

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE

FAKULTA SOCIÁLNÍCH VĚD

Institut sociologických studií

František Pok

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

Bakalářská práce

Praha 2016

Autor práce: **František Pok**

Vedoucí práce: **Mgr. Michal Kotík**

Rok obhajoby: **2016**

Bibliografický záznam

POK, František. Sociologická analýza sexuality v současných českých hraných filmech. Praha, 2016. 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. 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 a v neposlední řadě Laury Mulvey. Z tohoto teoretického základu buduje následnou metodologickou a analytickou část. Ve filmech se pokouší práce 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.

Abstract

The following bachelor's thesis from a sociological perspective analyze sexuality in contemporary czech feature films. The film medium belong 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. 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 and last but not least Laury Mulvey. 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.

Klíčová slova

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

Keywords

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

Rozsah práce: 79 261znaků

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 9. 1. 2016

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 Vývoj sociologického pohledu na sexualitu	5
1.1.2 Sociální konstrukce sexuality	6
1.1.3 Sexuální identita.....	9
1.2. Žena jako sexuální objekt a muž jako sexuální subjekt	11
1.3 Sociologie a film	13
1.3.1 Sociologické přístupy k filmu.....	14
1.4 Shrnutí teoretické části a vymezení vlastního přístupu	16
2. Metodologická část.....	18
2.1 Výzkumný problém a výzkumné otázky	18
2.2 Výběr filmů	18
2.3 Sociologická analýza filmu	21
3. Analytická část	24
3.1. Dominance heterosexuální ideologie ve filmech	24
3.2 Diference mužské a ženské sexuality	29
Závěr	35
Seznam zdrojů	37
Seznam příloh.....	41

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].

Ukázal jsem, že existují vzájemné vazby mezi filmovým médiem a společností. Tím jsem opodstatnil 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].

Současné české hrané filmy jsem vybral z důvodu, že jde o aktuální a neprobádané téma. V české kinematografii v poměrně hojném počtu vznikají filmy, jejichž tématem jsou sex, nevěra, problémy v manželství, prostituce atd. Jsou to převážně filmy zobrazující současnou českou společnost. Iva Baslarová, popisuje ve svém článku, že je mnoho českých filmů zatíženo genderovou nerovností. Na příkladu filmu „Lištičky“ ukazuje, jak filmy zprostředkovávají divákovi klasické stereotypy ohledně femininity 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]. Na základě několika podobných předpokladů o českých filmech jsem se rozhodl pro provedení tematické obsahové analýzy, které nám tuto problematiku může přesněji rozvést a poskytnout relevantní data pro komplexnější přehled. Hlavním cílem práce bude hledat sexuální nerovnosti a stereotypy v analyzovaných filmech, a následně je interpretovat. Jde o srovnání reprezentace heterosexuality s homosexualitou, a mužskou sexualitou s ženskou. Přístupem je kvalitativní

výzkum, tudíž smyslem není dospět ke generalizujícím výsledkům na celou českou kinematografii, ale poukázat na jistou problematiku a více si přiblížit její mechanismy.

Dalším cílem práce je přiblížení metody jak sociologicky analyzovat film. Detailně popíši specifickou metodu, kterou budu aplikovat v následné analytické části. Takže mimo mých závěrečných zjištění může být tato práce užitečná i v náhledu na to, jak filmové médium analyzovat sociologickou perspektivou.

Struktura práce je klasicky rozložena do tří pasáží od teoretické přes metodologickou až po analytickou. V teoretickém oddíle se zabývá teoretickými koncepcemi, jako jsou sexualita a sociologie filmu. 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, protože je to velmi široké téma s mnoho protikladnými teoretickými koncepty. Okrajově jsem popsal vývoj teoretického myšlení o sociologii filmu a to z toho důvodu, že současné uvažování vždy lépe pochopíme, vycházíme-li z historického pohledu. Na konci teoretické části shrnuji dosavadní poznatky a vymezuji vlastní teoreticko-analytický přístup práce. Následně předkládám metodologii práce založenou na přístupu sociologické analýzy filmů od autorů Sutherland a Feltey, ze které čerpám 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 vůbec sehnat mladé respondenty, kteří tyto filmy měli možnost vidět.

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. Pro tuto práci je však uvedená odpověď neuspokojivá. 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. Sociologicky nahlížíme na 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 Vývoj sociologického pohledu na sexualitu

„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 ztěžka zpracovává. Historie sexuality, jak říká Bhattacharyya (2002), je relativně nový obor, který se teprve etabluje, byť v poslední době velmi rychle. 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 neaktuálnější se táže, jestli si dokážeme představit i ty nejpřirozenější sexuální aktivity jako historickou konstrukci. [Bhattacharyya 2002: 38] 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]

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 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 oproštěný sex od tradičních pout a podmínek, může téměř kdykoliv skončit a partneři si to uvědomují. [Baumann 2013: 54-59]

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

1.1.2 Sociální konstrukce sexuality³

„Pohlavní pud, jeden z ‘přirozených’ lidských pudů, sklonů a tendencí, byl a je pudem zřetelně, jednoznačně a 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 její sociální stránku.

Jako sociálně-konstruktivistický protiargument poslouží přístup Jeffreyho Weekse (2010), který sexualitu popisuje jako tzv. „fiktivní jednotku“ v dané době. Je historickou

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 téma práce zejména pojetí Bergera a Luckmanna, ze kterého práce částečně vychází. „Společnost je výtvozem člověka. Společnost je objektivní realitou. Člověk je výtvozem 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]

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 popíši, nezastávám pozici biologickou, ale sociálně konstruovanou. Neberu 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]

konstrukcí, jež spojuje biologické, mentální a kulturní zvyky. V různých kulturách se objevují různé pohledy na identitu, fantazie, touhy, sexuální praktiky, instituce, hodnoty apod. 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] Přístup, který je základem pro následující analýzu sexuality, je pohled sociálního konstruktivismu na sexualitu a 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. Pro přesnější interpretaci Foucaultových myšlenek z jeho knihy *Dějiny sexuality* využijeme Giddensův (2012) výklad: Foucault 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

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 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/šílenství 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].

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 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. Dalším kritickým místem Foucaulta byl jeho předpoklad, že debata o sexu byla 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, dle Weekse (2010), 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 mnoho sociálních konstruktivistů 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, neodmítají zcela biologický esencialismus. Uznávají, že jsme tělem v lecčem limitováni. [Beasley 2005: 141] Jako každá jiná teorie, i sociální konstrukce sexuality má svá kritická místa. Podle Beasleyho (2005) mezi

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]

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]

nejvýraznější patří, že sociální konstruktivismus může vést k voluntarismu, tím pádem se může sexualita jevit jako pouze kognitivní záležitost dobrovolné volby. Přílišné zaujetí konstruktivismem může potlačovat biologický esencialismus, jež se nedá nikdy zcela opomenout. Posledním podstatným kritickým bodem je samotná nejasnost otázek, jak můžeme vůbec analyzovat konstrukci 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 důležitým aspektem studia sexuality by měl být náhled na to jak je sociálně konstruována. Sexualita by se měla 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 nahlížíme na sexualitu skrze konstruktivistický pohled a nevycházíme z toho, že je jen pudovou záležitostí, tak se nám jako sociologům bude nabízet mnoho otázek ohledně toho, jaký význam lidé přikládají 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]

1.1.3 Sexuální identita

„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), heterosexuality patří k významným a převládajícím institucím, jejíž dominanci často uznávají i lidé vyznávající jinou sexualitu. Proto heterosexuality 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. [Fafejta 2004: 76-79] Je třeba ale dodat, že též „homosexualita je sociálně konstruovaná a jako taková není jen něčím individuálním, ale je jednou z institucí, které spoluutvářejí podobu současné společnosti [ibid

10 „Je běžný sex pouze sexem nebo má další zdůvodnění? Je manželský sex pudovou záležitostí, nebo jde i o způsob, jak dostat 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].

2004: 83]. Obě ideologie tedy fungují na principu vzájemného vymezování se vůči sobě¹¹. Ještě do nedávna, přibližně 100 let zpátky neexistovalo pojmenování, že je někdo heterosexuál či homosexuál. Oba pojmy jsou založeny na popsání identity člověka. A právě jak homosexualita, tak heterosexualita jsou základní součástí identity, jež ovlivňuje chování jednotlivce. Vzniká tím osobnost, která má určité charakteristiky svého způsobu života [ibid 2004: 88].

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. Ideologie heterosexuality skrz kulturu může působit ve společnosti jako jakási reklamní multimediální kampaň. Zejména prostřednictvím veřejné kulturní zábavy. Ve společnosti kolem nás většinou vidíme reprezentaci heterosexuální ideologie. Velká část populární kultury včetně filmů se dá považovat za „reklamu“ pro heterosexuální život. 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]

Homosexualita spadá to oblasti zvané „queer“. Nejprve je nutné uvést, že jde o termín, který je široce otevřený a nelze ho přesně definovat. Jde spíše o jisté obecné zařazení „divných/zvláštních“ identit jedinců do souhrnného označení „queer“. Jsou to sexuální identity, jako je gay, lesbička, bisexuál, transsexuál (LGBT) atd., mající sociopolitický význam. V dnešní době je tento termín mnohem komplexnější, nežli dříve, kdysi označoval zejména homosexuály. „Queer“ teorie je kritikou pevně dané identity pohlaví, jež jsou považovány za esenciální, něco co je neměnné. „Queer“ označení naopak pracuje se sociální konstrukcí reality, která teprve utváří identity jednotlivců, takže je to něco velmi nestabilního. Je to v jistém smyslu dekonstrukce binárních rozdělení na muže a ženu či homosexuála a heterosexuála. [Beasley 2005: 162] Toto teoretické téma tedy úzce souvisí již s výše zmíněnou sociální konstrukcí sexuality a oboje funguje v práci jako teoretické pozadí, na kterém je následně postavena analytická část. „Širší využití ‘queer’ ve vědecké práci může znamenat studium ne-normativních, menšinových sexuality (ne-heterosexuálních) či dokonce jednoduše odkazuje k homosexualitě [Beasley 2005: 163].

¹¹ Neplatí to vždy, jelikož existují kultury, ve kterých obě ideologie splývají. Práce se však zabývá evropskou kulturou.

Z předchozích řádků je patrné, že ani tzv. „queer“ filmy nemůžeme považovat za jasné ucelený pojem či žánr. Eva Chlumská ve své stati pomocí citace z knihy *Queer Images: A history of Gay and Lesbian Film in America* určuje kategorie, dle kterých lze rozeznat „queer“ film. Snímek musí obsahovat „queer“ postavy, tematiku, mezi tvůrci/tvůrkyněmi existují muži a ženy identifikující se ne-heterosexuálně a jsou skrze diváctví čteny z „queer“ pohledu. [Chlumská in Ptáček 2010: 231-232]

1.2. Žena jako sexuální objekt a muž jako sexuální subjekt

Po rozdílném vnímání heterosexuality a homosexuality se tato práce zabývá také rozdílným pohledem na mužskou a ženskou sexualitu. V této kapitole popíše teoretické uchopení tohoto problému, které je zároveň jedním z východisek práce. Základním předpokladem je tvrzení, že ženy jsou v sexuální stránce podřízené mužům, což souvisí i s obecným pohledem na dominanci mužů v naší společnosti. 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 jejích sociálních podmínkách přímo nutí považovat ženskou zkušenost těla za krajní formu všeobecné zkušenosti těla-pro-druhého, těla neustále vystaveného objektivizaci skrze pohled a diskurs těch druhých“ [ibid.: 59]. V naší kultuře je muž vnímán jako sexuální aktivní a žena naopak jako pasivní. Nejběžnější konstrukce je podřízení žen vůči mužům, žena má působit jako zdroj sexuální rozkoše. Tento model je častým stereotypem, který proniká do představ mnoha lidí. Ukázkou může být třeba pornografie. Muž je běžně představován jako lovec a žena jako sexuální objekt, jež má být uloven. A podle „klasických“ představ myslí muž na sex oproti ženě neustále. [Fafejta 2004: 128-129] V praktické části práce si však ukážeme, že tomu je v analyzovaných filmech paradoxně naopak. Žena je prezentována jako ta aktivní, která se ukazuje muži v sexuálních pózách, svádí ho a je sexuálně velmi činná, ale pouze se tím potvrzuje mužská dominance, že muž je ten, kdo nemusí nic dělat a jen pasivně nahlíží na to, jak jsou mu ženy podřízeny, a že je lze snadno získat.

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 přítmi 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]. Souhrnně můžu konstatovat, že „žena je tedy ve filmu objektem sexuálního pohledu, zatímco muž-hrdina představuje ideální Já připravené k divákově identifikaci. Pohled mužské postavy, se kterou se divák může identifikovat, mu poskytuje iluzi moci nad filmovým prostorem“ [Hanáková 2007: 85].

V níže analyzovaných filmech uvidíme, jak snímky tento teoretický postoj reflektují v dnešní době, jelikož uběhlo od vzniku práce Laury Mulvey již mnoho let. V obdobném 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 pokusím dokázat, že se tento jev – maskulinní nadřazenost – promítá i v českých filmech a silně ovlivňuje pohled na rozdílné sexuální chování mezi mužem a ženou.

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].

1.3 Sociologie a film¹³

Již od prvního kontaktu s diváky, se film stal sociálním fenoménem. Od svého vzniku ho komentují a zajímají se o něj novináři, sociální vědci, úředníci, historici a další. [Allen, Gomery 1985: 153,154]. Film a sociologie mají obdobně dlouhou historii. „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 mého názoru, měly. To platí zejména pro českou 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

13 V této části se budu věnovat pouze přímému vztahu mezi sociologií a filmem. Nikoliv, i když se to nabízí, postoji 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 expedicí. 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] Vizuální antropologie používá film jako svoji hlavní metodu výzkumu a snaží se jím zachytit danou kulturu. Druhou možností je zkoumat kulturu prostřednictvím její vizuální produkty.

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.

Podle Allena a Gomeryho (1985) lze základní otázky sociální historie vymežit 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? Definice sociální historie filmu by mohla začít vložением těchto sociologických otázek do času minulého. Protože pokud otázky posuneme do právě do minulého času, tak mohou zohledňovat různé časové rámce, kterými se zabývají sociologové či sociální historici. [Allen, Gomery 1985: 153,154] S touto prací souvisí zejména otázka třetí, tedy - co bylo viděno a proč? Sociální či sociologická analýza filmu se může využít jako vhled do různých národních kultur a pro jejich porozumění. Filmy jsou ať už přímo či nepřímo vždy sociální reprezentací společnosti. Diváci si odvozují obrazy, zvuky, témata a příběhy ze svého sociálního prostředí. Je to vždy vzájemně propojené. Filmová fikce nám v jistém smyslu nabízí charakteristiku různých gest, nálad, motivací, postojů, jež jsou alespoň částečně na bázi sociálních rolí – tedy představa co dělá například policista či manžel. [Allen, Gomery 1985: 158] Sociální historie filmu je pro sociology velmi přínosná a má význam se tímto oborem zajímat, protože film, ač jde o fikční svět, nám může přinést mnoho poznatků o naší společnosti, včetně pohledů na různé zažité stereotypy.

1.3.1 Sociologické přístupy k 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“¹⁴ Siegfried Kracauer, který ve své knize „Dějiny německého filmu: Od

14 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.

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 určeny 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] 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. [Casetti 2008: 154-156]

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] Morin neomezuje na pouhý odraz skutečnosti ve filmu, jelikož pro něho byla i iluzivnost filmu realitou. Realita je zajišťována ve filmu pohybem a dojemem, že vidíme filmové obrazy trojrozměrně. Morin se též zabýval filmem jako snem, imaginárností, rituály a považoval až dnešního člověka za toho, kdo si dokáže vytvářet představy¹⁵. [Hudec 2005: 76]

Významnou kapitolou světové sociologie filmu byla tzv. „frankfurtská škola“¹⁶. Frankfurtská škola se i přes svůj přínos k sociologii filmu dočkala značného kritického

15 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]

16 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].

přehodnocení. V určitém smyslu na ni navázala britská kulturální studia¹⁷, která se také zabývala analýzou ideologie a hegemonie v kultuře. Oba dva směry „procházely“ interdisciplinární cestou napříč spektrem různých akademických oborů. Britská kulturální studia přichází s kritickou revizí frankfurtské školy. Nerozlišují mezi vysokou a nízkou kulturou, jsou pro ně důležité veškeré kulturní produkty a 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 statí¹⁸ a konkrétních analýz filmů mnoho nenalezneme, což platí pro současnost vícenásobně. Empirický výzkum není hlavním cílem této práce, proto se o něm zmíníme pouze stručně¹⁹. Tomáš Čížek (2010) zpracoval celou českou empirickou sociologii do jednoho článku.

1.4 Shrnutí teoretické části a vymezení vlastního přístupu

Teoretické pozadí této práce obecně vychází z pohledu sociální konstrukce reality spojeného především s vnímáním sexuality jako společenského konstruktů dle pojetí Jeffreyho Weekse a také zastřešení sociologickou perspektivou na filmové médium zprostředkované zejména Douglasem Gomerym a jeho popsáním sociální historie filmu. Analýza samotných sexuálních nerovností je založena na základě poznatků a teoretických přístupů Foucaulta, Bourdieua a Mulvey. Zejména Foucaultovo pojetí identity jako sociálního produktu. S čím souvisí i „queer“ tematika a pojetí jejího náhledu na film. Práce teoretickým

17 Vznik britských kulturálních studií souvisí se založením Centra pro současná kulturální 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 způsobu žití „běžných“ lidí v rámci třídního vědomí. [Rojek in Edwards 2010: 104] Kulturální 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]

18 Výborný 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 Kolají. 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]

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

pozadím a následnou analýzou kritizuje dominantní patriarchální a heteronormativní řád 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 rozdílu mezi mužem a ženou. Analýza se pokusí rozkrýt funkci ideologie, která zakrývá odlišné jevy, jež se vymykají dominantnímu „normálnímu“ postavení a právě způsobuje sexuální nerovnosti, na něž se zaměřuji.

2. Metodologická část

2.1 Výzkumný problém a výzkumné otázky

Shrnutí v předchozí kapitole je teoretickým základem pro následnou metodologickou část a udává celkovou logiku a směr práce. Východiskem analytické části je teze výskytu rozdílné reprezentace heterosexuality kontra homosexuality a mužské kontra ženské sexuality v českých filmech. Cílem práce je tyto rozdíly analyzovat. 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“. Zaměříme se též na filmový styl, který tyto reprezentace vytváří. Zastřešující výzkumná otázka zní:

Jaké jsou rozdíly v sociální konstrukci a reprezentaci „menšinové“ oproti „většinové“ sexualitě v současných českých filmech?

2.2 Výběr filmů

Jak již bylo řečeno, předpokladem práce je výskyt rozdílné reprezentace mezi tzv. „menšinovou“ a „většinovou“ sexualitou. Abych z pouhého předpokladu získal pevnější základ a mohl tuto problematiku rozdílné sexuální reprezentace legitimizovat pro samotný výzkum, tak provedu obsahovou tematickou analýzu. Na základě z ní vycházejících výsledků zjistím, jaká témata ohledně sexuality jsou v české produkci nejfrekventovanější a zda se potvrdí výše uvedená teze.

Od roku 1991 do 2013 vzniklo v České republice 487 hraných filmů²⁰. [czech film center : online] V tomto souboru existuje mnoho filmů, které jsou pro výzkum zcela irelevantní. Mnoho filmů spadá pod koprodukcí několika zemí. Proto do dalšího výběru byly vyselektovány pouze filmy, které se dají považovat za české. Tedy s českým režisérem, herci atd. Důvodem je odstranit zahraniční filmy (se zahraničním režisérem atd.), které se natáčely na území České republiky. Do další fáze jsme vybrali též filmy, které pojednávají o současnosti a současné společnosti, nikoliv filmy historické, pohádky, fantasy a další. I přes to, že tyto žánry filmů o sexualitě jistě něco vypovídají, netýkají se přímo mého tématu – reprezentace naší současné společnosti - a rozšiřoval by ho do jiných dimenzí. Po tomto

²⁰ Veškeré statistiky byly čerpány z databáze „Českého filmového centra“ a pro lepší pochopení obsahu filmů jsem využil časopis Filmový přehled. Viz (<http://filmcenter.cz/cz/filmy-od-roku-1991/bygenre/0/0/20>).

výběru následoval poslední filtr a to ten, že byly v co možná nejširším výběru zvoleny filmy, jejichž příběh je zejména založen na tématech blízkých sexualitě - tedy láska, rodina, partnerské vztahy apod. a zároveň jde o hrané filmy. Tímto postupem jsem se snažil zredukovat subjektivnost výběru na co nejnižší možný bod. Přesto jsem si vědom, že občas je u některých filmů náročné odhadnout, zda je opravdu český, či v něm hraje významnou roli narace založená na tématech blízkých sexualitě. Je důležité si uvědomit, že tento výběr nemusí být zcela přesný, hlavním záměrem je pouze odstranit filmy, které se tématu vůbec netýkají a vybrat základní korpus filmů pro vytvoření tematické obsahové analýzy. Finální soubor čítá 112 filmů²¹ ze 487, což je téměř jedna ¼. Je tedy zřejmé, že jde o poměrně signifikantní vzorek filmů v celkové české produkci. Následně jsem vytvořil několik základních kategorií, vztažených zejména k sexualitě, na kterých jsem postavil obsahovou analýzu. Pomocí vybraných kategorií jsem zejména sledoval filmy z finálního souboru, zda vypráví příběh pouze o heterosexuálních postavách či se vyskytují nějaké homosexuální postavy, nebo jestli příběh vypráví ženská či mužská postava. Dalšími kategoriemi byly, jestli filmy obsahují téma nevěry, manželství, první lásky, prostituce nebo zda se film odehrává ve městě či na venkově. Poslední kategorií byl věk hlavních hrdinů, tedy jestliže snímek vypráví dospívající jedinci, lidé středního věku nebo senioři. Všechny 112 filmů jsem v tabulce zařadil do vybraných kategorií. Několikrát se stalo, že nešlo kategorii zcela jasně vymezit (na naraci měla například stejná vliv jak ženská tak mužská postava), tak jsem film v dané kategorii proškrtnul. Zbytek jsem spočítal a shrnul do výsledků v následující části textu. Obsah filmů jsem čerpal z databáze „Českého filmového centra“ a pro doplnění více informací z časopisu Filmový přehled.

Prvním základním zjištěním obsahové analýzy bylo, že ze 112 snímků existují pouze dva (Venkovský učitel a Pusinky), v nichž jsou hlavní hrdinové homosexuálové, jež podstatně ovlivňují naraci filmu a dále jeden film, který pojednává o chlapecké prostituci (Madragora). Můžeme tedy konstatovat, že většina filmů vypráví příběh prostřednictvím heterosexuálních postav. Homosexuální postavy se občas vyskytují v menších rolích jinak heteronormativních příběhů, kde mají jen nepatrný vliv na naraci snímku. Mezi takové snímky patří například Účastníci zájezdu, Hrubeš a Mareš či Nuda v Brně. Jedním z nejrozšířenějších témat je nevěra, explicitně je zřejmá v 51 filmech, tedy zhruba 50% filmů z užšího výběru obsahuje motivy nevěry v různých podobách. Nevěra je blízká k tématu manželství, což je významné téma, jenž se objevuje v 64 filmech. Naopak téma mladistvé a první lásky se objevuje v 30

²¹ Seznam filmů je v příloze

filmech. Pokud se na témata podíváme z pohledu lokace, tak je lze rozdělit na dvě části. Lehce přesahují filmy odehrávající se ve městě, jichž je 67 oproti počtu snímků z vesnického prostředí, kterých je 39. Mnohem zajímavější tematické porovnání nabízí srovnání hlavních hrdinů filmu a obecně postav, které vedou naraci. Ačkoliv se snímky spjaté s láskou a sexualitou dají považovat za téma pro dámské publikum, tak ze 112 filmů pouhých 18 obsahuje dominantní roli ženské hrdinky. Kdežto mužská postava vede naraci v 54 příkladech a u zbytku snímků nelze zcela jasně určit, jaké pohlaví má významnější vliv na naraci. Prostituce a výrazné submisivní postavení žen (domácí násilí, zneužívání atd.) se objevuje ve 31 filmech. Celkový korpus filmů se může rozdělit dle věku hlavních hrdinů příběhu. Snímků se středním věkem fikčních postav je 87. Podstatně méně je filmů o dospívajících hrdinech, kterých je 20, a nejmenší kategorií jsou snímky pojednávající o seniorských postavách, jichž je pouze 5.

Z provedené obsahové analýzy vyplývá, že v České filmové produkci existují určité nerovnosti. Zejména jde o nepoměr mezi filmy tzv. heteronormativními a filmy, ve kterých hlavní postava je homosexuál. Bližší analýza může ukázat, jak se těchto pár filmů staví vůči heteronormativnímu pojetí. Zda s tématem pracují reflexivně či jen podporují klasické stereotypy. Druhým významným bodem je nerovnost mezi zobrazením mužských a ženských hlavních hrdinů, jež můžeme spojit zároveň s vysokým počtem filmů, které pojednávají o nevěře a prostituci. Následná analýza může ukázat, do jaké míry existují mezi těmito tématy souvislosti. V praktické části se zaměřím na tyto dva podnětné tematické bloky a z nich vyberu filmy, které jsou nejvíce signifikantní pro tato témata a poskytují nejvíce informací.

Vzhledem k tomu, že každý výběr filmů je nutně subjektivní, tak je třeba počítat s jistými metodologickými úskalími. Tímto kritickým místem v práci je zvolení finálního vzorku filmů pro samotnou analýzu. Nejvhodnější metodou by bylo shlédnout všechny filmy a provést jejich zevrubný rozbor, pak bych získal dostatečně reprezentativní a komplexní informace. Další otázkou je, 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 základní soubor potřebuje výrazně zredukovat, nemůžu využít předem dané struktury, ale jak popisuje Hendl (2005), zvolím „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, jakým směrem se vydáme dál, jaký bude nejvhodnější další dokument, aby náš výzkumný problém byl co nejvíce komplexní a prozkoumali jsme všechny jeho dimenze. Až nastane situace, že nám dokumenty nebudou přinášet nic nového, tak výběr vzorku můžeme ukončit. [Disman 2007: 304]

V první sekci praktické části byl výběr relativně snadný. Protože v české kinematografii existují pouze dva filmy tematizující homosexualitu, tak jsem vybral oba. Poté jsem ze vzorku 5 filmů (Šeptej, Mandragora, Účastníci zájezdu, Nuda v Brně, Hrubeš a Mareš), který byl součástí obsahové analýzy pojednávající okrajově o homosexuálních postavách, vybral náhodně jeden – Účastníci zájezdu. V druhé sekci praktické části byl výběr komplikovanější. Pro komplexnější analýzu jsem vytvořil tři kategorie (hlavní hrdinové jsou – 1. dospívající, 2. středně staří, 3. senioři), v prvních dvou kategoriích jsem vybral náhodně po dvou filmech (vzhledem k tomu, že v nich bylo více vzorků) a v poslední kategorii jsem vybral náhodně jeden film. V první kategorii jsem vybral filmy – Raffáci a Můj vysvěčenej deník. V druhé kategorii jsem vybral Ženy v pokušení a Muži v naději. V poslední kategorii jsem vybral Vratné lahve.

2.3 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. 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. V této práci přeberu jejich metodu a aplikuji ji 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. V tomto směru se sociologie zajímá především o fikční příběh a o to, jak je tvořen. Podstatné je analyzovat film podobně jako text²². Autoři tvrdí, že hlavním jádrem analýzy

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]

příběhu je zkoumání čtyř jevů – identita²³, interakce²⁴, nerovnost²⁵ a instituce²⁶. Filmy divákům prostřednictvím příběhů mohou předávat životní zkušenosti dané společnosti, které je podnětné zkoumat, abychom si uvědomovali to, co nám vůbec říkají. [Sutherland, Feltey 2010: 4,6]

Metoda sociologické analýzy, jíž 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. Zprv je nezbytné filmy sledovat se zapojením tzv. sociologické imaginace²⁷, což nám umožní lépe pochopit kontext doby. Z filmu jako textu se dají získat data, která následně můžeme zpracovat. Další podmínkou je aplikování vybrané sociologické teorie dle sociálního problému, který ve filmu 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. 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

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 určité situace, se kterými se nemusí každý setkat. [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 změní je nutno odkrývat strukturu moderní společnosti, v níž se formuje psychologie mužů a žen“ [Mills 2002: 9].

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 připomíná, 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.]

kódováním 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.
- 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]

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 budu kombinovat jak přístup symbolického interakcionismu, tak konfliktualistické perspektivy. Argumentem je, že nás zajímají lidské interakce v souvislosti se sexualitou stejně, jako mocenské pozadí skryté za ideologií. Nejprve prozkoumám narativní strukturu filmů, poté se zaměřím na explicitní a implicitní význam filmu. Tímto způsobem budu filmy analyzovat, není třeba je kódovat na základě určitých kategorií, ale snahou je využít a propojit všechny výše zmíněné body pro pochopení ideologické struktury v každém filmu se zaměřením na analýzu sexuálních nerovností.

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]

3. Analytická část

Nejprve se budu věnovat analýze rozdílné reprezentace homosexuality a heterosexuality v současných českých filmech, a v druhé části se zaměřím na analýzu rozdílů mezi mužskou a ženskou sexualitou.

3.1. Dominance heterosexuální ideologie ve filmech

V kapitole se pokusím rozkrýt fungování ideologických struktur v analyzovaných filmech. U filmových příběhů je ze sociologického hlediska podstatné analyzovat nejen, co je nám ukazováno, ale též to, co je našemu zraku „skryto“. Ukáži jakými způsoby je reprezentována homosexualita v dominantní heteronormativní společnosti. Pomocí tematické obsahové analýzy jsem zjistil dva zásadní poznatky. Zaprvé, že existují ze 112 filmů pouze dva, které tematizují homosexualitu v hlavní narativní linii (Venkovský učitel a Pusinky). Nejnavštěvovanější filmy³¹ mají navíc tendenci ve filmovém příběhu zcela ignorovat odlišnou sexualitu, nacházíme v nich pouze heterosexuální jedince. Zadruhé, že ve filmech, ve kterých jsou alespoň menší role homosexuálních postav, tak jsou většinou reprezentovány negativně (Účastníci zájezdu, Můj vysvěcený deník či Nuda v Brně). Nejdříve nahlédnu na druhé zjištění, tedy na analýzu filmů, kde se homosexualita objevuje okrajově, a poté na oba filmy, které můžeme považovat za první české „queer“ filmy.

Ve snímcích, které obsahují menší filmové role nějaké postavy s odlišnou sexualitou jako je například pár dvou gayů v „Účastnících zájezdu“ či dvou lesbiček ve filmu „Můj vysvěcenený deník“, se projevuje rozdílná reprezentace spíše explicitně, nejfrekventovaněji ve formě dialogů – nejčastěji se jedná o negativní narážky (vulgarity, zesměšnění apod.), jak ukáži později na několika příkladech. Smyslem následujícího textu je na vybraných nejpodstatnějších scénách, sledovat a analyzovat interakci filmových postav. V následující části rozeberu, jakými způsoby k tomu ve filmech dochází.

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

„Golfský proud přinesl teplej přízrak z minulosti.“

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

Místo toho, aby například uvedla, že přijela její kamarádka (tedy neutrálně bez označování), upozorňuje okamžitě na její odlišnou sexualitu. Což se opakuje i v jiných filmech, kde jsou homosexuální postavy podobně automaticky stigmatizovány. Tím heterosexuální ideologie staví homosexuální postavy do nenormativní pozice, snaží se tímto ukázaným způsobem zdůrazňovat, že homosexuálové jsou odlišní. 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 zobrazeni excentričtější nežli ostatní zástupci této sexuální menšiny v ostatních filmech – stylem oblečení nebo tím, že se líbají na veřejnosti. Což bývá opět reprezentováno jako klasický stereotyp, založený na tom, že homosexuální muži jsou zženštilí a extravagantní. Tento stereotyp nepočítá s tím, že lidé mají různorodé identity. S těmito gayi má ve filmu problém česká rodina, která čeká na stejný autobus. V momentě, kdy kamera snímá zmíněný polibek, se stříhem 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“³²

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 založena zejména na verbální vulgaritě či společenském odsouvání homosexuálů mezi ty „divné“. Tyto mechanismy fungují i v dalších filmech, které reprezentují v okrajové roli homosexuály.

V této části se budu věnovat 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

32 Podobných scén negativně vymezených vůči homosexuálům je více. Například v Raff'ácích 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 ňáký buzny“.

sexualitou, jež hrají větší roli než homosexuálové v ostatních filmech. Jde o první české „queer“ filmy. Dalo by se proto očekávat, že tyto filmy budou odporovat dominantní ideologii heterosexuality. Venkovský učitel nebyl přijat s takovým nadšením LGTB komunity jako Pusinky, které dokonce získali mnoho cen. Přesto v práci ukáží, že filmy naopak skrytě obsahují heterosexuální ideologii, která je i v těchto dvou filmech dominantní. Cílem analýzy „Pusinek“ a „Venkovského učitele“ je odhalení toho, jak ve filmech funguje heterosexuální dominance a jakými prostředky z jiné sexuality vytváří „ne-normální“. Zaměřím se pouze na nejdůležitější příklady, které postačí k analýze zkoumaného problému.

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. Ačkoliv patří Iška mezi hlavní postavy, které mají vliv na naraci příběhu, tak její jednání není motivováno osobní aktivitou, ale spíše závisí na postavách kolem ní. Zejména ji nejvíce ovlivňují Karolína a Vendula, obě během cesty porušují často různá pravidla, což hůře nese právě Iška, které se díky tomu dostává spíše do stresujících situací. Iška se musí několikrát stavit do pozice, která není přirozená její sexuální orientaci. 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 ji 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. Uvědomuje si, že nemůže hrát zcela přirozeně tyto hry, vzhledem ke své odlišné orientaci a nakonec i díky těmto událostem dojde k jejímu „coming outu“. 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. K častým hádkám jejích kamarádek se staví neutrálně a poté se přidá na stranu jedné z nich, kterou utěšuje. 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 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. Fikční společnost kolem Išky na ni skrytě tlačí, aby se v životě chovala podle zvyků a „pravidel“, kdykoliv se pokusí udělat nějaký krok k tomu, aby se chovala přirozeně dle své sexuální orientace, tak je to reprezentováno jako něco „divného“. 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. Posledním důležitým zjištěním je, že jakmile se narace filmu vztáhne k přímé reprezentaci homosexuality, tak vždy někdo zasáhne a následuje stříh na úplně jinou scénu. Například, Išky bratr jí vyruší na diskotéce, při navazování kontaktu s jinou lesbičkou. I Išky přiznání k homosexualitě probíhá krátce, když je opilá v lese a je noc. Její první sexuální zkušenost získá na konci filmu ve scéně, která se odehrává na záchodě, přičemž kompozice záběru je relativně tmavá a nepřehledná. Heterosexuální ideologie se tímto snaží v určitém smyslu homosexuální Išku „kontrolovat“, aby se z její sexuální orientace toho dostalo co nejméně do veřejného prostoru. Nejlépe, pokud vše zůstane skryto jako její tajemství. 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“.

„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 usídí, je ryze heterosexuální. Film obecně sdílí podobné implicitní mechanismy dominance heterosexuální ideologie. Petr tají svou sexuální orientaci. Své pocity a přesvědčení si nechává pro sebe. Petr je stejně jako Iška nekonfliktní, klidný a uzavřený člověk. Tedy obdobně jako Iška je pasivní a nemá takový vliv na vývoj hlavní narativní linie. Zastává vždy i submisivní postavení vůči mužským autoritám jako je zejména ředitel školy, kde Petr učí. Je to vidět při první hodině, během níž do Petrovy výuky častokrát zasahuje právě ředitel. Obdobně jako je Iška v Pusinkách zobrazována spíše jako mužnější dívka, tak Petr je zženštilý typ. Tento jeho rys zvláště vyniká ve vesnickém prostředí, které je plné maskulinních mužů, kteří se často rvou a hádají se. Petr se konfliktům naopak snaží vyhnout, neprojevuje téměř žádnou odvalu. 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 a 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 není příjemná, protože ho mladík přitahuje a nechce ho vidět s dívkou. Petr je z 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 explicitně představován jako zvrhlý homosexuál. I ve Venkovském učiteli kontroluje prostor a Petrovo jednání heterosexuální ideologie. Když se Petr setká se svým bývalým přítelem, který za ním přijede během výuky a předstírá, že je školní inspektor, tak spolu mluví velmi nenápadně až tajně. Když jsou spolu sami a jeho bývalý přítel Jirka se k němu začne fyzicky přibližovat, tak je vyruší Petrova kolegyně ze školy. Ani v jiných momentech filmu nejsou Petr a Jirka zcela samotný, vždy se vyskytuje v blízkosti někdo, kdo jim soukromí narušuje. Vidíme, jak heterosexuální ideologie způsobuje to, že je vše vidět pro diváka, homosexuální postavy nedostávají prostor pro sebe. Což potvrzuje i záclona, která působí místo dveří jako rozdělení místnosti, ve které Petr bydlí.

Můžeme konstatovat, že homosexualita je ve filmech většinou stavěna do negativní role. České filmy o vztazích, lásce, sexualitě a romantice souzní s heterosexuální ideologií. Je zřejmé, že divák s jinou sexuální preferencí nežli heterosexuální nemá mnoho příležitostí ve filmu sledovat sexuální/romantické hodnoty, ideály a vzory spřízněné s jeho sexuální orientací. V tom tkví nerovná reprezentace sexuální identity. Jako „správná“ je zobrazena

pouze heterosexuality. Přestože výše dva analyzované filmy tematizují homosexualitu a jsou považovány za „queer“ filmy, tak reprezentují implicitně homosexualitu jako něco nenormativního, něco co je „divné“. Na několika odlišných příkladech jsem ukázal, že ideologie heterosexuality prostupuje explicitní či implicitní formou – ale v konečném důsledku mají filmy vůči homosexualitě stejné negativní konotace. 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. Jednou z možností je, že filmy úplně ignorují odlišnou sexualitu a nepadne o ní ani zmínka. A pokud se téma homosexuality tematizuje, jako v „Pusinkách“ či „Venkovském učiteli“, tak i přesto, že působí na první pohled, že se bude heterosexuální dominanci vymykat, tak je v nich jasně patrná. Postavy jak Išky, tak i Petra jsou pasivní a nemají větší vliv na naraci filmu. 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. Pokud fikční postavy začnou vybočovat z „normálních“ pravidel a konvencí, přestanou se řídit normami, tak na jejich chování začne vyvíjet nátlak dominantní ideologie heterosexuality, která se je snaží nějakým způsobem kategorizovat. Obecně působí reprezentace homosexuality vůči homosexualitě podřadně. Homosexuálové ani ve filmech, ve kterých mají větší roli, nejsou považováni za „normální“.

3.2 Diference mužské a ženské sexuality

Druhou tezí, kterou zároveň potvrdila tematická obsahová analýza, je dominance mužské sexuality nad ženskou. Ačkoliv jsou filmy vyprávějící o lásce, sexualitě, vztazích apod. považovány za spíše snímky pro ženy, tak v nich mají výraznější zastoupení muži. Nejprve analyzuji to, co je vidět explicitně – žena jako sexuální objekt – a poté implicitní reprezentaci dominance mužů vyjádřenou prostřednictvím muže jako pasivního příjemce sexuálních pobídek. Maskulinní ideologie spojením těchto dvou složek podporuje dominanci mužů, nejenom, že jsou častěji vidět před kamerou a mají větší vliv na vývoj narace než ženské postavy, ale zároveň film působí ideologicky jako podívaná pro muže. Jelikož jsou ženské postavy mnohem častěji než muži zobrazeny jako sexuální objekt a navíc se muže snaží aktivně svádět. Pro komplexnější analýzu jsem rozebíral filmy, které mají odlišnou narativní strukturu, že filmy vypráví příběh rozdílných věkových charakterů (Raftáci, Můj

vysvětlenej deník, Muži v naději, Ženy v pokušení a Vratné lahve). Sledoval jsem také, zda film vypráví buď ženská postava či mužská. Analyzované filmy nám potvrzují 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] Mimo analýzy obsahu fikčního světa považují za důležité prozkoumat filmový styl. Vycházíme-li z předpokladu Bourdieua, že vládnu muži, analyzované filmy tuto teorii potvrzují. Záběrů na odhaleného muže, který se stává objektem pro ženské pozorování v rámci sexuální motivace, je velmi poskrovnu. Například když dvě dívky ve filmu „Účastníci zájezdu“ sledují na pláži plavčíka. Scéna je velmi krátká, není explicitní a kamera mužské postavy nezabírá v detailu.

„Raffáci“ patří mezi typický příklad filmů, ve kterém jsou ženy takřka po celou stopáž snímku zobrazeny jako objekty určené ke sledování. Dospívající chlapani 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 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 výstříhy dívek a jejich pozadí. Ukázková scéna je při cvičení dívek, u kterého kamera snímá v detailu pouze jejich předkloněná těla. Poté následuje prostříh na mladíky, jak je pozorují. Role dívek je omezena zejména na předvádění vlastního těla, drtivá většina z nich vůbec neovlivní naraci a působí jako vedlejší vizuální výplň samotného příběhu. Důraz na dobrý vzhled a přitažlivost zefektivňuje mužskou podívanou na ženu jako sexuální objekt.

I v „Pusinkách“ či „Ženách v pokušení“ roli sexuálního objektu zde přebírají ženy, kterým kamera snímá pozadí a odhalené části³³. 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

33 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 výstříh Venduly, jenž leze po čtyřech a nemá podprsenku, stříhem se přesouváme z pohledu chlapce na záběr detailu poprsí.

a vidí v tom 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?). Výborný vzhled, přestože je staršího věku, je pro ni ta nejdůležitější hodnota v životě, jak sama několikrát implicitně naznačí. Vilma má umělé poprsí, je vždy perfektně nalíčená, 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 apod., touží především po slasti a výhodách plynoucích ze sexu s bohatými muži. Opakem je její dcera, která zastává konzervativní pohled a se svojí matkou často nesouhlasí a zpočátku se nechce jejími radami řídit. Vilma chápe své tělo jako prostředek k tomu jak svést muže, svůj pohlavní orgán bere jako „návnadu“. Zkoumáme-li interakci těchto žen mezi sebou, vyplývá z ní, že vědí, co dělají a vykonávají to záměrně. A i když s tím zpočátku dcera Vilmy nesouhlasí, tak nakonec podlehně, což je pro ni nakonec „výhodné“, jelikož začne randit s přítelem své vlastní dcery. Tato proměna naznačuje, že ženy nejsou spokojené, dokud se nechovají stejně jako Vilma a nepřizpůsobí se mužské touze. 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, přitažlivých 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 a má hluboký výstřih. Kompozice mizanscény je umocněna celkovým zabarvením scény do nevýrazných barev a tmavšího nasvícení. Z této barevné nevýraznosti vystupuje jasně červená barva Šarlotiných šatů. Vše je přizpůsobeno tomu, aby scéna působila maximálně výrazně a přitažlivě 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 muže.

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, sexualita ve filmu je spojena zejména s ním. 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.

Z teoretických textů o sexualitě se dozvíme, že v naší společnosti je sexuální aktivní většinou muž. [Fafejta 2004: 94-97] A tím vlastně potvrzuje svoji sexuální dominanci. Jak si ale ukážeme v této kapitole, tak paradoxně v českých filmech dochází k tomu, že muž je zobrazován jako pasivní bytost. Přesto však i tato pasivita, dle následného tvrzení této práce podporuje maskulinní ideologii a moc v rukou mužů. Pro cíl práce postačí názorná ukázka na několika různých filmech.

Žena působí sexuálně aktivněji nežli muž. Sexuální aktivitou je zde myšlen „poslední krok“, který vede k sexuálnímu styku během svádění. 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 naraci³⁴. Snahou mužů přiblížit se k druhému pohlaví za účelem 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 na to, co udělá žena. V tomto smyslu je ženská sexualita reprezentována filmem jako náruživější a dychtivější po sexuálních aktivitách nežli mužská. V několika scénách dochází dokonce k velmi kontroverzním situacím, ve kterých se ženská aktivita dá považovat skoro za znásilnění – fikční mužská postava se dostává do situace, kdy se nemůže bránit. Argumentem, že se ve filmech projevuje 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. Ukazuje, že lze i

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

neobvyklými a nenápadnými postupy podporovat dominantní ideologii ve společnosti. Pro lepší pochopení popíši několik klíčových scén, ze kterých, mimo jiné, vychází tato analýza.

V „Raft'ácích“ se ženská sexuální aktivita objevuje několikrát. Když se chlapci přiblíží k některé z dívek, tak jsou jimi ihned sváděny. Filip, jedna z hlavních postav, pozve na rande jednu z dívek. Když k situaci dojde, je ona 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 svlečená a začíná téměř okamžitě milostná předehra³⁵. Tato scéna není výjimkou, dívky málokdy otálí a naopak nemají problém s tím se během chvíle svléknout. Naopak chlapci žádné úsilí vydávat nemusejí.

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 chce nejprve otěhotnět, proto se chová více racionálně nežli emotivně. Což je vidět na jejich první sexuální scéně ve filmu, kdy se během styku baví o tom, jak si vymalují byt. Později si milenka Šarlota zjistí, kde Ondřej pracuje, a jde ho tam navštívit. 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 do jejího bytu, kde již oba leží nazi pod peřinou vedle sebe. Ondřejovi tedy byl pasivní a stačilo se mu podvolit 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.

Dosud zmíněné filmy jsou vyprávěny z pohledu mužského aktéra. Po změně na vyprávění v ženské perspektivě se nic však nezmění. Konkrétně ve snímku „Můj vysvlečený 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

35 Ještě více názorná ukázka je scéna, kdy Daniel utíká před rozhořčeným vedoucím vodáckého kurzu. Jedna dívka mu pomůže se ukryt 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.

s Karolínou. Sexuální aktivita je v „režii“ dívek, správce areálu zastává neutrálně pasivní pozici. Nejuvědomělejší 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 svojí 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 argumentu, že filmy jsou nerovně zkonstruované pro mužskou sexuální touhu – právě tím žena je zobrazena jako sexuální objekt a zároveň k tomu je sexuálně aktivní a dostupná. Maskulinní ideologie v analyzovaných filmech funguje obdobně. Nejenom, že filmy ženy reprezentují ve formě sexuálních objektů, které mají úlohu se předvádět, ale navíc to maximálně zdůrazňuje zejména pomocí kamery, střihu, hudby a pečlivě postavené mizanscény. Snímky svými prostředky intenzivně podporují sexuální nerovnosti a klasické stereotypy. Ženská sexuální aktivita jen potvrzuje maskulinní dominanci v analyzovaných filmech, která není na první pohled tak patrná. Navíc z interakcí filmových postav jasně vyplývá, že to ženy považují za výhodné chování. Ve všech těchto poznacích je rozpoznatelná implicitní ideologie maskulinity, podporující stereotypní myšlení o ženách – žena má dobře vypadat a dávat se na obdiv mužům. Kina navštěvují ve velkém počtu také ženy. Tudiž se, stejně jako například homosexuálové, musí v určitém smyslu podříditi dominantní ideologii. Nezbývá jim nic jiného, než se na filmovou sexualitu dívat skrz „mužský“ pohled. V čemž spočívá nerovná reprezentace. I v současných filmech po mnoha letech od zveřejnění článku Laury Mulvey vidíme, že se v tomto ohledu nic nezměnilo a teorie Mulveyové má stále své uplatnění. 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.

Závěr

Cílem bakalářské práce bylo na vybraném vzorku filmů, jenž vychází z předem vypracované tematické obsahové analýzy, sociologicky analyzovat rozdílné reprezentování „menšinové“ a „většinové“ sexuality. Teze této práce byla existence dominantních ideologií vytvářející sexuální nerovnosti. Vedlejším cílem práce bylo s pomocí upravené metody, převzaté od autorů Sutherland a Feltey, nahlédnout na možnosti sociologické analýzy filmu, a díky ní ukázat mechanismy uvnitř filmů a rozkrýt v nich fungující dané ideologie. Předvedl jsem, jak je potřebné si všimnout interakcí fikčních postav, prozkoumání narativní linie a srovnávání postupně explicitních významů, a následně implicitních, které souvisejí právě s rozkrýváním dominantních ideologií

Výzkum je založen na kvalitativní metodologii. Proto se výsledky práce nemohou považovat za reprezentativní a negeneralizují danou problematiku pro celou českou kinematografii. Odpovědí na výzkumnou otázku je, že dochází v analyzovaných filmech k rozdílné konstrukci a reprezentaci mezi „menšinovou“ a „většinovou“ sexualitou. Tyto nerovnosti jsou způsobeny, jak jsem prokázal, zejména dominancí heterosexuální a maskulinní ideologie.

Homosexualita je ve filmech stavěna do negativní pozice, je považována za nenormativní. Homosexuální postavy se musí přizpůsobovat okolí a nemají vliv na naraci příběhu. Heterosexuální ideologie je ve filmech zprostředkována skrze heterosexuální fikční postavy, které se většinou k fikčním homosexuálům staví netolerantně. „Venkovský učitel“ a „Pusinky“ se na první pohled zdají být v zobrazení homosexuality nezávadné a jsou dokonce považovány jako první české „queer“ filmy, ale jak se práce snažila argumentovat, 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.

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. Paradoxním zjištěním je, že v mnoha případech je to žena, která je sexuálně aktivní a vyvíjí intimní svádění před sexuálním aktem. Za tím se skrývá maskulinní ideologie, která tímto fikčním světem

v analyzovaných filmech konstruuje výhradně pro mužské obecnstvo – ženy jsou zobrazeny, nehledě na věk, jako krásné a hubené s velkým poprsím, před muži se rády předvádějí.

Závěrečná zjištění práce vybízí k celkovému rozšíření textu i vzorku analyzovaných filmů. Jednou z možností je provedení kvantitativního výzkumu a tím zvýšit možnost reprezentativnosti výsledků na celou českou kinematografii. Tato metoda by mohla potvrdit, že sexuální nerovnosti ve filmové reprezentaci patří mezi širší problém. Dále by se na tomto základu mohly postavit další výzkumy zabývající se vlivem tvůrců na danou tematiku či rozhovory s diváky, jak vnímají tuto problematiku. V tomto bych viděl budoucí směr, kterým by se výzkum mohl ubírat, tedy obšírněji prozkoumat sexuální nerovnosti v současné české kinematografii.

Seznam zdrojů

Použitá literatura:

- 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.
- ANDĚL, Jaroslav, SZCZEPANIK, Petr (eds.). *Stále kinema: Antologie českého myšlení o filmu*. Praha: NFA, 2008.
- BARKER, Chris. *Slovník kulturních studií*. Praha: Portál, 2006.
- 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.
- 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.
- 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.
- 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.

PETRUSEK, Miloslav. *Sociologie a literatura*. Praha: Československý spisovatel, 1990.

PTÁČEK, Luboš, VESELÁ, Romana (eds.) *Současný český a slovenský film*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2010.

RIDLEY, Matt. *Červená královna: Sexualita a vývoj lidské přirozenosti*. Praha: Portál, 2007.

SPARGO, Tamsin. *Foucault a teorie podivného*. Praha: Tritton, 2001.

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.

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:

Můj vysvětlenej deník (Martin Dolenský, 2012)

Muži v naději (Jiří Vejdělek, 2011)

Pusinky (Karin Babinská, 2007)

Rafřáci (Karel Janák, 2006)

Účastníci zájezdu (Jiří Vejdělek, 2006)

Venkovský učitel (Bohdan Sláma, 2007)

Vratné lahve (Jan Svěrák, 2006)

Ženy v pokušení (Jiří Vejdělek, 2010)

Seznam příloh

Příloha č. 1: Finální soubor filmů pro tematickou obsahovou analýzu

Přílohy

Příloha č. 1: Finální soubor filmů pro tematickou obsahovou analýzu

...Ani smrt nebere

24

2Bobule

Agáta

Anděl Exit

Archa pro Vojtu

Artuš, Merlin a Prchlíci

Babí léto

Babovřesky

Bestiář

Bez doteku

Bobule

Brak

Byl jednou jeden polda

Byl jednou jeden polda 2

Byl jednou jeden polda 3

Cabrioleť

Cesta z města

Co chytneš v žitě

Crash road

Čas dluhů

Čtyři slunce

Dědictví aneb kurvahošigutntag

Děvčátko

Divoké pivo

Divoké včely

Doktor od jezera hrochů

Donšajni

Duše jako kaviár

Eliška má ráda divočinu

Ene Bene

Experti

Fany

František je děvkař

Grandhotel

Gympl

Hezké chvílky bez záruky

Holčičky na život a na smrt

Horem pádem

Hotýlek v srdci Evropy

Hrad z písku

Hrubeš a Mareš

Chyťte doktora

Indiánské léto

Jak se krotí krokodýli

Jak ukrást Dagmaru

Jedna ruka netleská

Jízda

Kameňák

Kameňák 2

Kameňák 3

Kameňák 4

Knoflíkáři

Konec básniku v Čechách

Kráska v nesnázích

Křídla vánoc

Láska je láska

Láska shora

Libánky

Libáš jako bůh

Libáš jako ďábel

Mamas a Papas

Mandragora

Medvídek

Minulost

Mrtvej brouk

Můj vysvěčenej deník

Musím tě svést

Muži v naději

Nahota na prodej

Návrat idiota

Nestyda

Nuda v Brně

O život

Panic je na nic

Pánská jízda

Paralelní světy

Pasti, pasti, pastičky

Perfect days

Playgirls

Playgirls 2

Poupata

Proměny

Příběhy obyčejného šílenství

Pusinky

Raftáci

Ro(c)k Podvratáků

Román pro muže

Román pro ženy

Rozkoš

Samotáři

Slunce, seno, erotika

Sněženky a machři po 25 letech

Snowboardáci

Svatá čtveřice

Šeptej

Štěstí

Tajnosti

Taková normální rodinka

Účastníci zájezdu

Ulovit miliardáře

Už

Václav

Veni, vidi, vici

Venkovský učitel

Vrásky z lásky

Vratné lahve

Vyhnání z ráje

Výchova dívek v Čechách

Výlet

Zoufalci

Ženy v pokušení