

Univerzita Karlova

Filozofická fakulta

Katedra filmových studií

Bakalářská práce

Petra Chaloupková

Fenomén crossdressingu v českém filmu

The Phenomenon of Crossdressing in Czech Cinema

Praha 2022

Vedoucí práce: doc. PhDr. Kateřina Svatoňová, Ph.D.

PODĚKOVÁNÍ

Předně bych ráda poděkovala vedoucí této práce, doc. PhDr. Kateřině Svatoňové, Ph.D., za vstřícnost, trpělivost a ochotu, s nimiž se mi vytrvale věnovala po dobu studia i vzniku textu. Nevyslovitelné díky pak patří všem, kdo mi byli bezpodmínečnou oporou ve chvílích nejvyšší potřeby – rodině, přátelům, a hlavně těm, kteří jsou mi obojím.

PROHLÁŠENÍ

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze, dne 15. srpna 2022

Petra Chaloupková

ABSTRAKT

Cílem této práce je postihnout podoby crossdressingu na rozpětí české porevoluční kinematografie a pojmout filmové obrazy této kulturní praxe jakožto potenciální prostor pro subverzi cisheteronormativního řádu a současně příležitost k utužení stávajících genderových norem. Skrze filmové rozborů vedené metodologickými nástroji queer a gender studií se text zabývá mechanismy prevence vpádu queer náboje, regulace podvratné činnosti, ale i funkčními strategiemi rezistence proti normativnímu pořádku. Nabízí tedy typologické rozčlenění sedmi hraných celovečerních snímků integrujících prvek crossdressingu podle jejich otevřenosti vůči queer čtení a míry volnosti, kterou dopřávají jejich genderově nonkonformním postavám.

KLÍČOVÁ SLOVA

Crossdressing, genderová identita, transgender, queer, tranzice, převlek, feminita, maskulinita

ABSTRACT

This thesis aims to address the forms of crossdressing appearing in Czech post-revolutionary cinema, and moreover, to approach images of the abovementioned cultural practice as a potential space for a subversion of the cisheteronormative system. At the same time, such portrayal of crossdressing can be perceived as an opportunity to strengthen existing gender norms. With the help of film analyses led by the thoughts coming from the gender studies, and with the usage of queer methodological tools, the text deals with the mechanisms of preventing the invasion of queerness, of regulating subversive activities, as well as of functional strategies for resisting the normative order. Lastly, it offers a typological breakdown of seven chosen feature films that are integrating the crossdressing element, and it evaluates them according to their openness to queer reading and the amount of freedom, which is granted to their gender-nonconforming characters.

KEY WORDS

Crossdressing, gender identity, transgender, queer, transition, disguise, femininity, masculinity

OBSAH

1. ÚVOD.....	7
1. 1. TRANSGENDER VS. CROSSDRESSING FILM.....	8
1. 2. ČESKÁ QUEER KINEMATOGRAFIE A TV?	13
1. 3. VÝZKUMNÝ VZOREK.....	17
2. ANALÝZA FILMŮ	20
2. 1. GENDEROVÁ IDENTITA JAKO PŘEVLEK	20
2. 1. 1. KAMENÁK (2003)	23
2. 1. 2. ŠEJK (2009)	33
2. 1. 3. SHRUTÍ.....	39
2. 2. POTÍŽE S DRAGEM.....	41
2. 2. 1. PRVOK, ŠAMPÓN, TEČKA A KAREL (2021).....	44
2. 2. 2. ODPAD MĚSTO SMRT (2012)	51
2. 2. 3. SHRUTÍ.....	56
2. 3. CROSSDRESSING JAKO METAFORA A KOMPLETNÍ TĚLESNÁ PROMĚNA	58
2. 3. 1. PO ČEM MUŽI TOUŽÍ (2018)	60
2. 3. 2. ŽÁBY BEZ JAZYKA (2020)	67
2. 3. 3. SHRUTÍ.....	72
2. 4. CROSSDRESSING JAKO NÁZNAK AUTENTICKÉ TRANSGENDER ZKUŠENOSTI	73
2. 4. 1. JEDNA RUKA NETLESKÁ (2003).....	75
2. 4. 2. SHRUTÍ.....	79
3. ZÁVĚR.....	80
POUŽITÁ LITERATURA.....	83
FILMOGRAFIE	86

1. ÚVOD

Queer tematika je v současné české kinematografii stále okrajovou záležitostí a výjimečným zjevením zatíženým reputací abnormality. Obzvlášť pak ve srovnání s poměry v příbuzných zahraničních produkcích sousedských nebo blízkých evropských států, jejichž tvorba disponuje silnými queer hlasy. České prostředí – i přes patrné a postupné zvyšování citlivosti – drží LGBTQ+ postavy v zajetí omílaných klišé, epizodních rolí a bezpečně utlumených narativů. V takovém, pro queer motivy všeobecně nepříznivém klimatu, se nicméně nachází pomyslná přestupní zóna, v níž se vyskytují identitárně nenormativní a fluidní jednotlivci participující na genderově nonkonformní praxi crossdressingu. Tedy na činnosti, při níž na sebe příslušníci jednoho pohlaví (či genderu) berou charakteristické atributy pohlaví (či genderu) opačného, a jejíž principem je překračování a vědomé nerespektování regulí nastavených dominantním pohlavně-genderovým řádem. Prvek crossdressingu se tak v závislosti na subverzivitě filmového pojetí může stát queer elementem podvracejícím platná pravidla cisheteronormativního režimu nebo naopak nástrojem k jejich vymáhání.

Text se proto zaměří právě na takové pnutí mezi ohýbáním genderových norem a jejich konsolidací, mezi queer působením a pohybem „po srsti“ cisheteronormativity, mezi crossdressingem jakožto exploatovaným narativně-vizuálním schématem a crossdressingem coby mechanismem queer síly. Na vybraném vzorku sedmi českých celovečerních titulů z posledních dvou dekad (*Kameňák*, *Šejk*, *Prvok*, *Šampón*, *Tečka a Karel*, *Odpad město smrt*, *Po čem muži touží*, *Žáby bez jazyka*, *Jedna ruka netleská*) nahlíženém perspektivou queer teorií se pokusíme odhalit strategie, pomocí nichž český film konstruuje a současně kontroluje nestandardní a nestabilní genderové identity, stejně jako výboje vzdoru, kterými se tito aktéři a nositelé subverzního potenciálu vůči represivnímu matrixu vymezují (je-li to vůbec možné). Jakými prostředky dochází k neutralizaci tak radikálních výjevů jako přestrojených cisgender mužů, které okolí nekriticky přijímá za cisženy? Za jakých podmínek snímky tyto zdánlivě progresivní obrazy připouští? Jak se filmová řeč může podílet na vynucování předpisů genderově-sexuálního uspořádání? Jakým způsobem cisheteronormativita chrání své hranice proti queer invazi a současně uvnitř nich dovoluje ztělesnění jejích představitelů? A naopak – v jakých momentech dokáže queer náboj přetlačit normativní pořádek a rozpínat se na jeho území? A které typy identit a crossdresserů převrací vlastní stereotypní vyobrazení ve prospěch queer reprezentace?

1. 1. TRANSGENDER VS. CROSSDRESSING FILM

Prevažná část zahraniční literatury zabývající se queer tematikou ve filmu, potažmo zobrazováním genderově či sexuálně nenormativních postav nebo těch, které jen dočasně (přestrojením nebo proměnou) ohrožují převládající cisheteronormativní řád, používá k označování těchto identit zastřešující pojem *transgender* jakožto obsáhlou skupinu zahrnující širokou škálu identitárních kategorií rozpínající se od osob podstoupivších úplnou tranzici (operativní změnu pohlaví), přes drag umělce a umělkyně až po jedince identifikující se jako nebinární. Přestože se jednotlivé definice mohou mírně lišit – například rozlišováním na základě stálosti identity – v nejširším smyslu slova může termín *transgender* popisovat jakoukoli osobu, jejíž aktuální sebeurčená genderová identita je jiná než ta, která jí byla připsána po narození.

Někteří queer teoretici a teoretičky¹ nicméně varují před příliš rigorózním chápáním označení a upozorňují, že se *transgender* z podstaty vzpírá jednoznačnému vymezení, neboť pojmenovává jevy přesahující a podřývající hranice binárních představ o genderu. Spíše než jako opak pojmu *cisgender* (charakterizujícího jedince, jejichž genderová identita souhlasí s biologickým pohlavím přiděleným při narození²) je tedy vhodné *trans* vnímat jako mnohoznačný, proměnlivý a fluidní koncept, jehož význam spočívá v oslabování, zneklidňování a překračování normativních kategorií a praxí. I na poli této práce budou termíny *trans* a *transgender* považovány za zastřešující a rozsáhlou množinu významů, která zahrnuje jak striktně definovanou skupinu jedinců, kteří přejali soubor genderových manifestací opačného pohlaví, než jaké jim bylo oficiálně přiznáno, stejně jako identity principiálně se ohrazující vůči kategorizaci na základě binarity nebo vůbec konceptu genderu, mezi něž patří gender-nonkonformní, nonbinární, intersex nebo genderqueer.³

Stryker například právě z důvodu mnohovýznamovosti odmítá omezovat *transgender* na pouhé adjektivum určující konkrétní typ identity a chápe jej jako fenomén daný tím, že rozpojuje předpokládané normativní vazby mezi biologickým pohlavím, společenskými genderovými rolemi a subjektivním prožíváním identity.⁴ Otevřené pojetí dále v kontextu

¹ Srov.: Joelle Ruby Ryan, *Reel Gender: Examining the Politics of Trans Images in Film and Media*. Bowling Green State University 2009. Dizertační práce. Rebecca Bell-Metereau, *Transgender Cinema*. New Brunswick: Rutgers University Press 2019. Susan Stryker, *Transgender Studies 2.0: New Directions in the Field*. In: Scandinavian Trans* Studies and Trans* Politics: Rights, Activism, and Studies. Copenhagen: University of Copenhagen 2011.

² B Lee-Harrison Aultman, *Cisgender*. *TSQ: Transgender Studies Quarterly* 19, 2014, č. 1-2, s. 61-62.

³ Jemma Tosh, *Psychology nad Gender Dysphoria: Feminist and Transgender Perspectives*. London & New York: Routledge 2016, s. 105.

⁴ Susan Stryker, *The Transgender Issue: An Introduction*. *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies* 4, 1998, č. 2, s. 149.

filmové teorie a analýzy reprezentace genderově nonkonformních postav rozvíjí Straube návrhem zkráceniny *trans* jakožto slovesa vztahujícího se k aktivnímu procesu neustálého „dělání a stávání se“.⁵ „Být trans“ nebo „považovat něco za trans“ tak už nemusí determinovat příslušnost k úzké frakci nenormativních identit, ale můžeme tím rozumět explicitní i nevědomé projevy genderových subjektivit, jež se rozpínají vně sociálně upevňovaných binárních norem a konstruktů přirozenosti pohlaví.

Obdobně také pojmenování *crossdressing* (doslova převlékání křížem) popisuje komplexní fenomén nesoucí vícero významů. Primárně označuje chování, při němž se osoba převléká do oblečení typického či společensky přijatelného pro opačné pohlaví. Pod hlavičku *crossdressingu* tak může spadat krátké nošení jednotlivého kusu oblečení, pokus o komickou imitaci, drag nebo trvalá snaha o udržení iluze příslušnosti k jinému pohlaví.⁶ Vzhledem k proměnlivosti a vývoji společenských očekávání a norem spojených s maskulinitou či feminitou *crossdressing* nelze definovat skrze jeho individuální projevy (lišící se v historicko-kulturním rámci, v němž probíhají), ale přesněji jako univerzální princip interaktivní hry mezi genderovaným tělem a jeho sociální interpretací. Tím proniká a přestupuje vymezené hranice binárního systému, zatímco odkrývá jeho kulturně vepsanou, uměle udržovanou (a nikoli přirozenou) povahu.⁷ Přestože *crossdressing* lze v některých situacích číst coby performanci trans identity, samotný akt *crossdressingu* nicméně nemusí vycházet z identitární diskrepance nebo souviset s neheteronormativní sexualitou. Rovněž potenciál odhalit konstruovanost genderových rolí „svlékáním“ z naturalizovaných konvencí neznámá, že je *crossdressing* inherentně podvrtným prvkem. Naopak, přivlastňování nebo případné zveličování vnějších atributů daného pohlaví vede často k reprodukci stereotypů a upevňování cisheteronormativního vzorce.

Kolísavá podstata a multiplicita významů termínu *trans(gender)* zapříčinila i stejně fluidní a rozsáhlé určení toho, jak rozpoznat a pojmenovat filmy, které tyto identity a procesy zobrazují. Množina trans filmů „sestává ze souboru různorodých snímků, žánrů a témat, které jsou někdy motivovány komunitním aktivismem nebo politickým zájmem, v některých případech jde ale také o senzacechtivý kalkul těžící z trans potenciálu vylepšit jakýkoli námět filmu.“⁸ Dosavadní příspěvky k tématu pojí společné stanovisko, že do pomyslného kánonu a výzkumu transgender kinematografie nevyhnutelně patří i snímky, jež jsou autentickým

⁵ Wibke Straube, *Trans Cinema and its Exit Scapes*. Dizertační práce. Linköping University 2014, s. 32.

⁶ Vern L. Bullough, Bonnie Bullough, *Cross Dressing, Sex and Gender*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press 1993, s. 7.

⁷ Stella Bruzzi, *Undressing Cinema: Clothing and Identity in the Movies*. Abingdon: Routledge 1997, s. 149.

⁸ W. Straube, *Trans Cinema...*, s. 37.

zkušenostem trans osob dalece vzdálené a prezentují je deformovanou až exploatační optikou. Takové tituly⁹ sice neprokazují žádnou snahu o vykreslení realistické podoby trans identity – naopak ji cíleně bagatelizují a relativizují –, ale v kontextu reprezentace nenormativních genderových pozic, a potažmo mediální reprezentace queer komunity obecně, představují důležité vývojové stádium, které odráží soudobý společenský diskurz i vzrůstající schopnost a ochotu médií jej reflektovat.

Ačkoli tím významná část odborné literatury staví analytický přístup převážně na rozkrývání a kategorizaci jednotlivých stereotypů a nadužívaných reprezentačních modelů, současně panuje všeobecný konsenzus, že tyto (mis)reprezentace¹⁰ – jakkoli jsou nepřesné a zavádějící – do jisté míry formují povědomí veřejnosti o dané problematice, postupně posunují možnosti ztvárnění a především vytvářejí základní soubor zobrazujících konvencí a interpretačních vzorců, skrze jejichž přijetí, přetvoření či odmítnutí se může transgender tematika ve filmu dále rozvíjet. Phillips kupříkladu vytyčuje jako centrální motiv podvodu nebo klamavého chování trans postav, jehož proměny sleduje na pozadí jednotlivých žánrů. Zatímco pevně ukotvené žánrové kategorie komedie a thrilleru dlouhodobě stagnují a využívají trans identitu k posilování stereotypních narativů, filmy bez striktního žánrového vymezení prokazují větší citlivost i komplexnější snahu o edukativní rozměr příběhů, přestože ve většině případů implicitně prezentují trans zkušenost jako kuriozitu. Phillipsův vzorek vybraných filmů také naznačuje hlubší souvislost mezi znázorňovanou queer praxí a žánrem. „Všechny komedie z mého výběru představují dočasnost transvestitismu a nikoli trvalost transsexuality, zatímco pro thrillery platí opak, což potvrzuje hypotézu, že transsexualita je v naší kulturní imaginaci obávaná a demonizovaná, kdežto transvestitismus je považován za neškodný a hravý.“¹¹

Z obdobného základu vychází i studie J. R. Ryan¹², jež trans obrazy rozděluje do čtyř různých trans stereotypů/archetypů – transgender podvodník (využívající změnu identity za účelem zisku, přítomný zejména v komediích), transgender „mamina“ (nápomocný femininní subjekt utvářený na základě rasistického tropu „Black Mammy“)¹³, transgender monstrum (gender nonkonformní vrazi v thrillerech nebo hororech) a transgender revolucionář (aktivista,

⁹ Z nejznámějších filmů, které se objevují napříč literaturou tematizující zobrazování crossdressingu nebo transgender identit, jmenujme kupříkladu *Někdo to rád horké* (B. Wilder, 1959), *Tootsie* (S. Pollack, 1982) nebo *Mlčení jehňátek* (J. Demme, 1991).

¹⁰ W. Straube, *Trans Cinema...*, s. 36.

¹¹ Autor v tomto úryvku pojmem transvestitismus míní specifickou formu fetišismu – nezávislou na sexuální orientaci a genderové identitě jedince – vycházející z uspokojení dosahovaného převlékáním do šatů opačného pohlaví. Transsexualita naopak označuje jedince, jejichž preferovaná genderová identita nesouhlasí s biologickým pohlavím. Oproti nadřazenému a korektnějšímu termínu transgender v současnosti implikuje přání dané osoby podstoupit částečnou nebo úplnou operativní změnu pohlaví. John Phillips, *Transgender on Screen*. London: Palgrave Macmillan 2006, s. 17.

¹² J. R. Ryan, *Reel Gender...*, s. 50-56.

¹³ „Black Mammy“ označuje stereotypní zobrazení postarší afroamerické ženy jako korpulentní služky, případně mateřské chůvy v bělošské domácnosti.

nositel politické agendy objevující se převážně v dokumentech). Ryan zmiňované trans obrazy nechápe jako explicitní znázorňování otevřeně transgender postav, ale spíše jako mediální texty kódované specifickými způsoby nahlížení a vyprávění, skrze něž „probleskují momenty crossdressingu a genderové proměny.“¹⁴

Druhý pomyslný břeh literatury tvoří publikace, které se nevztahují k transgender kinematografii ve smyslu zavedeného a koherentního souboru snímků propojených variacemi na trans motivy, ale zaměřují se na performativní aspekt konstrukce nenormativních identit v kontextu crossdressingu a hry s genderovým sebevyjádřením. Reprezentaci transgenderu ve filmu v jejich pojetí nelze chápat jako zapojování plnohodnotné identitární kategorie, nýbrž představuje instrumentální strategii binárního genderového systému, jež rámováním trans jako abnormálního stavu posiluje působení naturalizované cisheteronormativity. „Mnoho uvedených postav by se neidentifikovalo jako transgender, což však neznamená, že být transgender částečně neurčuje jejich pozici v jistých bodech filmového narativu, v němž figurují.“¹⁵ Podle Millera je zobrazování trans subjektů založeno na popírání a omezování jejich vnitřní identity, kterou snímky systematicky externalizují skrze vytváření krizových situací nutících postavy do radikálního řešení v podobě crossdressingu. Garber tento způsob začleňování trans prvků do filmového vyprávění nazývá *progresivním narativem* a definuje jej jako sérii okolností, které racionalizují rozhodnutí postavy „využít“ crossdressingu pro dosažení jasně stanoveného cíle s podmínkou, že tento potenciálně subverzivní akt bude probíhat omezenou dobu v předem vymezeném prostoru a následně se vše vrátí do „přirozeného stavu“.¹⁶ Změna identity postav je tak nahlížena jako převlek, který lze jednoduše navléknout, a ještě snadněji odhodit. Garber si také všímá specifického druhu diváckého čtení crossdressingu, při němž nehledíme *na* převlečenou osobu (crossdressera), ale *skrze* ni, čímž ignorujeme vnějškovou iluzi převleku a vnímáme pouze „původní gender“ postavy.¹⁷

Uvažujeme-li tedy o filmech zobrazujících nenormativní nebo proměnlivé genderové identity jako o souvislém souboru reprezentačních vzorců, seznáme, že je z drtivé většiny formován zkreslenými a stereotypními obrazy. Přestože nejpozději od devadesátých let minulého století spolu s pokrokem queer emancipačních hnutí i rozmachem snímků s LGBTQ+ tematikou (díky hnutí New Queer Cinema) sledujeme rostoucí úsilí o nuancovanější znázorňování trans postav, majorita těchto zpodobnění „opakovaně zlehčuje sociální, kulturní

¹⁴ J. R. Ryan, *Reel Gender...*, s. 50-56.

¹⁵ Jeremy Russell Miller, *Crossdressing Cinema: An Analysis of Transgender Representation in Film*. Dizertační práce. Texas A&M University 2012, s. 18.

¹⁶ Marjorie Garber, *Vested Interests: Cross-dressing and Cultural Anxiety*. New York & London: Routledge 2011, s. 67-77.

¹⁷ Tamtéž, s. 9.

a politické důsledky trans životů a zaměřují se místo toho na mikroskopické prožitky a lascivní osobní podrobnosti“.¹⁸ Korpus trans filmu je tak vymezen sebepopírajícím se paradoxem, neboť v sobě zahrnuje reprezentace, které existenci transgenderu (jako identity, zkušenosti nebo sebeurčení) systematicky vyvracejí.

¹⁸ J. R. Ryan, *Reel Gender...*, s. 18.

1. 2. ČESKÁ QUEER KINEMATOGRAFIE A TV?

Při neférovém srovnání s angloamerickým prostředím, jenž disponuje queer tradicí ve smyslu mediální reprezentace LGBTQ+ komunity i odborné literatury, je debata v českém prostředí sotva v zárodcích, bez nadsázky jde o opožděnější a skromnější ozvuk společensko-kulturního vývoje v západoevropské a americké kultuře.¹⁹ Argument určité zaostalosti bývalého východního bloku přitom suverénně vyvrací například současná polská filmová produkce – ve státě upínajícím se ke konzervativní katolické tradici v posledních letech vznikají mezinárodně uznávaná queer díla nové generace režisérů a režiserek, kteří prokazují náležitou citlivost i trvalý zájem o LGBTQ+ příběhy (jmenujme Małgorzatu Szumowskou, Olgu Chajdas nebo Tomasze Wasilewskiho).²⁰ Zatímco v Česku se veřejné mínění ohledně práv sexuálních menšin a queer identit postupně rozvíjí směrem k větší toleranci a inkluzi, domácí kinematografie tento trend nenásleduje a zůstává v zajetí stereotypizujících schémat.²¹ „Je s podivem, že po více než dvaceti letech po pádu komunismu, byla v České republice natočena jen hrstka filmů, které se vůbec nějakým způsobem zabývají gay a lesbickou tematikou. Ačkoliv by se zdálo, že v demokratickém uspořádání budou tvůrci a tvůrkyně i samotná publika otevření novým tématům, jež byla dříve tabuizována a přehlížena, takže homosexualita byla v tehdejších médiích skutečně ‚neviditelná‘, naděje vkládané do nově nabyté svobody zůstaly nevyplněné.“²²

Za výraznější průlom směrem k zobrazování plnohodnotných LGBTQ+ postav lze považovat celovečerní filmy *Pusinky* (K. Babinská, 2007) a *Venkovský učitel* (B. Sláma, 2008), které jako první postavily queer protagonisty do středu vyprávění.²³ Přestože tím snímky prorazily pomyslnou bariéru, nepopíratelně přispěly k normalizaci LGBTQ+ tematiky ve filmovém mainstreamu a položily základy českého queer filmu, nedokázaly opustit tradiční narativ představující homosexualitu jako projev jinakosti a původ vnitřního konfliktu hrdinů. Jak poukazuje Hezinová, oba tituly dokonce využívají esenciálně queer prožitku coming outu k opakování znovunastolení dominantního postavení heteronormativity. Akt „přiznání“ k homosexuální orientaci totiž není iniciovaný vnitřním nutkáním artikulovat svoji sexuální

¹⁹ Martin C. Putna, Od Kršky do Trošky: Homosexualita a český film. In: Martin C. Putna a kol., *Homosexualita v dějinách české kultury*. Praha: Academia 2013, s. 452.

²⁰ Sebastian Jagielski, Before Coming out: Queer Representations in Contemporary Polish Cinema. In: Janina Falkowska, Krzysztof Loska (eds.), *Conflict and Controversy in Small Cinemas*. Berlin: Peter Lang GmbH 2018, s. 125-138.

²¹ Kateřina Beňová, *Analýza situace lesbické, gay, bisexuální a transgender menšiny v ČR*. Praha: Úřad vlády ČR 2007, s. 43-57. Dostupný na WWW: <https://www.vlada.cz/assets/ppov/rp/vybory/sexualni-mensiny/CZ_analyza_web.pdf> [cit. 22. 5. 2022].

²² Eva Chlumská, Queer identity v českém filmu? In: Luboš Ptáček, *Současný český a slovenský film – pluralita estetických, kulturních a ideových konceptů*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci 2012, s. 232.

²³ Iva Baslarová, Učitel miluje Láďu, Hanka šuká Išku aneb Zrození českého queer filmu. *Cinepur* 2008, č. 60, s. 18–20.

identifikaci, ale naopak jde o následek působení imperativu povinné heterosexuality, jenž takto demonstruje svoji nadvládu a současně potřebu umisťovat vymykající se jevy do restriktivních společenských kolonek.²⁴

Dnes, o více než dekádu později, se situace nijak zásadně neliší. Přestože se ve filmech objevují otevřeně homosexuální jedinci, figurují zpravidla ve vedlejších rolích jako terče posměchu nebo lítosti (diváků i ostatních filmových postav) jako například bizarní hrobařský pár v *Krásnu* (O. Sokol, 2014) nebo vysmívaný Roman ve *Vlastnících* (J. Havelka, 2019). Ve výjimečných případech, kdy je homosexuální osoba také protagonistou či protagonistkou snímku, lze rozeznat pokračující trend zdůrazňování odlišnosti a odchylky od normy. Životopisná dramata *Já, Olga Hepnarová* (T. Weinreb, P. Kazda, 2016) a *Šarlatán* (A. Holland, 2020) sice nabízejí důkladný vhled do psychologie a uvažování svých hrdinů, současně však homosexualitu rámcují v kontextu obecné nepřizpůsobivosti a abnormálního chování hrdinů, které v obou případech vedou k definitivnímu vyloučení ze společnosti v podobě institucionálního řešení – uvěznění nebo popravy. U lékaře Mikoláška se jedná o jeho „nadpřirozené“ schopnosti a výstřední povahu, Hepnarovou do pozice podivínky staví její sociální a emoční neohrabanost a patologická nenávisť k lidem vyústivší v masovou vraždu. Oba titulní představitelé tak naplňují časté reprezentační schéma homosexuála jakožto společenské hrozby a končí v izolaci, fatálně potrestaní za jejich činy i jinakost.

O něco příznivější situaci vykresluje seriálová i nonfiktivní tvorba, respektive alespoň na televizních obrazovkách dochází v posledních letech k pomalému, ale očividnému navýšení četnosti výskytů neheterosexuálních postav a vztahů, které pronikají do televizního mainstreamu i hlavních vysílacích oken. Nepostradatelnou roli v tomto ohledu hraje žánr soap opery a jeho představitelé *Ulice* (Nova, 2003–dosud), *Rodinná pouta* (Prima, 2004–2006) *Nemocnice na kraji města po dvaceti letech* (ČT, 2003).²⁵ Sloboda si u nich všímá tendence postupného začleňování homosexuálů do narativu zprvu od epizodických výstupů postav bez hlubší charakteristiky směrem k frekventovanější prezenci umožňující reflektovat některé reálné zkušenosti LGBTQ+ osob. Dané seriály sice homosexuální aktéry značně zplošťují a stereotypizují, zároveň však obohacují veřejný diskurz například o otevírání problematiky registrovaného partnerství a nerovnosti manželství či diskriminace na pracovišti. Ještě nadějněji z hlediska realistické reprezentace působí aktuálnější exempláře z veřejnoprávního programu České televize typu historické minisérie *Herec* (P. Bebjak, 2020) nebo young adult série *TBH*

²⁴ Sandra Hezinová, *První české queer filmy z pohledu queer teorie a recepčních studií*. Bakalářská práce, Filozofická fakulta Univerzity Karlovy. Praha 2013, s. 46-49.

²⁵ Zdeněk Sloboda, Homosexualita v současných českých televizních seriálech. In: Dagmar Marková (Ed.), *Sexuality III.: Zborník vedeckých príspevkov*. Nitra: Univerzita Konštantína Filozofa 2010.

(L. Kajánková, 2022), jež s queer sexualitou pracují organicky, přirozeně a bez vykroucené nadsázky. Přestože otevřenost zpracování námětu byla v *Herci* notně omezená historickým zasazením a znovu zde do určité míry platí schéma trestu za odlišnost (hrdinova sexualita je tajnými službami zneužívaná k vydírání a samozřejmě musí zůstat před širokým okolím skryta), představoval seriál solidní příspěvek do úzkého kánonu české queer televizní dramatiky tím, že protagonistu líčil coby ambivalentně morálního antihrdinu se složitou povahokresbou a nejasnými motivacemi. *TBH* pak rozčeřilo vody domácí produkce pro teenagery rozvinutím bisexuální linky, jež byla ve vyprávění zrovnoprávněna s heteronormativními romancemi. Oba seriály navíc české standardy překročily minimálně v tom, že za queer příběhy stojí veřejně queer autoři i herci.

Pokud bychom nezůstali jen u případů menšinové sexuality a hledali i obrazy nejednoznačných genderových vyjádření, narazíme na ojedinělé výjimky v podobě variací na klasické převlekové veselohry jako je například kostýmová fraška *On je žena!* (Nova, 2005), v níž se ztroskotaná herečka Ivana Chýlková vydává za muže, aby získala post moderátora. Pragmatické zdůvodnění převleku a komediální kabát nicméně zápletku zbavil jakéhokoli queer podtextu a osekal narativ na takřka honičkovou osnovu postavenou na chaotickém schovávání pravé totožnosti. Naopak velkým průlomem pro zastoupení LGBTQ+ osob v mediálním prostoru se zdál být satirický hit *MOST!* (ČT, 2019), díky němuž se explicitně transgender postava, která nadto byla jednou z hlavních, poprvé dostala do televizního prime time. Avšak o mezníku bylo možné v pozitivním slova smyslu mluvit pouze proto, že šlo o prvenství, jež nanejvýš napomohlo přinést transgender tematiku do všeobecného povědomí. Jinak ale seriál trpěl řadou neduhů, které průkopnickou pověst lehce vyvracely – od problematického obsazení a dabingu (transženu Dášu hraje cisgender herečka předabovaná cisgender mužem) přes nepřetržité misgenderování pod rouškou nekorektního humoru až po hraniční sexualizaci až fetišizaci transgender těla.

Svébytnou kategorii televizní zábavy zapojující queer motivy tvoří nonfikční formáty v čele s pěveckým pořadem *Tvoje tvář má známý hlas* (Nova, 2016–dosud), v níž celebrity napodobují náhodně vybrané hudební ikony nehledě na pohlaví účastníka, což soutěžící často „nutí“ do zapojení v crossdressingu a potažmo v „mimovolné“ drag show. Mimovolné proto, že charakter soutěže crossdressing předkládá jako vedlejší produkt, jako úkol, který musí participant splnit, aby mohl být dále hodnocen. Relace tak sice mainstreamovému divákovi nabízí pohled na nejednoznačně genderované postavy a některé prvky dragu, zároveň ve vystoupeních však chybí pro drag esenciální hra s genderovým vyjádřením tím, že jsou

založená na co nejpřesnější imitaci konkrétní známé osobnosti a nikoli na napodobování a artikulování genderu jako takového.

Mluvit v současnosti o českém queer filmu coby o konzistentní a dlouhodobé snaze o zprostředkování LGBTQ+ témat by tedy bylo přinejmenším předčasné. Obzvláště, přihlédneme-li k mnohoznačným významům a konotacím, které výraz *queer* implikuje. Krom synonyma pro zkratku LGBTQ+ je nutné pojem vnímat v souvislosti s původním způsobem užíváním slova, jež označovalo něco divného, nezvyklého nebo zneklidňujícího – fungovalo jako urážka „jejímž cílem bylo zahanbit subjekt, který pojmenovává, či spíše utvořit určitý subjekt prostřednictvím této zahanbující interpelace.“²⁶ Ačkoli univerzální a všeobecně uznávaná definice termínu *queer* chybí, většina hlasů se shoduje na tom, že jeho obsah spočívá v podvrtné síle problematizovat normativní modely pohlaví, genderu a sexuality a iniciovat kritiku z nich vycházejících naturalizovaných forem identity, komunity a politiky. „Vzpíráním jasně se vyhranit do konkrétní podoby si queer uchovává vzdorující postoj k čemukoli, co utváří normálnost.“²⁷

Jakékoli odbočení od heterosexuální normy je v kontextu české kinematografie a televize potrestáno, potažmo zřetelně označeno za společenský defekt a nežádoucí výjimku z pravidla. Queer aspekt (jakožto množina vyjádření nenormativních identit, vztahů a praxí) tak přispívá ke konsolidaci dominantního heterocentrického matrixu, neboť je limitován pouze na projevy v rámci povolené a dočasné „divné“ zóny, jež je vymezena odchylností od většiny. Ve zmiňovaných případech homosexuálních protagonistů navíc dochází k určité autoregulaci queer působení (v orig. *queering*)²⁸ – třebaže otevřeně manifestují jejich „převrácenou“ sexuální orientaci, jinak se pohybují v tradičních genderových kategoriích daných opozicí maskulinity a feminity. Typické obrazy zženštilého gaye nebo maskulinní lesby sice genderové role zaměňují, ale setrvávají v jejich pevných hranicích. Tím vzniká prostor pro jakýsi mechanismus vyjednávání dovolených projevů homosexuality, který lze charakterizovat střídáním stavů rozvolňování a následné stabilizace. Zatímco je postavám umožněno pocítovat a demonstrovat homosexuální touhu, udržovat neheteronormativní vztahy nebo procházet sebezpřijetím (rozvolňování), během procesu stabilizace, tedy návratu k normálu jsou jim tato „privilegia“ znovu odebrána, což ústí v negativní dopady veřejného coming outu, rozpad vztahu nebo nešťastný konec.

²⁶ Judith Butler, *Závažná těla: O materialitě a diskursivních mezích „pohlaví“*. Praha: Karolinum 2016, s. 298.

²⁷ Annamarie Jagose, *Queer Theory: An Introduction*. New York: New York University Press 1996, s. 99.

²⁸ *Queering* označuje proces přetváření, překračování a „zdivňování“ normativních genderových kategorií. Lynne Joyrich, *Queer Television Studies: Currents, Flows, and (Main)streams*. *Cinema Journal* 53, 2014, č. 2, s. 135.

1. 3. VÝZKUMNÝ VZOREK

Odborné i veřejné reflexe queer potenciálu české porevoluční kinematografie doposud uvažovaly převážně v souvislosti s homosexualitou jakožto elementem zdánlivě narušujícím chod heteronormativního řádu, ve skutečnosti však působícím v jeho prospěch. Stálost protilehlého uspořádání může však platit jenom do té doby, než se kategorie dané vzájemným vylučováním začnou přibližovat a překračovat hranice, jež je původně určovaly. Jak se situace a regulativní praxe promění, když opustíme přehledné schéma binární opozice hetero- a homosexuality, maskulinity a feminity? Do jaké míry – jestli vůbec – dokáže tento fixní systém narušit začlenění proměnlivé a variabilní identity v podobě praktiky crossdressingu? Jakými pravidly a hranicemi lze determinovat nestabilní území mezi preferovaným a nenormativním vyjádřením genderové identity a sexuality? A v čem se liší filmové rámcování genderovaných převleků, přípustné hry se společenskými konvencemi a úplné identitární *transformace*?

Jakkoli je patrné, že české prostředí je stále pro LGBTQ+ tematiku nehostinné, při retrospektivním pohledu přitom crossdressing a jeho různé podoby představují překvapivě často vyskytující se queer prvek. Akty krátkodobého přivlastňování opačné genderové identity nebo spíše jejich vnějších znaků ustavují základní premisu subžánru převlekové komedie. Snímky *Holka nebo kluk?* (V. Slavínský, 1939), *Šest medvědů s Cibulkou* (O. Lipský, 1972), *Pane, vy jste vdova!* (V. Vorlíček, 1971) nebo *Noc na Karlštejně* (Z. Podskalský, 1974) používají crossdressing jako narativní model, jež podněcuje sled humorných nedorozumění při maskování a odhalování „pravého pohlaví“. Obdobně funguje princip crossdressingu jako prozatímní záměna společenského postavení (a tím také společenských očekávání) i v žánrových konvencích pohádek, kde přestrojení protagonistky pragmaticky využívají k dosažení jejich cílů, jak můžeme vidět například v titulech *Tři oříšky pro Popelku* (V. Vorlíček, 1973) nebo *O statečné princezně Janě* (V. Janečková, 1978). Zřetelné žánrové vymezení a z toho vyplývající zákonitosti filmů v obou případech zaručují, že implikace záměny oděvu/identity nikdy nepřesáhnou meze cisheteronormativního čtení.

Tato práce s cílem rozkrýt podoby českého filmového crossdressingu v kontextu queer teorií a teorie reprezentace se proto zaměří na takové snímky, které nejsou tak striktně žánrově vyhraněné (tzn. efekt genderové hry není potlačován neměnným žánrovým vzorcem) a současně vznikly v porevolučním období (a přispěly tedy do širšího diskurzu soudobé queer

reprezentace).²⁹ Z těchto kritérií vzešel vzorek sedmi filmů, které lze dále rozdělit do bližších kategorií na základě mechanismů, kterými crossdressing zařazují do formální i vyprávěcí struktury. První skupinu tvoří typické převlekové komedie, tedy díla, v nichž se genderová identita podobá rafinovanějšímu kostýmu, který mohou crossdresseři užívat dle zjištěné libovůle. Tituly *Kameňák* (Z. Troška, 2003) a *Šejk* (Z. Zemanová-Hojdová, 2009) zahrnují postavy, jež v diegezi úspěšně „procházejí“³⁰ jako právoplatní zástupci předstíraného genderu a zároveň se ke crossdressingu uchylují z donucení okolnostmi ve snaze vyřešit akutní krizovou situaci. Druhá množina obsahuje díla, jež znázorňují crossdressing ve formě umělecké performance neboli dragu. *Prvok, Šampón, Tečka a Karel* (P. Hartl, 2021) a *Odpad, město smrt* (J. Hřebejk, 2012) předvádějí crossdressing převážně v mantinelech drag vystoupení, které nespočívá ve vytvoření dokonalé iluze opačného pohlaví, ale udržuje genderovou identitu performerů a jím performovaný gender v interaktivním vztahu. Třetí linie sestávající ze snímků *Po čem muži touží* (R. Havlík, 2018) a *Žáby bez jazyka* (M. Fornay, 2020) nakládá s crossdressingem jako s metaforickou figurou identitární transformace, která probíhá jako kompletní proměna fyzické podoby do tělesné schránky jiného genderu. Poslední typ zastupuje *Jedna ruka netleská* (D. Ondříček, 2003) – jediný příklad příběhu, kde crossdressing implikuje autentickou transgender zkušenost.

Záměrem tohoto textu je tedy na základě analýzy vybraných filmů zmapovat rozporuplnou a fluidní zónu zobrazované crossdressingové praxe, jež se rozpíná od zřetelně ohraničené hry s genderovým vyjádřením přes utajovanou záměnu identity až po kompletní tranzici do jiného těla a jiné genderové role. V duchu metody *reparativního čtení* (v orig. *reparative reading*)³¹, jak jej v opozici vůči paranoidním interpretacím queer teorie navrhl Kosofsky Sedgwick, rozborů nebudou sledovat pouze (re)produkci stereotypů a principy misreprezentace, ale zaměří se rovněž na pohyby opačným směrem – na okolnosti rozvolňování dominantního uspořádání, podmínky přestupu binarity, chvíle absolutní svobody a další eventuálně podvrtné a osvobozující elementy. Rozebírané obrazy crossdressingu a nestálých identit nejsou nahlíženy s požadavkem na autentické a nezaújaté znázorňování queer zkušenosti

²⁹ Stěžejním nástrojem analytického přístupu queer studií bude teorie performativity dle Judith Butler, podle níž gender není neměnnou, stálou a automaticky nabytou „vlastností“ jedince, ale spíše diskurzivním procesem, kterému je subjekt neustále vystavován a tím i genderově konstituován a označován. Judith Butler, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York & London: Routledge 1999.

³⁰ Českým slovesem „procházet“ nahrazujeme anglické „passing“ značící schopnost jedince být okolím vnímán v takové genderové roli, kterou si sám určil a která „nesouhlasí“ s identitou přidělenou po narození. J. R. Ryan, *Reel Gender...*, s. 80.

³¹ Návrhem reparativního čtení se Kosofsky Sedgwick vymezila vůči převládající metodologickému upřednostňování podezřívavých výkladů v kritické praxi a prosadila vlastní způsob kritiky nabízející namísto hledání negativních dopadů a různých forem oprese méně úzkostlivou a strachem ovládanou metodiku. Eve Kosofsky Sedgwick, *Paranoid Reading and Reparative Reading; or, You're So Paranoid, You Probably Think This Introduction is About You*. In: Eve Kosofsky Sedgwick (ed.), *Novel Gazing: Queer Readings in Fiction*. Durham: Duke University Press 1997.

– ostatně krom vedlejší dějové linky v *Jedna ruka netleská* se žádný ze snímků transgender tematiky explicitně nedotýká – nýbrž jako eventuální místa pro *queering* (zdivňování) panujícího cisheteronormativního matrixu v rámci jeho vlastních pravidel. Následující kapitoly se proto pokusí odhalit filmové postupy a ideologické mechanismy, pomocí nichž převládající cisheteronormativní perspektiva povoluje, konstruuje a udržuje existenci subjektů s proměnlivou či nestabilní genderovou identitou, a současně popsat trhliny dominantního řádu, skrze něž probleskuje subverzivní potenciál crossdressingu.

2. ANALÝZA FILMŮ

2. 1. GENDEROVÁ IDENTITA JAKO PŘEVLEK

Následující kapitola bude na ploše filmů *Kameňák* (Z. Troška, 2003) a *Šejk* (Zuzana Zemanová-Hojdová, 2009) sledovat specifickou podobu crossdressingové praxe, která je z dále analyzovaných titulů nejvíce zakořeněná v konvenčních narativních schématech převlekových komedií a představuje proto nejmenší riziko pro narušování stávajícího pohlavně-genderového systému. Prvek crossdressingu zde figuruje jako vizuální příznak umožňující krátkodobý přestup z jednoho pólu binárního spektra do druhého tak, že crossdresser nepřichází o „původní“ genderovou identitu, ale pouze na sebe dočasně navléká vnější atributy opačného pohlaví, z nichž se skládá odnímatelný genderovaný kostým.

Tuto verzi crossdressingu nelze považovat za apriorně podvratnou a schopnou destabilizace dominantního řádu, častokrát naopak může vyvolávat zcela protikladný efekt, neboť využíváním, opakováním a variováním čitelných norem reprodukuje vytyčené vzorce, v jejichž limitech je tělům a identitám dovoleno se rozpínat.³² Crossdressing se zapsal například do vývoje dramatu a opery jako nevzrušivý tropus vycházející převážně z historicky daných praktických omezení tvorby. Standardem se stal už v dobách antického Řecka a Říma, později byl normou rovněž v alžbětinském divadle a na některých asijských scénách, kde společenské okolnosti nedovolovaly ženám vystupovat na veřejnosti.³³ Převrácená situace se častěji objevovala v operním nebo operetním tvaru, kde převažovaly tzv. kalhotkové role – mužské party zpívané sopranistkami v pánských šatech simulujícími mladistvé chlapce.³⁴

Z divadelního prostředí se později schéma crossdressingu v podobě komediálního prvku i narativní formule překlátilo též na filmové plátno. Období němé kinematografie bylo jakousi zlatou érou genderově nonkonformních performancí, které na rozdíl od pozdějších dekád nebyly tak výrazně omezovány cenzurou a politicky nabitými významy, převlek se používal jako ryze vizuální element oproštěný od kontroverzních obsahů.³⁵ Mužské a ženské role přitom nesly odlišné konotace – muži se v převlečení objevovali zřetelně častěji, ale figury femininních crossdresserů byly na rozdíl od svých maskulinních protějšků méně variabilní, v principu identické a postavené na známých klišé extravagantní zženštilosti, proto se také vyskytovaly

³² Tommaso M. Milani, Queer Performativity. In: Kira Hall, Rusty Barrett (eds.), *The Oxford Handbook of Language and Sexuality*. Oxford: Oxford University Press 2018, s. 7.

³³ Marjorie Garber, *Vested Interest...*, s. 245.

³⁴ Jan Trojan, *Operní slovník věcný: Prolegomena*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství 1987, s. 174.

³⁵ Rebecca Bell-Metereau, *Hollywood Androgyny*. New York: Columbia University Press, 1985, s. 25.

výhradně v komediálních formách. Oproti tomu herečky v přestrojení za muže nepůsobily apriori fraškovitě a mohly se účastnit serióznějších příběhů.³⁶

Tato interpretační různost MtF (Male-to-Female) versus FtM (Female-to-Male)³⁷ crossdressingu, jež se následně projevila i ve vyspělejších vyobrazeních crossdressingu, odráží patriarchální společenskou hierarchii, v níž se maskulinita pojí s privilegovanou pozicí moci a autority, kdežto feminita spadá do všeobecně méně prestižní a vlivné kategorie.³⁸ Zatímco tranziční pohyb FtM znamená nejenom nabytí nových rolí, ale především vylepšení společenského postavení, přestup opačným směrem MtF způsobuje symbolickou degradaci sociálního statutu. Na úrovni vizuálního zpracování pak lze tento rozpor vysledovat na odlišné stylizaci crossdressingových rolí – zpodobnění feminity tenduje k afektu, hyperbole a parodii, znázornění maskulinity je přitom spíše realistické a vztahuje se k mužnosti s respektem.³⁹

Základní narativní vývoj charakteristický pro převlekové snímky napříč žánrovým zařazením zahrnuje uvrhnutí protagonisty do vykonstruované krize – již se mu nedaří vyřešit za obvyklých podmínek, a proto je tlakem okolností donucen přistoupit k tomu nejradikálnějšímu možnému řešení v podobě crossdressingu – následně dosažení vytyčeného cíle díky privilegiím prozatímní identity a závěrečný návrat k původnímu stavu, tedy výslovné popření dosavadního dění a definitivní zavržení nenormativního genderového určení.⁴⁰ Pro realizaci crossdressingu musí být v prvé řadě zřetelně stanoven pragmatický důvod (ekonomické pohnutky, útěk před zákonem nebo zisk pracovního místa), který následující tranzici externalizuje, ospravedlňuje coby nedobrovolné rozhodnutí z nouze a dopředu determinuje omezenou dobu trvání identitární transformace na co nejkratší časový úsek. Cisheterosexuální hegemonie tak vytváří zdánlivě uvolněné prostředí pro genderové vyjádření vně společenských norem, které sama vynucuje, jen aby poté znovunastolila stávající řád, odchylky označila za nežádoucí, vyšinuté abnormality a utvrdila svoji dominanci vůči invazi queer síly.⁴¹

Cílem této kapitoly bude na vztahu tělesnosti, stylizace těla a genderovaných kostýmů v kontextu sebeidentifikace crossdressera, percepce interagujících postav, interpretace

³⁶ Laura Horak, *Girls Will Be Boys: Cross-Dressed Women, Lesbians, and American Cinema*. New Brunswick: Rutgers University Press, 2016, s. 19.

³⁷ Spojení Male-to-Female (neboli z muže na ženu) označuje transgender osoby, které se narodily s mužskými pohlavními znaky, ale identifikují se jako ženy. Female-to-Male (z ženy na muže) se používá pro genderově opačné tranziční případy.

³⁸ R. Bell-Metereau, *Transgender Cinema...*, s. 107.

³⁹ Emma Morton: Cross-dressing and the Comedy of Masculinity in Early Italian Film. *Viewfinder Magazine*, 2019. Dostupný na WWW: <https://learningonscreen.ac.uk/viewfinder/articles/cross-dressing-and-the-comedy-of-masculinity/> [vyšlo 13. 5. 2019; cit. 10. 5. 2022].

⁴⁰ Srov.: J. R. Miller, *Crossdressing Cinema...*, s. 57. Chris Straayer, Redressing "The Natural": The Temporary Transvestite Film. In: Barry Keith Grant (ed.), *Film Genre Reader IV*. New York: University of Texas Press 2012, s. 402 nn.

⁴¹ J. Butler, *Závažná těla...*, s. 172.

filmového diváka i využití specifických prvků filmové řeči, odhalit právě toto pnutí mezi dovolovanými přestupky a tzv. *heterosexualizačními/narovnávacími technikami* (v orig. *straightening techniques*),⁴² které rozvratný účinek crossdressingu systematicky neutralizují.

⁴² Autorka jimi míní normalizační strategie, jež queer prvky a schémata zbavují jejich odlišnosti a násilně je zařazují do heteronormativní mřížky. Sara Ahmed, *Queer Phenomenology*. Druham, London: Duke University Press 2006.

2. 1. 1. KAMEŇÁK (2003)

Scenáristická premisa snímku *Kameňák* (rež. Z. Troška, 2003) propojuje známé a často košilaté vtipy do hrubého lineárního děje, který sleduje osudy obyvatel smyšleného městečka. Dramatický oblouk příběhu udává snaha majitele místního zámku o nalezení rodinného pokladu, který zajímá i zdejší skupinu podvodníků. Kostru dále rozvíjejí volně pospojované anekdotické epizody z rodinného života policejního náčelníka, z dění v městské škole či z provozu lokálního nevěstince.

Vzhledem k neskryvané povaze filmu coby podbízivé lidové zábavy přiživující se na stereotypech všeho druhu, je v souvislosti s naším tématem pozoruhodné, že titul obsahuje tři motivy crossdressingu. První a nejvýraznější z nich tvoří plnohodnotnou vedlejší linku o cispender muži Adamovi, jenž se neúspěšně uchází o nabízené místo učitele fyziky, a tak se další den na pohovor vydá v přestrojení za fyzikářku Evu a tentokrát zaměstnání získá. Převlekový motiv se ještě zkomplikuje, když Adam – pro okolí stále prezentovaný jako Eva – vstoupí do milostného poměru s dcerou své kolegyně. Nelibost okolí nakonec vede k Evině propuštění a veřejnému odhalení Adamovy lsti. Druhá převleková zápleтка se odehrává v tamním klášteře, kde se pod jeptiškovskými hábity a záštitou matky představené (alias kriminálního Karla) ukrývá komunita hledaných zlodějíčků. Do třetice se prvek crossdressingu vyskytuje v podobě lascivního minoritního gagu, v němž se zákazníkovi veřejného domu na ulici nabízí prostitutka, jejíž „pravé“ pohlaví ke zklamání potenciálního klienta později prozradí mužský hlas.

Postava Adama/Evy v mnohém kopíruje základní konvence převlekových filmů; pracuje s externalizací celého procesu, ustavením heterosexuálního vztahu, závěrečným odhalením podvodu a navrácením do počátečního stavu. Akt crossdressingu zdánlivě neiniciuje vnitřní nutkání, ale spíše vnější pragmatický faktor – zprvu je to úsilí najít práci, které se částečně přetaví v touhu po odplatě za nespravedlivé jednání. Nadto se dozvídáme, že zájem o konkrétní pozici vzbudila blíže nespecifikovaná sázka. Rozhodnutí k převlečení tedy neospravedlňuje pouze obvyklá krizová situace čili nezaměstnanost, která protagonistu nutí přistoupit k tak extrémnímu kroku jako zřeknout se vlastní identity a vydávat se za někoho jiného, ale primárně jde o ještě prefabrikovanější motiv sázky, která Adamovo počínání vysvětluje coby do důsledku dotažený žert a celý děj rámuje jakožto „hru na schovávanou“.

Tuto crossdressingovou společenskou hru vhodně ilustruje téměř identická úvodní sekvence přijímacího pohovoru (kterým Adam prochází jako cismuž a o několik scén později také v převleku za Evu), jež odhaluje indicie, pomocí nichž genderové převleky čtou ostatní

aktéři, a rovněž rozpor filmu v konstruování maskulinně versus femininně prezentovaného subjektu. Postava Adama (ztvárněna Liborem Landou) je představena coby cisgender muž ve společenském obleku odpovídajícím jeho genderové identifikaci i formalitě pracovního interview (Obrázek 1). Ačkoli se Landovo vzezření vymyká tradičním ideálům o maskulinní vizáži – má štíhlou, drobnou figuru, jemné rysy v obličeji a ladnou gestikulaci (Obrázek 2) – v případě Adama jsou tyto atributy přičítány jeho mládí a interpretovány jako znaky sexuální nevyspělosti, jak lze soudit z nadšené poznámky jeho potenciální kolegyně. Podobně můžeme vykládat i nevoli ředitele k objektivnímu posouzení Adamových zkušeností – vzhledem k milostnému poměru, který se svou podřízenou udržuje, vnímá přítomnost mladíka za možnou hrozbu. Ředitelova reakce na Adama je tedy otažitá, z hlediska jeho genderové prezentace však utvrzující. Tím, že zájem učitelky Vilmy o nového spolupracovníka podnítil v řediteli žárlivost, dochází zprostředkovaně k upevnění Adamovy mužské a heterosexuální identity. Stejně tak okamžitá pozornost Vilmy se sexuálním podtextem dopředu vyvrací možné pochyby o Adamově mužnosti, jež by v divácích mohl vzbuzovat jeho femininní vzhled, a tudíž ustanovuje přirozenost a autentičnost jeho subjektivity.

Rozhovor s ředitelem, když Adam vymění mužské oblečení za šaty, podpatky a paruku, pak probíhá totožně, jen s tím rozdílem, že dojde k přerozdělení rolí tak, aby odpovídaly heteronormativnímu uspořádání. Ředitel tentokrát uchazečku s identickým životopisem, ale opačným pohlavím a důrazně vyzývacím modelem akcentujícím všechny femininní přednosti vyslechne o poznání zaujatěji než předchozího kandidáta (Obrázek 3). Bez doplňujících dotazů Evě pozici takřka ihned přiřkne, zjevně rozechvřen jejími svůdnými pohledy. A obdobně jako při předešlém setkání s Adamem v jeho mužské podobě, i nyní vyburcuje příchod nové atraktivní kolegyně žárlivou reakci ze strany učitelky Vilmy – jednak proto, že je svědkyní ředitelova iracionálního a neprofesionálního chování a částečně proto, že pro ni mladší a odvážnější žena představuje tvrdou konkurenci. Znovu tak dochází k vymezení genderové i sexuální identity postavy skrze její atraktivitu pro opačné pohlaví. V tomto ohledu se



Obrázek 1: První představení Adama



Obrázek 2: Adam při pohovoru

Kameňák částečně vymyká konvencím převlekových snímků, které MtF crossdressery znázorňují zpravidla nelichotivě až odpudivě coby usedlé, staromódní a nepřitažlivé jedince bez vkusu, čímž dochází k naturalizaci stereotypů a předpokladů, že biologický muž se nikdy nedokáže plnohodnotně převtělit, a tedy i k prioritizaci cisgender identity s adekvátní tělesnou stylizací a chováním v souladu s vyjadřováním heterosexuální touhy.⁴³

Přestože Adam i Eva vědomě přistupují na pravidla genderové hry na schovávanou (tj. na pravidla dominantního sexuálního řádu), stanovení vlastní identity nedrží plně ve svých rukou. Proces formování jejich genderové a sexuální identity probíhá externě – a to na úrovni vzájemného působení převlékajících se postav a jejich oponentů a ve vztahu divák-film. Je totiž principiálně odvislý od interpretace a kategorizace ze strany konfrontovaných diegetických aktérů, jejichž odezva posléze určuje i čtení filmových diváků. Vnitřní rozhodnutí či sebeidentifikace Adama a Evy tak nejsou relevantní do té chvíle, než je navenek performují (stylizací těla, flirtem a používáním rodu v souladu s normativním chováním daného pohlaví) a provokují tím v druhých jednání odpovídající jejich kýžené identitě. Teprve adekvátní reakce druhé strany, z níž lze dedukovat, v jakém genderu se crossdresser v daném momentu intradiegeticky prezentuje, poskytuje filmovému publiku dostatek informací k výkladu sledovaného aktu crossdressingu.

V okamžiku, kdy však k takovému ustanovení a vyjasnění směrem k divákům dojde (tzn. když na základě genderované interakce Adama/Evy s okolím pochopíme, že iluze převleku je pro přítomné postavy toho času absolutní a zcela neprůhledná), začínají naopak Eviným vyjadřováním probleskovat náznaky v podobě zcizovacích efektů, které jsou uvnitř diegeze nedetekované a nedetekovatelné, zatímco publikum průběžně ubezpečují o původním genderu člověka v přestrojení. Vzniká tak dostatečná distinkce mezi „vrozenou“ a umělou/navlečenou identitou a z toho také jasný hierarchický vztah, jenž stanovuje skrývanou, tedy cisgender subjektivitu jakožto primární a trans coby sekundární – na úrovni přívlastku k něčemu jinému, nikoli jako plnohodnotnou alternativu.

Tento princip rozhrává kupříkladu Evino letmé přeřeknutí během seznamovacího rozhovoru, když nejprve v nesprávném tvaru rodu uvede, že se uchází o místo fyzikáře (a to i přesto, že již dříve v dialogu použila u sloves ženskou, rodově odpovídající koncovku). Eva sice chybu bezprostředně poté napraví, podstata tohoto aktu však zůstává zřejmá. Jakkoli mohl být původně hlavním záměrem komediální účinek, v konečném důsledku má jedinou funkci – připomenout, že osoba, na níž hledíme a jejíž chování a zjev odpovídá standardním představám

⁴³ S. Bruzzi, *Undressing Cinema...*, s. 162.

o ženách, je ve skutečnosti jen zdárně vybudovaným preludem. Respektive, že identita, v níž se v současnosti crossdresser prezentuje není záležitostí vnitřního nutkání a sebeidentifikace, ale jde o odnímatelnou zástěrku, která dočasně parazituje na povrchu pravého já člověka v přestrojení. Potenciální subverzivita situace, ve které sociální role nepodléhají biologickému předurčení a jsou volně distribuovány podle aktuálních potřeb participantů, tudíž nakonec není pro binární a cisnormativní systém ohrožující, protože probíhá za neustálého odkazování k naturalizovanému stavu.

Ženskost tak ztrácí svoji identitární podstatu a stává se kostýmní záležitostí, jež operuje se zástupnými symboly a generickými stereotypy bez vlastní výpovědní hodnoty, které slouží jako návodný interpretační klíč ke správnému čtení předváděného genderu. Toto zjednodušení poté způsobuje zvláštní diskrepanci mezi čtením crossdressera v rámci diegeze (jinými aktéry v ději) a chápáním diváka filmu. Přestože převlekové narativy závisí na předpokladu, že proměna genderu jedince přináší taktéž novou, pro ostatní neznámou identitu, jež skryje pravou totožnost jedince a současně bude okolím nekriticky přijatá jako původní, samotné provedení přestrojení – právě proto, že přistupuje k feminitě jako k povrchové manýře – by takových reakcí docílilo jen stěží. „Nehledě na to, nakolik je filmové publikum maskou transvestity nepřesvědčené, postavy ve filmu, včetně jeho blízkých přátel a milenců, se nechají oklamat těmi nejprimitivnějšími genderově zakódovanými kostýmy.“⁴⁴

Vedle obsahové stránky je porovnávání rozhovorové sekvence směrodatné také v tom, že odkrývá formální nástroje, které se podílí na udržování vyhraněné polarity skrze permanentní zdůrazňování opozičního postavení maskulinity a feminity Adama/Evy. Rigidní výklad genderového spektra – jenž ustavuje už samotná volba jmen biblického páru – se otiskuje do rámování obrazů, práce s kamerou i zvukovou složkou filmu. Zatímco Adama do snímku uvede celek celé postavy a při následujícím rozhovoru je zabírán v detailu soustředěném na obličej



Obrázek 3: Eva při pohovoru



Obrázek 4: Evino první uvedení hrudníkem vpřed

⁴⁴ Ch. Straayer, Redressing "The Natural" ..., s. 407. [překlad autorky]

(Obrázek 1 a 2), Eva poprvé vstoupí do rámu hrudníkem, navíc dostatečně zvolna na to, aby byly zřetelné zaoblené rysy (Obrázek 4). Mimořádná pozornost ženským sekundárním pohlavním znakům se věnuje i posléze během prostřihů záběr/protizáběr při konverzaci s ředitelem – při snímání jeho reakce v prvním plánu obrazu znovu nápadně zůstává část Evina poprsí. Stejně tak i po dosednutí na židli se kamera neustálí v detailu tváře jako u Adama, ale setrvává ve větší vzdálenosti, jež umožňuje zachycení sedící Evy včetně jejího hlubokého výstřihu a odhalených kolen (Obrázek 3). Jakkoli úzký vzorek tyto dvě scény představují, pro zbytek filmu je tento způsob genderované filmové řeči symptomatický v tom, jak spoluutváří a vyzdvihuje dané genderové role a navádí diváckou všímavost po externích attributech genderu.

Dalším z takových prvků je zvukové řešení crossdressingové tranzice v kontextu hlasového hereckého projevu. *Kameňák* této možnosti využívá k ještě důraznějšímu rozlišení ženské a mužské podoby Adama/Evy a původní hlas hereckého představitele protagonisty Libora Jandy nahrazuje dabingem Michala Jagelky pro Adamovy scény a Martiny Menšíkové během sekvencí, kdy hrdina vystupuje jako Eva. Zatímco fyzické vzezření crossdressera odpovídá reálným možnostem krátkodobé tělesné přeměny (obejde se s příhodným oděvem, make-upem a parukou), zvuková stránka filmu vizuální iluzi pokládá za nedostatečnou a sama publiku návodně předkládá správné čtení převlekových situací nad rámec diegeze. Dochází k umělému přerušování kontinuálního vývoje postavy Adama/Evy a důraznému zaujetí opozičního postavení, v němž není prostor pro nevyhraněnou genderovou stylizaci. S pojistkou v podobě dabingu lze proto v každém jednom momentu Adama/Evu přiřadit k jednomu nebo druhému pohlaví, respektive buď jej chápat jako cismuže anebo cismuže vydávajícího se za cisženu.

Role dabingu jako vodítka genderové identifikace obzvlášť vyčnívá při hraničních výstupech, během nichž jsou postupně odnímány části přestrojení, což vede ke zbourání iluze a veřejnému prozrazení Adamovy pravé identity. Ačkoli však vysvlékání z převleku probíhá pozvolna a crossdresser se tudíž ocitá v meziprostoru mezi opačnými póly fyzické stylizace (tj. nedisponuje přesvědčivým množstvím atributů typických pro jedno z pohlaví), zvuková stopa tuto posloupnost rychlou výměnou ženského hlasu za mužský⁴⁵ narušuje, čímž přechodný stav neutralizuje a zabraňuje utvoření pochyb ohledně genderu postavy. Kupříkladu do scény následující poté, co Evu srazí auto a Julie ji ošetřuje, Eva zprvu vstoupí ženským hlasem, ihned po odnětí paruky, prsních vycpávek a utvrzující kontrole klína – stále ale v ženském oblečení

⁴⁵ Ve filmu dochází v rámci jedné scény k přestupu pouze směrem MtF, nikdy naopak, což koreluje s předpokladem, že crossdresser má vždy jeden pravý gender a na něj nasazuje snímatelnou masku v podobě druhého genderu.

s výrazným líčením a šperky – však promluví zjevně mužsky znějícím tenorem. Obdobný průběh se opakuje i před zraky Eviných žáků během finálního demaskování. Také zde z Eviných úst nejdříve slyšíme ženský alt odpovídající jejímu femininnímu vzezření, po svlečení šatů, pod nimiž zůstalo tílko a šortky, odstranění paruky, vycpávek a náušnic se ale Adam představí už jako fyzikář mužským hlasem. (Tato sekvence krom návodného zvuku obsahuje ještě další nediegetický zásah urychlující návrat do jednoznačně genderované vizáže, a to střihem vynechaný make-up, který z Eviny/Adamovy tváře zázračně zmizí těsně přes strhnutí umělé vlasové pokrývky.) Povšimněme si taktéž, že během odstrojování Eva/Adam mlčí a promluví až v okamžiku, kdy je transformace v muže zcela dokončená a kdy na jeho těle nezůstává žádná významná stopa po jeho femininní existenci. Mezi tělesností Evy a Adama tak zůstává určité hluché a binárně nevyhrocené místo, suverénní předabování nicméně znemožňuje binární rámec opustit a interpretovat dění jinak než jako instantní přechod z jednoho pólu na druhý, od femininního k maskulinnímu, od kostýmu k identitě. Dabing je tedy společně s kamerovými postupy a střihem dalším z nediegetických nástrojů, které se podílí na ustavičné polarizaci postavy Adama/Evy v mantinelech opozičního genderového systému zabraňujícího proniknutí sebemenšího náznaku androgynie.

V kontextu scén zachycujících Evin přerod v Adama je nutné rozlišovat, za jakých okolností a z čí iniciativy k odhalení vůbec dochází. První prozrazení totiž proběhne bez jejího vědomí a přičinění. Po srážce s autem padá při ošetřování do mdlob, během nichž ji Julie odstrojuje a povšimne si vycpávky v Evině podprsence, podezření si vzápětí ověří sejmutím paruky a ohmatáním rozkroku. Přestože je postava Evy/Adama v daném momentu zcela paralyzována a neschopna se bránit, ale především neschopna aktivně performovat odpovídající gender, projde samovolnou tranzicí, pro níž se sama nerozhodla a nemá nad ní žádnou kontrolu. Ve smyslu fyzicky uplatňované moci lze situaci ještě v kombinaci s autonehodou, která Evu do bezvýhodného postavení dostala, chápat jako násilnou intervenci, jež jediná dokáže zastavit vnějškovou přetvářku hrdiny, sloupnout jeho uměle feminizovanou slupku a odkrýt identitární podvod.

I v tomto případě s sebou proces odnímání převleku přináší krátký moment, během něhož postava Evy/Adama přichází o dosud určující genderové znaky, potažmo disponuje rozporuplnou kombinací fyzických rysů a stává se chvilkově binárně nezařaditelnou. Rovněž tato ambivalentní zóna je ale bezprostředně „narovnána“ díky rychlému zapojení determinujícího dabingu a sexualizovanému zájmu, jenž o Adama projeví Julie, jakmile se osobně přesvědčí o jeho biologické mužské výbavě. Ačkoli první scéna prozrazení tedy obsahuje několikasekundovou neutrální pasáž způsobenou Evinou/Adamovou pasivitou

a odstraněním obvyklých vodítek, následkem tohoto vteřinového uvolnění je o to silnější a přímočařejší konsolidace právě odkryté Adamovy identity, jež pro jistotu kombinuje několik potvrzujících prvků najednou – připojení adekvátní hlasové stopy, explicitní vymezení genderových rolí v dialogu, zasazení do heteronormativního vztahu a vyjádření sexuální žádostivosti vůči opozičnímu genderu.

Také během druhého, tentokrát veřejného odhalení identity před celou třídou Eva/Adam nejedná zcela z vlastní vůle (Obrázek 5). K demaskování v daný moment nepřistoupil náhodou, ale proto, že už dříve dostal výpověď kvůli narušování „mravní výchovy mládeže“, čímž ztratil důvod k převlékání. Hrdina tím završil obě dějové linky (pracovní a osobní), které se udály pod hlavičkou ženy, tedy s využitím feminity k dosažení cíle, ale jejich dopady pocítuje Adam již v mužské podobě. Obvinění z nemravnosti nicméně míří přímo na Evu jakožto cisženu v milostném vztahu s jinou ženou – tedy pramení z předpokladu Eviny homosexuální orientace stojícím na úspěšně udržované iluzi ženskosti. Adamovo rozhodnutí přiznat se tak iniciuje nejenom návrat do původního stavu a „přirozeného“ genderu, čímž se definitivně zříká ženské identity coby již nepotřebného nástroje, ale taktéž tím „očisťuje“ vlastní pověst a sexualitu. Na druhou stranu se ale moment prozrazení vymyká převažujícím konvencím převlekových narativů v tom, že nevyvolává opovržení ani smích jako ve většině případů⁴⁶, ale v třídním kolektivu způsobí spíše překvapení, u chlapecké části při nejhorším zklamání, u dívčí pak neskrývané nadšení. Poněkolikáté sledujeme ustanovení a upevnění identity crossdressera skrze jeho přitažlivost pro příslušníky opačného pohlaví. Obě odhalující sekvence tedy nebezpečí narušení dominantního řádu pacifikují náhlou sexualizací převlékajícího se subjektu spojenou s jeho okamžitým zařazením do heteronormativních struktur (heterosexuálního vztahu, sexualizované interakce s odpovídajícími protějšky).



Obrázek 5: Demaskování před třídou



Obrázek 6: Paradoxní polibek

⁴⁶ Cael M. Keegan: Moving Bodies: Sympathetic Migrations in Transgender Narrativity. *Genders* 15, 2013, č. 57. Dostupný na WWW: <https://www.colorado.edu/gendersarchive1998-2013/2013/06/01/moving-bodies-sympathetic-migrations-transgender-narrativity> [vyšlo 1. 6. 2013; cit. 10. 5. 2022].

Princip zneužití femininity se propisuje rovněž do crossdresserova vztahu, respektive do romantické epizody s cisženou Julií, skrze níž dochází k heterosexualizaci projevů homosexuální touhy. Jakkoli okolí čte většinu filmu Evin/Adamův poměr s Julií jako homosexuální, a tudíž vymykající se povolenému uspořádání, ve skutečnosti je tato narativní linka jedním z významných strážců regulí cisheterosexuálního pořádku. Jen samotný fakt, že první sblížení Evy/Adama a Julie proběhne těsně po odstranění převleku, tedy po razantním ustavení Adamovy cisgender identity, zasazuje jejich lásku do bezpečně heterosexuálních mezí. Obraz tzv. *paradoxního polibku* (v orig. *paradoxical kiss*)⁴⁷ nepřináší destabilizaci heteronormativity – přestože jeho vizuálním znakem jsou dvě líbající se ženy – ale naopak uvěznění veškerých projevů homosexuální touhy v heterosexuálním rámci (Obrázek 6). Tuto zákonitost navíc umocňuje způsob, jakým je scéna včleněná do syžetu filmu a také jak je polibek inscenován. Intimita, kterou Eva a Julie sdílí v parku, totiž není nepřerušným vyústěním jejich romantické chvíle, ale spíše voyeuristicky laděným úkazem. Výjev sledujeme z perspektivy Juliina bývalého přítele, který dvojici krátce pozoruje ze skrytu a následně k nim přistoupí se sexuálními narážkami. Jediný explicitní a samostatný úkaz homoerotického prožitku je neprodleně sexualizován a přivlastněn mužským pohledem, jemuž přináší erotizované potěšení.

V návaznosti na sekvenci závěrečného demaskování před třídou prochází vztah Adama/Evy s Julií nutnou revalidací uvnitř i vně diegeze. Pro diegetické aktéry to znamená ospravedlnění dosavadního vývoje jakožto nezbytné provizorní zástěrky, zatímco pro filmového diváka tento moment potvrzuje obligátní heterosexuální romanci a pro heterosexistický režim zprostředkovává uvolnění frustrace z queer invaze. Nenormativní sexuální orientace tím stejně jako nenormativní genderová identita získává status podřadné odchylky od normálu a netrvanlivé vlastnosti, jež závisí na operativním rozhodnutí a lze ji podle potřeby „vypínat a zapínat“. Veškeré nejasnosti ohledně normativnosti Adamova/Evina vztahu s Julií definitivně vyvrátí sama Julie, když v závěru společně s maskulinně prezentovaným Adamem předstoupí před svého otce, aby nedorozumění osvětlila. Touto rehabilitací a výhrou heteronormativního párování v syžetu končí Adamův narativní oblouk a dopisuje tak uzavřenou

⁴⁷ Straayer za paradoxní polibek označuje častý motiv převlekových narativů, během něhož dochází k fyzickému vyjádření sexuální touhy crossdressera, ale děje se tak za udržované iluze genderového přestrojení. Vzniká tím paradoxní situace, jež dovoluje heterosexuální i homosexuální chápání zároveň, i když ne ve stejné míře. Buď crossdresser interaguje s někým stejného pohlaví, které on sám představuje, což implikuje homosexuální relaci, která je však fakticky heterosexuální. Anebo patří crossdresserův polibek protějšku opačného pohlaví než toho, do něžž se stylizuje, jejich kontakt je tak implicitně heterosexuální a fakticky homosexuální. Ch. Straayer, Redressing "The Natural"..., s. 410-414.

kružnici vracející crossdresserovu genderovou identitu i sexualitu do výchozího, tedy přirozeného stavu.

Porovnáme-li s hlavní převlekovou linkou Adama/Evy závěrem ještě dvě vedlejší crossdressingové figury – postavu Matky představené/Karla a prostitutku z ulice – seznáme, že i v těchto verzích MtF crossdreserů *Kameňák* k genderovému určení jedinců využívá primárně zvukovou složku, jež protichůdně vůči vodítkům v obrazu poukazuje na skutečnou identitu aktérů. Vizáž Matky představené (Obrázek 7) na rozdíl od věčně sexualizované Evy nestojí na zdůrazňování ženských sekundárních pohlavních znaků, ale spoléhá se výhradně na genderově určenou signalizaci jeptiškovského hábitu, pod nímž se zákonitě musí nacházet žena. I proto je Karlovo pojetí crossdressingu o něco subtilnější a ve smyslu polarizace méně vyhrocené, jelikož se opírá o symbolickou výpovědní hodnotu oděvu jakožto význam nesoucího znaku. Distinkci maskulinního já a femininního podvodu tentokrát ani nepodporuje předabování postavy, představitel Karla si vystačí se nepatrným zvýšením intonace, ale jako spolehlivá indicie genderové identity je jeho hlasový projev nedostačující. Kostýmovou iluzi matky představené nakonec rozbíjí až nediegetický zásah v podobě zvukového gagu, jenž během vystoupení klášterního sboru (plného za jeptišky převlečených kriminálních) evokuje hromadnou erekci utajovaných mužských členů kláštera, a tedy i jejich faktický gender. Když pomineme lascivnost audiálního žertu, získáme gesto ostentativně upozorňující na biologickou podstatu mužství v souvislosti s neovladatelným sexuálním pudem. Teprve díky fyzickému dokladu sexuální způsobilosti zdůrazněném vykřičníkem ve zvukové stopě postavy podvod prohlédnou a začnou pochybovat o „pohlavní totožnosti“ zpěváků, a to i přesto, že jejich zevnějšek se po tu dobu nijak nezměnil. Zatímco ženství zpředměťňuje hmotný kostým, jenž k dosažení kýženého výsledku stačí pouze navléct a signalizovat tak příslušnost k danému pohlaví, mužství se projevuje proaktivním prokázáním sexuální způsobilosti, i když opět ne zcela dobrovolným a řízeným.



Obrázek 7: První scéna Karla/Matky představené



Obrázek 8: Nepovedená iluze prostituta

Zvuk nakonec prozradí i poslední crossdressingový motiv filmu – femininně prezentovanou postavu muže-prostitutky, jež se v nevkusné nápodobě ženy nabízí kolemjdoucímu zákazníkovi, který její podvrh však dopředu prohlédne. Její vnějšková stylizace a způsob evokace feminity se přitom shoduje s konstrukcí Evina převleku – obě crossdressingové iluze stojí na obdobném provedení přivlastnění stereotypně ženských vzhledových elementů. Přesto na ně okolí instinktivně reaguje odlišně – zatímco Adamova maska je od začátku diegeticky neprůstředná, prostitut/ka ve srovnatelném přestrojení je okamžitě prozrazen/a. Z toho vyplývá, že za takových podmínek, kdy úspěch crossdressingu stojí pouze na intradiegetickém genderovém vyjádření, které není podpořeno externími prvky filmové řeči (zejména dabingem) a současně není zasazeno do narativního rámce, jenž by jej ospravedlňoval, převlek nedosahuje hodnoty nové genderové identity, ale zůstává na úrovni kostýmu s genderovanými konotacemi. Závěrečné utvrzení pro diváky ještě nabídne poznámka pronesená prostitutovým mužským hlasem, který vysílá lehce srozumitelnou zprávu: „Napodobuji ženu, ale nicméně vy i já jsme si vědomi toho, že jsem stále muž.“⁴⁸

⁴⁸ S. Bruzzi, *Undressing Cinema...*, s. 151.

2. 1. 2. ŠEJK (2009)

Televizní film *Šejk* (rež. Z. Zemanová-Hojdová) lze žánrově definovat jako převlekovou crazy komedii z lázeňského prostředí. Odtud také plyne všudypřítomná hyperbolizace chování postav a překotná zápleтка plná crossdressingových motivů. Příběh se odehrává v menších lázních na pokraji finančního krachu, které od bankrotu zachrání příjezd bohatého šejka s harémem. Ten je ve skutečnosti jen jedním z ochotnických herců (kteří po vyloupení klenotnictví utíkají před zákonem), z nichž zbylí tři spolupracovníci se zahalení nikábem vydávají za jeho manželky. Z údajně kulturně-náboženských důvodů si ale šejk nepřejí, aby se v přítomnosti jeho harému pohybovali muži. Současně ze střediska kvůli neshodám s otcem a ředitelem v jednom odchází jediná masérka Tonička, proto se ředitel odhodlá její roli zastoupit sám v převleku za ženu. Fraškovitost rozvíjejí ještě dvě romantické linky crossdresserů – šejkovy námluvy masérky Lucie neboli přestrojeného ředitele a vztah Toničky s Fatimou/Josefem (jednou z šejkových žen/členem lupičského gangu).

Z načrtnuté fabule není pochyb o tom, že prvek crossdressingu je sice hlavním stavebním kamenem vyprávěcí struktury, zároveň funguje i jako primární zdroj humoru, potažmo terč výsměchu. Přestože crossdressing platí za takřka jediného hybatele děje, jeho účel a výskyt zůstává striktně zredukován na karikurní výjevy zženštilosti a veseloherních omylů vyplývajících z nesprávného čtení crossdresserů. V souladu s žánrovým vymezením *Šejk* nepracuje s realistickou iluzí feminity, ale spíše parodii na ni, která se jen řadí mezi sérii dalších podvodných jednání. Namísto věrohodnosti budeme proto sledovat především distribuci vědomí o probíhajícím crossdressingu z hlediska diegetických účastníků i filmových diváků a jeho dopad na výchozí rozdělení genderových rolí. Jak, proč a za dohledu jakých postav probíhá navlékání převleku? V jakých chvílích a z jakých důvodů crossdresseři své kostýmy opouštějí? Jak vypadají a jaká omezení mají romantické vztahy, jež převlékání udržují?

Jak bývá v převlekových veselohrách zvykem, ředitel lázní (v podání Jaroslava Duška) se k přestrojení uchýlí až v dobách největší krize – jeho rodinný podnik se řítí vstříc bankrotu, který na poslední chvíli odvrátila megalomanská rezervace všech pokojů hotelu. Teprve s vidinou spásného zisku a zároveň vyčerpání ostatních možností nachází ředitel řešení v crossdressingu, a to díky vlastnímu odrazu ve skle obrazu, v němž zachytí svoji tvář lemovanou větvemi z květiny připomínajícími kadeře vlasů. Ač jde o marginálii, lze výjev chápat jako nutnou expozici nadcházejících událostí (jež by mohly být příliš podvrtné, pokud by se objevily bez explikativní přechodové scény) a přitom také příhodně ilustruje mentální propast, kterou filmová řeč i vyprávění systematicky udržují mezi původním genderem

crossdressera a tím kostýmově předstíraným, mezi „pravou“ identitou a arbitrární tělesnou maskou.

Z počáteční krize odehrávající se napříč lázeňským komplexem a životy jeho zaměstnanců také vyplývá, že snaha o uspokojení šejkovy výpravy je všeobecně sdílená, a tudíž ani oběť převleku nelze považovat za vysloveně individuální přání, ale spíš prostředek kolektivního snažení. Ředitel se sice k činu odhodlá sám, postupně se však s jeho záměrem seznámí celý personál. Obeznamenost ostatních funguje coby pojistka toho, že crossdresserova sebeidentifikace nikdy nepřekročí hranice cisheteronormativního systému a zůstane uzemněná v mezích hmatatelného kostýmu. Protagonistova proměna v masérku Lucii proto nikdy neprobíhá v soukromí, i samotné nasazování převleku doprovází obligatorní zděšení příchozí zaměstnankyně a dovysvětlování genderově nonkonformní situace ze strany crossdressera – ředitele líčícího se v šatně před zrcadlem v pánských kalhotách a vycpané podprsence přistihne kuchařka (Obrázek 7). Sám moment přistižení „při činu“ implikuje, že se předtím odehrávalo něco zakázaného, něco, co mělo zůstat skryté. Úlek nadto nepramení jen z nečekané přítomnosti vetřelce v dámské šatně, jako spíš z „hermafroditního“ vzhledu, kterým se návštěvník vyznačuje a který si neumí vysvětlit jinak než sexuálním fetišismem. Po setřesení prvotního šoku se kuchařka ředitele snaží dokonce uchlácholit vlastním tajemstvím a ředitelův domnělý transvestitismus zahrnuje do téže kategorie deviačního chování.

Přestože ředitel podezření kuchařce explicitně nevyvrátí, příkrost a sebejistota, s nimiž jedná dokazují, jak pragmaticky k nabytí nové totožnosti přistupuje. K tomu přispívá důsledné zvnějšňování ředitelovy původní i předstírané genderové identity a zdůrazňování jejich opozičního postavení. Polosvlečený ředitel sedící na židli před zrcadlem (Obrázek 9) je ve scéně obrazně rozpůlen na mužskou část (tmavé pánské kalhoty a boty, krátký sestřih) a ženskou polovinu (holý trup s podprsenkou napěchovanou punčochami a zpola nalíčené rty). Zatímco veškeré maskulinní rysy jsou prezentovány standardně a jako přirozené součásti vzezření, a tedy ustavují maskulinitu coby bázi, jmenované femininní prvky zůstávají nedokončené a zjevně nedokonalé jako důsledky předem prohraného boje s biologickou daností. Nejenomže



Obrázek 9: Přechodová scéna navlékání kostýmu



Obrázek 10: Ředitelovo uvedení do ženské role

tedy sekvence crossdressingové tranzice produkující zdánlivě nevyhraněně genderované tělo pouze utužuje striktně binární genderové uspořádání, současně přichází o status intimního prožitku tím, že se děje za dohledu normativní postavy ve formě strážce pořádku, jenž reguluje povolené genderové vyjádření pomocí adekvátně vyhrocené reakce.

Podobně hlídané a neutralizované je i ředitelovo první vystoupení v ženské roli (Obrázek 10), kdy uvěřitelnost kostýmu úspěšně otestuje na recepční hotelu. Tomu předchází prolog uvozující většinu převlekových narativů, který zdůrazňuje nesnáze a nepřírozenost, s nimiž se crossdresser snaží sžít s nepůvodní identitou. V tomto případě kamera nabídne pohled na ředitele v ženském přestrojení se všemi náležitými proprietami, jak si dramaticky popotahuje punčocháče, upravuje rozkrok a nasazuje afektovaně upjatý výraz. Přestože následuje interakce, během které ředitelovu – teď už Luciinu – totožnost nikdo nezpochybňuje, pár vteřin před ní stále stejně oblečený crossdresser ostentativně poukazoval na svůj „pravý“ gender. (Toto upozorňování na nepohodlí v kostýmu a umělost vypůjčené tělesné schránky ostatně prostupuje celým filmem jakožto pravidelná připomínka falešnosti Luciina zevnějšku a probíhajícího klamu.)

Dialog s recepční přitom probíhá bez jediného stínu podezření, neboť se převlečený ředitel výslovně uvede do příslušného rodu představením jako nová masérka Lucie Valentová. Tak ji recepční také bezelstně vnímá do momentu, kdy Lucie/ředitel namísto falzetu promluví mužským hlasem a posměšně poznamená, jak jednoduché bylo ji oklamat. Tím jako by recepční strhnul filtr, jenž jí do té doby znemožňoval vidět povědomé rysy jeho tváře – její chápání Luciiny/ředitelovy genderové identity se diametrálně promění, ačkoli jeho tělesné vzezření zůstává stejné. Filmové diváctvo se tím dostává do paradoxní pozice, v níž k porozumění dění na plátně musí současně věřit i nevěřit transformaci protagonisty a protichůdným diegetickým informacím.⁴⁹ Úloha genderovaného převleku tím na plátně pozbývá vlastního smyslu, protože namísto toho, aby zaručil uvěřitelnou proměnu, funguje pouze jako extradiegetický signál, který zpravuje obecnost o tom, že se změnilo vnímání crossdressera ostatními diegetickými subjekty. Jinak řečeno, genderová identita převlečeného hrdiny je momentální a odvislá od pohledu druhých, neboť se ustavuje teprve v okamžiku, kdy jej začne vnímat, a tudíž i kategorizovat jeho okolí. Co se týče percepce genderu okolím jednotlivce scéna nakládá s těmito kategoriemi paradoxně uvolněně a liberálně – příslušnost k dané identitě zde určuje pouze přání crossdressera, které ostatní bez pochybností a protestů automaticky přejímají. Třebaže zde prvek crossdressingu podpírá binární genderový systém, souběžně také odhaluje

⁴⁹ Ch. Straayer, Redressing "The Natural" ..., s. 413.

jeho nahodilost a křehkost jím vynucovaných regulí. Zároveň ze sekvence vystupuje disproporce, s níž *Šejk* tyto přestupy připouští. Zatímco pohyb směrem od předstíraného genderu k tomu původnímu je záležitostí verbálního nebo dokonce naznačeného vymezení, uvěřitelná tranzice z prvotní genderové kategorie do opoziční vyžaduje tělesnou transformaci, změnu ošacení, přizpůsobení manýrů a ustavičné dovysvětlování.

Přehlednou propast mezi feminitou coby kostýmem a maskulinitou jakožto přirozeným původním stavem nicméně dále rozměšňuje ředitelovo nadstandardní sžití s ženskou rolí, v níž se evidentně cítí komfortně, a navíc se od navlečení masky až do epilogu nikdy nepokusí z nové identity zcela vysvléct nebo se jí výslovně zříct. Nadto o sobě několikrát hovoří jako o „Lucince“ za použití ženských koncovek, a to i ve chvílích, kdy není v přítomnosti nikoho, před kým by iluzi potřeboval udržovat. Ředitelovo ztvárnění Lucie a nápodoba ženství však zároveň stojí na zřetelné nadsázce a parodování jeho charakteristických znaků (obzvlášť porovnáme-li jej s výsledkem crossdressingu v *Kameňáku*, jenž i přes zjevnou snahu o zesměšnění Evu vyobrazoval výrazně realističtěji tak, aby byl chvilkový passing přinejmenším představitelný). Výjevy jako dětinské poskakování po zahradě, afektované pitvoření během konverzací anebo hysterické panikaření nad tělesnou váhou či večerním outfitem nejsou pouze prvoplánově stereotypní, ale také generické, odosobněné a přehnané, čímž postavu Lucie a jí představovanou ženskou identitu staví na roveň odbyté karikatury bez vlastních charakterových rysů.

Ředitelova sebeidentifikace s feminitou překračující hranice materiality je tak předem vyloučená, přestože necítí potřebu se při každé příležitosti samovolně navracet do maskulinní pozice – dosáhnout pohodlí a smíření s ženskou identitou z ředitelovy strany je možné právě proto, že není míněno vážně a probíhá ve vymezených mantinelech. V hraničních okamžicích, kdy ředitelův komfort s femininní rolí přeroste únosnou a povolenou mez, případně vymáhání těchto pravidel a vymezování hranic, které nelze přesáhnout, na ostatní postavy. Kupříkladu hned po tom, co si Lucie smluví romantickou schůzku s šejkem, ji jeho tlumočnice příkře doporučí, ať si oholí tvář. Tato připomínka ředitelovy/Luciiny nezakryté mužnosti primárně tlumí předchozí nebezpečně uvolněnou výchytku z crossdressingového schématu (v němž převlečený jedná v rozporu se svojí sexualitou pouze z donucení vnějšími okolnostmi – s vidinou osobního zisku anebo kvůli risku odhalení – a nikdy z vlastní), druhotně pak znovu podtrhuje nemožnost vzepřít se biologickému pohlaví a zamaskovat s ním spojené vzhledové predispozice.

Taktéž jediná krajní scéna, ve které ze sebe ředitel částečně sejme kostým Lucie, tento protichůdný pohyb identifikace s feminitou a následného vyčlenění z dané kategorie artikuluje. Masérka zhrzená krutou poznámkou tlumočnice a ředitel zmožený předstíráním v jedné osobě se zřítí na schody u recepce, skopne lodičky a strhne paruku, přičemž si recepční stěžuje na náročnost svého údělu (Obrázek 11). Ještě ve falzetu a ženském rodě běduje: „Je to mnohem horší, než jsem si dokázala představit.“ Recepční – tentokrát ve funkci regulátorky rizikově obojetného genderového vyjádření ji/jej vzápětí přeruší s požadavkem, aby mluvil/a „normálně jako chlap“. Ředitel sice v další promluvě znovu použije femininní tvar slovesa, v rámci stejné repliky se ale z kolektivní ženské zkušenosti vydělí: „Já mám dojem, že jsem vůbec netušila, jak to je strašné. Jak to máte vy ženy strašné.“ Ačkoli tedy ředitelova rychlost přivyknutí a míra vcítění se do nové genderové identity i mimo nutné výstupy prozrazují, jak snadný může být přestup z jednoho pólu na druhý, a tudíž jak vratký je binární systém, z něhož polarita vychází, i tento ambivalentní a eventuálně podvratný výjev končí výslovným usazením do správného a dominantním pohlavně-sexuálním řádem vynucovaného rozestavení.

Výši přijetí a vžití se do ženské role ze strany ředitele významně ovlivňuje rovněž paradoxně heterosexuální párování, které se vytvoří mezi Lucií a šejkem. Námluvy mezi postavou cisheterosexuálního muže a MtF crossdresserem přinášejí několik destabilizujících aspektů, jež jemně ohýbají omezení regulující projevy nenormativních výbojů, a tudíž také generují odvetnou reakci v podobě neutralizačních nástrojů. Obzvlášť při srovnání s průběhem a znázorněním druhé romantické linky (mezi Toničkou a Josefem) vychází najevo zásadní rozdílnost v zacházení s fakticky heterosexuálním versus homosexuálním vztahem. Obě romance mají přitom podobné znaky – většinu času se odehrávají pod rouškou převleků, bez odhalení pravé identity partnerovi a za nesouhlasu okolí. Zatímco ale milostná epizoda Toničky a Josefa vyústí v sexuální sblížení, kterému těsně předchází nezbytná „propustka“ svléknutí hábitu a ženské podoby do té doby vylučující plnohodnotné završení vztahu, k tělesnému kontaktu mezi ředitelem/Lucií a šejkem nikdy nedojde. Ačkoli se šejk během nevybíravého



Obrázek 11: Ředitel v částečně strženém kostýmu



Obrázek 12: „Zásnubní“ večeře šejka s Lucií

dvoření pokouší o intimní doteky, Lucie jej vždy razantně odmítne – až do rozuzlení mezi nimi nedojde k ničemu odvážnějšímu než k políbení ruky (Obrázek 12), všechny jejich interakce zůstanou nesexualizované. Nadto naprostá většina jich neprobíhá v soukromí, ale za dohledu šejkovy tlumočnice, čímž prakticky zamezuje jakémukoli fyzickému spojení a taktéž zastupuje symbolickou funkci vymahače cisheterosexuálního řádu. Jejich poměr se navíc od počátku odehrává v rozmezí jakési podvodné hry (oba vzbudí zájem pouze díky předstíraným vlastnostem – ochotník se vydává za bohatého šejka, ředitel za nezadanou masérku), která z principu zamezuje utvoření reálného emočního pouta nehledě na to, jak intenzivní mohou být projevy jejich vzájemných sympatií. Koneckonců jejich milostná linka končí nemilosrdným udáním, když Lucie/ředitel pochopí, že je obětí komplotu kriminálků a nahlásí šejka a jeho pomocníky policii. Ačkoli se tedy vznik a trvání tohoto fakticky neheteronormativního párování může jevit jako ohrožující pro dominantní genderově-sexuální řád, nikdy mu nebylo dovoleno existovat v realitě mimo masky, jinak než jako jednomu z aktů v divadelním představení ochotníka nebo ředitele skrytých pod kostýmy kvůli vlastním zjištěným úmyslům. Jinými slovy, obrazy jiné než heteronormativní touhy *Šejk* povoluje za podmínek, že nepřekračují sexuální hranice, stojí na přetvářce obou zúčastněných (a proto lhajících) a vrcholí tragicky – jak je takovým abnormálním od počátku souzeno.

Oproti tomu náklonnost mezi Toničkou a Josefem zahaleným do nikábu překročí hranice intimity poměrně brzy, třebaže Tonička zprvu o svých pocitech pochybuje, protože se nechce smířit se svojí sexualitou. „Já s tím mám trochu problém, ale je to silnější než já,“ svěří se Tonička, když míří s tehdy ještě do nikábu po uši zahalenou Fatimou do postele (Obrázek 13). Sejmutí kostýmu v tomto případě neprobíhá rozfázovaně a s obligátním explanačním komentářem tak, aby zdůrazňovalo „pravý“ gender, který celou dobu zůstal skryt pod povrchem, ale zcela náhle a překotně. Tento zrychlený model, jenž zdánlivě neposkytuje dostatečně stabilní základ pro různé znovunastolení adekvátních genderových rolí, je nicméně pevně ukotven v biologickém esencialismu – Josef je považován za ženu až do té doby, kdy prokáže mužnost svojí sexuální zdatností. V kombinaci s Toniččinou rodově určenou otázkou: „Kdo prosím jste, *pane?*“ pak dochází k intradiegetickému coming outu crossdressera skrze zatřetí homoerotického podtextu a naplnění cisheteronormativního vztahu, aniž by bylo nutné dokládat návrat do „správného“ genderu důrazem na tělesnou proměnu a fyzické maskulinní atributy.

Expresivita genderové performance zlodějů vydávajících se za šejkovy manželky je ostatně obecně tlumena (přinejmenším v porovnání s afektovanou teatrálností ředitele/Lucie) díky výhodě nikábu, který zakrývá celé tělo i tvář krom úzkého pruhu pro průhled očí

(Obrázek 11). Respektive genderové vyjádření primárně závisí na navlékaném kostýmu, jež nese určující genderové konotace a záruku, že se pod ním nachází cisgender žena, zatímco sekundární pohlavní znaky zůstávají zakryté a pro vhodnou kategorizaci postavy nepodstatné. Crossdressingovou iluzi dále podporují převážně snímatelné feminizované znaky jako oční linky, nalakované nehty a šperky doplněné falzetem a dětinsky pitvořivými manýry. Všechny tyto vnějškové prvky udržují performovanou feminitu bezpečně na povrchu tělesných schránek MtF crossdresserů, kteří je tak mohou oportunisticky svlékat a navlékat. Tento zásadní externí aspekt je pak systematicky zdůrazňován ve scénách, kdy mají podvodníci soukromí a nemusejí předstírat příslušnost k opačnému pohlaví. Tehdy se zpravidla neobjevují v jejich „původním stavu“, tedy ve zcela maskulinní podobě, ale zrovna v průběhu crossdressingové přeměny a typicky femininních činností – líčení, natahování punčoch či lakování nehtů (Obrázek 14). Tyto přechodové situace jsou současně využívány k detailům akcentujícím rysy, které se naopak považují za ryze mužské – svalnatá lýtka, vousy a holohlavost. Dochází tím nejenom k ujištění, že čas strávený v přestrojení nijak nenarušil konzistenci jejich originální genderové identity, ale také k odkrytí náročnosti celého procesu, a tudíž k umělosti a nepřirozenosti jimi předváděné ženskosti. Veškeré eventuální pochyby ohledně normativnosti jejich tělesnosti i genderu navíc programově vyvrátí obraz na louce, během něhož se celá skvadra z hábitů vysvlékne do spodního prádla – z hlediska děje nelogický krok, jehož účel však pro příběh není podstatný, ale primárně poskytuje divákům příležitost podrobně se přesvědčit o pohlavních znacích a adekvátní tělesné konstituci crossdresserů.



Obrázek 13: Paradoxně homosexuální styk Toničky a Fatimy



Obrázek 14: Josef převlékající se do kostýmu Fatimy

2. 1. 3. SHRnutí

Díky předchozím rozborům zobrazování praxe crossdressingu a jeho využití ve filmu jsme viděli, jak důsledná prevence ambivalentních situací umožňuje snímkům zařazovat individuální projevy jinak genderově nonkonformní činnosti. *Šejk* i *Kameňák* stavíce převlekovou zápletku do středu svých narativů a věnujíce crossdresserům pozornost i rozsáhlý prostor k vyjádření vytrvale znovu a znovu obkreslují hranice, mezi nimiž je nenormativním identitám povoleno se vyskytovat a tím je odzbrojovat. Ačkoli každý z titulů dosahuje stejného neutralizačního dopadu jinými prostředky oba vykupují zapojení crossdressingu konstantním podrýváním paralelně budované a udržované iluze. Zatímco *Kameňák* toho dociluje permanentní sexualizací crossdressera a návodnou prací s nediegetickými zásahy upozorňujícími na probíhající podvodné jednání, v *Šejkovi* cisheteronormativní status quo ochraňuje výrazná karikatura, monitoring mezních momentů a rovnoměrná distribuce vědomí o crossdressingové hře uvnitř diegeze. Pomůžeme-li si divadelním slovníkem (který příhodně mluví o ohraničeném území jeviště, jehož hranice vyžadují, aby je diváctvo přijmulo a zapomnělo zároveň), ve filmové struktuře vyjmenované nástroje zastupují funkci zcizovacích efektů, které systematicky probourávají, obnažují a dekonstruují „čtvrtou stěnu“ genderové performance.

2. 2. POTÍŽE S DRAGEM

Přestože v kontextu této práce je crossdressing chápán v rámci queer teorie jako praxe spojená s potenciálem destabilizujícím genderové normy, k převlékání do oděvu typického pro opačné pohlaví může docházet i za podmínek, které vyhovují cisheterosexuálnímu matrixu a připravují akt crossdressingu o schopnost vzpírat se socio-kulturně vymáhaným genderovým pozicím. Oproti tomu drag coby umělecká disciplína uvádí crossdressing do stabilní a jasně ohraničené situace divadelního představení, při němž je daný nepoměr mezi „původním“ genderem performerera a předváděnou identitou hlavní atrakcí. Vystoupení sice může vykročit z ustáleného rozhraní inscenovaného formátu, od crossdressingu jej ale odlišuje právě tento odstup performerera vůči divákovi a z něho vznikající vztah mezi reálným, předváděným a vnímaným. Následující kapitola bude proto tuto souvztažnost sledovat na celovečerních filmech *Prvok*, *Šampón*, *Tečka a Karel* (P. Hartl, 2021) a *Odpad město smrt* (J. Hřebejk, 2012), které drag začleňují do syžetu a sledují postavy účastné na crossdressingu i mimo samotný drag výstup.

Samotná podstata performance nespočívá v oklamání publika, tj. ve vytvoření a udržení co nejdokonalejší naturalistické iluze daného pohlaví a tomu odpovídajícího genderu. Drag totiž skrze práci s vnějšími elementy (oděv, make-up, paruka) zapojuje do hry divácká očekávání a interpretační úzkost při pohledu na nejasně genderované tělo, respektive na tělo dočasně přeznačené atributy typickými pro opačný gender. Nejde o muže převlékajícího se za ženu⁵⁰, ale spíše o vrtkavý proces stylizované imitace, jež upozorňuje na vlastní umělost. Hyperbolizovaná verze feminity hraničící s parodií, kterou drag pomocí zveličování charakteristických rysů a manýr předkládá, tedy nezpochybňuje ženskost jako takovou – jak namítaly některé feministické hlasy považující tento typ performance za misogynii⁵¹ –, ale potřebu tuto kategorii vůbec definovat a udržovat. Úspěch nápodoby navíc zcela závisí na odnímatelných součástech (paruka, umělé poprsí, falzet), jejichž přehavost – často záměrně využívaná a demaskovaná během výstupu – posunuje představení do interpretačně nestabilní zóny, v níž aktér ztělesňuje obě pohlaví najednou. Vzniká tím absurdní a zdánlivě protimluvná situace, kdy může být „zevnějšek performerera (jeho oblečení) čten jako femininní a jeho vnitřek

⁵⁰ Za nejčastější typ crossdressingu se v kontextu dragu obvykle považuje MtF (cisgender muž v převleku za cisgender ženu) označovaný jako drag queen. To však nevylučuje opačné případy (tzv. drag king) anebo účast jiných než cisgender identit. Drag praxe prochází neustálým vývojem, opouštěním reduktivního konceptu opoziční binarity jako základu pro relativizaci a rozšiřováním vlastního vymezení například o tzv. AFAB (anglický akronym pro „označen*a za ženu při narození“) nebo bio queens, tedy cisženy, jež vystupují v drag verzi jejich původní genderové identity.

⁵¹ Srov.: Marilyn Frye, *Politics of Reality: Essays in Feminist Theory*. Berkeley: Crossing Press 1983. Janice G. Raymond, *The Politics of Transgender. Feminism & Psychology* 4, 1994, č. 4, s. 628-633.

(tělo v převleku) jako maskulinní, a současně lze vnější podobu (tělo performeru) považovat za maskulinní a jeho nitro (jeho esenci nebo jeho „Já“) za femininní.“⁵²

Přestože platí, že drag není apriori genderově nonkonformní praktikou ani územím určeným výhradně pro queer identitu, může posloužit jako teoretický a politický nástroj pro podvracení a obnažování převládajících mocenských struktur. Principiálně je vždy postaven na přivlastňování a osvojování příznaků privilegované skupiny (genderové, etnické, sociální) zástupcem menšiny, která je této třídě společensky podřazena. Například koncept dragu, jak jej v kinematografii poprvé výrazně ukázal emblematický dokument kánonu New Queer Cinema *Paris Is Burning* (J. Livingston, 1990), umožňoval afroamerické a hispánské LGBTQ+ komunitě chvilkově převracet sociální hierarchii tím, že pomocí nápodoby nabyly společenský status a privilegia vládnoucí vrstvy, jež jim jinak byly systematicky odepírány. Ne náhodou se na tzv. drag plesech (v orig. *drag balls*) soutěží v disciplínách jako „korporátní móda“ (v orig. *executive realness*) nebo „luxusní večerní róby“ (v orig. *high fashion eveningwear*), v nichž se představitelé marginalizovaných etnik a genderových či sexuálních identit předstihují v tom, kdo lépe ztvární prototyp bohaté bělošské cisgender ženy. Odhlédneme-li od rasových i třídních podtextů, výjimečná schopnost drag performance v porovnání s jinými druhy crossdressingu zůstane přesto daná „symbolickým přestupováním ze světa bezmoci do světa privilegií.“⁵³

Dosud jsme hovořili o dragu v kontextu umělecké formy divadelního typu, jejímž působištěm je předem vymezený prostor, který je vytyčen nikoli materiálními dispozicemi jeviště, ale pomyslnou zárukou, že nedojde k překročení hranice mezi světem umělecké performance (v němž je nestabilní genderová identita pouze předváděna) a světem reálným (v němž by existence takové identity znamenala ohrožení pro převládající genderově normativní řád). Experimentace s genderovými normami je povolena pouze tehdy, pokud je zřetelně označena jako stylizovaná imitace reality, nikoli jako realita samotná. Pro analýzu filmové reprezentace dragu je zásadní, že začleněním drag vystoupení do fikce komplikuje toto opoziční uspořádání performance/realita a rozšiřuje jej o úroveň diegeze. Ačkoli ve vybraných filmech není drag součástí hlavní narativní linky a objevuje se spíše jako vedlejší motiv, v obou případech snímky nenabízejí pouhý záznam představení, ale sledují performery i mimo ohraničené území pódia. Zatímco rámec divadelního výstupu limituje pole pro možnou subverzi normativní praxe na krátkodobé a prostorově omezené působiště, díky filmovému zachycování aktérů vně inscenačních bariér se tato zóna destabilizace rozšiřuje a zmnožuje o nejednoznačné situace přechodu mezi jednotlivými podobami genderových identit nebo

⁵² M. Garber, *Vested Interests...*, s. 152. [překlad autorky]

⁵³ bell hooks, *Black Looks: Race and Representation*. Boston: South End Press 1992, s. 145.

okamžiky návratu k „normálu“. Tyto přechodné stavy formující mezistupně standardních identit, v nichž se střetávají a mísí performativní prvky feminity a maskulinity, pak vytvářejí ojedinělou oblast genderového vyjádření, která nečitelností představuje riziko cisheteronormativního pořádku a současně tím podněcuje projevy ideálních heterosexuálních vzorců. Rozbory budou proto zacíleny právě na tyto tranziční momenty mezi drag představením a diegetickou realitou, mezi hmotným působištěm genderovaných převleků a metaforickým polem poskytujícím dočasnou ochranu pro rozpínání queerness.

2. 2. 1. PRVOK, ŠAMPÓN, TEČKA A KAREL (2021)

Komedie *Prvok, Šampón, Tečka a Karel* (rež. P. Hartl) vypráví o čtyřech kamarádech, kteří prožívají krizi středního věku a rozhodnou se svoji nespokojenost vyřešit sázkou, jež má do jejich životů vnést spontaneitu a dokázat, že ještě neztratili kuráž. Děj i situační humor snímku rozehrávají obvyklé genderové stereotypy stojící na předpokladu, že se mezi ženským a mužským světem rozpíná nepřeklenutelná propast. Samotná premisa sázky je zasazená do genderově určeného rámce – hrdinové svoje životní neúspěchy přikládají ztrátě mužnosti a tomu, že slevili z vlastních nároků na zásady „správných chlapů“. Zatímco mužské postavy jsou hybateli děje, mají propracovanou povahokresbu a čitelné motivace, ženské role jsou vesměs epizodní a omezené na modely hysterických partnerek nebo přihlouplých nápadnic. Opoziční pojetí postavení pohlaví prostupuje celkovým charakterem filmu, zpravidla tak, že feminita vybízí k zesměšnění nebo odsouzení, zato maskulinita – i v excesivních podobách – vzbuzuje pochopení a lítost.

Prvek crossdressingu do syžetu přináší jeden z protagonistů přezdívaný Prvok (v podání Martina Pechláta), jenž se po ztrátě stabilního zaměstnání ocitne s početnou rodinou ve finanční tísní, a tak začne tajně vystupovat s kapelou v převlečení za ženu. V návaznosti na celkové vyznění slouží element crossdressingu primárně jako komická vložka čerpající z ponížení, které má pro muže představovat veřejný výstup v ženských šatech. Taktéž základní schéma linky v mnohém následuje narativ převlekových komedií – postava se nejprve řádně ustaví v cisheteronormativním režimu (coby heterosexuální cisgender muž vychovávající s manželkou tři děti), ke crossdressingu přistupuje zjiště jenom proto, že všechna ostatní řešení dříve selhala, a považuje jej za krátkodobou a provizorní záležitost.

Zásadní rozdíl tkví ale v tom, že drag vystoupení probíhá za předem vymezených podmínek performance a nezávisí na úspěšném passingu; nepokouší se o věrohodnou nápodobu, ale zejména zábavné představení. Z hlediska podrývání dominantního pohlavně-genderového systému a vstupování queer náboje drag nicméně dále problematizuje chápání genderově nonkonformního vyjadřování, protože probíhá jako nadstavba struktury binarity, kterou však sám cituje a případně převrací. Nebezpečným nebo subverzním se stává pouze tehdy, když převládající normy efektivně simuluje a reflektuje „všednodenní typy zosobňování, jimiž jsou heterosexuálně ideální gendery performovány a naturalizovány.“⁵⁴ Uvidíme však, že v takové podobě, v jaké se drag objevuje v *Prvokovi*, sice tyto podmínky nesplňuje, ale způsob,

⁵⁴ J. Butler, *Závažná těla...*, s. 303.

jakým je do vyprávění a potažmo i filmového rámu zařazen působí ambivalentněji než jen jako nástroj sebeudržování hegemonické cisheterosexuality. Místy tedy lze vystopovat momenty, které jdou smyslem proti slepému utužování statusu quo, ale děje se tak pouze v kombinaci s kontraproduktivní odezvou.

Jelikož zobrazení dragu určují jeho divadelní mantinely umožňující přecházet hranice performovaných genderů rychleji a snadněji než za normálních podmínek, skýtá proto mnoho příležitostí k pozorování rozdílů mezi projevy opozičních genderových rolí a zvláště pak ke sledování symptomů úzkosti, kterou cisheteronormativní řád skrze postavu Prvoka pocítuje vzdálí-li se genderové vyjádření příliš povolenému standardu.⁵⁵ Jistá zdrženlivost a umírněnost je patrná už z fyzického vzezření crossdressera, ale také z jeho odměřenosti vůči obvyklé drag praxi. Prvok (ani další členové kapely) nepoužívají tradiční extravagantní make-up ani další vysoce stylizované a feminizované propriety (Obrázek 15). Vystačí si s nekvalitními parukami a blyštivými večerními róby, které nejsou vyztužené tak, aby evokovaly ženskou siluetu. Ač možná vnějškově vyhovují definici drag queen (MtF drag performer), nelze o nich mluvit jinak než o crossdresserech, neboť jejich přístup je čistě mechanický, nedisponují osobitou drag personou. Vystoupení se nepřizpůsobuje ani jejich tělesná stylizace a manýry – nepředstírají ženskost ani zženštilost. Nedochází tak k usouvztažení s feminitou, které je jinak pro drag klíčové. Crossdresseři se stávají pouhými věšáky na dámskou garderobu bez záměru jakkoli se s jinou genderovou rolí sžívat. Tato „odbytá“ verze dragu (ve smyslu nedostatečné interpretace ženství) jej v první řadě odzbrojuje a zbavuje queer potenciálu, v druhé se stává nositelem kulturní úzkosti – tentokrát ne proto, že by umožňoval drag performerovi vysílat dvojaké (a v cisheteronormativním uspořádání tudíž protichůdné) signály genderové identifikace, ale proto, že takto neutralizovaný nedisponuje dostatečnou mocí na to, aby si feminitu funkčně přivlastnil, aniž by došlo k ohrožení heterosexistického pořádku.

Vědomá ledabylost a vymezování se vůči feminitě obzvláště vyniká během scény první společné zkoušky s kapelou, kdy se Prvok poprvé objeví převlečen do dragu. Zatímco jeho kolegové zkoušejí pouze v ženských šatech bez nasazených paruk a snahy zamaskovat strniště nebo holé hlavy, on sám do záběru vstupuje jako dlouhovlasá bruneta. Ze zřetelně femininnější polohy než jakou zaujímá zbytek hudebníků – nadto podpořenou jemnou melodií nacvičované písně psané z perspektivy zamilované ženy – je Prvok evidentně nesvůj, což následně potvrdí i výčitka namířená ke členům kapely: „Musíme trochu přitvrdit, abych se do toho mohl aspoň

⁵⁵ Tato frustrace je podle Judith Butler produktem heterosexuální performativity, která musí svoje superiorní postavení neustále udržovat nedokonalými imitacemi sama sebe, přičemž je jimi jakožto otevřenou sférou sexuálně-genderových variant ustavičně ohrožována. J. Butler, *Závažná těla...*, s. 171.

opřít, jinak si fakt budu připadat jako buzna na entou.“⁵⁶ Skupina proto poté zahraje rockovější verzi singlu, při které se crossdresser teprve uvolní. Jakmile tedy dojde k hraniční situaci napínající limity genderového vyjádření, crossdresser (jenž sám je destabilizačním elementem) se aktivně zasadí o návrat do bezpečných mezí – ať už v podobě přerušení konstituce femininní identity demonstrativním stržením paruky nebo požadováním „tvrdší“ aranže skladby, která více odpovídá stereotypům mužského hudebního vkusu. Pocit ohrožení a hrdinova odmítavá reakce nevychází z neochoty praktikovat drag jako takový, ale z nejistoty, již způsobuje setrvávání ve femininní roli i mimo časoprostor hermeticky uzavřeného drag představení. Crossdressing totiž během scény neprobíhá pouze pod záminkou drag show, ale děje se částečně i v civilu, když Prvok vystoupí z role a mluví sám za sebe. Hrozba tedy nepramení ze samotného aktu dragu, ale z toho, že dochází k přestupování hranic divadelní praxe a vměšování do reálného světa.

Tato souvislost mezi projevovaným nepohodlím hrdiny a inscenovaným nebo naopak realistickým rámcem dané sekvence se projevuje napříč celým snímkem. Kdykoli Prvok v dragu sestoupí z chráněného prostoru jeviště, je konfrontován s odsudky, čelí označení patologického jedince a taktéž dává najevo svůj diskomfort. Zatímco ve scénách nasnímaných jako pouhé výňatky hudebních drag show zažívá protagonista ničím nerušené a téměř extatické stavy, mimo ně musí okolí neustále uklidňovat a ujišťovat o nezávadnosti vlastní identity – například když se ho v obchodě, kde si zkouší večerní šaty, prodavačky snaží vykázat z dámského oddělení nebo když jej manželka v zákulisí po koncertu nepřímo obviní z transvestitismu.

Osvětlení vztahu vzácných okamžiků radosti (často v kombinaci s uměleckým prožitkem hudby nebo tance) a blahobytu nonkonformně genderovaných postav nabízí interpretace



Obrázek 15: Zkouška s kapelou



Obrázek 26: První vystoupení v dragu

⁵⁶ Při Prvokově zpěvu neslyšíme přímo hlas Martina Pechláta, ale dabéra Richarda Fialy. Při srovnání s využitím stejné techniky ve filmu *Kameňák* je patrné, že volba předabování crossdressera v tomto případě nemá napomáhat udržování intradiegetické iluze crossdressingu, ale má čistě praktický účel v tom, že vynahrazuje pěvecké schopnosti hereckého představitele.

Straube, jež tyto jevy nazývá *únikovými krajinami* (v orig. *exit scapes*)⁵⁷. Definuje je jako ojedinělé ruptury v narativu, filmovém obraze i diegezi (které se jinak podílí na represi a metaforickém či fyzickém násilí na trans figurách), jež těmto postavám dopřejí krátkodobé a výjimečné osvobození od nebezpečí a zároveň možnost pohroužení se do intimní sféry imaginace a fantazie. Takovou úlohu mohou splňovat například taneční, hudební nebo snové sekvence, v nichž trans jedinci existují zbavení statusu abnormality a dočasně se stávají subjekty afektivní identifikace diváků. Přestože Straube pojem vymezuje na základě návaznosti s genderqueer identitou, v Hartlově snímku se podobný princip uplatňuje i v souvislosti s protagonistou, jehož genderová identita je normativní a stabilní, pouze se sporadicky dopouští přestupků genderových konvencí během drag show.

V čiré variantě se jedna z těchto *únikových krajin* vyskytuje ve formě Prvokova snu na konci první poloviny filmu (Obrázek 17). V něm se crossdresserovi zjeví tři zpívající drag queens, jejichž vzezření a způsoby však – na rozdíl od Prvokova pojetí – zcela odpovídají normám plnohodnotné drag show; svým výrazným líčením, parukami, extravagantním ošacením, uměle zvětšenou ženskou siluetou a feminizovanými gesty si přisvojují charakteristické ženské atributy. Ačkoli hrdina ve vlastním snu osobně nefiguruje, míra ztotožnění s výjevem je zjevná – sní o podobném prožitku absolutní svobody netlumené dohledem okolí, jež udržuje jeho praxi crossdressingu v oslabení. Zatímco Prvokův drag probíhající ve veřejném prostoru diegetické reality zůstává ve smyslu nekonvenčního genderového projevu uměle otupělý, performance snových crossdresserů je tím odvážnější, subverzivnější a z hlediska následování binarity odmítavější, že probíhá ve vlastním imaginativním prostoru.

Čím nonkonformnější verze dragu snímek povoluje, tím limitovanější bude jeho pole působnosti – sen a jeho postavy existují pouze v uzavřené dimenzi Prvokova vědomí, chráněné vůči odsouzení okolí, zároveň však zbavené možnosti s ním interagovat. Izolovanost této *únikové krajiny* proto konstruuje a střeží několik složek najednou – použité bodové osvětlení, navíc zdůrazněné nerealistickým barevným spektrem, jednotlivé figury zobrazuje vynořující se ze tmy a vznášející se ve vzduchoprázdnu. Od zbytku filmu se sekvence odlišuje i dalšími formálními prvky, jež se jinde v syžetu nevyužívají, jako například víceexpozicí v záběru anebo sugestivním a capella hudebním doprovodem.

Podobnému vyčlenění snová sekvence čelí i v narativní rovině – z hlediska děje nepřináší novou informaci, její účel je především atmosférický a spíše nás zpravuje o Prvokově kladném

⁵⁷ W. Straube, *Trans Cinema...*, s. 48-53.

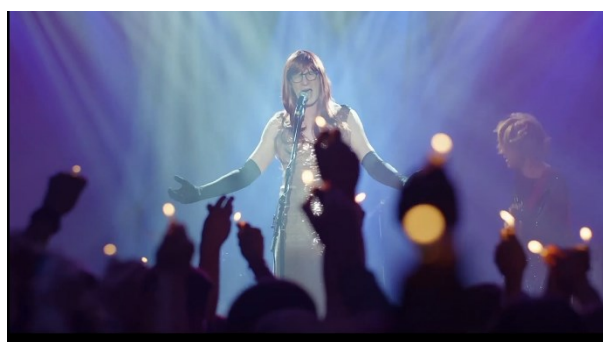
vztahu k dragu. Jinak ale vystupuje z vyprávění jako zbytné intermezzo, které možná elegantně překlenuje dvě dějové linky, ve skutečnosti však samo o sobě nenese žádný význam. Zjevující se drag queens jsou nekonkrétní a neznámé, nemají k vyprávěnému příběhu žádný vztah a jediné místo, kde se objeví a pak zase navždy zmizí, je Prvokovo snové vakuum. Charakter ruptury se ještě znásobuje fragmentací výjevu, který neprobíhá v celku, ale je několikrát přerušen prostřihy na nesouvisející vyprávěcí linii, a tudíž obrazně devalvován a zbaven možnosti plnohodnotně existovat sám o sobě. Trhlina, kterou takové *únikové krajiny* představují, tak nevzniká pouze v narativu, ale pomocí střihu v rámu obrazu a přeneseně taktéž v cisheteronormativním režimu, jež postavě s queer potenciálem momentálně dovolí nadechnout se – ovšem pouze za podmínky, že se nestane rovnocennou součástí a „nepřeteče“ za vlastní hranice.

Jistá druhořadost a bezvýznamnost vzhledem ke struktuře vyprávění a rovněž k postupu ostatních příběhových trajektorií hlavních hrdinů přitom doprovází i všechny scény, v nichž Prvok drag praktikuje. Odehrávají se sice v realistických podmínkách (na rozdíl od výše analyzovaného snu), ale přesto splňují definici *únikových krajín*. Typicky jsou jen kusým záznamem pasáže z vystoupení Prvokovy kapely, jež zůstane útržkovité, bez rozvedení a dodání kontextuálních informací. Celkově snímek zobrazuje čtyři úryvky protagonistových performancí na jevišti, přičemž jenom v jednom případě sekvence přináší hrdinovi dramaturgický posun v jeho vyprávění i psychologickém vývoji postavy, a to ve chvíli, kdy koncert neplánovaně navštíví jeho manželka. Tím je *úniková krajina* narušena vpádem odsuzujícího a konfrontačního elementu, a proto její obranná aura přestává fungovat – Prvok sestoupí z chráněné zóny divadelního jeviště a musí neprodleně osvětlovat a racionalizovat svoje abnormální jednání.

Ve všech ostatních výskytech však drag pro crossdressera představuje specifické bezpečné prostředí, v němž se může skrýt, radovat a být sám sebou bez normalizujícího tlaku genderově-sexuálního režimu (Obrázek 18). Toto časoprostorově omezené privilegium je



Obrázek 17: Prvokův sen



Obrázek 18: Crossdresser v časoprostoru únikové krajiny

nicméně vykoupené odcizením, vydělením a separací v souvislosti s celkem filmového vyprávění a se vztahy, kterými jsou titulní hrdinové propojeni. Prvok sice může díky dragu zažívat pozitivní emoce, ale syžet mu už zakazuje je sdílet s ostatními nebo se jakkoli vývojově posunout. Zatímco Prvokovi přátelé své prožitky komunikují směrem ven a hledají v přátelském kruhu podporu, protagonistovo drag angažmá zůstane pro okolí tajemstvím – jiné hlavní postavy do scén, v nichž se Prvok převléká, nikdy aktivně nezasáhnou, on sám se nikomu dobrovolně nesvěří. Drag jakožto esenciálně performativní činnost závislá na pohledu a přítomnosti druhých se tak paradoxně stává izolovaným prvkem bez možnosti intervence nebo srážky s represivním řádem ovládajícím zbytek diegeze. Přestože četnost drag vystoupení ve filmu naznačuje dramatický oblouk v progresu Prvokovy osoby, jsou daná představení využívána spíše jako hudební vložky a dramaturgické švy, jež slouží k překlenutí paralelních dějových složek, aniž by se samotným crossdresserem pracovaly jinak než coby s atraktivním hudebním interludiem přerušujícím tok vyprávění.

Tento utilitární způsob vkládání dragu do narativu je zvláště patrný v závěrečné sekvenci snímku (Obrázek 19 a 20), v níž dochází k završení všech vypravěčských rovin a jejich organickému propojení právě skrze prostrhíhy na Prvokovo drag číslo. To v kontextu protagonistovy linky znovu není nijak dějově relevantní, výjev naopak funguje jako ustavující záběr, z něhož se mohou rozbíhat a zas se do něj sbíhat narativní útržky zacelující jednotlivé příběhy, a to včetně Prvoka samotného. Ten se totiž ve finálním scénosledu objevuje jak v dragu, tak v civilu, přičemž význam vzhledem k uzavření fabule nese pouze jeho nepřevlečená verze, ve které Prvok oslavuje narození další dcery, prochází závěrečnou katarzí, a navrácí se tím do normativní genderové role. Funkce dragu je tedy čistě doplňková a estetická – koneckonců videoklipovitosti včleněné performance nahrává vedle svižného střihu i fakt, že stěžejním propojujícím prvkem je zvuková složka výstupu, která sekvenci ještě mimoobrazově ohlašuje a poté podkresluje všechny záběry, čímž drag staví do pozice dodatku k filmovému soundtracku.



Obrázek 19: Završení Prvokovy „cisgender linky“



Obrázek 20: Završení Prvokovy drag linky

Ačkoli tedy *Prvok*, *Šampón*, *Tečka a Karel* zařazuje crossdressing v konkrétní formě dragu do narativu jako jeho svébytnou součást zásadní pro směřování jedné z hlavních postav, věnuje mu významnou část stopáže a částečně překračuje stereotypní zobrazení crossdressera tím, že mu dovoluje si genderově nonkonformní praxi užívat, zóna, v níž se může vyskytovat, zůstává po celou dobu filmu striktně vymezená tak, aby nezasahovala do zbylého prostoru normativních genderových vyjádření. Jakoukoli volnost pro převlékajícího se hrdinu může toto vydělení nést, v konečném důsledku posunuje drag aktivitu na vedlejší kolej na úroveň náhodného excesu, který je primárně zdrojem zábavy a „snobsky heterosexuálním povyražením“⁵⁸ udržujícím cisheterosexistický status quo.

⁵⁸ J. Butler, *Závažná těla...*, s. 172.

2. 2. 2. ODPAD MĚSTO SMRT (2012)

Snímek *Odpad město smrt* (rež. J. Hřebejk) je filmovou adaptací divadelní inscenace podle původního scénáře německého dramatika, filmového režiséra a autora stěžejních titulů queer kinematografie Reinera Wernera Fassbindera z roku 1975. Hřebejkova úprava původní text aktualizuje, přenáší do reálií českých politických debat a zasazuje jej do žánru sociálního dramatu sledujícího rozklad tradičních hodnot na životech bizarního propletence outsiderů z periferie. Dekadentním světem nočních klubů a špinavých ulic diváky provádí prostitutka Romi, jež postupně odkrývá kolektiv různě patologických vyděděnců, kteří jako by byli ztělesněním všech strachů nacionalistického konzervatismu. Bohatý Žid vydělávající na nekalém obchodu s nemovitostmi, násilnický pasák objevující vlastní homosexualitu a Romin otec Müller – ve dne militantní nacionalista, v noci drag queen tančící a zpívající u tyče ve strip baru.

Žánrové a tematické vymezení titulu uvádí zde zobrazovanou drag praxi do zcela odlišného kontextu, než jaký jsme sledovali ve veseloherně laděném snímku *Prvok, Šampón, Tečka a Karel*. Nejenomže v něm byl crossdressing konvenčně začleňován především pro komediální účinek, rovněž byl jeho výskyt a význam redukován na vizuálně-hudební element až manýru ve striktně apolitické formě. *Odpad město smrt* drag skrze postavu Müllera (ztvárněnou opět Martinem Pechlátem) naopak zasazuje do situací s politickými konotacemi a také jej vyobrazuje ve zdánlivě podvratnější verzi, která s kategoriemi feminity a maskulinity pracuje důsledněji. Divadelní původ scénáře se navíc do filmové adaptace otiskl výrazně stylizovaným herectvím a všeobecnou teatrálností, jež v kombinaci s performativní podstatou dragu dodávají scénám rám inscenace a posunují standardy genderové performance za práh civilnosti – každá figura je vyhrocenou karikaturou určitého stereotypu reprodukcí jeho a zároveň kritizujícího společenské předsudky, které jej utvořily.

Müllerovo vystupování v dragu pak znázorňuje pokrytectví a dvojakost společnosti, která požaduje uctívání arbitrárně daných hodnot, káže falešnou morálku, a přitom se sama oddává



Obrázek 21: Müllerovo apelační video



Obrázek 32: První drag show

nízkým pudům. Protagonista je totiž charakterizován zásadním protimluvem – přestože se poprvé představí v civilu během natáčení videa volajícího po obraně národa před příchodem náboženských a národnostních menšin (Obrázek 21), v němž proklamuje konzervativní a ultranacionalistické přesvědčení, sám se žíví v příkrém rozporu s takovým politickým smýšlením, a totiž převlékáním se za ženu v nočním podniku (Obrázek 22). Na konci filmu dokonce razantně osočí pár mužů, kteří se líbají v hledišti během jeho drag show. Tím se Müller jednak ostentativně zřiká jakékoli souvztažnosti s queer identitou (kterou by mohla implikovat jeho cíleně dvojznačná tělesná stylizace v daném momentu) a také demonstruje, že své drag angažmá vnímá zcela pragmaticky, spíše jako pěveckou estrádu v neobvyklém kostýmu než coby esenciálně queer praxi. Verbální napadení dvojice diváků ale není pouhým následkem Müllerových politických názorů a z nich vyplývajících homofobie, nýbrž také reakcí na konkrétní situaci, která přináší ohrožení pro cisheterosexistickou hegemonii. Zatímco na pódiu, na ohraničeném území zřetelně vyvýšeném nad reálným světem, může vystupovat neadekvátně oblečený muž, queerness projevovaná mimo jeviště je ihned eliminována, protože bez nálepky teatrální nadsázky znamená pro dominantní řád příliš velké riziko. Samotný crossdresser se tak paradoxně stává aktivním vymahačem genderového pořádku, který se v krizi cisheteronormativity uchýlí k vyhrocené reakci, aby označil a potrestal provinilce, a tím prokázal i vlastní bezúhonnost.

Taktéž Müllerův přístup k dragu – ač jes sice odvážnější než v Hartlově filmu – zůstává principiálně vzdálený své queer kapacitě. Přestože jeho vizáž využívá prvky, které by za jiných okolností byly příznaky radikální drag queen⁵⁹ (kombinuje výrazné líčení, paruku a prsní vycpávky s nezakrývaným strništěm, či vršek pánského obleku s podvazky, podpatky a přiléhavým spodním prádlem) a jeho civilní a drag persona nejsou tak striktně oddělené (ve srovnání s *Prvokem* není Pechlátův přirozený hlas při zpěvu předabován a crossdressing není utajován), jeho postavení a pohnutky jakýkoli podvratný účinek z podstaty vylučují (Obrázek 23). K praktice totiž přistupuje z pozice moci jako představitel normativní genderové i sexuální identity (žije v heterosexuálním manželství s dospělou dcerou), a tudíž privilegované většiny, který drag neprovozuje proto, že v jiném prostředí by takové genderové vyjádření nebylo přípustné, ale z čistě povrchního důvodu (ačkoli Müllerův motiv není nikdy explicitně uveden, lze z indicií předpokládat, že je opět primárně ekonomický). Dochází tím k paradoxní

⁵⁹ Figura radikální drag queen je opozitum k typu MtF crossdressera, jehož cílem je být okolím čten jako cisgender žena. Taková drag queen (MtF crossdresser v rámci umělecké performance) záměrně vytváří nelehce čitelný obraz jedince s obojetnými znaky například skrze šaty s hlubokým výstřihem odhalujícím mužné ochlupení na hrudi, čímž dochází ke srážce genderovaných rysů a přerušení kontinuální konstituce binárního genderu. M. Garber, *Vested Interests*..., s. 49.

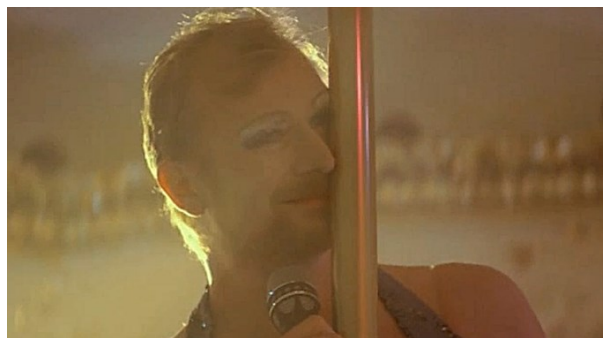
situaci, v níž se normativně jednající agent může účastnit rozvratné aktivity působící proti regulím dominantního řádu právě proto, že tak nečiní z nutnosti převrátit systém, ale zkrátka proto, že mu to jeho privilegia umožňují. Müller tedy crossdressingem sestupuje ve společenské hierarchii naopak symbolicky níž, čímž převrací základní schéma a předpoklad pro drag jakožto nástroj queer praxe.

Další rušení eventuálně subverzní činnosti způsobují tradiční ustavující strategie jako kupříkladu pravidelná stabilizační gesta sejmутí paruky po každém z výstupů (Obrázek 24) nebo využívání adekvátních zájmen a oslovení. Nejsilnější z nich však účinkuje na úrovni omezování možnosti aktivně jednat a zasahovat do děje na základě rozlišování mezi momentálním femininním a maskulinním statusem crossdressera, mezi jevištní a civilní zónou a mezi neškodnou a nebezpečnou genderovou performancí. Rovněž v případě tohoto snímku lze úryvky drag show označit za *únikové krajiny*, které Müllera chvilkově vytrhávají z okolního světa a uvádějí ho do euforické radosti, tentokrát však hrdina není v ohrožení odhalení nebo odsudku společnosti – svoje povolání před nikým neskrývá, jeho blízcí to přijímají jako holý fakt bez nutnosti komentování, nehrozí mu potrestání. *Úniková krajina* tím ztrácí svou funkčnost ochrany crossdressera a mění se v metaforické vězení zamezující subjektu kontakt s realitou a propouštějící zajatce pouze pod podmínkou odstranění ambivalentních atributů (např. přebývajících paruky) a vyhrocení genderové performance v souladu s binárním systémem.

Porovnání jediných dvou drag sekvencí v syžetu, z nichž v první se Müller představuje v dámské večerní róbě s vycpávkami a v druhé v oboupohlavním outfitu doplňující vršek pánského smokingu jen punčochami a botami na podpatku, do spojitosti vmíchává ještě pnutí mezi odlišnou silou a vlivem feminity a maskulinity. Zatímco první výstup ve vysoce feminizované vizáži (Obrázek 22) protagonistovi neumožní ani sestoupit z pódia, natož pak jakkoli ovlivnit dění kolem, při druhé příležitosti – kdy se objevuje v o něco maskulinnější podobě a roli, kterou při vyvrcholení představení explicitně přijme zaujetím mužného postoje, posazením hlasu do nižší polohy a zpěvem mužského partu duetu – je schopen se po stržení



Obrázek 23: Müllerova obojetně genderovaná tvář



Obrázek 24: Stabilizační gesto sejmутí paruky

paruky vydat mezi diváky, zbavit se bezpečného zázemí dragu a dosáhnout verbální i fyzické interakce s ostatními diegetickými aktéry (Obrázek 25). Rozlišování mezi vnímáním a zobrazováním femininních a maskulinních subjektů také naznačuje způsob záznamu prvního „ženštějšího“ výstupu, během něhož kamera tělo crossdressera fragmentuje do detailních záběrů zaměřujících se na genderované rysy figury. Tím ji rozděluje na dvě poloviny stojící vůči sobě v opozici – na nejednoznačnou vrchní (zachycující líčení, dlouhé vlasy a strniště) a kompletně femininní spodní (zaměřující se crossdresserovy odhalené nohy v botách na podpatku a podvazkových punčochách), jež spolu v kontrastu upozorňují na iluzorní proces dragu jakožto přechodné genderové proměny. Připuštění feminity coby významné konstitutivní síly obrazu crossdressera nicméně způsobuje, že s ním filmový aparát bude jako s víceméně ženským subjektem také nakládat. Sekvence velkých detailů upírajících pozornost na obnažené části postavy ve spojení s používáním vlastního těla jako spektaklu v rámci dragu tak odpovídá mulveyovskému *byťi-pro-pohled*,⁶⁰ tedy jedinému povolenému modu existence ženských subjektů ve filmu, jež jsou konstruovány jako objekty pro voyeuristické potěšení mužského hrdiny/diváka a odsouzené k absolutní pasivitě. Situace crossdressingu sice tento vzorec ve vztahu k divákovi podřívá – fragment svůdné končetiny (Obrázek 26) ve skutečnosti nepatří stejně svůdné ženě, ale cisgender muži v podpatcích – z hlediska syžetu i narativu však Müller setrvává ve více femininní než jiné poloze (byť ustavování jeho femininní identity není nikdy docela završeno) a nedosahuje tudíž na výhody zcela maskulinně prezentovaných aktérů se schopností prosazovat vlastní agendu. K tomu Müllera uschopní až důraznější přiznání původního genderu a návrat k maskulinní stylizaci a roli v druhé scéně. Platí-li tedy, že MtF crossdressing znamená vždy pro převlékajícího se sesun dolů po společenském žebříčku, platí také, že MtF přestup ve filmu odebírá postavě autonomní status v rámci diegeze a kompetence ovlivňovat dění kolem sebe, zatímco pohyb opačným směrem crossdresserovi dodává moc se pasivitě vzepřít.



Obrázek 25: Závěrečná drag show



Obrázek 26: Fragment crossdresserova obnaženého stehna

⁶⁰ Laura Mulvey, Visual Pleasure and Narrative Cinema. *Screen* 16, 1975, č. 3, s. 6-18.

Müllerova postava je obecně budována na základě vzájemně se vylučujících protikladů, které hrdinu vyobrazují jako necelistvého, rozporuplného a názorově nekonzistentního jedince, jenž si nesrovnalostí mezi myšlením a konáním, toxickou maskulinitou a drag feminitou, konzervativním a liberálním vyznáním, pozicí agresora a oběti ubírá na vlastní legitimitě. V souvislosti s žánrovým určením filmu crossdresser sice některé stereotypy překračuje díky dvojakému a ambivalentnějšímu pojetí genderové performance a na rozdíl od protagonisty vystupujícího v dragu v komedii *Prvok, Šampón, Tečka a Karel* není jen humornou nadstavbou příběhu, stává se však symptomatickým úkazem rozkladu společnosti, a tudíž inherentně nezdravým článkem. Jediným evidentním projevem Müllerovy sexuality, ač žije ve zdánlivě spořádaném heterosexuálním svazku, je sexuální obtěžování vlastní dcery, kterému mimoto předcházelo veřejně pronesené obvinění, že spolu dlouhodobě udržují incestní vztah. Přestože *Odpad město smrt* tedy nabízí vnějškově odvážnější a uvolněnější reprezentaci dragu, queer náboj, který s sebou nevyhraněné genderové vyjádření přináší, zůstává odchylkou z normálu a nepřírozeností, jež se musí označit za abnormalitu a exemplárně potrestat. K čemuž také dospěje vrcholná scéna po poslední drag show, v níž trest v podobě fyzického násilí a ponížení nemine obě postavy vzpírající se jasnému zařazení do normativních kategorií pohlavně-sexuálního režimu – Müllera jakožto nositele oboupohlavní identity a surového pasáka Franze vymykajícího se „obojetnou“ sexualitou (udržuje heterosexuální poměr s Müllerovou dcerou, a přitom v daném obraze líbá jiného muže). Tímto vyústěním dochází k finálnímu vyrovnání protichůdně působících sil cisheteronormativního řádu a dosud povolených intervencí queer praxe, která končí symbolicky pokořena.

2. 2. 3. SHRnutí

V úvodu kapitoly jsme zmiňovali okolnosti, díky nimž se crossdressing ve formě dragu může stát subverzním nástrojem posunujícím nebo přímo podvracejícím převládající genderové normy; pokud se citace hegemonického genderu zúčastňuje člen diskriminované skupiny a přivlastňuje si jinak nedosažitelné výsady vládnoucí třídy nebo pokud performance překlenuje propast mezi póly binárního systému, čímž dekonstruuje základy mocenského režimu, který takové rozdělení vynucuje. V určité podobě může drag dokonce plnohodnotně nahradit účinky organizovaného politického aktivismu typu demonstrací a protestů, jelikož jeho povaha umělecké performance dovoluje vytvářet odvážnější obrazy a vznášet radikálnější požadavky než během seriózních politických debat.⁶¹

Analyzovaný vzorek filmů nicméně ukázal drag v podobě ochuzené o všechny tyto vlastnosti, a tudíž kompletně ztlumené. V obou případech se k dragu uchylují heterosexuální cisgender muži žijící v tradičních rodinných svazcích s vidinou finančního zisku. Jsou představiteli privilegované vrstvy v postavení, které jim umožňuje na nonkonformní praktice participovat a zároveň je chrání před možnými negativními následky jejich činů. Drag se stává zábavným přežitkem a povrchním manýrismem v rukou těch, proti nimž měl rozvratně účinkovat. Způsob ztvárnění feminity je natolik odměřený a cíleně nedokonalý, že jakékoli zmatení rodů automaticky vylučuje. Potlačování destabilizačního působení drag praxe nakonec není pouze důsledkem bariér, které mezi queerness a realitu staví jevištní rámec, ale podílí se na něm také významné síly, které dané procesy vydělují z queer zkušenosti a označují je za ojedinělé výstřelky cisheteronormativity a stroze depolitizovaná gesta.

Jediným bodem, v němž drag narativy nepatrně předstihly konvenční převlekové komedie z hlediska ohýbání regulí cisheterosexistického řádu, tak zůstávají *únikové krajiny* dopřávající nenormativně genderovaným postavám časově i prostorově limitovanou šanci k odpočinku a radosti. Tento výjimečný ústupek zprostředkující divákům nepředsudečný pohled na drag queen nicméně vyvažuje skutečnost, že z takto vydělené pozice už crossdresserů nemohou dále ovlivňovat děj, jsou zbaveni intradiegetické autonomie a stávají se prvkem formálního ozvláštnění. Zásadní roli v tomto bezpečnostním systému hraje v obou snímcích hudební složka a crossdresserův zpěv, jež během drag show slouží jako záruka probíhajícího divadelního představení, a tudíž úspěšného zneškodnění queer elementu. Třebaže tyto filmy nabízejí možnost zobrazení, zapojení a uplatnění potenciálně subverzní činnosti a jejich

⁶¹ Katie R. Horowitz, The Trouble with "Queerness": Drag and the Making of Two Cultures. *Signs* 38, 2013, 4. 2, s. 305.

vykonavatelů, zóna, v níž takový proces může probíhat, je vytvořena, určena a hlídána pravidly restriktivního pohlavně-sexuálního režimu.

2. 3. CROSSDRESSING JAKO METAFORA A KOMPLETNÍ TĚLESNÁ PROMĚNA

Následující kapitola představuje v kontextu dosavadního zkoumaného materiálu zdánlivě se vymykající podkategorii, jejíž souvislost s queer a transgender tematikou není tak přímá jako v případě dříve zmiňovaných titulů. Analyzované filmy *Po čem muži touží* (R. Havlík, 2018) a *Žáby bez jazyka* (M. Fornay, 2020) totiž nenesou subverzní potenciál, protože by zobrazovaly genderově nonkonformní jedince, nejasně genderovaná těla a hraniční situace z hlediska binárního uspořádání. Oba naopak pracují pouze s cisgender postavami (a herci) prezentujícími se v souladu s normativním genderovým vyjádřením a tělesnou schránkou korespondující s tradičními představami o pohlaví a genderu. Přesto však praktikují specifický druh crossdressingu, který ovšem není crossdressingem per se – neboť ten je definován jako esenciálně odvislý od materiality těla, které se navléká do vnějšku typického pro opačné pohlaví –, ale jeho dematerializovanou a metaforickou variantu realizovatelnou díky uvolněnějším pravidlům diegetického světa tentokrát nesvazovaného požadavkem realističnosti. Jedná se o subžánr tělesné výměny (tzv. *body swap*) založený na principu převtělení – buď jedné postavy do zcela nového těla či vzájemného zaměnění identit dvou protagonistů, přičemž proměna není řešena převlekem, ale nahrazením hereckého představitele. Crossdressing tedy není limitován na hmatatelné artefakty, ale probíhá na transcendentní úrovni dále problematizující pojetí genderu jako konceptu podmíněného biologickými danostmi. V souvislosti se zobrazováním trans osob v kinematografii nadto tento narativ kopíruje zavedený stereotyp narození v „nesprávném“ těle a touze operativně tuto „chybu“ přírody napravit.⁶²

S reinkarnací se za některých okolností (a většinou v komediálním ztvárnění) pojí také záměna genderová, když nově nabyté tělo neodpovídá prvotnímu genderu převtěleného. Ten následně může prožívat genderovou (tělesnou nebo sociální) dysforii ve smyslu úzkosti z nesouladu mezi preferovaným a přisuzovaným rodem⁶³, která se projevuje jak v rovině fyzické (neznalost vlastního těla a pocíťovaný diskomfort), tak sociální (vycházející z odlišných očekávání a nároků týkajících se společenské role ženy nebo muže). Zatímco představitelé dřívějších ukázek se potýkali především s tlakem okolí prosazujícím regule binárního řádu a jejich vlastní identita v něm zůstávala ukotvená a v závislosti na externích modifikacích neměnná, tato kapitola zahrnuje tituly, v nichž se nejen gender crossdressera stává

⁶² Jonathan Alexander, *Transgender Rhetorics: (Re)Composing Narratives of the Gendered Body*. *College Composition and Communication* 55, 2005, č. 57, s. 66.

⁶³ Jemma Tosh, *Psychology and Gender Dysphoria...*, s. 112.

fluidní kategorií oproštěnou od obvyklých faktorů udávajících její vlastnosti a znesnadňující zformování psychologicky jednotného a stabilního půdorysu postavy.

Narativní schéma kompletní tělesné transformace možné díky intervenci nerealistického elementu pak zásadně komplikuje a rozvádí předpoklad teorie performativity, že samotná genderová identita mimo genderové projevy neexistuje. Respektive, že genderová identita je performativně budována vyjádřeními sebe sama, které naopak obvykle považujeme za její vedlejší produkty.⁶⁴ Jestliže ale umělecká licence dovoluje postavám přestupovat z těla s jedním biologickým pohlavím do těla s odlišnými pohlavními orgány, na základě jaké fyzické zkušenosti budou ony genderové projevy vznikat? Bude jedno z „vyzkoušených“ těl a na něj napojených sociálních rolí v rámci konstituování identity upřednostněno, anebo je gender natolik „nadmateriálním“ pojmem, že se performativní jednání crossdressera po tranzici nijak nepromění? Případně jakými prostředky je docíleno návaznosti, trvanlivosti a celosti „původní“ genderové identity, jež byla přemístěna do opačně genderovaného těla? A co vůbec tak radikální úkaz v rámci jinak stereotypně cisheteronormativní diegeze iniciuje a lze jej interpretovat jako neregulovaný zásah queer potence?

⁶⁴ Judith Butler, *Gender Trouble...*, s. 33.

2. 3. 1. PO ČEM MUŽI TOUŽÍ (2018)

Komedii *Po čem muži touží* (rež. R. Havlík. 2018) provází prošedivělý šéfredaktor pánského časopisu Karel ztvárněný Jiřím Langmajerem (Obrázek 27). Je prototypem šovinistického burana, který si mužství plete s hulvátstvím a ženy považuje za zábavu na jednu noc (v případě těch mladých a atraktivních) nebo rušivé živly (co se týče všech ostatních). V rozhodnutích a zálibách naplňuje stereotyp zarytého staromládenectví, jež se vyznačuje nedůvěrou v partnerství, jednorázovými známostmi, averzí vůči bývalé manželce a nedbalostí k vlastní dceři. Kvůli eskapádě během živého televizního vysílání ale Karel dostane výpověď a na jeho místo vedení dosadí mladší šéfredaktorku Leonu. Propuštění a zejména nahrazení ve funkci ženou Karel nese těžce, pocit křivdy proto řeší alkoholem, který jej v podroušeném stavu zavede až k věštkyni, před níž z nahromaděné frustrace vysloví přání stát se ženou, protože „to mají v životě tak jednoduchý.“ Následující den se probudí v neznámém ženském těle (potažmo v těle Anny Polívkové), což s sebou podobně jako v konvenčních převlekových komediích přináší řadu nedorozumění a společenských faux pas. Karel se sice začne neprodleně snažit o návrat do mužské podoby, nová identita mu však zároveň poskytne příležitost pomstít se a profesionálně znemožnit jeho nástupkyni v redakci, když náhodou získá tamní pozici recepční. Díky možnosti nahlédnout do „ženského světa“ nicméně pochopí, že druhá strana nemá život o nic snadnější, a tak dojde usmíření se svým ženským i mužským já, za což je konečně odměněn navrácením do původního těla.

Pro rozbor z hlediska praxe crossdressingu je zásadní, proč k takovému nadpřirozenému zlomu (navíc v jinak realistické diegezi) vůbec došlo a co jej vyprovokovalo. Prolog příběhu totiž jasně exponuje protagonistu jako někoho, kdo ženami opovrhuje, nebere je za sobě rovné, což vrcholí přesvědčením, že univerzální ženský úděl je obecně bezstarostný. Karlova neuváženě vyřčená touha proměnit se v ženu tak není jenom kýženým úprkem před vlastními povinnostmi, ale také odrazem jeho machistické nátury znevažující význam všech, kdo nesdílí jeho hodnoty. Tělesná přeměna (sice iniciovaná žádostí hrdiny, ale ne v jeho moci) následně



Obrázek 27: Karel v původní podobě



Obrázek 28: Karel neprodleně po probuzení v ženském těle

dosahuje formy trestu za jeho dřívější chování – Karel doslova na vlastní kůži zakouší příkoří, které ženám způsoboval on sám. Z jeho perspektivy jde o nejtvrdší stupeň potrestání, protože jej ponizuje na podřadnou úroveň žen, kde přichází o někdejší privilegia, sociální status, a naopak se musí vypořádat s nadstandardními požadavky na vzhled a vystupování. MtF přestup má za těchto okolností opačný důsledek než v situaci dragu. Zatímco v realitě queer komunity MtF drag představení v zásadě dodává crossdresserovi svobodu, možnost konat bez regulačních tlaků a dočasné výsadní postavení – a přestože ve zmiňovaných filmových zpracováních se s těmito výhodami taktéž pojila určitá míra společenské degradace, díky divadelním mantinelům nikdy nezasáhla přímo do civilních životů crossdresserů –, v tomto kontextu záměna zcela pohltí a rozvrátí soukromí i sociální hodnotu aktéra. Transformovaný protagonista pracuje na podřízeném postu, ztratí důvěru svých nejbližších a hlavním kritériem komunikace s okolím se stává jeho vzhled. Během sociální interakce v lepším případě trpí feminitou v podobě mikrodávek každodenního sexismu, v horším je považován za zmatenou a s tranzicí nespokojenou transgender ženu. Poprvé platí za to, že není mužem, podruhé za to, že není „dostatečnou“ ženou.

Ponížení postavy jako následek tranzice proniká i do formálních složek filmu, respektive do způsobu, jakým je Karel v ženské podobě zobrazován a snímán. Přestože Karlovo vnímání vlastní genderové identity zůstává po prodělané proměně neměnné, v rámci filmového příběhu i filmové řeči se nově stává femininním, případně transfemininním subjektem podrobovaným objektifikaci a misogynnímu pohledu (kamery, diváka i diegetických aktérů). Kupříkladu úvodní momenty po probuzení coby žena a následující scény, v nichž se hrdina s femininní rolí teprve sžívá, jsou koncipované ve stylu odpovídajícímu klasickému makeover tropu. Typickým makeover schématem bývá významně zveličené předělání vizáže dané dívky tak, aby její vzhled odpovídal idealizovanému standardu feminity, což se obvykle pojí s odměnou ve formě navýšení společenské relevance a především zájmu mužů. V první řadě však tento motiv prezentuje ženskost jako produkt, který je vytvořen až po vyvinuté námaze mnohdy spojené s obligátními úkony maskujícími jakékoli stopy po přirozenosti,⁶⁵ a který čeká na validaci ze strany veřejnosti.⁶⁶

V tomto smyslu postupuje snímek *Po čem muži touží* konvenčně jen s tím rozdílem, že důvodem protagonistovy zaostalosti není tentokrát neschopnost nebo nevole přizpůsobit se ideálu ženské krásy, ale fakt, že je „uvnitř“ mužem, a tudíž z podstaty nevybaven způsobilostí

⁶⁵ Hilary Radner, Rebecca Stringer, *Feminism at the Movies: Understanding Gender in Contemporary Popular Cinema*. New York & London: Routledge 2011, s. 85.

⁶⁶ Kendra Marston, *Representation of Female Adolescence in the Teen Makeover Film*. Diplomová práce. Victoria University of Wellington 2010, s. 7.

takto jednat. Nejenže Karel nedokáže nanášet make-up nebo chodit v podpatcích, což bychom mohli připisovat jen dosavadní nezkušenosti, současně však najednou není schopen určit vhodnost profesionálního oděvu, přestože v mužské podobě neměl problém s adekvátně formálním šatníkem, anebo zjistit, zda si halenku nenasadil obráceně. Vylepšení zevnějšku tentokrát však neprobíhá jako emancipační cesta od „ošklivého káčátka ke krásné labuti“, ale spíše jako přestup na pomyslném spektru maskulinita-feminita na ploše ženského těla. To je nicméně zprvu konstruováno coby defeminizované a neutrální, respektive dvojznačné pole, jež sice má ženské tvary a pohlavní znaky, ale genderovanými projevy je označováno opačně. Kupříkladu nadsazováním a zdůrazňováním charakteristicky mužské pohybové výbavy, používáním mužského rodu nebo obecnou neohrabaností spojenou s jakoukoli stereotypně femininní aktivitou (Obrázek 28).

S námahou performovaná feminita a přirozeně prezentovaná maskulinita se tak ocitají v disproporčním postavení, v němž – ačkoli se projevuje prostřednictvím ženského těla – maskulinita vždy automaticky převládá, zatímco dostatečného stupně feminity lze dosáhnout pouze za podmínky, že je maskulinní báze přebita vrstvou make-upu a tradičně femininním oblečením, jež se společně postavu co nejvíce přibližují univerzálnímu ideálu ženské krásy. Jakkoli jsou první Karlovy/Karlíny pokusy neúspěšné a směšné (Obrázek 29), demonstrují, že feminita je v situaci MtF tělesné záměny zprvu uměle konstruována za pomoci nápodoby zveličování ustálených prvků takovým způsobem, aby intenzitou zastínila převažující maskulinní rysy. A to včetně okolností, kdy je pojetí ženskosti tak doslovné a extrémní, že se významně vzdaluje od reality a stává se parodií. Tato vyhroceně umělá podoba feminity nabývá umírněnějších tvarů (Obrázek 30) až v momentě, kdy Karel úspěšně dokončí svoji vnějškovou metamorfózu ve standardní verzi ženy, smíří se s novou rolí a tím pádem dostatečně utlumí bezděčné odkazy k jeho mužskému já, které jeho zaměněnou tělesnou schránku do té doby stylizovaly blíže k maskulinitě.



Obrázek 29: První pokus o naplnění standardů ženské krásy



Obrázek 30: Karel/Karla po již osvojené líčící rutině

Karlovo náhlé přestoupení do pozice femininního subjektu nadto zasazuje schéma tělesné proměny do trans kontextu, jenž se do filmu propisuje přijetím některých konvencí transgender narativů (jako je nadměrná zaujatost pohledem do zrcadla, formální zdůrazňování dysforických pocitů nebo scéna odhalující „původní“ gender)⁶⁷, které paralelně s cisgender interpretací Karly rámuje její postavu jako transfemininní a podrobují ji *transmisogynnímu pohledu*. Ten je definován coby nejenom objektifikující, ale především zesměšňující v tom smyslu, že se zaměřuje na takové prvky ženskosti, které nedostávají tradičním genderovým normám a jejich realizace transfemininním subjektem je znatelně nedostatečná.⁶⁸ Modus kamery tedy není primárně erotizující, jak je tomu u Mulvey, ale spíše fragmentující, reduktivní a ponižující. Do transmisogynních postupů lze řadit většinu sekvencí založených na fyzickém humoru a pantomimické zdatnosti Anny Polívkové, například detailní záběry na kotníky klátící se na vysokých podpatcích (Obrázek 31) nebo výřez zpola oblečené dolní části těla neumně navlečené do silonek (Obrázek 32). Cílem těchto obrazů není složit celek ženského těla, ale naopak rozebrat feminitu na materiální komponenty, na jejichž neohrabaném provedení lze didakticky doložit neženský původ jejich osvojovatele. Podle Millera je tento typ pohledu nejjevidentnější během výjevů závěrečného odkrytí „pravé“ identity, kdy se trans figury stávají nahlíženými objekty, zatímco kamera se zpytavě přesouvá po obnažených částech jejich těl, čímž postupně prozrazuje jejich „tajemství“.⁶⁹ V případě Karly/Karla tento okamžik nastává ke konci filmu bezprostředně po znovuprocitnutí v původním mužském těle, které vykloubené genderové role vrací do optimálního stavu a zároveň podtrhává jejich domnělou nezvratnost. Detaily na Karlovy šlachovité nohy s nalakovanými nehty, na svalnaté a ochlupené ruce



Obrázek 31: Karlova snaha o chůzi v podpatcích



Obrázek 32: Nápadně neforemné navlékání do ženského oblečení

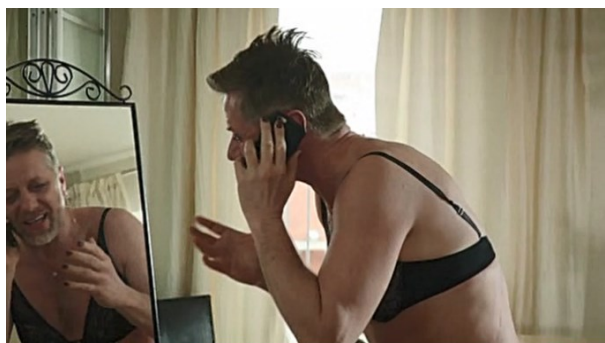
⁶⁷ J. R. Miller, *Crossdressing Cinema*..., s. 57.

⁶⁸ Transmisogynní pohled je (společně s transfobním a trans-patetickým) jeden ze tří způsobů snímání a zpodobňování transgender postav podle J. R. Millera, který jimi rozvádí patriarchálně ukotvený koncept mužského pohledu (v orig. znění „male gaze“) a cisheteronormativně určený trans pohled J. Halberstam (v orig. znění „transgender gaze“). J. R. Miller, c. d. (pozn. 6), s. 30. Srov.: Laura Mulvey, *Visual Pleasure*.... Judith Halberstam, *In a Queer Time and Place: Transgender Bodies, Subcultural Lives*. New York & London: New York University Press 2005.

⁶⁹ J. R. Miller, *Crossdressing Cinema*..., s. 91.

v kombinaci s krajkovým spodním prádlem a konečně vousatou tvář Jiřího Langmajera s pozůstatky večerního líčení a výraznými náušnicemi feminitu znovu odsunují na roveň povrchních materiálních artefaktů a akcentují tím rozporuplnost zobrazované korporeality cisgender muže a opačně genderovaných externích doplňků (Obrázek 33). K transmisogynnímu přístupu lze přičíst také skutečnost, že s Karlovým ženským tělem je zacházeno jako s nadbytečným a odosobněným přírůstkem živé hmoty – hrdinův přítel například využije Karlovy proměny a indiferentního vztahu k hranicím těla, k tomu, aby si „vyzkoušel pevnost prsou“. Tato epizoda v porovnání s jinými projevy sexuální touhy také ilustruje důsledné privilegování heterosexuálních identit a k tomu adekvátně genderovaných těl; zatímco Karlova náklonnost k šéfredaktrice zůstane po celou dobu v platonické rovině a nefyzických náznacích, protože je stále uvězněn v nekompatibilním pohlaví, pohled na fakticky heterosexuální dotyky je neproblematický a „přirozený“, přestože se odehrávají v takto vymknutém kontextu.

Dalším z vizuálních tropů, jež patří k nadužívaným postupům trans filmových příběhů a taktéž jej přejímá Havlíkova komedie, je zrcadlová scéna (Obrázek 33 a 34). V té typicky dochází k umocnění pocitů dysforie, když trans subjekt pozoruje vlastní odraz v zrcadle nebo na jiném reflexním povrchu, který neodpovídá jeho sebeidentifikaci a vizi jeho vzhledu.⁷⁰ Tento motiv tak předkládá hledění na sama sebe a sebevnímání obecně coby apriorně negativní zkušenost způsobenou právě tím, že pozorující se jedinec svojí existencí překračuje povolené genderové modely cisheteronormativního řádu, a proto jeho subjektivní představy o sobě samém nemohou korespondovat s tělesnou realitou. Takovou sebenenávist a diskrepanci mezi mentálním rozpořádáním a fyzickým vzezřením zachycuje kupříkladu chvíle, kdy se Karel/Karla v šoku ze zahlédnuté reflexe svého obličeje snaží o stržení či sloupnutí kůže na vlastní tváři. Výjevy tohoto typu jsou navíc snímány způsobem, který vždy zobrazuje zrcadlový odraz i jeho reálný předobraz a akcentuje tak jejich vzájemné opoziční postavení, což



Obrázek 33: Závěrečné probuzení ve „správném“ těle



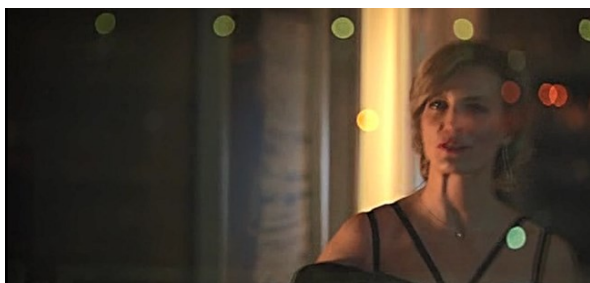
Obrázek 34: Konfrontace stálé identity a proměněného těla

⁷⁰ Joshua Bastian Cole, Changing the Reflection: Re-vision on the Trans Mirror Scene. *New Review of Film and Television Studies* 20, 2022, č. 20 s. 244.

Karlu/Karla obrazově rozštěpuje a tříští psychologickou jednotu postavy. Jedinou výjimku v tomto formálním postupu zrcadlení-rozdvojování představuje katarzní moment posledního výstupu Karlova ženského alter ega, v němž dojde ke konečnému smíření a přijetí ženské identity ze strany protagonisty, během něhož Karla přistupuje ke svému odrazu v okně oslovujíc se v ženském rodě, aniž by byla její silueta duplikována – jediné, co vidíme a co je v ten okamžik reálné, je její nemateriální vidina femininního já (Obrázek 35). V první řadě ale tyto scény zpředměňují ústřední konflikt filmu mezi tělem jako genderovaným znakem a subjektivní genderovou identifikací, mezi genderem coby stabilní kategorií určenou anatomí člověka a genderem jakožto nestálou množinou jednotlivých performativních aktů.

Z hlediska poměru mezi tělesným a duševním, respektive mezi tím, který z faktorů má větší vliv na určení genderové identity jedince, je postava Karla/Karly příhodně rozporuplná a nekonzistentní v tom, jaké vlastnosti a atributy připisované jednomu či druhému pohlaví přejímá. Film tak vytváří pomyslný výčet typicky ženských a mužských znaků, které jsou sice principiálně ukotvené k biologickému pohlaví, zároveň se však projevují i po Karlově tranzici – tedy v opačném těle, než s kterým jsou podle stejné argumentační logiky bytostně spjaté. Přenesením těchto rysů (ať už jde o fyzické dovednosti nebo povahovou charakteristiku) na protilehlou stranu binárního rámce nicméně nedochází k jejich přeznačení i pro druhé pohlaví, ale zatímco v odpovídajícím těle (tedy takovém, které dodržuje cisheterosexuální soulad mezi fyzikem, genderem a sexualitou) tyto příznaky konstituují normativní genderovou identitu, v kontextu těla nového a neadekvátního zůstávají jen odkazy na „primární“ pohlaví, k němuž stereotypně náleží. Karel tak okamžitě po proměně v Karlu ztrácí schopnost řídit auto nebo rozeznat nářadí, kdežto jiné „chlapské“ návyky jako nadměrná konzumace piva nebo řezavé chrápání jsou zachovány a neustále připomínají jejich nefemininní původ. V průběhu času naopak Karel některé vlastnosti a sklony druhé strany také nabude – krom averze vůči sledování fotbalu je to kupříkladu autentické nadšení z kosmetických přípravků a pěstitelská péče o vzhled. Tato observace si neklade za cíl kritizovat nedůslednost nerealistické transformace v rámci fantasy žánru, ale spíše poukazuje na pečlivost, s jakou jsou nahodilé charakterové vlastnosti nebo tělesné zvyklosti rozdělovány na mužské a ženské, a tím také předkládány coby inherentně spojené s anatomickými predispozicemi. Přestože tedy film umožňuje protagonistovi přestupovat s nepozměněnou genderovou identitou – stanovenou na základě biologických faktorů daného těla – do nepatřičné tělesné schránky, performativními projevy se gender nakonec fyziknu podřídí. Karel je nadále cismužem Karlem, akorát ve femininně genderovaném těle, jemuž musí přizpůsobit i své chování. Ačkoli *Po čem muži touží* zdánlivě s genderem pracuje jako s flexibilní a transcendentální kategorií (v tom smyslu, že dovoluje

mezi jednotlivými póly konvertovat), v konečném důsledku je vždy pouhým přílepem anatomie těla „jako by biologie byla koneckonců osudem, jako by sebeidentifikace a sociální prezentace nic neznamenal, jako bychom všichni opravdu byli tím, co nám kultura káže, že naše genitálie znamenají, a jako by genitálie vždy nevyhnutelně převážily svobodnou vůli.“⁷¹



Obrázek 35: Karlovo finální smíření s ženskou podobou

⁷¹ C. Jacob Hale, Consuming the Living, Dis(re)membering the Dead in the Butch/FtM Borderlands. *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies* 4, 1998, č. 2, s. 316. [překlad autorky]

2. 3. 2. ŽÁBY BEZ JAZYKA (2020)

O něco komplexnější a komplikovanější obrázek intertělesného přestupu nabízí psychologické drama *Žáby bez jazyka* (rež. M. Fornay, 2020), jehož narativní struktura kopíruje cykličnost pohádkové říkanky *O kohoutkovi a slepičce* a současně progresivní logiku počítačových her vystavěných na checkpointech a výzvách. Svět diegeze je proto budován vesměs realisticky, pouze koncept času snímek ohýbá podle vlastních potřeb, libovolně jej zastavuje, prodlužuje a rozkládá. Cílenou repetitivností film tematizuje nekonečný kruh domácího násilí, které se reprodukuje napříč generacemi a bez ohledu na gender násilníka. Vypráví příběh Jaroslava, který se snaží získat zpět své děti ze „zajetí“, k čemuž musí splnit bobtnající množství úkolů zadáných různými rodinnými příslušníky. Pro manželku má získat byt od vlastní matky, matka chce uvařit večeři od jejího bývalého manžela, ten zas naporcovanou krávu od jejího současného partnera a tak dále. Koloběh požadavků se zastaví pouze, když Jaroslav v daném levelu hry zemře, načež se vrací do stálého počátečního bodu, odkud se rozvíjí lehce pozměněná verze vyprávění. Děj je těmito restarty rozdělen do tří hlavních částí, z nichž první dvě probíhají v čele s Jaroslavem coby cismužem, zatímco na předělu do posledního úseku se protagonista (Jaroslav Plesl) znovuzrodí jakožto cisžena Jaroslava (Petra Fornayová). Ta následně pokračuje ve stejné snaze zachránit své děti, na výpravě za nimi se však (vůči potomkům, manželce i ostatním blízkým) chová stejně toxicky a násilnicky jako její mužská varianta, což vyústí ve zranění syna, posléze i její skon (potažmo smrt Jaroslava) a další návrat do startovního bodu narativu. Vyprávěcí schéma potenciálních budoucností tak prvek metaforického crossdressingu využívá k rozvedení problematiky domácího násilí z genderově převrácené perspektivy. *Žáby bez jazyka* nadto dále rozvádějí kontinuitu genderové identity hlavní postavy a současně nabízejí otevřeně queer vztah a narativní linku, ačkoli pouze jako jednu z možností podob paralelního vesmíru. Titul tedy v mnoha ohledech přenastavuje a reniterpretuje misogynní, transfobní a objektivizační mechanismy, které k začlenění praxe crossdressingu využíval syžet *Po čem muži touží*.



Obrázek 36: Fatálně zraněný Jaroslav



Obrázek 37: Jaroslav v roli tyranizované tchyně

„Kdybych byl holka, tak by se tohleto nestalo,“ pronese krvácející Jaroslav z posledních sil poté, co jej matka udeřila do hlavy golfovou holí, a okamžik před tím, než se v chronologii příběhu vrátí znovu na začátek, tentokrát však reinkarnován v ženském těle (Obrázek 36). Vyjádří se tak po četných výčitkách jeho rodičů, kteří si navzájem stěžují, že si přáli dceru a že kdyby se jim přání naplnilo, neměli by dnes „chudáka, který bije vlastní ženu.“ Náhlá tranzice, která po smrti hrdiny přichází, není trestem jako v případě Havlíkova filmu, ale spíše pokusem o nápravu brutalit, jež Jaroslav napáchal, nebo dokonce vysvobozením z okolností a zlých rozhodnutí, jež ho k násilí dovedly. Dochází tím k přetočení premisy body swap žánru ve smyslu probuzení ve špatném, tzn. genderově neodpovídajícím těle, protože hrdina najednou získává identitu člověka, jehož gender a fyzické dispozice by měly garantovat, že se stejná agrese už nebude opakovat. Scénář totiž domácí násilí v prvních dvou třetinách prezentuje jako genderově vychýlený fenomén definovaný mužskou silovou dominancí, která je namířená proti jejich partnerkám – sklony k agresivitě a násilnostem ve vztazích tudíž fungují jako genderové příznaky maskulinity v podobném duchu v jakém *Po čem muži touží* pracovalo se schopnostmi řídit auto nebo rozeznat pracovní nářadí. „Co jsi to, sakra, za chlapa, že nedokážeš vlastní ženě říct, kdo je doma chlap,“ vyčítá tchán Jaroslavovi těsně před tím, než začne údery demonstrovat, co podle něj mužská role v domácnosti obnáší. Na rozdíl od dříve zmíněného snímku se *Žáby bez jazyka* však po přestupu hrdiny od argumentace biologického determinismu odchylují tím, že tuto vlastnost zachovávají coby součást povahokresby postavy, které zůstává totožná i po tělesné záměně (Jaroslava se k ženě a dětem chová stejně krutě jako její mužská alternace), a tudíž není na žádnou konkrétní korporealitu navázána. Tento model jednání, jenž bylo původně přisuzováno genderu jedince, je nakonec odůvodněn působením rodinného zázemí a dalšími sociálními faktory, které ruptura v tělesnosti protagonisty nenaruší.

Přestože se titul v mnohém vzpírá genderovým stereotypům týkajících se společenských rolí a distinkce genderu a pohlaví, s nimiž nakládá nejsvobodněji z dosud uváděných příkladů, další okolnosti a významové konotace tranzice ji pečlivě vydělují ze zbytku narativu a zasazují



Obrázek 38: Jaroslav v přestupném prostředí



Obrázek 39: Interakce s Jaroslavovým dívčím alter egem

do přehledného schématu rozděleného na normativní, transformativní a nenormativní zónu, přičemž v rámci každé z nich může pobývat pouze jedna konkrétní verze postavy v přestupném procesu. Prvním takovým schéma ustavujícím prvkem je motiv vody (Obrázek 38), který pro Jaroslava představuje tranzitní prostředí a zastupuje funkci jednoho z narativních checkpointů, kam se vyprávění opakovaně navrácí. Současně je také místem stojícím stranou vlivu a dohledu jiných diegetických aktérů, kde neplatí lineární pojetí času a Jaroslav tak může interagovat se svým dívčím alter egem z dětství (Obrázek 39). Později se ta samá vodní plocha stane přímo prostorem znovuzrození Jaroslava v ženské podobě, a tedy jakýmsi segregovaným transcendentálním územím, uvnitř kterého lze křivit čas i přeskakovat mezi identitárními kategoriemi. Druhým takovým faktem zpřehledňujícím a racionalizujícím transkategorický pohyb je obecná fluidita a nestálost Jaroslavovy totožnosti, a to nejen v souvislosti s genderovou identifikací. V několika scénách se hrdina stává hercem v mikroinscenaci ilustrující představu jedné z postav, kdy se nechává pasivně ovládat pronášenými instrukcemi a odevzdává tím svoji identitu do rukou druhých. Poprvé na sebe převezme roli své utýrané tchyně a nechá se do krve zbít a ponížit jejím bývalým manželem předvádějícím na něm dynamiku jejich partnerského soužití (Obrázek 37). Podruhé pak Jaroslav ztvárňuje snoubence staré sousedky přehrávající si vlastní svatbu.

Zprvu pevně stanovené rysy jeho subjektivity dále rozostřují postupně upouštěné náznaky, že v mládí nebyla jeho genderová identita tak jasně binárně vyhraněná a že dívka Ranita není pouze výplodem jeho imaginace nebo vzpomínek, ale může být jeho reálnou podobou z raného dětství. Alespoň tomu by odpovídala přání Jaroslavových rodičů, kteří toužili po dceři, a také sporadické zmínky o tom, že se kdysi oblékal do dívčích šatů a slušela mu růžová barva. Znamená to, že rodiče malého Jaroslava upravovali a vychovávali jako dceru navzdory jeho biologickému pohlaví? Nebo, že se on sám zpočátku stylizoval do femininní role, případně byl transženou a až v dospělosti došlo k ustálení jeho identity do normativního stavu? Jakkoli zůstanou tyto otázky nezodpovězené, charakterizují Jaroslavovu identitu jako nestabilní, proměnlivou a vyvíjející se v čase na rozdíl od fixních subjektivit všech ostatních postav. Jaroslav může mezi jednotlivými gendery přestupovat ne proto, že by film vytvářel tak liberální diegetický svět osvobozený od regulí sexuálně-pohlavního řádu, ale proto, že je z něj vyjmut a dopředu označen za vyšinutí z normy, jež se od začátku rozvíjelo vlastní cestou.

Projevům queerness a existencím vně cisheteronormativního režimu je na druhou stranu snímek poměrně otevřen – přinejmenším ve srovnání s kapitolami výše. Například po Jaroslavově transformaci v Jaroslavu nepřichází žádná nutná redefinice nebo reforma jejího manželství a rodičovství, obě role nadále vykonává se stejnou samozřejmostí jako dosud i přes

to, že najednou probíhají v homosexuálním kontextu. Zatímco v dosud vyjmenovaných ukázkách filmové crossdressingové praxe znamenalo převzetí opoziční genderové identity nutnost vzdát se heteronormativního vztahu (nebo jej minimálně ukrýt před veřejností), protože jej už nelze udržovat bez ohrožování cisheterosexistického matrixu, *Žáby bez jazyka* tuto bariéru heteronormativity nestaví a dovolují přeměněnému crossdresserovi organicky pokračovat v již ustanovených vazbách bez ohledu na preferovanou kompatibilitu pohlaví. Stejně benevolentní přístup film vykazuje i vzhledem k tělesné stylizaci a genderovému vyjádření, které krátkodobě po záměně balancují na pomezí maskulinity a feminity a nepřiklánějí se ani na jednu stranu. Jaroslava (Obrázek 40) v podání Petry Fornayové, jejíž obličejové rysy jsou ostřejší a tvrdší než typicky femininní, se totiž po výstupu z vody obléká pouze do Jaroslavova pánského trika (Obrázek 41), čímž primárně objasňuje divákovi psychologickou kontinuitu postavy náhle znázorněné jiným hereckým představitelem, v druhé řadě tím dosahuje lehce androgynního zevnějšku bez potřeby se hned po přestupu jednostranně vyhranit na spektru genderové exprese.

Zároveň však jsou tyto osamostatněné queer nebo vymykající se elementy relativizovány okolnostmi a časoprostorem, v nichž se vyskytují. Jaroslavova tranzice totiž není tranzicí per se (a to ani ve smyslu crossdressingu nevázaného na materialitu těla jako v případě magické filmové diegeze *Po čemu muži touží*), ale spíše jednou z možných verzí budoucnosti. Představou eventuálního vývoje událostí, jež je ale plně uzemněna v rastru diegetické reality, která důsledně upřednostňuje normativní a neměnné identity. Teprve z této reality představující narativní bázi, v níž je Jaroslav nezpochybnitelně cismužem, se dále rozvíjejí alternativní varianty příběhu a s nimi i jiné podoby hrdinovy genderové identifikace. Tento hierarchický model, na jehož vrcholu stojí hegemonické genderové formy, se v dějové lince s Jaroslavou následně prozrazuje „problíkáváním“ odkazů na výchozí uspořádání. Zůstaneme-li v duchu struktury filmu u herní terminologie, jedná se o tzv. *glitch* neboli závadu odhalující artificialitu udržované iluze. Takto rozvratně a regresivně působí kupříkladu nahodilé používání



Obrázek 40: Jaroslava v přestupném prostředí



Obrázek 41: Androgynní vzezření a oblečení Jaroslavy

nesprávných rodových koncovek ze strany manželky Jaroslavy anebo scéna, v níž protagonistka v odrazu v zrcadle uvidí svou dřívější mužskou verzi a nikoli sebe samu. Tyto kontrolované, byť nepatrné detaily značí, že daná queer varianta narativu není s předchozími cisheteronormativními liniemi rovnocenná a stejně skutečná, protože se neděje v reálné dimenzi, ale pouze hypotetických úvahách o paralelních vesmírech.

2. 3. 3. SHRnutí

Tato kapitola nastíní způsoby, jakými se praxe crossdressingu projevuje i v jiných než tradičně převlekových narativech a jak může ve speciálním módu probíhat nevázaně na konkrétní tělesnou schránku. Oba filmy tento specifický typ crossdressingu odůvodňují volnějšímí žánrovými regulemi, které nelpí na realističnosti diegetického světa a tím umožňují přestup do jiného těla – ve snímku *Po čem muži touží* přeměnu řídí zásah magické vyšší moci kartárky, *Žáby bez jazyka* ji včleňují do logiky počítačových her jako jednu z možností restartu. Samotný výskyt mezitělesných přechodů v kombinaci s fantasy prvky sice zdánlivě poskytuje ideální příležitost ke svobodnému a nekonvenčnímu zacházení s genderovými kategoriemi a potenciální subverzi, oba tituly však spolu s metaforickým crossdressingem zapojují mechanismy, které takové progresivní výboje eliminují, zavrhuji jejich queer čtení a znovu je pevně usazují v hierarchii dominantního pohlavně-sexuálního řádu.

V obou případech se MtF tranzice odehrává zasazená do cisheteronormativního rámce – příběhy otevírají a uzavírají crossdresseři v jejich primární mužské cisgender podobě, zatímco jejich feminizované verze existují pouze v jimi vytyčených mantinelech a podobně jako v převlekových komediích jsou pouhými dočasnými výstřelky z normy. Tranzitní proces nadto není v moci převtělovaných, ale je iniciován vnějšími vlivy, nad nimiž postavy nemají žádnou kontrolu. Převtělení je v podstatě násilnou a traumatickou zkušeností, dochází k němu nedobrovolně – pro Karla z *Po čem muži touží* představuje tvrdý trest, Jaroslavova proměna v *Žábách* je z obou stran ohraničena brutálním násilím. První z příkladů queerness ze syžetu vytlačuje tím, že k vyměněnému tělu přistupuje jakožto ke kostýmu nesoucímu hrstku genderovaných atributů, které proto nemají dostatečnou sílu na destabilizaci nebo podvrácení hegemonické identity. Druhý pak nechává queer vyjádřením znatelně více prostoru, ale výhradně v hypotetické rovině, jež je jasně vydělena od zbytku „skutečného“ narativu. Ani tak radikální gesto jako je vytržení genderové identity ze spárů tělesnosti nakonec nepřekročilo hranice stanovené cisheterosexistickým režimem, a naopak posloužilo k zdůraznění uměle udržovaných propastí mezi póly binárního spektra.

2. 4. CROSSDRESSING JAKO NÁZNAK AUTENTICKÉ TRANSGENDER ZKUŠENOSTI

Pro úplnost typologie motivu crossdressingu uveďme také jedno z použití, které je sice zpracováním a přidruženými významy sporné a epizodické, zároveň však představuje dosud ojedinělý náznak zachycení autentické transgender postavy. Snímek *Jedna ruka netleská* (rež. D. Ondříček, 2003) zařazuje v dějové odbočce příběh mladého chlapce, jehož chování (zvláště proto, že mu na rozdíl od doted' zmiňovaných titulů chybí zjištěná motivace) vykazuje známky transgender identity ještě před uvědoměním a fixní sebeidentifikací, rozšiřuje tak i dosavadní úvahy o crossdressingu jako umělecké praxi využívané v cisheteronormativním uspořádání o reflexi crossdressingu coby nástroje umožňujícího expresi trans identity.

Zatímco v dřívějších kapitolách převažovaly převlekové narativy s komediálním zaměřením, které crossdressery či potenciálně trans jedince degradovaly primárně tím, že jim nepřiznávaly opravdovost a místo toho queer elementy odůvodňovaly divadelností, reprezentace reálných transgender osob přináší do cisheteronormativního diskurzu „skutečnější“ nebezpečí, které syžety často odrážejí násilím vůči těmto aktérům, anebo jejich patologizací a odsouzením. Ve smyslu narativních schémat pak práce s trans tematikou často navazuje na dlouhodobý trend vyrovnávání se s queerness v diegezi ve formě tzv. *bury your gays* tropu (doslova přeloženo jako *pohřbi své gaje*), který označuje frekventovaný jev smrti homosexuálních postav, jenž queer figury symbolicky trestá za jejich jinakost.⁷² Vyprávění začleňující jiné než neproblematicky cisgender identity pak trans protagonisty zpravidla vystavuje brutalitě okolí, transfobním reakcím nebo riziku smrti. Tím jednak trans jedince staví do pasivní pozice oběti, dále též takové nenávistné jednání legitimizuje, a především jej interpretuje jakožto nevyhnutelný důsledek jejich nenormativní genderové identifikace a částečně zasloužený postih.⁷³ V neposlední řadě tropus většinovému publiku zprostředkovává možnost soucítit s utrpením trans životů, a nepřipouštět si tak vlastní součinnost s udržováním ideologického systému, který trans komunitě ubližuje.

O jakkoli marginální a sporadický výskyt se ve snímku *Jedna ruka netleská* jedná, lze jej považovat za pro tuzemskou produkci symptomatický a vypovídající o stále převládající

⁷² Původně jde o literární tropus využívaný převážně queer autory a autorkami, kteří tragickými vyústěními předcházeli nařčením z propagace a navádění k homosexualitě. Toto klíše následně přejala komerční kinematografie, jež tak mohla lákat na tabuizovaná témata a současně udržovat dojem morální nezávadnosti, protože „sexuálně perverzní“ provinilci byli koneckonců potrestáni. Haley Hulan, *Bury Your Gays: History, Usage, and Context*. *McNair Scholars Journal* 21, 2017, č. 1, s. 17n. Srov.: Thomas Piontek, *Tears for Queers: Ang Lee's Brokeback Mountain, Hollywood, and American Attitudes toward Homosexuality*. *The Journal of American Culture* 35, 2012, č. 2.

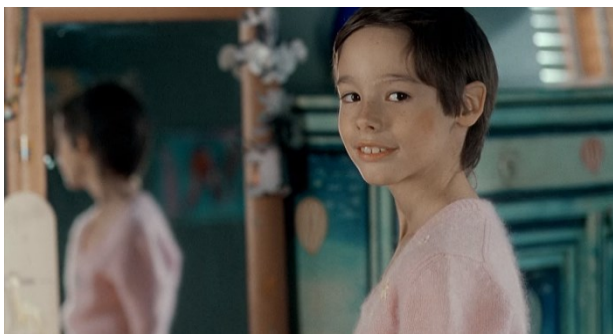
⁷³ Traci B. Abbott, *The History of Trans Representation in American Television and Film Genres*. Cham: Springer International Publishing 2022, s. 197.

rozpačitosti a odtážitosti, s jakou ke queer látce přistupuje. Zaprvé v tom, že se trans postavě věnuje pouze minimální stopáž, nikdy neadresuje queerness napřímo, ale jenom v neexplicitních indiciích a zahrnuje ji jako okrajovou vsuvku, a přesto je pokrokovým jen díky jinak nulovému zastoupení trans perspektivy. Zadruhé tím, že její existenci lemují nepochopením i fyzickým týráním ze strany nejbližších.

2. 4. 1. JEDNA RUKA NETLESKÁ (2003)

V černé komedii Davida Ondříčka *Jedna ruka netleská* (2003) se praktika crossdressingu objevuje ve dvou epizodních zmínkách. Na pozadí absurdní krimi zápletky o vyřizování účtů s podnikatelem trpícím spasitelským komplexem se seznamujeme s jeho rodinou včetně dcery Nikoly a synka Davida, který se rád převléká do sestřina dívčího oblečení. Ansámbl všelijak bizarních postavíček s různorodými diagnózami a vrtochy ještě doplňuje otec jednoho z protagonistů, bývalý herec v podání Jana Tříska, jenž vystupuje v drag show. Jeho queering potenciál a vztah k problematice kapitoly je však zanedbatelný, jelikož v základních obrysech odpovídá již výše nastíněným zpodobněním dragu jakožto dosahem omezeného a nezávadného rozptýlení jinak adekvátně genderovaných a heterosexuálních mužů.

Přibližně devítiletý David je ve filmu uveden jako introvertní a zamlklý chlapec, který – obzvlášť při srovnání s jeho mladší, ale znatelně bystřejší sestrou – působí poněkud nechápavě až opožděně. Většinou bezmyšlenkovitě přijímá pokyny chorobně ustarané matky a evidentně preferuje chvíle, kdy se může stranit a bavit se sám s panenkou. Expozice postavy, a především její genderové identity skrze zdůrazňování tohoto druhu zábavy považovaného za dívčí činnost (a v případě hochy tedy znamenající zženštilost) značí bezradnost, s jakou se snímek pokouší nenormativní gender u tak mladého jedince konstruovat, a proto postupuje v duchu již známých a významotvorných stereotypů spojených se zpodobňováním gay mužů. Feminita (dále signalizovaná výběrem zábavy a zálibou v šatech) zde tedy neslouží k artikulaci transgenderu, ale spíše k vyjádření obecné abnormality a vychýleného vývoje. Davidovy sklony k femininnímu počinání jsou navíc společně s Nikolinými psychopatickými rysy předkládány coby výsledky restriktivní a obsesivní výchovy jejich matky, jež se v sourozencích jen projevují odlišnými „deviacemi“ – transgender identita je tudíž implicitně pokládána na roveň duševní poruchy. Sdílená hraniční výstřednost sourozenecké dvojice se následně ještě vystupňuje do extrému, když se během otcovy kuriózní hostiny oba s chutí pustí do lidského masa.



Obrázek 42: Spokojený David po pohledu do zrcadla



Obrázek 43: Televizní záznam drag show

Snímek na druhou stranu trans zkušenost nijak nezesměšňuje ani nezpochybňuje její legitimitu, a dokonce obsahuje několik momentů, které lze z hlediska queer interpretace číst jako emancipační. První z nich je inverzním protějškem k dříve popisovaným zrcadlovým záběrům, jež formálně ztvárňovaly genderovou dysforii a psychologickou rozpolcenost crossdresserů. Pro Davida pozorujícího vlastní odraz v dívčím ošacení totiž není traumatizující záležitostí, protože vykresluje to, co si on sám přeje a nemůže toho dosáhnout (Obrázek 42). Chvilkový pocit *genderové euforie*⁷⁴, který chlapec prožívá díky krátkodobému naplnění jeho kýžené genderové reality, nicméně neprodleně přeruší kontrolní zásah hegemonického režimu – do pokoje vtrhne Nikola se zděšenou matkou, jejíž negativní reakce tak synovu identitu jednoznačně odsoudí a vyloučí z registru povolených genderových existencí.

Druhý okamžik s pozitivními queer konotacemi nastává v závěru děje, kdy dojde k propojení obou převlékajících se aktérů; David totiž na televizní obrazovce spatří záznam drag představení Třískovy postavy (Obrázek 43). I v této situaci má na Davida pouhý pohled na tělo s ambivalentními genderovými znaky a nejednoznačnou stylizací konejšivý až úlevný účinek znázorněný chlapcovým úsměvem způsobeným tím, že poprvé vidí někoho podobného jako je on sám. Rovněž tento výjev queer radosti však nakonec ovládne delegát dominantního pohlavně-sexuálního systému, když zasněného Davida soucitně obejmě přihlížející sestra. Prvotně jde sice o empatické gesto, co přesně ale vzbuzuje soucit (její i diváků) a proč cítí potřebu nabídnout bratrovi útěchu? (Nikolina okázala lítost a porozumění přitom těžko vypovídá o její upřímné starosti o sourozence, když se jej před pár dny pokusila zabít.) Podle J. R. Millera takové obrazy pracují pro trans aktéry kontraproduktivně a proklamují trans identitu za handicap, za něco, s čím máme tendenci soucítit, protože z cisgender perspektivy musí daný člověk – porušující cisheteronormativní standardy – nutně trpět. Filmový jazyk pak toto přesvědčení přebírá a tvaruje do tzv. *trans-patetického pohledu* (v orig. *trans-pathetic gaze*), který se vyznačuje stavěním transgender postav do role obětí čekajících na slitování druhých, jak vyznívá i katarze uvedená scény (Obrázek 44). Dle Millerova konceptu toto nevyrovnané rozestavění mocenských pozic krom devalvace trans identit navíc zamezuje publiku v afektivní identifikaci s trans hrdiny, ústí v emocionální distanci vůči nim a v zaujetí odtažitého postoje preferujícího prožívání nejbližší genderově normativní figury, v tomto konkrétním výstupu tedy Davidovy sestry.⁷⁵

⁷⁴ Koncept genderové euforie je ve spojitosti s trans látkou antonymem k genderové dysforii a nazývá intenzivní pocit štěstí a dalších pozitivních emocí vycházejících z úspěšného vzdání se genderu, který byl jedinci přiznán po narození, a naopak fyzické i sociální realizaci představ o vlastní identifikaci. Will J. Beischel, Stéphanie E. M. Gauvin, Sari M. van Anders, "A little shiny gender breakthrough": Community understandings of gender euphoria. *International Journal of Transgender Health* 23, 2022, č. 3, s. 1.

⁷⁵ J. R. Miller, *Crossdressing Cinema...*, s. 204.

Postava Nikoly je ostatně klíčovým nástrojem pro udržování cisheteronormativního pořádku uvnitř celé diegeze. Krom toho, že svými výstřelky strhává veškerou (diváckou i matčinu) pozornost na sebe, a tím minimalizuje prostor, kde by se jinak mohl David projevovat, současně také plní funkci tzv. *vymahače normy* (v orig. *norm enforcer*).⁷⁶ Tedy diegetického účastníka, který vytrvale konfrontuje queer výboje ze strany crossdressera pomocí mentálního či fyzického obtěžování a bránění ve svobodném pohybu. Typickou metodou vymahačů trestajících nepovolenou genderovou transgresi bývají různé formy násilí, které dotyčné trans oběti přivádějí do stavu neustálého ohrožení a nepatřičnosti.⁷⁷ Násilnosti mají zároveň jasný původ – jsou odplatou za nedovolená genderová vyjádření překračující střežené meze dominantního zřízení. Nikola tak sice spřádá plány na mučící zařízení už delší dobu, k činu však přistoupí až poté, co dojde k explicitní manifestaci Davidovy trans identity během zrcadlové scény (Obrázek 45).

Konstantní hrozba vznášející se nad trans osobou v podobě Nikolina vytrvalého dohledu a vyvíjení smrtících přístrojů v kombinaci s Davidovou extrémní pasivitou a především s nezájmem jeho vlastních rodičů budují specifické intradiegetické pnutí, jež lze připodobnit ke konceptu *trans nekropolitiky* (v orig. *trans necropolitics*).⁷⁸ Čili socio-politického režimu, který určité skupině populace – v tomto případě transgender obyvatelstvu – nepřiznává právo na bytí a potažmo autonomii jejich vlastních těl, čímž danou frakci odsunuje na okraj společnosti a do zvláštního módu existence, v němž jsou současně považováni za živé i mrtvé, protože plnohodnotně nenaplňují ani jeden ze stavů. *Jedna ruka netleská* pracuje s jediným transgender představitelem filmu analogicky – potlačuje jeho práva a umisťuje jej do prostředí permanentního nebezpečí, které ale jeho okolí nevnímá jako reálné a kritické. Po incidentu, při němž Nikola bratra pověsila hlavou dolů, se jejich rodiče nezabývají Davidovým bezpečím



Obrázek 44: Sourozenecký projev empatie



Obrázek 45: Davidův trest

⁷⁶ Daniel Lieberfeld, Judith Sanders, Keeping the *Characters Straight*: Comedy and Identity. *Journal of Popular Film and Television* 26, 1998, č. 3, s. 131.

⁷⁷ J. R. Miller, *Crossdressing Cinema...*, s. 77.

⁷⁸ C. Riley Snorton, Jin Haritaworn, Trans Necropolitics. In: Susan Stryker, Dylan McCarthy Blackston (eds.), *The Transgender Studies Reader Remix*. New York: Routledge 2022, s. 66-68.

a případnou újmu, matka synovy potřeby ignoruje, a naopak věnuje veškerou pozornost Nikole a jejím extrémistickým tendencím. Se stejnou důsledností se vyhýbá i přímému pojmenování nebo sebemenšímu náznaku uvědomění Davidovy identitární krize, kterou by tím uznala za skutečnou. Na rozdíl od předešlých typů crossdresserů, kteří byli „pouze“ systematicky vytlačováni z prostoru sdíleného s normativními identitami, tak zachází *Jedna ruka netleská* ještě o krok dál tím, že vůbec nepřijímá transgender postavu jako možnou formu bytí (právě proto, že jí chybí obligátní základ „primárního“ genderu) a drží ji v postavení živoucí mrtvoly.

2. 4. 2. SHRNU TÍ

Snímek *Jedna ruka netleská* ukázal, že ilustrace skutečné transgender identity z velké části využívá stejné principy jako čistě převlekové narativy jako jsou odkazy na zženštilost, externalizace vnitřní krize, zdůrazňování nesouladu těla a genderu pouze s tím rozdílem, že dějová linka nedospěje k navrácení do původního a normativního stavu, ale nejednoznačně genderovaná forma postavy naopak setrvává ustavena coby autonomní stádium identity. Tento vývoj však zůstává ostatními účastníky diegeze cíleně nereflektován, a tudíž popírán jakožto fakt. Jedinou reakci na „riziko“ trans existence tedy představují výboje násilí – ty současně podněcují dva protichůdné pohyby stabilizující status cisheterosexuální hegemonie ve střetu se subjektem, jež ji popírá. Zaprvé dochází k ponižování a týrání trans aktéra tím označeného za trestaného devianta. Zadruhé tak vzniká ze strany publika příležitost k politování jeho útrap a zároveň k úlevnému vyvinění a distancování se od nazíraných obrazů násilí na trans lidech.

3. ZÁVĚR

Uvažujeme-li o uvedeném výzkumném vzorku, i přes jeho neskryvanou selektivnost a omezenost⁷⁹, jako o symptomatickém z hlediska vztahu porevoluční či současné české kinematografie k zobrazování jevů, identit a praxí vymykajících se převládajícímu cisnormativnímu matrixu, získáme ještě o něco nepříznivější obrázek než v otázce reprezentace minoritních sexualit. Zatímco postavy s jinou než heterosexuální orientací se pomalu prodírají do tuzemského mainstreamu napříč většinou jeho kvalitativních úrovní, jak bylo naznačeno v úvodu, a především (jakkoli bývá jejich vyobrazení zkreslené) se stávají otevřenými zástupci dané menšiny identitárně ukotvenými výlučně v jejich sexualitě, pro znázorňování genderově nonkonformních aktérů a praktik platí spíše opak – třebaže se v produkci hlavního proudu mohou objevovat poměrně často a zúčastňovat se jinak podvrtných činností, v podstatě zůstávají neměnní, kopírující registr povolených identit a daleko vzdálení těm, pro něž by taková aktivita byla esenciální součástí identifikace.

Ačkoli může být element crossdressingu ve filmové formě tak zásadním, že představuje hlavní řídící princip narativu (jak je tomu v převlekových komediích a příbězích tělesné záměny), takové včlenění ani z toho vycházející hojnost výskytu situací crossdressingu nejsou zárukou subverzivity ani úměrné tomu, jak intenzivně se queerness může projevovat. Samotné zařazení crossdressingu včetně jeho queer konotací není pohybem proti cisheteronormativnímu řádu ve smyslu nebezpečné invaze zvenčí, ale něčím, co si systém hýčká sám v sobě tím, že mu vůbec dovoluje nabýt tvar a současně hlídá, aby se nevyllil z vlastních břehů.

Zůstaneme-li u pohybové analogie, v níž dominantní pohlavně-genderový režim je do sebe uzavřeným kruhem s pevně danými hranicemi, pak crossdressing v radikálnějších podobách (tedy těch, které umožňují víceznačné genderové vyjádření a binární neposlušnost jako například drag) kmitá s minimálním dosahem kolem jádra bez možnosti přestoupit práh normativního zřízení a naopak méně vyhrocené verze ve smyslu konvenčního a čitelného zacházení s genderovanou stylizací (jako v *body swap* žánru) krouží po okraji dominantního pohlavně-genderového uspořádání a lehce jeho hrany obrušují. Vizuálně oboupohlavní crossdresser v *Odpad město smrt* je tak vůči statusu quo mnohem bezmocnější a konformnější než stereotypně vyobrazená Karla z *Po čem muži touží*. První z nich sice vystoupením

⁷⁹ Limitovaný výběr trpí především „genderovou nevyvážeností“ a tím, že zahrnuje pouze v českém prostředí běžnější MtF tranzici, která samovolně tíhne ke komediálním interpretacím. I to však lze považovat za příznačné pro problematiku crossdressingu ve filmu, jenž tím odráží všeobecně sexistickému a nerovnému rozvržení společnosti. Nedávnou výjimkou z pravidla je genderově převrácené pokračování Havlíkova snímku *Po čem muži touží 2* (R. Havlík, 2022).

momentálně destabilizuje binaritu propojením jejích protilehlých pólů, ale působí pouze na materiálním i metaforickém pódiu obklopeném masou regulátorů normy, do níž musí nakonec také nevyhnutelně sestoupit. Druhý oproti tomu ztvárněním vychází ze striktně pojatých opozic mužského a ženského světa, ale bezděčně prozrazuje nahodilost přisuzovaných atributů, které je od sebe oddělují.

Maskulinní a femininní figury jsou, i přes zřejmou nadřazenost prvního vůči druhému, rovněž ve zbývajících typologických kapitolách konstruovány do podobně zredukovaných a degradujících obrysů. Maskulinita se stává synonymem pro sexuální pud (*Po čem muži touží*) či fyzickou agresi (*Žáby bez jazyka*), zatímco vykreslení feminity vyžaduje karikaturu (*Šejk*), polovičatou nápodobu (*Prvok, Šampón, Tečka a Karel*), objektifikaci (*Po čem muži touží*) nebo sexualizaci (*Kameňák*). Hierarchizace identitárních kategorií navíc způsobuje, že feminita zůstává instrumentem v rukou maskulinity, je zneužívána k nabytí rolí (a s tím spojených výsad), které by jinak představitelům maskulinity byly kvůli genderově segregovanému nastavení odepřené. Ať už jde o feminizovanou pracovní pozici (*Kameňák, Šejk, Po čem muži touží*), volnost v sebevyjádření (*Odpad město smrt, Prvok, Šampón, Tečka a Karel*) nebo únik z dané varianty skutečnosti (*Žáby bez jazyka*).

K udržování mužských a ženských identit v údajně přirozeném opozičním a nerovném postavení přitom dochází díky umělému vykloubení původně rozestavěných rolí – crossdressing slouží jako záminka pro výměnu naturalizovaných cisheteronormativních pozic a k následné ilustraci nevýhod a nemožnosti takového rozložení, které končí neodvratným návratem zpět do výchozího bodu. Fabrikované napínání normativních genderových vazeb (přestrojením, proměnou nebo zapojením v dragu) tudíž vždy dospěje k devalvaci přestupných identit a tím i k okázalé demonstraci jejich nepřirozenosti. Crossdresseři končí v preferovaných heterosexuálních svazcích, distancování od queer významů, případně potrestání za předchozí „excesy“.

Všudypřítomná snaha o neutralizaci crossdressingu – v provedení, v jakém jej produkuje cisheteronormativní pořádek k obhajobě vlastních předpisů – vyplývá z jeho víceúrovňového vztahu k filmové diegezi a diváckému čtení. Crossdressing stojí na paralelní víře a nevíře v nazíranou iluzi, na tom, že je záměna genderu zároveň skutečná i nedokonaná. Diegetické světy analyzovaných snímků však budují taková prostředí a podmínky, ve kterých se nebezpečné postavy crossdresserů ocitají mimo filmovou realitu a v časoprostoru méně skutečném než ostatní adekvátně genderovaní aktéři. Převlečení v primitivních maskách (*Kameňák, Šejk*) by za normálních okolností *prošli* jen stěží, vzpírají se tím realistickým zákonitostem platným jinde v příběhu. Účastníci dragu (*Odpad město smrt, Prvok, Šampón,*

Tečka a Karel) zas nejednoznačnou performanci omezují pouze na jevištní zónu, zatímco vně ní se zařazují do normativní většiny. Tranzice crossdresserů v „nadtělesném“ smyslu slova (*Po čem muži touží*, *Žáby bez jazyka*) probíhá jenom díky žánrovému rozvolnění pravidel diegeze, oni samotní proto pak existují jen v hypotetických realitách. Stejně odstrčený a neskutečný dopadá i David (*Jedna ruka netleská*), jehož okolí jeho (trans)gender pro jistotu ani nevezme v potaz. Neúplnost iluzivnosti crossdressingu jako by prostupovala i do identitární roviny a postavy, které se této praxe zúčastňují, hodnotila coby necelistvé, podřadné a nereálné.

Zbývá ještě odpovědět na nabízející se otázku – nakolik podstatní nebo politicky relevantní jsou na plátně muži v parukách a sukních? Respektive, může mít takový obraz jinou schopnost než jen přispívat k regulativnímu vlivu cisheterosexuality? Disponují tyto výjevy queer potenciálem zneklidňovat jen proto, že jsou navenek „převrácené“? Zdravě optimistické vysvětlení by přisuzovalo význam samotné expozici genderově nonkonformních (byť chvilkově) jedinců v mediální sféře, jež může přispívat k její liberalizaci a větší inkluzi ve spojitosti s queer tematikou a současně takové úkazy v mainstreamu normalizovat. Zdravě realistická odpověď, ke které se na základě popsanych zjištění přikláníme, by zdůraznila, že česká kinematografie dosud s genderovým disentem nebojuje, ačkoli mu eventuálně předkládá úrodnou půdu. V návaznosti vyjmenované podoby filmového crossdressingu a na jejich subverzní kapacitu tedy nelze silové působení na normu označovat za kompletní *queering* (viz pozn. 28). Jako výrazně výstižnější pro domácí produkci se tak jeví pojem tzv. *near-ing* (volně přeloženo jako *přibližování*), který nazývá potencialitu „přiblížení se k paradigmatu možných ztělesnění a posunování se směrem k jinému paradigmatu genderovaného bytí“,“⁸⁰ k němuž snad spěje i český film.

⁸⁰ W. Straube, *Trans Cinema...*, s. 56. [překlad autorky]

POUŽITÁ LITERATURA

- ABBOTT, Traci B., *The History of Trans Representation in American Television and Film Genres*. Cham: Springer International Publishing 2022.
- AHMED, Sara, *Queer Phenomenology*. Durham: Duke University Press 2006.
- ALEXANDER, Jonathan, Transgender Rhetorics: (Re)Composing Narratives of the Gendered Body. *College Composition and Communication* 55, 2005, č. 57.
- AULTMAN, B Lee-Harrison, Cisgender. *TSQ: Transgender Studies Quarterly* 19, 2014, č. 1-2.
- BASLAROVÁ, Iva, Učitel miluje Láďu, Hanka šuká Išku aneb Zrození českého queer filmu. *Cinepur* 2008, č. 60.
- BEISCHEL, Will J., GAUVIN, Stéphanie E. M., VAN ANDERS, Sari M., “A little shiny gender breakthrough”: Community understandings of gender euphoria. *International Journal of Transgender Health* 23, 2022, č. 3.
- BELL-METEREAU, Rebecca, *Hollywood Androgyny*. New York: Columbia University Press 1985.
- BELL-METEREAU, Rebecca, *Transgender Cinema*. New Brunswick: Rutgers University Press 2019.
- BEŇOVÁ, Kateřina, *Analýza situace lesbické, gay, bisexuální a transgender menšiny v ČR*. Praha: Úřad vlády ČR 2007. Dostupný na WWW: <https://www.vlada.cz/assets/ppov/rlp/vybory/sexualni-mensiny/CZ_analyza_web.pdf> [cit. 22. 5. 2022].
- BRUZZI, Stella, *Undressing Cinema: Clothing and Identity in the Movies*. Abingdon: Routledge 1997.
- BULLOUGH, Vern L., BULLOUGH, Bonnie, *Cross Dressing, Sex and Gender*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press 1993.
- BUTLER, Judith, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York & London: Routledge 1999.
- BUTLER, Judith, *Závažná těla: O materialitě a diskursivních mezích „pohlaví“*. Praha: Karolinum 2016.
- COLE, Joshua Bastian, Changing the Reflection: Re-vision on the Trans Mirror Scene. *New Review of Film and Television Studies* 20, 2022, č. 20.
- FRYE, Marilyn, *Politics of Reality: Essays in Feminist Theory*. Berkeley: Crossing Press 1983.
- GARBER, Marjorie, *Vested Interests: Cross-dressing and Cultural Anxiety*. New York & London: Routledge 2011.
- HALBERSTAM, Judith, *In a Queer Time and Place: Transgender Bodies, Subcultural Lives*. New York & London: New York University Press 2005.

- HALE, C. Jacob, Consuming the Living, Dis(re)membering the Dead in the Butch/FtM Borderlands. *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies* 4, 1998, č. 2.
- HEZINOVÁ, Sandra, *První české queer filmy z pohledu queer teorie a recepčních studií*. Bakalářská práce, Filozofická fakulta Univerzity Karlovy. Praha 2013.
- HOOKS, bell, *Black Looks: Race and Representation*. Boston: South End Press 1992.
- HORAK, Laura, *Girls Will Be Boys: Cross-Dressed Women, Lesbians, and American Cinema*. New Brunswick: Rutgers University Press, 2016.
- HOROWITZ, Katie R., The Trouble with "Queerness": Drag and the Making of Two Cultures. *Signs* 38, 2013, č. 2.
- HULAN, Haley, Bury Your Gays: History, Usage, and Context. *McNair Scholars Journal* 21, 2017, č. 1.
- CHLUMSKÁ, Eva, Queer identity v českém filmu? In: Luboš Ptáček, *Současný český a slovenský film – pluralita estetických, kulturních a ideových konceptů*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci 2012.
- JAGIELSKI, Sebastian, Before Coming out: Queer Representations in Contemporary Polish Cinema. In: Janina Falkowska, Krzysztof Loska (eds.), *Conflict and Controversy in Small Cinemas*. Berlin: Peter Lang GmbH 2018.
- JAGOSE, Annamarie, *Queer Theory: An Introduction*. New York: New York University Press 1996.
- JOYRICH, Lynne, Queer Television Studies: Currents, Flows, and (Main)streams. *Cinema Journal* 53, 2014, č. 2.
- KEEGAN, Cael M.: Moving Bodies: Sympathetic Migrations in Transgender Narrativity. *Genders* 15, 2013, č. 57. Dostupný na WWW: <https://www.colorado.edu/gendersarchive1998-2013/2013/06/01/moving-bodies-sympathetic-migrations-transgender-narrativity> [vyšlo 1. 6. 2013; cit. 10. 5. 2022].
- KOSOFSKY SEDGWICK, Eve, Paranoid Reading and Reparative Reading; or, You're So Paranoid, You Probably Think This Introduction is About You. In: Eve Kosofsky Sedgwick (ed.), *Novel Gazing: Queer Readings in Fiction*. Durham: Duke University Press 1997.
- LIEBERFELD, Daniel, SANDERS, Judith, Keeping the Characters Straight: Comedy and Identity. *Journal of Popular Film and Television* 26, 1998, č. 3.
- MARSTON, Kendra, *Representation of Female Adolescence in the Teen Makeover Film*. Diplomová práce. Victoria Universtivy of Wellington 2010.
- MILANI, Tommaso M., Queer Performativity. In: Kira Hall, Rusty Barrett (eds.), *The Oxford Handbook of Language and Sexuality*. Oxford: Oxford University Press 2018.

- MILLER, Jeremy Russell, *Crossdressing Cinema: An Analysis of Transgender Representation in Film*. Dizertační práce. Texas A&M University 2012.
- MORTON, Emma: Cross-dressing and the Comedy of Masculinity in Early Italian Film. *Viewfinder Magazine*, 2019. Dostupný na WWW: <https://learningonscreen.ac.uk/viewfinder/articles/cross-dressing-and-the-comedy-of-masculinity/> [vyšlo 13. 5. 2019; cit. 10. 5. 2022].
- MULVEY, Laura, Visual Pleasure and Narrative Cinema. *Screen* 16, 1975, č. 3.
- PHILLIPS, John, *Transgender on Screen*. London: Palgrave Macmillan 2006.
- PIONTEK, Thomas, Tears for Queers: Ang Lee's *Brokeback Mountain*, Hollywood, and American Attitudes toward Homosexuality. *The Journal of American Culture* 35, 2012, č. 2.
- PUTNA, Martin C., Od Kršky do Trošky: Homosexualita a český film. In: Martin C. Putna a kol., *Homosexualita v dějinách české kultury*. Praha: Academia 2013.
- RADNER, Hilary, STRINGER, Rebecca, *Feminism at the Movies: Understanding Gender in Contemporary Popular Cinema*. New York & London: Routledge 2011.
- RAYMOND, Janice G., The Politics of Transgender. *Feminism & Psychology* 4, 1994, č. 4.
- RYAN, Joelle Ruby, *Reel Gender: Examining the Politics of Trans Images in Film and Media*. Bowling Green State University 2009. Dizertační práce.
- SLOBODA, Zdeněk, Homosexualita v současných českých televizních seriálech. In: Dagmar Marková (Ed.), *Sexuality III.: Zborník vedeckých príspevkov*. Nitra: Univerzita Konštantína Filozofa 2010.
- SNORTON, C. Riley, HARITAWORN, Jin, Trans Necropolitics. In: Susan Stryker, Dylan McCarthy Blackston (eds.), *The Transgender Studies Reader Remix*. New York: Routledge 2022.
- STRAAYER, Chris, Redressing "The Natural": The Temporary Transvestite Film. In: Barry Keith Grant (ed.), *Film Genre Reader IV*. New York: University of Texas Press 2012.
- STRAUBE, Wibke, *Trans Cinema and its Exit Scapes*. Dizertační práce. Linköping University 2014.
- STRYKER, Susan, The Transgender Issue: An Introduction. *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies* 4, 1998, č. 2.
- STRYKER, Susan, *Transgender Studies 2.0: New Directions in the Field*. In: Scandinavian Trans* Studies and Trans* Politics: Rights, Activism, and Studies. Copenhagen: University of Copenhagen 2011.
- TOSH, Jemma, *Psychology nad Gender Dysphoria: Feminist and Transgender Perspectives*. London & New York: Routledge 2016.
- TROJAN, Jan, *Operní slovník věcný: Prolegomena*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství 1987.

FILMOGRAFIE

Herec (P. Bebjak, 2020)
Holka nebo kluk? (V. Slavínský, 1939)
Já, Olga Hepnarová (T. Weinreb, P. Kazda, 2016)
Jedna ruka netleská (D. Ondříček, 2003)
Kameňák (Z. Troška, 2003)
Krásno (O. Sokol, 2014)
Mlčení jehňátek (J. Demme, 1991)
MOST! (ČT, 2019)
Někdo to rád horké (B. Wilder, 1959)
Nemocnice na kraji města po dvaceti letech (ČT, 2003)
Noc na Karlštejně (Z. Podskalský, 1974)
O statečné princezně Janě (V. Janečková, 1978)
Odpad, město smrt (J. Hřebejk, 2012)
On je žena! (Nova, 2005)
Pane, vy jste vdova! (V. Vorlíček, 1971)
Paris Is Burning (J. Livingston, 1990)
Po čem muži touží (R. Havlík, 2018)
Po čem muži touží 2 (R. Havlík, 2022)
Prvok, Šampón, Tečka a Karel (P. Hartl, 2021)
Pusinky (K. Babinská, 2007)
Rodinná pouta (Prima, 2004–2006)
Šarlatán (A. Holland, 2020)
Šejk (Z. Zemanová-Hojdová, 2009)
Šest medvědů s Cibulkou (O. Lipský, 1972)
TBH (L. Kajánková, 2022)
Tootsie (S. Pollack, 1982)
Tři oříšky pro Popelku (V. Vorlíček, 1973)
Tvoje tvář má známý hlas (Nova, 2016–dosud)
Ulice (Nova, 2003–dosud)
Venkovský učitel (B. Sláma, 2008)
Vlastníci (J. Havelka, 2019)
Žáby bez jazyka (M. Fornay, 2020)