

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE
FAKULTA SOCIÁLNÍCH VĚD
Institut sociologických studií

František Pok

**Sociologická analýza sexuality v současných
českých hraných filmech**

Bakalářská práce

Praha 2015

Autor práce: **František Pok**

Vedoucí práce: **Mgr. Michal Kotík**

Rok obhajoby: **2015**

Bibliografický záznam

POK, František. Sociologická analýza sexuality v současných českých hraných filmech. Praha, 2015. 51 s. Bakalářská práce (Bc.) Univerzita Karlova, Fakulta sociálních věd, Institut sociologických studií. Katedra veřejné a sociální politiky. Vedoucí bakalářské práce Mgr. Michal Kotík.

Abstrakt

Tato bakalářská práce analyzuje ze sociologické perspektivy sexualitu v současných českých hraných filmech. Filmové médium patří v sociologii mezi marginální oblast výzkumu, zvláště v české akademické sféře. Práce se proto pokouší přesvědčit, že je opodstatněné se tomuto fenoménu věnovat s mnohem větší intenzitou, jelikož daný výzkum může přinést velmi podnětné výsledky. Práce mapuje historii a teorii přístupů sociologie k filmu, včetně náhledu na filmovou reprezentaci či ideologii. Předkládá, jak o filmu psali první sociologové, a zároveň popisuje cestu, jak v současné době nahlížet na film sociologickým prizmatem. Dále vymezuje svůj teoreticko-analytický pohled na lidskou sexualitu. Vychází ze sociální konstrukce reality a zároveň odmítá biologický determinismus. Teoretické ukotvení je vytvořeno z inspiračních myšlenek autorů, kterými jsou Michel Foucault, Jeffrey Weeks, Pierre Bourdieu, Laura Mulvey a v neposlední řadě Louis Althusser. Z tohoto teoretického základu buduje následnou metodologickou a analytickou část. Ve filmech se pokouší odkrývat dominantní maskulinní a heterosexuální ideologii. Na popisu vybraných scén analyzuje jakými mechanismy (kamera, střih, mizanscéna...) film konstruuje sexualitu a jak v nich funguje daná ideologie. Odhaluje nerovnosti v reprezentaci ženské a mužské sexuality, a také mezi heterosexuální a homosexuální orientací. Argumentuje, že ideologii, která utváří sexuální nerovnosti, podporují ještě další filmové aspekty, například vizuální styl filmů či přístup k tématům jako je nevěra.

Abstract

The following bachelor's thesis from a sociological perspective analyzes sexuality in contemporary Czech feature films. The film medium belongs in sociology between the marginal area of research, especially in the Czech academic sphere. Therefore this thesis is trying to convince that it's reasonable to pursue this phenomenon with more intensity, because the given research can provide very stimulating results. The thesis explores the history and theory of sociological approaches to film, including point of view on film representation or ideology. It submits, how the first sociologists wrote about film and also describes the way how we regard on film with sociological prism. Furthermore it defines our theoretical and analytical view of human sexuality. Bachelor's thesis based on the social construction of reality and simultaneously rejects biological determinism. This theoretical background is created from the inspirational ideas of authors, such as are Michel Foucault, Jeffrey Weeks, Pierre Bourdieu, Laura Mulvey and last but not least Louis Althusser. From this theoretical basis it constructs consecutive methodological and analytical part. The thesis tries to reveal the dominant masculine and heterosexual ideology in the movies. Selected scenes are picked up to describe mechanisms (camera, editing, mise en scene...) which are used to construct sexuality and how the given ideology works in them. It reveals inequality in the representation of female and male sexuality, as well as between heterosexual and homosexual orientation. It argues that the ideology which creates sexual unevenness, also promotes further film aspects, for example the visual style of films or attitude to topics such as infidelity.

Klíčová slova

Sexualita, sociologie filmu, sociální konstrukce reality, ideologie, sexuální objekt, sexuální nerovnosti

Keywords

Sexuality, sociology of film, social construction of reality, ideology, sexual object, sexual unevenness

Rozsah práce: 100 581 znaků

Prohlášení

1. Prohlašuji, že jsem předkládanou práci zpracoval/a samostatně a použil/a jen uvedené prameny a literaturu.
2. Prohlašuji, že práce nebyla využita k získání jiného titulu.
3. Souhlasím s tím, aby práce byla zpřístupněna pro studijní a výzkumné účely.

V Praze dne 15. 5. 2015

František Pok

Poděkování

Na tomto místě bych rád poděkoval vedoucímu své práce Mgr. Michalu Kotíkovi za přínosnou kritiku a užitečné rady. Také děkuji všem dobrým lidem, kteří si práci přečetli a poskytli kvalitní reflexi. V neposlední řadě děkuji své rodině za podporu při studiu.

Institut sociologických studií

Projekt bakalářské práce



TEZE BAKALÁŘSKÉ PRÁCE

Universita Karlova v Praze

Institut sociologických studií

Katedra veřejné a sociální politiky

Předpokládaný název bakalářské práce:

Intimit, sex a nahota v současných českých populárních filmech

Student:

František Pok

Konsultant:

Mgr. Michal Kotík

1. Námět práce zahrnující formulaci a vstupní diskusi poznávacího problému.

Projekt bakalářské práce se zaměřuje na reflexi zobrazování intimity, sexuality a nahoty v současných českých populárních filmech mezi vysokoškolskými bakalářskými studenty. Především sexualita nebyla vždy ve filmech tak explicitně a často zobrazována, jako v dnešní době a meze jejího zobrazování jsou stále diskutovaným tématem. Současné české filmy byly vybrány proto, že jsou mezi cílovou populací dobře známy a potenciální respondenti se s nimi mohou snáze ztotožnit.

Cílem práce je zmapovat, jak je v současných českých filmech zobrazována intimita a sexuální vztahy a najít určité znaky, podobnosti či zaměření se na tvůrčí smysl těchto zobrazení. S jakým cílem a proč jsou intimita a sexuální vztahy ve filmech ukazovány právě tím či jiným způsobem a jakým filmovým jazykem. Jakým způsobem se v tom odráží „reálné prožívání sexuality a intimity“ generace respondentů a zároveň sociologická reflexe obou fenoménů.

2. Předpokládané metody zpracování

Analýza vybraných filmů pomocí filmových teorií a postupů se zaměřením se na sociologickou analýzu daného filmu a konkrétních intimních scén. V případě potřeby budou zkoumány i mediální informace o vybraných filmech.

3. Předpokládaná struktura práce

1. Úvod, téma práce
2. Teoretická východiska
3. Zmapování zobrazování intimity ve filmech
4. Rozhovory se studenty
5. Analýza získaných dat
6. Závěr

4. Orientační seznam literatury

Anthony Giddens., (1992). *Transformation of Intimacy. Sexuality, love & eroticism in modern societies*. Cambridge: Polity Press.

Beck, U., E. Beck-Gernsheim., (1995). *The Normal Chaos of Love*. Cambridge, Oxford: Polity Press.

- Bordwell, David, Thompsonová, Kristin. (2011). *Umění filmu. Úvod do studia formy a stylu*. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění.
- David Silverman., (2005). *Ako robiť kvalitatívny výskum*. Bratislava: Ikar.
- Erich Fromm., (2008). *Umění milovat*. Praha: Český klub.
- Jan Hendl., (1997). *Úvod do kvalitativního výzkumu*. Praha: Karolinum.
- Jan Hendl., (2005) *Kvalitativní výzkum*. Praha: Portál.
- Jean Baudrillard., (1996). *O svádění*. Olomouc: Votobia.
- Lynn Jamieson., (1998). *Intimacy*. Cambridge, Oxford, Malden, MA: Polity Press.
- Matt Ridley., (2007). *Červená královna: sexualita a vývoj lidské přirozenosti*. Praha: Portál.
- Steinar Kvale, (1996). *InterViews: An Introduction to Qualitative Research Interviewing*. Thousand Oaks, CA: Sage.
- William R. Jankowiak (ed.), (2008). *Intimacies: Love and Sex Across Cultures*. New York: Columbia University Press.
- Zygmunt Bauman., (2003). *Liquid Love*. Cambridge, Malden, MA: Polity, Blackwell.

Obsah

Úvod.....	2
1. Teoretická východiska	4
1.1 Sexualita a společnost	4
1.1.1 Historie sexuality	5
1.1.2 Současný sociologický pohled na sexualitu.....	5
1.1.3 Sociální konstrukce sexuality	6
1.2 Sexualita a film	10
1.2.1 Žena jako sexuální objekt.....	11
1.2.2 Vliv médií	12
1.3 Sociologie a film	13
1.3.1 Vhled do historie sociologie filmu	14
1.3.2 Sociologická analýza filmu	17
1.4 Filmová reprezentace	20
1.4.1 Historie filmové reprezentace.....	21
1.4.2 Ideologie ve filmu	22
1.5 Shrnutí teoretické části a vymezení vlastního přístupu	23
2. Metodologická část	25
2.1 Výzkumný problém a výzkumné otázky	25
2.2 Výběr filmů	26
2.3 Hypotéza.....	28
3. Analytická část	29
3.1 Heterosexualita a homosexualita	29
3.1.1 Dominance heterosexuální ideologie ve filmech	30
3.2 Diference mužské a ženské sexuality	35
3.3 Aktivní žena a pasivní muž.....	38
3.4 Sociální konstrukce sexuality ve filmech	41
Závěr	45
Seznam zdrojů	47

Úvod

Žijeme ve vizuální společnosti. Obdobnými slovy to vyjadřuje Nicholas Mirzoeff (2012): „moderní život se odehrává na obrazovkách“ [Mirzoeff 2012: 13]. Co si pod tímto spojením představit? Především v současné západní civilizaci, říká Gillian Rose (2001), jsme doslova zavaleni vizualitou, která je klíčová pro kulturní konstrukci společnosti. Všude kolem nás vidíme různorodé vizuální obrazy například ve formě fotografie, digitální grafiky nebo filmu. [Rose 2001: 6] Zmíněný film je pro tuto práci nejsignifikantnější. Média, mezi která patří film, jsou v naší společnosti již silně zakořeněným prvkem. Bez nich si běžný život nedokážeme představit. Jak popisuje Denis McQuail (1999), média jsou určitým prostředím, kde se uskutečňuje veřejný život, jsou zdrojem moci, disponují potenciálním vlivem a jsou „významným zdrojem výkladů sociální reality a představ o ní; proto jsou média také místem, kde jsou konstruovány, ukládány a nejviditelněji vyjadřovány změny v kultuře a hodnotách společností a skupiny“ [McQuail 1999: 21].

Ukázali jsme, že existují vzájemné vazby mezi filmovým médiem a společností. Tím jsme opodstatnili relevanci sociologického zkoumání filmu. Můžeme tím odhalit mnoho společenských jevů, které se promítají do filmu, či naopak. „Do značné míry, přinejmenším v zemích, kde je film dominantní, pomáhá film definovat, co je kulturně přípustné: je to sdílená zkušenost společnosti. Protože její vzory jsou psychologicky silné, ty role, pro něž žádné vzory neposkytuje, je pro jednotlivé členy společnosti obtížné pochopit, a tím méně je naplňovat“ [Monaco 2004: 265]. Tato Monacova citace je podstatná vzhledem k tomu, že budeme ve vybraných filmech analyzovat sexualitu a zjišťovat jak je ve filmech sociálně konstruovaná. Naším cílem je pomocí sociologické obsahové analýzy zjistit, co české filmy „říkají“ o sexualitě.

Současné české hrané filmy jsme vybrali z důvodu, že jde o aktuální a neprobádané téma. V práci se pokusíme ukázat, jak k filmům přistupovat sociologicky. Detailně popíšeme specifickou metodu, kterou budeme aplikovat v následné analytické části. Takže mimo našich závěrečných zjištění může být tato práce užitečná i v náhledu na to, jak filmové médium analyzovat sociologickou perspektivou. V české kinematografii v poměrně hojném počtu vznikají filmy, jejichž tématem jsou sex, nevěra, či střet „ženského“ s „mužským“ světem. Jsou to převážně filmy zobrazující současnou českou společnost. Jednou z inspirací k napsání této práce byl i článek Ivy Baslarové, která v něm popisuje, že je mnoho českých filmů zatíženo genderovou nerovností. Na příkladu filmu „Lištičky“ ukazuje, jak filmy

zprostředkovávají divákovi klasické stereotypy ohledně feminity a maskulinity. Baslarová (2010) dále argumentuje, že tento snímek svým obsahem není zdaleka ojedinělým v českém filmu a předkládá v textu dalších několik ukázek. [Baslarová : online] Genderová problematika sice není tématem této práce, ale se sexualitou do jisté míry souvisí. Tato práce bude obdobně hledat sexuální nerovnosti a stereotypy v analyzovaných filmech.

Struktura práce je klasicky rozložena do tří pasáží od teoretické přes metodologickou až po analytickou. V teoretickém oddíle se zabýváme širokými teoretickými koncepcemi, jako jsou sexualita, sociologie filmu, reprezentace či ideologie a zároveň poukazujeme na jejich kritiku. Je proto nezbytné popsat nejenom přímou participaci vybrané teorie na analytické části, ale také nastínit kontext teoretických paradigmat a uvést čtenáře stručně do dané problematiky. Zvláště nutné to je u kapitoly o sexualitě. Okrajově jsme popsali vývoj teoretického myšlení o sociologii filmu a filmové reprezentaci, a to z toho důvodu, že současné uvažování vždy lépe pochopíme, vycházíme-li z historického pohledu. Na konci teoretické části shrnujeme dosavadní poznatky a vymezujeme vlastní teoreticko-analytický přístup práce. Následně předkládáme metodologii práce založenou na přístupu sociologické analýzy filmů od autorů Sutherland a Feltey, ze které čerpáme při závěrečné analytické části.

Posun od projektu

V původním plánu práce se počítalo s kombinací kvalitativního výzkumu, založeného nejenom na analýze filmů, ale též na polo-strukturovaných rozhovorech s vysokoškolskými studenty. Následně mělo dojít ke komparaci výsledků. Ovšem proti bylo několik pádných důvodů. Zaprvé bylo téměř nemožné zpracovat obě dvě části tak, aby se vtěsnaly do rozsahu bakalářské práce. Jejich případná redukce by vedla jen ke snížení výsledné kvality práce. Druhým důvodem byla neuspokojivá pilotáž výzkumů. Problémem bylo už vůbec sehnat mladé respondenty, kteří tyto filmy měli možnost vidět. Ti respondenti, kteří filmy viděli, s výzkumem neměli celkově porozumění a nedokázali snímky interpretovat. Z těchto důvodů jsme se rozhodli pouze pro sociologickou analýzu filmů, zaměřenou především na sexualitu a nikoliv intimitu.

1. Teoretická východiska

1.1 Sexualita a společnost

Sexualita se řadí mezi obtížně definovatelnou lidskou zkušenost. Řada odborných publikací věnujících se tématu sexuality začíná zdánlivě banální otázkou: Co je to sex? Nejčastější laickou odpovědí či asociací s tímto termínem bude pravděpodobně pohlavní styk. Nás však tato odpověď nemůže uspokojit. Sex se dotýká jak biologické, tak kulturní podstaty. Sexualita je podobně jako jiné sociální fenomény proměnlivá. Definování sexu, mimo zmíněného pohlavního styku, se pohybuje například kolem různých praktik pettingu, namlouvání či orgasmu. [Bhattacharyya 2002: 50] „Sexualita je poměrně nový pojem. Toto slovo se stalo obecně běžným na konci 19. století v Evropě a Americe, kdy byly antropologické, vědecké a sociologické studie sexu v rozkvětu jako nikdy předtím. V nejranějším vědeckém použití sexualita definovala významy lidské erotičnosti, a když byla označena předponou – jako ‘bi’, ‘hetero’ nebo ‘homo’ - slovo popisovalo typy osob, jež ztělesňovaly určité touhy“ [Bristow 1997: 2].

Teoretické koncepty vztahující se k sexualitě tvoří velmi širokou oblast, která nemá jasně vymezené hranice. Téma této práce si však žádá pohled na sexualitu ze sociologické perspektivy. Sociologický slovník vysvětluje sexualitu tímto způsobem: Biologicky lidské sexuální projevy vedou k reprodukci rodu nebo touhy po uspokojení. Sexualita má ale i rozměr kulturní a psychický. Člověk si musí během socializace osvojit svoji sexuální orientaci a sexuální roli. Již od počátku je erotika a sexualita spojována s danou kulturou. [Jandourek 2001: 214] Jak popisuje v jiné knize Jan Jandourek (2011), sociologie sexuality je zaměřena především na sexuální chování a jeho zkoumání pomocí různých výzkumů¹. Sex není prožíván jen klasicky ve dvou či více lidech, ale podstatná je pro sociologické bádání i autoerotika, jelikož si každý člověk v životě společnost vláčí s sebou. [Jandourek in Kopáč, Schwarz 2011: 23,24]

1 První velký výzkum sexuality využívající sociologické metody provedl ve 40. a 50. letech 20. století Alfred Kinsey. V České republice proběhlo obdobné šetření sexuálního chování, které zkoumalo na reprezentativním vzorku populace různé kategorie – od prvního sexuálního styku, přes masturbaci až k počtu sexuálních partnerů za život. [Weiss, Zvěřina 2001]

1.1.1 Historie sexuality

„V našem století došlo pravděpodobně k největším změnám sexuální morálky a sexuálního chování lidí za posledních tisíc let“ [Weiss, Zvěřina 2001: 30]. Stejně jako samotný pojem sexualita², tak i její historie se těžce zpracovává. Historie sexuality, jak říká Bhattacharyya (2002), je relativně nový obor, který se teprve etabluje, byť v poslední době velmi rychle. Historie sexuality je nejčastěji popsána jako vylíčení určitých výseků jednotlivých lidských epoch - například intimita ve starém Řecku či sexuální zvyky ve viktoriánském období. Mezi nejvlivnější autory, jež ovlivnili sociální pohled na historii sexuality, patří Bronislaw Malinowski, Margaret Meadová, Alfred Kinsey a Michel Foucault. Otázky, jak se máme ptát na historii sexuality, se stále modifikují, přesto ta nejaktuálnější se táže, jestli si dokážeme představit i ty nejpřirozenější sexuální aktivity jako historickou konstrukci. [Bhattacharyya 2002: 38] Historie sexuality má na rozdíl od mnohých historických předmětů potíže ve sbírání poznatků a dat. Sex je intimní a soukromou věcí každého člověka, a proto je obtížné zjistit, jak na sexualitu nahlíželi lidé v minulosti. Bhattacharyya (2002) popisuje, že možností jsou různé veřejné záznamy, soukromé deníky, orální historie apod. Každá z těchto technik má však svá úskalí. U orální historie si nikdy nemůžeme být jisti, do jaké míry se jedná o fikci. Má vůbec smysl, vzhledem k individualizaci sexuality, pátrat po její historii? Porozumění historii nám pomáhá k lepšímu pochopení dnešní společnosti, jejích zvyků, konvencí a celkového rámce lidské sexuality. [ibid.: 47,48] Jeffrey Weeks (2010) shrnuje důležitost výsledků sociálně historického přístupu k sexualitě do tří obširných otázek, které jsou podstatné pro kritickou analýzu. Zkráceně řečeno se ptá: 1) Jak je sociálně a historicky konstruovaná? 2) Jak je možné, že sexualita dosáhla takového symbolického významu v západní kultuře? 3) Jaký je vztah mezi sexualitou a mocí? [Weeks 2010: 18]

1.1.2 Současný sociologický pohled na sexualitu

Téma této práce se orientuje na současnou společnost, proto je nezbytné nahlédnout na sexualitu současným sociologickým prizmatem. Mimo akademický diskurz se sexualitě dostalo výrazné společenské pozornosti v druhé polovině 20. století. Zlom nastal v 60. letech, kdy proběhla tzv. sexuální revoluce. Anthony Giddens (2012) popisuje, že zejména díky

² Termín „sexualita“ v dnešním smyslu chápání, jak ukázal Foucault (1999), vznikl až v 19. století. [Foucault 1999]

rozšíření antikoncepčních pilulek, měly ženy poprvé v historii pod kontrolou, kdy budou chtít být těhotné. S tím souvisí Giddensův pojem „plastická sexualita“. Sex se již nespojuje pouze s reprodukcí, ale také se slastí a zábavou. Nově si mohou ženy nárokovat rozkoš ze samotného sexuálního styku a jsou si s muži více rovny. Je to také fenomén spojený s vlastním „já“. [Giddens 2012: 9,10] Zvláště v dnešní sféře života, říká Zigmund Baumann (2013), patří sex mezi ztělesnění archetypu „čistého vztahu“. Radost, slast, potěšení – to vše dnes lidé vyžadují a čistý vztah by jim to měl přinést. V rámci tekuté moderní racionality a touhy po štěstí přestávají mít vztahy delšího trvání. Sexuální aktivity se přizpůsobily konzumnímu stylu života a čistý vztah, neboli oprostěný sex od tradičních pout a podmínek, může téměř kdykoliv skončit a partneři si to uvědomují. [Baumann 2013: 54-59] „Od sexu se čeká, že bude samoudržitelný a soběstačný, že bude ‘stát na vlastních nohou’, bude hodnocen výhradně podle uspokojení, které přináší“ [ibid.: 54]. Gilles Lipovetsky (2007), filosof a sociolog zabývající se analýzou dnešní společnosti, část své práce věnoval i sexualitě. Dle něj současná masová konzumní společnost jde vstříc liberální sexualitě, u které mizí morálka, odstraňují se staré bariéry a otevírá se nová dimenze nespoutaného sexu s různými sexuálními praktikami. Vzrůstá počet narcistních lidí, ale také těch, co jsou z této nové situace zoufalí. Mnoho lidí zůstává v tomto světě samotných a zklamaných. [Lipovetsky 2007: 266,330] „Moderní libidinální subjekt si sice užívá uvolnění tradičních hranic, ale přesto je řízen novými standardními modely, například povinností prokázat svobodu svého počínání, dosáhnout maximální rozkoše a uspokojit měřítko sexuální výkonnosti. V dřívějších dobách převládala pruderie, dnes máme „svobodu z donucení“ a zcela nový typ „perzekuce“, jež je vykonávána sexem a ‘povinností orgasmu’“ [ibid.: 321].

1.1.3 Sociální konstrukce sexuality

Teoretické pozadí práce je sociální konstrukce reality³. „Pohlavní pud, jeden z ‘přirozených’ lidských pudů, sklonů a tendencí, byl a je pudem zřetelně, jednoznačně a

³ Sociální konstruktivismus je velmi široké téma a má mnoho teoretických směrů (od Marxe až po Ricouera), jak ukazuje Jiří Kabele (1996) ve svém článku s názvem „Sociální konstruktivismus“. [Kabele 1996] Obecně řečeno „... sociální konstruktivismus je přístup, který zdůrazňuje subjektivní a strategický charakter zásahů do dění připisovaných individuálním a kolektivním osobám, které takto – v druhém plánu – ustavují a vyjednávají svou totožnost“ [ibid: 332]. Klíčové je pro naše téma zejména pojetí Bergera a Luckmanna, ze kterého práce částečně vychází. „Společnost je výtvořem člověka. Společnost je objektivní realitou. Člověk je výtvořem společnosti“ [Berger, Luckmann 1999: 64]. Tato citace v podstatě velmi přesně vystihuje poselství knihy Sociální konstrukce reality. To, co prožíváme každý den, není realita, která by byla pevně a objektivně ukotvená ve společnosti, jsme to právě my lidé, kteří ji svým jednáním stále znovu a znovu přetváříme. Autoři se zaměřují na to, jak lidé svůj každodenní život považují za objektivní a přesně uspořádaný a často i neměnný. Lidem se zdá, že je sociální realita nezávislá na jejich činnosti. [Jandourek 2001: 130]

rozhodně *nejsociálnějším*“ [Baumann 2013: 48]. Lidská přirozenost je vysvětlována dvěma odlišnými směry⁴. První je biologický determinismus, jenž je působivě vykreslen v knize Matta Ridleyho – Červená královna: Sexualita a vývoj lidské přirozenosti. Autor argumentuje, že za vývoj lidské přirozenosti z největší části odpovídá sexualita. Je nezbytné pochopit její evoluci. Nejdůležitější, co jsme zdědili po svých předcích, je aktivita rozmnožování se. Všechny lidské bytosti, aniž by si to nějak uvědomovaly, jsou formovány výhradně selektivní reprodukcí svých předků a to za tím účelem, abychom dokázali žít určitým způsobem a na určitém místě. [Ridley 2007: 14,16] Ještě podstatnějším bodem jeho práce je teze, že lidská přirozenost je stejná u všech lidí a to nejenom v přítomnosti. Zároveň rozděluje přirozenost na mužskou a ženskou. Například říká, že muži jsou soutěživější, aktivnější svůdci, ženy naopak více flirtují a jsou komunikativnější. Jinými slovy řečeno, obě pohlaví mají biologicky odlišnou mysl⁵. [ibid.: 21,198,201] Jelikož se autor i zčásti vymezuje vůči sociologickému a obecně humanistickému pohledu na přirozenost, tak není překvapení, že tato práce zmíněný přístup odmítá. Byť v žádném případě nesnižuje důležitost biologické přirozenosti, ale nepřikládá jí takovou váhu, aby zastínila sociální stránku věci.

Jako sociálně-konstruktivistický protiargument nám poslouží přístup Jeffreyho Weekse (2010), který sexualitu popisuje jako „fiktivní jednotku“ v dané době. Je historickou konstrukcí, jež spojuje biologické, mentální a kulturní zvyky. V různých kulturách se objevují různé pohledy na identitu, fantazie, touhy, sexuální praktiky, instituce, hodnoty apod. Základ těchto pojmů je sice v těle a mysli, ale zároveň dostávají smysl jen v sociálních vztazích. Významy sexualitě dáváme my lidé v rámci mnoha jazyků, které nám říkají, čím je sex a čím může být. Sociologie, sociální antropologie a jiné podobné vědy nám již poskytly mnoho výzkumů o rozličných sexuálních praktikách v jiných kulturách, ale i v kultuře naší. A v neposlední řadě jsme museli přehodnotit chápání slova sexualita pod vlivem ekonomiky, politiky, genderu, morálky apod.⁶ [Weeks 2010: 7,8,10] Druhým směrem, který je základem

4 Mezi tyto směry můžeme zařadit třetí – sociobiologický. Je to směr, který přikládá sexualitě větší sociální roli, nežli čistě biologický přístup, ale přesto za důležitější stránku považuje genetiku. Proto se též vylučuje našemu konstruktivistickému přístupu. Více o tomto směru se může čtenář dozvědět například zde: ALCOCK, John. 2001. *The Triumph of Sociobiology*. Oxford: Oxford University Press., WILSON, E. O. 1993. *O lidské přirozenosti*. Praha: NLN., WRIGHT, R. 1995. *Morální zvíře*. Praha: NLN.

5 V naší společnosti existuje dichotomie muže a ženy. V této práci, jak dále popíšeme, nezastáváme pozici biologickou, ale sociálně konstruovanou. Nebereme jako samozřejmost, že jsou lidé od přírody buď maskulinní či femininní. Přesto se v naší společnosti běžně považuje za normální asymetrické rozdělení mezi pohlavími. Tedy, že mužské vlastnosti (např. racionální a aktivní chování) jsou brány jako hodnotnější a naopak ty ženské (např. chaotičnost a pasivita) jako méně hodnotné. [Pavlík in Lišková, Tesařová 2002: 140]

6 Velmi obdobným směrem argumentují i Bergman s Luckmannem (1999), když popisují, že vlastně vhodným způsobem, na čem lze ukázat lidské podléhání společenským vlivům, je sexualita. Člověk sice má sexuální pudy, ale celkově pokud se jedná o různé fantazie a zařazení, je u lidské sexuality velká přizpůsobivost a proměnlivost. Jak říkají dále, člověk může dělat a myslet si skoro vše, ale na druhou stranu to velmi souvisí s jeho vlastní

pro následující analýzu sexuality, je již zmíněný sociální konstruktivismus. Nejdříve nastíníme kontext východisek této práce. Tím je poststrukturalistické myšlení a z něj vycházející dekonstrukce⁷ sexuální identity. „Post-strukturalisté ostře vystupují proti tvrzení, že lidská mysl obsahuje vnitřní, univerzální strukturu a že analýzou mýtu a jiných symbolických forem lze vysledovat invariantní vztah mezi kulturou a přírodou. Post-strukturalisté zastávají důsledně historický pohled, který vnímá rozdílné formy vědomí, významu a identity jako historický produkt konkrétní epochy“ [Hauer 2002: 31]. Subjekt není v rámci poststrukturalistického myšlení autonomní tvůrce svého sociálního světa, ale naopak je jeho pozice určována v komplexu sociálních vztahů kolem něj a k jiným subjektům. [Namaste in Seidman 1994: 221]

Nejpřínosnějším autorem v této oblasti je Michel Foucault, jehož myšlenky jsou inspirací a zdrojem pro pozdější analýzu mocenské ideologie v českých filmech. Foucaultova základní teze, aniž by zcela vyvracela biologickou podstatu, je založena na tom, že sexualita je „vykonstruovaná zkušenostní kategorie, která má historický, sociální a kulturní původ ...“ [Spargo 2001: 17]. Klíčovým obdobím je pro rozvoj sexuality 19. a začátek 20. století. V této době došlo ke spojení moci se sexualitou. Ve svém výkladu Foucaultových Dějin sexuality Giddens (2012) popisuje, že moderní instituce neutajují diskuzi o sexu, ale naopak se sex stává ústředním tématem. Moc určitým způsobem ovlivňuje touhy a slasti. Ve společnosti se začaly v hojném počtu objevovat různé příručky, výzkumy apod. A to vše kvůli tomu, aby určily, co je „normální“ a co nikoliv. Potírala se například ženská a dětská sexualita. Sexualita se pohybuje v rámci vymezených polí moci, sexualita je zkrátka kontrolována. Zároveň Giddens (2012) uvádí, že diskurz sexuality v dané době sociální realitu ustavuje. [Giddens 2012: 28-39] Dále došlo v 19. století ke sjednocení dvou různých aspektů bio-moci⁸, tedy ovládnutí těla a kontrola druhu. Stát a jiné formy moci produkovaly nové strategie, jak

kulturou a se společností, ve které žije a která ho do jisté míry utváří, a to i jeho fantazie. Všechny kultury na světě mají své určité normy a své specifické uspořádání a vzory. Různorodost je značná. [Berger, Luckmann 1999: 53]

⁷ Dekonstrukce slovy Jana Jandourka (2001) v sociologickém slovníku: „Dekonstrukce zahrnuje zejména odhalení hierarchických pojmových binárních opozic, jako jsou muž/žena, černý/bílý, realita/zdání, příroda/kultura, rozum/šílénství atd., které zaručují status a moc jistým pravdivostním tvrzením tak, že jednu část opozice vylučují a devalvují. Smyslem dekonstrukce není jen obrátit pořadí jednotlivých složek binárních opozic, ale ukázat, jak jedna z druhé navzájem vyplývají“ [Jandourek 2001: 35].

⁸ I když není v rámci možností této práce analyzovat pojem bio-moc detailněji, je vhodné ho uvést do širšího kontextu, nežli je v hlavní části textu. Je to nová forma moci, kterou takto označil Foucault. Stát poprvé začíná kontrolovat lidská těla a jejich reprodukci, sex přestával být pouze soukromou věcí jednotlivce. V tom tkví to Foucaultovo rozdělení na sex a sexualitu. [Dreyfus, Rabinow 2002: 261] Foucault je přesvědčen, že tato kontrola těla měla velký vliv na celkový vývoj kapitalismu. Aby stát mohl lépe ovládat růst populace k naplnění výrobních sil. [Foucault 1999: 163,164]

kontrolovat různé sexuální praktiky⁹. Administrativa použila sex jako nástroj kontroly. [Dreyfus, Rabinow 2002: 221,222] „Sex není něco, co se soudí, je to něco, co je spravováno. Podléhá veřejné moci; dovolává se správních procedur; musí se ho ujmout analytické diskursy. V 18. století se stal sex záležitostí ‘policie’“ [Foucault 1999: 32]. I přes Foucaultův velký přínos k myšlení o sexualitě a moci ho Giddens (2012) kritizuje za interpretaci „já“ v moderní společnosti. Nelze to chápat pouze jako konstrukci, kterou vytvářejí určité techniky, ale je třeba též uznat jistou problematizaci „já“ v sociálním životě. A to otevřenost vlastní identity a těla, zejména u žen, které se chtějí vysvobodit z tradičních genderových rolí. Což platí i pro další lidi, jež se chtějí oprostít od dominantní heterosexuality. Další slabinou Foucaulta je předpoklad, že byla debata o sexu rozšířena i mezi „běžné“ lidi, vzhledem k tomu, že odborné časopisy apod. byly přístupné jen někomu a navíc mnoho lidí v té době neumělo číst. [Giddens 2012: 34,40,41]

Sociální konstrukce sexuality se jinými slovy zabývá modifikací sexuálních vzorů v průběhu času. Je to teoretický koncept vycházející ze sociologie, antropologie, psychoanalýzy a nové sociální historie. Jak už bylo řečeno, tyto přístupy odmítají biologický determinismus a analyzují různorodé sexuální formy, ideologie, identity a chování. [Weeks 2010: 19-21] Je nutné podotknout, dodává Beasley (2005), že ačkoliv se sociální konstruktivisté řídí metodikou Michela Foucaulta, tak určité aspekty jeho i postmoderního uvažování odmítají. Nepřijímají zcela, jako Foucault, výhody politické identity. A také určití autoři, zejména Jackson a Weeks, se úplně neodvracejí od biologického esencialismu. Uznávají, že jsme tělem v lecčem limitováni. [Beasley 2005: 141] Jako každá jiná teorie, i sociální konstrukce sexuality má svá slabá místa. Mezi tři nejkritičtější patří ty, že sociální konstruktivismus může vést k voluntarismu, tím pádem se může sexualita jevit jako pouze kognitivní záležitost dobrovolné volby. Přílišné zaujetí konstruktivismem potlačuje biologický esencialismus, jež se nedá zcela opomenout. Posledním podstatným kritickým bodem je samotná nejistota otázek, jak můžeme vůbec konstruovat analýzu sexuality napříč časem a místem? Jak zjistit co je to vůbec sexualita? Odpovědi na tyto otázky jsou někdy velmi sporné a úplnou jistotu v nich mít nemůžeme. [ibid.: 142]

Podle Martina Fafejty (2004) bývá často výzkum sexuality spojován s deviací. Většinou se ptáme výzkumníka, co ho k tématu vedlo. Ale zapomíná se, že nejdůležitějším

⁹ Sexualita je v 19. století sledována do největších detailů (chování lidí, jejich sny apod.). Jak říká Foucault, jsou dvě linie, v první jde o výcvik těla, posilování apod. a v druhé o kontrolu populace pomocí několika metod a taktik. Ty nejpříznačnější jsou čtyři. Nejprve jde o snahu regulace ve formě kontroly dětské a ženské sexuality. A další dvě se týkají kontroly porodnosti a různých druhů perverzí. [ibid 1999: 169,170]

studiem sexuality by měla být právě její sociální konstrukce. Sexualita by se tudíž neměla omezovat pouze na deviace, ale měla by se zkoumat mnohem komplexněji. Komplikace při zkoumání sexuality jsou nejspíše z důvodu, že je stále pro někoho sexualita a sexuální život tabuizován. [Fafejta 2004: 94] Pokud se budeme sexualitou zabývat skrze konstruktivistický pohled a nebudeme vycházet z toho, že je jen pudovou záležitostí, tak se nám jako sociologům bude naskýtat mnoho otázek ohledně toho, jaký význam lidé přiřkládají určitým sexuálním aktivitám¹⁰. [l. c.] Na tyto otázky člověk nemůže odpovědět bez znalostí sociálního prostředí a již si nevystačí s biologickým vysvětlením. Časté je rozdělení na „aktivního muže“ a „pasivní ženu“, i když tomu může být jinak. [ibid.: 94-97] Otázky na podobné bázi budou nezbytné při následné analýze této práce. V tom tkví hlavní smysl sociálně konstruktivistického přístupu, pomocí otázek detailně analyzovat sexuální aktivity a přidělit jim nějaký význam.

1.2 Sexualita a film

Filmový „jazyk“ se ve vztahu k zobrazení erotiky/sexuality již od počátku kinematografie neustále vyvíjí a disponuje mnoha způsoby, jak sexualitu divákovi ukázat. Možnosti zobrazení se pohybují na pomyslné škále explicity od klasického polibku až po přímé zobrazení pohlavního styku. Existuje ale celá řada dalších zobrazovaných druhů sexuality, které vyplňují tyto dva krajní body. Jsou to různé variace sexuálních motivů, jako je prostituce, masturbace, perverze, fetišismus, orgie a mnoho dalších. [Kopáč, Schwarz 2011: 84] Ve filmech sexualita nebyla vždy tak explicitně a často zobrazována jako v dnešní době a meze jejího zobrazování jsou stále diskutovaným tématem. Přesto český film, jak poukáže práce v další části textu, se tomuto trendu vymyká a zůstává z vizuálního hlediska relativně konzervativní. Film svými prostředky (kamera, střih, mizanscéna...) značně ovlivňuje reprezentaci sexuality v daných snímcích, a to tím, co zobrazuje, jak to zobrazuje a v jakém kontextu to zobrazuje. Do jisté míry forma filmu utváří obsah, proto nestačí vnímat pouze příběh filmu, ale také to, jakými prostředky je tvořen. Vždy je přínosnější komplexnější pohled.

10 „Je běžný sex pouze sexem nebo má další zdůvodnění? Je manželský sex pudovou záležitostí, nebo jde i o způsob, jak dostát svým povinnostem a manželství si udržet? Je sexualita ve vězení jen sexualitou, nebo i formou společenského vztahu a potvrzením rozdělení moci? Je to, co dělá prostitutka či striptérka, sex, nebo forma obživy? Hledají si muži nové sexuální partnerky kvůli sexu nebo proto, aby podpořili sociální obraz svého mužství? Kdy je nahota sexuální? Kdy je sexuální polibek?“ [Fafejta 2004: 94].

„Média jsou dnes centrálním mechanismem produkce a organizace symbolických forem (obrazů, stylů, interpretací, ale i filmů, novin, románů atd.) a jako takové se zásadním způsobem podílí i na reprodukci hegemonního genderového režimu a převládajících genderových stereotypů“ [Pavlík in Lišková, Tesařová 2002: 141]. Vycházíme-li z předpokladu, říká Pavlík (2002), že film neodráží skutečnost, ale je zejména tvořen danými lidmi v konkrétní společnosti, tak se musí do filmu promítat kulturní kontext, ideologie a pohled tvůrců. Proto se při analýze těchto symbolických forem využívá mimo jiné diskurzivní analýza, která zkoumá film jako text – rozbor narace, významů a způsobů, jak se pracuje například se sexuální tematikou. U filmu je podstatná analýza vizuality a celkové zkoumání filmového „jazyka“ – tedy rozbor jednotlivých scén s přihlédnutím na střih, úhel záběru, barvy apod. [ibid.: 145, 148] Výše zmíněná genderová problematika ve filmech, úzce souvisí i se sexualitou. Filmy reprezentují určitá sexuální témata, a nějakým způsobem v tomto rámci zobrazují mužskou a ženskou sexualitu. Často ve formě klasických stereotypů podporujících převládající maskulinitu v naší společnosti. Nejfrekventovanější stereotyp je pohled muže na ženu jako sexuální objekt. Různé stereotypy, nemusejí se týkat pouze mužské a ženské sexuality, se mohou ve filmech stabilizovat jako mýty, jak ukazuje Roland Barthes (2004) ve své knize *Mytologie*¹¹. Tyto mýty poté mohou do jisté míry legitimizovat určité nerovnosti a diváka v nich utvrzovat. Například právě rozdíly v pojetí genderových rolí nebo sexuálního chování. Mýty mohou promlouvat do toho, jak vypadá typická žena a její postoj k sexu.

1.2.1 Žena jako sexuální objekt

Mužská nadvláda ženám, jak popisuje ve své knize Pierre Bourdieu (2000), je zakořeněna v biologické realitě těla a je založena na sexuální dělbě práce. Největším obranným prvkem tohoto řádu je, že je považovaný za neutrální a nepotřebuje žádnou legitimizaci. [Bourdieu 2000: 13] Je zřejmé, že se díky ženské emancipaci podmínky žen zlepšily a ženy mají v naší maskulinní společnosti větší svobodu a možnosti (i sexuální). Přesto se stále vyskytují nekonečné zástupy klasických stereotypů, a to zejména v médiích. „Ženský habitus ve své genezi i ve své dnešní podobě a jejich sociálních podmínkách přímo nutí považovat ženskou zkušenost těla za krajní formu všeobecné zkušenosti těla-pro-

11 Barthes (2004) začíná poslední kapitolu své knihy slavným výrokem: „Mýtus je určitá promluva“ [Barthes 2004: 107]. Důležité je si nejprve uvědomit, že mýtus není hmotná věc, ale je to určité sdělení, forma komunikace. Mýtem se může stát cokoliv. Od verbálního sdělení přes sport až k filmu. Mýtus se snaží nabýt dojmu přirozenosti a přesvědčit nás, že není vykonstruovaný, nemáme o něm pochybovat. Do jisté míry legitimizuje ideologii dané společnosti. Podle Barthes (2004) je důležité, se snažit mýtům nepodlehout a naopak je rozkrýt. [Barthes 2004]

druhého, těla neustále vystaveného objektivizaci skrze pohled a diskurs těch druhých“ [ibid.: 59].

Významným mezníkem ve filmové teorii byl článek „Vizuální slast a narativní film“ od Laury Mulvey¹². Autorka tvrdí, že klasický narativní film staví ženu do pozice sexuálního objektu (pasivní pozice) a muž je subjekt, který se na ni dívá (aktivní pozice). A to nejenom mužský divák v přítomném kinosálu, ale též i filmový herec, který sleduje herečku. Muži zakouší slast z dívání se na ženy, které se pro ně na filmovém plátně předvádí. [Mulvey in Oates-Indruchová 1998: 123] Není důležitá pouze teoretická a ideologická část textu, které se Laura Mulvey věnuje nejvíce, ale také to, jakými prostředky film jako nástroj disponuje. „Film je definován právě umístěním pohledu a možností jej měnit a odhalovat. To odlišuje kinematografii v jejím voyeurském potenciálu třeba od striptýzu, divadel, show atd. Film zachází daleko za zdůrazňování ženského bytí-pro-pohled a začleňuje způsob, kterým je žena nazírána, do samotné podívané. Filmové kódy využívají napětí mezi tím, jak film ovládá rozměr času (stříh, vyprávění) a rozměr prostoru (změny ve vzdálenosti, stříh), a vytvářejí tak pohled, svět a objekt, čímž navozují iluzi stříženou na míru touze“ [ibid.: 130]. Je otázka, do jaké míry se s tímto tvrzením setkáme v analyzovaných filmech a uvidíme, zda tento postoj nějak reflektují. V podobném duchu, ale v jiném kontextu argumentuje i Pierre Bourdieu (2000): „Tím, že mužská nadvláda dělá z žen symbolické předměty, jejichž bytí (esse) je bytím-viděným (percipi), staví je do situace permanentní fyzické nejistoty, či spíše symbolické závislosti: žena existuje především skrze – a pro – pohled těch druhých, neboli jako přístupná, přitažlivá a disponibilní věc“ [Bourdieu 2000: 61]. V analytické části se pokusíme dokázat, že se tento jev – maskulinní nadřazenost – promítá i v českých filmech a silně ovlivňuje pohled na rozdílné sexuální chování mezi mužem a ženou.

1.2.2 Vliv médií

Pozoruhodným a inspiračním výzkumem v oblasti filmové sexuality je vědecká práce „Evaluation of Sexual Content in Teen-Centered Films From 1980 to 2007“. Ačkoliv se uvedený výzkum metodologicky, tématem i cílem ubírá trochu odlišným směrem, tak

12 Laura Mulvey je jednou z nejdůležitějších postav feministické filmové teorie. Mimo to vyučovala na London College of Printing a také je filmařkou. Vydala několik článků a sborníků, přesto tím nejzásadnějším je již výše zmíněná „Vizuální slast a narativní film“. [Mulvey in Oates-Indruchová 1998: 116] „Model, který navrhla Mulveyová, zásadně přepisuje netělesnost a neutralitu subjektu předpokládaného aparátovými teoriemi. Popisuje, jak ‘celibátnický stroj’ filmu nejen definuje produkovaný obraz, ale také přesně vymezuje struktury a funkce pohledů ve vizuálním poli a umísťuje ženské i mužské subjekty do předem vymezených pozic ve vztahu k aparátu“ [Hanáková 2007: 73,74].

poskytuje kvalitní vhled do této problematiky¹³. Klíčovým bodem je precizně zpracovaná argumentace ohledně vlivu médií na sexuální chování. Jelikož filmy nějakou mírou mohou ovlivňovat skutečné sexuální chování, je proto důležité zkoumat jejich obsah. Existuje nespočet odborné literatury zabývající se vlivem médií, případně filmu, na sociální chování potenciálních diváků. Její zpracování by vyžadovalo znatelné rozšíření teoretické části, což není v možnostech této práce, a proto využijeme přehledného souhrnu této problematiky ve zmíněném článku. Pro zkoumání potenciaálního vlivu obsahu v médiích na diváky jsou základní dvě teorie. Sociálně kognitivní teorie a teorie předpokládaného vlivu. Podle první teorie, jež není ovšem stále pevně ukotvená a má svá kritická místa, se vzájemně ovlivňují tři faktory – osobní faktory, chování a okolí. Faktory mohou určovat, do jaké míry se potenciální diváci identifikují s filmovými postavami. Diváci se učí nejenom z jejich chování, ale také z toho, co fikční postavy říkají o určitém chování. Druhá teorie se zaměřuje na nepřímé účinky, které bývají také důležité. Je nazývána jako „efekt třetí osoby“. [Callister et al. 2011] „Jedná (...) se o dvoufázový proces, během kterého diváci nejdříve uvěří, že negativní zprávy produkované médii budou mít větší vliv na ostatní než na ně samotné. Poté se následkem těchto vjemů u diváků projevují změny v chování nebo postojích, ať už jsou nebo nejsou tyto vjemy pravdivé“ [l. c.]. Předložili jsme zjednodušený koncept těchto teorií, který má posloužit pouze jako základní vhled do této problematiky.

1.3 Sociologie a film¹⁴

Film a sociologie mají obdobně dlouhou historii. Oba fenomény „oficiálně“ vznikly v 19. století a i když se sociologie etablovala jako univerzitní obor mnohem dříve než filmová věda, jsou to stále relativně „mladé“ vědecké disciplíny. Přesto jsou to oblasti, které se tak často neprotínají, jak by, dle názoru autora této práce, měly. To platí zejména pro českou

13 Jak je již z názvu patrné, výzkum zkoumal sexuální chování ve zhruba třicetiletém časovém období. Byl zaměřen na filmy pro mladistvé, protože je to s ohledem vlivu na sociální chování nejnáchylnější skupina diváků. Metodika výběru vzorku filmů měla několik bodů, zejména šlo o nejdělejší filmy, filmy s mladistvými hlavními hrdiny a v neposlední řadě byl důležitý přidělený rating filmu. Následně se určily kategorie kódování scén – počet pohlavních styků (v několika kategoriích), dialogy se sexuální tematikou, věk aktérů apod. Nakonec byly kódy vyříděny a zpracovány statistickým programem. Hlavním závěrečným zjištěním bylo, že vybrané filmy obsahují daleko více scén s vášnivým líbáním a s dialogy oproti scénám s pohlavním stykem. Během 30 let tato diference zůstává relativně stálá. [Callister et al. 2011]

14 V této části se budeme věnovat pouze přímému vztahu mezi sociologií a filmem. Nikoliv, i když se to nabízí, postojí humanitních oborů, blízkých sociologii, k filmovému médiu. Tedy zejména nejbližšímu oboru kulturní a sociální antropologii. Jen krátce uvedeme, že film hrál významnou roli v antropologii 20. století. Film byl již od počátku kinematografie využíván pro účely antropologických expedic. Ale je nutné podotknout, že zpočátku měl film podřadnou roli vůči textu. Až kolem 50. let 20. století se ustanovila nová disciplína „vizuální antropologie“. [Porybná in Čeněk, Porybná 2010: 10,11] Vizualní antropologie používá film jako svoji hlavní metodu výzkumu a snaží se jím zachytit danou kulturu. Druhou možností je zkoumat kulturu prostřednictvím její vizuální produkty.

akademickou obec, kde se sociologie filmu objevuje zřídka. Problémy setkání filmu se sociologií vyjadřuje Francesco Casetti (2008) následovně: „U sociologie hrozilo, že film bude pouze dalším předmětem studia – jedním z již zkoumaných fenoménů, u něhož se zdůrazňuje spíše sdílená společenská povaha nežli jeho specifické rysy (...). Filmoví badatelé zase dlouho pokládali sociologický výzkum za nástroj sice užitečný, ale dosti omezený“ [Casetti 2008: 131]. Filmoví historici mají obavy přistoupit na sociologické metody ve formě kvalitativního a kvantitativního výzkumu, protože se nechtějí vzdálit filmovému textu a jeho významu v dané kultuře. [Szczepanik 2004: 26] Nicméně v současnosti jsou oba obory daleko vyzrálejší a mají podobné zájmy a metody výzkumu. A jejich vzájemné splynutí může přinést ucelenější pohled do zkoumané problematiky.

Film spadá v sociologii do odvětví zabývajícího se uměním. Na otázku: V čem tkví „sociálnost“ filmu? Můžeme odpovědět pomocí shrnutí několika bodů o sociologii literatury od Miloslava Petruska (1990), které jsou však aplikovatelné v určitém smyslu i na film. Slovem „film“ tedy nahradíme literaturu. Film může nějakým způsobem odrážet sociální skutečnost, podává informace o společnosti té doby ve filmovém příběhu, ale zároveň i o době vzniku daného filmu, také o různých postojích, stereotypch a o ideologiích. Film též funguje jako instituce. [Petrusek 1990: 22,23] Norman K Denzin (1995) tvrdí, že postmoderní společnost je společností vizuální, je to doba zejména filmu. Skrze kameru naše společnost poznává sama sebe [Denzin 1995: 1]. Ačkoliv se tato bakalářská práce věnuje sociologické analýze filmů, tak je nutné dodat, že to není zdaleka jediný sociologický přístup k filmovému médiu. Do ohniska pozornosti se v sociologii mimo samotné analýzy filmu dostává ještě několik oblastí - filmový průmysl v technickém slova smyslu, film jako kulturní průmysl, recepce filmového publika, zkoumání filmu jako instituce a v neposlední řadě film jako reprezentace společnosti, která v práci dostane více prostoru.

1.3.1 Vhled do historie sociologie filmu

Přístup sociologů k filmu se neustále vyvíjí a proměňuje. Různé teoretické koncepty na sebe navazují a navzájem se modifikují. Proto je nezbytné, ačkoliv se to přímo netýká analytické části, pojednat stručně o nejvýraznějších postavách a směrech sociologie filmu. Tento kontext poslouží k lepšímu uchopení sociologické metody, ze které bude vycházet analýza filmů.

Jedním z prvních sociologů, kteří se filmu věnovali, byl známý představitel období „frankfurtské školy“¹⁵ Siegfried Kracauer, který ve své knize „Dějiny německého filmu: Od Caligariho k Hitlerovi“ analyzuje pomocí dobových filmů německou mentalitu před nástupem Hitlera k moci. Filmy vyjadřují, dle Kracauera (1958), mentalitu daného národa. Z toho důvodu, že jsou výtvorem několika lidí, nikoliv jednotlivce a také proto, že jsou určené masovému divákovi. Tudíž by filmy měly nějakým způsobem uspokojovat jejich touhy. V souhrnu film odráží danou společenskou realitu, její psychologickou mentalitu. [Kracauer 1958: 8,9] Pro Kracauera je film nejlepším svědectvím a také zdrojem práce pro sociologa. [Casetti 2008: 151] Na jeho práci a myšlení navázalo několik jiných badatelů jako například Giorgio Galli, Franco Rositi, Martha Wolfensteinová, Nathan Leites atd. Ovšem další stejně přínosnou a rozšiřující práci nám přinesl sociolog Pierre Sorlin. S Kracauerem se liší v poměrně základních aspektech. Sorlin se více vzdaluje čisté reprezentaci reality. Film pojímá mnohem komplexněji, nežli Kracauer. Zabývá se i filmem jako aparátem. Díky filmu můžeme lépe rozeznat ideologii dané doby. Důležité je, že Sorlin nepovažuje film za věrnou reprodukci společnosti, ale naopak pro něj film zobrazuje to, co považuje určitá společnost v té době za zobrazitelné. [ibid.: 154-156] Nejpodstatnějším rozdílem mezi těmito autory je, že „... zatímco Kracauer téma filmu jako portrétu společnosti odděluje od dalších sociologických zkoumání, Sorlin naopak na jeho základě váže různé oblasti sociologických výzkumů dohromady. Pouze když budeme na film nazírat jako na výrobní organismus, na složitou instituci a na pole hodnot patřících do masové komunikace, oceníme jeho schopnosti vypovídat“ [ibid.: 154].

Dalším význačným sociologem, který se zabývá filmem, je Edgar Morin. Známa je především jeho kniha *Film neboli člověk imaginární*. Nejdříve se věnuje filmu obecně ze sociologického pohledu, jež popisuje společně s Georgesem Friedmannem. Film je v základu technikou, ze které vznikl nový průmysl. Popisují filmovou strukturu, produkci a paradox, že se z umění stal ohromný podnik, který vyrábí standardizované předměty. Film obsahuje zároveň ekonomický, politický a sociální aspekt. [Friedmann, Morin in Benešová 1967: 4-10] „Každý film, i ten nejneskutečnější, je v určitém směru dokumentem, dokumentem sociálním“ [ibid.: 4]. S tím souvisí, že se Morin neomezuje na pouhý odraz skutečnosti ve filmu, jelikož pro něho byla i iluzivnost filmu realitou. Realita je zajišťována ve filmu pohybem a dojmem, že vidíme filmové obrazy trojrozměrně. Morin se též zabýval filmem

15 Pro upřesnění: Kracauer je často řazen k myslitelům tzv. frankfurtské školy, ale je nutné uvést, že na ni byl jen volně napojen. Pohyboval se v těchto kruzích a přispíval mnoha texty, ale nebyl zde institucionálně ukotven.

jako snem, imaginárností, rituály a považoval až dnešního člověka za toho, kdo si dokáže vytvářet představy¹⁶. [Hudec 2005: 76]

Významnou kapitolou světové sociologie filmu byla tzv. „frankfurtská škola“¹⁷. Autoři, kteří ji proslavili, byli jedni z prvních, kdo se s větší intenzitou začali zajímat o populární kulturu, která se dotýkala i filmu. Ačkoliv jejich tematický záběr byl širší, tak je důležité zmínit zejména jejich nejproslulejší pojem „kulturní průmysl“, se kterým přišli Adorno s Horkheimerem. Tímto „(t)ermínem (...) rozuměli proces industrializace masově vyráběné kultury a komerční imperativy, které je poháněly“ [Kellner in Edwards 2010: 80]. Kulturním průmyslem byla myšlena celá řada kulturních produktů (hudba, televize atd.), ale pro nás je nejdůležitější zaměření na film. Adorno a Horkheimer (2009) na filmový průmysl nahlízejí jako na sérii schematických a neustále se opakujících příběhů, které mají zaplnit volný čas „vyvlastněných čekatelů“, navíc jim filmy nedávají prostor k určitému přemýšlení a fantazii. Film jako kulturní průmysl dle Adorna a Horkheimera (2009) sloužil ideologii kapitalistického systému. [Adorno, Horkheimer 2009: 126-128] „Lidé přitakávají masové kultuře, protože vědí nebo tuší, že se zde naučí způsobům, které potřebují jako pas v monopolizovaném životě“ [Adorno 2009: 55]. Frankfurtská škola se i přes svůj přínos k sociologii filmu dočkala značného kritického přehodnocení. V určitém smyslu na ni navázala britská kulturní studia¹⁸, která se také zabývala analýzou ideologie a hegemonie v kultuře. Oba dva směry „procházely“ interdisciplinární cestou napříč spektrem různých akademických oborů. Britská kulturní studia přichází s kritickou revizí frankfurtské školy. Nerozlišují mezi vysokou a nízkou kulturou, jsou pro ně důležité veškeré kulturní produkty a

16 Mimo to napsal článek o nebezpečnosti filmu, ve kterém uvádí několik empirických výzkumů. Poukazuje na jejich nedostatky a argumentuje proti názoru, že může být film pro mladistvé škodlivý. Je nutné na tento problém pohlížet sociologickou optikou, nikoliv jednotlivými případy. Uvádí, že většina výzkumů ohledně vlivu filmů poukazuje na druhotné chování, tedy styl mluvy, oblékání apod. Z toho důvodu film nelze považovat za zdroj nějaké zločinnosti. [Morin in Benešová 1967: 97,105]

17 Tímto pojmem „... se rozumí skupina německo-amerických teoretiků, kteří podnikli významné analýzy změn v západních kapitalistických společnostech od dob klasické Marxovy teorie. Na konci dvacátých a počátkem třicátých let 20. století působili na Institut für Sozialforschung v německém Frankfurtu teoretici jako Max Horkheimer, Theodor W. Adorno, Herbert Marcuse, Leo Löwenthal a Erich Fromm, kteří podrobili zkoumání širokou škálu kulturních jevů, od masové kultury a komunikace, až po vážnou hudbu a literaturu“ [Kellner in Edwards 2010: 79].

18 Vznik britských kulturních studií souvisí se založením Centra pro současná kulturní studia. Úplné počátky tohoto myšlení lze datovat na konec 50. let 20. století, samotný vznik výše zmíněného centra byl v roce 1964. Mezi první autory patřil Raymond Williams, Edward Thompson a Richard Hoggart. Později se připojil Stuart Hall, pod jehož působením nastala nejslavnější doba tohoto centra. Přístupem bylo zkoumání kultury a způsobů žití „běžných“ lidí v rámci třídního vědomí. [Rojek in Edwards 2010: 104] Kulturní studia jsou interdisciplinární oblast zkoumání a nemají pevné hranice. Pohlíží se na ně spíše jako na soubor myšlenek, které dovolují promlouvat o určitých tématech. Do ústředního zájmu se dostávají pojmy jako populární kultura, identita, reprezentace, moc apod. [Barker 2006: 98,99]

také již nezastávají omezenou analýzu diváka jako pasivního příjemce, ale přikládají mu daleko větší aktivitu. [Kellner in Edwards 2010: 91-98]

Přestože má česká sociologie filmu poměrně dlouhou historii, tak je nicméně orientována poněkud jednosměrně. Valná většina publikací je zaměřena na empirický výzkum. Teoretických statí¹⁹ a konkrétních analýz filmů mnoho nenalezneme, což platí pro současnost vícenásobně. Empirický výzkum není hlavním cílem této práce, proto se o něm zmíníme pouze stručně²⁰. Tomáš Čížek (2010) zpracoval celou českou empirickou sociologii do jednoho článku. Jedním z prvních obsáhlejších výzkumů provedl Karel Morava v roce 1961. Na vzorku zhruba 7 tisíc respondentů zkoumal návštěvnost kin, názory diváků na film, vkus filmového diváka apod. Nejrozsáhlejší výzkum zkoumal filmy z roku 1966, zaobírali se filmovými hrdiny a jejich obrazem. Šetření analyzovala úspěchy nebo neúspěchy v životě jednotlivých filmových hrdinů. Také je zajímalo pohlaví hrdinů, věk, sociální původ, vztah hrdiny k penězům apod. Poté proběhlo během normalizace ještě několik nevýznamných šetření a po revoluci se již sociologové do výzkumů nepouštějí. [Čížek 2010: 91-104]²¹

1.3.2 Sociologická analýza filmu

Sociologických pouček či metod jak analyzovat samotné filmové dílo se mnoho nenapsalo. Přestože jde o okrajový žánr sociologického zkoumání, existuje několik málo textů, jež umožňují vytvořit komplexnější pohled na to, jak film sledovat sociologickou perspektivou. Podle Allena a Gomeryho (1985) lze základní otázky sociální historie vymezit takto: Kdo dělal filmy a proč? Kdo se díval na filmy, jak a proč? Co bylo viděno, jak a proč? Jak byly filmy hodnoceny, kým a proč? Jaké byly vztahy mezi kinematografií jako sociální institucí a jinými sociálními institucemi? [Allen, Gomery 1985: 153-190] Pro tuto práci je klíčová třetí otázka, tedy zejména „co bylo viděno?“. Autoři článku „Evaluation of Sexual Content in Teen-Centered Films From 1980 to 2007“ (2011) ukazují jeden z přístupů, jímž je kvantitativní analýza. Jinými slovy řečeno, pomocí předem definovaných kódů sledují

19Výborný přehled českých teoretických textů o sociologii nabízí Petr Szczepanik (2008) v knize „Stále kinema: Antologie českého myšlení o filmu 1904-1950“. V této době jich totiž vzniklo nejvíce. Později se teoretické texty prakticky neobjevují. Je to zejména kvůli nastoupení komunistické strany k moci a následné perzekuci české sociologie. Tři nejvýznačnější teoretické texty pochází od Bedřicha Václavka, Inocenta Arnošta Bláhy a Jiřího Kolaji. Každý z nich na film nahlíží trochu odlišným pohledem. Pro Václavka je film spojen zejména s průmyslem, Bláha spatřoval u filmu především jeho zábavní funkci a Kolajův text je ze všech nejvíce komplexní – spojuje v něm mnoho teoretických konceptů. [Szczepanik 2008: 57-63]

20 Ucelený souhrn empirického výzkumu do roku 1989 si čtenář může přečíst v časopisu *Illuminace* viz odkaz v literatuře. [Čížek 2010]

21 Rozšiřující pohled na českou sociologii filmu, z níž mimo jiné čerpá i Tomáš Čížek, mohou nabídnout starší texty Emanuela Pecky v dvou číslech *Illuminace* [Pecka 1990 – I.] a [Pecka 1990 – II.]

vybrané filmy a následně získaná data zařazují do určených kategorií [Callister et al. 2011]. Druhým způsobem je kvalitativní analýza zaměřující se na nějaký sociální problém či problémy, které se vyskytují ve filmovém příběhu. Ty jsou následně interpretovány v rámci vymezených sociologických teorií. Stále se však nepohybujeme na pevném metodologickém základu. Jak konkrétně sociologicky analyzovat film? Nejkomplexnější řešení nabízí Sutherland a Feltey (2010) v knize *Cinematic Sociology: Social life in film*. V úvodu knihy rozepisují, jakým způsobem se stává sociologická analýza relevantní metodou kvalitativního výzkumu. Tato bakalářská práce jejich myšlenky přebírá a pokusí se je aplikovat na vlastní analytickou část. Sutherland a Feltey (2010) říkají, že k filmu můžeme přistoupit z mnoha úhlů pohledu. Antropologie, historie či mediální studia, každý obor nahlíží na film jinak a každý je něčím unikátní. Sociologický pohled těží z propojení těchto přístupů a nahlíží na film tím pádem všestranněji. V tomto směru se sociologie zajímá především o fikční příběh a o to, jak je tvořen. Podstatné je analyzovat film jako text²². Autoři tvrdí, že hlavním jádrem analýzy příběhu je zkoumání čtyř jevů – identita²³, interakce²⁴, nerovnost²⁵ a instituce²⁶. Filmy divákům skrze příběhy předávají životní zkušenosti dané společnosti, které je zajímavé zkoumat, abychom si uvědomovali to, co nám vůbec říkají. [Sutherland, Feltey 2010: 4,6]

Metoda sociologické analýzy, již popisují Sutherland a Feltey (2010), vychází ze sociálně konstruktivistického pohledu. Jaký status filmy pomocí své „řeči“ přikládají významu genderu, rase či sexualitě? Jak vytvářejí určité rozdíly? Na tyto otázky je třeba odpovídat kriticky a snažit se filmy sledovat jinak než běžným způsobem. Zprvu je nezbytné filmy sledovat prostřednictvím sociologické imaginace²⁷, což nám umožní lépe pochopit kontext doby. Z filmu jako textu se dají získat data, která následně můžeme zpracovat. Další podmínkou je aplikace vybrané sociologické teorie podle sociálního problému, které ve filmu

22 Film obdobně jako jiné druhy umění k divákovi „mluví“ specifickým způsobem. Divák je vystavován ideám autorů a je třeba tento postoj brát jako zaujatý. Film jako text divákovi poskytuje různé pohledy na morálku, sociální kontext, politiku apod. [Sutherland, Feltey 2010: 6,7]

23 Zkoumání identity souvisí s individuálními postavami a jejich příběhem. Jak se vyrovnávají samy se sebou, jak se poznávají apod. Každý hraje v životě několik rolí – inspirací zde je Goffmanova teorie dramatické perspektivy. [ibid.: 4]

24 Sociální interakce jsou součástí každého filmu, kde hrají lidé. Na jejich základě se divák může učit a poznávat různé situace a lidské chování v nich. Učí se o vztazích mezi milenci či přáteli. [ibid.: 5]

25 Různé společenské nerovnosti hrají roli v mnoha filmech. Ať jde o nerovnosti ve formě nadřazenosti určité rasy, pohlaví, sexuality apod. Filmy nám mohou tímto způsobem ukázat něco, s čím nemusí někdo přijít v životě do kontaktu. [l. c.]

26 Instituce jako je škola, armáda, úřady apod. zasahují do každodenního života lidí ve společnosti. A filmy nám mohou přiblížit jejich fungování. [l. c.]

27 Sociologická imaginace je proslulý pojem Charlese Wrighta Millse. Nejlépe ho vysvětlíme jeho slovy: „Sociologická imaginace umožňuje těm, kdo ji mají, pochopit širší historickou scénu v jejím významu pro vnitřní život a pro vnější životní dráhu různých jednotlivců. Umožňuje pochopit, jak jednotlivci ve změní svých každodenních zkušeností získávají mnohdy falešné vědomí o svém společenském postavení. V této změti je nutno odkrývat strukturu moderní společnosti, v níž se formuje psychologie mužů a žen“ [Mills 2002: 9].

chceme analyzovat. Autoři nám nabízejí dvě nejvhodnější řešení. Pokud se zabýváme reprezentací ve formě sociálních interakcí, sociální konstrukce nebo socializace, tak máme zvolit teorii symbolického interakcionismu²⁸. Druhou navrhovanou teorií je konfliktualistická perspektiva²⁹, jež slouží ke zkoumání politické, patriarchální či jiné formy moci obsažené ve vybraných filmech. Posledním bodem analýzy je zvolení vhodné metody. Jaké filmy budeme vybírat, jaké budeme hledat sociální problémy, jak budeme určovat kódy a následně interpretovat výsledky? Sutherland a Feltey (2010) opět doporučují dva přístupy. Jedním je klasický metodický postup používaný u většiny výzkumů. Tedy položením výzkumné otázky, prozkoumáním dostupné literatury, vybráním metody a kódování dat, analýzou dat a závěrečným vyhodnocením³⁰. [Sutherland, Feltey 2013: 9-13] Druhým metodologickým přístupem je pětifázový postup analýzy filmů, převzatý od Denzina. [Denzin: 1989] Smyslem tohoto postupu je pozorné „čtení“ filmu jako textu, ve kterém je důležité si všimnout těch nejmenších detailů, protože i maličkost může mít odlišné významy v závislosti na různých sociálních a kulturních kontextech. Výzkumník si musí mimo běžné akce všimnout, jak jsou dodržovány určité diskurzy v rámci dané společnosti. [Sutherland, Feltey 2013: 9-13] Samotný postup, jak jej převzali Sutherland a Feltey (2010), je ve zjednodušené formě následovný:

- 1) Provést výběr filmu a poté si ho několikrát pustit.
- 2) Prozkoumání narativní struktury filmu. Na základě kvalitativního výzkumu odvodit v průběhu kódování filmu, jak jsou témata filmu konstruována. Sledovat nejen důležitá viditelná témata, ale také to, co nám film nereprezentuje – „zamlčuje“.
- 3) Pozorně prohlédnout film, chování postav a dialogy, ale s přihlédnutím k dominantní ideologii. Tedy sledovat hegemonický výklad v tom smyslu, ve kterém nám je předkládán, zjistit, co nám o tom film říká explicitně.

28 Symbolický interakcionismus je teorie zaměřená na lidskou interakci a hlavně na význam, jaký lidé těmto interakcím udělují. Sexualita, rasa apod. dle konstruktivistického paradigmatu nemají žádný význam, dokud jim ho nepřidají lidé. A právě filmy určitým sociálním jevům a interakcím význam přikládají. Říkají nám, co znamená být muž, žena, gay apod. Snaha po objektivnosti těchto pojmů je irelevantní, protože mediální informace, které nám zprostředkovává film, utváří naše poznatky o tom, co je reálné i ve skutečném životě. [Sutherland, Feltey 2010: 11]

29 Využití konfliktualistické perspektivy nám podotýká, že film vychází z daného kontextu společnosti té doby. Ač se jedná o sebevětší fikci, tak je v něm třeba analyzovat projevující se dominantní moc. Ať už ekonomickou, sexuální či rasovou. Kritickým způsobem můžeme odhalit mechanismus této moci. [l. c.]

30 Tento postup je opravdu z větší části tradiční, ale přesto vyžaduje jisté změny jako například v části „metoda a data“, kde nezkoumáme lidi, jak je tomu v kvalitativním výzkumu běžné, ale filmy. Tudíž jsou důležité otázky: jak provedeme výběr filmů, jak se na něj budeme dívat, jak budeme z toho sbírat data, jak je kódovat atd. Vyžaduje to trochu odlišný a citlivější přístup. [ibid: 12]

- 4) Tento bod je od minulého opačný. Je nutné provést opoziční čtení toho, co je jasně viditelné. Oprostit se od postav a dialogů. Znamená to kriticky prozkoumat, jak funguje moc ve filmu. Hledat implicitní významy.
- 5) Nakonec je třeba porovnat předcházející dva body. Tím zjistíme, jaké jsou mezi hegemonickým a opozičním čtením vztahy a můžeme z toho vyvodit závěry o tom, co nám film říká. [ibid: 13]

1.4 Filmová reprezentace

Vzhledem k tomu, že tato práce bude vyžadovat analýzu zobrazení sexuality ve scénách z vybraných filmů, je třeba si ujasnit, jak funguje filmová reprezentace. Obecně je reprezentace častým tématem v odborné literatuře a jiných různých textech o médiích. Proto pojednáme o několika nejvýznamnějších textech, ze kterých se pokusíme reprezentaci co nejlépe definovat. „Reprezentace (zobrazení) používá jazyk a obraz k prostředkování významu okolního světa. Slovem chápeme, popisujeme a definujeme, jak vidíme svět a podobně užíváme obrazy. Tento proces se odehrává prostřednictvím systémů podobných jazyku – jsou strukturovány na základě pravidel a konvencí. Jazyk se řídí souborem pravidel, která se týkají toho, jak vyjádřit a interpretovat význam. Podobně jsou systémy reprezentace využívány v malířství, kresbě, fotografii, ve filmu, v televizi a digitálních médiích“ [Sturken, Cartwright 2009: 22]. Reprezentace nám může poskytnout také myšlenku akceptování kulturního relativismu, jelikož jednotlivé kultury mohou určitým věcem přikládat naprosto odlišný význam. [Hall 1997: 61] Podle Petra A. Bílka (2012) je reprezentace, vzhledem k užívání v různých kontextech, poměrně terminologicky neukotvená. V humanitních vědách se tento termín používá velmi často a je velmi rozšířený, navíc je to do jisté míry pojem abstraktní. Není tedy jednoduché reprezentaci jasně vymezit. Jiný pohled na ni mají sociologové nebo politologové, a jiný teoretici umění. [Bílek in Veberová et al. 2012: 11]

I v běžném životě si neustále vytváříme určité reprezentační systémy, abychom mohli celistvě chápat realitu i její konkrétnější části. V zásadě nám reprezentace říká, co to ta realita je. Naše chápání a utváření reality se zprostředkovává skrze jazyk či reprezentace. [Webb 2009: 26] V dnešní době je zvlášť komplikované rozlišovat mezi skutečností a obrazy. Jak tvrdí Jean Baudrillard (1983), jsme obklopeni pouze simulacemi skutečnosti, naše společnost je modelem hyper-reality³¹, ve kterém si musíme vybírat mezi odlišnými obrazy reality.

31 Baudrillardovu teorii uvádíme jako ukázkou dalších možných přístupů k reprezentaci. Nemáme prostor se jí věnovat více. Objasníme alespoň slovo hyper-realita. „Hyper“ „...znamená reálnější než reálný, stav, ve kterém

[Baudrillard 1983: 2] Naše chápání světa je do značné míry zprostředkováno médii, ukazují nám místa nebo události, které třeba nikdy nevidíme, ale věříme tomu, že jsou skutečné.

1.4.1 Historie filmové reprezentace

Historie filmové reprezentace je poměrně rozsáhlá a často názorově protichůdná. Velmi jednoduše řečeno, čím hlouběji se ponoříme do minulosti, tím více tehdejší filmoví teoretici považovali film jako přesné promítnutí reality. Naopak za poslední desetiletí se nahlíží na čistou filmovou reprezentaci s daleko větší kritikou. [Sturken, Cartwright 2009: 22] Kritický přístup k filmové reprezentaci poskytuje též nová filmová historie³². Reprezentace je pro ni komplikovaný jev, na nějž působí mnoho různých tlaků, nelze ho brát jednoduše. V potaz musíme brát vlivy filmové produkce a také recepce. Film nereprezentuje jednosměrnou cestu k divákovi, jde o mnohovýrobní proces utváření a chápání významů. [Szczepanik 2004: 25] V posledních dekádech, jak zmiňuje Casetti (2008), teoretici doslova zbrojí proti termínu reprezentace a jeho nadužívání. Jedná se o kritiku čisté reprezentace. Někteří autoři se dokonce chtějí rozloučit s pojmem reprezentace, který může být dle nich zavádějící. Příspěvků k tomuto tématu je mnoho. Rozdělují se ale na tři hlavní proudy. Filozofický³³, estetický³⁴ a militantní³⁵. Mezi nejznámější kritiky, kteří rozvíjí debatu o kritice čisté reprezentace, patří Barthes a Lyotard³⁶. [Casetti 2008: 238,239] Z těchto uvedených informací vyplývá zřejmá pluralita myšlenek a postojů.

Kulturální studia výrazně zasahují do diskurzu reprezentace a identity. Zabývají se významy a reprezentací v kulturních produktech, které analyzují, aby zjistily, jak jsou

je za reálné považováno to, co vzniká dle kódů a simulací. Za reálné je chápáno nikoli cosi jako danost (krajina či moře), nýbrž znovu vytvořené dle modelů, kódů či simulací“ [Hauer 2002: 125].

32 Nová filmová historie je specifický kritický přístup k historii a k tomu jak se má zpracovávat. Pro autory nové filmové historie je podstatnější, nežli umělecký význam, zkoumat kulturně-historické kontexty, zabývat se produkcí, distribucí, recepcí apod. Snaha po maximální objektivitě a revizi ideologicky zatížených textů. Čerpají z co nejvíce možných zdrojů (zajímá je ekonomický, technologický, sociální a kulturní kontext). [Szczepanik 2004: 10]

33 „... pojmát reprezentaci jako re-representaci znamená pouze opakovat logiku, která upřednostňuje přítomnost věcí, místo aby jasně poukázala na jejich nepřítomnost...“ [Casetti 2008: 238].

34 Reprezentace nemá sloužit jen uměleckým aktivitám, dílu se má vrátit zpět materiálnosti a vytvořit objekt. [ibid.: 239]

35 Jedna z kritických myšlenek říká, že reprezentace vlastně vnucuje divákům svůj „svět“ a jednotlivci do toho nemohou zasahovat svými zkušenostmi ze života. [l. c.]

36 Barthesova kritika je spojena s jeho pojmem „tupý smysl“, který Barthes, stručně řečeno, považuje za třetí úroveň významu nějakého díla. První úroveň je informativní, druhá je symbolická a třetí je nejhůře definovatelná, je to význam, který přesahuje příběh filmu. Je nejčastěji spojen s emocemi. [ibid.: 240] A-cinéma je pojem, který nám představuje Lyotard. Barthes se svým přístupem snažil odhalit to, co je nezobrazitelné, kdežto Lyotard hledá to nezobrazitelné vně reprezentací. [ibid.: 244-245] „Pro a-cinéma je důležité překročit práh ekonomična, mimetična, reprezentace; otevřít se tomu, co je obvykle potlačeno nebo vyškrtáno, dynamice, energii, libidu; otevřít se nezobrazitelnému“ [ibid.: 245].

sociálně konstruované. Kulturní studia často proplouvají i do oblasti recepčních studií, které v kontextu filmových studií v poslední době hrají velkou roli. Zajímají se o to, jak publikum přijímá významy ve filmech a o „(...) objev, že všechny reprezentace mají politický charakter, a kritika ideologie (prosazovaná například skupinou okolo časopisu Screen) přivádějí pozornost nejen k individuálním odpovědím na kulturní produkty, ale také k sociální konstrukci významu a ke způsobům, jimiž jsou sociálně konstruovány identity prostřednictvím filmové konzumpce“ [ibid.: 316,317].

1.4.2 Ideologie ve filmu

Filmová reprezentace je vždy určitým způsobem spjatá s ideologií. Ideologií jsou zde myšleny sdílené vzorce hodnot a postoje v sociálních sítích jednotlivců. Pomocí ideologií těmto hodnotám dáváme „platnost“. Jinými slovy: působí na nás poté jako něco přirozeného, co tak vždy bylo a bude. [Sturken, Cartwright 2009: 32] Obrazy, jak popisuje Sturken s Cartwright (2009), jsou důležitou součástí naší kultury, „říkají“ lidem, jak dle nich vypadá krása, láska, sociální hodnoty apod. Film, který je tvořen v určitém ideologickém kontextu, zároveň ideologii svým sdělením též ustavuje – jde o vzájemnou působnost. Upevňuje sociální konstrukce ohledně pohledu na normy spjaté například s homosexualitou, láskou nebo nacionalismem. [ibid.: 33] Ideologie způsobují reprezentaci určité komplikace. Naskýtají se nám poté otázky typu: „Jakou konzistenci mají věci, které se objevují na plátně? Do jaké míry jsou pravdivé? Obraz sám o sobě je pouhou náhražkou; předkládá skutečnost skrze zdání; zpřítomňuje objekty, které před námi ve skutečnosti nejsou. V tomto smyslu je pravdou, že reprezentace je místem iluze“ [Cassetti 2008: 252].

K tématu ideologie významně přispěl filozof Louis Althusser. Z jeho pojetí ideologie bude čerpat i tato práce. Ideologii pojímá velmi komplexním přístupem³⁷, ale k našemu tématu postačí část rozebírající ideologii a subjekt. „... Ideologie existuje pouze pro konkrétní subjekty a toto určení ideologie je možné pouze na základě subjektu, tj. na *základě kategorie subjektu* a jeho fungování“ [Althusser in Bendová, Strnad et al. 2014: 297]. Petr Kužel (2014), interpretující Althusserovu ideologii subjektu, popisuje, že jsou klíčové dva pojmy,

37 Louis Althusser vešel ve známost zejména v 60. letech svým přehodnocením Karla Marxe, což pro marxistickou teorii znamenalo další posun směrem dopředu. V mnoha směrech ji rozvinul. U Althussera bylo též podstatné, že pro něj teorie znamenala základní kámen, na kterém chtěl postavit politickou praxi. Althusser se snažil vždy bojovat proti dosavadnímu systému s pomocí marxistické teorie. [Kužel 2014: 15-18] Althusserovým „... cílem bylo v podstatě vytvořit autentickou neempiristickou marxistickou filosofii a zkonstruovat marxistickou vědu (historický materialismus), která by měla ne-ekonomistickou, ne-humanistickou a ne-historicistickou formu“ [Kužel 2014: 33].

konkrétně rozpoznání a nerozpoznání. Tyto dva mechanismy hrají zásadní roli u automatického vnímání člověka jako subjektu, ale důležité je též to, že se za subjekt považuje každý člověk. Tento mechanismus způsobuje, že člověk o sobě více nepřemýšlí a považuje svoje bytí za již nějakým způsobem utvořené. Tím pádem sám sebe bere za autonomní jednotku. Nehledá příčiny, jakými ideologiemi byl ustanoven. Vše mu připadá jako přirozenost. [Kužel 2014: 233-235] Althusserovo pojetí ideologie podporuje logiku argumentace této práce – tedy, že ideologie je něco, skrz co prožíváme běžnou realitu života a máme k tomu neproblematický postoj. Nebereme v potaz nějaké přirozené či univerzálně dané věci, ale naopak se budeme snažit odhalit působící dominantní ideologie, které se tváří jako ty jediné „správné“.

1.5 Shrnutí teoretické části a vymezení vlastního přístupu

Na první pohled by se mohlo zdát, že práce čtenářovi poskytla roztržité teoretické zázemí, neboť čerpala z mnoha autorů a jejich teoretických koncepcí, a navíc musela skloubit dvě odlišná paradigmatu – sexualitu a sociologii filmu. Do hledáčku se nám dostalo mnoho obtížně definovatelných pojmů (každý jednotlivý pojem by vystačil na samostatný text) jako je moc, ideologie, reprezentace, sociální konstrukce reality apod. Smyslem však nebylo rozebírat vše do posledního detailu, ale vyjmout to podstatné, co se váže k tématu tohoto textu. Vzhledem k cíli práce bylo však nezbytně nutné vytvořit síť teorií a z ní uplést cestu, která vede jedním společným směrem. Tou cestou jsou možnosti, jakými zmíněné teorie rozkrývají případně skryté významy a jak překračují hranice „přirozenosti“. Práce ukázala několik možných přístupů zabývajících se identitou a její reprezentací propojenou s ideologií. Z kontextu historie sociologie filmu, ať již české či světové, jsme si mohli uvědomit slabá místa, jež je třeba kriticky revidovat, případně je úplně obejít a najít vhodnější metodu.

Teoreticko-analytický přístup této práce obecně vychází z pohledu sociální konstrukce reality spojeného především s vnímáním sexuality jako společenského konstruktu dle pojetí Jeffreyho Weekse. Bude pro nás tedy marginální biologické hledisko, ale naopak na základě poznatků Foucaulta, Bourdieua a Mulvey budeme pozorovat různé přístupy k utváření a zobrazování sexuality, a následovat bude její dekonstrukce v analyzovaných filmech. Předpokladem práce je kritika, výše zmíněných autorů, vůči dominantnímu patriarchálnímu a heteronormativnímu řádu s ohledem na sexualitu. Filmy byly natočeny ve společnosti, která do jisté míry spadá pod tuto kritiku, očekáváme tedy určité tendence směřující k nerovnoměrnému zobrazení odlišných sexualit či rozdílů mezi mužem a ženou. Klíčové

bude rozkrýt funkci ideologie, která zakrývá odlišné jevy, jež se vymykají dominantnímu „normálnímu“ postavení. Zde jsme se inspirovali Althusserem. Inspiračním a hlavním zdrojem sociologické analýzy filmů nám bude přístup od Sutherland a Feltey. Jejich postoj souzní s předchozími pohledy, tedy základem je dekonstruovat filmy a hledat nejenom očividné významy, ale též ty skryté, pomocí nástrojů, které jsme si uvedli v kapitole: sociologická analýza filmu. V metodologické části vybraný přístup ještě zkonkretizujeme.

2. Metodologická část

2.1 Výzkumný problém a výzkumné otázky

Shrnutí v předchozí kapitole je jakýmsi teoretickým podhoubím pro následnou metodologickou část a udává celkovou logiku a směr práce. Východiskem analytické části je předpoklad výskytu nerovností v reprezentaci sexuality v českých filmech. Cílem práce je tyto nerovnosti vyhledat a interpretovat. Poukázat na to, jak divákovi ideologie zprostředkovává „klasické“ stereotypy ohledně sexuality a jak příkládá určitým věcem různé významy. Jinými slovy, co ideologie předkládá jako „normální“ a co jako „odlišné“. Nebudeme se zabývat sexualitou ve formě lásky a citů, ale sexuální identitě a diferencí mezi mužskou a ženskou reprezentací sexuality, jak již naznačila teoretická část práce. Zaměříme se též na filmový styl, který tyto reprezentace vytváří. Konkrétně se tomu chceme přiblížit pomocí těchto výzkumných otázek:

Jakou pozici zastává ideologie heterosexuality k odlišným sexualitám?

Liší se zobrazení ženské a mužské sexuality?

Zobrazují filmy sexualitu explicitně, či spíše implicitně?

Poté, co provedeme analýzu a zjistíme odpovědi na tyto výzkumné otázky, se pokusíme vytvořit na základě těchto poznatků obecný pohled na problém konstrukce sexuality v českých filmech. Zastřešující otázka zní:

Jak je sociálně konstruována sexualita v současných českých filmech?

Metodou pozorování filmů bude výše zmíněný přístup autorů Sutherland a Feltey (2010). Filmy budou sledovány prizmatem sociologické perspektivy. Přesněji řečeno, budeme sociologicky zkoumat obsahy filmů se zaměřením na sexualitu. Analyzovat se budou jednotlivé filmové scény a v nich se zaměříme na konkrétní detaily a interakce mezi fikčními postavami. Ačkoliv autoři popsaného sociologického přístupu nabízejí vždy dvě možnosti, v našem podání metody zkombinujeme. Jak to bude vypadat a fungovat? V teoretickém pozadí této metody budeme kombinovat jak přístup symbolického interakcionismu, tak konfliktualistické perspektivy. Argumentem je, že nás zajímají stejně lidské interakce v souvislosti se sexualitou, jako mocenské pozadí skryté za ideologií. Nejprve prozkoumáme narativní strukturu filmů, poté se zaměříme na explicitní a implicitní význam filmu, což

nakonec spojíme a vyvodíme z toho závěry. Tato analýza by nám měla poskytnout reprezentaci filmové sexuality a rámeček jejího zobrazeného diskurzu.

2.2 Výběr filmů

Nejproblematictější metodologickou částí je, jak vhodně vybrat filmy. Zvolit ideální či „správný“ vzorek je téměř nemožné. Proto práce považuje výběr filmů za své kritické místo a předem na něj upozorňuje. Jsme si vědomi, že každý takovýto výběr je jistě zcela subjektivní a záleží vždy na pohledu daného výzkumníka. Nebudeme tedy interpretaci výsledků považovat za jednoznačně objektivní a „pravdivou“ reprezentaci sexuality v českých filmech. Tím se ovšem práce nezřídka poukázat, pomocí pádné argumentace, na případnou problémovost reprezentace sexuality v českých filmech. Pojem „současný“ český film si vymezíme konkrétním časovým obdobím, což jsme si stanovili od roku 2000 do 2013.

Nejprve nahlédneme do struktury české kinematografie, od roku 2000 do 2013 bylo v České republice natočeno okolo 250 hraných filmů³⁸. [czech film center : online] Podmínky pro zařazení filmů do druhé filtrovací části byly:

- 1) Fikční příběh se musí týkat současnosti. „Současností“ myslíme vyprávěné příběhy s časovým kontextem po roce 1989. Vyřazeny tudíž byly všechny pohádky, historické filmy, atd.
- 2) Všechny filmy musí být ryze české výroby. Vyřazeny byly zahraniční filmy natočené na našem území či koprodukce.
- 3) Filmy musely obsahovat témata, která obsahovala prvky lásky, intimity a sexuality.
- 4) Musí jít o celovečerní a profesionální (uvedení v kině nebo v televizi) hrané filmy.

Již zde se jistě projevuje subjektivnost výběru, jelikož bylo obtížné někdy rozlišit mezi hraným a amatérským filmem, či poznat, zda se ve filmu objevují prvky sexuality, lásky a intimity. Případně zda jde o český, či spíše slovenský film. Jelikož však není cíl práce kvantitativní výzkum a jde nám spíše o zachycení určitého sociálního problému a jeho analýzu, tak tato určitá subjektivita, které se dá těžko vyhnout, nehraje podstatnou roli. Po tomto prvotním výběru obsahoval vzorek 74 filmů, tedy téměř 30 % celkové produkce obstálo

38 Veškeré statistiky byly čerpány z databáze „Českého filmového centra“. Viz (<http://filmcenter.cz/cz/filmy-od-roku-1991/bygenre/0/0/20>).

našimi kritérii. Tento výběr filmů však není konečný, jelikož ne všechny filmy obsahují dostatečný počet sekvencí se sexuální tematikou. A navíc se mnoho filmů svým zpracováním překrývá. V neposlední řadě by zdaleka nebylo možné všech 74 filmů analyzovat, to by překračovalo limity této bakalářské práce. Proto bylo nezbytné provést druhou selekci. Před druhým výběrem jsme provedli obsahovou analýzu 74 filmů, abychom si mohli udělat lepší představu o celkovém korpusu filmů, ze kterého budeme vybírat finální filmy. Nicméně je třeba dodat, že tato analýza má jen okrajovou roli, protože jde opět o relativně subjektivní pohled výzkumníka, témata filmů často splývají a nelze je tak jednoduše škatulkovat³⁹.

Klíčovou otázkou následně bylo, jak filmy vyfiltrovat dále, aby splnily podmínky sociologického kvalitativního výzkumu. Podle Hendla (2005) můžeme film zařadit v kvalitativním výzkumu do zkoumání dokumentů. A při jejich zkoumání můžeme postupovat podobně jako při jiných obvyklejších výzkumech, jako jsou například rozhovory. [Hendl 2005: 133] Proto při výběru vzorku filmů můžeme uplatnit i stejný způsob výběru jako u ostatních druhů výzkumu. Jelikož náš jednotný soubor 74 filmů potřebuje výrazně zredukovat, nemůžeme využít předem dané struktury, ale jak popisuje Hendl (2005), zvolíme „postupné určení výběrové struktury“ [ibid.: 151]. Co to znamená v praxi? Disman (2007) říká, že nejlépe uděláme, pokud si vybereme nejprve jeden dokument (v našem případě film) k analýze a poté ho interpretujeme. Ze získaných poznatků se rozhodneme, jakou cestou se vydáme dál, jaký bude nejvhodnější další dokument, abychom nasýtli co nejkomplexněji výzkumný problém a prozkoumali všechny jeho dimenze. Až nastane situace, že nám dokumenty nebudou přinášet nic nového, tak výběr vzorku můžeme ukončit. [Disman 2007: 304]

Pro větší objektivitu popíšeme celý proces naší výběrové fáze. Prioritou bylo vybrat filmy, jejichž příběhy a motivy se zabývají sexualitou. Navíc v nich sexualita nesmí mít okrajovou roli. První film byl „Muži v naději“. Analyzovali jsme ho a z následných zjištění, která budou interpretována v další části textu, jsme se pokusili další film vybrat takovým způsobem, aby přistupoval k tématu jinak. Což znamená, že jsme obecně vždy hledali

39 Tato předběžná kvalitativní obsahová analýza má posloužit zejména k lepšímu přehledu témat filmů spojených s láskou, intimitou a sexualitou. Může upřesnit následnou selekci finálního vzorku filmů. Ty nejvýznamnější témata rozdělíme do několika bodů. 1) Velkou kategorií jsou „teenagerské“ filmy, ve kterých se nejčastěji objevují dvě témata, jimiž jsou láska o prázdninách a hledání prvního sexu, 2) Láska a sexualita spjatá s lidmi na okraji společnosti (chudoba, drogy apod.), 3) Hledání lásky, 4) Krize středního věku a problémy v manželství, 5) Láska a sexualita na cestách/výletech, 6) Láska a sexualita ve vesnickém prostředí, 7) Nevěra. Nejvýraznější témata jsou zejména hledání lásky a nevěra, ty se objevují ve většině filmů ohledně vztahů, lásky a sexuality. Jsou na nich postavené narace příběhů, mnoho interakcí mezi postavami apod. Jsou to témata, které budou součástí analytické práce.

tematické protiklady. Přesněji řečeno práce analyzovala filmy různých věkových kategorií (myšlen věk hlavních filmových postav), různý přístup k sexualitě (heterosexuální, homosexuální atd.), odlišné žánry (komedie, romantický film, drama atd.), různé narativní struktury (příběh je buď vyprávěn spíše ženskou postavou či mužskou), rozdílnou návštěvnost v kinech („populární“ film a méně oblíbený) a nakonec témata filmů (první láska, láska o prázdninách, nevěra, krize středního věku, problémy manželství atd.). Důležité je dodat, že všechny tyto kategorie byly vybrány pod zastřešujícími teoriemi, ze kterých vycházíme – hledali jsme nerovnosti v reprezentaci sexuality a to, jak se projevují ve filmech. Tímto postupným výběrem jsme vybrali těchto deset filmů:

- 1) Muži v naději
- 2) Ženy v pokušení
- 3) Pusinky
- 4) Venkovský učitel
- 5) Raffáci
- 6) Panic je na nic
- 7) Román pro muže
- 8) Účastníci zájezdu
- 9) Vratné lahve
- 10) Můj vysvětlenej deník

Všechny tyto filmy splňují výše zmíněné podmínky, výzkum kvalitně „nasycují“ a je možné z nich vytvořit teorii na základě stanovených výzkumných otázek a výzkumného problému.

2.3 Hypotéza

V současných českých hraných filmech po roce 2000 se zobrazují určité sexuální nerovnosti. Heterosexuální ideologie staví odlišné sexuality mimo rámec normativity. Jsou jasně reprezentovány rozdíly mezi mužskou a ženskou sociální konstrukcí sexuality. Žena figuruje v těchto filmech jako sexuální objekt, kdežto muž zastává roli pozorujícího subjektu.

3. Analytická část

3.1 Heterosexualita a homosexualita

„Od roku 1980 se toho změnilo mnoho, ale tradiční homofobní postoje a heteronormativní hodnoty zůstávají dále hluboce zakořeněné“ [Weeks 2010: 22]. Jak říká Fafejta (2004), heterosexualita patří k významným a převládajícím institucím, jejíž dominanci často uznávají i lidé vyznávající jinou sexualitu. Proto heterosexualita běžně stanovuje společenské normy a hodnoty. Lidé ji vnímají jako tu „normální“ a přirozenou. Je pro ně normou a předlohou. Ovlivňuje vnímání genderových rolí. Sociální konstrukce sexuality a klasické rozdělení na muže a ženu, pomáhá lidem ve srozumitelnosti. Heterosexualita se vymezuje vůči jiným sexualitám, zejména homosexualitě, a ta ji vlastně tím legitimizuje, bez ní by nemohla skutečně existovat. [Fafejta 2004: 76-79]

Není to ovšem nic překvapivého, vzhledem k tomu, že heterosexualita se může opřít o to nejdůležitější, tedy o reprodukci, bez níž bychom nepřežili. Takže sex pro radost, ať už jakéhokoliv druhu, tomuto požadavku může těžko konkurovat. [Bhattacharyya 2002: 18] Podle autorky Bhattacharyya (2002) existují určité interpretace, že i fyzické potěšení se může měnit pod vlivem různých sociálních faktorů, tudíž by sexuální konstrukce byla důležitější než by se mohlo zdát. Ideologie heterosexuality působí prostřednictvím kultury a to buď přímou propagandou či žitou kulturou každodennosti. Heterosexuální kultura se takto šíří ve společnosti jako reklamní multimediální kampaň. Zejména prostřednictvím veřejné kulturní zábavy. Kamkoliv se v naší společnosti podíváme, vidíme v drtivé většině reprezentaci heterosexuálních lidí, kteří se milují a žijí spolu, málokdy tato ideologie zobrazuje odlišnosti. Většina populární kultury včetně filmů, které jsou naším tématem, se dá považovat za „reklamu“ pro heterosexuální život. Klasické archetypy populární romantiky lze ztotožnit s představou romantiky heterosexuální. Právě z důvodu, že je nadvláda heterosexuality považována za běžný, či až neviditelný společenský jev, a nepotřebuje být tudíž pojmenována, či explicitně tematizována, neměl by být vliv její ideologie podceňován. [ibid: 21-29]

3.1.1 Dominance heterosexuální ideologie ve filmech

Cílem této kapitoly je rozkrýt fungování heterosexuální ideologie ve vybraném vzorku filmů. Na různých filmech si ukážeme, jakými způsoby v nich heterosexuální ideologie přistupuje k homosexualitě. Na konci kapitoly shrneme naše dosavadní zjištění⁴⁰. V práci chceme dokázat, že ačkoliv je úroveň reflexe homosexuality ve vybraných filmech různorodá, její vyznění je téměř vždy negativní. Zaměříme-li se na výstavbu narace, tak zjistíme, že z původního zkoumaného vzorku 74 filmů, pouze dva staví do svého fikčního světa postavu homosexuála ve výraznější roli. U filmových příběhů je ze sociologického hlediska podstatné analyzovat nejen, co je nám ukazováno, ale též to, co je našemu zraku „skryto“. Nejnavštěvovanější filmy⁴¹ mají tendenci ve filmovém příběhu zcela ignorovat odlišnou sexualitu, nacházíme v nich pouze heterosexuální jedince. Dále existuje několik filmů, ve kterých je homosexualita reprezentována alespoň v nějaké formě. Jaké možnosti zobrazení si pod tím představit? Například menší filmové role nějaké postavy či postav s odlišnou sexualitou jako je pár dvou gayů v „Účastnících zájezdu“ a dvou lesbiček ve filmu „Můj vysvětlenej deník“. Další frekventovanou formou zobrazení homosexuality jsou dialogy zprostředkované mezi heterosexuálními postavami – nejčastěji se jedná o negativní narážky (vulgarity, zesměšnění apod.), jak si ukážeme později na několika příkladech. Ideologie homosexuality „potlačuje“ homosexualitu, a to následujícími způsoby. Nejenom, že homosexualita ve filmové naraci většinou nedostává prostor, ale zároveň pokud se objeví, tak je předkládána jako něco nenormativního, a homosexuální postavy reprezentuje jako ty „divné“. A to jak v explicitní, tak i v implicitní formě. V těchto filmech se do jisté míry vytváří ryze heteronormativní fikční společnost.

Tudíž můžeme konstatovat, že české filmy o vztazích, lásce, sexualitě a romantice souzní s heterosexuálním pohledem. Již v této úvodní fázi analýzy je zřejmé, že člověk s jinou sexuální preferencí nežli heterosexuální nemá mnoho příležitostí ve filmu sledovat sexuální/romantické hodnoty, ideály a vzory spřízněné s jeho sexuální orientací. Proto jsou homosexuálové v tomto ohledu znevýhodněni. Logicky se dá předpokládat, že populární filmy jsou prostoupeny dominantní ideologií nejvíce. Jsou totiž zaměřeny na většinové publikum, které je heterosexuální. Tudíž jsme se u našeho výběru filmů zaměřili i na hledání

40 Shrnutí dosavadních zjištění bude formulováno vždy na konci i u všech následujících kapitolách.

41 Divácká návštěvnost v kinech u třech nejnavštěvovanějších filmů z vybraného vzorku. Muži v naději – 852.199 diváků, Ženy v pokušení - 1.232.299 diváků a Vratné lahve - 1.254.282 neobsahují jediný odkaz na jinou sexualitu nežli heterosexuální. [ufd: online]

snímků, ve kterých patří reprezentace homosexuality mezi hlavní témata příběhu. Jimiž jsou konkrétně „Pusinky“ a „Venkovský učitel“. Podrobněji budou rozebrány v druhé části této kapitoly a to vzhledem k tomu, že se v nich heterosexuální ideologie projevuje spíše implicitně. Nejprve si ukážeme, jakým způsobem se „vyjadřují“ o homosexuální tématice filmy, v nichž zastává pouze částečnou roli. Jak uvidíme, jde o konkrétní explicitní verbální projevy, jež jsou vymezené vůči odlišným sexualitám. Celkově bylo těchto scén - konfrontace heterosexuálních jedinců s odlišnou sexualitou - zaznamenáno deset. Nejčastěji se tyto projevy vyskytovaly ve filmech zaměřených na dospívající publikum. Smyslem následujícího textu je na vybraných nejpodstatnějších scénách, sledovat a analyzovat interakci filmových postav.

Ve snímku „Můj vysvětlenej deník“ se ve filmu náhodně objeví pár dvou lesbiček. Už při příchodu jedné z nich si Johanka, hlavní hrdinka, ve své hlavě řekne:

„Golfský proud přinesl teplej přízrak z minulosti.“

Místo toho, aby jen uvedla, že přijela její kamarádka, upozorňuje okamžitě na její odlišnou sexualitu. Vymezení vůči homosexualitě eskaluje v následujících záběrech při táboráku, kdy se „Hagrid“ (jak se mu přezdívá), kamarád Johanky, zamiluje do dívky z lesbického páru. Ovšem „Hagrid“ nechápe vysvětlení, že dívka nemá zájem o kluky a ptá se Johanky, proč mu tedy nabízela, že s ním půjde ráno pro rohlíky. Johanka se mu to snaží objasnit ryze genderovým stereotypem předpokládajícím biologické rozdělení na muže a ženu:

„Asi v tom vztahu dělá chlapa, proč by chlap s chlapem nemohl jít pro rohlíky?“

Načež „Hagrid“, agresivně odpovídá:

„Já teda s žádným chlapem pro rohlíky nejdu.“

Mimo této krátké epizody s lesbickým párem můžeme v českém filmu spatřit i partnerství dvou mužů. A to konkrétně v komedii „Účastníci zájezdu“. Dvojice gayů odjíždí spolu s dalšími lidmi k moři. Již od prvního pohledu jsou zobrazení excentričtější nežli ostatní zástupci této sexuální menšiny v ostatních filmech – stylem oblečení nebo tím, že se líbají na veřejnosti. S čímž má problém česká rodina, která čeká na stejný autobus. V momentě, kdy kamera snímá zmíněný polibek, se střihem přeneseme na otce, který vzápětí upozorní svoji ženu:

„Ty vole mámo, viděla si to, ty vole teplajzníci“

„jak se olizujou buzny“

Všichni včetně dětí na ně dále upřeně hledí, zatímco situaci komentují rodiče. Matce se to nelíbí, což dokládá její prosebný výrok, aby nenastoupili do stejného autobusu. Má také obavy o své děti, což potvrzuje nevybíravým výrokem:

„Aby děcka od nich něco nechytly“⁴²

Matka dětí se o dvojici gayů vyjadřuje jako o potenciálních násilnících a nelze z toho vydedukovat jinou než negativní konotaci. Explicitní forma prezentace homosexuality je tedy založena zejména na verbální vulgaritě či společenském odsouvání homosexuálů mezi ty „divné“. Nyní přejdeme k implicitnímu fungování ideologie. V reprezentaci homosexuality v rámci české kinematografie od roku 1989 let jsou výjimečnými filmy „Venkovský učitel“ a „Pusinky“, které jakožto jediné zařazují do narace postavy s odlišnou sexualitou, jež hrají větší roli než homosexuálové v ostatních filmech. Dalo by se proto očekávat, že tyto filmy budou odporovat dominantní ideologii heterosexuality. Práce ovšem prokáže, že tomu tak není. Cílem analýzy „Pusinek“ a „Venkovského učitele“ je odhalení toho, jak ve filmech funguje heterosexuální ideologie a jakými prostředky z jiné sexuality vytváří „ne-normální“. Zaměříme se pouze na nejdůležitější příklady, které postačí k analýze zkoumaného problému. Přesto musíme podotknout, že oba snímky by si zasloužily zevrubnější rozbor, ale to není v možnostech této práce – jejich samotná analýza by vystačila na celou jinou práci.

Pusinky vypráví stručně řečeno příběh o třech dívkách (Iška, Karolína a Vendula), které chtějí odjet do Holandska. Iška se v průběhu cesty zamiluje do Karolíny a tím se začne utvrzovat ve své homosexuální orientaci. Iška se musí několikrát stavit do pozice, která jí není přirozená. Dívky totiž během své cesty několikrát využívají taktiky, při níž svádí muže, aby je například svezli autem. Když dojde řada na Išku, tak si svlékne tričko a jakmile je do půlky těla nahá, povede se jí okamžitě zastavit auto se dvěma muži. Iška se však následně za své chování stydí. Nedokáže se vžít do role heterosexuální dívky, která flirtuje s muži pro zábavu. Je na rozdíl od svých kamarádek klidnější a uzavřenější – což jsou vlastnosti, kterými ji film staví do pasivní role, jež nemá vliv na dění okolního světa. V jiné scéně Iška políbí Karolínu a přizná se jí ke své orientaci. Karolína ji vyjádří zklamání a odmítá ji. Od té chvíle, co se Iška

42 Podobných scén negativně vymezených vůči homosexuálům je více. Například v Raffácích jde jen o náznak: Chlapci si nafukují člun u řidiče autobusu a ten při pohledu na člun pronese: „pánové, já mít takovouhle lodičku, tak nejedu ve dvou jak náký buzny“.

začíná vyrovnávat s vlastní sexuální orientací, se zároveň začne podřizovat ostatním. Její filmová postava, i když patří mezi hlavní tři hrdinky, přestává mít vliv na vývoj narace. Na základě analyzování těchto interakcí mezi Iškou a ostatními, vidíme, jak funguje ve filmu implicitně heterosexuální ideologie. Iška je oproti aktivním heterosexuálním dívkám pasivní, a aby zapadla, tak se musí chovat stejně jako její kamarádky, které to od ní vyžadují. Nemůže se chovat tak, jak by chtěla, aniž by tím nevyvolala negativní reakci okolí. Je neustále konfrontována s heterosexuálním světem jakožto tím „normálním“, což si uvědomuje. Lituje se, protože nedokáže svojí identitu začlenit do společensky normativního rozdělení - mezi genderové role muže a ženu. Což vystihuje věta, kterou utěšuje Karolínu a říká jí:

„pane bože, já jsem měla být kluk“

Sama tím přiznává, že jako kluk by mohla milovat dívky a neměla by podobné problémy. Nemůže se chovat tedy přirozeně. Když se obě dívky dozví, že je Iška lesbička, změní se jejich chování. Předtím jim nedělalo problém se před Iškou svléknout, ale poté co ji považují za „jinou“, se k ní otáčí zády. Iška zůstává pořád stejným člověkem, přesto přiznání homosexuální orientace najednou vše mění. Viz dialog, který vede Iška s Vendulou:

Vendula: „myslíš si, že deviant jako jsi ty, mi bude předhazovat kluky?“

Iška: „myslíš frigidní?“

Vendula: „teplá!“

Explicitně ji označuje za devianta, a že jako člověk s jinou sexuální orientací jí nemá co radit a vůbec něco říkat ohledně kluků. Nepatří mezi ty „normální“, tudíž má zůstat stranou. Staví tím Išku do pasivní role, má si uvědomit, že nesmí mluvit ohledně něčeho, čemu „nerozumí“. A ani ona sama s tím nebojuje a spíše se té pasivitě přizpůsobuje. Příznaků odmítajících jinou sexualitu než heterosexuální je ve filmu více, nám však posloužily výše zmíněné jako nejpřímější důkazy. Iška je zařazena do společnosti, ve které je považována za tu „divnou“. Ostatní hlavní postavy jí odsuzují a dávají najevo, jak se má nebo nemá chovat.

„Venkovský učitel“ je příběh Petra, který se stěhuje do venkovského prostředí, kde začne učit na základní škole. Seznámí se s Marií a jejím sedmnáctiletým synem. Vesnice, kde se usídlí, je ryze heterosexuální. Petr svou sexuální orientaci tají. Své pocity a přesvědčení si nechává pro sebe. Petr je stejně jako Iška nekonfliktní, klidný a uzavřený člověk. Problém nastane, když se do něho zamiluje Marie. Ostatní lidé, jež nevědí o Petrově homosexuální

orientaci, ho považují za vhodného partnera pro Marii. Naopak Petrovi se zalíbí její syn. Zažije s ním dva poměrně konfliktní momenty. Když Petr pozoruje chlapce, jak je v seníku s jinou dívkou, tak se dostává do pozice, která mu příjemná, protože ho mladík přitahuje a nechce ho vidět s dívkou. Petr je s té situace sklíčený, jelikož si uvědomuje svoji odlišnost, podobně jako Iška. Druhý moment je podstatně kontroverznější, jež nám Petra ukazuje v negativním obraze. Petr sleduje syna Marie, když spí a následně se ho začne dotýkat na intimních místech. Kamera tento akt nezabírá, divák si to musí domyslet, je ovšem jednoznačně naznačeno co se odehrává. Petr je tu reprezentován jako někdo, kdo do jisté míry využívá příležitosti ke svému uspokojení. A v určitém smyslu se jedná o znásilnění, jelikož s tím ten druhý nesouhlasí (nevnímá to a spí). Petr je představován jako zvrhlý homosexuál.

Co jsme se dozvěděli sociologicky podnětného? Závěrem můžeme konstatovat, že jiná sexualita nežli heterosexuální je ve filmech většinou stavěna do negativní role. Na několika odlišných příkladech jsme si ukázali, že ideologie heterosexuality funguje různě - buď na explicitní, či implicitní rovině – ale v konečném důsledku mají filmy stejné negativní vyznění. Nemůžeme zjistit, do jaké míry se dají přirovnat filmy ke skutečnosti, ale přesto je třeba brát v potaz, že analyzované filmy českou fikční společnost zobrazují jako netolerantní, vymezující se vůči homosexuálům. Mezi explicitní vyjádření můžeme zařadit zejména verbální narážky v dialozích heterosexuálních postav vůči homosexuálním. Což nejsou ojedinělé situace, protože se často objevují ve filmech jak s homosexuálními postavami, tak i bez nich. Fikční postavy na odlišnou sexualitu vždy naráží a nenechávají ji bez povšimnutí. Petr z „Venkovského učitele“ je divákovi navíc reprezentován jako člověk, jež neovládá své touhy a do jisté míry „znásilní“ ve spánku chlapce, po kterém touží. V naší společnosti není podobné chování (dotýkání na intimních partiích) akceptováno a naopak je často tvrdě trestáno. Proto je zážející, že do této pozice filmy staví jednoho z mála fikčních gayů v českých filmech. Implicitní rovina ideologie pracuje sofistikovaněji. Jednou z možností je, že filmy úplně ignorují odlišnou sexualitu a nepadne o ní ani zmínka. A pokud se již téma homosexuality objeví, jako v „Pusinkách“ či „Venkovském učiteli“, tak i přesto, že působí na první pohled bezproblémově, je v něm jasná dominance heterosexuální ideologie. Postavy jak Išky, i Petra jsou pasivní a nemají větší vliv na naraci příběhu. Podřizují se ostatním heterosexuálním postavám a snaží se jim ve všem vycházet vstříc. Nedostávají větší prostor pro vlastní svobodné vyjádření, uvědomují si, že oni jsou ti odlišní v heterosexuálním světě. Obecně působí reprezentace homosexuality vůči heterosexualitě podřadně. Homosexuálové ani ve filmech, ve kterých mají větší roli, nejsou považováni za „normální“. Filmovému

divákovi, jehož orientace není heterosexuální, nezbyývá nic jiného, než se s touto reprezentací „smířit“. Vidí pouze heterosexuální vztahy, a pokud se ve filmu objeví téma homosexuality, musí sledovat, jak se vůči jeho sexuálnímu přesvědčení film jasně negativně vymezuje. Do jisté míry to diváka může utvrzovat v jeho jinakosti vůči „normálním“ lidem. V tom tkví nerovná reprezentace sexuální identity. Jako „správná“ je zobrazena pouze jedna možnost.

3.2 Diference mužské a ženské sexuality

Rozbor vybraných českých filmů nám potvrdil tendenci zobrazovat ženy jako sexuální objekt, určený pro pozorování. Muž naopak zastává v této roli pozici subjektu, pro něhož je „dívání se“ uzpůsobeno. A to platí jak pro mužskou postavu ve filmu, tak i pro diváka, jehož pohled zprostředkovává objektiv kamery, jak uvádí Laura Mulvey. [Mulvey in Oates-Indruchová 1998] Smyslem kapitoly je popsat konkrétní ukázky z filmů a následně je analyzovat. Mimo analýzy obsahu fikčního světa považujeme za důležité prozkoumat filmový styl a jeho prostředky, se kterými určitým způsobem utváří zobrazování žen a mužů. Většina analyzovaných filmů je vyprávěna z mužské perspektivy, tudíž se dá odlišné zobrazování očekávat. A proto se zaměříme také na snímky, které jsou v „režii“ ženských hlavních postav. Práce se pokusí dokázat, že ani tyto filmy nejsou výjimkou a většina podléhá nerovnoměrnému zobrazení mužské a ženské sexuality. Vycházíme-li z předpokladu Bourdieua, že vládnu muži, analyzované filmy tuto teorii potvrzují a maskulinní ideologii, ve které snímky vznikly, zároveň utvrzují. Již nyní můžeme konstatovat, že záběrů na odhaleného muže, který se stává objektem pro ženské pozorování v rámci sexuální motivace, je velmi poskrovnu. Například tomu tak je, když na začátku filmu „Pusinky“ dívky sledují svalnatého muže, kterého se pokusí v další scéně svést. Nebo když dvě dívky ve filmu „Účastníci zájezdu“ sledují na pláži plavčíka. Obě scény jsou velmi krátké, nejsou explicitní a kamera mužské postavy nezabírá v detailu. Jelikož je těchto scén ve srovnání s ženou jako sexuálním objektem minimum, je pro nás nepodstatné jim přiřkládat větší důraz.

„Raftáři“ patří mezi typický příklad filmů, ve kterém jsou ženy takřka po celou stopáž snímku zobrazeny jako objekty určené ke sledování. Dospívající chlapi nejsou, na rozdíl od dívek, nikdy kamerou zabíráni v sexuálně vyzývavé póze. Naopak oni jsou těmi, kdo dívky sledují a baví se o nich jako o sexuálních objektech. Neustále používají spojení - že chtějí získat „roštěnku“, chtějí „zasunout“ apod. Prostřednictvím jejich pohledů divák sleduje

záběry na dívky v sexuálně dráždivých pozicích a navíc často ve zpomalených záběrech s nediegetickou melodickou hudbou. Nazírání ženy jako sexuálního objektu je pomocí filmových prostředků (stříh, kamera, zvuk atd.) zdůrazňováno, tedy se nejedná o „náhodné“ jevy, ale jsou to vědomě vypracované situace. Nesčetněkrát vidíme v detailu záběry na výstřihy dívek a jejich pozadí. Ukázková scéna je při cvičení dívek, u kterého kamera snímá v detailu pouze jejich předkloněná těla. Poté následuje prostřih na mladíky, jak je pozorují. Při večerním koupání v řece vidíme holky nejprve v celkovém záběru a poté přijde rovnou stříh na detail hýždí, přes které je plácá vedoucí kurzu. Mezi dívkami nenalezneme jedinou, která by nebyla hubená a pěkná. Jejich role je omezena zejména na předvádění vlastního těla, drtivá většina dívek vůbec neovlivní naraci a působí jako vedlejší vizuální výplň samotného příběhu⁴³. Důraz na dobrý vzhled a přitažlivost zefektivňuje mužskou podívanou na ženu jako sexuální objekt.

Ani v „Pusinkách“ či „Ženách v pokušení“ nevidíme odhalené muže, přestože se jedná o film vyprávěný ženami. Roli sexuálního objektu i zde přebírají ženy, kterým kamera snímá pozadí a odhalené části⁴⁴. Jedna z explicitních scén nastává, když Karolína vyprovokuje Išky bratra, aby předvedl nebezpečný gymnastický prvek, a on za to na oplátku chce po Karolíně striptýz, v čemž mu vyhoví a následně se svlékne celá do naha. V Ženách v pokušení si hlavní protagonistky dokonce svoji roli sexuálního objektu uvědomují a naopak v tom vidí výhody. Dominantní úlohu ve vyprávění filmu hraje Vilma, která je přímým ztělesněním ženy jako sexuálního objektu. Za svůj život si vedla v deníku záznamy všech svých milenců (stovky?). Vilma je babička, ale na svůj věk vypadá stále přitažlivě. Výborný vzhled je pro ni ta nejdůležitější hodnota v životě, jak sama několikrát implicitně naznačí. Vilma má umělé poprsí, je vždy perfektně naličená, nosí vyzývavé oblečení s velkým výstřihem apod. Vilma se o sebe stará zejména kvůli mužům. Jak už v první své scéně říká dceři:

„kdybys věděla, co jsem musela provádět, než jsem ho dostala (kožich)“.

Její sexuální chování má vždy racionální účel a po celý život dostává za sex s muži benefity. Nikdy od ní neuslyšíme, že by mluvila o lásce, intimitě apod., touží především po

43 Jiným příkladem je film *Panic je na nic*, kde můžeme spatřit opakované záběry na dívčí části těl v detailu, které sledujeme skrze chlapcův pohled při koupání v bazénu, v rybníce nebo jízdě v autě. To jsou ukázky, kde vidíme záběry buď na poprsí, odhalené nohy či pozadí. Chlapci tato místa záměrně vyhledávají pro vlastní uspokojení, chtějí tam jít právě proto, že je možnost sledovat nahé dívky. Ve scéně, kdy se jeden z nich koupe v bazénu s nahými dívkami, se následně potápí a pod vodou pozoruje kamera nahá těla. Dívkám jde pouze o zážitek z koupání se, kdežto chlapec touží po dívčích tělech.

44 Ukázky: Můžeme je sledovat při koupání, kdy jsou celé nahé, při stopování Išky s obnaženým poprsím (aby přilákala muže) nebo Išky bratra, který v jednom momentu upřeným pohledem sleduje výstřih Venduly, jenž leze po čtyřech a nemá podprsenku, stříhem se přesouváme z pohledu chlapce na záběr detailu poprsí.

slasti a výhodách plynoucích ze sexu. Opakem je její dcera, která zastává konzervativní pohled a se svojí matkou často nesouhlasí a zpočátku se nechce jejími radami řídit. Vilma jí mimo jiné radí takto:

„měla bys důvěřovat i jiným orgánům, nepodceňuj IQ své frndy“.

Dále jí radí jak na muže, jak je má lovit, jak se má oblékat (oblečení chápe jako vstupní kapitál), jak se má chovat atd. Vilma chápe své tělo jako prostředek k tomu jak „sbalit“ muže, svůj pohlavní orgán bere jako návnadu. Zkoumáme-li interakci těchto žen mezi sebou, vyplývá z ní, že vědí, co dělají. A i když s tím zpočátku dcera Vilmy nesouhlasí, tak nakonec podlehne, což je pro ni nakonec „výhodné“, jelikož začne randit s přítelem své vlastní dcery. Tato proměna jen potvrzuje, že ženy nemohou být spokojené, dokud se nechovají stejně jako Vilma a nepřizpůsobí se mužské touze. Implicitně z toho vyplývá maskulinní ideologie. Ženy jsou ve filmu spokojené až tehdy, když se nabízejí a zároveň podléhají mužům. Pokud jsou konzervativní a nepřístupné, tak jsou zobrazeny jako nešťastné.

„Muži v naději“ je film, který nejexplicitněji ze všech zobrazuje ženy jako sexuální objekt. Snímek je plný mladých, krásných a neustále částečně odhalených žen (výstřihy). V mizanscéně se prakticky téměř nikdy neobjeví žena, aniž by neměla hluboký dekolt. Typická je sekvence u kulečníku. Scéna nemá žádné kauzální napojení na nějakou jinou scénu a působí jako samotná oddělená část. Celá se točí kolem Šarloty, jež je oblečená v krátkých šatech, které končí těsně pod hýžděmi, má obrovský výstřih, ze kterého jí doslova „vypadává“ poprsí. Kompozice mizanscény je umocněna celkovým zabarvením scény do hněda a jiných podobných nevýrazných barev. Z této barevné „šedi“ vystupuje jasně červená barva Šarlotiných šatů. Vše je přizpůsobeno tomu, aby scéna působila maximálně výrazně a přitažlivé pro pohled. Nevidíme a neslyšíme nic kromě sexuálních narážek. V jeden moment si sundá Šarlota své kalhotky a použije je jako čelenku, aby jí držely vlasy. Mužské obecnstvo v hospodě jí pouze sleduje. Souhrnně to celé působí jako „voyérské“ představení pro muže⁴⁵. Scéna zdůrazňuje rozdělení sexuální aktivity podle pohlaví – muž se má dívat a žena předvádět.

45 Příkladem z jiného filmu, konkrétně v „Románu pro muže“ už samotná zápletka filmu vyvolává kontroverzi. Film vypráví o třech sourozencích, kteří jedou na dovolenou do slovenských hor. Jeden z nich umírá na nevléčitelnou nemoc, tak mu jeho bratr na celý pobyt zaplatí prostitutku. Takže v průběhu celého filmu se z ní stává „sexuální otrokyně“, která za to, že dostala zapláceno, musí dělat vše, co se jí řekne, ona nikdy ani neprotestuje, je se svojí rolí smířená a plně se s tím ztotožňuje. V celém filmu jsou zobrazeny ženy buď jako sexuální objekty pro mužský pohled, nebo jako podřízené mužům ve smyslu poslouchání jejich příkazů, ženy ve filmu nemají sílu na vzdor (sestra bratrovi).

Pan Tkaloun, postava filmu „Vratné lahve“, je senior, který si nepřipouští stáří, a neustále se snaží pracovat a být nějakým způsobem činný. Neopouští ho ani sexuální apetit. Filmová sexualita je spojena zejména s panem Tkalounem. Rád pozoruje ženy, které se pohybují v jeho blízkosti. Když se ucházel o práci poslíčka, tak mu jeho vedoucí ukazoval call-centrum s asistentkami, jež mu budou přidělovat zakázky. V tom momentu kamera zabírá jeho pohled a následně detail na výstřih jedné asistentky. V průběhu filmu se dívá i po jiných ženách, pozoruje především nohy či odhalená těla. Nejpřímější zobrazení „voyérského“ pohledu jsou jeho sny/vize. Představuje si ženy, které zná z reálného prostředí, jak s ním jedou v kupé ve vlaku. Jsou vždy oblečené v erotickém prádle, které ze sebe následně svlékají. Objektiv kamery používá masku kukátka, jakoby se divák díval klíčovou dírkou. Vidíme, že ani věk filmové postavy nehraje roli při zobrazování sexuality. Mužská sexualita je zpodobněna díváním se na předvádějící se ženy.

Závěrem můžeme shrnout, že maskulinní ideologie v analyzovaných filmech funguje obdobně. Ukázali jsme, že nezáleží ani na typu filmu, jelikož většina z nich zobrazuje ženu jako sexuální objekt, a to i podobným filmovým stylem. Nejenom, že film ženy reprezentuje ve formě sexuálních objektů, které mají úlohu se předvádět, ale navíc to maximálně zdůrazňuje zejména pomocí kamery, střihu, hudby a pečlivě postavené mizanscény. Nejvíce využívaným komponentem je detailní záběr, který zabírá buď ženské výstřihy, odhalené poprsí či pozadí. Film svými prostředky intenzivně podporuje sexuální nerovnosti a především mužskou podívanou. Aby žena jako sexuální subjekt vyvolala dostatečnou touhu v mužích, jsou vždy efektivně vybrány přitažlivé (pěkné, hubené ženy s větším poprsím) ženy, a to ve všech věkových kategoriích. Což jen utvrzuje tendenci po větší „slasti z dívání se“. Divákovi je nabízena pro sexuálně motivovaný pohled pouze žena. Muži ve formě sexuálního objektu ve filmech téměř neexistují. Navíc z interakcí filmových postav jasně vyplývá, že to ženy buď považují za správné a výhodné chování, nebo si toho vůbec nevšímají. Ve všech těchto poznatcích je rozpoznatelná implicitní ideologie maskulinity, podporující stereotypní myšlení o ženách – žena má dobře vypadat a dávat se na obdiv mužům.

3.3 Aktivní žena a pasivní muž

Zobrazení ženy jako sexuálního objektu odkazuje k pasivitě - tělo ženy je jakoby vystavováno ve „filmové vitrině“ pro mužský pohled a neovlivňuje v této formě naraci. Proto je paradoxním zjištěním, že žena působí sexuálně aktivněji nežli muž. Sexuální aktivitou se zde myslí poslední krok, který vede k sexuálnímu styku. Na první pohled se to nemusí tak

jevit, vzhledem k tomu, že muž je ten, kdo ve filmech vyhledává sexuální příležitosti – mnoho filmů má takto vybudovanou naraci⁴⁶. Touhou mužů přiblížit se k druhému pohlaví za účelem získání sexuální slasti jejich aktivita končí. Zaměříme-li se detailněji na interakci mezi mužem a ženou v této oblasti, vyjde najevo, že muži většinou zůstávají pasivní a jen vyčkávají. V tomto smyslu je ženská sexualita reprezentována filmem jako „náruživější“ a „akčnější“ nežli mužská. V několika scénách dochází k extrémnějším situacím, ve kterých se ženská aktivita dá považovat skoro za znásilnění. Argumentem, že se ve filmech projevuje mužská nadvláda ve formě maskulinní dominance, není pouze potvrzení žen jako sexuálního objektu, ale také jejich sexuální aktivita a dostupnost pro mužské fikční postavy. Ženy jsou vykresleny jako sexuální „kořist“, kterou stačí ve fikčním světě najít. Pro lepší pochopení popíšeme několik klíčových scén, ze kterých, mimo jiné, vychází naše analýza.

V „Raftácích“ se ženská sexuální aktivita objevuje několikrát. Když se chlapci k některé z dívek dostanou blíže, tak jsou jimi ihned sváděny. Filip, jedna z hlavních postav, se připravuje, že pozve na rande jednu dívku. Když k situaci dojde, je dívka z návrhu nadšená a jdou spolu k seníku. Jakmile vylezou po schodech do horního patra seníku, tak se dívka rozplývá nad připravenými svíčkami a v momentu, kdy kamera zabírá Filipa, jak se otáčí dozadu, je již dívka svléčená a začíná ihned milostná předehra⁴⁷. Tato scéna není výjimkou, dívky málokdy otálí a naopak nemají problém s tím se během chvíle svléknout. Naopak chlapci žádné úsilí vydávat nemusejí. Ve filmu „Panic je nanic“ dívky zpočátku působí relativně pasivně, ale ke konci filmu Lenka svede postupně všechny tři chlapce a s každým z nich má pohlavní styk. Vždy to má stejný průběh. Jeden z mladíků za ní přijde, či jí náhodou někde potká, a prohodí mezi sebou několik vět. Poté situaci vezme do „svých rukou“ Lenka a chlapce buď políbí, či rovnou zve k sobě do maringotky. Následně dojde k sexu.⁴⁸

I ve filmu „Muži v naději“ jsou ženy vždy přístupné k sexu. Především se to týká Ondřejovy manželky a následně i milenky. Přestože má každá jinou motivaci, jsou to ony, kdo Ondřeje nakonec svedou. Jeho manželce jde nejprve hlavně o otěhotnění, proto se chová více racionálně nežli emotivně. Což je vidět na jejich prvním sexu ve filmu, kdy se během

46 Například v „Raftácích“ i ve filmu „Panic je nanic“ příběh vypráví o chlapcích, kteří hledají dívky, aby mohli ztratit panictví.

47 Ještě více názorná ukázka je scéna, kdy Daniel utíká před rozhořčeným vedoucím vodáckého kurzu. Jedna dívka mu pomůže se ukrýt na dámských záchodech, kde ho okamžitě, bez jakékoliv konverzace, začne líbat a dokonce ho připoutá ke konstrukci buňky, ale s tím, že jeho půlka těla zůstane na chodbě. Během vyprošťování Daniela ze záchodu se ho dívka zmocní, vykoná soulož a pak uteče oknem.

48 Kuriozitou je, že během pohlavních styků, všem mladíkům změřila penis. Dívky se totiž několikrát ve filmu dohadují o tom, který z chlapců vlastní nejdelší penis. A Lenka byla natolik zvědavá a aktivní, až z toho implicitně vyplývá, že nabídla sex za možnost ukojit svou zvědavost a „vyzkoušet“ si všechny chlapce.

styku baví o tom, jak si vymalují byt. Později si milenka Šarlota zjistí, kde Ondřej pracuje, a jde ho tam navštívit. Její záminkou je vrácení saka, které jí půjčil Ondřej, když se seznámili u kulečníku. V restauraci, kde Ondřej vaří, mu sdělí, že má jeho sako, ale nechala si ho doma. Zároveň dodá, že nebydlí daleko - stříhem se pak přesuneme k ní do bytu, kde již oba leží nazí pod peřinou vedle sebe. Ondřejovi tedy stačilo být pasivní a podvolit se Šarlotině svádění. Postava pana Tkalouna z „Vratných lahví“ také zastává pasivní roli. Navštívila ho bývalá kolegyně, o níž se mu zdály sexuální sny. Předala mu obálku, ve které bylo napsáno, že je každý čtvrtek od 16 do 20 hodin doma sama a také nakreslené srdíčko. Výše uvedené ukázky podporují tezi, že hlavní mužské postavy nemusejí být v sexuálním sblížení nijak aktivní.

Dosud zmíněné filmy jsou vyprávěny z pohledu mužského aktéra. Změní se role ženy, pokud vypráví příběh ony samotné? Odpověď je – nikoliv. Konkrétně ve snímku „Můj vysvěcený deník“ již v úvodu filmu hlavní postava popisuje svoji kamarádku Kasandru jako „samici“ – která se vyzná a ví, jak svést kluka. Což se několikrát ve filmu potvrdí. V „Pusinkách“ dívky, zejména Karolína s Vendulou, svádí muže, aby z toho měly určité výhody (svezení autem, jídlo). Dívky svým jednáním nepůsobí rozhodně pasivně, naopak tyto situace vyhledávají a nebojí se být aktivní – svádět, svlékat se apod. Když jsou dívky v bytě správce areálu, tak se střídají ve svádění. Nejprve se s ním začne líbat Vendula, ale nakonec skončí správce v objetí s Karolínou. Sexuální aktivita je v „režii“ dívek, správce areálu zastává neutrálně pasivní pozici. Nejuvědomější ženou, v ohledu sexuální aktivity, je Vilma z „Žen v pokušení“. Celý svůj život využívá vlastní tělo k tomu, aby získala to, po čem aktuálně touží. Několikrát to ve filmu zmíní a její deník s počty partnerů to jen dokládá. Poučuje a přímo vybízí v tomto jednání svoji dceru, která je oproti ní konzervativní. Radí jí, jak má muže svést, jak se má oblékat apod. I přes svůj vyšší věk se neostýchá svádět mladší muže.

Žena jako sexuální objekt a zároveň aktivní svůdkyně? Tak je reprezentována ženská sexualita v analyzovaných filmech. Tato dvojznačnost přidává na síle argumentu, že filmy jsou nerovně zkonstruované pro mužskou sexuální touhu – žena je zobrazena jako sexuální objekt a k tomu sexuálně aktivní a dostupná. Ženská sexuální aktivita jen potvrzuje maskulinní dominanci v českých filmech, která není na první pohled tak patrná. Není pochyb, že na filmy chodí do kin mnoho žen. Tudíž se, stejně jako například homosexuálové, musí v určitém smyslu podříditi dominantní ideologii. Nezbyvá jim nic jiného, než se na filmovou sexualitu dívat skrz „mužský“ pohled. Ve fikční společnosti analyzovaných českých filmů se

stává většina žen středobodem veškeré sexuality. Muži jsou reprezentováni jako ti co hledají - chtějí buď přijít o panictví, najít milenkou nebo si jen užívat, a fikční svět jim v tom vychází vstříc. Ale jakmile se dostanou k ženě blíž, stanou se pasivními a čekají na krok druhého pohlaví. Je důležité upozornit, že se objevují ve filmech výjimky, kde sexuální iniciativu přebírá muž, ale to je marginální jev. Nezbytné je zmínit, že k těmto závěrům jsme se dopracovali analýzou z několika různých filmů. Každý měl jinou stavbu narace, jiný filmový styl, různé žánry apod. Přesto většina z nich v konečném vyznění zobrazuje ženskou sexualitu stejně. Je zřejmé, že jde o systematický problém.

3.4 Sociální konstrukce sexuality ve filmech

Abychom mohli stanovit, jakým způsobem je sexualita v analyzovaných filmech sociálně konstruovaná, musíme vycházet z již získaných poznatků. Dovolíme si tedy zopakovat několik nejdůležitějších zjištění. Jak práce ukázala, dominantní roli při utváření sexuality hraje heterosexuální a maskulinní ideologie. Heterosexuální ideologie staví veškerou sexuální jinakost do ne-normativní pozice. Vztahy se utváří zejména mezi mužem a ženou s heterosexuální orientací. Pokud nám filmy zobrazí homosexuální dvojice, či jednotlivce, kteří se zamilují do heterosexuálního jedince, je toto prezentováno nejen jako jev odlišný, ale také doprovázený negativními konotacemi. Vytváří to konstrukci heteronormativní společnosti, a homosexualita je zobrazována jako to, co nepatří do veřejného prostoru. Maskulinní ideologie podporuje ve fikčním světě mužskou dominanci nad ženami. Žena je prezentována jako sexuální objekt pro mužský pohled. Tendenci směřující k nerovnoměrnému pohledu na sexualitu mezi mužem a ženou, zintenzivňuje druhý analyzovaný aspekt – ženská sexuální aktivita. Jak práce ukázala, většina hlavních mužských postav zastává pasivní pozici, zatímco ženy jsou ty, které dělají první krok, jež vede k následnému sexuálnímu styku. Navíc ženy, až na několik výjimek, muže neodmítají. Fikční společnost ve filmu vytváří konstrukci pro „ukojení“ mužských sexuálních tužeb. Divák sleduje svět, naplněný hubenými, krásnými, vyzývavě oblečenými a přístupnými ženami.

Sexualitu ve filmech konstruuje několik dalších jevů, z nichž některé podporují výchozí tezi nerovnoměrné sexuální reprezentace – jak si ukážeme dále. V dnešní společnosti již dávno neplatí, že by hnacím motorem sexuality byla reprodukce. Zejména od té doby, kdy se rozšířily antikoncepční pilulky, je sex především zdrojem zábavy a slasti. Platí to i pro konstrukci sexuality v analyzovaných českých filmech. Sexualita hraje ve filmech ještě jednu významnou roli – značně vystihuje a podporuje vzájemné sobecké chování postav. Sexuální

vztahy se utváří zejména pro potřebu uspokojení individuální touhy. Individualistické chování je zde velmi podstatné, protože málokterá hlavní filmová postava z analyzovaných filmů myslí na ostatní, i pokud jde o vlastní rodinu. Inklinaci k sobectví v sexuálním životě způsobuje nejčastěji téma, které prochází téměř všemi rozebíranými filmy a dá se považovat za určitý spojník - nevěra. V některých filmech navíc prezentování nevěry vytváří další argument pro tezi, že převládá dominance maskulinní ideologie. Nevěra je v nich ukazována pozitivně, jako něco, za co muži nemohou. Potvrzuje to tím mužskou nadvládu nad ženami. Muži mohou, a je jim dokonce doporučováno, ženy podvádět, protože tím nikomu vlastně neublíží. Nejznatelnější je to ve filmech, jimiž jsou „Muži v naději“ a „Ženy v pokušení“. Ženy v nich podstupují nevěru dobrovolně, za účelem zisku.

V „Mužích v naději“, nahlíží ženy na nevěru jako na prostředek, jak získat nějaké materiální věci, jako je například kabelka, protože tím muž dává najevo svou omluvu. Také jak říká tchýně své dceři:

„je to chlap, tak co chceš, ten za to nemůže“

Tím film explicitně říká, že už z biologického hlediska za nevěru muži nemohou a nemohou se jí ani bránit. Tato práce však vychází z konstruktivistického pohledu, tudíž nevěru nepovažuje za biologický fakt, který člověk neovlivní. Nevěru doporučuje tchán vlastnímu zeti. Přesvědčuje ho o tom, že nevěra zachraňuje vztah. Dokládá to i změna chování manželky, která je v první polovině filmu nespokojená, ale od té doby, co si její muž najde milenkou, své chování mění a je velmi šťastná. I manžel je spokojený až tehdy, když má milenkou. Do té doby si sexu s manželkou neužíval a bral to spíše jako povinnost, byl znuděný. Zkrátka řečeno, nevěra není demonizována.

Příběh filmu „Ženy v pokušení“ začíná manželovou nevěrou. S tím se manželka těžce vyrovnává a vidíme sérii scén, v nichž bojuje sama se sebou, aby se vymanila z psychických problémů. Proto je paradoxní, že se další nevěry dopustí ona samotná. Přesněji řečeno, podlehe příteli její vlastní dcery. Což je neobvyklý případ sexuální nevěry. Vilma, její matka, to okomentuje:

„ona je mladá takže se s tím vypořádá a ty si to pořádně užij“

Očividně podporuje nevěru i přes to, že tím také ubližuje své vnučce. Nevěra ani v tomto filmu není zobrazena negativně, naopak v tomto případě pomáhá k zlepšení osobního života dané ženy. Mladý přítel jí dodává lásku a štěstí. Film tímto předkládá tezi, že sexuální

touha je důležitější než mateřská láska. Narušují se zde tradiční rodinné vazby, individuální potřeby hrají hlavní roli. Sobecky se k sobě chovají i kamarádky ve filmu „Můj vysvlečený deník“, kde Kasandra svede přítele Johanky. V „Pusinkách“ sledujeme, jak se obě dívky střídají ve svádění jednoho muže. Pan Tkaloun z „Vratných lahví“ je dlouho ženatý a přesto neodmítne milostnou schůzku s jeho kolegyní. V „Románu pro muže“ starší bratr zaplatí mladšímu prostitutku, i když má doma rodinu a manželku. Přitom z jejich jednání nevyplývá, že by se nad tím někdo pozastavil. Nevěra je frekventovaným tématem i u jiných než analyzovaných filmů⁴⁹. Pokud se jedná o sexuální život, tak se v českých filmech většina hlavních postav chová individualisticky a zřídka dbá na ostatní. Obecně můžeme vytvořit z chování filmových postav určité povědomí o jejich morálce. Nicméně i v chování je rozdílná reprezentace mužů a žen. Muži jsou většinou filmem ospravedlňováni a ukazováni jako ti, kdo chtějí pomoci a vlastně jsou do jisté míry nevinní, což při povrchním „čtení“ filmu nemusí být znát. Jak jsme si ukázali, Ondřejovi nevěra prochází, nikdy se neodhalí a nakonec jsou spokojeny jak milenka, tak i manželka. Obě s Ondřejem zároveň otěhotní. Další příklad pozitivně prezentované sporné pomoci spatříme v „Románu pro muže“, jde o zaplacení striptérky nemocnému bratrovi během pobytu v lázních. Podobných situací je ve filmech více.

Posledním faktorem konstruuujícím sexualitu je forma zobrazení sexuality. Neptáme se již, co film reprezentuje, ale jak to reprezentuje. Jelikož zkoumáme film patřící mezi vizuální umění, dalo by se očekávat, že sexualitu zejména uvidíme. Film naopak svými prostředky sexualitu „skrývá“. Většina sexuálních scén je implicitních, divák si musí domyslet, co se stalo. A pokud zobrazuje sexuální styk explicitně, je mizanscéna většinou naaranžována tak, aby toho bylo vidět co nejméně. Kamera nejčastěji rámuje horní části těla a intimním částem se vyhýbá. Výjimečně můžeme spatřit odhalené ženské poprsí či pozadí, které však plní nezbytnou funkci pro prezentaci ženy jako sexuálního objektu. Frekventovanější je zobrazení ve formě výstřihů či napůl odhalených žen. Filmy jinak působí vizuálně celkově velmi konzervativně, rozhodně se nesnaží o zobrazení kontroverzních scén. Obecně, když už se určitá scéna začne vyvíjet do vyzývavější situace, je přerušena stříhem na jiný záběr. Explicita sexuality je přenesena do verbálního vyjadřování. O sexu se ve filmech především mluví, někdy velmi výstředně:

„co je na voňavé frndě vulgárního“

⁴⁹ František je děvkař, Nestyda, Kameňák, Chyťte doktora, Kráska v nesnázích, Samotáři, Musím tě svést atd.

„a pak mě napíchl na ten svůj vztyčený rožeň a opékal mě, dokud jsem nebyla úplně křehká a měkká“.

Typově podobných vět existuje ve filmech více, ale jejich počet není pro práci podstatný. V dnešní společnosti se neustále překračují limity vizuálního zobrazení. Je proto paradoxní, že je v analyzovaných filmech přeneseno zobrazení sexuality z vizuální stránky na verbální. Význam filmové sexualitě dávají především dialogy herců. Otevírá to diskuzi o tom, zda má obraz větší vliv než slovo, či jaký prostředek může lépe sexualitu vyjádřit. To ale není tématem této práce. Závěrem je třeba konstatovat, že forma zobrazení – tedy spíše implicitní sex a konzervativní vizualizace – filmy prezentuje střídmě, nepůsobí nijak excentricky. Jsou natočeny filmovým stylem, který je zaměřen především na sdělení obsahu filmu. Dle našeho předpokladu právě tímto stylem filmy do jisté míry zakrývají nerovnosti, které jsou způsobeny výše analyzovanými ideologiemi. Nejenom, že filmy vykreslují mužské postavy většinou pozitivně, ale zároveň se svou formou prezentují konvenčně, neukazují žádné explicitní sexuální scény, nad kterými by se někdo mohl pohoršit.

Závěr

Cílem bakalářské práce bylo analyzovat sexualitu na vybraném vzorku filmů. Předpokladem této práce byla existence dominantních ideologií vytvářející sexuální nerovnosti. S pomocí upravené metody, převzaté od autorů Sutherland a Feltey, jsme nahlédli nejenom na to, co filmy zobrazují explicitně, ale pozorovali jsme též implicitní působení ideologií. Poté jsme kompilovali získané poznatky a sestavili sociální konstrukci filmové sexuality. Jaké závěry z práce vyplývají?

Sociální konstrukce sexuality stojí v analyzovaných filmech na dvou význačných sexuálních nerovnostech, jež jsou zprostředkovány, jak jsme prokázali, zejména dominantní heterosexuální a maskuliní ideologií. Filmový styl navíc zintenzivňuje jejich efektivitu. A to konkrétně frekventovaným využitím detailu, nediegetické hudby, střihu a zpomalených záběrů. Zjištěnými nerovnostmi je rozdílná reprezentace homosexuální a ženské sexuality, které jsou zobrazeny podřadně vůči heterosexuální a mužské sexualitě. Na konstrukci sexuality se ve filmech též podílí individualistické, někdy až sobecké chování postav. Uspokojení vlastní sexuální touhy je upřednostňováno před rodinnými vazbami.

Ačkoliv jsme pracovali s různými druhy filmů, většina z nich se v konečném důsledku staví k filmové homosexualitě negativně. Homosexualita je ve filmech stavěna do ne-normativního stavu. Homosexuální postavy se musí přizpůsobovat okolí a nemají vliv na naraci příběhu. Ideologie je ve filmech zprostředkována skrze heterosexuální postavy, které se většinou k fikčním homosexuálům staví netolerantně až agresivně. Filmy přistupují k homosexualitě třemi způsoby. Zaprvé tím, že homosexuální tematiku absolutně ignorují. Druhým způsobem je okrajové zobrazování homosexuality, ve kterém je často prezentována explicitní formou – verbální vulgarity a stereotypní škatulkování. Posledním způsobem je implicitní reprezentace. Na první pohled se filmy zdají být v zobrazení homosexuality nezávadné, ale jak práce dokázala, i tyto snímky nenápadnou formou „říkají“, co je považované za „normální“ a co za „divné“. Na základě analýzy interakcí mezi postavami můžeme sledovat proměnu chování heterosexuálních postav, když jednají s člověkem s odlišnou sexualitou. Fikční společnost je ve filmech utvářena jako heteronormativní.

Další sexuální nerovnost se vyskytuje mezi mužem a ženou. Žena je ve filmech zprostředkována především ve formě sexuálního objektu. Ideologie maskulinity prostupuje do mnoha rovin filmové struktury, jak dokázala práce na několika ukázkách a nezůstává pouze u

zobrazení žen jako sexuálního objektu. Ve většině případů je to žena, která je sexuálně aktivní a provádí poslední intimní navázání před sexuálním aktem. Fikční svět je v analyzovaných filmech konstruován výhradně pro mužské obecnstvo – ženy jsou zobrazeny, nehledě na věk, jako krásné a hubené s velkým poprsím, před muži se rády předvádějí, jsou sexuálně svolné a aktivní, jsou šťastné jen tehdy, když jsou k mužům otevřené a zároveň je svádí. Maskulinní ideologie působí implicitně na mnoho podnětů, které tento obraz vytváří. Analytická část předvedla dalších několik argumentů, které potvrzují tezi nerovnoměrného zobrazení, například ospravedlňování mužské nevěry nebo celkový konvenční filmový styl. Tímto konzervativním stylem, který vizuálně nezobrazuje žádné explicitní sexuální scény, se zakrývá fungování dominantních ideologií.

K následné diskuzi se nabízí, v jaké míře se tato problematika sexuálních nerovností může objevovat v dalších současných českých filmech. Práce pouze poukázala na určitý problém, který se vyskytuje v několika filmech. Přestože jsme se, kvůli nutnému subjektivnímu výběru filmů a kvalitativnímu přístupu, vzdali promluvy o reprezentativnosti, věříme, že to není v českých filmech výjimečný fenomén. Závěrečná zjištění práce vybízí k celkovému rozšíření textu i vzorku analyzovaných filmů. V tomto bychom viděli budoucí směr, kterým by se výzkum mohl ubírat, tedy obsírněji prozkoumat sexualitu v současné české kinematografii.

Seznam zdrojů

Použitá literatura:

ADORNO, Theodor W. *Schéma masové kultury*. Praha: OIKOYMENH, 2009.

ADORNO, Theodor W., HORKHEIMER, Max. *Dialektika osvícenství*. Praha: OIKOYMENH, 2009.

ALCOCK, John. *The Triumph of Sociobiology*. Oxford: Oxford University Press, 2003.

ALLEN, Robert C., GOMERY, Douglas. *Film History, Theory and Practice*. New York: Alfred, 1985.

ALTHUSSER, Louis. *Ideologie a ideologické státní aparáty (Poznámky k výzkumu)*. In: BENDOVIÁ, Helena, STRNAD, Matěj (eds.). *Společenské vědy a audiovizie*. Praha: NAMU, 2014.

ANDĚL, Jaroslav, SZCZEPANIK, Petr (eds.). *Stále kinema: Antologie českého myšlení o filmu*. Praha: NFA, 2008.

BARKER, Chris. *Slovník kulturních studií*. Praha: Portál, 2006.

BARTHES, Roland. *Mytologie*. Praha: Dokořán, 2004.

BAUDRILLARD, Jean. *Simulations*. New York: Semiotext(e), 1983.

BAUMAN, Zygmunt. *Tekutá láska: o křehkosti lidských pout*. Praha: Academia, 2013.

BEASLEY, Chris. *Gender and sexuality: critical theories, critical thinkers*. London, Thousands Oaks 2005.

BERGER, Peter L., LUCKMANN, Thomas. *Sociální konstrukce reality: pojednání o sociologii vědění*. Brno: CDK, 1999.

BHATTACHARYYA, Gargi. *Sexuality and Society: An introduction*. London: Routledge, 2002.

BOURDIEU, Pierre. *Nadvláda mužů*. Praha: Karolinum, 2000.

BRISTOW, Joseph. *Sexuality*. London: Routledge, 1997.

CALLISTER, Mark (eds.). „Evaluation of Sexual Content in Teen-Centered Films From 1980 to 2007.“ *Mass Communication and Society* (14) 454-474, 2011.

CASETTI, Francesco. *Filmové teorie*. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění v Praze, 2008.

ČENĚK, David, PORYBNÁ, Tereza (eds.). *Vizuální antropologie – kultura žitá a viděná*. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2010.

ČÍŽEK, Tomáš. „Empirická sociologie filmu v Československu do roku 1989.“ *Illuminace* 22 (4), 2010.

DENZIN, Norman K. *The Cinematic Society: The Voyeur's Gaze*. London: SAGE Publications Ltd, 1995.

DENZIN, Norman. *Interpretative Biography*. London: SAGE Publications Ltd, 1989.

DISMAN, Miroslav. *Jak se vyrábí sociologická znalost*. Praha: Karolinum, 2007.

DREYFUS, Hubert L., RABINOW, Paul. Michel Foucault: *Za hranicemi strukturalismu a hermeneutiky*. Praha: Herrmann & synové, 2002.

EDWARDS, Tim (ed.). *Kulturální teorie. Klasické a současné přístupy*. Praha: Portál, 2010.

FAFEJTA, Martin. *Úvod do sociologie pohlaví a sexuality*. Věrovany: Nakladatelství Jana Piskiewiczze, 2004.

FOUCAULT, Michel. *Dějiny sexuality: Vůle k věděni*. Praha: Hermann & synové, 1999.

FRIEDMANN, Georges, MORIN Edgar. *Sociologie filmu*. In. BENEŠOVÁ, Marie (eds.). *Film a divák: Filmologický sborník II*. Praha: ČSF – Filmový ústav, 1967.

GIDDENS, Anthony. *Proměna intimity: sexualita, láska a erotika v moderních společnostech*. Praha: Portál, 2012.

HALL, Stuart. *Representation*. London: SAGE Publications Ltd, 1997.

HANÁKOVÁ, Petra. *Pandořina skříňka aneb Co feministky provedly filmu?* Praha: Academia, 2007.

HAUER, Tomáš. *S/krze postmoderní teorie*. Praha: Karolinum, 2002.

HENDL, J. *Kvalitativní výzkum: základní teorie, metody a aplikace*. Praha: Portál, 2005.

HUDEC, Zdeněk. *Základní tendence v dějinách filmové teorie 1910-1960*. Olomouc: Univerzita Palackého, 2005.

JANDOUREK, Jan. *Sociologický slovník*. Praha: Portál, 2001.

KOPÁČ, Radim, SCHWARZ, Josef (eds.). *Pohlavní sklony v pořádku? Erotika v kultuře, kultura v erotice (v českém kontextu po roce 1989)*. Praha: Artes Liberales, 2011.

KRACAUER, Siegfried. *Dějiny německého filmu: Od Caligariho k Hitlerovi*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1958.

KUŽEL, Petr. *Filosofie Louise Althussera. O filosofii, která chtěla změnit svět*. Praha: Filosofia, 2014.

- LIPOVETSKY, Gilles. *Paradoxní štěstí: Esej o hyperkonzumní společnosti*. Praha: PROSTOR, 2007.
- MCQUAIL, Denis. *Úvod do teorie masové komunikace*. Praha: Portál, 1999.
- MILLS, Charles Wright. *Sociologická imaginace*. Praha: SLON, 2002.
- MIRZOEFF, Nicholas. *Úvod do vizuální kultury*. Praha: Nakladatelství Academia, 2012.
- MONACO, James. *Jak číst film. Svět filmů, médií a multimédií*. Praha: Albatros nakladatelství, a. s., 2004.
- MORIN, Edgar. *Problém nebezpečného působení filmu*. In. BENEŠOVÁ, Marie (eds.). *Dítě a film: Filmologický sborník III*. Praha: ČSF – Filmový ústav, 1967.
- MULVEY, Laura. *Vizuální slast narativní film*. In. OATES-INDRUCHOVÁ, Libora. *Dívčí válka s ideologií*. Praha: SLON, 1998.
- NAMASTE, Ki. „*The Politics of Inside/Out: Queer Theory, Poststructuralism, and a Sociological Approach to Sexuality*.“ Pp. 220-231 in SEIDMAN, Steven: *Queer Theory/Sociology*. Malden; Oxford: Blackwell Publisher Ltd., 1997.
- PAVLÍK, Petr. Gender a média: stručný úvod do problematiky. In LIŠKOVÁ, Kateřina, TESAŘOVÁ, Jana (eds.). *Ženská práva jsou lidská práva. Sborník přednášek ze semináře*. Brno: Nesehnutí Brno, 2002.
- PECKA, Emanuel. „*Česká sociologie a otázky filmu po druhé světové válce (1945-1970)*.“ *Iluminace* 2 (2), 1990.
- PECKA, Emanuel. „*Starší česká sociologie a otázky filmu*.“ *Iluminace* 2 (1), 1990.
- PETRUSEK, Miloslav. *Sociologie a literatura*. Praha: Československý spisovatel, 1990.
- RIDLEY, Matt. *Červená královna: Sexualita a vývoj lidské přirozenosti*. Praha: Portál, 2007.
- ROSE, Gillian. *Visual methodologies*. London: SAGE Publications, 2001.
- SPARGO, Tamsin. *Foucault a teorie podivného*. Praha: Tritton, 2001.
- STURKEN, Marita, CARTWRIGHT, Lisa. *Studia vizuální kultury*. Praha: Portál, 2009.
- SUTHERLAND, Jean-Anne, FELTEY, Kathryn (eds.). *Cinematic Sociology: Social life in film*. London: SAGE Publications Ltd, 2010.
- SZCZEPANIK, Petr (eds.). *Nová filmová historie*. Praha: Herrmann & synové, 2004.
- VEBEROVÁ, Veronika, BÍLEK, Petr A., PAPOUŠEK, Vladimír, SKALICKÝ, David (eds.). *Jazyky reprezentace*. Praha: Akropolis, 2012.
- WEBB, Jen. *Understanding Representation*. London: SAGE Publications Ltd, 2009.

WEEKS, Jeffrey. *Sexuality*. London: Routledge, 2010.

WEISS, Petr, ZVĚŘINA, Jaroslav. *Sexuální chování v ČR – situace a trendy*. Praha: Portál, 2001.

WILSON, Edward O. *O lidské přirozenosti*. Praha: NLN, 1993.

WRIGHT, Robert. *Morální zvíře*. Praha: NLN, 1995.

Internetové zdroje:

BASLAROVÁ, Iva. Menstruační bolest v podbříšku české kinematografie. Cinepur [online], 2010, Vol. 67 [cit. 2015-04-25] dostupné z [www: <http://www.feminismus.cz/cz/clanky/menstruacni-bolest-v-podbrisku-ceske-kinematografie>](http://www.feminismus.cz/cz/clanky/menstruacni-bolest-v-podbrisku-ceske-kinematografie)

Czech film center [online], 2008, [cit. 2015-04-12] dostupné z [www: <http://filmcenter.cz/cz/filmy-od-roku-1991/bygenre/0/0/20>](http://filmcenter.cz/cz/filmy-od-roku-1991/bygenre/0/0/20)

KABELE, Jiří. Sociální konstruktivismus. Sociologický časopis [online], 1996, Vol. 32 [cit. 2015-04-20] dostupné z [www: <http://sreview.soc.cas.cz/uploads/a8d4b9796abd2eacee415e34c9d59d6b9d78aa21_298_317_KABEL.pdf>](http://sreview.soc.cas.cz/uploads/a8d4b9796abd2eacee415e34c9d59d6b9d78aa21_298_317_KABEL.pdf)

Unie filmových distributorů [online], 2010, [cit. 2015-04-15] dostupné z [www: <http://www.ufd.cz/prehledy-statistiky/top-50-rocni-vysledky>](http://www.ufd.cz/prehledy-statistiky/top-50-rocni-vysledky)

Filmografie:

František je děvkař (Jan Prušinovský, 2008)

Chyťte doktora (Martin Dolenský, 2007)

Kameňák (Zdeněk Troška, 2003)

Kráska v nesnázích (Jan Hřebejk, 2006)

Lištičky (Mira Fornayová, 2009)

Můj vysvětlenej deník (Martin Dolenský, 2012)

Musím tě svést (Andrea Sedláčková, 2002)

Muži v naději (Jiří Vejdělek, 2011)

Nestyda (Jan Hřebejk, 2008)

Panic je na nic (Ivo Macharáček, 2005)

Pusinky (Karin Babinská, 2007)

Rafíáci (Karel Janák, 2006)

Román pro muže (Tomáš Bařina, 2010)

Samotáři (David Ondříček, 2000)

Účastníci zájezdu (Jiří Vejdělek, 2006)

Venkovský učitel (Bohdan Sláma, 2007)

Vratné lahve (Jan Svěrák, 2006)

Ženy v pokušení (Jiří Vejdělek, 2010)