svátcích v Calandě vždy znovu vyvrací a jizvu na prstě – tedy pozůstatek po usilovném bubnování, kterou Julian chápe jako důkaz jejich dřívějšího setkání – vysvětluje úrazem z dětství.

Ovšem Julianův portrét jako aktivního iniciátora proměn, stvořitele erotického objektu a posedlého manipulátora lidskými osudy by nebyl úplný, kdyby nebyl zohledněn ještě další mužův rozměr. I Julianův voyeurismus je totiž nedílnou součástí jeho osobnosti a podporuje i jeho fetišistické tendence. Christian Metz definuje voyeurismus následovně: „Voyeur zajisté hledí uchovat určitý prázdný prostor mezi objektem a okem, mezi objektem a vlastním tělem. Voyeur dává prostorové znázornění onomu rozštěpu, který ho navždy odděluje od objektu“ [Metz, 1991: 153]. Julianův voyeurismus se realizuje ve dvou odlišných rovinách. Ta první je závislá na voyeurově vědomí, že jím pozorovaný objekt netuší skryté sledování a slídění, tedy pohled subjektu a jeho následná erotická rozkoš se vztahuje k nevědomí objektu, a druhý pohled je vyvolán Eleniným narcismem a exhibicionismem.

Například ve scéně výletu do bývalého internátu popisuje Julian Eleně, kterým okénkem s Pablem sledovali koupající se řádové sestry a požádá ji, aby poklekla na klekátko, na kterém je trestaly, a sám si pak pohledem skrze klíčovou díрку vyzkouší, jaký výsek z místnosti mohly vychovatelky vidět. Julian si tak „výměnou“ voyeurských rolí představí, jak ho mohly jeptišky sledovat. Opačně uplatněný „cizí“ pohled pak uspokojí jeho představu voyeurismu jiné osoby. Motiv Julianovy perverze se však objevuje i v několika dalších scénách. Julian z okna svého víkendového sídla sleduje, jak nic netušící Elena v temperamentním rytmu reprodukované hudby tančí na zahradě. Pokud se rozhodne ke skotačící ženě přistoupit, pak opět pouze skrze prostředníka, kterým je tentokrát fotoaparát. V následující popsané sekvenci filmu se právě odhaluje druhá rovina Julianovy sexuální perverze. Elena si je přítomnosti hledáčku objektivu vědoma a vlastně přes něj Juliana svádí. Elena zde v podstatě naplňuje tradiční vztah, tak jak ho popsala Laura Mulvey: pasivní ženu jako vědomý objekt slasti. Ovšem v situaci, kdy si Elena uvědomí, že je sledována, vystoupí ještě další podstatný a obvyklý rys filmových hrdinek: narcismus a exhibicionismus. Totiž: „Exhibovaný ví, že je pozorován, touží, aby tomu tak bylo, identifikuje se s voyeuem, pro nějž je objektem“ [Metz, 1991: 103]. Znamená to, že mezi Elenou a Julianem již probíhá oboustranný kontakt, jde o výměnu fantazií, která je u ženy narcistní a u muže skopofilní. Julian se tak rovněž v nerealizovaném fyzickém kontaktu ocitá v roli sváděného objektu. Muž v podstatě kolem ženy obchází, ale konkrétního uskutečnění, jakéhokoli taktilního aktu schopen není. Skutečné erotické vzrušení Julian zažije až v temné fotografické komoře, kde se s posvátným pocitem ukáží vyvoláváním obrázků tančící Eleny, ne nepodobným těm z módního magazínu. A nenechá se vyrušit ani příchodem Any, se kterou v té době již žije. A právě proto, že Ana v této fázi střetnutí ještě stále není vizuálním „odlitkem“ Eleny, tak její přítomnost v Julianovi nejenže nevzbudí zájem, ale popudí ho.

Zajímavé je, že Carlos Saura do této sekvence projektoval svoji osobní zkušenost a přiznává v ní trauma podobné Julianově: „Moje záliba ve fotografování začala kvůli jedné zamilovanosti. Protože jsem chtěl být s ní a nikdy se mi to nepodařilo, ani jsem s ní nemluvil, rozhodl jsem se udělat pár fotek, a tak jsem ji mohl vidat, kdy jsem chtěl [...]“ [Hrozková, 1985: 21].

*

Otázka identifikace ve filmu *Peppermint frappé* je u dvou akterek s prapůvodním magickým vzorem z Calandy snadno rozlišitelná. Pokud Elena z osobních (ovšem nevyčleněných) důvodů Julianovi dávné setkání netají, znamená to, že žije v nevědomosti a pouze fyzicky připomíná dívku z Calandy. Elena je v rámci kategorie jednoty dvojího původním vzorem Any, modelem hodným následování, pokud se Ana rozhodne Julianův zájem strhnout pouze na sebe. Ve chvíli, kdy Ana pochopí, že nepředstavuje sebe samu, nedochází k vnitřní krizi či ke kolizi mezi ní a Julianem. Identifikační „hra“ se naopak nepřerušuje, ale posouvá dál. Z toho je zřejmé, že aktivním činitelem identifikace s rolí druhého

je pouze Julianova asistentka Ana (Elena do svého tragického konce nemá možnost se s Anou setkat a poznat ji). Anino kopírování Eleny zde probíhá jako „[...] ztotožnění, identifikace, tj. přizpůsobení vlastního já nějakému já cizímu, což má za následek, že vlastní já se v jistém směru chová tak jako ono cizí já, napodobuje je, pojímá je do jisté míry do sebe“ [Freud, 1991: 367]. Ana tak nakonec neparazituje pouze na image Eleny, ale i na „jejím“ obraze coby bubnující dívky. V *Peppermint frappé* nakonec dochází k tradičnímu pojetí ženské mentality, reflektovanému ve filmu. Právě ženské hrdinky se obvykle identifikují s druhou osobou, a to častěji se ženou. Taková přeměna však může latentně obsahovat jak obdivný homoerotický podtext, tak – obvykleji – spjatost ještě s další osobou. V *Peppermint frappé* se Anina identita rovněž nepřetváří v přímé závislosti na dalším ženském subjektu, ale z popudu mužovy představy.

Julian se zpočátku na připodobnění nenápadné a upjaté Any k atraktivní Eleně podílí pasivně a Aninu novou podobu přesně nedefinuje. Při první schůzce Anu přinutí „pouze“ posilovat a hubnout, při dalším setkání touží, aby si Ana výrazně líčila ústa a nalepovala umělé řasy. Toto konání je prvním vodítkem pro možnou Aninu proměnu. Dívka sice pochopí, že touhu v Julianovi bude vzbuzovat vyzývavou image, ale dosud ji nebylo umožněno odhalit „klíč“ k vlastní erotizaci. Zpočátku totiž není zcela jasně vyřčeno, o co oba hrdinové skutečně usilují. Juliana nenapadlo, že v Aně může nalézt potenciál Eleny, a Aně je existence Eleny zpočátku utajena.

Dvojice ovšem začne být oboustranně aktivní až v momentě uvědomění si vzájemně propojených vazeb a souvislostí, kdy Ana pochopí svou roli kopie (vzor viděla na fotografii) a Julian zinscenuje tragickou automobilovou havárii, aby zabil původní „sen“ z Calandy (ten pro něj představuje Elena) a oživil tak skutečnost v podobě přetvořené Any. Před tím však, než Julian svůj vražedný záměr naplní, otráveným peppermintovým frapé omámenou Elenou odličí, strhne jí umělé řasy, a tak ji odejme jím zbožštěnou dokonalou „masku“ krásy. Teprve poté, co ženu ve svých vlastních očích „sníží“ a „zohyzdí“, zbaví ji uctívané aureoly, může její místo obsadit Anou, která se stane kosmetickou metamorfózou Eleny a ztotožní se tak s rolí kopie.

Pozoruhodný pak je vztahový kontext, v němž obě ženy vystupují. Pokud se totiž na scéně objeví alespoň dva aktéři, navíc na sebe nějakým způsobem napojení, dal by se mezi nimi očekávat určitý dialogický vztah. Ten je však v *Peppermint frappé* zcela popřen, pokud pomineme prostředníka Juliana. Celý příběh obou hrdinek je v podstatě jedním monologem. Elena má být dívkou z Calandy, ale není jí (jak tvrdí), zároveň ji ani nikdy nepozná a její existenci dokonce odmítá, jak dokládá dialog Any a Juliana, když se muž ptá: „Proč jsi mu (Pablovi – manželovi Eleny, pozn. aut.) neřekla, že se známe z procesí?“, načež Elena odmítavě: „Co to říkáš za hlouposti?“ Elena se nemá s čím konfrontovat a identickou dívkou z Calandy, jejíž podobu jí Julian přiřazuje a vnučuje, nemůže vlastně chápat jinak, než jako obraz sebe sama. V Elenině mentalitě však k žádným pochybnostem o dualitě vlastní identity nedochází, naopak se pro ni její existence hermeticky uzavírá, a to i doslova – v momentu její smrti. Elena totiž nevidí problém ve své vlastní situaci, ale reflektuje ji až ve vztahu

s Julianem, kterému se za jeho maniakální posedlost několikrát vysměje a později se jí děsí. Ana se o existenci Eleny dozví náhodou skrze fotografie, kdy jejich prostřednictvím na Elenině vizuální podobě začne parazitovat. A tak pochopitelně ani v případě Any nedochází ke konfrontujícímu verbálnímu dialogu mezi hrdinkami, ale naopak nastává okamžik naprostého splnutí – jednoty dvojího. Tím se jakoby monologický rámec postav ještě více podpořil.

*

Snímek *Peppermint frappé* je v podstatě transparentním a příkladným konstruktem dominantního filmu. Na scéně se objeví dvě ženy, jedna z nich s dalším aktérem příběhu – tedy mužem – koketuje, narcistně před ním exhibuje a vystavuje se (není náhodou, že Elena na jedné ze schůzek zavede Juliana do kadeřnického salonu, kde si před ním nechá upravovat dlouhé plavé vlasy). Druhá se o jeho přízeň zpočátku marně snaží, aby vzápětí sokyni v lásce doslovně – tedy vizuálně – nahradila a zájem muže definitivně strhla na sebe. Klasická „povaha konfliktu“ je však porušena, nebo spíše ozvláštněna hned ve dvou rozměrech. Postava Eleny sice takřka příkladně naplňuje model hrdinky dominantních filmů, které rozebírala Laura Mulvey, ale zároveň ho v určitém aspektu i nečekaně narušuje.

Typická strategie mužské postavy toužící uchvátit a zmocnit se ženy-objektu je však v *Peppermint frappé* zcela popřena nezájmem Eleny. Elena totiž roli ženy-oběti převrací (alespoň do chvíle své smrti), přebírá mužskou strategii a bez většího emočního pohnutí i citového zájmu Juliana svádí, předvádí se mu. Ovšem v momentě, kdy se jí muž svěří se svou touhou a v podstatě se jí vydá jako obětí, žena ho příkře odmítne. Jako by pro Eleny byl Julian pouze snadno „lovenou zvěří“, která po dosažení již není lákavá. Přesto se Julian své role nadvlády nemůže vzdát (jako muž by zklamal a neobstál), a tak Eleny i jejího manžela „alespoň“ zabije. Vzhledem k tomu, že Julian vraždu dopředu promyslí a posléze ji zinscenuje, lze předpokládat, že celé rozhodnutí likvidace manželské dvojice nebylo vyvoláno jen pomstychtivostí za jejich ústrky a zlomyslnosti. Celý akt vraždy byl především důkazem skutečně uplatněné moci a nadvlády nad životy, třeba i milovaného člověka (můžeme-li to tak nazvat), a to i za cenu života.

Druhé neobvyklé schéma otevírá další hrdinka – Ana. Opět by v dramatu v zásadě splnila úlohu odmítnuté nešťastné dívky, ovšem pokud by se Ana během peripetií nepřerodila v hrdinku jednající, aktivní a směřující ke svému štěstí. Namísto předpokládané touhy „zlikvidovat“ Eleny, vymezit se vůči ní a nastoupit pak na její místo, učiní pravý opak. Pochopí totiž, že Elena je pro Juliana posvátným ideálem, ženou-ikonou, dokonalým objektem slasti. Ana se tedy – nepředpokládaně – nevzbouří, ale naopak přijme beze zbytku její úlohu za svou a Eleninu image doslova zkopíruje. Mimochodem i v Anině případě dochází k porušení genderově rozdělených rolí muž-žena. Ve chvíli, kdy Ana tajně prohlíží fotografie Eleny, stává se jakýmsi voyeuem, opakujícím Julianův rituál.

Přestože analýza dokazuje mnohá porušení klišé v rámci dominantního filmu a otevírá novou formu podob dvojnictví, v mnohém také klasický model nazíráni hrdinek podporuje. Hrdinky v Saurově filmu se totiž nechovají tolik podvrtně, jak by z předchozího nástinu vyplývalo. Snímek v podstatě vypráví hlavně o muži, kterému je biologicky předurčeno ženu získat, podmanit si ji a podrobit vlastním záměrům. Pochopí-li, že mu naplnění slasti nebude umožněno, tak chladnokrevně zabíjí. Podezření, že v *Peppermint frappé* byly ženy opět ztvárněny pouze jako prostředek k hrdinově erotickému ukájení, naplňuje fakt, že obě hrdinky (ať už se v rámci příběhu projevují jakkoli) nejsou ničím jiným, než eroticky přitažlivými symboly se všemi příznačnými znaky a vizuálními atributy reprezentujícími dokonalé ženství. Možná, že nakonec Ana projde zásadní přeměnou nejen díky svým egoistickým zájmům (přivlastnit si Juliana), ale i proto, že si hrdina jednoduše „zasloužil“, aby byl milován a aby se Ana obětovala.

LITERATURA

- BAUDRILLARD, Jean (1996): *O svádění*. Olomouc: Votobia. (Přel. Alena Dvořáčková.)
- DELEUZE, Gilles (2000): *Film I. Obraz – pohyb*. Praha: NFA. (Přel. Přemysl Maydl, Jiří Dědeček, Čestmír Pelikán.)
- FREUD, Sigmund (1999): *Sebrané spisy Sigmunda Freuda. Třináctá komnata: mimo princip slasti a jiné práce z let 1920 – 1924*. Praha: Jan Kocourek. (Přel. Miloš Kopal, Jiří Pechar.)
- HROZKOVÁ, Eva (1985): *Carlos Saura*. Praha: ČFÚ.
- METZ, Christian (1991): *Imaginární signifikant. Psychoanalýza a film*. Praha: ČFÚ. (Překlad Jiří Pechar.)
- MITCHELL, Juliet (1998): *Úvod I ke knize ženská sexualita: Jacques Lacan a Freudova škola*. In: Oates-Indruchová, Libora (ed.): *Dívčí válka s ideologií*. Praha: SLON. (Překlad Jiří Kubička.)
- MULVEY, Laura (1998): *Vizuální slast a narativní film*. In: Oates-Indruchová, Libora (ed.): *Dívčí válka s ideologií*. Praha: SLON. (Přel. Petra Hanáková.)

FILMOGRAFIE

Peppermint frappé (Peppermint frappe; Španělsko, 1967)

Režie: Carlos Saura. Scénář: Rafael Azcona, Angelino Fons, Carlos Saura. Kamera: Luis Cuadrado. Střih: Pablo G. del Amo. Hudba: Luis de Pablo. Hrají: Geraldina Chaplinová (Ana a Elena), José Luis López Vázquez (Julian), Alfredo Mayo (Pablo).

THE PROBLEMS OF DOPPELGÄNGER-ITY IN THE FILM PEPPERMINT FRAPPE

The female characters in *Peppermint frappe* embody the erotic object for the male spectator and are subjected to his voyeuristic and sadistic fantasies. The configuration of the story and its agents presents two aspects determining their mutual relations.

Firstly, the heroines are positioned as objects ubiquitously controlled by the male protagonist, who stands here as the bearer of the gaze – yet subsequently, both female protagonists begin to

understand their „part“, they identify with his gaze and surrender to it masochistically, which becomes another motif of the film.

The female protagonists figure here as doubles, more exactly one is positioned as a parasite on the sublime position and glorification of the other. This „mirroring“ is triggered by the third party – the male protagonist, who fixes the two female figures by his gaze. This psycho-physical vampirism is then embodied in a process of copying/impersonation, which the essay analyzes in relation to the concept of „the unity in a two-ness“.

(Translated by Antonín M. Ob)