

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE

FAKULTA HUMANITNÍCH STUDIÍ

Katedra genderových studií

Bc. Šárka Kašparová

Analýza queer dětství prostřednictvím filmu

Diplomová práce

Vedoucí práce: **Mgr. Kateřina Kolářová, Ph.D.**

Praha 2016

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem předkládanou diplomovou práci vypracovala samostatně a použila jen uvedenou literaturu. Práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze 24. června 2016

Šárka Kašparová

Poděkování

Na tomto místě bych velice ráda poděkovala Mgr. Kateřině Kolářové, Ph.D. za trpělivé vedení mé diplomové práce a za velmi cenné rady a připomínky, které mi při psaní práce opravdu pomohly. Velmi také děkuji svým blízkým a rodině, kteří mne po celou dobu podporovali/y.

Abstrakt

Diplomová práce s názvem „*Analýza queer dětství prostřednictvím filmu*“ je situována do kontextu queer teorií, přičemž tyto teorie jsou uplatněny v souvislosti s filmem „*Tomboy*“ (2011). Teoretická část práce nejprve diskutuje zásadní teoretická východiska včetně přístupů k genderu v rámci genderových studií. Poté se zaměřuje především na teorii performativity. Rovněž zde je zaměřena pozornost na normativní socializaci dětí s ohledem na jejich nekonformní projevy. V této části práce jsou uvedeny i stěžejní stanoviska queer teorií v souvislosti se sexualitou a identitou. Tématizují se zde také argumenty Stockton, která diskutuje queer dětství.

Výzkumná část práce představuje metodologický rámec analýzy filmu *Tomboy* i konkrétní metodu, kterou je teorie reprezentace Stuarta Halla. V rámci analýzy filmu jsou reflektována zásadní témata a sice, jak jsou ve filmu konstruovány kategorie gender, jinakost, sexualita a identita ve vztahu ke queer dětství.

Klíčová slova

Queer, performativita, dětství, socializace, gender, jinakost, identita, sexualita, film, stereotypy.

Abstract

Diploma thesis with the title "*Analysis of queer child through the movie*" is situated to the context of queer theories. These theories are discussed through the movie "Tomboy" (2011). Theoretical part of the thesis discusses fundamental theoretical background including attitudes towards to concept of gender within gender studies. The thesis is also focused on the theory of performativity and also discusses the normative socialization of children and their nonconformist behaviors. Key opinions to queer theories in context of sexuality and identity are introduced in this part of the thesis. I also present Stockton's arguments on queer child.

Research section presents methodological part of analysis of the movie Tomboy. It also presents the specific method, which is Stuart Hall's theory of representation. In the analysis of the movie there are major themes reflected - how the category of gender, queerness, sexuality and identity are constructed in the context of queer child.

Keywords

Queer, performativity, childhood, socialization, gender, jinakost, identity, sexuality, film, stereotypes.

Obsah

Abstrakt.....	4
Abstract.....	5
1. Úvod.....	7
2. Teoretická část	8
2.1. Pojetí genderu v rámci genderových studií.....	8
2.1.1. Esence ženy a muže	11
2.1.2. Konstruovanost genderových kategorií	13
2.1.3. Performativita jako dekonstrukce genderových kategorií	14
3. Normativní socializace dětí a snaha o konformitu.....	18
4. Queer jako odpověď na duality.....	28
4.1. Povinná heterosexuality	31
4.2. Nefixnost identit a jejich subverzivní potenciál v perspektivě queer teorií.....	35
4.3. Queer dětství v argumentech K. B. Stockton.....	40
5. Výzkumná část.....	44
5.1. Metodologie	44
5.1.1. Pozicionalita a politika.....	45
5.1.2. Vymezení vlastní výzkumné pozice	45
5.2. Teorie jako analytický nástroj.....	47
5.3. Kritéria výběru materiálu.....	51
5.4. Tomboy jako analyzovaný materiál.....	53
6. Analytická část.....	55
6.1. Normativní genderový systém a kategorie genderu ve filmovém narativu	55
6.2. Konstrukce jinakosti ve filmovém narativu	68
6.3. Reprezentace sexuality a identity ve filmovém narativu	82
7. Závěr	93
8. Bibliografie	95

1. Úvod

Vznik této diplomové práce má svůj původ v mém předchozím zájmu o identity, které bylo možné označit za nenormativní, či queer. Přestože queer identity jsou v kontextu současného společenského diskurzu do jisté míry tématizovány, obraz identity queer dětí je prozatím spíše tabuizován. Vzhledem k tomuto zájmu o queer dětství jsem pak jako materiál analýzy zvolila film, konkrétně film *Tomboy* (2011), který může v jistém smyslu reprezentovat jeden z pohledů na problematiku. Analyzovat audio vizuální materiál se jeví jako přínosné, nejen pro variabilitu interpretací předkládaného narativu, nýbrž i proto, že se jedná o materiál značně populární a všeobecně dostupný pro většinovou společnost.

Na pozadí kontextu vzniku této práce, kterou člením na část teoretickou a výzkumnou, si pak zejména kladu za cíl reflektovat, jakým způsobem narativ filmu pracuje s kategoriemi genderu a genderovým řádem, jakým způsobem reprezentuje jinakost, sexualitu a identitu s ohledem na dětství.

K naplnění tohoto cíle se v rámci teoretické části nejprve zaměřím na teoretická východiska, která budou rámovat i samotnou analýzu filmu. V první kapitole se budu diskutovat přístup genderu v rámci genderových studií, přičemž prostor vyhradím také teorii performativity, jak jí tematizovala Judith Butler. V druhé teoreticky orientované kapitole se budu zabývat normativní socializací, jejími činiteli i důsledky s ohledem na nekonformní projevy dětství. Budu zde diskutovat i vztah socializace k genderovým stereotypům a od nich se odvíjejících genderových rolí. Třetí kapitolu budu věnovat queer teoriím, zejména pak jejich nefixním přístupům k identitám a sexualitám. Rovněž zde budu tematizovat argumenty Stockton vztahující se k tématu queer dětství a k jeho projevům.

Ve výzkumné části práce diskutuji zvolenou metodologii, kterou zde budu užívat. Také zde zmíním svou vlastní pozici a lokaci jakožto výzkumnice a zvolené paradigma výzkumu – konstruktivistické. Spolu s tím diskutuji i metodu výzkumu, kterou bude teorie reprezentace Stuarta Halla. Spolu s tím budu reflektovat i kritéria výběru materiálu, tedy filmu, spolu se základními fakty o filmu *Tomboy*. V centru pozornosti výzkumné části pak stojí samotná analýza filmu, v rámci které se zaměřím na již zmíněná témata.

2. Teoretická část

2.1. Pojetí genderu v rámci genderových studií

Pojem gender často provází mylná představa o existenci dvou binárních kategorií, rozdělující všechny lidské bytosti pouze na kategorie „žena“ a „muž“. Toto rigidní definování je mnohdy problematizováno z pozice mnohých teoretických autorek a autorů a rovněž přichází kritika od lidí, kteří se v rámci těchto dvou nekompromisně vymezených kategorií nedokáží identifikovat a následně vnímají svou identitu úplně jiným způsobem a narušují tak mocensky-normativní společenský řád¹. Těmito subverzivními jedinci, jak ukáží dále na stránkách této práce, jsou zejména osoby, řadící se do „kategorie“ queer.

V normativním pohledu na kategorie genderu a pohlaví bývá nahlíženo na obě jako na dichotomní charakteristiky člověka, které se pohybují pouze mezi konstrukty „žena“ a „muž“, jak zmiňuji výše. Gender můžeme vnímat jako více fluidní část kategorizování, neboť není biologicky daná a je založená na prožívání jedince, oproti pohlaví, které je konstruováno medicínským diskurzem na normativně rozdělené biologicky podložené kategorie „žena“ a „muž“, charakterizované normativními primárními pohlavními znaky (dichotomie penis a vagína). Všechny tyto charakteristiky jsou konstruované společností jako přirozené² a nefluidní. K této problematice se vyjadřuje Pierre Bourdieu, dle kterého: „*Sociální definice pohlavních orgánů tedy zdaleka není jen prostým záznamem přirozených, bezprostředně vnímaných vlastností, ale je to plod konstrukce založené na určité řadě nějak orientovaných voleb, lépe řečeno na zdůraznění určitých odlišností či zastření určitých podobností*“. (Bourdieu,2000: 17). Společnost tedy vybírá to, co se hodí

¹ V kontextu normativního-společenského řádu se předpokládá normativní, naturalizovaná nadvláda-hegemonie mocných mužů nad ženami, přičemž obě pohlaví tento řád udržují, jak tematizuje Bourdieu (2000) v pojmu symbolického násilí. Normativní charakter řádu má za cíl disciplinovat obě pohlaví, přičemž jedním z jeho znaků je i striktní heteronormativita, jejíž nedodržení či odchýlení se od ní je považováno za formu deviace.

² V tomto ohledu považuji za nutné diskutovat, že kategorie gender-pohlaví nebyly často oddělovány jedna od druhé a všechny charakteristiky, dělicí lidskou populaci, byly reflektovány pouze na základě biologického pohlaví. Jinými slovy lze říci, jak následně blíže vysvětlím v kapitole věnované esencialistickému přístupu, že gender byl zaměňován za biologické pohlaví, tedy byl jeho synonymem. Zásadní změnou v tomto kontextu bylo identifikování genderu, jako analytického nástroje, ilustrujícího sociální a kulturní konstruovanost charakteristik pohlaví, roku 1945 americkou kulturní antropoložkou Gale Rubin.

normativnímu konstruktů žena a muž, který vytvořila, udržuje tak zjednodušující společenský řád a potírá odlišnosti a jakékoliv projevy, které nesedí do této představy.

Z hlediska genderu mohou mít ženy i muži náznaky rysů chování opačných pohlaví, které jsou společností mocensky potlačovány. Já vnímám obě kategorie jako fluidní konstrukty, které jsou v mnoha případech nedokonalými rámci pro lidské jedince, kteří mají problém se v úzkých dichotomních kategoriích ukotvit. Jasně tedy narušují tuto strukturu a ukazují, že nemáme pouze dva gendery a dvě pohlaví, které stojí na opačné straně společenských škál konstrukcí „žena“ a „muž“. Touto myšlenkou navazuji na Ann Oakley (2000), která pracuje s tezí, že žena a muž nereprezentují dvě oddělené biologické kategorie. Naopak mají stejnou stavbu těla a anatomické odlišnosti mezi nimi jsou více imaginární než skutečné. Oakleyová dodává, že: *„Výzkumy ukazují, že jednotlivci, kteří zastávají rovnostářské stanovisko, se spíše dívají na muže a na ženy jako na skupiny od přírody stejně obdařené. Jistý norský psycholog se ptal matek, zda při výchově dětí rozlišovaly mezi chlapci a dívkami. Ptal se na konkrétní postupy ve výchově a prokázalo se, že matky měly silnou tendenci jednat podle tradičních norem.“* (Oakley: 2000, s. 154) Normativní jednání v uchopení genderu a pohlaví je tedy mocensky definováno společností, na základě čehož se potom jedinci ve společnosti chovají.

Gender se takto stává mocenským nástrojem, který udržuje primitivní společenské uspořádání, ve kterém není prostor pro jakékoliv nefixní projevy identit. Jako mocenský nástroj ho vnímá i Scott, která jako poststrukturalistka vychází z definování moci podle Michaela Foucaulta. Moc pro ni není gender pouhou centralizovanou represí, ale principem, který můžeme najít uvnitř všech společenských vztahů a který se prolíná celou společností. *„Jádrem mojí definice je integrální propojení dvou tezí: gender je konstitutivní součástí sociálních vztahů, které se zakládají na uvědomovaných rozdílech mezi pohlavími; gender je primárním způsobem označování mocenských vztahů“* (Scott, 1999: 42). Jelikož je gender třídícím principem pro uspořádání rovnosti či nerovnosti ve společnosti, tak se hierarchické společenské struktury dle Scott (1999) opírají o obecně přijaté chápání tzv. přirozených vztahů mezi „ženami“ a „muži“. Jakmile se odkazy k ženskému a mužskému pohlaví stávají zmocněným prostředkem v procesu rozdělení moci, stávají se genderové vztahy součástí obsahu pojmu moci.

K dichotomním konstruktům se podobně vyjadřuje i autorka Elisabeth Badinter (2005), když předkládá tezi toho, že se při vytváření mužství pracuje s faktory psychologickými, společenskými nebo kulturními, které nepodléhají genetice, ale hrají důležitou a dominantní roli při konstruování „maskulinity“. Podobně tomu samozřejmě bude i u vytváření „femininity“, na jejíž konstrukci byl vždy velký nátlak, neboť gender „ženy“ vždy podléhal rozhodování ze strany maskulinních jedinců, kteří měli určitou normativní představu o fungování a naplňování genderu „ženy“, který se pojí i s určitými biologickými preferencemi a to vše se odehrává pod mocenským přístupováním patriarchální společnosti k dichotomii biologického pohlaví.

Herta Nagl-Docekal (2007) k celé situaci přistupuje z pohledu toho, že podle ní je kritika dichotomie pohlaví/gender dvojí. První zavrhuje tento pár z důvodu biologismu. Diference mezi ženským a mužským tělem na straně jedné a femininitou a maskulinitou na straně druhé nemá podle této kritiky význam, neboť ženské tělo je tak jako tak automaticky spojované s femininitou a mužské s maskulinitou, takže nedochází k narušení společenského konstruktu, ale naopak k upevnění asociace genderu s biologií. Druhý typ kritiky vycházel zjednodušeně z ideje toho, že to, co vnímáme jako biologické tělo, není přirozené, protože ho dokážeme definovat a chápat pouze skrze diskurz či jazyk, které jsou mocensky zatížené. (Nagl-Docekal, 2007: 69-76).

2.1.1. Esence ženy a muže

Přestože budu na stránkách této práce zastávat konstruktivistické pojetí genderu, považuji za nutné stručně zmínit i esencialistické pozice, jež jsou s těmi konstruktivistickými v přímém rozporu a jež budu značně subvertovat v rámci analýzy filmu. Esencialistické přístupy, jež jsou v současném diskurzu již více méně překonány, spolu s přístupy konstruktivistickými tvoří teoretické vymezení většiny genderových analýz. Předpokládají, že rod (gender) je totožný s pohlavím (biologickým, anatomickým). Argumenty esencialismu tak striktně dichotomizují bipolární pohled na pohlaví i gender, jež cítá pouze muže a ženy, kteří jsou od sebe z hlediska genderu a pohlaví zcela odlišní.

Tyto rozdíly jsou pak v esencialistické optice naturalizovány skrze biologické odlišnosti a promítají se do společenské sféry v podobě sociálních nerovností. Ženám je pak zpravidla přisuzován nižší společenský status, a jak ukáží v kapitole, ve které se věnuji genderovým stereotypům, i zcela jiné vlastnosti, zájmy, cíle, apod. Na pozadí vyzdvihování anatomických odlišností muže a ženy pak esencialistické teorie předpokládají jistou vrozenou esenci muže či ženy, a tím značně znemožňují pohlížet na identity i sexuality nefixním, neohrazeným způsobem, jak to činí queer teorie (Knotková-Čapková, 2005: 90).

Tento přístup pak v sobě nese značné riziko spiritualizace těla, se kterým pracuje i směr Ekofeminismus³, který kupříkladu transsexuálním a intersexuálním jedincům znemožňuje autentické prožívání své identity a sexuality a zároveň i participaci na spirituální rovině lidského uvažování. Spiritualizace těla a koncept tělesnosti jako takový v kontextu esencialistických teorií pak do značné míry pracuje s představou vrozeného genderu i pohlaví, které jsou přirozeně dány a které stojí v opozici jedno k druhému. V úvahách například L. Irigaray (1985) pak ženy spirituálněji nakládají se svou tělesností oproti mužům, jež jsou od ní odcizeni. Tento pohled pak nejen že předpokládá duální pohled na lidské identity, nýbrž i na sexuality, které se rovněž pohybuje v rámci jasně

³ Ekofeminismus je jedním ze směrů feminismu, jež se pojí s feministickou spiritualitou a ekologií. V centru zájmu pak stojí vidění souvislosti útlaku žen s devastací přírody, přičemž se dopouští značné esencializace a homogenizace „kategorie“ ženy bez reflexe možných diferencí. I zde tak dochází k tendenci ztotožňování ženy s přírodou a muže s kulturou, přičemž tato asociace sebou nese silné esencialistické implikace (Knotková-Čapková, 2008: 13).

vymezených kategorií homosexuality a heterosexuality, přičemž i zde se jedná o hierarchické postavení.

2.1.2. Konstruovanost genderových kategorií

Výše zmíněný esencialistický přístup ke kategoriím genderu je pak značně subvertován konstruktivistickým pohledem. Stanoviska konstruktivismu odlišují pohlaví jako soubor anatomických a fyziologických odlišností od genderu, který je tak vnímán jako sociální konstrukt. Gender tak v této perspektivě odkazuje ke kulturním a společenským předpokladům a normám, jež v důsledku determinují „ženy“ a „muže“, jejich role a vztahy. „Ženám“ a „mužům“ je tak prisuzován určitý gender a s ním se pojící znaky a vlastnosti, jež by měly dodržovat, avšak tato determinace není výsledkem biologického určení, tj. není přirozená, ale je výsledkem platných sociálních norem, přičemž jejich nedodržení je sankcionováno (Barker, 2006: 57).

„Rozdíly mezi pohlavím jsou také podle konstruktivistických teorií produktem společnosti. Konstruktivismus nepopírá, že existují biologické rozdíly mezi muži a ženami. Zároveň ale zpochybňuje představu mužského a ženského chování jako biologicky daného nebo přirozeného.“ (Gender webnode: 2009).

V tomto ohledu se pak nejen gender, ale i sexualita nahlíží jako nefixní a neohraničená, značně podléhající historickým tendencím. Jinými slovy ani normativní sexualita není lidem univerzálně dána ani není vrozená, ale je konstruována v kontextu konkrétní kultury a v rámci určité historie. Na pozadí konstruktivistických teorií pak lze identifikovat překročení biologického determinismu i hierarchických, duálních, a priori definovaných kategorií identit a sexualit, jež jdou dále tematizovány a rozpracovány v teorii performativity Judith Butler, jak vysvětlím následně.

2.1.3. Performativita jako dekonstrukce genderových kategorií

V této části se budu vzhledem k tématu filmu věnovat utváření identit a jejich možné dekonstrukci prostřednictvím teorie performativity, kterou akcentovala Judith Butler. Ve své tezi navazuje na myšlenky Michaela Foucaulta, kterých jsem se již dotkla výše. Foucault se zabýval mocí a uvažoval nad pojetím subjektu, který byl dle něj hlavním tématem. Moc je ale podle něj velmi spojena se subjektem, neboť člověk je situovaný v rámci různých vztahů, kterými jsou např. produkce, signifikace nebo mocenské vztahy. Dle autora je tedy nutností definovat moc, na kterou nazírá jako na součást naší vlastní zkušenosti, díky tomu tedy analyzuje mocenské vztahy a ne moc jako takovou. Podotýká, že výkon moci je způsob jednání, díky čemuž jedinci působí na druhé. Moc tedy existuje pouze v aktuální rovině a nikoli globálně, takže to, co určuje mocenské vztahy, je způsob jednání, které ale není bezprostřední. Moc tedy dle autora patří k řádu vládnutí a má působit a řídit jednání druhých. (Foucault, 2000)

Důležitým aspektem této teze je to, že se moc vykonává pouze nad svobodnými subjekty. Moc a svoboda spolu tedy koexistují a svoboda může být podmínkou existence moci a opačně. Jedná se o vzájemně propojený vztah, kde jedno bez druhého nemůže existovat. Mocenské vztahy jsou hluboce zakořeněny ve společenských sociálních strukturách a představa společnosti bez nich je dle mého názoru utopie, což se váže k filmovému tématu, které budu analyzovat v praktické části, kde je téma moci jasně specifikováno. Subjekt je dle Foucaulta (2000) mocensky konstruován, ovlivněn časem, prostorem a institucemi. Autorova teze se také dotýká těla, kdy autor uvádí, že do těla je vpisován normativní diskurs a mocenský genderový řád.

Kromě Foucaultova pojetí moci a analýzy mocenských vztahů je pro teorii performativity zásadní i Foucaultův postoj k subjektu a tělesnosti, na nějž Butler do značné míry navazuje a v kontextu úvah o tělesnosti jej i domýšlí (myšlenka, že tělo není před diskursem). Autorka v návaznosti na Foucaulta rovněž uvažuje nad tím, co vlastně tvoří genderovou identitu a jaké jsou hranice těla. Foucaultův koncept subjektivity, jež zahrnuje myšlenku inskripce genderu do těla, ve spojení s genderovou identitou rozvinula právě jako první feministická teoretička. Podle Butler (2003) je gender jasnou kulturní fikcí, která funguje pouze jako regulující konstrukt, který má sloužit k předem vybraným účelům a institucím. Butler předkládá myšlenku, že pokud všechny sociální kategorie vnímáme

jako nestabilní a identitu jako neustále utvářenou, tak ani za genderovou performativitou nenajdeme něco jako „genderovou identitu“.

Hlavními idejemi, kterými se tedy Butler zabývá, je to, co vlastně utváří genderovou identitu, jaké jsou hranice těla a jaký smysl má performování („dělání“) genderu. Autorka se vymezuje proti konceptu esencialismu a konceptu dichotomie. Dle ní je důležité nevnímat tělo jako pasivní médium, které by existovalo před diskurzem. Na to navazuje její teorie performance, kterou podkládá Foucaultovými myšlenkami, které se zabývají zvnitřňováním zákonů a přijímáním jich za své vlastní. Takovéto zákony pak mohou být do jisté míry inkorporovány. V návaznosti na to autorka rovněž uvažuje nad existencí duše, která chybí tělu. Foucault, na kterého autorka navazuje, duši vnímá jako navázanou na tělo, díky čemuž se vymezuje proti konvenčnímu přístupu k duši v křesťanství. Díky tomuto pojetí duše máme možnost jinak uchopit a pochopit gender.

Butler dále uvažuje o předepsání rodu ve smyslu disciplinární produkce, neboť dle ní tato produkce může podněcovat k falešné stabilizaci rodu (tzv. heterosexuální konstrukce nebo regulace sexuality). Tato schémata obsahují také diskontinuity (jako např. bisexualita, lesbismus), které nezbytně nevznikají na základě pohlaví. Jsou totiž chápány jako uznávané normy a jsou značně idealizovány. (Butler: 2003, 186). Identita je tedy dle autorky produktem, který se vyvinul prostřednictvím těchto tělesných a diskurzivních prostředků a zároveň je jimi i udržován. Performativní rodové definování těla dle Butler (2003) nemá žádný ontologický status a je utvářeno pouze veřejným diskurzem.

Tělo má tedy proměnlivé hranice, které umožňují konstruovat významy a rod je určitou strategií přežití ve veřejném diskurzu (Butler: 2003, 191). Můžeme ho vnímat jako diskurzivní konstrukci, která neodkrývá svůj původ. Rod je performancí ve smyslu toho, že ti, kteří neperformují svůj rod tak, jak jim přísluší, jsou za svoje chování perzekuováni. V určitém smyslu jsme společností nuceni důvěřovat v přirozenost této konstrukce, což má za důsledek jakési „přirozené“ sociální fikce. Proto autorka uvažuje nad tím, že můžeme nově utvářet rod skrze opakovanou performanci, tedy skrze každodenní „dělání“ rutinizované hry svého rodu, který je ve svém konci legitimizován společností. (Butler: 2003, 192). Nejvýznamnějším účelem společnosti je díky tomuto pojetí poté udržování diskurzivních binárních opozic. Dle autorky nemůžeme tedy prvoplánově pracovat s

analýzou rodu jako stabilní identity, rod je podle ní utvářen v čase a je uchováván ve společnosti skrze opakování aktů, jak zmiňuji výše.

Performance je poté prováděna takovým způsobem, že jí sami aktéři věří, když ji realizují. Rod vnímá tedy jako normu, kterou nemůžeme v konečném důsledku ani zvnitřnit ani ztělesnit, neboť je vytvářena pravidelným opakováním a dočasné vybočení některých jedinců z této normy dokazuje, že rod nejde brát jako fixní kategorii, ale pouze jako performativní, což dokazují například jedinci identifikující se nefixně a ne v rámci normativních dichotomních kategorií genderu.

Dle autorky tedy neexistuje žádná, předem daná identita, což znamená, že postulované „pravé“ rodové identity jsou čirou fikcí, která sjednává regulaci. Rody tak nejsou pravdivé ani nepravdivé, zdánlivé ani skutečné, ale můžeme je vnímat jako nevěrohodné. (Butler:2003, 193) O tyto myšlenky rovněž opřu své teze v analyzování narativu, neboť zvláště u transsexuálních jedinců dochází k performování genderu jednoho nebo druhého pohlaví, jak vysvětlím v následující kapitole. Vše shrnuje ve své interpretaci Butler Pavel Barša, když předkládá, že: „*J. Butlerová ve své poststrukturalistické epistemologii odmítá tedy mýtus něčeho, co by bylo prostě „dáno“ v podobě neutrálního faktu, který existuje jako jakýsi ontologický podklad či základ před kulturní interpretací.*“ (Barša: 2002, 773)

O Butler se rovněž zmiňuje queer teoložka Althaus-Reid Marcella a poukazuje na to, že Butler jako jedna z nejdůležitějších queer badatelek, která vyvinula na základě postavy *drag-queen* pedagogický prostředek k personifikaci nebo teatralizaci pohlaví teorii, zabývající se otázkou, jakou roli hraje pohlaví v heterosexuální výchově dětí. *Drag-queens* jako performující jedinci se zabývají imitováním: imitují pohlaví, jehož příslušníky ve skutečnosti dle společenských norem vůbec nejsou. Výsledkem je pouze povrchní produkt, neboť to, že je člověk „žena“, nezávisí na oblékání, účesu nebo způsobu, jakým sedí a kříží nohy. Tuto *genderovou* imitaci označuje Butlerová jako „*performativity*“ jak zmiňuji již výše, která se pedagogicky dovolává recipienta (interpeluje⁴). (Marcella: 2008) Role jednotlivých pohlaví jsou tedy imitacemi bez nějakého původního originálu.

⁴Interpelace je pojem, který používá Althusser k vysvětlení, jak ideologie kooptují lidi místo toho, aby vyvolávaly odpor.(Marcella, 2008)

Aby si heterosexuality udržela svůj nárok na nezpochybnitelnou „přirozenost“, musí své vlastní genderové chování pravidelně opakovat. Právě tyto opakovací strategie heterosexuality ukazují, že role pohlaví jsou pouhé pedagogické triky, sloužící v základu k výuce převládajících sexuálních identit. Butlerová se poukazuje na to, že společnost by mohla dosáhnout změny, kdyby dovolila přerušit performování společensky normativní „normality“, která pouze opakovaně inscenuje sama sebe, ale ve stále stejných rolích. (Marcella: 2008) Koncept performativity bude rovněž důležitým opěrným bodem pro analýzu filmu v praktické části, neboť několik momentů narativu s tímto konceptem významně pracuje.

3. Normativní socializace dětí a snaha o konformitu

Na úvod této kapitoly uvedu některé definice socializace, které jsou ve společnosti normativním úzusem, dle kterého by se měli řídit rodiče v přístupu ke svým dětem. Tato normativní socializace je značně podmíněna časem, prostorem a konkrétní kulturou. Socializace je obvykle předmětem společenské normy, která definuje přípustné chování jejich jedinců, což je důležité pro zkoumání prostoru ve společnosti, který je poskytnut jedincům mimo normu. Např. Nakonečný (1999) definuje v základu socializaci jako přeměnu biologického jedince v kulturní bytost, která respektuje pravidla společnosti. V definici můžeme dekódovat striktní normativnost, která je ještě svrchovaně spojena s normativním konceptem kultury. Kultura poté nese význam dogmatu a moci. „*Socializace je rovněž procesem začleňování jedinců do společnosti, během něhož se jedinec naučí poznat sám sebe a své prostředí, osvojí si pravidla soužití i očekávané způsoby chování.*“ (Emoke in Nakonečný: 1999)

Tato definice tak v důsledku podporuje koncept, že skrze socializaci poznáme sebe sama, ale je zřejmé, že můžeme skrze normy poznat pouze naše normativizované já a různé jiné aspekty mohou být v důsledku toho potlačeny. Z tohoto důvodu je nutné reflektovat všechny aspekty procesu socializace i její činitele, které v důsledku reprodukce norem mohou zamezovat „zrání“ jedinců, jež se skrze normy nechtějí definovat. Jinými slovy, kupříkladu s ohledem na queer jedince, je nutné neustále vyjednávat prostor pro akcentování sebe sama a upozorňovat na mechanismy, jež jim brání v prožívání „jiné“, „autentické“ identity.

Socializaci ovlivňují biologické předpoklady, procesy zrání, vnější vlivy a podmínky, ve kterých jedinec vyrůstá. Socializace probíhá po celý život jedince prostřednictvím různých mechanismů jako je práce, učení nebo hra. Socializovat se mohou jedinci pomocí nápodoby neboli imitace (uvědomělé i neuvědomělé), ztotožněním nebo v neposlední řadě sugescí. Všechny tyto mechanismy nám napomáhají k sebeuvědomění, sebehodnocení, sebepojímání a v sebeaktualizaci. (Nakonečný: 1999)

Pojetí socializace obvykle rozlišuje její dvě stěžejní etapy a to socializaci primární (základní kulturní návyky, odehrává se převážně v rámci rodiny) a socializaci sekundární, která překračuje hranice rodiny a identifikuje blízké okolí přátel, spolužáků/aček jako

činitele/ky socializace. Poslední rovinou socializace je terciální socializace. Z hlediska socializace je také důležité zmínit role, což je společensky očekávaný způsob jednání, které je vázáno na určitý sociální status. Role jsou v základní slova smyslu trojí – připsané, získané a vnucené. Člověk může samozřejmě vykonávat několik rolí dohromady, díky čemuž jsou role mnohdy v konfliktu (Nakonečný, 1999). Zároveň s tím role mohou v kontextu procesu socializace značně problematizovat ono vyjednávání prostoru pro autentickou, nefixní identitu, neboť role samotné předpokládají důsledné naplnění kýžené normy. Jako takové pak mají značnou souvislost s problematikou genderu a s ní se pojícími stereotypy.

Genderové stereotypy a role jsou úzce spojeny se socializací a s tím, jak se jedinci začleňují do společnosti. Jejich základem je „biologizace“ genderu a esencialistické předpoklady toho, co mají jedinci dělat a jak se mají chovat, přičemž se pořád pohybují v dichotomním společenském diskursu, čítající ženy a muže, kteří se od sebe odlišují. Gerlinda Šmausová (2002) předestírá, že dochází k potlačení morfologické shody znaků, přičemž se zdůrazňují triviální rozdíly ve vnější konstituci těla a tato jasná orientace se na diferenci oproti podobnosti naplňuje především funkci společenskou, než funkci biologickou. V této optice tedy nejsou muži od žen zcela odlišní a jakákoliv snaha o dichotomizaci populace a její následnou hierarchizaci je bezpředmětná.

Aspekt, který je využíván pro tuto dichotomizaci, je zejména genderový stereotyp. Stereotyp tedy označuje souhrnný a velmi zjednodušující negativní či pozitivní deskripci určité sociální skupiny v kontextu celé společnosti. (Renzetti, Curran: 2003) Tato bipolarizace je velmi silná a prostupuje všechny ženy i muže. Díky ní každý jedinec ve společnosti ví, co je a není vhodné dělat v rámci jeho genderu, tudíž nám společnost předurčuje, aby měl muž vlastnosti čistě „mužské“ (odvaha, racionalita, síla) a naopak jsou u něj velmi hlídané projevy, které společnost identifikuje jako čistě femininní (něha, empatie) a naopak. Když někteří jedinci do této dichotomie nezapadají nebo nechtějí zapadat, jsou marginalizováni/ny (Renzetti, Curran: 2003, 20-21).

Z tezí plyne, že hlavním důkazem pro utváření stereotypů je víceméně biologická diference pohlaví. Šmausová (2002) proto představuje svojí tezi o tzv. normální biografii, tedy o pomyslné společenské představě, kdy se lidé mají včlenit do dopředu daných kategorií, které ale omezují veškeré jedince, kteří v praxi jasně vykazují rysy obou

normativně ustanovených kategorií maskulinity a femininity. V souvislosti s pohledem na dětství je dítě zároveň s tím, jak se rozvíjejí jeho pohybové schopnosti či vlastnosti, povzbuzováno k určitému typu aktivit a od jiných odrazováno, což se projevuje i stylem oblékání. Zároveň vysílají rodiče tím, jak ostatním lidem sdělují pohlaví dítěte, i určité skryté sdělení o tom, jak se lidé k dítěti mají chovat. (Renzetti, Curan: 2003, 114)

Se stereotypizací dospělých i dětí se zpravidla pojí i pocity nedostatečnosti a stigmatu mezi jedinci, kteří dichotomní genderové uspořádání nemohou ve svých životech naplnit. Goffman představuje stigma jako soubor „nevhodných“ atributů pro jedince, které ho odlišují od ostatních jedinců, kteří spadají do jeho normativní a společensky stereotypizované kategorie. Autor dělí stigma do třech kategorií: kmenová stigmata (např. rasa, národ, náboženství), tělesná ošklivost, vady charakteru (např. nezaměstnanost, homosexualita, věznění), přičemž já se budu v analýze dotýkat hlavně tzv. vad charakteru. (Goffman: 2003, 10-12).

Goffman (2003, 12) rovněž rozpracovává myšlenku, že termín stigmatu a jeho další synonyma v sobě obsahují dvojí hledisko: „*Předpokládá-li stigmatizovaný, že jeho jinakost je již známá nebo že je jasná na první pohled, anebo předpokládá, že přítomným ani není známa, ani ji nemohou okamžitě zaregistrovat.*“ V prvním dle něj před sebou můžeme vidět člověka diskreditovaného, v druhém případě diskreditovatelného. (Goffman: 2003, 12). Goffman tedy definuje tento moment tak, že „*rozhodujícím momentem se stává hanba, vyvěrající z toho, že vnímá jeden ze svých vlastních atributů jako něco poskvrňujícího (...).*“ (Goffman: 2003,16). V optice Goffmanova textu je tak možné akcentovat stigma s ohledem na nenormativní identitu i sexualitu, přičemž je otázkou, nakolik by měla jakákoliv odlišnost přijmout punc stigmatu. Prostor pro diskutování vlastní specifické identity i sexuality pak poskytují queer teorie, kde jinakost není stigmatizována, nýbrž je jí poskytnut v kontextu společnosti prostor pro alternativní sebe vyjádření jedinců.

Se socializací se pojí oblast zájmu vývojové psychologie, která se zajímá o jednotlivá vývojová stádia dětí a předkládá, co je a není normálním projevem dítěte a jaký má být jeho vývoj s ohledem na věk. Vývojová psychologie vidí jasnou linku vývoje člověka (novorozenec, batole, dospělost, předpoklad rodiny, stáří apod.), přičemž právě queer jedinci narušují tuto „přirozenou“ kontinuitu, časovost a uspořádání svým vlastním vývojem. Z toho vyplývá, že jsme díky společenským vzorcům nuceni přijmout

společenskou normu, neboť jinak je vytvářen tlak na její přijetí a jakékoliv opačné jednání společnost nějakým způsobem trestá. (Vágnerová: 2000).

V souvislosti se socializací dítěte a s jeho projevy je pak možné spatřovat propojení mezi genderovým řádem a výchovou dítěte. Dokladem faktu, že rodiče⁵ spojují s pohlavím svého dítěte specifické rysy charakteru a chování, je také úsilí, které rodiče vynakládají, aby zajistili, že ostatní lidé budou schopni pohlaví dítěte bezpečně určit. (Renzetti, Curran: 2003,108) Tyto předpoklady jsou do společnosti vtělené natolik, že se zdají přirozené a trvalé. Společenská regulace je jasně implementována v rámci sekundární socializace, kdy můžeme vidět, jak jsou lidé nejistí, když nemohou např. na první pokus přesně určit pohlaví dítěte. Pokud i v dospělosti nejsou jedinci schopni určit pohlaví člověka nebo vidí, že performuje jiné než jemu normativně přisouzené pohlaví, dochází z jejich strany k trestání takového jedince a k regulaci jeho chování. Tavis, tvrdí, že „v ženské a mužské přirozenosti neexistuje nic esenciálního, tj. universálního a neměnného (Tavis in Renzetti, Curran: 2003, 62). Svým chováním tedy rodiče přenášejí na dítě své vidění světa a předurčují mu cestu chlapce nebo dívky, což udržuje dichotomickou povahu genderu, která stojí na jeho biologizovaném chápání. V jiných kulturách, než je tomu v západní společnosti, se však např. nefixnost pohlaví a genderu přijímá jako něco přirozeného a několik genderů je pravidlem.

Klasická vývojová psychologie běžně stereotypizuje charakteristiky pro pohlaví chlapce (nezávislost, odvaha, síla, dominance, asertivita) a dívky (empatie, laskavost, něžnost, jemnost, submisivita). Všechny tyto vlastnosti a charakteristiky jedinců existují u všech lidí, ale pouze u konkrétního pohlaví je jednání pozitivně hodnoceno. V souvislosti s tím Renzetti a Curran (2003, 93) mluví o tzv. genderové socializaci. Genderová socializace má někdy podobu vědomého úsilí ze strany jedinců, které posiluje genderová

⁵ Ve společnosti existuje určitý obecně přijímaný model péče o dítě. Tento má řadu charakteristik, které se jeví jako přirozené a jako takové slouží jako referenční vztahový rámec normality pro výchovu dítěte. Jedním z nejvýraznějších charakterových aspektů péče o dítě je její přisouzení ženě-matce. (Nosál ed.: 2004,13) Tento aspekt poté jasně determinuje možnosti realizace žen v západních společnostech od počátku věků. V dnešní době se toto specifikum přisouzení dítěte ženě-matce pomalu rozvolňuje a začíná se dávat větší prostor i otci dítěte. Obecně je ve společnosti stereotypní představa, jak by mělo dítě vyrůstat a jak by se k němu měla matka vztahovat. Pokud se matka chová odlišně, tak tím překračuje sociálně konstruovanou normu centrálně-pečovatelského mateřského chování, která je založena na stereotypním vnímání genderových rolí, na soudobém diskurzu dětských potřeb, a konečně na vnímání ženské přirozenosti skrze mateřství. (Nosál ed.: 2004,8) Normativované nahlížení na strukturu rodiny je tedy takové, že stále platí, že rodina představuje skupinu osob přímo spjatých příbuzenskými vztahy, jejíž dospělí členové jsou odpovědní za výchovu dětí. (Giddens: 1999, 156)

očekávání explicitními odměnami či tresty. Zejména chlapci jsou podrobováni přímým negativním sankcím, chovají-li se způsobem vnímaným jako nepřiměřený jejich genderu. Genderová socializace však může probíhat i prostřednictvím jemnějších signálů, tj. skrytě přenášenými způsoby, jimiž dospělí jednají spolu navzájem i s dětmi, např. dětským oblečením nebo třeba dětskými knížkami a hračkami.

Pohlaví, s kterým koncept socializace pracuje, se připisuje ihned po narození, kdy ho jasně určí medicínský diskurs. Rodiče na toto zjištění reagují tím, že dítěti dají ženské nebo mužské jméno, které dle Butler (2003) v tom okamžiku vyřčení (performativní akt lingvistického obratu) určuje další vývoj jedince, zda bude socializován do genderu ženy či muže. Z biologického hlediska v medicínském diskurzu tento dichotomní rámec narušují intersexuální jedinci, kteří jsou ale v normativním diskursu marginalizováni. Společnost si tedy osvojuje právo intersexuály kontrolovat, protože ohrožují ideu rozdílnosti obou pohlaví (Fausto-Sterling: 2000). Ve společnosti tedy probíhá jasná snaha o naturalizaci dvou pohlaví už od dětství, aby se udržely normy.

S ohledem na výše zmíněné společenské a genderové normy rodiče s dítětem jednají dle jeho genderu a spoluvytvářejí gender dítěte. Posilují některé projevy a charakteristiky dítěte pomocí hraček a oblečení, které dětem kupují a pomáhají tak utvářet jejich obraz sebe sama. Již předškolní děti si uvědomují rozdílnost obou pohlaví a znají obsah dívčí a chlapecké role a tyto role se snaží naplňovat, aby nebyli sankcionalizováni/y (Vágnerová: 2000, 118). „*Děti již ve čtyřech letech vědí, že jejich pohlavní identita je trvalým znakem a že se nikdy nezmění, i kdyby se oblékaly, jak chtěly.*“ (Huston in Vagnerová: 2000, 119). Skrze tuto citaci lze akcentovat normativní přístup vývojové psychologie k pohlavním identitám dětí, jež zcela vylučují některé nenormativní projevy. Tomuto vnímání napomáhá i striktní medicínský diskurz a socializační praktiky. Školní věk pak samozřejmě ovlivňuje i média, která slouží jako socializační prostředek. (Vágnerová: 2000, 184-185) Janošová (2008: 24) poukazuje na tuto problematiku tak, že předkládá normativně laděný názor, že: „*Ve výchově dítěte by rodiče měli postupovat jednoznačně – buď jej vychovávat jako dceru nebo jako syna, nikoli bezpohlavně*“. To vše funguje jako velký nátlak na dítě samotné a pro děti, které nezapadají do normativních „škatulek“, tento tlak však může být zdrojem velké frustrace.

V kontextu normativního pohledu na „správný“ vývoj dítěte lze přihlídnout i k jeho značně proměnlivému charakteru z hlediska historie, kultury apod. Lze tak vidět, že se koncept dítěte ve společnosti v průběhu věků vyvíjel a měnil, což ukazuje na značnou konstruovanost pohledu na dětství. Měnilo se hlavně společenské pojetí a vnímání důležitosti dítěte. Normovaný koncept dítěte v historickém rámci prakticky vždy podléhal ovlivnění z pohledu genderu, kdy byl z pohledu moderní historie koncept pohlaví a genderu binarizovaný a byl určený soubor vlastností, reprezentující charakteristiky dívky a chlapce. Dětstvím se např. zabývá i česká historička Milena Lenderová. Autorka se k této tématice v českém kontextu vyjadřuje, tak že: *„Dvacáté století bylo dobou, kdy se dítě poprvé stalo autentickou bytostí, plnoprávným, rovnocenným, ba zvýhodňovaným členem společnosti, jehož postavení je chráněno legislativou (roku 1924 zakotvila zvláštní záruky, péči a zvláštní právní ochranu dítěte Ženevská deklarace práv dítěte).“* (Lenderová: 2006,7)

Předtím byla rodina ve společnosti vnímána hlavně jako ekonomická jednotka společnosti, která měla fungovat jako hospodárny činitel. S tím také souvisel vztah k dětem, který dnes vnímáme tak, že by dětství mělo být plné lásky, pochopení a her. V minulosti byl ale přístup k dítěti v diametrálně odlišný, jak upozorňuje rovněž Lenderová, když zmiňuje, že mazlení čili „milkování“ s dětmi bylo spíše nežádoucí, ve venkovském prostředí snad dokonce vzácné. Pokud se rodiče s dětmi mazlili, pak jen za odměnu. Láskyplný fyzický kontakt, jakožto atribut výchovy, rehabilitovala dobová pedagogika přelomu 18. a 19. století, rozhodně však nebyl přijat obecně. (Lenderová: 2006, 147) Díky historickému rámci pak lze sledovat vývoj dětských dějin a celkově proměnu společnosti, která se týkala jednak vnímání dítěte i konceptu pohlaví a genderu dítěte. Tyto dvě kategorie jsou velmi důležité pro vývoj dítěte. Skrze tyto kategorie dítě vnímá a kóduje svět.

„Děti tuto kategorii genderu nejprve vztahují na sebe, jak tvrdí Renzetti a Curran (2003, 101), vymezují se podle ní a uspořádávají podle ní svou identitu. Poté ji začínají vztahovat i na jiné osoby ve snaze rozřadit lidské vlastnosti a typy chování do dvou skupin – mužské a ženské – a následně hodnotit pozorované chování jako genderově přiměřené (tedy „správné“) či nepřiměřené („špatné“).“ Podobně jako pohlaví i gender – tedy to, co obvykle nazýváme maskulinitou a femininitou, ale není dichotomní, i když se normativní socializace snaží dokázat pravý opak. Zahrnuje totiž široké spektrum postojů, chování a společenských očekávání, které v průběhu života získáme prostřednictvím interakce

s druhými lidmi a na základě zkušeností získaných v jiném prostředí. (Renzetti, Curran: 2003,73)

Do socializace se rovněž prolíná medicínský diskurz, který podporuje svými tezemi normu, kterou nám socializace nabízí pro performanci naší identity. Přestože není medicínské hledisko východiskem této práce, v kontextu sociální reality má tento typ diskurzu autoritativní moc, která je dále reprodukována bez dostatečné reflexe. Z tohoto důvodu je nutné tematizovat i lékařský přístup k dané problematice, který v důsledku subvertují queer studia. K této tématice se z medicínského hlediska vyjadřuje sexuoložka Hana Fifková. V této optice je pohlaví každého člověka určováno na několika úrovních. Základní je pohlaví genetické (chromozomální), které je dáno pohlavními chromozomy. Podle vzhledu zevního genitálu se zpravidla po narození určuje pohlaví novorozence, tedy pohlaví matriční – úředně přidělené. Psychické pohlaví pak vyjadřuje skutečnost, zda se člověk cítí být mužem nebo ženou. (Weiss, Fifková a kol.:2010, 174-176) V tomto pohledu tak lze pracovat i s medicínským pohledem na socializaci, který se nevymezuje vůči normám, ale záměrně je ukotvuje a podporuje – zvláště polarizaci pohlaví, kvůli zachování společenského rodu – míněno rození dětí. Vedle biologické podmíněnosti se uplatňují i kulturní vlivy, protože existují společnosti, která jeden způsob chování označují za maskulinní, a jiná, která totéž jednání považují za femininní rys. S překonáváním omezení tradiční patriarchální společnosti se ve vyspělých zemích zmírňují kulturně specifické rozdíly mezi pohlavími, nicméně zůstávají zachovány projevy biologické a psychologické odlišnosti. (Weiss, Fifková a kol.:2010, 174-176). To pouze dokládá konstruovanost kategorií genderu a neadekvátnost striktně medicínské perspektivy.

Typickými psychologickými rysy, přisuzovanými maskulinitě, jsou pak dominance, asertivita, prostorová představivost a schopnost rychle se rozhodovat, pro ženy jsou pak v tomto pojetí typické submisivita, emocionalita, empatie, lepší verbální dovednost (Weiss, Fifková a kol.:2008, 13). Rodiče jsou pro dítě hlavními identifikačními figurami, důležitými pro rozvoj adekvátních vzorců chování i postojů k druhému pohlaví. Ve školním věku se k rodičovskému vlivu na utváření pohlavní role připojuje i vliv vrstevnických skupin a jiné kulturně společenské vlivy (škola, média). Právě tyto instituce vytvářejí genderové (rodové) stereotypy, tedy apriorní (předem stanovené) představy o povahových rysech, způsobech chování a zvycích týkajících se rolí mužů a žen, maskulinity a femininity. (Weiss, Fifková a kol.:2010, 174-176).

K jedincům, kteří se do těchto kolonek nemají šanci vměstnat, patří ti, které normativní společnost kategorizuje jako jedince s poruchami pohlavní identity. Existence stereotypů vede k odlišnému očekávání, a tedy i k odlišné výchově děvčátek a chlapců (6–9 let). Právě tento věk je z hlediska odborné literatury považován za zásadní s ohledem na internalizaci genderových rolí, aniž by bylo dostatečně diskutována značná fixnost a „omezenost“ tohoto pohledu. Chlapci genderově nekonformní (v anglosaské jazykové oblasti se pro ně vžil název *sissyboys*) například malují princezny, hrají si s panenkami, na domácnost, upřednostňují dívčí společnost, rádi se oblékají do dívčích šatů a kráší se, někteří hovoří i vyšším hlasem. Dívky, nespĺňující rodová očekávání (tzv. *tomboys*), preferují společnost chlapců, účastní se s nimi fyzických soupeřivých her. Brání se oblékání do dívčích šatů, nechťejí se stát matkami. Pro tyto výraznější projevy rodové nestereotypie je v diagnostickém manuálu ICD 10 uvedena diagnóza „Porucha pohlavní identity v dětství (F 64.2)“, která zahrnuje: touhu být příslušníkem/icí opačného pohlaví, oblékání do oblečení příslušného pro opačné pohlaví, vyhledávání kolektivu vrstevníků/ic opačného pohlaví (tedy heterofilie), preference zájmů typických pro opačné pohlaví (Weiss, Fifková a kol.:2010, 174-176). Tento normativní pohled na dětství, jež je tedy obestřen genderovými, hierarchickými dichotomiemi, je stejně tak jako koncept dětství zároveň determinován historií i kulturními specifiky.

Kupříkladu z pohledu historie děvče sebou odmalička neslo stigma věna, které její rodina musela vyplatit tomu, kdo si jí vezme a chlapec oproti tomu nevyšel rodině tak „draho“ a měl apriorně větší hodnotu jako člověk. Pokud se ještě dnes zeptáme rodičů, kteří čekají dítě, jestli si víc přejí chlapečka, nebo holčičku, většina odpoví, že jim na pohlaví dítěte nezáleží (Steinbacher a Gilroy: 1985 in Renzetti, Curran: 2003). Tento postoj však ve společnosti převládá teprve krátce, tj. od třicátých let až do let osmdesátých dávala většina Američanů přednost chlapcům a ti, kdo plánovali větší rodinu, si přinejmenším přáli, aby chlapci nad dívkami početně převažovali. (Coombs: 1977; Williamson: 1976 in Renzetti, Curran: 2003). I když se společenské myšlení ohledně narození dívky nebo chlapce rozvolnilo, stále přetrvává jejich rozdílná výchova.

V minulém století se obecně teoretici dívčí výchovou v odborných spisech příliš nezabývali – odpovídala za ní matka, jež měla dívku připravit na její budoucí poslání, na manželství. V centru pozornosti pedagogické literatury stál chlapec, jemuž se mělo dostat

přísné a důsledné výchovy. Od dívky se očekávaly submisivní vlastnosti jako něha, mírnost a oddanost. Stereotyp „hodná holčička“, „zlobivý kluk“ se zrodil právě v 19. století. Dívky byly už od začátku vychovávány k pasivnímu ženskému „údělu“, byly na ně už od útlého dětství kladeny větší nároky než na chlapce, což jsou základy, na kterých stává normativní společnost svá pravidla pro socializaci (Lenderová: 2006,148,155). Změny nastaly na základě obratu společnosti k výchově a také s příchodem „století dítěte“⁶, kdy se veškerá pozornost společnosti začíná zaměřovat intenzivně na děti, což se promítlo i do oblasti her. Sportovní, někdy dosti divoké hry nebyly vyhrazeny jen chlapcům, konec 19. století přinášel v oblasti her a hraček pro chlapce a dívky určité „genderové“ vyrovnání v možnosti výběru toho, s čím si mohou hrát. Přesto jsou ale stále hračky převážně genderované a v dítěti utvářejí představy, co to znamená být chlapec nebo dívka. Hra dětí je genderově podmíněna a je jasně dáno, s čím si mají hrát kluci a s čím holky. (Lenderová: 2006, 219). Genderově polarizující optika, tvrdí Bem, začíná formovat každodenní život dětí od samého okamžiku jejich narození. (Bem in Renzetti, Curran: 2003, 104).

V současné době v naší společnosti, pro kterou jsou děti prioritou, lze vidět mnoho paradoxů, které shrnul Ulrich Beck a Elizabeth Beck-Gernsheim. (in Nosál: 2004) V prostředí tržní ekonomiky se stává samozřejmostí, že mít děti je finanční a existenční riziko, které se prolíná i do zaměstnání. Jeans Qvortrup vypočítává devět paradoxů soudobých industriálních společností: 1) dospělí chtějí a milují děti, ale stále méně a méně jich produkují, zatímco společnost jim poskytuje méně času a prostoru, 2) dospělí věří, že pro děti a rodiče je dobré být spolu, ale stále více a více žijí své každodenní životy odděleně od sebe, 3) dospělí oceňují spontaneitu dětí, ale dětské životy jsou stále více a více organizovány, 4) dospělí prohlašují, že dětem musí být dána priorita, ale ekonomická a politická rozhodnutí jsou činěna bez myšlenky na děti. 5) většina dospělých věří, že pro děti je nejlepší, když hlavní odpovědnost za ně převezmou rodiče, ale, strukturálně, podmínky rodičů pro přebírání této role jsou systematicky narušovány, 6) dospělí souhlasí, že dětem musí být dán nejlepší start do života, ale děti patří ke společensky nejméně vlivné skupině, 7) dospělý souhlasí, že děti musí být vychovány pro svobodu a demokracii, ale společenská ustanovení jsou často dána z hlediska kontroly, disciplíny a řízení, 8) školky jsou dospělými považovány za důležité pro společnost, ale dětský podíl na produkci vědění

⁶ Pojem zavedla Ellen Key ve své knize Století dítěte (1900).

není uznán jako cenný. 9) v materiálním smyslu je dětství důležité spíše pro společnost než pro rodiče, nicméně společnost nechává převážnou část nákladů rodičům a dětem. (Nosál ed.: 2004, 8). Vzhledem k těmto paradoxům v současné společnosti pak zůstává otázkou, jakou pozici zde zastávají děti, jež vybočují z normativního konceptu dětství a bylo by možné je označit za queer. Jejich pozice je komplikovanější z pohledu normativního pojetí dětství, neboť z pohledu většinové společnosti ještě tříští už takto složitý prostor pro dětství, které se společnost snaží definovat. Queer děti do konceptu přinášejí nové možnosti a pohledy na dětství a otevírají další prostor pro redefinování konceptu dětství jako takového a vymanění dětství z polarizované pozice vůči dospělosti.

V některých společnostech existují gendery tři, v jiných čtyři. (Renzetti, Curran: 2003,73) Tato společenství se více přibližují podstatě rozmanitého lidství než naše západní společnost. Na tuto myšlenku navazuje Feinberg (2000, 57) : *„Čím víc jsem ale studoval historické materiály, tím víc ve mně rostlo přesvědčení, že názor, podle něhož ve všech dobách i společnostech existovala jen dvě pohlaví, je jen výsledkem moderního křesťanského zjednodušení. Socializace, která nás předurčuje pouze k dichotomnímu modelu identit, je tedy konstruktem. Queer teorie tento konstrukt napadají a přinášejí nové možnosti, aby se jedinci všech rozličných identit mohli právoplatně včlenit do všech sfér společnosti. Lze tedy říci, že charakteristiky, které patří k dichotomnímu vyobrazení genderů, které se týká už dětí od samého narození, jsou tedy variabilní. Dívka není vždy „hodná holčička“ a chlapec „zlobivý kluk“.*

Feinberg dále uvažuje nad tím, kdo řekl, že naše identita musí odpovídat našemu pohlaví? Kdo má právo komukoli nařizovat, jakým způsobem má chápat sebe sama? A kdo má právo určovat, jak mají vypadat naše těla nebo co se s nimi má stát? Tato základní práva bychom si dle autora neměli nechat vzít (Feinberg: 2000,120) Tato práva ztrácíme ale už jako děti, neboť skrze socializaci vtěluje naše zažitá normy a ve většině případů musíme poté dekonstruovat to, kdo jsme.

4. Queer jako odpověď na duality

Pojem *queer teorie* teoretici/čky začali používat za počátku 90. let v souvislosti s debatami, které se vztahovaly k tematizování lesbické a gay identity. V návaznosti na to se začalo tímto termínem označovat široké pole bádání v oblasti genderu a lidské sexuality. Tyto teorie se snaží problematizovat mimo jiné i zažitá pojetí sexuální identity. Tento koncept vnímá heterosexuality jako sociální konstrukt moderní společnosti a tím zpochybňuje heteronormativitu. Rovněž se také snaží rozkrýt mechanismy, pomocí nichž nabývá heterosexuality na společenské legitimitě. (Beasley: 2005, 164)

Slovo *queer* (z angličtiny lze přeložit např. jako podivný, zvláštní, pochybný, homosexuální apod.), má svojí původní konotaci v negativním hodnocení věci a až později získalo pozitivní význam při užívání v kontextu nonkonformních nebo nekonvenčních projevů jedinců. Pro normativní společnost je pojem *queer* problematický z hlediska jeho neurčitosti a jeho otevřenosti, což jsou zároveň charakteristiky, které tento pojem předurčují k tomu, aby společnosti pomohl pojmenovat nenormativní projevy jejích jedinců. V dnešní době je význam „*queer*“ je součástí lingvistického diskursu, který je zastřešujícím sociopolitickým pojmem, který charakterizuje jedince s genderově – sexuálně nenormativními projevy, přičemž v historickém kontextu v minulosti označoval spíše homosexuální identitu jako takovou. V návaznosti na tuto interpretaci bychom měli pojem *queer* vnímat jako koncept, který neoznačuje jednu, konkrétní identitu. (Jagose: 1998, 95)

Queer teoretici/čky nenacházejí původ sociálních aspektů v biologii, ale snaží se postihnout tvorbu sociálních kategorií a snaží se také rozklíčovat, jak se s nimi jedinci nebo skupina jedinců identifikují. Kategorie identity v tomto případě chápeme jako pouhé nástroje pro regulaci a normalizaci. (Clarke a kol.:2010) S tímto názorem se pojí rovněž i teorie performativity, s níž queer teorie pracují. V náhledu na koncepty subjektivity, sexuality a sociálních vztahů se queer teorie spojuje s linií poststrukturalistického a postmoderního uvažování (Sullivan: 2003, 37). Odklon od tradiční epistemologie u poststrukturalistů/stek můžeme především vidět ve způsobu, s jakým přistupují k pojetí subjektu, který není v sociálním světě autonomní jednotkou. Subjekt je naopak vymezován v rámci celého komplexu sociálních vazeb a jeho dekonstrukci lze vztahovat pouze k ostatním subjektům. Prostupuje tedy diskursy v dané kultuře a není ani statický ani

sebeurčující. Subjekt v tomto kontextu může být nahlížen jako diskursivní konstrukce, popřípadě jako kulturní představa nebo i mýtus, což diskutoval již Foucault, na jehož myšlenky queer teorie v mnohém navazují. (Jagose: 1998, 78)

Foucault (2003) je jako myslitel tedy považován za předchůdce queer teorií a se snažil prosazovat nové pojetí identity, která se rodí jako důsledek organizace vědění. Dle něj je subjektivita konstituována pozicemi, které je diskurz nutí zaujímat, díky čemuž jsou jedinci pomocí diskurzu kategorizováni a pojmenováni. Lidé chtějí, aby svět dával smysl a aby je ostatní vnímali jako koherentní osobnosti. Z tohoto důvodu jsou nuceni převzít identity, které „předvytváří“ diskurz. Queer teoretici/čky se ke konceptu identity nestaví negativně, ale vnímají ho jako nestálý, roztržštěný a nekoherentní, díky čemuž lidská identita prostupuje vícečetnou identifikací. Identita je tedy jinými slovy složená z více diferentních identit, které mohou vytvořit nejednotný a fluidní celek, což je absolutně v opozici s esencialistickým chápáním identity (Butler: 2003, 41). Díky těmto tezím se rozevírá velká škála identit, což je pro jedince ve společnosti uvolňující, neboť mají více možností a mohou se projevat do jisté míry více rozmanitě a autenticky.

Queer teze tedy v konečném důsledku slouží jak označení, které odkazuje k jiné než „normativní“ heterosexuální orientaci a genderové identitě, přičemž samozřejmě počítá i s touhami a subjekty, které se vymezují vůči normativní homosexualitě. (Putna: 2011, 362) Nylund (2010: 492) uvádí, že heterosexuality je brána jako nezpochybnitelná norma ve společnosti, kde jsou hegemonní maskulinita a heterosexuality vnímány jako přirozené a všeobecně platné. Tudíž v rámci zkoumání této situace jsou queer teze důležité pro dekonstrukci tohoto mocenského společenského systému. Heterosexuality je rovněž dle Gusmano (2010) ve společnosti vynášena jako přirozený řád věcí, kdy jsou zneviditelnovány její mocenské aspekty, a zároveň můžeme vidět, že jsou oproti ní marginalizované identity utlačovány.

V souvislosti se sexualitou normativní společnost tedy prosazuje heterosexuality jako jediný správný projev sexuality, proto queer teorie přicházejí s pojmem heteronormativita, prostřednictvím které označuje praxi a instituce, které dávají do privilegované pozice heterosexuální vztahy a normativní heterosexuality. (Clarke a kol.: 2010, 120) Existenci heteronormativity můžeme jednoduše potvrdit např. skrze fakt, že neexistuje heterosexuální „coming out“ jako ekvivalent k homosexuálnímu „coming outu“.

Queer teorie v souvislosti s Foucaultovými myšlenkami na téma historického odůvodnění vzniku homosexuality, upozorňují na to, že heterosexuality není více přirozená než jiné druhy sexuálních vztahů. Z tohoto důvodu je potřebné pracovat na její dekonstrukci a na odhalení normativních vzorců ve společnosti a její „nepostradatelné postavení“ zpochybnit.

Queer z perspektivy dnešní doby zastřešuje různé typy lidí, kteří se chtějí odtrhnout od normatizovaných kategorií identity a zároveň se snaží přijmout sexualitu, která může být nestálá a bez hranic (Rupp: 2002, 244). Z hlediska politiky identity tedy nabízejí možnost alternativního prožívání sebe sama. Queer teorie se tedy vymezuje vůči politice identity, která definuje sexuální praktiky a touhy jako výraz jasné a neměnné identity. (Sullivan: 2003, 81) Spolu s tím kritizuje a dekonstruuje esencialistický výklad genderu a sexuality. Z pozice sociálního konstruktivismu rovněž odmítá biologický determinismus.

Queer teorie se, vzhledem k výše uvedenému, rovněž vydělila od normatizovaných předpokladů o identitách a sexualitách. Díky jejím snahám se identita roztržila na mnoho typů, které poté queer teorie díky svým výzkumům mohla přinejmenším teoreticky legitimizovat a včlenit je do normativní společnosti, např. transgender identity a další. Dále se zasadila o to, aby se různým identitám a sexualitám neupírala vnitřní diference a nevytvářela se tak idea homogenní identity. V neposlední řadě upozornila na to, že nejen gender, ale i sexualita jsou naučené, což značně napomohlo k jejich dekonstrukci a k otevření nových možností pro všechny jedince.

4.1. Povinná heterosexuality

Ve své práci budu rovněž využívat konstruktivistické nazírání nejen na identity, ale i na sexuality. Konstruktivistický přístup k sexualitě, jak jsem již uvedla výše, je založen na tezi, že různé typy sexualit nejsou člověku vrozeny ani nijak objektivně obecně dány, nýbrž jsou konstruovány v kontextu kultury společnosti a historie. Podle nefixního a diverzního postoje k sexualitám je tak možné objevit jejich pestrost, v rámci které mohou jedinci svou sexualitu uchopovat a prožívat jinak než v kontextu dichotomních kategorií „homosexuality a heterosexuality“. Koncept nefixnosti sexualit, který je ve shodě s queer teoriemi a konstruktivistickým přístupem, pak stojí v opozici k esencialismu, který je založen na hypotéze „přirozených“ sexualit, jež jsou lidem vrozené.

Pro rozkrytí konstruktivistického postoje využiji myšlenky M. Foucaulta, J. Katze a L. Rupp. Společným jmenovatelem jejich uvažování o sexualitě je především její historizace a proměnlivost v konkrétním čase a prostoru. L. Rupp (2002) akcentuje, že s ohledem na historii není možné objevit sjednocující prvek v kontextu pohledu na sexuality, který by byl obecně uznávaný ve všech kulturách, v rámci všech historických etap. Není tudíž možné, aby se jeden pohled na lidskou sexualitu objevoval všude neustále stejným způsobem. Ve spojitosti s tím také autorka poukazuje na fakt, že přestože je možné nalézt v historii rozdílné chápání sexuality, je obtížné tyto postoje k sexualitě napříč historií zachytit, vzhledem k nedostatečnému množství zaznamenaného materiálu. V optice Rupp je pak k zamyšlení, nakolik jsme schopni sexuality pochopit a uchopit je tak, jak byly nazírány ve společnosti z historického pohledu. V rámci těchto úvah autorka také poukazuje na skutečnost, že kategorie „homosexuality a heterosexuality“ jsou značně omezené a nejsou natolik komplexní, aby pojaly odlišné pocity a prožitky každého jedince napříč společnostmi.

M. Foucault (1999), na nějž Rupp navazuje, opírá své konstruktivistické chápání sexuality o její historizaci (proměnlivost sexuality v čase a v kulturách). Autor se především zabývá analýzou diskursu sexuality, její proměnou v historických etapách a ukazuje nejen na její konstruovanost, ale ve výsledku i na hierarchický charakter vnímání sexualit v rámci společnosti. Dominantní diskurs sexuality dle něj pracuje s duálními kategoriemi sexuality- homosexualita a heterosexuality, přičemž heterosexuality se stává normou, jež je společností vyžadována. Foucault tak akcentuje fungování mocenských

mechanismů v kontextu úvah o sexualitách a identifikuje značnou roli institucí, jež mají moc nejen utvářet a produkovat vědění o sexualitách, ale i potvrzovat a regulovat normativní sexualitu a dohlížet na její uplatňování. V opačném případě bude nenormativní sexualita sankciována. Instituce, které mají za cíl regulovat pohled na sexualitu, a v důsledku se spolupodílí na represí sexualit, jsou pak dle Foucaulta církev, školy apod.

Konstruktivistický postoj a historický rámec jsou východiskem i pro teze J. Katze (1995), který se především soustředí na konstrukci ideje (nebo kategorie identity) heterosexuality, respektive také homosexuality. Prostřednictvím rozličných historických případů odkrývá konstruovanost pojmu sexualita a dekonstruuje tak její „přirozenou“ formu. Autor hovoří o tzv. vynálezu heterosexuality, což má dosvědčit jeho konstruovanost, založenou na společenském konsenzu a spolu s tím označuje pojem heterosexuality za proces, který na začátku nebyl normativní, jako tomu je dnes, ale podléhal vývoji v rámci konkrétního prostoru a času.

Na začátku termín heterosexuality dle Katze pojmenovával abnormální touhu po jedincích opačného pohlaví (právě touha je zde naprosto zásadní pro pochopení konceptu vynálezu heterosexuality), přičemž až v 19. století získal svůj současný význam. Poté koncept heterosexuality dostává normativní charakter a je pokládán za plnohodnotnou kategorii identity, kde společnost klade do opozice kategorii homosexuality a oproti níž se i koncept heterosexuality hierarchicky vymezuje. Tuto hierarchizaci jedné sexuality nad druhou nazývá Katz erotickým apartheidem (tento termín figuroval původně v kritické teorii rasy) a upozorňuje tak na dichotomní a hierarchické vnímání sexualit. Heteronormativita, která se tímto hierarchickým ustanovením akcentuje, označuje praxi a institucionalizaci heterosexuální orientace a vztahů ve společnosti. Heterosexuality je tak legitimována v rámci společnosti jako preferovaná a jediná relevantní sexualita, avšak na pozadí Foucaultova výzkumu historického vzniku homosexuality se dokazuje, že heterosexuality není přirozenou, ani jedinou správnou a „normální“ sexualitou, která existuje a tudíž je nutné její preferované postavení subvertovat. (Clarke a kol: 2010, 120). Heterosexuality tak získává dominantní postavení, které pomáhá zachovat mocenské uspořádání společnosti a umožňuje vybraným jedincům, identifikující se s heterosexuální identitou, z této pozice čerpat prospěch. Homosexuality je pak dána do opozice k heterosexuality a je nazývána jako převrácená normalita-deviace.

Z jakého důvodu pak dochází k preferovanému postavení heterosexuality, jež se stává uznávanou normou? Na tuto reaguje Šmausová (2002), která poukazuje na skutečnost, že ačkoliv bývá využívána jako argument sloužící „proti homosexualitě“ preference politiky reprodukce, jedná se spíše o rétorický obrat, jež nijak neilustruje status quo. Šmausová akcentuje, že spíše než politiku pro-reprodukční se v rámci společnosti preferuje spíše politika regulace porodnosti a reprodukce, ať již ve formě antikoncepčních metod či zákonů, ustanovující preferovaný počet dětí. Na pozadí těchto tezí se pak jeví argumentace „proti homosexualitě“ za účelem reprodukce jako zcela bezpředmětná. Otázka o ustanovení heteronormativity tak zůstává nezodpovězena, a i v současné společnosti tak dochází k střetávání „dvou akcentovaných, proti sobě stojících sexualit“.

Společnost se tedy i v rámci pohledu na sexuality pohybuje stále v dichotomním a hierarchickém uspořádání, které upevňuje normativní postavení heterosexuality. Z hierarchické mocenské distinkce pak nutně vyplývá představa o existenci pouze dvou kategorií sexuality, jež jsou a priori definované. Možnost, jak subverovat tyto dvě kategorie sexualit lze nalézt v tezích Christiny (1995), která tematizuje bisexuální orientaci. Dle ní existuje bisexualita, jako zcela právoplatná a samostatná forma sexuality, jež do značné míry obě předešlé kategorie přesahuje. Bisexualitu tak považuje za zcela autentické prožívání sexuálních vztahů, a v důsledku tak poukazuje na značnou konstruovanost obou kategorií sexualit, neboť stejně jako kategorie genderu, nemusí být ani sexuality vnímány v kontextu předem definovaných binarit, nýbrž jako fluidní, proměnlivé kategorie, čítající mnoho sexualit, potažmo i identit. Jinými slovy ne každý jedinec je schopen se nalézt ve striktně vymezených kategoriích homosexuality a heterosexuality.

Akcentováním „třetí formy sexuality“, jak to činí G. Christina, lze rovněž problematizovat představu nejen o existenci dvou kategorií sexuality, nýbrž i tendenci, že se jedná o kategorie, jež jsou uzavřené a vnitřně homogenní. Jak je patrné z tezí Christiny, Katze a Foucaulta sexuality nejsou stabilní a neměnné, nýbrž se vyvíjí a proměňují. V souvislosti s tím lze zmínit argumenty Jagose (1998), která tematizuje modely proměňování „kategorie homosexuality“. Na pozadí emancipačního modelu, jež akcentoval rozvolnění sexualit a modelu etnického, který se dopouštěl homogenizace uvnitř homosexuální „komunity“ za účelem dosažení politických práv, tak Jagosse ukazuje na vývojové fáze uvnitř „homosexuality“, která nemůže být jasně vymezena, neboť by

nutně generalizovala každého jedince, jenž prožívá svou sexualitu v rámci „kategorie homosexuality“.

V kontextu pohledu na sexualitu Foucault i Katz diskutují společenskou tendenci, jež souvisí s historickými aspekty a rozvojem kapitálu tzv. transformaci intimity a sexuality, s ohledem na partnerský a manželský život, který se zaciluje na rozkoš a na získávání „objektů lásky“. V tomto vývoji tužby po něčem či někom, Katz spatřuje počátek binárních kategorií, které jsou nositeli negativních dopadů například na výraznou sexualizaci diskursů, což jinými slovy značí tendenci „presexualizovanosti“ identit, a sice že každý člověk je nazírán skrze svou sexuální preferenci. Jeho sexualita je tak tím zásadním a primárním ukazatelem, kým dotyčný/á je. V širším pohledu pak dochází dle Foucaulta k medializaci určité sexuality, obzvláště pokud se jedná o nenormativní sexualitu, jaká je v tomto ohledu homosexualita. Z lékařského diskurzu a přístupu k sexualitám pak nutně vyvstává otázka, zda si určitá sexualita, v důsledku i identita člověka, jež není považována za legitimní a „normální“, žádá medicínské řešení.

Přístup k tématu sexualit jako k problému, jež si žádá řešení, pak v důsledku jedincům, jež se v rámci kategorií neidentifikují, vnucují pocit studu. Stud, jako stěžejní koncept, který tematizuje M. Warner (1999) akcentuje v rovinách problémů s normalitou a ukazuje, že sexuální stud je výsledkem normativního preferování heterosexuality, jež má za výsledek stigmatizaci „jiného/jiné“. Stud se tak stává politickou dimenzí sexuální morálky, neboť pokud se někdo identifikuje s nenormativním pojetím sexuality, stává se disidentem, jež je nepochopen a neuznáván. Jeho tužby jsou pak do značné míry nemyslitelné, neboť nekorespondují s optikou společnosti a nutně tak zahrnují pocity studu z jinakosti. Pokud tedy existuje sdílená představa o tom, co je a co není správné, nelze pochopit a respektovat ty, kteří tuto představu nenaplnují. Jistým východiskem dle Warnera je pak sexuální autonomie, jež umožní myslitelnost nemyslitelných tužeb, tedy takový diskurz společnosti, jež umožní širší nahlížení na sexualitu a na touhy jedinců, které budou přijímat nové možnosti jak na úrovni práv, tak na úrovni myšlení. Takovým nefixním prostředím s ohledem na sexualitu i identity je pak queer teorie, jejíž zájem a argumentace umožňuje akcentování různých identit a sexualit a pojímat je jako autentické bytí a prožívání.

4.2. Nefixnost identit a jejich subverzivní potenciál v perspektivě queer teorií

V návaznosti na kapitolu, věnovanou teorii performativity, queer perspektiva umožňuje akcentování rozličných identit i sexualit, které „nevyhovují“ normativnímu rámci společnosti. Queer teorie tak v důsledku umožňují náhled na identity nefixním, fluidním a neohrazeným způsobem. Jinými slovy poskytuje prostor pro tematizování identit, jež v jistém smyslu mohou subvertovat striktně definované kategorie genderu, čítající muže a ženy. V optice queer se pak jedná o „autentické“ bytí a prožívání určité identity, na níž se nehledí jako na odchylku od normy. Nakolik ale mohou mít identity, jež lze označit za queer, subverzivní potenciál v kontextu narušení normativního společenského řádu?

Tuto otázku lze akcentovat v rámci mnoha teoretických diskurzů, přičemž jedním z nich je i diskurz medicínský. Ten se uplatňuje zejména s ohledem na transsexuální identitu, kde se jedinec identifikuje s pohlavím a genderem, jež je opačné k pohlaví a genderu, které „získal“ svým narozením. Identita transsexuálů je charakterizována příslušností k jednomu biologickému pohlaví, přičemž své vlastní bytí jsou schopni autenticky prožívat výlučně v opačném pohlaví. Napětí mezi biologickým tělem a svou identitou posléze řeší operativním zákrokem, který jim zprostředkuje možnost být navenek tím, kým se cítí být ve svém nitru. Z tohoto pohledu je pak biologické tělo transformováno dle prožívané identity. Přestože z pohledu queer teorie, jejímž argumentem je i nefixnost identit, je identita transsexuálních jedinců pojmána jako autentická, neobejde se bez reflektování jejich subverzivního potenciálu. Transsexuální identity se stále pohybují v rámci dvou biologických pohlaví a k nim se vázajícím genderům, přičemž touha zvolit si jedno z pohlaví spíše potvrzuje genderový řád.

Spolu s problémem potvrzování genderových dichotomií sebou transsexuální identity nesou i problematiku medializace identit, právě z důvodu řešení nekorespondence identity s tělem skrze operativní zákrok. Přestože pohled na transsexualitu jako na „poruchu“, konkrétně na poruchu identity F 64, napomáhá k realizaci přání a tužby jedince, nutně zahrnuje i riziko esencialismu. V českém kontextu se problematikou transsexuality zabývají zejména H. Fifková (2002) a M. Hajnová (2001), a to z pozice sexuologie. Přestože je mezi oběma sexuoložkami rozdíl v jejich tematizování

transsexualitě, konkrétně Fifková volí etičtější, senzitivní přístup, podobný strategickému esencialismu⁷, Hajnová k problematice přistupuje jako k problému, jež je nutný diagnostikovat a medicínsky řešit. Hajnová dále postupuje v rámci svých medicínských metod zcela nereflektovaným, esencialistickým přístupem, jež má za cíl naplnit genderové stereotypy. Marie Hajnová se v rámci svých metod tedy řídí estetickými normami, které se pojí s každým pohlavím, a mimo jiné také bere ohled na určité specifické fyzické předpoklady, které by mohly odporovat nebo pomáhat při změně pohlaví. Vizuální a estetické měřítko jsou pro ni tedy determinujícím parametrem, zda změnu pohlaví u konkrétního člověka vůbec „dopustit“.

Přestože medializace- esencializace identit, jež v důsledku potvrzuje binární kategorie genderu, není slučitelná s queer argumenty, je možné v rámci transsexuálních identit spatřovat jistý subverzivní potenciál. Ačkoliv „potřeba volit“ mezi jedním z pohlaví nesubvertuje kategorie genderu, může poukázat na nevrozený charakter genderu a na skutečnost, že identita není něčím stálým a vrozeným, nýbrž ve shodě s queer teoriemi, je proměnlivá a neohraničená. Spolu s tím transsexuální identity nepřímou ukáží roli medicínského diskurzu v kontextu identit a jeho snahu o regulaci populace do předem definovaných kategorií genderu a pohlaví. V tomto ohledu lze nalézt paralelu s texty Fausto-Sterling (2000), která tematizuje problematiku intersexuálních identit a na snahu lékařského diskurzu regulovat více variant pohlaví. Poukazuje tak na skutečnost, že lékařská věda v jistém smyslu utváří dvě biologické pohlaví a jedince, jež tuto dualitu překračují, považují za patologii, která si žádá „opravu“ a redukci. Samotná existence intersexuálních lidí tak jasně ukazuje konstruovanost dvou od sebe odlišných pohlaví a jejich genderů a odhaluje jejich jasně danou sociální funkci.

K problematice transsexuálních identit z hlediska jejich subverzivního potenciálu se vyjadřuje i Vodrážková/Vodrážka (2001). Ve svých argumentech se zejména vymezuje vůči transsexuálním identitám, vzhledem k potvrzování genderových kategorií a akcentuje

⁷ Strategický esencialismus je termín Spivak (1993), jež akcentuje úmyslnou homogenizaci marginalizované skupiny za účelem dosažení kolektivních práv. Tento přístup však musí být vědomý a reflektovaný. Podobný přístup popisuje i Jagosse (2001) v rámci vývoje homosexuální kolektivity, a sice popisuje etnický model, jež zakrýval diference mezi jedinci za účelem dosažení uznání a politických práv. Tento model tedy prosazoval homogenní pohled na homosexuální skupiny, aniž by reflektoval rozdíly mezi nimi.

identity transgenderu jako identity, jež skutečně subvertují stávající genderový řád. Transgendery pokládá za určité prostředníky, jež mohou upozornit na konstruovanost genderových kategorií a poskytují možnost vnímat gender pluralitně a nikoliv jako na ustálenou, jednotnou kategorii. Prostřednictvím autentického vymezení jejich vlastní identity a vymykání se kategoriím (nepřiklání se ani k jednomu z preferovaných genderů, vnímají se fluidně) umožňují překonat rigiditu binarit, a následně tak nabourat reprodukci stanoveného mocenského řádu. V souvislosti s tímto přístupem k transgenderu pak Vodrážková/Vodrážka kritizuje všechnu medikalizaci genderu, která potvrzuje dichotomizaci identit a na základě toho se vymezuje vůči transsexuálním identitám. Dle něj/ní pak transsexuální identity potvrzují genderové stereotypy a napomáhají k reprodukci genderového řádu.

Vodrážková/Vodrážka tak akcentuje identitu transgenderu, či „bytí mezi“ kategoriemi genderu, jako jediné autentické prožívání, jež nabourává genderový řád a které má nezpochybnitelný subverzivní potenciál. Jeho/její argumenty však nejsou zcela neproblematické. Přestože tematizování rozličných identit i jejich možný subverzivní potenciál pro dekonstrukci rigidního genderového řádu má v rámci queer teorii své místo, nelze s jistotou odpírat autenticitu identity jedince, ať již jí prožívá jakkoliv. V principu queer optiky by měli svůj nárok na autentické bytí a prožívání identity nalézt všichni jedinci, bez ohledu na to, o jakou identitu se jedná. Z tohoto pohledu je problematické po vzoru Vodrážky upírat autenticitu identity transsexuálů z důvodu nenabourávání genderových hranic. Vodrážkova teze, vztahující se k autenticitě identity těch, jež se cítí být mužem či ženou, problematizuje jejich prožívání identity, neboť i identita podléhá socio-kulturnímu nátlaku v podobě „nezbytnosti“ následovat „rozvrh“ genderového řádu. S ohledem na tuto skutečnost pak Vodrážková/Vodrážka považuje identitu těchto jedinců jako za mylnou, fiktivní, jež je jim společností vnucena. Přestože tyto argumenty mají nárok na tematizaci a problematizování autenticity identit, zůstává otázkou, kdo a z jaké pozice může druhému jedinci autenticitu jeho prožívání upírat.

S ohledem na výše uvedenou argumentaci v kontextu subverzivního potenciálu queer identit lze akcentovat i jedince, jež svou identitu prožívají skrze transvestitismus či crossdressing. V kontextu tohoto prožívání identity, jež se většinou pojí s muži, kteří volí spíše typicky ženské oděvy, prezentace apod., pak nedochází k identifikaci s opačným pohlavím, tj. muž preferující stereotypně ženské zájmy-líčení, módu, se skutečně cítí být

mužem, avšak svůj zevnějšek upravuje ve shodě s ženským genderem. Na rozdíl od transsexuálních jedinců tak netransformuje z anatomického hlediska „svůj gender“. Přestože tak lze polemizovat o subverzivním potenciálu transvestitů, po vzoru Vodrážky, z hlediska překračování genderového řádu a binárních kategorií, opět se zde uplatňuje otázka, zda je jejich identita více či méně autentická. Zároveň lze v jejich počínání spatřovat i dekonstruování kategorií genderu, neboť přestože se v rámci genderových binarit pohybují, narušují jejich naturalizační charakter a vzhledem k jejich intencím a autentickému prožívání je lze vnímat i jako více či méně transformativní s ohledem na genderový řád.

Překročení rigidních hranic genderu a jistý subverzivní potenciál v určitém smyslu představují i drag king a drag queens, přičemž i postoje k těmto dvěma performancím se u teoretických autorek i autorů velmi odlišují. Například Halberstam (1998) v těchto performancích (zvláště pak v drag kings) vidí potenciál v rekonstrukci a ve zpochybňování genderových identit, další autorky s tímto přístupem nesouhlasí. Dle jejich názoru jsou drag identity pouze schopny potvrzovat tradiční představy o femininitě a maskulinitě. Obě protichůdná stanoviska k drag identitám propojují autorky Rupp a Taylor (2003), dle kterých „užitečnost“ drag stojí na tom, s jakou motivací performerů a performerky do své role vstupují. Drag má podle nich možnost konstruktivním způsobem zpochybnit genderové dichotomie a formou subverzivního protestu poskytnout strategii pro kolektivní akce, které pak dále mohou zužitkovat i queer komunity (například to může pomoci k formování moderních, kolektivních i individuálních identit). Důležité ale je dle Rupp a Taylor, aby obsahovaly zásadní aspekty, jejichž součástí musí být prostor pro vyjednávání (či zpochybňování) identit, intencionalita performerů prostřednictvím strategické využití drag ke znázornění postoje či myšlenek, a v neposlední řadě i možnost vyjádření kolektivní identity, jinak nebudou mít drag performance potenciál politické akce. Je důležité nacházet v těchto tezích subverzivní potenciály, které by pomohly k rozvolnění dominantního společenského diskurzu.

Autorem/rkou, který přímo pracuje s drag performancí, je Halberstam, který/á především v drag king (performance maskulinity) vidí nezbytný potenciál k dekonstrukci a zpochybnění patriarchálního řádu společnosti. Skrze performanci a vizualitu je tak

umožňován dostatečný prostor a potřebná moc k odhalování patriarchálních vzorců a vyjádření „ženské maskulinity“, která byla častokrát v historii utlačována. Zvlášť prostřednictvím drag king performancí je možné, dle autora, pochopit schéma maskulinity ve společnosti tak, jak ji společnost prezentuje, a kterou pak v důsledku chápeme jako přirozenou a neměnnou. Nejtypičtěji se tato konstrukce maskulinit ukazuje právě na ženském těle. Halberstam nejvíce akcentuje drag king, zpodobňující okrajovou maskulinitu, která je díky její marginalizované pozici v reálném životě preformována s nutným citem a vážností. Přestože tak lze polemizovat nad subverzivním potenciálem některých identit, jež by bylo možné označit za queer, s pohledem na queer teorie je pak nutné vytvořit takový prostor, v rámci kterého mohou jedinci tematizovat svou rozličnou autentickou identitu a sexualitu.

4.3. Queer dětství v argumentech K. B. Stockton

Stockton představuje nový koncept „queer dětství“. Autorka ve svém konceptu uvažuje nad tím, že je potřeba redefinovat význam slova růst, neboť slovo růst má kromě klasického významu (vyrůst a být dospělý) i další možnost, jak ho můžeme číst, a to růst v přeneseném slova smyslu stranou, „šejdrem“. Díky tomu narušuje tento nový význam slova růst normativní časovost, která je spojená se slovem růst, neboť lidé mají vyrůst, jít na vysokou školu, mít popř. rodinu. Možnost „růst stranou“ přináší nový pohled na etapy života, neboť lidé nemusí pokračovat v normativní rovině růstu („nahoru“) a naplňovat normativní proces lidského vývoje. Díky tomuto pohledu může být každé dítě queer, nemusí s tím mít viditelné potíže – jde o to, jak moc se člověk vymyká z normativního rámce. Koncept queer dětství, jak jej uchopuje Stockton, tak v důsledku může „nenormativně rostoucím“ dětem poskytnout více prostoru pro definování vlastní identity.

Stockton ve své teorii „růstu stranou, šejdrem“ rozvíjí myšlenku, že nenormativně projevující se děti se ztotožňují s postavami z filmů, s jejich vyobrazením pomocí identifikace nebo nápodoby. Autorka poté v knize předkládá různé obrazy queer dětí v literárních dílech a v kinematografii. Stockton v tomto bodě tedy uvažuje nad tím, jak může dítě růst samo o sobě, když je jeho růst silně sledován, „zpomalován“ a normativizován prostřednictvím normativního společenského diskursu. Stockton také předpokládá, že touha vytvořit určitou vzdálenost mezi dětstvím a dospělostí ještě více zpodivnila (Queerness) dětství, hlavně kvůli pomyslné polarizaci dospělého světa a dětského světa, což je produkt normativní společnosti, která takto zachovává normativní řád ve společnosti. Dítě je dle autorky přesně tím, kdo my nejsme a ve skutečnosti jsme nikdy nebyli. Je to akt-čin dospělých, když se ohlédnou nazpět a přemýšlejí o svém životě. (Stockton: 2009, 11-12). Vzhledem k vytvořené „povaze“ dětství, se vnímání a konstruování "gay dítěte" stává problematickým, zvláště když vezmeme v úvahu, že děti mají být považovány za nevinné a asexuální. To znamená, že rozšířené povědomí o "gay dítěti" naznačuje, že nejen děti mají sílu a sexualitu, ale také se díky tomu zpochybňuje pohled na sexuální orientaci jako fenomén, který vzniká později v životě.

Dle autorky tedy existují způsoby růstu (nebo rozvoje), které se odchyľují od kulturních očekávání a norem. Kromě toho upozorňuje na to, že termín "dospívání" je konečný; očekává, že proces růstu dosáhne stavu ukončení, jakmile dítě dosáhne například

určité výšky anebo v případě, kdy se proces fyzického růstu zastaví. Stockton tedy předkládá myšlenku „růstu stranou“ jako způsob myšlení o růstu nejen jako o probíhajícím procesu, ale také o růstu, který není omezen věkem. Vyrůstání stranou znamená, že rozsah vnímání a myšlenek člověka, jejich motivy nebo jejich pohyby se mohou týkat jakéhokoli věku. S ohledem na tuto skutečnost koncept „vyrůstání stranou“ má v úmyslu minimalizovat (a do jisté míry odstranit) rozdíl, který je vytvořen mezi "dítětem" a "dospělým" tím, že vnímá homosexualitu či podivnost (queerness) dětí jako socio-kulturní konstrukt, který se vztahuje i na dospělé jedince (Stockton: 2009, 3).

Stockton předkládá několik verzí queer dětí, které se zaměřují na různé projevy dětství a homosexuality v dětství. Tyto verze představují děti, které zahrnují rysy a vlastnosti, které jsou v protikladu k normativnímu konceptu dětství, ať už jde o sex, agresivitu, násilí, soukromí, tajemství apod. Zaměřují se nejen na sexualizovaný rozměr pojmu queer, ale do jisté míry obhajují i návrat k tradičnímu významu slova queer (tzn. podivný). Autorka tedy překračuje ve svých tezích pohled na queer pouze v kontextu sexuality (Stockton: 2009, 11-12). Queer dítě je mimo společenské paradigma naší kultury. Děti, které „rostou stranou, šejdrem“ mohou být více zranitelné a podivné z více důvodů, např. díky vztahům se svým okolím nebo díky svému etnickému původu apod. V kontextu pohledu na queer s ohledem na sexualitu je pak, dle Stockton (2009), obecně problematické přemýšlet o queer dětech, pokud v naší normativní společnosti nemají mít děti sexualitu, natož aby byla „nenormativní“ a nemají se chovat jakkoliv mimo normativní představu o dětství. Pokud se tak stane, budou potrestány, přičemž jim tato regulace ukáže směr, kterým mají jejich identity směřovat. (Stockton: 2009, 3)

Prvním archetypem, který bych ráda zmínila, je „strašidelný přízrak gay dítěte“ (ghostly gay child). Autorka tento archetyp charakterizuje jako dítě s určitou a nezaměnitelnou preferencí pro stejné pohlaví. Tato verze se obvykle podílí do jisté míry na sebezakrývání (*self-occulting*⁸) v důsledku nemožnosti dítěte "vyrůst" podle norem stanovených heteronormativitou. Přízrak - gay dítěte se projevuje, když rodiče, vrstevníci, nebo opatrovníci přehlížejí či odmítají uznat sexuální orientaci dítěte, což sexualitě dítěte přidává éterickou přítomnost nebo určitým způsobem vzezření z jiného světa. Je-li tedy

⁸ Pojem *self-occulting* lze přeložit jako sebe zakrývání či jako spiritualita/okultnost/podivnost/tajemnost v sobě samém (překlad autorky této práce).

omezován růst přízračného homosexuálního dítěte, on nebo ona si musí najít jiné východisko, kde mohou dále růst. Proto k strašidelnému (přízračnému) procesu (*ghosting proces*) dochází na mikro úrovni (rodina) i na makro úrovni (publikum), neboť obě tyto úrovně dětství normatizují a regulují, co je a není přípustné. (Stockton: 2009, 17).

Přízračné dítě nám tedy pomáhá osvětlovat historii dětského světa a vnímání, neboť v normativní historii se o něm příliš nedovíme, popřípadě v normativní kolonce deviace. Mohou ale dospělí jedinci adekvátně odpovědět na otázky týkající se queer dětství? Lze ho vůbec pochopit a adekvátně zachytit? Je pak možné o tomto „zachycení“ mluvit v termínech autenticity? Tyto a jiné otázky argumenty Stockton implikují a zároveň se přímo týkají analyzovaného audiovizuálního materiálu.

Další tezí je „dospělý homosexuál“, kdy autorka tuto kategorii se používá k označení "retrospektivní " homosexuality, ve které je dospělý homosexuál "připojený k postavě dítěte" v podobě tzv. ustrnulého vývoje (*Arrested Development*). Jinými slovy tato verze queer dítěte, je ve své podstatě zvláštní jedinec, který není schopen stát se dospělým; někdo, kdo zůstane v určitém směru dítětem např. tím, že dospělí homosexuální jedinci selhávají v možnosti mít své vlastní děti v normativním diskursu. (Stockton: 2009, 22)

Autorka dále předkládá tzv. Freudovsky „zteplené“- „podivné“ dítěte (*The child queered by Freud*) na rozdíl od předchozích dvou kategorií, které diskutují děti, které nikdy nebudou heterosexuální v normativním slova smyslu, dítě, které je sexuální dítě s agresivními přáními. Toto dítě není queer, pokud jde o sexuální orientaci, ale spíše vykazuje chování (kupříkladu masochistické projevy) nebo postoje a tužby, které přestupují očekávání nevinnosti a čistoty, které se očekávají u většiny dětí (autorka uvádí příklad postavy Macaulay Culkina ve filmu *The Good Son*). (Stockton: 2009, 27)

Posledním archetypem je dítě, které je podivné nevinností nebo podle barvy / peněz (*The Child Queered by Innocence or Queered by Color/Money*) Jak je uvedeno výše, dětská nevinnost děti „zpodivňuje“ (queers them) a tím je polarizuje od dospělých, právě proto, že distancuje děti od zkušeností, které z nich mohou udělat dospělé. Dle Stockton všechny děti sdílejí odcizení od toho, k čemu se blíží, což je dospělost, která je jasně ustanovena. Toto očekávání vysvětluje, proč děti "jako koncept" jsou většinou

vizualizovány jako bílé děti ze střední třídy (Stockton: 2009, 31). Obecně uznávaná idea dětství předpokládá ochranu a přístřeší.

Ti jedinci, kteří se narodili do horších podmínek, potřebují určitou míru zkušeností, díky kterým budou schopni postupně nabýt nezávislost a zajistit si přežití, neboť nemají povoleno být slabý nebo nevinný. Tyto děti musí rychle vyrůst a stát se zodpovědnými sami za sebe. Svým způsobem tak subvertují tendenci pohlížet na děti jako na slabé a nezkušené, které se nemohou bránit, a jak by je dospělí chtěli vidět. Avšak to z nich činí queer děti v dalším ze smyslů tohoto slova. Media pak i tyto děti ohraničí nevinností a skloňují jejich existenci se zneužíváním, kterého mají být uchráněny a se kterým nelze souhlasit. (Stockton: 2009, 33). Děti jsou tedy zranitelné (a zároveň nebezpečné) a to vše, jak pomocí peněz, tak prostřednictvím jejich sexuality. Protože děti nepřinášejí příjem do rodiny, tak jsou vnímány jako neproduktivní komodity, což je dělá rovněž „divnými“ (*queer*). Zajímavé dle autorky je, že peníze a konzumerismus také umožnil dětem rozvíjet se nepředvídatelným způsobem, ať už jde o komiksy, které podporují dětskou fantazii a představivost nebo místa jako jsou herny, kde děti tráví čas spolu navzájem bez zásahu dospělých. (Stockton: 2009, 30)

Stockton (2009) tedy udává různé interpretace queer dítěte, aby se nakonec prokázalo, že století dítěte je ve skutečnosti stoletím fikce podivného dítěte, které „roste stranou“. Aby autorka podpořila toto své tvrzení, zaměřuje se na čtyři koncepty („realizace“) z hlediska queer dítěte a jeho vztahu ke společnosti, které jsem definovala výše. (Stockton: 2009, 54) Ve století dítěte se tedy společnost obává, že idea dítěte vymizí v souvislosti s tím, že se do idey dítěte začíná prolínat homosexuální (queer) dítě se všemi jeho aspekty. Je tedy zřejmé, že se bojíme konceptu dítěte a tak ho „chráníme“ a normatizujeme, abychom ho mohli i nadále ovládat. (Stockton: 2009, 226)

V kontextu dětství je tedy nutné dle Stockton (2009) věřit v možnost „růstu stranou“, když se lidé snaží zjistit a definovat jasnou délku opoždění dětství. Děti musí najít způsob, jak růst (stranou) navzdory tomuto normativnímu, společností vynucenému opoždění, a eventuálně dosáhnou dospělosti, která je od nich odtržena a která je utlačuje všemi možnými společenskými nástroji. Já ve své analýze filmu budu pracovat zejména s konceptem nevinného dítěte a s konceptem přízračného gay dítěte, neboť skrze oba koncepty mohu nahlížet na hlavní postavu zkoumaného narativu.

5. Výzkumná část

5.1. Metodologie

V kontextu této práce vycházím zejména z tezí queer teorií. Výzkumnou metodou, jež využívám pro analýzu audiovizuálního materiálu, je především teorie reprezentace Stuarta Halla, kterou blíže představuji v následující kapitole. Teorie reprezentace mi slouží jako analytický nástroj pro odkrývání ideologických struktur ve filmovém narativu. K samotné analýze filmu přistupuji ve shodě s genderově orientovaným výzkumem, jež mimo jiné předpokládá značnou participaci a aktivitu výzkumníka či výzkumnice ke zkoumané problematice. Jinými slovy výzkumník či výzkumnice nestojí odtržen/na od zkoumané problematiky, ale přistupuje k němu jakožto subjekt se všemi jeho vlastními specifiky.

Jak říká Petra Ezzedine „*genderově orientované výzkumy jsou typické nejen specifickými tématy, která zpracovávají (výzkumy genderových identit, genderových rolí, marginalizovaných skupin atd.), ale také způsobem, jakým jsou metodologicky vedeny. Takový výzkum je charakteristický vysokou mírou reciprocity ze strany výzkumníka/výzkumnice, jejich nehierarchickým vztahem k účastníkům/účastnicím výzkumu a zejména zahrnutím perspektivy těch, kteří jsou studováni.*“ (in Knotková: 2011, 43) Takto orientovaný výzkum (lze mluvit i o feministicky orientovaném výzkumu) je i značně interdisciplinární a vyznačuje se výsadním postavením etiky a značnou reflexivitou.

Především se tak jedná o reflexi pozice výzkumníka či výzkumnice; nepředpokládá se jejich „oddělení“ od zkoumané problematiky a zkoumaného kontextu. Naopak pozice a analytická perspektiva badatele/badatelky je přiznaně zatížena jejich lokací a preferovaným paradigmatickým rámcem, které určí, jakým způsobem bude výzkum probíhat, co bude předmětem zkoumání a co nikoliv, i jak bude k předmětu výzkumu přistupováno (Reinharz: 1992). V souladu s premisami genderově orientovaného výzkumu také považuji za nutné tematizovat svá osobní specifika - lokaci, neboť budou zcela jistě ovlivňovat přístup k analýze filmového narativu. V následujících podkapitolách tedy vymezím zásadní koncept politiky lokace a svojí výzkumnou pozici. Jinými slovy se tak vymezuji vůči mainstreamovému přístupu k osobě výzkumníka/výzkumnice, jako

nezaujatého/té vědce/vědkyně, jehož/její závěry jsou objektivní, prosté subjektivních nuancí.

5.1.1. Pozicionalita a politika

Koncept politiky lokace jako první formulovala Adrienne Rich v práci *Notes Toward a Politics of Location* (2003). Rich pracuje s myšlenkou, že každý člověk je do značné míry ovlivněn tím, odkud pochází, v jakém socio-politickém kontextu tvoří a mnoha dalšími faktory, jež jej odlišují od ostatních a jež ovlivňují jeho/její perspektivu/přístup k problematice. To, z jaké pozice-lokace k výzkumu přistupujeme a důvod, proč jsme si zvolili konkrétní téma, stojí v centru zájmu politiky lokace. Ve shodě s Violou Parente-Čapkovou (2005) se domnívám, že je nutné tematizovat vlastní výchozí pozici. V genderově orientovaném výzkumu je tak každý vědec či vědkyně angažovanou subjektivní osobou, jež musí reflektovat svou výchozí - „startovací“ pozici. (Reinharz: 1992). Badatel/ka jsou tedy v této perspektivě konkrétní individua s konkrétními motivacemi, cíli, touhami, představami, s konkrétní společenskou, politickou a osobní historií (Matonoha: 2007, 31). Jinými slovy to, kým se cítíme být, má přímý vliv na to, jakému tématu se věnujeme, jak k němu přistupujeme a co z něj usuzujeme.

5.1.2. Vymezení vlastní výzkumné pozice

S queer problematikou jsem se setkala již v rámci bakalářského studijního programu, kde jsem se zejména věnovala problematice intersexuality. Právě skrze rozhovory, které jsem vedla s intersexuálními lidmi, vzrůstal můj zájem o témata genderu a o to, proč a především pak jakým způsobem jsou někteří lidé zneviditelňováni a „schováváni“ před světem. Skutečně je důvodem příslušnost či spíše nepříslušnost k jednomu či druhému normativnímu pohlaví? Odpověď na tuto i jiné otázky jsem hledala při studiu genderových studií. Během studia jsem se seznámila s mnohými koncepty, jež mne do značné míry ovlivnily a které vedly k vyústění mého zájmu do této diplomové práce.

Spolu s koncepty genderových studií, zejména queer teoriemi, se zde spojuje i můj zájem o audiovizuální materiály. Zajímá mne, jakým způsobem je queer problematika vyobrazena v populárním médiu, tedy filmech, jež jsou snadno dostupné a mají moc

oslovit široké publikum. Svůj zájem jsem posléze specifikovala na oblast queer dětství, neboť se domnívám, že toto téma není v sociálním prostoru dostatečně tematizované. Spíše je tak „schované“ za lékařské termíny a diagnózy, bez hlubší reflexe, kterou z mého pohledu podává K. B. Stockton (2009), jejíž publikace *Queer Child* značně ovlivnila i můj postoj k tématu queer dětství ve filmovém narativu.

V této práci se pak pohybuji v rámci konstruktivistického paradigmatu, a pracuji s myšlenkou variability v rámci různých konstrukcí reality v závislosti na konkrétním jedinci (Guba a Lincoln: 1994, 106-116). Jinými slovy tento přístup předpokládá, že každý jedinec konstruuje realitu různým způsobem. Můj přístup ke zvolenému tématu je rovněž ovlivněn poststrukturalistickými queer teoriemi a teorií performativity. Jedním z hlavních důrazů těchto teorií je zásadní kritika binárního oddělování genderu od biologického pohlaví, přičemž se rozbíjí představa o přirozenosti a biologické podmíněnosti těchto kategorií a naopak zdůrazňuje jejich performativní charakter a fluiditu.

Gender vnímám spolu s výchozími argumenty queer teorií jako kategorii konstruovanou, fluidní, proměnlivou, zahrnující mnoho identit i sexualit, které nejsou vnitřně homogenní, ale jsou ovlivněny i dalšími specifiky jakými jsou rasa, etnicita apod. Zastávám tedy intersekcionalní pohled na gender, ve shodě s tezemi M. Kolářové (2008) a jsem si tak vědoma jeho provázanosti s dalšími kategoriemi, jak ukáží v rámci analýzy filmu. Do značné míry se rovněž vymezuji vůči strategickému esencialismu, který sice má nepochybně hodnotu v rámci sjednocení a politického boje za práva marginalizovaných skupin, ale mým cílem je spíše upozorňovat na difference zdánlivě homogenních skupin a nezabývat se tudíž podobností na úkor rozdílů.

Vzhledem k „nedostatečnosti“ jazyka vyjádřit mnoho dalších identit v rámci této práce budu používat obě rodové jazykové podoby, přestože je nevnímám jako zcela dostačující, co se týče identit napříč společnostmi. Pohled na zvolenou problematiku je také do značné míry ovlivněn tím, že jsem žena, píšící v socio-politickém kontextu České republiky, žijící v romantickém vztahu se ženou. Tato má osobní specifika se ve shodě s tezemi politiky lokace zrcadlí v mém přístupu k analyzovanému materiálu, jehož výstupem neusiluji o univerzální interpretace filmového narativu, nýbrž o poddání vlastního náhledu. Jinými slovy, skutečnost, kým se cítím být a odkud pocházím, může ovlivňovat, jak k tématu budu přistupovat a jakým momentům budu přikládat důraz.

5.2. Teorie jako analytický nástroj

V kontextu kulturních studií byl v 60. letech 20. století stěžejní obrat k jazyku - lingvistický obrat, jež umožnil analyzovat společnost a sociální struktury skrze zcela jinou perspektivu. Lze zaznamenat tři způsoby přístupu k jazyku a reprezentaci – reflexní, intencionální a konstruktivistický. Já se zaměřím zejména na přístup konstruktivistický, jež využíval i Stuart Hall, na jehož teze budu v této práci navazovat. V perspektivě, v níž se uplatňuje konstruktivistický pohled na svět, jazyk není pouze něčím deskriptivním a neutrálním, nýbrž je zcela zásadní pro to, jakým způsobem lidi konstruují sebe sami, svět a jaké významy a konotace tomu přisuzují. Jazyk je tedy něčím, co je veřejně sdílené a nutně zatížené konkrétní společností a jejími specifiky.

„...Třetí přístup uznává tento veřejný, společenský charakter jazyka. Konstruktivisté nepopírají existenci materiálního světa. Nicméně to, co nese význam, není svět, ale jazykový nebo jakýkoliv jiný systém, který používáme pro reprezentaci našich pojmů.“ (Hall, 2003: 25)⁹.

Jinými slovy lze říci, že obrat k jazyku pracuje s argumentem, že význam neexistuje sám o sobě ve věcech kolem nás, nýbrž je neustále konstruován skrze signifikaci těchto významů. Signifikací je pak myšlena signifikační praxe a praktiky, které produkují význam a dávají věcem kolem nás smysl. Jazyk je prostředníkem v utváření těchto významů, přičemž význam je tvořen skrze reprezentační systémy pojmů a znaků. (Hall, 2003: 24). S tímto pohledem na jazyk se tak pojí termín reprezentace, jež je stěžejním pojmem v rámci Hallových argumentů.

Reprezentace je dle něj utváření významů v našich myslích skrze jazyk a pojmové mapy, které máme k dispozici. Je tedy jinými slovy procesem utváření významů mezi jedinci v rámci určité kultury. Pojmové a konceptuální mapy, které jsou v našich myslích, ačkoliv jsou různé, umožňují vzájemné porozumění, pokud náležíme ke stejné kultuře, kde je většina významů sdílených. Jazyk, jakožto druhý systém reprezentace v rámci konstrukce významů, se pojí s pojmem znak (ikonický, indexiální), jež reprezentuje

⁹ Veškeré odkazy na texty Stuarta Halla jsou přeloženy autorkou této práce

objekty a jejich vzájemné vztahy. Hall však posouvá své argumenty v rámci reprezentace dále směrem k ideologii, jež je v jazyce obsažena.

V rámci *Rediscovery of Ideology* (1997) Hall upozorňuje na ideologické a sociální struktury, jež jsou v jazyce přítomny a které se do jazyka dostávají skrze politiku signifikace. Skrze signifikaci – označování a zvýznamňování se v jazyce zpřítomňuje moc, která není neutrální, nýbrž vždy preferuje určitý záměr. Signifikace je tak určitým bojem o význam, bojem o moc, co bude preferované a přijaté. Výsledkem tohoto boje o význam je pak sdílený společenský souhlas, jenž je dále reflektován v jazyce i diskurzu. (Hall: 1997, 1052). Lze tedy říci, že boj o reprezentaci je neustálým bojem o signifikaci, o to, co bude mít legitimní, sdílený význam, co bude preferováno. Variabilita jazyka umožňuje mnoho signifikací, ale v průběhu těchto signifikací dochází k produkci jednoho významu, jež si činí nárok na legitimitu, pravdivost. V důsledku tak dochází k vytváření binarit, hierarchických vztahů, jež preferované významy staví do opozice vůči alternativním. Ideologie je v těchto preferovaných významech skryta skrze naturalizaci, přičemž vyvolává ideu reality, zdánlivé pravdy. (Hall: 1997, 1057). Příkladem takového ustanovení hierarchií a mocenských vztahů je i genderový řád, jež je přítomen ve společnosti a který je rovněž identifikovatelný v rámci filmového narativu. Genderový řád, který zahrnuje představu binárních kategorií, striktně heterosexuálních, je pak subvertován queer teoriemi. Výchozí argumenty pro tuto práci nacházím v queer tezích, přičemž mým cílem v kontextu analýzy je pak zjistit, jak tento řád funguje a jaké další implikace jsou mu ve filmu připsány.

Skrze uvědomění si neviditelné avšak všudypřítomné ideologie v jazyce, lze dle Halla odhalit hierarchické a mocenské pozice, reflektovat další možné významy, jež byly dosud skryty. Teorie reprezentace jakožto analytický nástroj umožňuje dekonstrukci a dešifrování ideologie, což dále využiji v rámci analyzovaného filmového materiálu vzhledem k normativnímu genderovému řádu. Zásadní při mé analýze pak bude mapovat, jakým způsobem se film s genderovým řádem vyrovnává, zda jej potvrzuje či subvertuje. V kontextu argumentů S. Halla je pak nutné zmínit i M. Foucaulta a R. Barthesse spolu s jejich tezemi, jež budou přínosné pro analytickou část této práce a na které i S. Hall ve svých textech odkazuje a v mnohém na ně navazuje.

R. Barthes rozpracovává ve svých textech mytologickou analýzu, jež je metodou sémiotických analýz a která rozšiřuje konstruktivistický přístup k jazyku. V mytologické analýze Barthes navazuje na F. Saussura, předně pak na jeho model rozložení znaku na označující a označované, který doplnil o úroveň mýtu. Znak se v jeho perspektivě jako označující pojí s novým označovaným, a utváří tak zcela nový znak na úrovni mýtu. Rozlišuje tím deskriptivní úroveň - denotaci sdělení a úroveň konotace, kde se uplatňují variabilní společenské ideologie konkrétní kultury. (Hall: 2003, 6-24). Skrze úroveň konotace pak vzniká mýtus, který může být čímkoliv. Je to komunikace, sdělení, které však podléhá kulturním i historickým determinacím. Jeho funkcí je zejména deformování významu znaků a zároveň přiřkládání jim významy nové. (Barthes: 2004, 130).

Na teze M. Foucaulta navazuje Hall zejména s ohledem na jeho zájem o tvorbu vědění skrze diskurz. Dle Foucaulta, který předně tematizuje mocenské vztahy, vyskytující se v diskurzech, je diskurz něčím, co nejen utváří rozličná témata, ale i to, jakým způsobem se o nich mluví i uvažuje. Jinými slovy diskurz má moc přisuzovat určitým tématům preferovaný význam a jiná odsouvá do marginalizovaných pozic (Hall: 2003, 44). Tento proces, jenž utváří určité vědění v rámci diskurzu, je pak tvořen diskursivními formacemi, v nichž se uplatňují kýžené politické, sociální a institucionální aspekty, které mají moc disciplinovat a regulovat jedince konkrétní společnosti a vnucovat jim ideu pravdivosti. Každý jedinec tak má k dispozici určité vědění, pravdu, diskurz, jež je mocensky zatížen a který vytváří sdílený konsensus. (Hall: 2003, 49). V rámci analýzy filmového narativu pak je v centru pozornosti zejména diskurz biologizace identit a dichotomizace sexualit, který se jeví být legitimním a většinově sdíleným. Z pozic queer teorií je však tato legitimita diskurzu narušena a dává prostor pro akcentování nových úvah o identitách a sexualitách. S ohledem na Foucaultovy argumenty pak Hall v kontextu reprezentace odhaluje ideologie, které předpokládají konsensus skrze sdílené pojmové mapy, jež jsou mocensky zatíženy.

Dešifrování této ideologie ve sdělení, narativech, je pak dle Halla možná skrze reflexi procesu kódování a dekódování. Jedná se o proces, jak je určité sdělení čteno lidmi, kterým je sdělení určeno. Uplatňuje se zde tedy předpoklad aktivního diváka/ačky, jež mohou narativ číst různě. Každý dekódující pak může číst sdělení třemi různými způsoby. Preferované čtení, které je často doprovázeno profesními kódy, je čteno zcela v souladu s dominantním záměrem. Vyjednáváné čtení provází rozpor se sdělením, avšak dominantní

záměr není narušen. Třetím typem je tzv. opoziční čtení, v rámci feministické literární kritiky lze nalézt paralelu s tzv. čtením proti srsti či vzdorným čtením, kdy dochází k odmítnutí preferovaného významu sdělení a přijetí významu alternativního. (Hall: 2003, 93-103). Na stránkách této práce budu skrze Hallovu teorii reprezentace a s ní souvisejícím objevením ideologie čist filmový narativ po vzoru opozičního čtení, skrze které budu dekonstruovat mocenské a hierarchické projevy, předně vzhledem k otázkám identity a sexuality uvnitř filmového narativu a jejich možné preferované interpretace.

5.3. Kritéria výběru materiálu

Jak jsem již výše uvedla, analytický nástroj, který v rámci analýzy užívám, je teorie reprezentace Stuarta Halla (1997), zejména jeho texty zabývající se odkrýváním ideologie a procesem kódování a dekodování. Tato teorie mi umožní dešifrovat významy a skryté ideologické struktury v rámci filmového narativu, které skrývají, ale i artikuluji, a tudíž konstruují/vytvářejí hierarchické, mocenské pozice, které jsou předmětem mé analýzy. Na základě Hallova přístupu k reprezentacím tak mohu v interpretaci filmového narativu a vizuálního jazyka analyzovat konkrétní mocenské struktury, jakými jsou mimo jiné struktury ustanovení genderového řádu ve společnosti i možné preferované interpretace sdělení.

Film, stejně jako další formy kulturní produkce, lze považovat za nástroj moci, jež zahrnuje množství rozporuplných významů, interpretací i preferovaných čtení a sdělení, jež je možné dešifrovat. Skrze film lze odhalovat prezentované sociální struktury a tematizovat jindy marginalizované osoby a témata. V rámci analýzy filmů pak lze také uplatnit možnost analyzovat celý film či jeho části a dekonstruovat tak reprezentace, které film podává, neboť lze předpokládat, že i film může mít tendenci upřednostňovat normativní diskurs spolu s informacemi a konotacemi, které chce produkovat nebo které produkovat nechce. Rovněž lze také určit, do jaké míry je tak film tendenční vzhledem k všeobecnému diskurzu o problematice nebo zda přináší subverzivní, inovativní pohled. (Reinharz: 1992).

V kontextu konkrétního výběru analyzovaného audiovizuálního materiálu jsem pak vybírala ze zahraničních, evropských filmů, jež jsou dostupné v našem prostoru a které by mohly reprezentovat evropský pohled na problematiku queer dětství. Zároveň pro výběr filmu pro mě bylo stěžejní, aby byl co nejvíce aktuální, tedy aby byl natočen ve 20. či 21. století. Jako materiál jsem si nakonec zvolila francouzský film *Tomboy*, jež mne zaujal nejen svým názvem, nýbrž i tématem, jež ilustroval, jak ukáži dále.

Na pozadí analýzy filmu *Tomboy* mne bude zejména zajímat, jakým způsobem reprezentuje queer dětství a jak se vztahuje ke kategoriím genderu a sexuality. V centru mého zájmu bude rovněž i skutečnost, zda film subvertuje normativní pojetí dětství či potažmo identity a sexuality dítěte, které jak jsem zmínila v předešlých kapitolách, má tendenci být spíše tabuizováno či opředeno lékařskými pojmy a diagnózami. Rovněž se

zaměřím na to, zda film reprodukuje nějaké mocenské struktury a vztahy, a jaké roviny moci film akcentuje. Spolu s tím budu tematizovat i problematiku a pozici jinakosti v rámci narativu filmu.

5.4. Tomboy jako analyzovaný materiál

Tomboy (2011) je francouzský film, který byl nakonec v produkci Bénédicte Couvreur. Jedná se o drama napsané a režírované Céline Sciamma, jež se svou tvorbou zacíljuje na témata dětství a adolescence, kde zpravidla uplatňuje svůj fluidní pohled na kategorie genderu, identit a sexualit. Do 82 minut trvajících filmu autorka obsadila začínající francouzskou herečku Zoé Héran (Laurie/Michael) a do dalších rolí Malonn Lévan (Jeanne), Jeanne Disson (Lisa), Sophii Cattani (matka), Mathieua Demy (otec) a další. Zoé Héran za svůj výkon sklídila úspěch na Jury Award pro nejlepší performanci v roce 2011 na filmovém festivalu NewFest. Film *Tomboy* byl rovněž úspěšný mimo jiné na Berlínském filmovém festivalu, kde získal roku 2011 cenu Teddy Awards pro nejlepší film s LGBT tematikou.

Film mne zaujal nejen proto, že se profiluje jako film prezentující queer problematiku, ale zároveň pro svůj název. Výraz „tomboy“ pochází z britsko/anglického kontextu a vžil se jako označení dívek, jež vykazují chování a vlastnosti typicky přisuzované chlapcům. Na základě zvolené terminologie názvu filmu, ale i pro jeho narativ, jsem jej zvolila jako analyzovaný materiál. Domnívám se totiž, že v rámci jeho analýzy mohou rozkrýt prezentace queer dětství, které jsou preferované a zobrazené, a zároveň mohou odpovědět si na výzkumné otázky, jež budou mým stěžejním cílem.

První otázkou, na níž budu v rámci analýzy filmu hledat odpověď, bude, jakým způsobem film pracuje s kategoriemi genderu, tedy jak na ně nahlíží a jak s nimi pracuje. Zároveň mne bude zajímat, zda genderový řád potvrzuje a reprodukuje či jej subvertuje a v jistém smyslu posouvá významy a diskurzy s ním spojené. V návaznosti na předešlou otázku mne i zajímá, jakým způsobem je ve filmu konstruována sexualita s ohledem na transgenderové téma filmu. Zda filmový narativ sexualitu nediskutuje, či ji vykresluje esencialistickým nebo naopak nefixním způsobem? Tato otázka se mi jeví jako zajímavá zejména pro kontext filmového narativu, který je zacílen na příběh dívky ve věku deseti let. Vzhledem k tématu filmu mne dále i zajímá, jakým způsobem filmový narativ pracuje s jinakostí, tj. jak ji konstruuje ve vztahu k okolí a jakým způsobem se pojí jinakost s identitou hlavní postavy. Identita hlavní postavy pak bude dalším tématem, jemuž věnuji v kontextu výzkumných otázek pozornost.

Na pozadí těchto tří stěžejních výzkumných otázek mne rovněž zajímá, jaké mocenské struktury film reprezentuje, zobrazuje a možná i subvertuje, právě s ohledem na odpovědi na výzkumné otázky. Rovněž si budu klást otázku a sledovat, jak film reprezentuje queer dětství, zda je vůbec možné ho za film s queer tematikou označit a jak se staví k problematice dětství jako takové. Škálu reprezentací, kterou film může z hlediska tématu dětství zobrazit, budu následně akcentovat s přihlédnutím k argumentům Stockton (2009), jež jsem tematizovala v teoretické části práce.

V rámci filmového narativu lze tedy identifikovat mnohé významy, jež mohou představovat subverzivní potenciál v kontextu náhledu na dětství i na genderové kategorie, avšak lze i akcentovat momenty, jež spíše potvrzují stereotypní nazírání na jedince ve společnosti. Zároveň je nutné doplnit, že tento film je jeden z mála, jež se zabývá queer dětstvím, aniž by se jednalo o dokumentární film, a jež je situován do evropského, současného společenského kontextu, v rámci kterého realizuji i tuto práci. Aktuálnost filmu byla pro mou volbu zcela zásadní, s ohledem na teze Stockton (2009), jež budu v rámci analýzy využívat a které se rovněž vztahují k filmovým narativům queer dětství v kontextu současné kinematografie.

6. Analytická část

6.1. Normativní genderový systém a kategorie genderu ve filmovém narativu

Filmový narativ od začátku pracuje s queer tématem, zaměřující se na nenormativní identitu v dětství a snaží se jej zprostředkovat široké veřejnosti. K této snaze využívá zobrazení dvou extrémů, genderových binarit a stereotypů, které ač prezentuje, rovněž je umožňuje v perspektivě opozičního čtení, subvertovat. V této kapitole se tedy zaměřím na způsoby, jakými filmový narativ pracuje s kategoriemi genderu a jakým způsobem odhaluje normativní společenský řád, přičemž se zaměřím na esencialistické a stereotypní momenty. Rovněž si budu klást otázku, jak je možné při zhlédnutí filmu, který je plný normativních stereotypů, nalézt subverzivní potenciál.

Film je uveden barevným názvem filmu „Tomboy“. Slovo „Tomboy“ se začalo používat jako označení dívky, které se chovají jako chlapci nebo mají určité charakteristiky chlapeckého chování, tak jak ho vnímá heteronormativní společnost. První výskyt slova Tomboy je ve slovníku anglického jazyka situován do poloviny 16. století, kdy se ovšem jednalo o „neslušného, divokého a drzého *chlapce*.“ Jen o dvacet let později se význam přesouvá směrem k opačnému pohlaví a z Tomboye se stává „neslušná a vyzývavá žena.“ Následně se význam usazuje a slovem Tomboy se začíná označovat „*dívka*, která se chová jako divoký nevychovaný chlapec; nezkrotná uličnice; divoška.“ (Klusáková: 2012). Již díky názvu filmu lze přemýšlet nad tím, co tento název může v narativu představovat a reprezentovat. Pokud si diváci zjistí význam slova tomboy, předtím než budou film sledovat, budou mít představu o tom, co se jim film bude snažit tedy ukázat. Z mého pohledu však tento termín nevystihuje zcela přesně skutečnost, jakou filmový narativ předkládá. Díky nedostatečnosti jazyka se tak tedy může zjednodušit příběh Laurie, který z širšího pohledu transcenduje pojem *tomboy* a v určitém smyslu i nastiňuje problematiku *queer dětství*. Po zhlédnutí filmu si tak divák může klást otázku, zda je Laurie skutečně tombozem nebo či je to jen kategorie, která ji má učinit čitelnou pro okolí. Zobrazený název filmu Tomboy lze tedy v rámci dekodování číst jako směs těchto normativovaných genderů ženy a muže, což uvádí směr struktury filmového narativu. Název filmu může tedy divák dekodovat tak, že se narativ bude odehrávat pouze mezi těmito dvěma

možnostmi, tudíž i když zpracovává queer téma, nenaplní přesahující možnosti genderu, které nabízejí queer teorie.

Název filmu se může jevit problematicky i proto, že většinová společnost pracuje s pojmem *tomboy* ve dvou rovinách. Snaha o normalizaci sebevyjádření tomboye rozštěpila tento koncept na dva protipóly – „dobrý tomboyismus, který koresponduje s heterosexuálním ženstvím“ a „špatný, který koresponduje s homosexuálním nebo transsexuálním vývojem“. (Halberstam in Rottneck 1999:162) Na tomto příkladu můžeme vidět to, jak mainstreamová společnost binarizuje i tento pojem. Je tedy tomboyismus Laurie dobrý či špatný? Toto rozdělování queer pojmů jen odhaluje snahu heteronormativní společnosti kontrolovat a disciplinovat genderové/sexuální projevy, touhy a identity. Domnívám se, že analyzovaný filmový narativ sklouzává k signifikacím Laurie a jejího chování jako „špatného tomboye“.

V průběhu filmového příběhu je tak možné diskutovat queer identitu Laurie skrze skutečnost, zda je adekvátní o její identitě hovořit v termínech tomboyismu. Celá analýza filmu se tak zaměřuje na to, že se filmový narativ vztahuje k dítěti a k jeho nenormativním projevům. Lze ale tyto projevy označit za stabilní s ohledem na věk hlavní postavy? Mohou se věkem změnit? Nebo je máme vnímat jako „nevinnou dětskou“ hru? Nedomnívám se, že je včlenění Laurie do kategorie *tomboy* adekvátní, neboť je tím možné zpochybnit nejen autenticitu jejího prožitku, ale zároveň i nefixnost její identity, neboť prožitek, jež má v dětství, nemusí být tentýž jako v dospělosti. Jinými slovy začlenění Laurie do kategorie tomboye se může jevit jako značně omezující, vzhledem k jejímu možnému dalšímu vývoji.

Je patrné, že název filmu byl zvolen pro uvedení do problematiky filmového narativu, jež sleduje život Laurie, která chce být Michaelem – téma *tomboyismu*. Do jisté míry zde však vyvstává otázka, nakolik je téma filmu s názvem zcela spojeno a jasně definováno. Pokud by film pracoval s pojmem *tomboy* tak, jak je zpravidla definován, mohlo by se zdát, že autentický prožitek Michaela/ Laurie nepřiznává, ale že ho/jí vnímá jako „uličnici, divošku“, jež si pouze hraje na kluka. Film tedy tematizuje problematičnost autenticity prožitku, ale drží toto téma v binárních kategoriích či v jasně vymezených definicích.

Hlavní postava je tedy reprezentována skrze genderově stereotypní narativ, což je v narativu patrné už do prvotních titulků, kdy se střídají modré a červené titulky nejprve odděleně a poté se v názvu filmu *Tomboy* tyto barvy střídají písmeno po písmeni. Tyto barvy jsou v západní společnosti spojeny s genderovými kategoriemi ženy (červená) nebo muže (modrá). Prolínání těchto barev zjednodušeně nutí diváky k již specifickému konkrétnímu dekodování narativu a k zamyšlení se nad tím, ke komu budou jednotlivé barvy normativně přiřazeny. Titulky filmu tak nejen napovídají, čím se film bude zabývat, ale skrze barvy nastavuje rovinu normativní interpretace tak, že se bude pohybovat v rozmezí dvou genderů.

Prolínání genderovaných barevných kódů je spojené i s prvním záběrem, kde vidíme zezadu dítě jedoucí v autě. Tuto postavu můžeme normativně kategorizovat jako chlapce, neboť má chlapecké znaky západní společnosti – krátké vlasy a modré triko. Modrá barva reprezentuje v západním diskurzu maskulinitu. Narativ zde tedy postupně představuje divákům pohled na chlapce. Genderovaně barevné titulky z předchozího záběru ale mohou představovat i jiný pohled. Při hlubším pohledu na narativ filmu mohou tyto barvy u diváků evokovat i dívku, která se ráda obléká jako kluk. Název filmu by o tomto záměru mohl vypovídat. Lze tedy říci, že barevné rozlišení udržuje pohled diváků a divaček v binární dualitě kategorií „žena“ a „muž“. Na druhou stranu toto prolínání barev může symbolizovat i jistou nefixnost genderů. Jak dále v textu argumentuji, problematické je ale to, že narativ pouze pracuje s fluiditou genderů, jež se odehrává mezi kategoriemi „ženy“ a „muže“ a explicitně je nezpochybňuje.

Jinakost Laurie je již od počátku také ukázána skrze rozdílné oblékání a preferenci „chlapeckých“ barev. Její sestra Jeanne je ve filmovém narativu naopak zobrazena jako „typická“ normativní dívka-dlouhé vlasy, růžová barva. Tato striktní opozice mezi sourozenci, výrazné až extrémní rozdíly slouží jako zvýraznění linie vyznění filmu pro běžného diváka, a sice ukazuje *tomboy* dívku, avšak předně znamená značnou stereotypizaci „dívků“ a „chlapců“. Filmový narativ proti sobě staví dva extrémy, „ideálního chlapce“ a „ideální děvče“. Filmový narativ ukazuje, jakým způsobem je nastaven řád ve společnosti a jak má být naplněn. Díky tomuto až přehnanému obrazu dokonalé dívky ve zpodobnění sestry Laurie, je možné uvědomit si stereotypy poplatné v sociální realitě.

Filmový narativ rovněž zpracovává využití barev v pokoji hlavní postavy a v pokoji jeho/její sestry.

Laurie: „*Můj pokoj je hezký.*“

Matka: „*Všimla sis té modré, co jsi chtěla?*“

Modrá vs. růžová¹⁰ má zde odkazovat na odlišnosti chlapeckého vs. dívčího pokoje. V heteronormativní společnosti jsou tyto genderové kategorie jasně polarizovány. Narativ se tak opírá o binarity. Na druhou stranu je nutné si uvědomit, že pro hlavní postavu byla modrá barva právě určitým vymezením. Vzhledem k tomu, že máme duální kategorie genderu už od dětství včleněné do našich identit, většinou se v nich i jako děti pohybujeme. Uspořádání barev v narativu jen dokresluje situaci, když hlavní postava dostane klíče na růžové šňůrce a vymění jí za bílou, aby lépe vyhovovala jejímu vkusu, preferenci, která je nyní spojená s performováním genderu. Lze říci, že film může odhalovat i zároveň utvrzovat sdílenou představu, že děti jsou si jasně vědomy duálního rozdělení lidstva na chlapce a dívky. Toto vědomí „rozdělení populace“ pak vědomě i nevědomě vnucuje dětem „správné“ chování a projevy, což narativ ukazuje. Je pak dále možné odkrývat tuto normativní představu, vyskytující se i v sociální realitě, a dále ji diskutovat a subvertovat.

Queer teorie tedy představují možnosti rozvolnění normativních binarit skrze upozorňování na nefixnost identit, které jsou proměnlivé v čase a prostoru. Při čtení počátku filmového narativu můžeme tedy nalézt určitou možnost vnímat jej otevřeně - jako přesahující kategorie. Určitou nefixnost nám narativ nabízí v obrazu, kde na první pohled nemůžeme striktně definovat, kdo je hlavní postava (úvodní záběr dítěte zezadu). Jinými slovy lze při opozičním čtení narativu rozkrýt, že s ohledem na úvodní titulky, kde se střídají genderované barvy, můžeme nalézt normativnost filmového narativu. A sice, narativ zpracovává queer téma a nabízí divákovi pohled na bytí mezi, ale pouze v kategoriích „ženy“ a „muže“, tedy stále uvnitř normy. Toto pohybování se v binaritách je ve filmu, který zpracovává queer téma, značně problematické. Na druhou stranu tyto

¹⁰Tyto dvě barvy byly vybrány na základě historické události, kdy bohatý budovatel železnic Henry Edwards Huntington koupil dva obrazy (dívka v růžové a chlapec v modré barvě) a začal je ukazovat vždy spolu, díky čemuž jasně předurčil pro další léta, že růžová je pro dívky a modrá pro chlapce. (Bullough, 1993). Toto rozdělení je hlavní pro západní bílou společnost, ale v jiných kulturách nemusí toho společenského rozdělení barev platit nebo může být i subvertované a přijímané (např. růžová barva pro chlapce v přímořských státech)

normativizované kategorie pomáhají srozumitelně vystavět queer dějovou linku narativu pro běžného diváka. Přesto ale můžeme vnímat jako subverzi skutečnost, že dívka performuje gender chlapce. Spolu s tím ale rovněž nedochází ke zpochybnění té či oné kategorie genderu. Příběh tedy pracuje s maskulinitou a feminitou, avšak je nijak vnitřně nezpochybňuje a nedekonstruuje. Nedochází zde ke vzniku „nové kategorie“ ani ke zpochybnění těch předešlých. Narativ filmu hlavní nedovoluje postavě, jak ukáží dále, možnost bytí mezi, a vede ji k naplnění mužského genderu se všemi jeho normativními aspekty, které by mohly reprezentovat gender „muže“ v západním diskurzu i sociální realitě.

Propojení biologie a genderu ve filmovém narativu reprezentuje scéna, kdy má jít hlavní postava plavat s ostatními dětmi. Zde vidíme, jak se vyrovnává s tím, aby splňovala požadavky normativního genderového řádu, aby vypadala jako kluk. Najde tedy dívčí červené celodílné plavky a odstříhne spodek. Plavky si vyzkouší, ale vidí, že pro její performanci je ještě potřeba něco, co by suplovalo penis, aby nebyla odhalena. V další scéně tedy vidíme, jak si její setra hraje s modelínou díky čemuž hlavní postavu napadne, že by si z ní mohla vymodelovat penis.

Jeanne: *„Udělám špagety. Podáš mi tamto fialový. Co to vyrábíš?“*

Laurie: *„Několik věcí.“*

Jeanne: *„Co to vyrábíš?“*

Laurie: *„Nestarej se.“*

Jeanne: *„Co to vyrábíš?“*

Laurie: *„Už jsem ti řekla. Neřeknu.“*

Po plavání si Laurie penis schová do krabičky k prvním vypadáním zubů, což může znázorňovat např. to, že je to její/jeho „velký poklad“, tajemství, jež má být ukryto. Tedy, že je to něco co k ní patří a ukazuje to, kdo je. Michael/Laurie si je ale vědom/a toho, že její chování není v normě, což dokazuje právě to, že si vymodelovaný penis schová, aby ho nikdo neviděl. V další interpretaci může být právě např. modelínový penis součástí dospívání hlavní postavy. Dostáváme se opět k tomu, jak společnost prostřednictvím medicínského diskursu připisuje majoritní význam primárním pohlavním

znakům, které mají jasně určovat a definovat identitu jednice. Při hlubším čtení narativu se můžeme dostat do rozporu v jeho interpretaci. Hlavní postava ve filmu reprezentována tak, že se cítí celistvá pouze s vytvořeným penisem, čímž filmový narativ předkládá normativovaný pohled na gender, jehož součástí je vždy určité biologické pohlaví. Kdyby nebylo těchto norem, necítila by se ve skupině dětí (které v tomto případě představují normativní vzorek společnosti) celistvá i bez něj?

Kategorie genderu a normativní tlak společnosti zvolit si pouze jednu kategorii, jasně se orientovat, je patrné i z následující pasáže. Podíváme-li se na osobu Laurie optikou teorie performativity, je možné problematizovat zobrazení a prožívání její identity. Z performativního hlediska se kategorie genderu vytvoří mimo jiné i tím, jak se dva lidé sami představí – zda tedy mají ženské nebo mužské jméno, neboť tyto jména nepopíratelně nesou konotace genderové kategorie a ukazují, kým jsme. Když se hlavní tedy postava potká s dívkou ze sídliště - Lisou, rozevívá se možnost vytvořit si tu identitu, kterou bude v novém prostředí, kde jí nikdo nezná, performovat.

Lisa: „*Hledáš ostatní? Viděla jsem, jak je pozoruješ. Už odešli. Jsi tu nový?*“

Laurie: „*Jo, včera jsme se sem přestěhovali.*“

Lisa: „*Jsem Lisa a bydlím tady...Jsi plachý.*“

Laurie: „*Ne, nejsem.*“

Lisa: „*Jak se jmenuješ?*“

Laurie: „*Michael. Jmenuji se Michael.*“

Na začátku filmového narativu neslyšíme jméno hlavní postavy do té doby, než se sama představí. Představí se jako Michael. Poté následuje scéna, kdy se hlavní postava koupe se sestrou ve vaně. Tento moment je ve filmu klíčový, neboť nám filmový narativ nabízí další alternativu, kým hlavní postava v danou chvíli je. V předchozím rozhovoru diváka filmový narativ vede k tomu, že postava je chlapec Michael. Tato linka je vzápětí v narativu vyvrácena, když se Michael koupe se svou sestrou a matka zavolá na Michaela, aby vylezl ven z vany dívčím jménem Laurie.

V tu chvíli vidíme hlavní postavu nahou a divákům/ačkám se zde ukazuje „pravda“ o genderu hlavní postavy: „vidíme“, že biologicky je to dívka. Heteronormativita se opírá o biologizaci a naturalizaci genderových kategorií, jak dokládá medicínský diskurz

kupříkladu Fifkové a Weisse (2010). Zde vidíme odhalené „biologické tělo“ právě poté, co se hlavní postava „vydává“ za chlapce. Biologické tělo slouží v narativu jako „potvrzení“ změny, které zatím proběhla jen na lingvistické úrovni. I tato scéna ukazuje, že i přes biologické určení lze performovat jiný gender. Tj. že gender a pohlaví nejen že nelze ztotožňovat, ale že i gender je konstrukt, jenž nutně k tomu či onomu biologickému pohlaví nenáleží. Dichotomie genderů je tedy potvrzena pouze neustálým performováním genderů ženského nebo mužského pohlaví. (Butler: 2003)

Zajímavé rovněž je zpracování této koupelnové scény: nebylo potřeba, aby byla nahá rovněž sestra hlavní postavy, je potřeba zobrazit pouze to, co je nenormativním podle obecně uznávaných společenských norem. Film má potřebu objasnit biologickou povahu a genderovou identitu hlavní postavy a tím ukázat velmi jasně (skrže biologií), kdo je kdo. Narativ ukazuje nenormativní dětství skrže stereotypy a biologií avšak zároveň s tím ukazuje na nedostatečnost a limity, jež diskuse o tématech identity i dětství obsahují.

Skrže setkání se s Lisou a dalšími dětmi ze sídliště má tak Michael/Laurie díky nově nabyté identitě úplně nové možnosti v rámci socializace a skupinového jednání. Představila se jako chlapec, díky modelínovému penisu jej i „zdatně“ performovala v rámci skupinového plavání v další části filmu, a nyní musí svou identitu před ostatními obhájit a nestát se „jiným, divným“, diskreditovaným klukem. Michael sleduje ostatní chlapce, jak „dělají“ svoji maskulinitu a pak zkouší opakovat některé akty, aby potvrdil svoji genderovou identitu. Nyní je tedy před hlavní postavou úkol potvrdit svoji identitu a docílit přijetí ve skupině. U jedné hry dává Lisa „Michaelovi“ najevo, že do skupiny zapadl. Skutečnost, že přijetí přichází od dívky, může naznačovat, že Michael performuje svůj gender „autenticky“ a „uvěřitelně“, zcela v souladu s normativními požadavky společnosti.

Lisa: *„Myslím, že tě mají rádi.“*

V této části narativu se Michael snaží potvrdit svoji identitu před „společností“, která ho nově poznala. Pro hlavní postavu začíná být mnohem důležitější obstat ve skupině a „správně“ performovat svoji maskulinitu a dovednosti chlapce, než být kupříkladu loajální k dívce, která se mu začíná líbit. Skrže filmový narativ zde můžeme kódovat, jak se proměňuje chování na základě normativního genderového řádu, neboť pokud by se

Michael necítil diskreditovatelný, nemusel by performovat svojí maskulinitu ve skupině tak markantně a do detailu. V jistém smyslu mu tak kolektivita umožňuje být tím, kým chce být, avšak i zde je omezení a nutnost se přizpůsobit-neverbočovat. Filmový narativ tedy vykresluje Laurie v souladu s normativní představou o genderu chlapce a ukazuje, co se k tomuto genderu pojí. Laurie performuje chlapecký gender, čímž v důsledku narativ ukazuje na konstruovanost kategorií genderu, neboť je jeho performance „uvěřitelná“ a shodná s chováním ostatních chlapců.

V další části narativu si děti hrají v lese a Michael přichází za svou sestrou Jeanne a zjišťuje, že má rozbité koleno.

Michael: „*Co se stalo?*“

Cheyne: „*Upadla.*“

Dívka: „*Ne, on do ní strčil.*“

Michael: „*On?*“

Dívka: „*Ano, on.*“

Michael: „*Proč si strčil do mojí ségry?*“

Kluk: „*Je hrozně otravná.*“

...začnou se prát a Michael vyhraje...

V rámci identity Michaela dojde ke rvačce, kdy brání svojí mladší sestru. Rvačka je v narativu ukázána jako „typická“ chlapecká záležitost, je zde opět postavena jako stěžejní projev Lauriiny „dělání“ chlapectví. Film tak ukazuje, co je hybnou silou normativního společenského řádu – polarizace genderových kategorií. Chlapec má být bojovný a statečný a děvče ideálně něžné, bezbranné. Laurie svou genderovou roli do jisté míry subvertuje ve svých emocionálních projevech, ale ve většinové společnosti si nepřipouští bytí „mezi“. Performuje tedy jednu z binaritních identit.

Po rvačce se Michael/Laurie vrátí k sestře Jeanne, aby zjistil/a, zda je jí dobře.

Michael: „*Pálí to?*“

Jeanne: „*Ne, jsem statečná. Byla si silná, když si ho mlátila.*“

Michael/Laurie: „*Jen sevřeš pěsti, zavřeš oči a pak uhodíš. Je to snadný.*“

Dětské hry jsou pro filmový narativ stěžejní pro reprezentaci Lauriina „dělání“ chlapectví. Např. když hrají kluci fotbal, kde dochází k jasné ukázce genderových stereotypů, na nichž Laurie staví svou identitu. U fotbalu Laurie pozoruje kluky, jak se chovají, co na sebe pokřikují a jaké tělesné akty (plivání) jsou spojovány s maskulinitou a chlapectvím. Laurie to vše sleduje, jakoby chtěla do svého těla „vtělit“ společenskou normu – vtělit představu stoprocentního chlapce. Více je toto téma viditelné při scéně v koupelně, kdy Laurie sleduje svoje tělo, zda by mohlo vyhovovat společenské normě, v podobě kýženého těla chlapce. Jelikož u ní ještě nejsou vyvinuté sekundární pohlavní znaky, nemusí svým jednáním (svlékáním trička při fotbale) na první pohled vyvolat dojem, že je dívka. Normativní genderové uspořádání je schopné lépe akceptovat jedince, kteří i když opozičně, zapadnou do jednoho nebo druhého genderu i po biologické stránce.¹¹ Jinými slovy, pro společnost je přijatelnější transparentnost biologického těla a konkrétního genderu. Být tak více čitelný pro většinu lidí.

Součástí narativu jsou také Michaelovi/Lauriini rodiče, kteří vědomě i nevědomě udržují genderově normativní řád, do kterého spadá performance genderových kategorií, neboť své děti formují tak, aby zapadaly do jednoho, či druhého genderu.

Matka: „*Ale dnes ti bylo dobře, že? Byla venku s Laurie.*“

Otec: „*Jo? Co jste dělaly?*“

Matka: „*Bavily jste se?*“

Jeanne: „*Jo.*“

Laurie: „*Dělaly jsme vodní bitku.*“

Otec: „*To je legrační.*“

Jeanne: „*Báli se mě, moc dobře jsem mířila.*“

Matka: „*To je hezké, že si s tebou hráli*“

¹¹V tomto filmovém zpracování byla do hlavní postavy záměrně dle mého názoru vybrána dívka, která může vypadat jako kluk. Zajímavé by bylo, kdyby dívka měla vyvinuté sekundární pohlavní znaky, neboť by hlavní postava dle mého názoru měla tak více subverzivní potenciál vzhledem k tématu filmu.

Jeanne: „*Jo a můj oblíbenec je Michael. Kamarád Laurie. Hrál si se mnou a nosil mě na zádech. Ted' je to můj kámoš.*“

V této části Jeanne přijímá novou identitu své sestry a pomáhá jí jí performovat. Ve filmu jsou tedy explicitní obrazy rozdílů mezi pohlavími (Michael vs. Lisa, Laurie vs. chlapec, se kterým se prala), které může divák/ačka číst různými způsoby. Pokud se zaměříme na subverzivní potenciál narativu, můžeme v těchto scénách vidět doklad toho, že identity jsou jen pouhou performancí. Když se změní oblečení nebo jiné znaky jedné identity, postava je ihned brána jinak a ztratí práva a úctu, co měla a musí se chovat dle svých sekundárních znaků a naplňovat genderovou kategorií svého pohlaví – bez možnosti neudělat něco jiného. Ve filmovém narativu je toto rozhodnutí umocněno tím, že začíná škola, kde bude probíhat sekundární socializace, kdy se Laurie musí chovat dle svého genderu, aby „nevyvolávala rozruch.“ Začátek školy-naplnění normativních rovin tak stojí v přímém rozporu s prázdninami a volným časem, kde je dětem dovoleno „si hrát“. V rámci hry je tak performance Laurie do určité míry dovolena, v realitě, kdy má jít do školy, již ne. Tuto regulaci Lauriiny performance pak následně vykoná její matka, když ji vystaví tvář v tvář „pravdě“ a vymezí se vůči jejím maskulinním projevům.

Filmová rodina, je dle mého názoru reprezentací normativní představy o rodině. Rodiče matka a otec, žijící ve společné domácnosti s dvěma dcerami, které se snaží vychovávat dle norem společnosti, ale s určitými ústupky v domácí, soukromé sféře – např. v podobě volby barev, stylu oblečení apod. Je však zřejmé, že z matčiny strany by bylo vítáno, kdyby se Laurie více chovala jako dívka.

Matka: „*Skamarádila ses s někým?*“

Laurie: „*S jednou holkou.*“

Matka: „*To je dobře. Ty, která cvičíš pořád s klukama.*“

Zde je ve filmovém narativu reprezentován jeden ze stereotypů normativního genderového řádu, a to, že hlavní postava je ve věku, kdy by se měla spíše kamarádit s dětmi, které mají stejný gender jako ona. Z matčina pohledu můžeme tento moment filmového narativu číst jako to, že je potěšená, že by její dcera díky kamarádstvím jinou s dívkou mohla začít více naplňovat dívčí kategorii genderu jako její druhé dcera. Z filmového obrazu můžeme dále číst, že Laurie nejspíše vycítila, že z tohoto má její

matka radost, takže jí neřekne, jakým způsobem se s dívkou seznámila. V tomto případě je v narativu zobrazené opět stigma, které si nyní Laurie nese, když se představila jako Michael a performuje opoziční gender, než její biologický status. Stigma vznikne z toho, že je od momentu vyřčení jména Michael, postava v rámci normativního genderového řádu diskreditovatelná, pokud někdo odhalí „pravdu“. Diskreditovanou se stává v momentě ke konci filmu, kdy je „prozrazeno“ její pohlaví a každý už tedy ví, „kým je“.

Rodiče jsou v tomto ohledu strážci normy, neboť chtějí nejen chránit své dítě, ale i zajistit, aby zapadlo do společnosti. Právě rodiče jsou ti, jež určí, co je a co není již v pořádku a kde jsou možné hranice. Narativ tak ukazuje mocenskou pozici rodičů nad dětmi, jež regulují své děti ve shodě s normativním řádem. Tento řád filmový příběh explicitně nezpochybňuje, avšak naznačuje, že i když může dojít k jeho porušení, a je nezbytné odchytku od něj napravit. Zde by například mohlo být zajímavé, kdyby narativ ukázal nějaké další řešení a rozšířil tak svůj rámeček.

Filmový narativ dále nabízí jistou subverzi genderových stereotypů v psychologické rovině postavy Laurie, která má jistý androgynní charakter - je empatická, starostlivá, citlivá (stereotyp „ženství“), zároveň je i kurážná, bojovná, sportovně založená (stereotyp „mužství“). Identita hlavní postavy tedy obsahuje vlastnosti jak „mužské“ tak „ženské“. Potvrzuje tedy tzv. normální biografii (Šmausová, 2004), neboť vykazuje typické vlastnosti obou genderů. V tomto ohledu filmový narativ umožňuje interpretaci, která nabourává homogenní kategorie ženy a muže. Ukazuje, že i dívka se může cítit jako chlapec, vypadat tak, ale v rámci svých charakterových vlastností tyto binarity transcenduje. Film se tedy pohybuje uvnitř binarit a z určitého pohledu ukazuje jejich propustnost, avšak dál nezachází. Narativ diváka nevede k hledání nových možností identit a nových prožitků.

Matka chlapce, se kterým se Michael pral, přijde domů k Laurie. A ptá se matky Laurie, kde je Michael.

Matka: „*Viděla jsem ho sem přijít. Řekl mi, že se pral v lese.*“

Matka Laurie: „*To jsem nevěděla.*“

Matka: „*Nevím, co se přihodilo.*“

Matka Laurie: „*Nerozumím vám.*“

Matka: „*V té rvačce byl váš syn.*“

Matka Laurie: „*Asi jste se spletla.*“

Kluk: „*Jo, je to on, Michael.*“

...matka se na Laurie nevěřičně podívá...

Laurie: „*Jo, je to tak. Jsem to já.*“

Matka Laurie: „*Moc se omlouvám, paní. Udělám, co bude potřeba. Potrestám ho.*“

...pak se Laurie musí omluvit...

Matka Laurie: „*Co jsi to udělala, Laurie? Co jsi to udělala? Co to bylo?*“

Laurie: „*Nevím.*“

Matka Laurie: „*Ty jsi všem řekla, že jsi kluk? Zatáhla jsi do toho i svojí sestru? Proč si to udělala? Co?*“

...dá Laurie facku a rozberečí se...

Matka Laurie: „*Jdi do svého pokoje.*“

.....

Matka: „*Poslouchej. Nedělám to proto, abych tě nějak trestala. Prostě se to musí udělat. Rozumíš? Nevadí mi, že předstíráš, že jsi kluk. A nebolí mě to. Ale už to nemůže pokračovat. Jestli máš nějaký nápad, tak to řekni....Máš řešení?*“

Tato situace je velmi vypjatá a nabízí v narativu prostor prozkoumat střet dospělého a dětského světa. Ve filmovém narativu by měl být prostor definovat a diskutovat svou identitu, jak to umožňují queer teorie. V dětském světě je jakékoliv vymezování osobní identity buď zcela zbytečné nebo je to považováno za deviantní a nenormální či je zlehčováno, nejčastěji skrze hru. Při hře může naplno hlavní postava projevit svou novou identitu a vžít se do své nové role, přičemž pod pojmem hry lze maskovat jakékoliv otázky po autenticitě tohoto prožitku. Zdá se, jako by se díky hře dětská nenormativita stala méně nebezpečná, než nenormativita dospělého člověka. V rámci hry nemusí být jasně stanovená pravidla a i pro sestru Laurie může toto počínání být nevinné. Je zde pasáž, kdy sestra Laurie přijme její identitu Michaela a pomáhá jí před dětmi performovat. Jakmile ale hra přesáhne hranici normy ve společenství, i dětském, přestává být nevinnou hrou, nýbrž

něčím, co má důsledky, jak blíže vysvětlím v kapitole, věnované Lauriině identitě a sexualitě.

Přestože se tak filmový narativ pohybuje v rámci binarit a ukazuje jejich normativní projevy ve shodě s genderovým řádem, v postavě Laurie poukazuje v určité míře na nefixnost genderu. Přestože Laurie vzhledem ke svému věku nediskutuje svou identitu, naplňuje detailně gender druhý, stále se však realizuje uvnitř dvou binarit, jež nijak nezpochybňuje. Narativ filmu tak skrze genderové stereotypy předkládá možný obraz queer dětství, přičemž ačkoliv stereotypy explicitně nesubvertuje, na mnoha místech je spíše potvrzuje, ukazuje i jiný náhled na problematiku. Především v implicitní rovině ukazuje na nutnost rozvolněnosti kategorií genderu, možnost otevřít se variabilitě identit a projevů a zároveň umožnit dětem vývoj a poznávání sebe sama v prostředí, které nebude tak přísně svázáno s normativním řádem. Narativ tak v jistém smyslu nastoluje otázku po adekvátních kategoriích a rámcích, jež by umožňovaly zpřístupnit queer dětství veřejnosti bez nutnosti stereotypizace a esencializace.

6.2. Konstrukce jinakosti ve filmovém narativu

Hlavní postava je od začátku filmového narativu reprezentována jako nejistá, neboť si uvědomuje, že může být díky svému „růstu stranou“¹² diskreditovatelná¹³ jak v soukromé sféře rodiny, tak ve veřejné sféře normativní společnosti. Jinými slovy díky tomu, že performuje gender, který jí biologicky nepřísluší, si uvědomuje, že může dojít k jejímu odhalení, které by sebou neslo jasně znevýhodněnou pozici ve společnosti dětí i dospělých. Byla by za tu „divnou, jinou“. Skutečnost, že „roste stranou, šejdrem“ (Stockton, 2009), tedy mimo zavedený normativní socializační rámec, je z mého pohledu pro hlavní postavu rovněž stresující, neboť její snaha perfektně performovat chlapce může i značit snahu alespoň částečně zapadnout do normy.

Laurie tedy preformuje gender chlapce a utváří jej zcela ve shodě s genderovými stereotypy, které jsou typické pro chlapce. Obléká se jako chlapec, preferuje chlapecké přátele i způsob hry a chování, které je normativně chlapcům přisouzeno. V jistém smyslu si uvědomuje svou jinakost, avšak výslovně ji netematizuje. Zdá se, že nebýt možnosti, že by její „biologické“ pohlaví mohlo být prozrazeno, vyhovovala by jí role chlapce, v které se cítí komfortněji. Stud, který lze v její postavě identifikovat, se pojí spíše s důvodem nenaplnění normativních požadavků vzhledem k jejím biologickému pohlaví a s důvodem „nemyslitelnosti“ jejích tužeb v rámci normativního diskursu. Chce být vnímána jako chlapec a chce, aby se k ní tak lidé chovali. Přestože své pocity a identitu výslovně nediskutuje, lze se z filmového narativu domnívat, že tomu tak je. Filmový příběh tak do značné míry připouští variabilní možnosti čtení prezentovaného příběhu.

Problém jasně akcentovat prožitek Laurie, tedy skutečnost, že výslovně neříká, kým se cítí být, pak přisuzuji kontextu filmového příběhu. Film reprezentuje trans dětství a snaží se tak podat určitý pohled trans dětství. Je možné se domnívat, že s ohledem na věk hlavní postavy nelze předpokládat, že bude schopna diskutovat svou zkušenost jako dospělá. V tomto ohledu mohu navázat na teze Stockton (2009), jež akcentuje, že dítě svou jinakou zkušenost a prožitek více diskutuje až při retrospektivním pohledu, tedy v dospělosti při pohledu zpět. Autentický prožitek dítěte tedy nemáme možnost prakticky

¹²Koncept „růst stranou“ K. B. Stockton (2009), který rozebírám v teoretické části.

¹³Goffmanův (2003) koncept stigmatu, který rovněž diskutuji v teoretické části.

zachytit, neboť jako dospělí už přemýšlíme ve sdílených významových mapách, které jsou normované.

Lze však říci s ohledem na filmový příběh, jak jsem již diskutovala, že si hlavní postava uvědomuje, že narušuje normativní společenské konvence a to, že v případě, kdy vyjde najevo její pohlaví, bude společností stigmatizována a odsouzena. Výslovně to hlavní postava ve filmu netematizuje, avšak z jejího chování je to patrné. Drží např. v tajnosti před svými rodiči, že se prezentuje jako chlapec. Svou jinakost si tedy uvědomuje pouze ve vztahu ke svému okolí, které jí svým jednáním činní jinakou. Nelze očekávat, že by si Laurie byla zcela vědoma následků svého jednání vzhledem ke svému věku. Avšak její matka, zástupce dospělého světa, si těchto následků vědoma je a na konci filmového narativu zasáhne.

Skrze filmový narativ je možné tedy rozkrýt problematičnost konceptu jinakosti. Koncept jinakosti je ve vztahu k filmovému narativu umělým konstruktem, jež staví hranice ve společnosti a vnucuje hierarchii a priori definovanou představu normality. S přihlédnutím k tezím Foucaulta (2003) tak lze říci, že společnost uměle označuje deviance a jinakosti, aby v opozici k ní mohla naturalizovat jasně definovanou představu o normalitě. S ohledem na výše řečené tak budu v této kapitole vztahovat úvahy o jinakosti k normativnímu společenskému očekávání, jak k tomu vybízí analýza filmového narativu. Konkrétně se zde budu zabývat zejména jinakostí hlavní postavy, která si do značné míry svou jinakost uvědomuje a internalizuje ji. Do kontextu jinakosti zahrnu i vedlejší postavy. V kontextu jinakosti je pak zásadní i aspekt moci, jež rovněž film tematizuje a v důsledku tak ukazuje, kdo má moc jinakost definovat, odhalit (stigmatizovat) či ji skrýt.

Problematiku jinakosti lze tedy spojit se stigmatem, jak jej diskutuje Goffman (2003). Stigma, které může být pro okolí skryto i známo, je pak jinakostí jedince zapříčiněno nebo naopak může být jejím důsledkem. Jinakost tak sebou nese možnost stigmatu, kdy člověk může být za svou jinakost stigmatizován, odmítán a souzen okolím. V konečném důsledku tak může cítit ono stigma i jako součást své identity. Ve filmovém narativu dochází dle mého názoru k dvojí stigmatizaci jinakosti. K první jasně reprezentované stigmatizaci dochází prostřednictvím ostatních postav v průběhu celého děje filmu. Ostatní postavy představují v narativu normu a mají regulující charakter. Potom se proces určité stigmatizace odvíjí i v rámci samotné hlavní postavy, kdy se vyrovnává

sama se sebou a s reakcí vnějšího okolí. S hlavní postavou se zcela zřetelně ve filmovém narativu pojí pojem jinakosti, nejen vzhledem k její identitě, ale i k její sexualitě, neboť svým jednáním nenaplnuje normativní společenský řád (např. scéna, kdy Laurie jako Michael líbá dívku Lisu). Tato jinakost je zcela závislá na tom, jak ji konstruuje okolí, neboť jinakost je utvářena vždy ve vztahu k druhému, tj. utváří se tak představa o kategorii druhého, jiného Goffman (2003). Laurie sama o sobě svou jinakost explicitně nediskutuje, její jinakost je formována a realizována její matkou a jejím okolím.

Svoje stigma postava v narativu reflektuje skrze fakt, že vyrůstá v normativní rodině, která jí vychovává v určitém diskursivním rámci bílé západní společnosti, pro kterou jsou dohodnuta nějaká normativní pravidla, která jsou vpisována pomocí diskursu do těl a do jejich mysl, jak již tematizoval Foucault (2003). Díky tomuto základu již od narození hlavní postava ví, že jí biologizovaná norma předurčuje po celý život určitý typ chování. Biologické tělo hlavní postavy jí tedy reprezentuje v rámci celé společnosti a předurčuje jí k určité roli, ze které by se neměla snažit vyvázat, aby byla přijímána většinou heteronormativní společností. Pokud by hlavní postava tohoto filmu vyrůstala v méně normativním prostředí, popř. v jiné kultuře, historickém rámci, mohly by její projevy být bez povšimnutí a popř. v normě.

Díky heteronormativním normám, které jsou ve společnosti nastaveny, mají ostatní poté pomyslnou moc odhalit nenormativní chování a označit veřejně stigmatizovaného jedince, čímž ho v očích společnosti zdiskreditují. Filmový narativ překládá společensky sdílenou ideu, že jedinec má v tomto okamžiku pouze dvě možnosti – začlenit se do společnosti podle normy nebo se naučit žít s nefixní identitou v rámci normativní společnosti. Ve filmové narativu je toto jednání reprezentováno na konci filmu, kdy děti ověřují, zda Michael je či není biologicky kluk.

Se stigmatem jinakosti se pojí i snaha o autenticitu, neboť takto stigmatizovaný jedinec se snaží ideálně bez chyby performovat gender, který je pro něj dle jeho názoru přirozenější performovat o to usilovněji a svojí performativitou se snaží získat autenticitu spolu s postavením ve společnosti. Jakmile by totiž performativita genderu nebyla dokonalá, došlo by k identifikování jinakosti, jež je stigmatizována a vyloučena z kolektivity společnosti. Prostřednictvím této nápodoby se dostáváme k tomu, že i když se z pohledu preferovaného čtení může toto jednání zdát jako subverzivní, pořád pouze

jedinec napodobuje dvě polarizované kategorie, což ve svých tezích napadá Vodrážková/Vodrážky (2001) s ohledem na transgender identity.

Skutečnost, že Laurie přišla do nového prostředí, jí dala možnost být tím, kým by chtěla být. Fakt, že ji nikdo nezná, jí dává svobodu. V určitém smyslu je jinakost Laurie konstruována i právě tímto novým bydlištěm. Zároveň její jinakost je ovlivněna i tím, že pochází odjinud, tudíž může představovat něco neznámého. Může mít jiné zážitky a zkušenosti. Přestože svým vzhledem a rodinným zázemím může být považována za „normální“, je otázka, nakolik by byla její osoba předem z divákovy pohledu „stigmatizována“ a jinaká, kdyby kupříkladu pocházela z „neúplné“ rodiny, popřípadě kdyby její matka byla samoživitelka nebo kdyby pocházela ze sociálně slabšího prostředí nebo by měla jinou než bílou barvu kůže či by byla příslušnicí minoritního náboženství. Je možné se domnívat, že by všechny tyto možnosti konstruovaly další rovinu jinakosti Laurie a znamenaly by i další úroveň stigmatizace.

Lisa: *„Hledáš ostatní? Viděla jsem, jak je pozoruješ. Už odešli. Jsi tu nový?“*

Hlavní postava: *„Jo, včera jsme se sem přestěhovali.“*

Lisa: *„Jsem Lisa a bydlím tady...Jsi plachý.“*

Hlavní postava: *„Ne, nejsem.“*

Lisa: *„Jak se jmenuješ?“*

Hlavní postava: *„Michael. Jmenuji se Michael.“*

Ve filmovém narativu je rovněž kromě jinakosti Laurie ve vztahu k rodině načrtnuta konstrukce jinakosti ve veřejném prostoru, tedy ve vztahu k dětskému kolektivu a novému bydlišti. Právě ve chvíli, kdy jsou prázdniny a oba rodiče jsou zaneprázdnění (otec prací a matka je unavená z těhotenství), se hlavní postava se vydává do „světa“, kde si má možnost vzhledem k novému prostředí zvolit gender, který jí lépe vyhovuje. Již v této scéně je nastíněno zaváhání hlavní postavy ve chvíli, kdy ví, že překračuje hranici normy a stává se tak diskreditovatelnou v rámci nové skupiny, kam se se svou novou identitou bude snažit zapadnout.

V momentě, kdy se Laurie představí jako Michael, dochází ve filmovém narativu k lingvistickému obratu¹⁴, díky kterému hlavní postava vyjádří sebe sama. Vyjádřením jména Michael definovala hlavní postava jasný směr, jak na ni budou ostatní postavy narativu (vyjma její rodiny) nahlížet. Prostřednictvím řeči dostala postava určitý, předem určený soubor charakteristik a vlastností, které jsou spojeny v normativované společnosti s maskulinitou. Ve shodě s tezemi Butler (2003) i já zde identifikuji moc jazyka určit, kdo vlastně jsme. V okamžiku vyřčení jména-mužského či ženského, se okamžitě stáváme lidmi, jimž náleží charakteristiky, specifické pro konkrétní gender. Stáváme se tedy čitelnými pro okolní svět. Nakolik ale takto můžeme tematizovat či tvořit svou vlastní identitu? Ačkoliv se Laurie nejprve představí jako Michael, v závěru se označí za Laurie? Dochází zde ke střetu toho, kým chce být (identita Michaela) a tím, kým by měla být pro svět podle biologických znaků (identita Laurie)? Nebo byla identita Michaela pouze hra?

Jeanne: „*Hledala tě Lisa...Ptala se po Michaelovi. Proč si to udělala?*“

Laurie: „*Měla jsem své důvody.*“

Jeanne: „*Přiměla jsi jí uvěřit, že jsi kluk.*“

Laurie: „*Zmlkni.*“

Jeanne: „*Řeknu to mámě.*“

Laurie: „*Ne, neřekneš.*“

...zacpává Jeanne pusu...

Laurie: „*Ticho...Počkej. Když tě vezmu ven, tak nic neřekneš?*“

Jeanne souhlasí.

V další části filmu přijde za Michaelem domů Lisa a otevře jí jen Jeanne. Takhle Jeanne zjistí, že si Laurie „hraje“ na Michaela. Výměnou za to, že jí Laurie vezme ven za dětmi, tak nic neřekne. Hlavní postava vnímá nenormativnost svého jednání a ví, že když bude odhalena, tak na ni ulpí stigma, neboť ve veřejném prostoru neperformuje biologicky přisouzený gender.

¹⁴ Tento koncept vymyslela J. Butler (2003) a jeho definování zmiňuji v teoretické části.

Hra se jeví jako stěžejní moment v rámci konstrukce identity a i s ohledem na jinakost. Právě hra umožňuje performovat, maskovat se a být někým jiným. Zároveň s tím je nedílnou součástí dětského světa, který dospělí příliš neberou vážně, pokud nepřekročí určité hranice. (scéna, kdy matka odhalí, že se Laurie představila jako kluk). Hra je tak prostorem pro konstrukci jinakosti Laurie, neboť v rámci hry může být Michaelem a i její sestra Jeanne posléze hraje podle pravidel této hry. To se jasně projeví, když si sestra ve skupině dětí hraje s kamarádkou Cheyenne.

Cheyenne: *„Co dělají tví rodiče?“*

Jeanne: *„Táta pracuje na počítači a máma nepracuje, protože má velké břicho. Protože je těhotná. Máš sourozence?“*

Cheyenne: *„Starší ségru.“*

Jeanne: *„Já mam staršího bráchu. Myslím, že je to lepší.“*

Cheyenne: *„Proč je to lepší?“*

Jeanne: *„Protože velkej brácha tě může chránit. Jednou můj brácha zmlátil ty kluky, co mě otravovali. Zmlátil je, protože si ze mě utahovali. To bylo v tom starém domě. Byli jsme ve špatné čtvrti. Každý se ho bál a všechny holky do něj byli zabouchnutý. Ale on neměl rád nikoho, kromě mě.“*

...přijde Lisa...

Lisa: *„Ahoj, Jeanne.“*

Jeanne: *„Vidiš? Přišla jsem s mým velkým bráchou.“*

Díky vědomí svého stigmatu, které diskutují výše, se hlavní postava snaží ve svém pozorování zachytit všechny projevy chlapců, kteří performují gender, který si vybrala. Skrze hru s přáteli si Laurie upevňuje svou identitu Michaela. Skrze hru zakrývá jinakost a reguluje tak svou diskreditovatelnou pozici. Vědomí stigmatu tedy ve filmovém narativu posiluje uvědomění si pouze dvou společensky přípustných kategorií. Hlavní postava se snaží, co nejvíce performovat gender, který si vybrala, aby hlavní postavu jednak nikdo ve veřejném prostoru neodhalil a aby si svoje jednání (genderové performance) obhájila – tedy, aby si obhájila svůj „růst stranou, šejdrem“. V tomto ohledu však svůj „růst stranou“,

tedy skutečnost, že žije a vyvíjí se jinak, než je tomu dle normativních socializačních praktik, svůj postoj Laurie explicitně nediskutuje. (Stockton, 2009)

Pokud se z hlediska možnosti prožívat autentickou identitu u hlavní postavy podíváme na to, jak to vnímají její rodiče, jsou prezentováni do jisté míry jako velmi liberální. Přesto se ale drží hegemonních norem. Pro normativní společnost reprezentují ideální rodiče, kteří mají více než jedno dítě, přičemž matka děti ve filmovém narativu vychovává, zatímco otec chodí do práce a zajišťuje finančně rodinu. U rodičů dochází rovněž ke stigmatizaci. Stigmatizace jinakosti u rodičů se prolíná ve dvou rovinách. Jednak se pojí se studem, že nějakým způsobem jako rodiče „selhali“ při výchově, neboť jejich starší dcera překračuje v rámci filmového narativu vžitou normu. Stud v tomto případě přichází v podobě toho, že rodiče vědí, že je bude normativní společnost soudit a že stigma jinakosti jejich dítěte, v určité předem nedefinovatelné míře dopadne i na ně.

Pokud je tato performance ukryta v domácí sféře a měla podobu spíše osobní preference „mužských“ zájmů a stylu, může to být oběma rodiči tolerováno. Příkladem této tolerance v narativu je i moment, kdy Laurie řídí s otcem auto nebo jí otec učí pít pivo, či jí rodiče umožňují nosit chlapecké oblečení a preferovat normativně „chlapecké“ barvy, jež jsou rovněž genderově zatížené.

Hlavní postava: „*Můj pokoj je hezký.*“

Matka: „*Všimla sis té modré, co jsi chtěla?*“

V domácím prostředí tak skrze rodinnou intimitu lze identifikovat prostor pro harmonické vztahy. Avšak dochází zde ve filmovém narativu k jisté dichotomii mezi prostředím domácím a veřejným. Zatímco doma matka toleruje dceřinu jinakost, ve veřejném prostoru ji zcela zapovídá.

Když by Laurie chtěla být chlapcem, přestala být dcerou své matky? V narativu zatím došlo jen k transformaci jejich vztahu a k regulaci chování Laurie s cílem ji ochránit a učinit ji pro okolí normální s omluvou toho, že byla jen dítětem, co si hraje. Zajímavé s ohledem na filmový narativ je i skutečnost, jak je vyobrazen vztah matky a Laurie. Zdá se, že si je Laurie blízká se svým otcem, avšak co se týče konfliktu, jež je ve filmu zobrazen skrze odhalení Lauriiny „hry“, je hybatelkou děje matka. Právě matka, jež se ve

filmu příliš neprojevuje, v závěru zasáhne do děje a zcela změní situaci. Ukončí „hru“ a navrátí Laurie do reality.

Laurie: *„Nepůjdeme domů?“*

Matka: *„Ne.“*

Laurie: *„Kam teda jdeme?“*

Matka: *„Za Lisou.“*

Laurie: *„Ne!“*

Matka: *„Proč? Co máš za problém? To se budeš celý rok vydávat za kluka? Škola je už brzy. Musíš to říct.“*

Matka: *„Poslouchej. Nedělám to proto, abych tě nějak trestala. Prostě se to musí udělat. Rozumíš? Nevadí mi, že předstíráš, že jsi kluk. A nebolí mě to. Ale už to nemůže pokračovat. Jestli máš nějaký nápad, tak to řekni....Máš řešení?“*

Laurie mlčí. Matka jí pohladí a dá jí pusku do vlasů.

Jakmile Laurie v narativu překračuje hranice domácí oblasti a veřejně se označí za chlapce, její matka je „nucena“ zakročít. Ví, že vzhledem ke společenským normám nemůže Laurie její chování tolerovat. Donutí tedy Laurie veřejně ukázat, že je děvče. Oblékne ji do dívčích šatů a jdou spolu vše vysvětlit rodině jejího kamaráda, se kterým se Laurie jako Michael poprala. Matka chce prostřednictvím tohoto kroku ukázat „pravou identitu“ Laurie a vysvětlit lež, které se dopustila. Tento čin lze vnímat mnohými způsoby. Matka si mohla být vědoma, že by jinakost její dcery nebyla společností přijata a chtěla svou dceru ušetřit stigmatu a ostudy. Zároveň lze vnímat i to, že chtěla svou dceru navrátit do reality, ve které bude žít v průběhu celého školního roku. Její normalitu pak demonstrovala dívčím oděvem, jež má mít dle stereotypního vyznění jasnou výpovědní hodnotu, že je Laurie děvče a ne chlapec Michael. Dle rčení „šaty dělají člověka“ tak matka ukázala svou dceru všem tak, jak ji vidí společnost, to, kým by měla dle biologizovaných norem být.

V jistém smyslu zde lze tedy akcentovat stud v osobě matky a to, nejen za jinakost své dcery, ale i za skutečnost, že ji donutila k něčemu, co se jí přičilo. Její stud či výčitky mohou pramenit i z faktu, že svou dceru zradila, nehrála s ní její „hru“ a nepomohla jí.

Z jejího pohledu na Laurie po ponižujícím přiznání a vysvětlení Lauriiny identity je patrné, že i její matka bojuje s vlastním vědomím toho co je normální a co je jiné. Bojuje rovněž s tím, co se od jedinců ve společnosti očekává a co chtějí. Touha ve filmovém narativu stojí v opozici vůči požadavkům společnosti.

Skutečnost, že se konflikt odehrává v rovině vztahu matka-dcera a že matka je tou osobou, co donutí Laurie k odhalení, se mi pak jeví jako stěžejní s ohledem na mateřské pouto. Matka se o svou dceru bojí a nechce jí ublížit. Vstupuje do celé situace, aby ji zachránila situaci a aby pomohla. Filmový narativ tak staví matku do pozice pečující, starostlivé osoby, jež tu pro své dítě je a chce ho za všech okolností uchránit od problémů. Je si plně vědoma na rozdíl od Laurie, jaké následky může mít její jednání.

Toto je však pouze jedna z rovin, jak lze narativ číst. Zároveň s aspektem mateřské lásky, jež je důležitější než požadavky společnosti, však lze i identifikovat hierarchickou rovinu jejich vztahu. Matka může být tolerantní a může Laurie chápat, ale díky společenskému tlaku Laurie donutí přiznat se. Jaké jsou ale motivy Lauriiny matky? Udělala to pro dobro její dcery, aby neměla problémy ve společnosti nebo proto, aby se její dcera nelišila? Narativ umožňuje obě tyto interpretace. Z jakého důvodu je matka tou, co musí vyřešit nenormativní projevy identity své dcery? Z mého pohledu je možné se domnívat, že se to děje právě skrze jejich pouto a proto, že matka svou dceru chce chránit. Staví se tak do pozice, jež zpřístupní Lauriinu identitu světu. Využije svou pozici matky, svou moc, kterou jako rodič nad svým dítětem má a přiměje ji se přiznat. Mateřská láska a chápání své dcery zde tak naráží na požadavky společnosti, které nakonec převáží, neboť matka ví, že se Laurie bude většinu dne pohybovat ve veřejné sféře např. školy. Matka si je vědoma toho, co činí, dá Laurie možnost řešení, jelikož je ale matka, je dospělá a Laurie řešení nenachází, přebírá moc nad dějem. (rozhovor ze strany 73)

Lze tedy říci, že jinakost Laurie je konstruována ve vztahu k její matce, jež se k ní v závěru chová jako většinová společnost, reprodukuje normativní vzorce chování a požadavky s tím spojené. Jinakost Laurie je však konstruována i ve vztahu k její sestře, která představuje „typickou“ dívčí roli. Oproti ní je možné Laurie považovat za jinou, je jiná než její sestra Jeanne. Obě jsou to biologické dívky, avšak obě se chovají i vypadají jinak. Jeanne performuje dívčí gender, zcela detailně a přesně. Laurie oproti ní performuje ten chlapecký, ovšem se stejnou přesností, aby byla pro okolí přesvědčivá. Zároveň i

věkový rozdíl mezi nimi způsobuje jistou jinakost, neboť Laurie jako starší sestra, má za mladšího sourozence zodpovědnost. Jejich sourozenecký vztah však lze považovat za harmonický, neboť sestra ji podporuje a oproti rodičům ji i více chápe. V konečném důsledku jednoduše přijme Lauriinu pozici a pomáhá jí performovat její gender.

Otec: „*Viš, neměla bys matku obviňovat. Neboj se, to přejde. To se srovná. Už je po všem.*“

Laurie: „*Chci, aby to odešlo.*“

Tato scéna následuje po scéně, kdy matka všem odhalí Lauriinu společensky prisouzenou identitu dívky. Dochází zde i ke střetu světa a vnímání dospělých, kde v hierarchickém postavení stojí rodiče vůči dětem. Svět dospělých je v narativu svázán s pravidly a povinnostmi, svět dětí je rozvolněný a vhodný k hrám. Ve světě dětí např. své sestry Jeanne, je Laurie chápána, má ve společnosti své místo. Není zde souzena. Ve světě dospělých je tomu naopak. V optice dospělých tak jsou děti, jak tvrdí Stockton (2009), vždy zvláštní a jiné (podivné). Představují něco, čemu nelze zcela porozumět. Dochází zde tedy ke konfliktu světa dětí a dospělých, jež vrcholí konfliktem matky a Laurie. Skutečnost, že filmový narativ reprezentuje konflikt světa dětí a dospělých, normativity a nenormativity skrze vztah matky a dcery, pak může z mého pohledu ukazovat i na jistou kritiku společenských struktur. Právě normativní struktury společnosti měly tendenci problematizovat vztah mezi matkami a dcerami a destruktivně jej formovat. Film tak implicitně nastiňuje problematické momenty v nastavení společnosti a umožňuje je subvertovat a reflektovat už tím, že je tematizuje.

Sekundární viktimizací v tomto momentu ve filmovém narativu projde i Lisa, která „měla poznat“, že něco není v pořádku a pokud to poznala, tak to měla říci ostatním. Stigma se tedy ve filmovém narativu přenáší na nejbližší postavy kolem hlavní postavy. Díky této sekundární viktimizaci je Lisa skupinou dětí s jejím vůdcem (což je nejvíce maskulinně performující kluk) potrestána tím, že je to právě ona, kdo musí zjistit, jak to doopravdy je. Lisa je tedy v jistém smyslu také spojena s jinakostí. Je starší než ostatní, přátelí se s chlapci, zalíbí se jí Michael, což v jistém smyslu v kontextu chlapecké společnosti může být zvláštní, neboť na Michaelovi je znát nejistota a to, že je plachý, což nejsou preferované maskulinní vlastnosti v normativní společnosti.

Kluk: „*Vypadá to, že jsi holka. Prověříme to.*“
Lisa: „*Přestaňte. Co chceš udělat?*“
Kluk: „*Zkontrolovat jí.*“
Lisa: „*Nechte jí být.*“
Kluk: „*Ty to ověříš.*“
Lisa: „*Ne.*“
Kluk: „*Jestli je holka. Objímala jsi jí. To je nechutný. Ne?*“
Lisa: „*Ano, je to nechutný.*“
Kluk: „*Tak to udělej.*“

Lisa rozepne Laurie kalhoty a zkontroluje jí. Pak vidíme prostřih do lesa, kde už je sama Laurie pláče a je v pozadí slyšet, jak si děti hrají. Ve scéně je vidět syrovost jednání dětí, které nekompromisně zkontrolují, jaké má Laurie pohlaví a pak nenuceně pokračují ve hraní. V tomto momentu můžeme odkrýt mýtus „nevinnosti“ dětí, o kterém mluví Stockton¹⁵. V této části děti přestanou performovat společenskou představu nevinných dětí a stanou se z nich nesmlouvaví soudci, aby zpátky upevnili normativní řád. Jakmile situace pomine a vše je odhaleno, vrátí se ke své konstruované nevinnosti a dál pokračují ve hraní. Na tento krátký moment se ve filmovém narativu polarita dítě x dospělí ztratí. Rovněž se zde uplatní mocenské vztahy, neboť kdo rozhodne o přijetí Laurie v kolektivu? Kdo má moc určit a odhalit kým je? V tomto momentu kolektiv přátel podléhá hierarchickým mocenským praktikám a o všem rozhoduje nejvíce maskulinní chlapec.

V souvislosti s kolektivitou přátel, s kterými se Laurie stýká, opět dochází k jisté formě konstrukce jinakosti. Laurie se snaží dokonale performovat gender chlapce, aby nikdo nepoznal, že jím biologicky není, aby nedošlo k odhalení její jinakosti. Performuje gender chlapce natolik přesně i z toho důvodu, aby nejen nikdo nepřišel na její biologické pohlaví, ale i proto, aby nebyla ostatními odmítnuta jako jiný, neoblíbený kluk. I mezi chlapci dochází k hierarchii, kde na vrcholu stojí tzv. hegemonní muži (tento termín diskutuje Šmausová (2004)), kteří mají moc nad ostatními. Jsou to „vůdci smečky“, muži, jež jsou „pravými muži“ dle normativních aspektů a kteří regulují muže druhé.

¹⁵ Děti dle autorky nejsou nevinné. Nevinnost je pouze uměle vytvořeným konceptem polarizující koncept dítěte oproti konceptu dospělého. (Stockton: 2009)

V chlapecké kolektivitě, jež ukazuje filmový narativ, se Laurie jako Michael snaží zapadnout do party a nebýt jiným nebo zvláštním. Být stejný kluk jako jsou ostatní kluci.

V tomto bodě narativu, kdy je Laurie kontrolována, narativ potvrzuje to, že medicínský diskurz má v normativní společnosti velkou váhu. Do velké míry je jedno, jak se člověk cítí, hlavní je, jak naplňuje biologicky přisouzený gender, který mu pouze na základě sekundárních biologických znaků vybrali doktoři v nemocnici při jeho narození. V této části také filmový narativ odkrývá dichotomie, které jsou ve společnosti zakořeněné tímto medicínským diskurzem, který nám předkládá, že neexistuje nic mezi kategoriemi žena a muž. V tomto medicínském diskurzu, jenž je v rámci společnosti všudypřítomný, je tak v důsledku Laurie vnucován nejen pocit jinakosti, že nenaplňuje své biologické určení, ale i pocit studu jinakosti z jejího těla. Tuto jinakost se snaží maskovat vytvořením umělého penisu, aby její identita chlapce byla dokonalá a i po biologické stránce transparentní.

Filmový narativ tedy velmi jasně pracuje s esencialismem a genderovými stereotypy. Dívčí šaty reprezentují dívčí identitu. Identita dívky je zcela svázána s biologickým pohlavím. Pokud tomu tak není, je to jiné, nenormální, deviantní, queer. Společností sdílený diskurz o tom, co je normální, má tak moc utvářet nejen normalitu, ale i konstruovat jinakost, jež je k normalitě v opozici. Co je ale jinakost a co je normální? V jistém smyslu lze říci, že Laurie potvrzuje normativní gender chlapce, tak proč je přesto jinaká? Protože neperformuje gender, jež by byl ve shodě s jejím biologickým pohlavím. Zde je v narativu nastíněn mocenský aspekt, který má na svědomí mocenská biologizace genderových identit. V rovině identit je tak v rámci filmu dochází ke konstrukci jinakosti vzhledem ke kategoriím genderu. Pokud dívka performuje chlapecký gender, je jiná, pokud se tedy jinými slovy nechová, tak jak by se měla dívka chovat. Chovat se jako „správná“ dívka či „správný kluk“ stojí v centru konstrukce jinakosti, a je zcela závislá na dichotomiích ženy-muži, jež jsou od sebe z normativního pohledu odlišní. Tyto odlišnosti poté pomáhají konstruovat jinakost, pokud nejsou odlišnosti např. při performanci genderu zachovány.

V tomto ohledu však považuji za nutné tematizovat, proč si filmový narativ zvolil právě tuto reprezentaci. Skutečnost, že si film klade za cíl načrtnout problematiku trans dětství, queer dětství, však naráží na limity v podobě toho, jak tento cíl uskutečnit. Ač lze

tedy identifikovat zřejmé genderové stereotypy, zdá se, že narativ filmu nemůže adekvátně nahlédnout na queer dětství bez tohoto stereotypního, esencionalizujícího rámce. Lze tak v narativu akcentovat možnou kritiku vůči těmto normativním rámcům. Spolu s tím je možné se i zamýšlet nad tím, že filmový příběh vidí cestu k zpřístupnění queer dětství široké veřejnosti pouze skrze esencionalistické roviny, aby byl široké veřejnosti srozumitelný.

Pokud se na tuto problematiku podíváme prizmatem queer studií, nalezneme ve filmovém narativu zásadní problém polarizování genderů – dívka a chlapec. V normativním společenském řádu si má jedinec možnost vybrat pouze z těchto dvou genderů, přičemž se jim musí bez výjimky biologicky přizpůsobit, aby získal ve společnosti nějakou hodnotu jako člověk. Normativní společnost tedy nepočítá s nefixností identit, což se projevuje i v tomto filmovém narativu. Queer tematika se zde pohybuje pouze v dichotomní rétorice normativní společnosti. Pro hlavní postavu je ve filmovém narativu prostor „růst stranou, šejdrem“ pouze v jasně vyhraněných duálních identitách, což jak jsem výše uvedla, ukazuje na limity, jak srozumitelně interpretovat queer dětství publiku, divákům/ačkám.

Identitu Laurie tak nelze považovat za definitivní, jak vzhledem k jejímu věku, nýbrž i proto, že identita je něco, co se stále utváří. Nefixní projev její identity, kdy performuje opačný gender se ale stále pohybuje v rámci genderových binarit, a tudíž kupříkladu v optice Vodrážkové/ Vodrážky (2001) by bylo možné pochybovat nejen o potenciálu subverzivním, ale i o autenticitě této identity. Na druhou stranu je však nutno akcentovat, že autenticita dětské identity je něco zcela neprobádaného a plného otazníku a z dospělého pohledu, který je silně normativizovaný, můžeme jen složitě hledat cestu k pojmenování autentických projevů dětí. Laurie by v optice Stockton (2009) bylo možné označit za „podivné“ dítě, jemuž dospělý moc nerozumí a které nediskutuje svou jinakost vzhledem k tomu, že je dítě. Začíná jí diskutovat až v momentu, kdy je regulováno okolím, které dá jasně najevo, že se musí navrátit do normy.

Vzhledem k výše uvedenému je patrné, že téma jinakosti se prolíná celým filmovým narativem a je nutně tedy spojeno se stigmatem, studem, mocí i autenticitou, což jsem již diskutovala. Ve všech těchto rovinách pak figuruje Laurie, jejichž jinakost je konstruována skrze vztah k matce, sestře, přátelům i ke skutečnosti, že subvertuje

normativní vzorce ve společnosti. V jistém smyslu lze akcentovat i Lisu či Lauriinu sestru v kontextu jinakosti, neboť i ony jsou do jisté míry mimo normu. V narativu je diskutována i skutečnost, že film prezentující nenormativní dětství, implicitně obsahuje i jinakost světa dětí oproti světu dospělých, kteří nad nimi uplatňují svou mocenskou pozici. Přestože tak lze v narativu s ohledem na konstrukci a vyobrazení jinakosti identifikovat esencializující momenty, jež se pohybují uvnitř dichotomních kategorií, lze na jejich základě nahlédnout paralelu s reálnou společenskou situací a ukázat tak, že queer dětství a jeho možné zpřístupnění světu naráží na limity. Ty pak v důsledku umožňují znovu promýšlet genderovou normativitu a hledat způsob jak ji subvertovat bez esencialistického nádechu.

6.3. Reprezentace sexuality a identity ve filmovém narativu

Tematizování sexuality v kontextu dětství se jeví jako značně problematické, kvůli převládajícímu diskurzu společnosti. Tento diskurs tematizuje děti jako nevinné a asexuální bytosti. V perspektivě tohoto diskurzu, jak jej diskutuje i Stockton (2009), se sexualita dětí považuje za něco zvrhlého, nemyslitelného, divného. Za něco, co je nutné tabuizovat či regulovat, neboť dítěti nepřísluší dle norem západního diskursu. Pokud se už o sexualitě dětí mluví, tak zcela v rámci normativního genderového řádu, jež u dětí předpokládá striktní heteronormativitu. Jakákoliv odchylka dětí od heterosexuality je pak vnímána za „vadu“, kterou je nutno léčit a regulovat pomocí medicíny, a to s ohledem na to, že jednou dospějí. Filmový narativ s projevy dětské sexuality, jež by se dala označit za nenormativní, pracuje. Avšak do velké míry „opatrně“, skrze využití náznaků kombinovaných s nevinností a tematizovaných uvědoměním biologického těla a jeho následných úprav (scéna, kdy si Laurie vyrobí penis, aby vyhovovala normě).

Ačkoliv by se tak mohlo zdát, že film se dětskou sexualitou nezabývá explicitně a reprezentuje ji skrze biologický diskurz spolu s dětskou nevinností, je možné v tomto způsobu reprezentace nalézt i ambivalentní momenty, které diskutuji níže. Skutečnost, že filmový narativ neprezentuje sexualitu „více rozvolněně“ mimo esencionalizované kategorie a nutnosti si zvolit, též poukazuje na absenci schémat a systémů, jež by umožnily pohled na dětskou sexualitu jiným způsobem. Obecná absence možností pro reprezentaci dětství, které by byly srozumitelné pro masové publikum, ukazují normativnost zobrazování a předkládání významů ve společnosti, z čehož se queer teoretičky a teoretici snaží vymanit.

Ve filmovém narativu tedy nalézám jistou snahu přisuzovat dětem téměř až nucenou a nezbytnou nevinnost, v níž je sexualita zcela abstrahována. Děti jsou ve filmu reprezentovány jako asexuální bytosti. Tuto tendenci odsexualizovat děti a zahalit je do nevinnosti tematizuje K. B. Stockton (2009), což jsem diskutovala v teoretické části této práce. Stockton (2009) užívá termínu „zpodivnění“ nevinností, kdy společnost děti vnímá jako bezbranné asexuální tvory, jež potřebují ochranu dospělých. Tím je ale do značné míry stigmatizují ve smyslu toho, že pokud se dítě projeví jakkoliv sexuálně, společnost to odsoudí nebo hledá příčiny tohoto nenormativního chování. Jak jsem ukázala v rámci kapitoly, věnované normativní socializaci, děti se do značné míry učí nápodobou a imitací dospělých. Z toho je patrné, že děti nejsou izolovány od projevů lásky ani intimity.

Přestože tato intimita má spíše charakter náznaků a něžnosti, bylo by mylné se domnívat, že děti nejsou bytostmi se sexuálními touhami. I u nich se sexualita vyvíjí a vymezuje. Nevinnost je tak spíše maskou dospělých, jež jistým způsobem upevňují své svrchované postavení a regulují výchovu svých dětí, přestože v rámci každodennosti tato regulace není příliš možná. Jak děti rostou, rodiče nemohou být s dětmi neustále v bezprostředním kontaktu, takže je s přibývajícím věkem nemohou pravidelně regulovat, jejich úkol poté přejímají instituce, jako je např. škola.

Ve filmovém narativu je nastíněna tedy otázka sexuality dětí, která je ale naznačena v normě společenského diskurzu, který konstruuje nějakou představu o bílých dětech ze střední vrstvy a jejich dospívání. V další scéně je ve filmu zachyceno to, jak se obě hlavní postavy (Laurie a Lisa) po společném tancování, drží za ruce. Sexualita je ve filmu tedy konstruována v náznacích, což splňuje společenskou normu a naplňuje představu o nevinných a desexualizovaných dětech. Pokud dítě vyrůstá v milující bílé středostavovské rodině, která předurčuje dítě k tomu, aby bylo „normální“, tak přes toto determinující prostředí, vše může být jinak. Zajímavé by z mého pohledu ovšem bylo, kdyby tato dětská nevinnost byla např. „narušena“ tím, že by hlavní postava nebyla běloška. Dle argumentů Stockton (2009) by tak došlo ke „zpodivnění“ nejen na základě nevinnosti-kdy je dítě podle společenské normy a priori bezbranné, ale i na základě barvy, kdy dítě může být zatíženo i rasovými předsudky či diskriminací.

Jedno odpoledne děti sedí ve skupině a vymýšlí spolu, na co si budou hrát a jakým způsobem stráví odpoledne. Skrze jejich rozhovory narativ konstruuje jejich počínající projevy sexuality.

Chlapec: „*Miluješ Lisu?*“

Chalpec2: „*Ano.*“

Chlapec: „*A co takhle pusa?*“

Chalpec2: „*Ne.*“

....

Chlapec: „*S kolika holkama si se mazlíl?*“

Chalpec2: „*Už ani nepočítám.*“

Kupříkladu i během dětských her může dojít k jisté formě intimity a rozvoji dětské sexuality. Moment, kdy Michael žvýká žvýkačku s Lisou, je všemi přihlížejícími dětmi považován za zábavný a téměř za trapný, neboť se jedná o něco intimního a vnímají, že to má určitý sexuální podtext. Všichni jsou si tedy vědomy podtextu této hry a skutečnost, že se jedná o škádlení je v jistém smyslu i v dětských hrách symbolem touhy, citu. V momentě, kdy se Lisa políbí s Michaelem, ač se jedná o romantický nevinný polibek, i to lze chápat jako projev sexuality a zakoušení něčeho nového, nepoznaného, co překračuje egocentrický svět dítěte, do nějž vstupuje další osoba. Děti prostřednictvím hry tak překračují hranice své dětské předurčené „nevinnosti“, což je pro ně vzrušující zkušenost.

Prostřednictvím konstruování potenciální sexuality dětí se skrze filmový narativ tedy dostáváme ke queer tématice filmu a k tématu transgenderu. Naše identita se začíná konstruovat díky zpětné vazbě okolí a toho, jak nás okolí vnímá. Lisa dle oblečení a krátkých vlasů na začátku narativu vyhodnotí, že je Laurie kluk a je si tím jistá na tolik, že s ním i jako s klukem hovoří, což dává prostor pro Lauriein „růst stranou, šejdrem“, jak definuje Stockton (2009). Film tuto scénu zpracovává jako tak, že na hlavní postavě vidíme nejdříve nejistotu, ale poté jako by přijala možnost „růst stranou, šejdrem“ a rozhodne se ve „hře pokračovat“. Sexualita je v narativu rovněž konstruována skrze dětské hry. Sexualita je v těchto hrách pouze potenciální z důvodu toho, co jsem vysvětlila výše. Děti v rámci her performují sexualitu dospělých tím, že přehánějí její projevy (viz. chlapec, který si dělá srandu z líbání a přehnaně ho předvádí). Sexualita dětí rovněž zahanbuje a stydí se, neboť ji nemají mít, takže je to pro ně něco nového a pro ně nejistého.

V rámci preferovaného čtení narativu je ale stále jasná linie toho, že se Laurie cítí být klukem, takže se stále pohybujeme v rámci heteronormativního řádu a v rámci binárního pojetí, bez možnosti nefixnosti identit, kterou nabízejí queer teorie. Prostřednictvím opozičního čtení narativu se zde odhaluje téma toho, že norma funguje skrze binární opozice, které definují i pohled na to, kým se můžeme cítit být. Norma dává pouze dvě možnosti, které mohou být nedostačující, ale jako dítě si jedinec vybere jednu z normativních možností, což může ale začít rozkrývat až retrospektivně jako dospělý jedinec. Skrze další perspektivu můžeme tedy přemýšlet nad tím, zda se Laurie necítí např. jen dobře v roli chlapce, tudíž performuje jeho roli a vzhledem ke všeobecné biologické medikalizaci pohlaví ví, že v rámci diskurzu k tomu patří i určitý druh genitálií, aby byla v performanci mužské identity přesvědčivá. V tomto bodě otevírá narativ další otázku a to,

nakolik nás medicínský diskurz nutí vnímat, že bez medicínského zásahu není naše mužství či ženství společensky normativně hodnotné?

Tyto otázky nutně vyvstávají s ohledem na Lauriinu snahu o to, být vnímána jako kluk. Laurii performuje mužský gender nejen svým chováním a oblékáním, ale i snahou o vytvoření si umělého penisu. Ví, že penis je jeden ze znaků plnohodnotného mužského pohlaví. Toto vnímání hlavní postavy, co je a není mužské, pouze potvrzuje existenci normativního genderového řádu, kde jsou dvě pohlaví fixně vázána a spojena s biologií a s heteronormativitou. Jakožto „biologická“ dívka by měla mít dle společenských norem sexuální či romantický zájem o muže. Pokud ale přesvědčí ostatní o tom, že je chlapec, jeho/její náklonnost k Lise není ničím deviantním či skandálním, ale stává se něčím „normálním“ a žádoucím. V tomto ohledu opět filmový narativ načrtává normativní diskurz společnosti. Otázkou zůstává, jakým způsobem by byl zobrazen případ, kdy by Laurie/Michael projevovál romantický zájem o jiného chlapce. Byla by tato možnost jiné než heterosexuální orientace u dětí v narativu přípustná? Pokud by byla tato linka narativu načrtnuta tímto směrem, narušila by normativní rámec narativu, což vzhledem k ostatním aspektům filmu by nekorespondovalo s tím, jak je filmový narativ veden.

Laurie/Michael: „*Můžu hrát?*“

Kluk: „*Jo, jestli chceš. Budeš s náma, jo?*“

Laurie/Michael: „*Ok.*“

Kluk: „*Náš tým je ten bez trik.*“

Hlavní postava si uvědomuje, že její biologická stránka v performování genderu hraje důležitou roli. V jedné ze scén se v koupelně Laurie sleduje, jak vypadá bez trička a jestli by mohla hrát fotbal bez trička a potvrdit tím svoji novou identitu a to, že je opravdový kluk. Podprahově může být tato scéna spojena s náklonností k Lise, skrze niž se hlavní postavě otevírá možnost nově konstruovat svoji sexualitu. V následující scéně je vyobrazená hlavní postava, hrající fotbal za družstvo bez triček, přičemž ho na začátku má na sobě. Tato část performance lze spojit s performancí mužské identity, která v tomto momentě začíná být sexualizovaná ve formě toho, že vidíme nahé tělo, ke kterému můžeme cítit náklonnost např. jako Lisa. Biologické tělo zde tedy odráží to, po čem můžeme nebo bychom měli toužit.

Biologizace sexuality je tedy jedno z témat filmu. Esencialistické pojetí sexuality v rámci dichotomie maskulinní a femininní se v narativu prolíná ve vztahu Lisy a Michaela, popř. ho můžeme subverzivně číst v samotné postavě Michaela samotného. Prostřednictvím preferovaného čtení můžeme vidět, jak se Lisa skrže femininní chování, které normativně patří k „biologické ženě“, snaží zaujmout Michaela, který se jí snaží jít do jisté míry jakoby naproti - opět prostřednictvím performativity mužské sexuality. (např. agresivně hájí své území – pere se kvůli sestře nebo pere se, aby vyhrál nad nejvíce maskulinním klukem z party).

Snaha nastínit transgender identitu ve filmovém narativu je tak z mého pohledu limitována snahou vměstnat identitu (a sexualitu), či její náznak do kategorií heterosexuality, a ačkoliv by bylo možné diskutovat i homosexualitu, pokud by se Laurie cítila být ženou a měla stále zájem o Lisu, nelze hovořit o nefixnosti identit. Problematickým momentem tedy není pouze stěžejní aspekt nutnosti volby mezi dvěma možnostmi, s ohledem na identitu-muž či žena, ale i s ohledem na sexualitu-homosexualita a heterosexualita, přičemž jiné formy sexuality nejsou v normativním masovém měřítku tematizovány. Jak v rámci identity tak sexuality se filmový narativ pohybuje uvnitř dichotomií, které nesubvertuje, ale spíše je potvrzuje. Nutnost si zvolit a být čitelný pro druhé se tak stává ústředním motivem filmového narativu. Zdá se však, že ač film do jisté míry diskutuje trans dětství, nemůže se vymanit dichotomizujících tendencí, neboť mu schází možnosti ve sdílených významech, jak tuto identitu i sexualitu tematizovat jinak. Zaštiťujícím tématem narativu tak je skutečnost, že otázka sexuality, která ale reprezentuje normativní společenský diskurz, který ale do určité míry kritizuje.

Děti jedno odpoledne hrají fotbal a už ho s nimi hraje i Michael, kterého při hře sleduje Lisa.

Lisa: „*Michaeli! Jak se máš?*“

Michael: „*Dobře.*“

Lisa: „*Chceš se napít?*“

Michael: „*Jo, díky.*“

Lisa: „*Hraješ dobře.*“

Michael: „*Díky.*“

Ve scéně, kde Michael mluví s Lisou je jasně vidět, že je Michaelovi/Laurie příjemná pozornost Lisy. Její/Jeho performující identitu Lisa svým jednáním ve veřejném prostoru potvrzuje tím, že se o něj/ní veřejně zajímá a projevuje se tak, že divák může jednoduše kódovat, že se hlavní postava Lise líbí. V této části děje je v dalším pokračování představeno to, jak tato situace hlavní postavu Michaela/ Laurie povzbudí a tak se „přestane ostýchat“ a začne hrát opravdu dobře, díky čemuž má úspěch jak u spoluhráčů, tak u Lisy. Zájem dívky tak v důsledku podpoří Michaelovu snahu o naplnění mužského genderu, který se díky jejímu zájmu zdá být kompletní.

V jedné z dalších scén vede Lisa Michaela do lesa, kde se odehraje jejich první polibek, který v narativu potvrzuje Michaelovu performanci.

Michael: „*Můžu otevřít oči?*“

Lisa: „*Ne.*“ (a políbí Michaela)

Ve scéně, kde Lisa políbí Michaela, je tento stud nejvíce patrný, neboť nyní dostává podobu sexuálního stud, který je ve společnosti zakořeněn, kvůli normativní privilegizaci heterosexuality. Lisa vede při plaveckém dni Michaela do lesa a požádá ho, aby zavřel oči, a políbí jej. Filmový narativ v této scéně zobrazuje hlavní postavu jako nejistou a stydlivou, neboť právě byly překročeny normativní hranice. Nakonec se usměje a tím dá najevo, že to bylo pěkné. V rámci odsouhlaseného společenského diskurzu víme, kdy se máme cítit provinile a stydlivě, tudíž pokud nás tato situace překvapí jako hlavní postavu – nevíme, jak se zachovat. Ve filmu nejprve můžeme dekodovat nejistotu a stud, jako „přirozenou reakci“ na nenormativitu, přičemž v následujícím momentu vidíme, že hlavní postava stihla moment akceptovat a vzhledem k tomu, že jí to bylo příjemné a opět to potvrdilo její performovanou identitu, tak situaci přijme v rámci své role.

Michael/Laurie se tedy políbí s Lisou a líbí se jí to. Nepřímo naznačená sexualita Michaela/Laurie je tak rovněž v jistém smyslu jinaká, neboť dle společenských norem nepolíbila chlapce, ale dívku. Nakolik ale v ten okamžik byla Laurie Michaelem? Kdo rozhodne o tom, co je a není jinaké, a co je normální? Z mého pohledu není nic jinakého na Lauriině identitě či na projevech její sexuality, avšak zcela určitě jsou její nenormativní,

neboť ji nelze označit za heterosexuální ani homosexuální. Navíc dětský projev sexuality je již nenormativní sám o sobě, neboť jak tvrdí Stockton (2009), děti mají být především v optice společnosti asexuálními bytostmi.

V rámci konstruování dětské sexuality je ve filmu tedy zobrazen i stud v několika rovinách, kdy je spojen se stigmatizací hlavní postavy. Lisa to v rámci filmu dekóduje jako to, že je hlavní postava plachá. Za touto plachostí můžeme nalézt stud, který vychází z performování jiného genderu než ten, který hlavní postavě normativně předurčuje její pohlaví. Vlastní nejistota ze sebe samého a vnímání se skrze normativní stereotypy společnosti, vyvolává v hlavní postavě nedostatečnost, neboť nedosahuje normy. Tato nejistota při kontaktu s vnějším světem může přejít ve stud, kdy se postava stydí za to, kým se cítí být. Jak již diskutoval Warner (1999), sexuální stud získává celoplošnou dimenzi, neboť zahrnuje nejen to, že se stydíme, kým jsme, ale i za to, koho chceme, po kom toužíme a co si o tom bude naše okolí myslet.

Lisa je tedy pak další postavou, která je v narativu konstruována jako striktně heterosexuální a zjištění, že se vlastně políbila s „biologickou“ dívkou, jí činí potíže odpustit Laurie či přijmout situaci. V narativu je reprezentován sexuální touha pouze v náznacích, kdy je hybatelkou děje Lisa, která jako první políbí Michaela a dá mu najevo tak svůj cit. Tato postava zůstává zcela ve svých „mantinelech“ a nijak nepodniká výpady oproti normativním diskursivním představám. V jistém smyslu je zajímavá i skutečnost, že Lisa políbí Michaela jako první a projeví tak své touhy. Zajímavé je to pro to, že z tradičního pohledu jsou to obvykle ženy, jež jsou emotivní a toužící po lásce. Subverzivně lze však tento moment interpretovat i tak, že zatímco muž by měl být odvážný a měl by udělat první krok, Michael to nečiní a udělá to žena-Lisa.

Otázkou však zůstává, zdali tomu není tak, že si Michael byl vědom skutečnosti, že není „biologickým“ mužem a tak se jinou dívkou neodvážil políbit první. Pokud ano, znamenalo by to, kdyby se cítil být spíše dívkou, že má homosexuální orientaci? Mohl být důvodem pro jeho/její plachost stud, že nenaplnuje normativní očekávání v hledání objektu svého zájmu? Je možné rovněž i říci, že filmový narativ ani sexualitu Michaela nijak neproblematizuje a dějová linka ho představuje spíše jako heterosexuálního „kluka“.

Z pohledu rodinného zázemí je ve filmu sexualita konstruována esencialisticky, a to nejen s ohledem na děti, ale i na dospělé. Příkladem tohoto heterosexuálního rámce, jež slouží jako model pro děti, je rodina Laurie, jež s ohledem na genderové role a sexualitu z normativního řádu nevybočují. Naopak ve filmu vidíme bílou „středostavovskou“ rodinu, kde je postava matky zobrazená jako významově tradiční, neboť má dvě děti a třetí na cestě. Kvůli těhotenství a přípravě na dalšího potomka zůstává převážně doma, kde vaří, uklízí a věnuje se dětem. V tomto ohledu zcela naplňuje typ ženy-ochránkyň rodinného krbu. Ženy, která je předně matka a manželka a nezasahuje aktivně do veřejné sféry. Toto stereotypní vyobrazení matky ve filmovém narativu zcela koreluje s tradičním pohledem na ženu, jež se zrcadlí v rámci normativní západní společnosti napříč historií.

Kupříkladu Ute Frevert (in Havelková:2004) akcentuje roli ženy jako sebeobětující se matky a manželky v rámci měšťanské společnosti, kde ženy měly na svých bedrech starost a péči o děti a měly je za úkol vychovávat dle společenských pravidel. V tomto případě matka Laurie/Michaela je heterosexuální žena, žijící ve zřejmě monogamním manželském svazku, což zcela odpovídá společenským konvencím. Je tak splněna nejen „povinná heterosexuality“ (Katz, 1995) ze strany obou rodičů, ale i s ohledem na matku je i splněna společensky a genderově stereotypně přisouzená role matky a manželky. Vyobrazení matky hlavní postavy tak nijak nesubvertuje genderový řád s ohledem na identitu ani sexualitu.

Postava otce spadá do stereotypů toho, že moc není doma, neboť pracuje, aby zajistil rodinu. Opět zde dochází k naplnění genderových rolí, protože normativně muž představuje ekonomické zázemí rodiny a finanční stabilitu apod. Také skutečnost, že je otec často pracovně mimo dům, koresponduje s tezemi Hany Havelkové (2004), která akcentuje tradiční rozdělení domácí a veřejné sféry, přičemž muži náleží sféra veřejná. Typické vyznění postavy otce, který je rovněž heterosexuální, místy narušuje jeho přístup k hlavní postavě. Často s ním/s ní hovoří, věnuje se mu/jí, což není ve většinovém diskurzu zcela běžné. Jistým bodem, jenž lze problematizovat je tendence otce Michaela/Laurie, chránit a nepřímou jej podporovat v jeho/ jejích maskulinních projevech. Kupříkladu v momentě, kdy mu/jí dá ochutnat pivo či ho/jí učí řídit auto. Bylo by možné tak tyto momenty např. interpretovat jako jistou mužskou touhu po synovi, jež by s otcem sdílel maskulinní typ zábavy. Zároveň s tím lze ale v počinech spatřovat i určitou subverzi, zatímco z historického pohledu role otců nebyla příliš spojena s výchovou dětí, zde otec

projevuje svým dětem cit a lásku a v případě Michaela/Laurie? i porozumění, což je určitou subverzí ve smyslu toho, že i když se angažuje hlavně ve veřejné sféře, dokáže navázat blízký vztah s dětmi.

Otec: „*Co se děje?*“

Laurie: „*Nic.*“

Otec: „*Jsi unavená?*“

Laurie: „*Hmm.*“

Otec: „*Pojď ke mně. Vím, že to není lehký pořad se takhle stěhovat, ale tady zůstaneme. A na dlouho. To bude dobré. Uvidíš. Když jsem byl malý, taky jsem si cucal palec. A když to pak později děláš znova, je to opravdu divné. Už to nefunguje.*“

Laurie se usměje a otec jí pochová. V této je v narativu zobrazena empatie ze strany otce, který vidí, že je Laurie z něčeho ve velkém stresu. Zajímavá je rovněž jistá subverze toho, že takto by se tradičně měla chovat matka, která ale v narativu v tomto momentu chybí a do celé situace je aktivně zapojena na konci narativu.

Lze tedy říci, že celá rodina má tedy heterosexuální rámec. V kontextu opozičního čtení můžeme nalézt lehký podtón narativu, který účelově vybral ukázkovou rodinu, aby divákovi předal informaci, že i v klasické ničím nezátížené rodině se toto může odehrát. Narativ proti sobě staví obě sestry, což souzní s tendencí filmového narativu zobrazovat extrémy, případně dva naprosté protiklady, na jejichž pozadí divák může jasně dekonstruovat, co je považováno za nenormativní chování. Uplatňuje se zde tak v jistém smyslu teze Foucaulta (2000) a to, že deviace či nenormativita slouží jako „můstek“ pro definování toho, co je normální. Norma se tedy potřebuje vždy vůči něčemu vymezit, aby získala hodnotu normy. V kontextu filmu, snaha Laurie být Michaelem-jak fyzicky tak duševně, je její postava vyobrazena v protikladu k typickému ženství, které v narativu reprezentuje její sestra. Z hlediska konstruování identity lze sestru Laurie nazírat jako zcela asexuální a nevinné dítě. Avšak v mnoha momentech je zřejmé, že i takto malá dívka si je vědoma rozdílů mezi muži a ženami a toho, co se od nich očekává.

Jeanne: „*Já mam staršího bráchu. Myslím, že je to lepší.*“

Cheyne: „*Proč je to lepší?*“

Jeanne: „*Protože velkej brácha tě může chránit. Jednou můj brácha zmlátil ty kluky, co mě otravovali. Zmlátil je, protože si ze mě utahovali. To bylo v tom starém domě. Byli jsme ve špatné čtvrti. Každý se ho bál a všechny holky do něj byli zabouchnutý. Ale on neměl rád nikoho, kromě mě.*“

Když Lauriina sestra Jeanne hovoří o Michaelovi jako o klukovi, definuje ho jako kluka, co se líbí holkám, je silný a dokáže se za ní postavit. Jeanne tím dává ve filmovém narativu jasně najevo, že ví, jaký by měl být „správný“ kluk. Přestože tedy identita mladší sestry není explicitně tematizována, i ona si je vědoma společenských norem a toho, jak to podle nich ve společnosti funguje.

Na konci filmového narativu vidíme, že se Lisa znovu setkává s Michaellem, i když nyní ví, že je to dívka a ptá se ho.

Lisa: „*Jak se jmenuješ?*“

Laurie: „*Jmenuji se Laurie.*“

Laurie přejíždí nervózně očima sem a tam a pak se podívá na Lisu a pousměje se.

Koho tedy líbá Lisa a koho má ráda? V průběhu narativu můžeme dekonstruovat queer identitu a sexualitu hlavní postavy, ale rovněž se dostáváme k postavě Lisy, neboť ta se po všem, co se v narativu stane, s Michaellem potkává a znovu se o něj zajímá a díky tomu její postava začíná také „růst stranou“, neboť překračuje hranice jasně definované heteronormativity. Reakce skupiny na to, že Michael není dívka, byla ale mnohem nekompromisnější a biologicky zaměřená pouze na odhalení, což může ve filmovém narativu reprezentovat většinovou společnost. Filmový narativ tak neustále bojuje mezi možnostmi vyobrazit queer dětství zcela autenticky a v jistém ohledu i přijatelně pro většinovou společnost, tedy skrze biologii a diskurz nevinnosti, aby bylo filmové poselství srozumitelné pro většinovou společnost. Laurie lze označit jako queer dítě, pro její performanci opozičního genderu i proto, že spadá do konceptu dítěte, které dle Stockton (2009) samo o sobě není pro dospělé jedince čitelné. Její sexualita i identita je však neustále diskutována s ohledem na většinovou společnost a diskurz biologie, neboť jiná schémata nemají dostatečnou vypovídající hodnotu. Filmový narativ tak bezděčně ukazuje na limity společnosti, kde queer identita a sexualita je chápatelná a čitelná pouze s ohledem

na druhý extrém škály sexualit a identit. Vymezení se vůči normě tak, jak se zdá, lze pouze skrze odchýlení se od této normy a jasné transparentnosti tohoto procesu.

7. Závěr

V této práci jsem se věnovala analýze queer dětství prostřednictvím filmu, a to francouzského filmu *Tomboy* (2011). V teoretické části jsem se věnovala tematizování stěžejních teoretických východisek s ohledem na analyzovanou problematiku, přičemž stěžejním teoretickým rámcem mi byly queer teorie s využitím teorie performativity. Ve výzkumné části jsem diskutovala zvolenou metodu výzkumu, a sice teorii reprezentace Stuarta Halla, která mi umožnila dekodovat filmový narativ a zohlednit mnoho variabilních interpretací vzhledem ke stanoveným výzkumným tématům.

První téma, které jsem v rámci analýzy filmového narativu reflektovala, bylo, jakým způsobem narativ filmu pohlíží na kategorie genderu, tj. jak s nimi pracuje s ohledem na normativní genderový řád. Výsledkem reflexe prvního tématu pak bylo, že filmový narativ pracuje s genderovými kategoriemi spíše ve shodě s normativním řádem. Ve filmu je většina postav zobrazena dle kritérií pohlavně genderového systému, přičemž postavou, která vybočuje z normality, je hlavní postava Laurie.

Přestože se jedná o biologickou dívku, která performuje gender chlapce, lze zde tedy akcentovat jistou trans problematiku a subverzi, i Laurie naplňuje preformovaný gender zcela ve shodě se stereotypním genderem „muže“. Ačkoli lze pozorovat subverzivní potenciál vůči normativnímu genderovému řádu v podobě Laurie, která se neidentifikuje se svým biologickým pohlavím, spíše však dochází k pohybu mezi striktně definovanými kategoriemi „ženy“ a „muže“ a k naplnění kýžených stereotypů. Filmový narativ, který ukazuje na nepřirozený charakter genderu, tedy na jeho sociální konstruovanost i na fungování genderového řádu ve společnosti, však nenalézá struktury, skrze které by tematizoval gender Laurie dostatečně nefixním způsobem.

Na reflexy prvního tématu úzce navazuje téma druhé, v němž jsem diskutovala reprezentaci identity a sexuality v rámci filmového narativu. V kontextu trans tématu filmový narativ ukazuje identitu Laurie nefixním způsobem, avšak je fluidní pouze uvnitř kategorií „ženy“ a „muže“, které nijak nezpochybňuje či nepřekračuje. Otázka ohledně autentického prožitku Laurie se tak jeví jako problematičtější vzhledem k věku filmové představitelky. Lze se však domnívat, že filmový narativ identitu Laurie spíše definuje v termínech tomboyismu, který může nebo nemusí přetrvat do dospělosti. Vzhledem

k reprezentaci sexuality ve filmovém narativu i zde dochází spíše pouze k zobrazení normativní sexuality – heterosexuality s ohledem na Lauriiny rodiče a její okolí. V osobě samotné Laurie je heteronormativita v jistém smyslu narušená možnou homosexualitou, kterou nelze zcela potvrdit či vyvrátit. Lauriin vztah s dívkou Lisou by mohl být považován za normativní vzhledem k její důkladné performanci genderu chlapce, avšak vzhledem ke skutečnosti, že je Laurie biologicky „žena“, lze zaznamenat i subverzivní potenciál vůči normě.

Dětská sexualita je ve filmovém narativu ve shodě s tezemi Stockton, neboť je zde spíše tabuizována či zobrazována skrze náznaky, které budí dojem „nevinnosti“ dětství a asexuality dětí. Identita i sexualita zejména u hlavní postavy, je tak ambivalentní vzhledem k možnému čtení filmového narativu, který připouští subverzivní potenciál vůči normativnímu řádu, i jeho možné potvrzení.

Třetím tématem, kterému jsem v rámci analýzy věnovala pozornost, byla konstrukce jinakosti, která je konstruována vždy s ohledem na okolí. Jinakost Laurie je do značné míry podmíněna její neidentifikací s jejím biologickým pohlavím, což jí způsobuje jisté stigma v kontextu sociální reality odrážející se ve filmovém narativu. Transparentnost biologického těla a prožívaného genderu je tak stěžejním motivem filmu i v kontextu konstrukce jinakosti. Možnost, že by se Laurie mohla stát diskreditovanou ve společnosti, vzhledem ke své performanci, pouze zdůrazňuje její jinakost vůči ostatním vrstevníkům. Skutečnost, že by bylo možné na pozadí argumentů Stockton označit Laurie za queer dítě, je tak samo o sobě příčinou konstrukce jinakosti, kvůli její nenormativě.

Queer dětství, jak jej reprezentuje narativ filmu *Tomboy*, tak do jisté míry poukazuje na problematičnost definování dítěte v termínech tomboyismu či queer, neboť i když se může jednat o takzvaný „růst stranou, šejdrem“, je možné problematizovat i míru autenticity prožitku, kupříkladu u Laurie. Lze říci, že narativ filmu nastiňuje téma trans dětství, které lze obtížně zachytit a přestože se o to film pokouší, nenachází jiné prostředky než ty, které bychom mohli označit za genderově stereotypní. Tato neexistence adekvátních a nefixních struktur myšlení o trans dětství pouze dokládá nutnost vytvořit takové nástroje reprezentace, které by umožnily zobrazení trans identity i sexuality dítěte nefixním způsobem, který by subvertoval stávající řád. Pak by bylo možné uvažovat o queer identitě a sexualitě mimo termíny studu a jinakosti.

8. Bibliografie

- Badinter, Elisabeth. 2005. *XY: O mužské identitě*. Praha, Litomyšl: Paseka.
- Barker, Chris. 2006. *Slovník kulturních studií*. Praha: Portál.
- Barthes, Ronald. 2004. *Mytologie: "Mýtus dnes"* Praha: Dokořán s.r.o., str. 107- 165
- Barša, Pavel. 2002. *Panství člověka a touha ženy. Feminismus mezi psychoanalýzou a poststrukturalismem*. Praha: SLON.
- Beasley, Chris. 2005. *Gender and sexuality: critical theories, critical thinkers*. London; Thousands Oaks, s. 141.
- Bourdieu, Pierre. 2000. *Nadvláda mužů*. Praha: Karolinum
- Butler, Judith. 2003. *Trampoty s rodem. Feminismus a podryvánie identity*. Bratislava: Aspekt.
- Bullough, Bonnie, Bullough, Vern L. 1993. *Cross dressing, sex, and gender*. Pennsylvania: University of Pennsylvania Press
- Clarke, Victoria, Ellis, Sonja J., Peel, Elizabeth, Riggs, Damien W. 2010. *Lesbian, Gay, Bisexual, Trans and Queer Theory*. Cambridge: Cambridge University Press, s. 5, s. 43.
- Christina, Greta. 1995. *Bi sexualita. In Bisexual politics: Theorie, Queries and Visions*. Ed. Naomi Tucker. Harington Park Press.
- Feinberg, Leslie. 2000. *Pohlavní štvanci*. Praha : Knižní klub.
- Fifková, Hana a kol. 2002. *Transsexualita*. Praha: Grada. (úryvky)
- Foucault, Michel. 2000. *Dohlížet a trestat*. Podlesí: Dauphin.
- Foucault, Michel. 2003. *Subjekt a moc*. Myšlení vnějšku. Praha: Herrmann & synové.
- Foucault, Michel. 1999. *Dějiny sexuality I* Praha: Herrmann & synové.

Fausto-Sterling, Anne. 2000. *Sexing the Body: Gender Politics and the Construction of Sexuality*. New York: Basic Books.

Frevert, Ute. *Lidská práva a povinnosti žen na konci 18. století: Měšťanský projekt*

Gender webnode: 2009. *Konstruktivismus*. [online]. [cit. 2016-06-10]. Dostupné z: <http://gender.webnode.cz/products/konstruktivismus/>

Giddens, Anthony. 1999. *Sociologie*. Praha: Argo.

Goffman, Erving. 2003. *Stigma: poznámky k problému zvládnutí narušené identity*. Překlad Tomáš Prášek. Praha: Sociologické nakladatelství, Most (Sociologické nakladatelství), sv. 3.

Guba, E. G., a Lincoln, Y.S. 1994. *Competing paradigms in qualitative research*. In: Denzin, N. K., & Lincoln, Y. S. *Handbook of qualitative research*. London: SAGE Publications, s. 105-116.

Gusmano, Beatrice. 2010. *Forms of Resistance to the Organization's Symbolic Heteronormative Order*. In Gemma Clarke, Fiona McQueen, Michaela Pnacekova, Sabrina Sahli: *Examining Aspects of sexualities and the Self*. [eBook] Inter Disciplinary Press. 31-44. Dostupné z <<http://www.inter-disciplinary.net/wp-content/uploads/2010/04/PaS6ever3150410.pdf>>.

Hajnová, Růžena. 2001. *Kouzelnice s pohlavími. Sexuoložka Růžena Hajnová pomohla změnit identitu dvěma stovkám osob*. In Kamila Klausová, rozhovor. Týden. 8 (14) s. 45

Halberstam, Judith. 1998. *Drag Kings: Masculinity and Performance*. In *Female Masculinity*. (Duke University Press), s. 231-266.

Hall, Stuart. 1997. *The Television Discourse – Encoding and Decoding*. *Studying Culture. An Introductory Reader*. Ann Gray and Jim McGuigan, London: Arnold

Hall, Stuart. 2003. *„The Work of Representation“* Hall, Stuart. Ed. *Representation. Cultural Representation and Signifying Practices. Culture, Media and Identities*. London: Sage

- Havelková, Hana. 2004. *První a druhá vlna feminismu: podobnosti a rozdíly*. In Kolektiv autorů. *Abc feminismu*. Brno: Nesehnutí, s. 169-182.
- Irigaray, Luce. 1985. *The sex which is not one*. Ithaca: Cornell University Press.
- Jagose, Annamarie. 1998 *Queer Theory*. Victoria: Melbourne University Press.
- Janošová, Pavlína. 2008. *Dívčí a chlapecká identit: vývoj a úskalí*. Praha : Grada
- Katz, Jonathan Ned. 1995. *The Invention of Heterosexuality*. New York: Dutton Books, s. 83-112.
- Kolářová, Marta. 2008. *Na křižovatkách nerovností. Gender, třída a rasa/ethnicita*. In: *Gender, rovné příležitost, výzkum, ročník 8, číslo 2/2008*, s. 1 – 10.
- Knotková-Čapková, Blanka. 2005. *Úvodní přednáška ke kurzu Gender a náboženství*. In Blanka Knotková-Čapková. *Ročenka Centra/Katedry genderových studií*. Praha: Univerzita Karlova v Praze FHS, s. 90-102
- Knotková-Čapková, Blanka. 2008. *Úvod: Ke genderové analýze náboženství*. In: Knotková Čapková, Blanka a kol. *Obrazy ženství v náboženských kulturách*. Praha – Litomyšl: Paseka, s. 5 – 15.
- Knotková, Blanka. 2011. *Mezi obzory: gender v interdisciplinární perspektivě*. Praha: *Gender Studies*, 223 s.
- Lenderová, Milena. 2006. *Radostné dětství? Dítě v Čechách devatenáctého století*. Praha: Paseka
- Marcella, Althaus-Reid. 2008. *Queer teorie a teologie osvobození: Nástup sexuálního subjektu v teologii*. In: *Getsemany červen 2008*. Dostupné na: <http://www.getsemany.cz/node/1293>

- Matonoha, Jan. 2007. *Žena, která „není“: ženské psaní a destabilizace logocentrického diskursu*. In Libuše Heczková a kol. *Vztahy, jazyky, těla: texty z 1. konference českých a slovenských feministických studií*. Praha: ERMAT.
- Nagl-Docekal, Herta. 2007. *Feministická filosofie*. Praha: Sociologické nakladatelství.
- Nakonečný, Milan. 1999. *Sociální psychologie*, Praha: Academia
- Nosál, Igor. 2004. *Obrazy dětství v dnešní české společnosti*. Brno : Barrister & Principal.
- Nylund, David. 2010. „*Chicano Men and Masculinity*“. Pp. 24–32 In Kimmel, M., Messner, M. (eds.). *Men's Lives*. Boston: Allyn and Bacon.
- Oakley, Ann. 2000. *Pohlaví, gender a společnost*. Praha: Portál
- Parente-Čapková, Viola. 2005. *Vzdorné psaní, strategický esencialismus a politika lokace*.
- Putna, Martin C. 2011. *Homosexualita v dějinách české kultury*. Praha: Academia
- Reinharz, Schulamit, Lynn Davidman. 1992. *Feminist Methods in Social Research*. New York: Oxford University Press.
- Renzetti, Claire M., Curran, Daniel J. 2003. *Ženy, muži a společnost*. Praha: Karolinum.
- Rich, Adrienne. 2003. *Notes Towards a Politics of Location*. In Lewis, Reina; Mills, Sara (eds.). *Feminist Postcolonial Theory: A Reader*. New York: Routledge, s. 29-43.
- Rottnek, Matthew. 1999. *Sissies and Tomboys: Gender Nonconformity and Homosexual Childhood*. New York: NYU Press
- Rupp, Leila. 2002. *Vytoužená minulost: Dějiny lásky a sexuality od příchodu Evropanů po současnost* (Praha, OWP: 2001, orig. Chicago U Press, 1999).
- Rupp, Leila, Taylor, Verta. 2003. *Thinking about Drag as Social Protest*. In *Drag Queens at the 801 Cabaret* (University of Chicago Press)
- Scott, Joan W. 1999. *Gender: A Useful Category of Historical Analysis*. In Joan W.

- Sullivan, Nikki. 2003. *A Critical Introduction to Queer Theory*. New York: New York University Press
- Šmausová, Gerlinda. 2004. : Věková struktura společnosti. Pp. 13-28 In Dana Sýkorová a Oldřich Chytil (eds.). *Autonomie ve stáří: strategie jejího zachování*. Ostrava: ZSF OU.
- Šmausová, Gerlinda. 2002. Proti tvrdošijné představě o ontické povaze gender a pohlaví. In: *Sociální studia 7*: Brno: Fakulta sociálních studií MU, s. 15 – 27.
- Spivak, Gayatri Chakravorty. 1993. *Outside the Teaching Machine*. New York: Routledge.
- Steinbacher, R., Gilroy, F.D.: 1985. Preference for sex of child among primiparous women. *Journal of Psychology: Interdisciplinary and Applied*, 119, 541-547.
- Stockton, Kathryn B. 2009. *Queer child*. North Carolina: Duke University Press Books
- Vágnerová, Marie. 2000. *Vývojová psychologie :dětství, dospělost, stáří*. 1. vydání. Praha: Portál.
- Vodrážka, Mirek: "Život mezi". In *Gender, rovné příležitosti a výzkum* 3:3/2001.
- Warner, Michael. 1999. „Politics of sexual shame“. In: Michael Warner: *The Trouble with Normal: Sex, Politics and the Ethics of Queer Life*. Harvard U. Press, s. 1 – 40.
- Weiss, Petr, Fifíková, Hana. 2010. Poruchy pohlavní identity v dětství a v dospívání [online]. [cit. 2016-06-15]. Dostupné z: <http://www.pediatriepropraxi.cz/pdfs/ped/2010/03/09.pdf>

Citované filmy:

Tomboy, režie: Céline Sciamma, 2011