

Filozofická fakulta Univerzity Karlovy

Katedra filmových studií

Bakalářská práce

Sandra Hezinová

První české queer filmy z pohledu queer teorie a recepčních studií

The First Czech Queer Films from the Perspective of Queer Theory and Reception Studies

Vedoucí práce:

PhDr. Petra Hanáková, Ph.D

Praha 2013

Poděkování

Na tomto místě bych chtěla poděkovat vedoucí mé práce PhDr. Petře Hanákové, Ph.D., za odbornou pomoc a podnětné připomínky a členům queer sdružení Univerzity Karlovy *Charlie o. s.* za systematickou výpomoc s diváckým průzkumem.

Prohlášení:

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

V Praze dne 12. srpna 2013

.....

podpis

Abstrakt:

Tato bakalářská práce se zaměřuje na *queer* tematiku v současném českém hraném filmu. Detailně analyzuje dva snímky – *Venkovského učitele* a *Pusinky*, jejichž hlavní postavy byly poprvé v historii české kinematografie otevřeně homosexuální. První část prozkoumává filmy v kontextu tradice filmového zpracování homosexuální problematiky a popisuje principy, na nichž pracuje filmová reprezentace gayů a leseb. Hlavní část práce analyzuje *Venkovského učitele* a *Pusinky* z ideologického hlediska a snaží se rozkrýt práci heterosexuálního diskurzu. Za využití metodologie *queer* teorie popisuje, jak jsou ve snímcích organizovány informace o genderové identitě a sexualitě. V následující kapitole práce zkoumá filmy v rámci širšího celku kinematografické instituce a zajímá se na jedné straně o jejich PR strategie a reklamní kampaně, na straně druhé pak o kritické ohlasy v dobovém tisku. Závěrečnou část práce tvoří recepční studie *queer* publika, která postihuje nejen diváckou zkušenost vybraných snímků, ale i obecnější recepčními módy a čtenářské strategie divácké skupiny.

Abstract:

The following bachelor's thesis focuses on the *queer* topic in the contemporary Czech feature cinema. In detail it analyses two films – *The Country Teacher* and *Dolls*, which were the first films in the history of Czech cinema who's main characters were ingenuously homosexual. The first part examines chosen films in the context of existing cinematographic tradition and describes the principles on which the film representation of gays and lesbians works. The main part analyses *The Country Teacher* and *Dolls* from the ideological perspective and tries to expose, how the heterosexual discourse operate in chosen films. By using the methodology of the *queer* theory it also describes, how are the information about gender and sexual identity organized. In the following chapter the films are explored in a broader section of cinematographic institution It concerns film's PR strategies and commercial campaigns on one hand and critical responses in the contemporary press on the other hand. The final part is founded by the reception study of *queer* audience, which coprehend not only the spectator's experience of chosen films, but reception modes and readers strategies as well.

Klíčová slova:

Queer, Queer teorie, Homosexualita, Česká kinematografie, Filmová recepce, Venkovský učitel, Pusinky

Klíčová slova:

Queer, Queer Theory, Homosexuality, Czech Cinema, Film Reception, The Country Teacher, Dolls

Obsah

1. Úvod	8
2. Queer tematika a český film	12
2.1. Queer	12
2.2. Queer film	14
2.3. Tendence v reprezentaci homosexuální tematiky v českém hraném filmu.....	16
2.3.1. Reprezentace a film	16
2.3.2. Typizace.....	18
2.3.3. Stereotypizace a český film	19
2.3.4. Queer aspekty mužského přátelství	24
3. Analýza filmů pomocí queer teorie	27
3.1. Queer teorie	27
3.1.1. Poststrukturalistické pojetí subjektu a identity	29
3.1.2. Performativnost genderu	30
3.1.3. Sexuální identita a koncept heteronormativity	32
3.2. Organizace sexuálního diskurzu	33
3.2.1. Uvnitř / Vně	35
3.2.2. Soukromé / Veřejné	41
3.2.3. Skryté / Viditelné	44
3.3. Kategorizace sexuality a proces coming outu	46
4. Venkovský učitel a Pusinky: propagace a reflexe v českém mediálním prostředí....	50
4.1. <i>Pusinky</i>	50
4.2. <i>Venkovský učitel</i>	55
5. Recepční studie gay a lesbického publika	62
5.1. Teoretizace gay a lesbického diváctví.....	63
5.2. Divácký průzkum	66
5.2.1. Filmová recepce a její ovlivňování.....	68
5.2.2. Kategorizace queer produkce a mód oslovení	71
5.2.3. Hodnocení české filmové produkce.....	73
5.3. Recepce <i>Venkovského učitele</i> a <i>Pusinek</i>	75
5.3.1. <i>Venkovský učitel</i>	76
5.3.2. <i>Pusinky</i>	78
5.4. Vyhodnocení výzkumu	78

6. Závěr	81
7. Použité prameny	82
Přílohy	91

1. Úvod

Analyzovat homosexuální obsah mediálních produktů není v dnešní době ojedinělou, natož zarážející praxí. Častější a otevřenější zobrazování gayů a leseb poutá pozornost nejen studentů, ale i akademiků či filmových a kulturních publicistů. Ať je motivace podobného zájmu spíše politického rázu nebo koresponduje se snahou analyzovat českou tvorbu pomocí méně známých teoretických nástrojů z oblasti genderových studií, obecně ji lze chápat jako jeden z projevů postupující liberalizace naší společnosti. I tato práce se pokusí přispět do diskuze o současné mediální prezentaci *queer* tematiky a podrobí detailní analýze dva české filmy: *Venkovského učitele* (Bohdan Sláma, 2008) a *Pusinky* (Karin Babinská, 2007). V rámci historie filmového zpracování dané problematiky je vybraným snímkům totiž přičítáno výsadní a přelomové postavení, neboť jako první učinily homosexuály hlavními postavami vyprávění. Cílem studie bude nicméně oslavovanou progresivnost vybraných děl zpochybnit a dokázat, že v otázce zobrazení příslušníků sexuální menšiny je na místě mluvit spíše o stvrzování zažitých představ a předsudků nežli o vymezování se vůči stávajícímu způsobu zobrazení.

Kritické přehodnocení si vyžadují nejen snímky samotné, ale i způsob jejich výkladu. Jelikož jsou *Pusinky* a *Venkovský učitel* především mainstreamovými filmy, obrací se primárně k většinovému divákovi. Takovýmto divákem je v naší společnosti heterosexuál, tedy člověk, pro něhož se setkání s domácí filmovou produkcí stává možností, jak se utvrdit ve správnosti své sexuální orientace. Vznik děl, které v českém kontextu poskytly zatím nejotevřenější pohled na odlišnou sexualitu, tak vyvolává hned několik otázek. Co nám filmy o homosexualitě říkají? V čem se podle nich homosexualita od heterosexuality odlišuje? Jaké vlastnosti homosexuálům filmy explicitně přidělují a co o nich sdělují spíše nepřímou? A dále: jak pracují se sexuální identitou, sexuálními kategoriemi a jak akt kategorizace odlišné sexuality probíhá?

V zodpovídání vytyčených otázek práce odmítá sociologický přístup k filmu, který hodnotí dobové zobrazování gay a lesbických postav na základě měnícího se postavení členů sexuální menšiny ve společnosti. Sociologická perspektiva je ostatně uplatňovaná v pracích z posledních let, jež rozebírají téma homosexuality v českém filmu. Texty Evy Chlumské, Ivy Baslarové, Ladislava Zikmunda a Věry Sokolové sledují vývoj filmového vyobrazení

homosexuality, popisují ho jako lineární a svou metodou usilují o psaní dějin reprezentace.¹ Pokaždé jsme se kvůli společenské tabuizaci homosexuality před rokem 1989 v českých filmech neselektovali s homosexuálními postavami, vznik *Venkovského učitele* a *Pusinek* podle zmíněných autorů svědčí o prohlubování společenského povědomí o homosexualitě. Dosavadní stav bádání se tak zakládá na zjednodušení vztahu filmového průmyslu a sociální reality, který chápe jako pouhé zrcadlení probíhajících společenských procesů. Ačkoli nemůžeme opomenout skutečnost, že *Pusinky* a *Venkovský učitel* vznikají v období uzákonění registrovaného partnerství mezi jedinci stejného pohlaví a napojují se na obecnou snahu homosexuály společensky zviditelnit, je nezbytné je přestat chápat jako pouze reflexivní.² Již samotný fakt, že společnost, v níž snímky vznikly, staví na existenci dvou navzájem se přitahujících pohlaví a prosazuje heterosexuální jako jediné správné sexuální vyjádření, vybízí k přehodnocení sdělení filmů.³

Práce, které by usilovaly o jinou nežli nastíněnou interpretaci vybraných filmů, v českém prostředí zatím nevznikly. Důvod lze spatřovat v samotné aktuálnosti a novosti *queer* tematiky v současné české kultuře. Mnohdy tak dílčí texty a články téma spíše otevírají, ale hlouběji teoreticky neprozkoumávají.⁴ Zatím nejsystematičtější odbornou prací, která u nás vznikla, je *Homosexualita v dějinách české kultury* Martina C. Putny, jež kompletuje studie o jednotlivých uměleckých oblastech.⁵ Přínos Putnova sborníku tkví v obecném představení a následné aplikaci metodologických nástrojů, které lze při rozboru *queer* tendencí v umění

¹ Iva Baslarová, L Word – L slova – láska, lechtivé (scény), lobby a hlavně lesby, lesby, lesby! *Cinepur*, 2009, č. 63. roč. 17. s. 37 – 38.

Iva Baslarová, Učitel miluje Láďu, Hanka šuká Išku, aneb, zrození českého queer filmu. *Cinepur* 16, 2008, č. 60, s. 18 – 20.

Eva Chlumská, Queer identity v českém filmu? In: Luboš Ptáček, Romana Veselá (eds), *Současný český a slovenský film*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci 2010, s. 231 – 238.

Eva Chlumská, Divný a divnější / Queer film a queer teorie. *Cinepur* 17, 2010, č. 71, s. 14 – 15.

Ladislav Zikmund, *Homosexualita a umění 1800 – 2000*. Praha: Obrazar.com 2006.

Ladislav Zikmund, *Texty o (queer) reprezentaci, kultuře, vizualitě*. Praha: Interaktiv.cz 2011.

Věra Sokolová, Reprezentace gayů a leseb v mainstreamových vizuálních médiích. In: Jan Kout, Aleš Rumpel, Martin Strachon, *Mediální obraz leseb a gayů*. Brno: STUD Brno 2006, s. 3 – 7.

² Zákon o registrovaném partnerství vešel v platnost 6. července 2006. O jeho přijetí usilovala organizace zvaná Gay a lesbická liga, kterou roku 2003 založil brněnský STUD. (Jan Seidl, *Od žaláře k oltáři*. Brno: Host 2012, s. 462)

³ Martin Fafejta, *Úvod do sociologie pohlaví a sexuality*. Věrovaný: Nakladatelství Jana Piskiewiczze 2004, s. 10, 22.

⁴ Jan Kolář, Téma: Queer film. *Cinepur* 17, 2010, č. 71, s. 1.

Rolf Simmen, „Moc toho nenajdete...“. *Cinepur* 14, 2006, č. 43, s. 12 – 13.

Lukáš Skupa, Všechno je krásné (mezi námi kluky): queer aspekty filmů Václava Kršky. *Cinepur* 17, 2010, č. 71, s. 19 – 21.

⁵ Martin C. Putna, *Homosexualita v dějinách české kultury*. Praha: Academia 2011.

využít. Právě na snahu přispívajících akademiků poskytnout jiný než tradiční pohled na české umění se pokusí tato práce navázat.

Stejně jako dosavadní výzkumy, i bakalářská práce nahlíží na *Venkovského učitele a Pusinky* v kontextu české kinematografie. Posuzuje snímky skrze teorii reprezentace a popisuje základní reprezentační mechanismy, které jsou při zobrazování gayů a leseb v médiích využívány. Při zkoumání praxe zobrazování homosexuálů v rámci široce distribuovaného mediálního produktu však studie dosavadní přístup překonává a poukazuje na jednostrannost užívané metody. Ve výkladu vztahu filmu a sociální reality vychází naopak z myšlenek kulturních studií, podle nichž je hlavní funkcí filmu šířit přijímaný ideologický diskurz.⁶ Jinak řečeno se práce od dosavadního pojetí homotematických⁷ snímků odlišuje v chápání reprezentace jako ideologicky podmíněného procesu.⁸

Pokud se přidržíme definice, že nám média, v tomto případě film, zprostředkovávají určité sociální náhledy na jednotlivé aspekty žitého světa⁹, snahou analýzy *Venkovského učitele a Pusinek* je rozkrýt jejich ideologický obsah a postihnout proces, jakým se do těchto filmových textů otiskuje dominantní sexuální diskurz.¹⁰ Základní interpretační strategií, kterou v tomto směru při čtení významů práce využívá, je dekonstrukce. Na úrovni filmového textu zkoumá rozchod rétorické strategie s logikou argumentů a odhaluje napětí, které vzniká mezi tím, co má text v záměru říct a co říká nepřímo. V diskursivní analýze pak rozebírá hierarchicky koncipovanou opozici homosexuality a heterosexuality nikoli za cílem zvrátit její uspořádání, ale ukázat, že jsou na sobě tyto kategorie závislé.¹¹ V tomto rozboru sexuálního diskurzu text pracuje především s nástroji *queer* teorie, která pojímá gender jako kulturně vytvořený a nestabilní sociální konstrukt. Vychází z prací teoretiků, jež významně ovlivnily debatu nad specifiky genderové a sexuální identity, a analýzou vybraných filmů usiluje o zpochybnění a

⁶ Rob Cover, *First Contact: Queer Theory, Sexual Identity, and "Mainstream" Film*. In: *International Journal of Sexuality and Gender Studies* 5, č. 1, 2000, s. 71.

⁷ Za homotematické se označují takové snímky, které si homosexualitu vybírají jako téma filmu. (Martin C. Putna, *Homosexualita v dějinách české kultury*. Praha: Academia 2011, s. 27)

⁸ Vycházím zde z pojetí neomarxistického filozofa Louise Althussera, který ideologii popisuje nikoli jako „vědomě zastávaný systém názorů, který si lidé zvolí nebo zavrhnou“, ale „způsob, jímž vnímáme realitu“. Ideologie je jinými slovy všeprostupujícím systémem a ztělesňuje to, co lze popsat jako přirozenou, neproblematickou realitu, k níž se celý život vztahujeme. (Pam Morrisová: *Literatura a feminismus*. Brno: Host 2000, s. 15)

⁹ Janet Staiger, *Media Reception Studies*. New York: NYU Press 2005, s. 133.

¹⁰ Pojem diskurz označuje usměrněné formy hovoru o určitém předmětu, jejichž prostřednictvím objekty a praktiky získávají na významu. Jde o praxi, v níž je prostřednictvím jazyka vytvářeno vědění a během níž je dáván význam materiálním objektům a sociálním praktikám. Podle Foucaulta diskurz řídí jednak to, co a za jakých sociálních a kulturních podmínek může být řečeno, stejně jako určuje, kdo, kdy a kde může mluvit. (Chris Barker, *Slovník kulturních studií*. Praha: Portál 2006, s. 42 – 43)

¹¹ Chris Barker, *Cultural Studies. Theory and Practise*. London: SAGE Publications 2000, s. 29.

přehodnocení binárního genderového systému. Zároveň je ambicí práce tuto poststrukturalistickou genderovou teorii představit, neboť v českém prostředí představuje stále nový a do jisté míry neznámý nástroj, který lze při rozboru filmů použít.

Od dosavadního způsobu zpracování tématu se bakalářská práce odlišuje ještě v jednom ohledu. *Pusinky* a *Venkovského učitele* neanalyzuje pouze v kontextu mocenských vztahů, které v kultuře panují, ale zkoumá detailněji i pozici filmů v rámci kinematografického aparátu.¹² Na jedné straně věnuje pozornost vlastní prezentaci snímků a pokládá si otázku, koho filmy chtěly oslovit. Zaměřuje se především na funkci, jakou ve strategii oslovování sehrávala právě homosexuální tematika. Na druhé straně se soustředí na přijetí filmů v daný historický okamžik a popisuje možné způsoby výkladu homosexuálního motivu. Mapuje kritické ohlasy v kulturních či filmově-odborných periodikách a usiluje o to charakterizovat dominantní interpretační strategii.

Zcela původní je bakalářská práce v diváckém průzkumu *queer* publika, který je předmětem poslední kapitoly. Zdůrazněme, že homosexuálové byli zatím zcela přehlíženými diváky, tudíž se výzkum snaží alespoň rámcově tuto skupinu přiblížit. Využívá k tomu metodologii recepčních studií a věnuje se nejen otázce, jak gayové a lesby vnímají *Venkovského učitele* a *Pusinky*, ale snaží se obecněji prozkoumat, jaké recepční strategie při sledování filmů uplatňují.

Nastíněné rozčlenění práce do čtyř oblastí – filmy v kontextu české kinematografie, rozbor jejich ideologického obsahu, prozkoumání propagace a reflexe v mediálním prostředí a přijetí homosexuálními diváky – otevírá mnoho otázek. Tou ústřední, kterou se pokusí text zodpovědět, je, za jakých podmínek můžeme vybrané snímky považovat za progresivní a pro českou kinematografii přínosné? Vyzdvihněme, že výchozí pozice, z níž práce vychází, je kritická. Úlohu vybraných filmů spatřuje v šíření heterosexuálních norem, a tudíž usiluje o problematizování jejich sdělení. Ačkoli se tento cíl může jevit příliš ambiciózní, věřím, že se rozšířením zájmu i za hranice filmových textů práce vyhne nechtěné nadinterpretaci obsahu a ve výsledku poskytne ucelený pohled na problematiku filmové reprezentace homosexuality v českém filmu.

¹² Pojem filmového aparátu zavádí ve výkladu charakteristických aspektů filmu Jean-Louis Baudry. Aparát podle něho zahrnuje „nejen vědecký, technický základ filmové projekce (appareil de base), ale také celou filmovou instituci, její způsoby propagace, rozšiřování a řízení sociálních a psychických prostorů (dispositif)“ (Petra Hanáková, Filmový aparát. *Cinepur* 10, 2001, č. 17, s. 43)

2. Queer tematika a český film

Na první pohled se může zdát, že *Pusinky* a *Venkovského učitele* spojuje především pojetí hlavních postav jako *queer*. Oba filmy jsou si podobné však i ve způsobu, jakým zasahují do vývoje filmového zpracování *queer* tematiky. I když se svým uchopením problematiky z tradice vyčleňují, při detailnějším prozkoumání zjišťujeme, že stále stvrzují představy, které o homosexuálech šířily předchozí díla české kinematografie. Právě podobnosti či rozdílnosti se staršími snímky rozebírá následující pasáž, která se současně věnuje i popisu typicky užívaných technik ve filmové reprezentaci homosexuálů. Nejprve se nicméně pozastavme u problému klasifikace *queer* filmů a podívejme se na to, jakých významů může samotný pojem *queer* nabývat.

2.1. Queer

Zásadní problém termínu *queer* spočívá v jeho nepřesnosti a otevřenosti, neboť je v zásadě nespécifikujícím označením. V anglickém jazyce slouží nejběžněji jako pojmenování pro něco divného, podivného, výstředního či zvláštního. Jako podstatné jméno pak označuje podivína, alternativně „teplouše“, což poukazuje na pejorativní rozměr, který byl (a částečně stále je) pojmu v anglofonní oblasti přisuzován. Podíváme-li se však detailněji na *queer* jako na samostatný termín, odkryje se nám široké pole, v němž nachází své uplatnění.

Ačkoli je dnešní době *queer* zastřešujícím sociopolitickým termínem, který označuje osoby s lesbickou, gay, bisexuální, transgender, transsexuální a intersexuální identitou¹³, v minulosti odkazoval spíše k homosexualitě samotné. To svědčí především o změně v konceptualizaci ne-heterosexuálních vztahů. Výraz „homosexuál“¹⁴, který první pojmenovával jedince orientované na osoby stejného pohlaví, byl od 20. let 20. století postupně shledáván zástupci menšiny jako nevyhovující, neboť odkazoval k medicínskému a tudíž patologickému výkladu stejnopohlavní lásky. Na přelomu 60. a 70. let tak příslušníci sexuální menšiny v boji za svá práva začali využívat slangového výrazu „gay“, který v 19. století označoval ženu pochybných mravů. Touto snahou zasadit se o tvorbu vlastního společenského obrazu

¹³ Jako synonymum termínu *queer* je v dnešní době využíváno také označení LGBTI, které je zkratkou výčtu minoritních sexualit (lesbický/gay/bisexuální/transgender/intersexuální). (Eva Chlumská, *Queer identity v českém filmu?* In: Luboš Ptáček, Romana Veselá (eds), *Současný český a slovenský film*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci 2010, s. 231)

¹⁴ Termín homosexualita byl poprvé použit v roce 1896 švýcarským lékařem Karolyem Mariou Benkertem, který jím označoval takové jedince, kteří mají citový i sexuální zájem o osoby stejného pohlaví. Soustavně začal být termín využíván v 90. letech anglickým sexuologem Havelockem Ellisem.

vyjadřovali především politický postoj k homosexualitě, jež byla doposud chápána pouze jako deviační forma heterosexuality.¹⁵ Zatímco však termín „gay“ představoval spíše úsměvnou nálepkou, označení „*queer*“, které se v 90. letech stalo novým výrazem pro gay a lesbickou identitu, odkazovalo ke svému původnímu urážlivému vyznění. Jeffrey Weeks nicméně podotýká, že změna v užívání pojmů sloužících k označení konkrétních sexuálních identit je současně i změnou jejich původního významu. Proměna pojmosloví tak svědčí jak o měnícím se společenském označování homosexuality¹⁶, tak i socio-politických podmínek života jako takových.¹⁷

Jako výhradně odborného pojmu začalo být slova *queer* využíváno během postmoderního obratu ve feministických, genderových a sexuálních studiích. Podle Davida Halperina již nemůžeme *queer* chápat jako pojem, který bezpodmínečně k něčemu odkazuje, tedy neoznačuje ani konkrétní sexuální identitu.¹⁸ Jinými slovy ho nelze nadále využívat jako jiného výrazu pro homosexuální orientaci. Podobného názoru je i americká teoretička Eve Kosofsky Sedgwicková, která souhlasně tvrdí, že *queer* lze jako deskriptivního pojmu použít pouze v první osobě, konkrétněji v rámci sebeidentifikace, jejíž hlavní strategií je odpor vůči všemu, co se profiluje jako normální.¹⁹ *Queer* tak ve výsledku slouží jako označení odkazující k jiné, než „klasické“ heterosexuální orientaci, a zároveň zahrnuje touhu i subjekty vymezující se vůči normativní homosexualitě.²⁰

Jak je patrné, *queer* už není pouhým souhrnným označením pro gaye a lesby, ale vztahuje se i k dalším, ne-normativním a ne-heterosexuálním identitám a podobám vztahů. Z nastíněné terminologické historie je též zjevné, že to byla po většinu času spíše homosexualita, která je stále považována za společensky nejviditelnější projev *queer* chování. To poukazuje na stále převládající uvažování o homosexualitě ve smyslu jinakosti a s ní spojené podezřelosti a abnormálnosti. I když představa homosexuality jako něčeho, co ohrožuje chod společnosti, přetrvává i v (post)moderním uvažování, mnoho *queer* teoretiků shledává jako nejvýraznější projev *queer* chování naopak transgender.²¹ Vzhledem k faktu, že se *Pusinky* snaží zprostředkovat lesbickou zkušenost, a obdobně *Venkovský učitel* tematizuje postavení gayů ve společnosti, bude nicméně na následujících stranách termín používán v jeho starším

¹⁵ Annamarie Jagose, *Queer Theory*. Victoria: Melbourne University Press 1998, s. 72.

¹⁶ Tamtéž, s. 75.

¹⁷ Chris Beasley, *Gender and sexuality: critical theories, critical thinkers*. London; Thousands Oaks 2005, s. 164.

¹⁸ Annamarie Jagose, *Queer Theory*. Victoria: Melbourne University Press, 1998, s. 95.

¹⁹ Tamtéž, s. 97.

²⁰ Martin C. Putna, *Homosexualita v dějinách české kultury*. Praha: Academia 2011, s. 362.

²¹ JoAnne C. Juett and David M. Jones (eds): *Coming Out to the Mainstream*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing 2010, s. 7.

vymezení, tedy jako pojem odkazující primárně k těmto dvěma identitám. Učiněno je tak nicméně s vědomím, že se jedná o redukci na pouhý jeden z mnoha významů.

2.2. Queer film

I když nebylo možné do roku 1989 ve své podstatě na plátně spatřit gay a lesbické postavy, můžeme přesto pojem *queer* v souvislosti s československou filmovou produkcí užívat. Být, stávat se, identifikovat se či jednat *queer* totiž znamená především překračovat, rozrušovat a podryvat heterosexuální normy a konvence.²² I heterosexuální postavy tudíž můžeme definovat jako *queer*. Mluvíme však o příslušných dílech pak automaticky jako o *queer* filmech? Lze o *queer* filmu uvažovat vůbec jako o žánru? A případně, za jakých podmínek lze pod tuto kategorii zařadit *Venkovského učitele* a *Pusinky*?

Obdobně jako označení *queer*, i pojem *queer* film se vzpírá jasné definici a kategorizaci. Harry Benshoff a Sean Griffin, autoři knihy *Queer Images: A History of Gay and Lesbian Film in America*, se ve snaze postihnout různé podoby *queer* filmů uchylují hned ke čtyřem charakteristikám. Na úrovni filmové diegeze lze podle nich za *queer* považovat takový film, v němž se vyskytují *queer* postavy (tj. gayové, lesby, bisexuálové, transgendeři, a dále postavy, které homosexualitu či bisexualitu pouze konotují či vybočují z převažujících genderových a sexuálních norem). V kontextu filmové tvorby jím je i dílo, mezi jehož tvůrci a tvůrkyněmi jsou muži a ženy identifikující se ne-heterosexuálně.²³ Co se týče možností recepce, za *queer* film lze označit také snímek, který je čten z *queer* hlediska. Podle autorů mají nicméně potenciál být chápány jako *queer* všechny filmy vyzývající diváka k identifikaci s postavami, které se zřetelně odlišují od jejich vlastních představ, jací sami mají být a co shledávají v kontextu sebepojímání jako normální.²⁴

Jak *Pusinky*, tak *Venkovského učitele* můžeme na základě této poněkud široké definice označit jako *queer* filmy hned z několika důvodů. V první řadě se oba filmy zabývají *queer* tematikou, neboť konfrontují diváka s problémem *coming outu* členů sexuální menšiny. Druhé charakteristice pak vyhovují pouze *Pusinky*, jelikož autorkou scénáře je scenáristka Petra Uršelová, jenž téma lesbické orientace zpracovávala na základě osobní zkušenosti. Uršelová, která žije v registrovaném partnerství, se ve své tvorbě (zahrnující spolupráci na

²² Tamtéž.

²³ Eva Chlumská, Queer identity v českém filmu? In: Luboš Ptáček, Romana Veselá (eds), *Současný český a slovenský film*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci 2010, s. 232.

²⁴ Harry M. Benshoff and Sean Griffin, *Queer Images: A History of Gay and Lesbian Film in America*. Lanham: Rowan and Littlefield 2006, s. 9 – 12.

českém seriálu *Ulice* či televizním cyklu *Nevinné lži*) systematicky věnuje otázkám spojených s postavením leseb v české společnosti a podílí se na procesu jejich mediálního zviditelňování. O *Pusinkách* můžeme tudíž mluvit jako o homotextuálním²⁵ snímku, tj. dílu, do něhož se promítá homosexuální orientace jeho tvůrce. *Venkovského učitele* můžeme řadit naopak k filmům homotematickým, neboť je jeho autor heterosexuál, který z homosexuality činí pouze jedno z témat filmu. Jak napovídá název práce, vybrané filmy jsem se s ohledem na jejich prvenství, spočívající ve vytvoření historicky prvních homosexuálních protagonistů v české kinematografii, rozhodla ve výsledku definovat jako „první *queer* filmy“. I když můžeme z ideologického hlediska průlomovou snímku zpochybnit, stále do vývoje filmového zpracování *queer* tematiky zasahují hlubším problematizováním normativního pojetí sexuálních kategorií.

Podstatná je na uvedené definici zároveň důležitost, kterou přikládá konceptu jinakosti. To, co na filmu shledáme jako jiné, abnormální či odlišné, se váže nejen na naši pozici v rámci společnosti, ale především na kulturní a národní tradici, v níž vyrůstáme. Na komplikace spojené s aplikací kategorizace, jež je přizpůsobena modelu americké produkce, poukazuje kupříkladu Robin Griffiths. V kontextu evropské kinematografie označuje jako *queer* naopak taková díla, která provokativním způsobem upozorňují na omezení nejen zažitého pojetí sexuality, ale i národních rysů.²⁶ Filmová tvorba podle Griffithse ztělesňuje praxi označování a my na ní tak musíme nahlížet jako na specifický „mód komunikace, vyjadřování a zábavy“, který nežli aby stvrzoval, spíše zpochybňuje „geografické, lingvistické a ontologické zákonitosti identity a touhy“.²⁷ Tím, že se svou koncepcí nevztahuje pouze k identitě sexuální, ale poukazuje na problematiku identity ve filmu jako takovou, směřuje diskuzi i k otázce vlivu národních kinematografických tradic na podobu gay či lesbických filmů. Film nestačí vnímat pouze jako zábavu, ale je nezbytné o něm uvažovat především jako o kulturním artefaktu, jenž využívá reprezentační praktiky dané kultury.²⁸ Na *Venkovského učitele*, *Pusinky* i ostatní filmy z domácí produkce tak nestačí pohlížet pouze prizmatem politiky sexuální identity, jež je vlastní anglo-americkému kontextu, ale je zcela nezbytné vztahovat pojetí sexuální odlišnosti ke konceptu jinakosti, s nímž pracuje český film. V případě

²⁵ Pojem zavádí v roce 1978 Jacob Stockinger, jenž za homotextuální považuje taková díla, jejichž autor homosexualitu netematizuje, ale spíše maskuje. (Martin C. Putna, *Homosexualita v dějinách české kultury*. Praha: Academia 2011, s. 29)

²⁶ Robert Griffiths, *Queer Cinema in Europe*. Bristol: Intellect Books 2008, s. 15.

²⁷ Tamtéž.

²⁸ Petra Hanáková, *Imagining National Identity in Czech Postcommunist Cinema*. In: Petra Hanáková, K. B. Johnson (eds), *Visegrad Cinema: point of contact from the New Waves to the Presents*. Praha: Katedra filmových studií FF UK: Casablanca 2010, s. 158.

Venkovského učitele to například znamená si pokládat otázku, co nám soudobé filmy o mužích říkají a čím se od nich postava homosexuála odlišuje.

2.3. Tendence v reprezentaci homosexuální tematiky v českém hraném filmu

Zabývat se obrazem homosexuality ve filmu znamená se zaobírat také otázkou, na jakých principech funguje mediální, konkrétněji pak filmová reprezentace. Prezentace sociálních skupin skrze kulturní produkty totiž ovlivňuje částečně pojetí sebe sama, neboť masově šířené obrazy ukazují, jaké místo jedincům v rámci společnosti přísluší a jaká v ní mají práva. Následující část tak rámcově ozřejmuje principy, jež jsou ve filmovém zpracování *queer* tematiky užívány nejčastěji. Poskytuje nejprve krátký úvod do teorie reprezentace, skrze niž následně nahlíží do historie českého filmu. Třebaže není v možnostech textu psát detailní dějiny homosexuality v mainstreamových snímcích, na příkladech relevantních filmových děl se pokusí postihnout alespoň základní vývoj reprezentace *queer* témat.

2.3.1. Reprezentace a film

Náš přístup k okolí a světu obecně je vždy zprostředkován skrze reprezentace. Aby jedinec mohl porozumět realitě v celé její šíři, vytváří reprezentační systémy, které mu alespoň částečně umožňují proniknout k jejím dílčím součástem. Reprezentace jednotlivých aspektů reality, jakými jsou například „předměty, lidé, skupiny, místa, události, společenské normy či kulturní identity“, pak mohou být vytvářeny „jakýmkoli médiem a jsou základním znakem společenského života“.²⁹ Na jakých principech nicméně reprezentační systémy, jež jsou využívány i ve filmu, pracují?

Pokud svět vidíme výhradně skrze reprezentace, jak tvrdí kupříkladu francouzský filozof Jean Baudrillard, chápeme je nutně ve srovnání s žitým světem jako více „reálné“.³⁰ Reprezentace jinými slovy zpětně realitu ovlivňují, čímž ji současně definují.³¹ Problém však nastává v momentě, kdy si uvědomíme, že jsou pouhou abstrakcí. Žádný reprezentační systém ze své podstaty nemůže obsáhnout realitu v celé její komplexnosti a vždy produkuje pouhé náhrady „reálných“ věcí. Reprezentace tak nikdy nemůže být vším, naopak je pouze něčím,

²⁹ Chris NewBold, Oliver Boyd-Barrett, Hilde Van Den Bulck, *The Media Book*. London: Arnold 2002, s. 260.

³⁰ Jean Baudrillard, *Simulations*. New York: Semiotext(e) 1983, s. 32. (cit. Jen Webb, *Understanding representation*. Los Angeles, London: Sage 2009, s. 132).

³¹ Jen Webb, *Understanding representation*. Los Angeles, London: Sage 2009, s. 26.

neboť funguje na principu citace a pojmenování, tj. vzniká jako výsledek procesu, během něhož znaky a symboly získávají zástupný charakter.³²

Proces re-representace, tedy znovu zpřítomnění něčeho, co absentuje, je v první řadě momentem konstrukce významu. Ten však není nikdy zcela zabezpečen a je naopak otevřený různým výkladům a alternativním čtením. Budeme-li reprezentaci totiž charakterizovat i jako prezentaci, vždy bude nezbytně odkazovat k procesu užívání kódů a konvencí dostupných kulturních forem. Podle Richarda Dyera jsou dané formy určitým vymezením toho, co může být řečeno o realitě v dané společnosti a v daném čase. Reprezentace tak v procesu zobrazování nemůže být nikdy odrazem reality samotné, vždy je pouhou reprezentací jiné reprezentace a tudíž je její pravdivost omezena kulturním kontextem. Tento problém je patrný obzvlášť v případě tvorby mediálních obrazů sociálních skupin. Reprezentace mají skutečné důsledky pro skutečné lidi především ve způsobu, jakým vymezují, čím lidé mohou v dané společnosti být.³³ Z toho vyplývá, že reprezentace je nedílnou součástí identifikace jedince a tato její implicitní přítomnost v procesu stávání se sám sebou je hybným momentem konstrukce identity. Formuje-li se však částečně identita skrze dostupné reprezentace, jaký dopad na pojetí sebe sama mají obrazy, jež jsou vytvářeny někým jiným, tak jako je tomu například u *Venkovského učitele*, jehož autorem je konzervativní a zároveň věřící heterosexuál?

W. J. T. Mitchell v tomto kontextu zdůrazňuje, že reprezentováno je pokaždé *něco – někým – někomu*. O tvorbě reprezentace tak navrhuje uvažovat jako o formě sociální komunikace.³⁴ Tím, že reprezentace jedinci umožňují lépe porozumět svému okolí, mu současně dovolují s tímto prostředím komunikovat. Kdo je však oprávněn reprezentace vytvářet? Režim reprezentace byl vždy polem, v němž podle Dyera panovalo jasné rozdělení mocenských vztahů a z historického hlediska moc nad reprezentacemi spadala výhradně do rukou „bohatých, bílých, heterosexuálních mužů“.³⁵ Právě ti, jež mají přístup k moci konstruovat reprezentace vybraných společenských uskupení, jsou současně zdánlivě v procesu tvorby obrazů nepřítomní. Představují lidskou normu, jež není blíže specifikována.³⁶ To poukazuje nejen na problematičnost prezentace společensky umlčované skupiny, ale i na proces, v němž

³² Více k problému reprezentace: W. J. T. Mitchell, *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago: University of Chicago Press 1994; Stuart Hall (ed.), *Cultural Representations and Signifying Practise*. London: Open University Press 1997; Bill Nichols, *Ideology and the Image: Social Representation in the Cinema and Other Media*. Bloomington: Indiana University Press 1981.

³³ Richard Dyer, *Images that Matter: Essays on Representations*. New York: Routledge 1993, s. 3.

³⁴ Veronika Veberová, Petr A. Bílek, Vladimír Papoušek, David Skalický (eds): *Jazyky reprezentace*. Praha: Akropolis 2012, s. 7.

³⁵ Richard Dyer, *Images that Matter: Essays on Representations*. New York: Routledge 1993, s. 2.

³⁶ Tamtéž, s. 4.

je jinakost pokaždé popisována detailněji nežli norma, od které se odchyluje. Ačkoli nelze způsob reprezentace homosexuality zjednodušovat a omezovat na pouhý jeden z užívaných principů, faktem zůstává, že v *Pusinkách* a *Venkovském učiteli* je tím, na co není směřovaná divákova pozornost, právě heterosexuality. Především *Venkovský učitel* se věnuje popisu homosexuální, nikoli heterosexuální identity. Způsobem, jakým tak činí, se nicméně oba filmy podobají ostatním českým filmům a vytváří dojem společenského vystrnadění homosexuálů. Jak toho nicméně docilují a o jakých reprezentačních mechanismech mluvíme?

2.3.2. Typizace

K reprezentaci homosexuálních postav ve filmu se pojí specifický problém, který vychází se samotné podstaty homosexuality, totiž její neviditelnosti. Neexistuje žádná fyziognomie, která by osobu deklarovala jako homosexuální, a nemůžeme mluvit ani o znacích, které by sloužily jako ekvivalent znakům pohlavním či rasovým.³⁷ Základ reprezentace homosexuality, jež se snaží učinit z neviditelného viditelné, tvoří spíše jakýsi repertoár gest, výrazů a postojů, které prozrazují (v případě, že to není explicitně vyjádřeno) něco o neheterosexualitě filmových postav. I v případě reprezentace homosexuality mluvíme o znacích, jež mohou být kvůli kulturní podmíněnosti tvorby významu vykládány zcela rozdílným způsobem. Aby mohl například způsob oblečení napovídat něco o homosexualitě postavy, musí jít nezbytně o takový vzhled, který bude považován za typický projev odlišné sexuální orientace v určitém společenském či historickém kontextu. „Typizace“, jak tvrdí Dyer, „je pro reprezentaci homosexuality téměř nezbytnou, neboť je produktem sociálních, politických, praktických a textuálních ustanovení.“³⁸

Za typizovanou můžeme považovat takovou postavu, která je vystavěna na základě několika „okamžitě rozpoznatelných a vymežujících vlastností“. Ty se během vývoje příběhu neproměňují a „odkazují k všeobecným, stále se opakujícím představám o lidském světě“.³⁹ Typ homosexuála se podle Dyera zároveň obejde bez „potřeby ustanovit sexualitu postavy skrze narativ nebo dialog“, jelikož tuto skutečnost „uvádí doslova na první pohled“.⁴⁰ Přestože existují konvenční způsoby, jak pomocí určitých témat v hovoru naznačit, že ta která postava je homosexuální, typizace se vztahuje převážně k ikonografické rovině. Typ je definován svou estetickou funkcí, neboť homosexualitu naznačují nejprve vybrané vizuální

³⁷ Tamtéž, s. 19.

³⁸ Tamtéž.

³⁹ Tamtéž, s. 13.

⁴⁰ Tamtéž, s. 22.

kódy. Teprve až následně je určen funkcí sociální, která je vlastní spíše jeho podkategorii – stereotypu.

Jako mód reprezentace se typizace zakládá na bezprostředním procesu zevšeobecnění konkrétního rysu. Vychází z redukce na lehce rozeznatelný znak či skupinu znaků, na jejichž základě recipient zařazuje postavy do jemu známých společenských kategorií. To poukazuje podle Dyera na sociologickou podmíněnost typizace a základní potřebu lidských společností učinit svět srozumitelným pomocí klasifikace. Kupříkladu „homosexuál“ či „lesba“ jsou dvě z mnoha identit, skrze něž naše společnost organizuje a pojmenovává sexualitu. Kategorizace sexuality však podle *queer* teorie není přirozenou, nýbrž historicky podmíněnou aktivitou, což názorně doloží analýza *Venkovského učitele a Pusinek*.

Ať už se nicméně budeme zabývat jakoukoli etapou české, potažmo československé produkce, základním předpokladem je chápat jednotlivá pojetí homosexuality a její zpodobnění v návaznosti na jak filmovou, tak uměleckou tradici. Dobově poplatné filmy prezentují jako typické ty charakterové vlastnosti, které odpovídají společností přijaté typologii. Problematičnost homotematických snímků, které vznikly ještě před *Venkovským učitelem* a *Pusinkami*, spočívá právě v tom, že typizace gay a lesbických postav je v nich natolik radikální, až potlačuje všechny charakterové rysy ve prospěch rysu sexuálního. Homosexualita zde funguje jako základní definiční znak. Je příznačné, že odlišná sexualita je v naší kultuře prezentovaná jako rozkročená mezi mužským a ženským genderem a gayové a lesby představují osoby snažící se přejmout vlastnosti, které jsou tradičně připisované druhému pohlaví. Tato snaha je však vždy předurčena k neúspěchu a homosexuální jedinci působí jako nedokonalí jedinci.

2.3.3. Stereotypizace a český film

Jednou z metod, která je ve filmovém zobrazování gay a lesbických postav užívána nejčastěji, je mód opakované reprezentace nazývané jako stereotypizace. Stereotypy se jako první zabýval v roce 1922 sociální psycholog Walter Lippman, který je označil jednak za „obrázky v našich hlavách, které přispívají k organizovanému, méně či více konzistentnímu obrazu světa“, a dále za „normativní představy, zvyky či očekávání vztahující se k ostatním lidem“.⁴¹ Stereotypy v Lippmanově pojetí fungují jako jakési symbolické mechanismy, které člověku usnadňují percepci a poznávání komplexního a dynamického světa; jejich užívání tak

⁴¹ Jorg Schweinitz, *Film and stereotype*. New York: Columbia University Press 2006, s. 4.

shledává jako nezbytné. Z okolního světa si nicméně vybíráme pouze to, co pro nás kultura již definovala, co „stereotypovala“. Stereotypy tudíž fungují zároveň i jako sociálními kódy podporující kulturní standardizaci.⁴² Říkají, co je normální a spolehlivé, a jejich stvrzování je součástí individualizace subjektů. To je podle Dyera jejich nejdůležitější funkcí, neboť vymezují hranici mezi tím, co je považováno za legitimní a co nikoliv.

Stereotyp chápaný nikoli jako objekt, nýbrž jako otevřený konstrukt, se objevuje i v definici W. J. T. Mitchella, jenž považuje stereotypy za „médiu sloužící ke klasifikaci druhých subjektů“, konkrétněji „těch tříd lidí, které jsou objektem diskriminace a jejichž zobrazení je především negativní“.⁴³ Pojetí společenských skupin ocitajících se mimo většinovou společnost považuje za stereotypní kupříkladu i Dyer, když tvrdí, že „při vytváření stereotypů dominantní skupina aplikuje svoje normy na skupinu podřízenou, druhá jmenovaná se jeví jako nevyhovující z toho důvodu neadekvátní, podřadnou, chorou nebo groteskní, a dominantní skupina tudíž upevňuje vlastní legitimní význam a svou nadvládu“.⁴⁴

Stereotypy, které se vztahují k vyobrazení homosexuality ve filmu, pracují nejčastěji s genderovým rozdělením na typicky maskulinní a femininní chování, jež je prosazováno heterosexuální společností.⁴⁵ Podle Dyera jsou gayové tradičně zobrazováni jako „zženštilí“ a lesby jako „mužatky“, v čemž se odráží samotný výklad homosexuality jako inverze správného sexuálního vyjádření. Gay postavám jsou připisovány ženské vlastnosti, jakými jsou kupříkladu přecitlivělost, iracionálnost či intenzivní péče o svůj vzhled, zatímco lesby jsou vykreslovány jako agresivní a hrubé. Popsané vyobrazení se v české tvorbě přitom týká převážně epizodních postav. Jelikož není homosexualita v případě dílčích postav z podstaty problematizována, vybraní jedinci, jak jsem ostatně naznačila již v charakteristice filmového typu gaye či lesby, zůstávají kdesi na pomyslném švu mezi ženským a mužským pohlavím. Z pohledu heterosexuální ideologie jim zpravidla tato determinovanost zabraňuje být právoplatným mužem či ženou.

Nejběžněji plní stereotyp zženštilého gaye v českém filmu komickou funkci. Směšného homosexuála nacházíme jak v komediálních filmech, jako tomu je ve filmech *Jak svět přichází o básníky* (Dušan Klein, 1982), *Jak ukrást Dagmaru* (Jaroslav Soukup, 2001)

⁴² Tamtéž, s. 7.

⁴³ Tamtéž, s. 13.

⁴⁴ Richard Dyer, Stereotyping. In: Gigi Meenakshi Durham, Douglas M. Kellner, *Media and Cultural Studies: Keywords*. Oxford: Blackwell Publishing Ltd. 2006, s. 356.

⁴⁵ Maskulinita je pojem označující takové projevy chování, jež jsou chápány jako typicky mužské. Jsou kladeny do opozice vlastnostem tradičně připisovaným ženám, které se nazývají femininní.

v trilogii *Slunce, seno...* (Zdeněk Troška, 1983, 1989, 1991), tak v „muzikálu totalitního věku“ *Kouř* (Tomáš Vorel, 1990). Zdroj komiky tkví právě v oddálení postav od ustálených genderových norem či v nedorozuměních, které vznikají, když se snaží navázat intimnější vztah s osobami stejného pohlaví. Jinak je tomu v případě *Venkovského učitele*, v němž se nesetkáváme se zesměšňováním homosexuální postavy. Ačkoli se kvůli své odlišnosti Petr dostává do situací, v nichž naráží na společenské konvence, nejsou tyto chvíle zlehčovány. Přestože se protagonista Slámova filmu z popsaného pojetí vyčleňuje, neznamená to však, že stereotypizace na postavě nepodepisuje.

Uchopení učitelovy postavy se sice nepřibližuje současným mediálním obrazům gayů, napojuje se však na tradici daleko starší a rozvíjenější spíše v literární tvorbě. Petr není zženštilý a afektovaný, co je ale důležitější, není přehnaný ve vyjadřování svých emocí. Je citlivým samotářem, jenž se v obavách z odmítnutí ať již okolím, tak i objektem svého zájmu, uzavírá do svého nitra. Zároveň neodpovídá ani stereotypnímu obrazu gaye jako nešťastného zoufalce, jakým je kupříkladu hysterický Kytka z filmu *Šeptej* (David Ondříček, 1996), který se konstantně projevuje jako majetnický, vztahovačný a žárlivý. *Venkovský učitel* pracuje naopak se stereotypem gaye jako mladého strádajícího muže, pro něhož je jeho jinakost zdrojem tíživé melancholie a smutku. Stejně jako ostatní stereotypy, i tento kombinuje a spojuje několik tradic reprezentace najednou. Přejímá kupříkladu klasické zpodobnění trpícího mladíka, konkrétněji křesťanskou adoraci mužského utrpení.⁴⁶ Stěžejní je pro homosexuála tohoto typu komplikovaný vztah k mužství, neboť přepjatá senzitivnost, jíž trpí, mu nedovoluje stát se plnohodnotným mužem. Východisko a současně řešení těžkého životního úkolu představuje buďto sebezapření a podřízení se prosazované normálnosti, v lepším případě postava potkává někoho, kdo je stejně odlišný. Nejradikálnější možností, jak ulevit vnitřnímu bolu, je alternativně sebevražda, o níž se protagonista Slámova filmu v závěru filmu pokusí. Ale i v této snaze fatálně ztroskotává.

Tragickou trpící postavu mladíka nacházíme v kontextu českého umění již u básníka Julia Zeyera a obdobně se figura slabého senzitivního chlapce vyskytuje v dílech Jaroslava Foglara a Ladislava Fukse.⁴⁷ Filmový předobraz Slámova učitele můžeme najít v dílech režiséra Václava Kršky, jehož hrdinové prozkoumávají hranice společensky prosazovaných norem a odmítají naplňovat očekávání, která doba na muže klade. Ve zmíněných případech nicméně

⁴⁶ Vztahem mezi obdivem mužského utrpení v křesťanství a možnými homosexuálními podtexty se zabýval kupříkladu Raymond de Becker v knize *The Other Face of Love* (London: Neville Spearman & Rodney Books 1967) či Michel del Castello v *Saint Sébastien: Adonis et Martyr* (Paris: Persona 1983).

⁴⁷ Martin C. Putna, *Homosexualita v novodobé české literatuře*. In: Martin C. Putna *Homosexualita v dějinách české kultury*. Praha: Academia 2011, s. 90 – 118.

hovoříme o autorech, jež o své homosexuální orientaci nemohli či nechtěli mluvit otevřeně, a jsme odkázáni zkoumat pouze způsob, jakým v dílech šifrují homosexuální motivy. Možná i z důvodu své nenápadnosti se reprezentace gaye jako smutného muže ve srovnání s frekventovanými obrazy nesprávného sexuálního vyjádření nejeví tolik stereotypní. O to pozoruhodnější je *Venkovský učitel* v postupném podřizování ústřední postavy stereotypu vycházejícího z homofobního výkladu homosexuality, jež prezentuje členy gay komunity jako zvrácené a nemocné. Negativní rozměr citů, které Petr chová k mladému chlapci, je upozadřován do momentu, kdy nedokáže nadále potlačovat svůj chtíč a ve chvílích spánku se chlapce začne dotýkat. To přibližuje Slámův snímek k dvěma českých filmů z 90. let, v nichž je homosexualita spojována s promiskuitou a prostitucí. Se stereotypem gayů jako perverzních mužů, kteří způsobují utrpení mladým, zmateným chlapcům, pracuje jednak Wiktor Grodecki ve filmu *Mandragora* (1997), v němž líčí osudy adolescentních heterosexuálů, kteří jsou okolnostmi přinuceni věnovat se gay prostituci.⁴⁸ Homosexualita je s prostitucí spojovaná i ve zmíněném snímku *Šeptej*, od hrdinů *Mandragory* se však prostitut Kytka liší tím, že preferuje osoby mužského pohlaví i v běžném životě.

Stereotypizace se nevyhýbá ani postavě učitelova bývalého přítele, který odpovídá naopak typu městského gaye. Město, postavené do protikladu vesnickému klidu a čistotě, ve *Venkovském učiteli* ztělesňuje moderní a dynamický život, který nabízí přehřel příležitostí. Je místem, v němž se homosexuální jedinci ztrácí z dohledu, kde se stávají pouhou anonymní postavou v davu a mohou prozkoumávat možnosti sexuálního života. Sexuální nezávaznost tvoří nedílnou součást městského světa plného zábavy, jenž je zároveň vykreslován jako zhýralý. Do spojitosti s dekadencí je homosexualita dáována v již zmíněném filmu Davida Ondříčka, kde se pohybujeme v pražském prostředí mladých a nezávislých lidí, a obdobně i *Mandragora* pracuje s motivem zkaženého velkoměsta. Třebaže *Venkovský učitel* téma společenského úpadku detailněji nerozvíjí, postava přítele přesto městskou neosobnost ztělesňuje. Na rozdíl od Petra je jeho bývalý milenec ve svých citech otevřenější, nevnímá svou orientaci jako problém a je povznesený nad rozruch, který příjezdem způsobuje. Negativní dopad, jaký má na vztahy mezi obyvateli vesnice jeho návštěva, je ostatně jiným potvrzením zhoubnosti městského způsobu života. S *Mandragorou* pojí postavu bývalého přítele také jedna věc: jako jeden ze sadistických zákazníků, který si objednává mladé prostitutky a stylizuje je do klasických antických póz, i jeho byt je vybaven sochami nahých mužských těl. Jen na moment filmy pracují s typem gaye, který odpovídá klasickému

⁴⁸ Osudy mladých prostitutek, kteří se prodávají mužským zákazníkům, sledoval Wiktor Grodecki i ve svých dokumentárních snímcích *Andělé nejsou andělé* (1994) a *Tělo bez duše* (1995).

antickému pojetí dokonalého mužského ideálu. Ten je však využíván spíše v dílech alternativních homosexuálních umělců, nežli ve většinových uměleckých produktech.⁴⁹

Obdobně pracují se stereotypy i *Pusinky* Karin Babinské. Zakřiknutá dívka Iška, která se postupně vyrovnává se svou odlišnou orientací, se také zdánlivě nepodřizuje negativní stereotypizaci. Je doslova ženskou obdobou smutného mladíka, z podstaty nešťastnou a lítostivou figurou. První lesbická žena Hanka, se kterou se setkává a s níž následně získává svou první sexuální zkušenost, se nicméně podřizuje zažitému pojetí lesby jako maskulinní ženy. I předobraz necitelné lesby nacházíme v 90. letech a to v prvotině Filipa Renče *Requiem pro panenku* (1991), v níž je krutost vychovatelek v ústavu pro duševně choré kladena do souvislosti s jejich homosexuální orientací. Jak však Iška později zjišťuje, Hančino ostentativní chování je pouze obranou pózou. *Pusinky* se od *Venkovského učitele* tedy na druhou stranu odlišují v reflexi, neboť zavedenou genderovou charakteristiku zpochybňují a upozorňují na povrchnost a mylnost šířených představ.

I když je v povaze stereotypů reprezentovat sociální skupiny jako neměnné a utvrzovat společnost v představách, jaké o příslušnicích těchto skupin chová, jejich stabilita je spíše zdánlivá. *Venkovský učitel* je důkazem, že stereotyp nemusí být nezbytně statickou, donekonečna variovanou a jasně čitelnou reprezentací. Může se přizpůsobovat také kontextu, v němž je aktuálně užíván či se proměňovat v závislosti na vývoji filmového zpracování dané problematiky. Změna v konceptualizaci a následném posunutí významu je v tomto ohledu možná i v případě, kdy se promění pozice, z níž je stereotyp čten.

Studie zabývající se obrazem homosexuality, homosexuálními podtexty či gay a lesbickými postavami v českém filmu dospívají právě k závěru, že učitel není stereotypně pojatou figurou. Jak dokládá výčet užívaných stereotypů, jedná se o mylný úsudek, k němuž vede omezení komparovaného materiálu pouze na polistopadové filmy. Tento deskriptivní přístup zároveň pracuje s ideálem pozitivního vyobrazení a mluví ve prospěch nové reprezentace sexuálních minorit, které byly po většinu času vyloučeny z mainstreamové tvorby.⁵⁰ Filmová díla jsou pak vyhodnocována na základě korektnosti zpracování a charakterizovat je můžeme v tomto přístupu přinejhorším jako negativní.

⁴⁹ Richard Dyer, *Images that Matter: Essays on Representations*. New York: Routledge 1993, s. 29.

⁵⁰ Richard Dyer, Gays in Film. *Jump Cut* 18, 1978, s. 15 – 16.

2.3.4. Queer aspekty mužského přátelství

Jelikož se tato práce snaží poskytnout alternativní pohled na homotematické snímky, na závěr kapitoly se krátce pozastavme u specifického motivu přátelství mezi muži, kolem něhož texty věnující se tématice filmového zpracování homosexuality krouží, ale nikdy ho nepojmenovávají a hlouběji neanalyzují.

Jako potenciálně homosexuální jsou shledávány takové podoby vztahů mezi dvěma muži, jež působí nepřírozně důvěrné a intimně. Už v socialistickém Československu, kde bylo souhlasné homosexuální chování mezi dospělými jedinci trestně stíháno, nacházíme filmy, v nichž se mužský svět jeví podezřelý z důvodu své nepřístupnosti ženám. Společenské tabuizování *queer* tematiky nám však nezabraňuje podrobit dnes již klasická díla odlišnému, nežli prosazovanému a správnému způsobu interpretace. Právě na odhalování *queer* podtextů se zakládá tzv. *queer* čtení, které odmítá dominantní způsob recepce díla a podrobuje na první pohled normativní filmový text novým interpretacím.⁵¹ Jinými slovy se tato čtenářská strategie zakládá na dosazování vlastních interpretačních kódů do dostupných mediálních obsahů.⁵²

O homoerotických podtextech se v kontextu československé kinematografie mluví především v souvislosti s tvorbou homosexuálního režiséra Václava Kršky.⁵³ Ačkoli jsou Krškovy filmy vystavěny na konvenčních zápletkách a postavy usilují o uzavření heterosexuálního svazku, příznačně se v jeho snímcích opakují scény a motivy, které přispívají k homoerotickému vyznění. *Queer* čtení jsou přístupné obzvláště snímky vyprávějící o útrapách dospívání, jakými jsou například *Kluci na řece* (1944) či adaptace románu Fráni Šrámka *Stříbrný vítr* (1954). Hrdiny obou filmů jsou jemní chlapci, kteří se bouří proti společenským konvencím, jímž se musí přizpůsobovat, a kteří částečně odmítají dobově prosazované hodnoty. Akcent je kladen především na intimnost prožívání, individualizaci a subjektivitu postav. Poznávání světa dospělých je současně i etapou prozkoumávání druhého pohlaví a ohledáváním ženství. Ženy, v nichž chlapci nachází

⁵¹ Lukáš Skupa, Všechno je krásné (mezi námi kluky): queer aspekty filmů Václava Kršky. *Cinepur* 17, 2010, č. 71, s. 19.

⁵² Andrea Žáčková, Presentace homosexuality v českém umění. In: Ladislav Zikmund: *Texty o (queer) reprezentaci, kultuře, vizualitě*. Praha: Interaktiv.cz 2011, s. 37.

⁵³ Kvůli homosexuální orientaci a veřejným projevům náklonnosti k osobám stejného pohlaví byl s Václavem Krškou veden soudní proces. Detailnímu popisu průběhu celé kauzy se věnuje Lukáš Nozar ve studii *Momenty díla a života Václava Kršky do roku 1945*. (Martin C. Putna, *Homosexualita v dějinách české kultury*. Praha: Academia 2011, s. 391 – 425)

zalíbení, jsou nicméně z podstaty nečitelné a nevyzpytatelné. Mladíci získávají pocit bezpečí a sounáležitosti nikoli po boku dívek, ve kterých nacházejí zalíbení, ale v mužské společnosti. Ta se stává útočištěm, neboť představuje idylický svět, kam ženy nemají přístup a kde je vše srozumitelné. Právě scény společných radovánek, škádlení a nevinných soubojů jsou okamžikem, kdy se chlapci fyzicky sblíží. Tyto scény vykazují silný erotický potenciál, neboť se mužské tělo stává spektáklem a je učiněno objektem diváckého pohledu.⁵⁴ Detaily na obnažená těla, záběry na zpocené tváře, stylizace figur do vyzývavých postojů, spolu se vzájemnými dotyky a letnými pohledy poskytují hned několik vizuálních kódů, které podporující *queer* konotace vybraných scén.

S vizualizací mužské krásy se setkáváme také v hudebních filmech režiséra Petra Wiegela, který umísťuje mužská těla do dekorativních a stylizovaných kulis. Samo snové a nesoučasné prostředí vybízí k dosazování vlastních interpretačních kódů, jako je tomu kupříkladu v dramatu *Radúz a Mahulena* (1970), o němž se v souvislosti s možnými *queer* podtexty a Wieglovou tvorbou nejčastěji mluví. Jiným, často citovaným snímkem, jenž poskytuje materiál ke *queer* čtení, je *Údolí včel* (1967) Františka Vláčila, které zachycuje rozpad přátelství mezi dvěma členy Řádu německých rytířů. Zatímco však o Petru Wieglovi a Václavu Krškovi můžeme mluvit jako o autorech, kteří sublimačním způsobem šifrovali homosexuální motivy do svých děl, v případě Vláčilova filmu jde již čistě o dosazování *queer* významů na základě poetizovaného snímání mužského těla.

Spojení přátelství a homosexuality je otevřeně tematizováno později ve filmech Vladimíra Morávka *Nuda v Brně* (2003) a *Hrubeš a Mareš jsou kamarádi do deště*. Oba snímky vypráví, v případě *Nudy v Brně* pouze ve vedlejší dějové linii, o kamarádech z dětství, jejichž vztah se v dospělosti stává komplikovanějším, neboť jeden z kamarádů k druhému začíná chovat city intenzivnější, než je akceptovatelné v rámci přátelského pouta. Jak Honza Beďula v *Nudě v Brně*, tak i Josef Mareš se pokouší navázat intimnější kontakt se svým nejlepším přítelem. Snaha utužit a posunout vztah se však shledává s nepochopením. Objekty jejich zájmu náklonnosti nejen kladně nepřijímají, ale projevují naopak lítost nad celou situací. Filmy tak nenápadně naznačují, že láska mezi dva muže nepatří, tedy říkají nám něco zcela jiného, nežli můžeme vyčíst z Krškových filmů.

⁵⁴ Lukáš Skupa, Všechno je krásné (mezi námi kluky): queer aspekty filmů Václava Kršky. *Cinepur* 17, 2010, č. 71, 2010, s. 20.

Rámcová komparace uvedených příkladů nepřímo upomíná na jeden aspekt české kinematografie, totiž její *homosociálnost*.⁵⁵ *Hrubeš a Mareš jsou kamarádi do deště* je sice snímek, který s homosexuálním podtextem pracuje složitějším způsobem, film však stále vychází z předsudku, že soužití dvou podivínských mladých mužů evokuje sexuální poměr. Různé koncepce mužského přátelství se tak sice můžou dobově odlišovat, zákaz homosexuální pouta mezi dvěma muži přetrvává. Ani prohloubení společenského povědomí o odlišné sexualitě tuto skutečnost nikterak nepozměňuje, neboť homosexualita je stále kvůli své nesrozumitelnosti a nejasnosti chápána jako odchylka od prosazované normalnosti. Spíše než aby se zmíněné filmy zasazovaly o změnu v pojetí mužského přátelství, upozorňují nás na existenci určitých norem a konvencí, jimž se reprezentace mužských vztahů v českém filmu podřizuje.

Zhodnotíme-li metodologii uplatňovanou v první kapitole, je zjevné, že analýza filmů z hlediska jejich práce s dostupnými stereotypy ukazuje *Venkovského učitele* a *Pusinky* jako vcelku neproblematická díla. Přestože stále filmy homosexualitu prezentují jako projev jinakosti, činí tak v kontextu dobové produkce netradičně. Zdají se být pokrokovými díly, které se zasluhují o proměnu společenského vnímání homosexuálů. Nakolik je nicméně tato domněnka mylná se hlouběji pokusí prozkoumat následující kapitola.

⁵⁵ *Homosocialita* je termín, který označuje nesexuální, přesto důvěrný vztah mezi dvěma a více muži. (Sharon R. Bird, *Welcome to Men's Club. Homosociality and the Maintenance of Hegemonic Masculinity*. In: *Gender Society* 10, 1996, s. 120)

3. Analýza filmů pomocí queer teorie

Cílem první kapitoly bylo přiblížit *Venkovského učitele* a *Pusinky* v kontextu české kinematografie a současně tak postihnout zásadní problémy spojené s filmovou reprezentací gay a lesbických charakterů. Kapitola druhá se pokusí filmy přiblížit z jiného úhlu a na snímky pohlédne jako na materiál, který lze považovat za ideologicky zatížený. Pozornost bude věnována způsobu, jakým se do vybraných filmových textů otiskuje dominantní diskurz a jak obecněji využívá heterosexuální ideologie ke svému šíření filmový průmysl.

Nejprve kapitola přibližuje teoretická východiska *queer* teorie. Důraz je kladen na poststrukturalistické pojetí identity, subjektu a sexuality, které tato teorie prosazuje, a jehož výklad je pro následnou srozumitelnost rozboru filmů zcela nezbytný. Film totiž, podobně jako jiná média, poskytuje divákovi určité indicie o tom, jak se konstruuje sexualita jedinců. V případě děl, jež se snaží do svého vyprávění zapojit *queer* perspektivu, je pak na místě hovořit přinejmenším o implicitním srovnávání homosexuální a heterosexuální identity. Je nutné se tak ptát, co nás *Venkovský učitel* a *Pusinky* o homosexualitě učí? A také, na jakém principu celkově informace o sexualitě organizují?

Kapitola se následně snaží proniknout do přítomné ideologie dvěma způsoby. Soustředí se jednak na to, jak vybrané filmy sexualitu kategorizují a jak konstrukci sexuální identity zdůrazňují či naopak zatajují. Prozkoumává zároveň i proces zviditelňování členů sexuální menšiny, a pokládá si například otázky, co to vůbec znamená být zviditelněn a co *coming out* pro *queer* postavy daných filmů znamená. Cílem analýzy je pak demystifikovat práci ideologie, zpochybnit neproblematičnost filmových textů a přinutit je říci, co zamlčují či říkají nepřímo.

3.1. Queer teorie

Pojem *queer* teorie se začal užívat na začátku 90. let ve spojitosti s teoretickými debatami vztahujícími se k otázce gay a lesbické identity. Záhy začal termín označovat rozptýlené pole bádání v oblasti genderu a lidské sexuality, pro které je slovy teoretičky Teresy de Lauretisové charakteristická snaha „dekonstruovat vlastní diskurzy“.⁵⁶ Pro tuto teorii je příznačná ambice problematizovat zažitá pojetí sexuální identity, které se opírá o přímou návaznost genderu na pohlaví. Zpochybňuje přirozenost heterosexuality, kterou chápe jako

⁵⁶ Chris Beasley, *Gender and sexuality: critical theories, critical thinkers*. London; Thousands Oaks 2005, s. 164.

stěžejní sociální konstrukci moderní společnosti, a věnuje se mechanismům, pomocí nichž nabývá heterosexuality na legitimitě. Jinak řečeno se snaží denaturalizovat zažitě chápání pohlaví, genderu, sexuality a vztahu mezi nimi.⁵⁷

Queer teorie se vymezuje vůči politice identity⁵⁸, která předpokládá, že sexuální praktiky a touhy jsou výrazem pevně dané a neměnné identity jedince.⁵⁹ Současně kritizuje také esencialistický výklad genderu a sexuality kvůli pojmání mužskosti a ženskosti jako něčeho, co existuje nezávisle na sociálních podmínkách života jedince. Odmítnutím biologického determinismu, z něhož esencialismus a politika identity vychází, se *queer* teorie přibližuje naopak k sociologickému směru nazývaným sociální konstruktivismus, jehož hlavními představiteli jsou Jeffrey Weeks a Robert Jackson. Podle těchto sociologů není identita dokazatelnou empirickou kategorií, ale spíše vzniká jako produkt procesů, jež vytvářejí sociální realitu. Identity, které kategorie „muž“, „žena“ či „gay“ prezentují, jsou tak vždy závislé na společenském kontextu, v nichž vznikají. O genderu či sexualitě tudíž musíme uvažovat jako o kulturně a historicky konstruovaných.⁶⁰

Ve snaze postihnout tvorbu sociálních kategorií a posléze i způsob, jak se s nimi jednotlivci, popřípadě uskupení jedinců, identifikují, se *queer* teoretici nesnaží hledat původ sociálních aspektů v těch biologických. Kategorie identity chápou jako pouhé nástroje regulace a normalizace, tedy nepovažují je za nezbytné.⁶¹ I když *queer* teorii a sociální konstruktivismus na jednu stranu spojuje striktní odmítnutí biologického esencialismu, odlišují se na stranu druhou ve své koncepci vztahu těla a sociální reality. Zatímco sociální konstruktivisté chápou tělo jako determinované sociálními formami, *queer* teoretici ho pojmají jako pasivně formovaný povrch, který je významově vyprázdněn.⁶²

Od roku 1990, kdy byla vydána zásadní kniha *Gender Trouble* (Potíže s rodem) Judith Butlerové, si myšlenky *queer* teorie našly uplatnění jak v oblasti genderových (Eve Kosofsky Sedgwicková, Diane Fussová, Teresa de Lauretisová), sexuálních (David Halperin), sociálních (Steven Seidman) či kulturních studiích. Metoda zakládající se na rozkrývání způsobů, jimiž různí jedinci zpochybňují a parodují údajnou danost a stabilitu genderových a

⁵⁷ Nikki Sullivan, *A Critical Introduction to Queer Theory*. New York: New York University Press 2003, s. 81.

⁵⁸ Politika identity bývá nejčastěji spojována s feminismem, gay aktivismem a otázkami etnicity. Váže se ke změnám sociálních praktik a zabývá se „mocí pojmenovávat“, tedy vytváří „nové jazyky“ identity. Snaží-li se kupříkladu feminismus poukázat na útlak žen, činí tak pomocí „jazyka“, v němž se nároky žen stávají přijatelné coby „pravdivé“. (Chris Barker, *Slovník kulturních studií*. Praha: Portál 2006, s. 143).

⁵⁹ Nikki Sullivan, *A Critical Introduction to Queer Theory*. New York: New York University Press 2003, s. 81.

⁶⁰ Annamarie Jagose, *Queer Theory*. Victoria: Melbourne University Press 1998, s. 9.

⁶¹ Victoria Clarke, Sonja J.Ellis, Elizabeth Peel, Damien W. Riggs (eds), *Lesbian, Gay, Bisexual, Trans and Queer Theory*. Cambridge: Cambridge University Press 2010, s. 5, s. 43.

⁶² Chris Beasley, *Gender and sexuality: critical theories, critical thinkers*. London; Thousands Oaks 2005, s. 141.

sexuálních kategorií, se stala populární i ve výzkumu obsahů mediálních produktů (Alexander Doty). Tato práce bude nicméně pracovat s myšlenkami tří teoretiček, jež jsou zmíněny jako první, neboť se ve své práci soustředily na vztah homosexuality a heterosexuality, což je téma, jemuž se budeme věnovat především.

3.1.1. Poststrukturalistické pojetí subjektu a identity

Ve způsobu analýzy dominantního chápání subjektivity, sexuality, sociálních vztahů a spojitosti mezi nimi se *queer teorie* napojuje obecněji na linii poststrukturalistického a postmoderního uvažování.⁶³ Pro tento myšlenkový směr, který se neváže k jednomu předmětu zájmu, ale prostupuje napříč různými obory, je charakteristická jak kritika klasického strukturalismu, tak přehodnocení základních kategorií, jakými jsou například „význam“, „subjektivita“, „pravda“, „svoboda“ či „moc“. Poststrukturalisté v čele s Michelelem Foucalem, Jacquesem Derridou a Gillesem Deleuzem zastávají názor, že neexistuje nic jako objektivní či univerzální pravda, místo toho je možné mluvit pouze o určitých formách vědění, jejichž přirozenost a neproblematičnost je historicky omezena.⁶⁴ Pravda se tedy nenalézá, ale spíše vytváří. Samotný význam se neustále vyvíjí a tak nemůže být nikdy ve své podstatě plně stabilizován.

Rozchod s tradičními epistemologiemi je zřetelný zejména ve způsobu pojmání subjektu, který podle poststrukturalistů není v rámci sociálního světa autonomní jednotkou, jak ho chápe klasický karteziánský systém.⁶⁵ Subjekt je naopak určován svou pozicí v rámci celého komplexu sociálních vazeb, do něhož je zahrnut, a je konstruován ve vztahu k subjektům ostatním. Již není popisován jako statický či sebeurčující, ale místo toho je prostupován diskurzy, které v dané kultuře existují. Tato decentralizace karteziánského subjektu měla za následek zejména zpochybnění kategorie identity, na kterou podle poststrukturalismu musíme nahlížet jako na diskurzivní konstrukci, případně kulturní představu či mýtus.⁶⁶ Pravda ani identita v poststrukturalistickém pojetí nejsou pevně danými objekty, ale regulovanými

⁶³ Nikki Sullivan, *A Critical Introduction to Queer Theory*. New York: New York University Press 2003, s. 37.

⁶⁴ Ki Namaste, *The Politics of Inside/Out: Queer Theory, Poststructuralism, and a Sociological Approach to Sexuality*. In: Steven Seidman, *Queer Theory/Sociology*. Malden; Oxford: Blackwell Publisher Ltd., 1997, s. 195.

⁶⁵ Karteziánská koncepce subjektu se opírá o Descartesovo chápání lidí jako jedinečných aktérů obdařených rozumem, vědomím a jednáním. Vychází z předpokladu, že každý má své pravdivé „já“. Identitu tak můžeme chápat jako univerzální a nadčasovou podstatu, která spadá do našeho vlastnictví (Chris Barker, *Slovník kulturních studií*. Praha: Portál 2006, s. 75, 185).

⁶⁶ Annamarie Jagose, *Queer Theory*. Victoria: Melbourne University Press, 1998, s. 78.

způsoby, jimiž hovoříme o světě a o sobě samých. A protože je naše samotné bytí těmito diskurzy konstituováno, tvoří naši součást a výhradně skrze ně je naše identita srozumitelná.

Zmíněný Michel Foucault, který je považován za předchůdce *queer* teorie, prosazoval nové pojetí identity, která podle něho vzniká jako „důsledek organizace vědění“.⁶⁷ Pokud na identitu nahlédneme jako na sociální produkt, vyjeví se nám o ní totiž hned dvě podstatné skutečnosti. Zaprvé: identity jsou kulturně a historicky specifické, jejich srozumitelnost je kontextuálně podmíněná, a stejně tak i vlastnosti, které jsou jednotlivým jedincům přiřítány.⁶⁸ A zadruhé: subjektivita je konstituována pozicemi, které subjekt diskurz nutí zaujímat. Tak jsou podle Foucalta jedinci pomocí diskurzů kategorizováni a pojmenováni, neboť v případě, že lidé chtějí, aby „svět dával smysl a aby je ostatní vnímali jako soudržné osobnosti, musí převzít pozice vytvořené diskurzem“.⁶⁹

3.1.2. Performativnost genderu

Foucaultovu koncepci subjektivity a radikálně historického subjektu v souvislosti s genderovou identitou jako první rozvinula feministická teoretička Judith Butlerová. V průkopnické eseji *Gender Trouble* se zabývá rozdílem mezi biologickým pohlavím a jeho kulturním vyjádřením a zpochybňuje existenci pouze mužského a ženského genderu. Butlerová zastává názor, že gender není něčím přirozeným či vrozeným, ale představuje spíše diskurzivní a kulturní prostředek, skrze nějž je tato přirozenost ustanovována.⁷⁰ Podle Butlerové je gender výhradně kulturní fikcí, která funguje jako regulující konstrukt sloužící určitým účelům a institucím.⁷¹ A pokud všechny sociální kategorie chápeme jako nestabilní a identitu jako soustavně přetvářenou, ani za genderovým vyjádřením nenacházíme něco jako „genderovou identitu“.⁷²

Butlerová dospívá k názoru, že „gender je opakovanou stylizací těla, souborem opakovaně vykonávaných aktů v rámci vysoce rigidního regulujícího rámce, který se v průběhu času utužuje (...) za cílem vytvářet přirozený způsob bytí.“⁷³ Přelomovost díla Judith Butlerové spočívá právě v nahlížení na gender jako na citačního performativ pohlaví, neboť jako

⁶⁷ Ki Namaste, *The Politics of Inside/Out: Queer Theory, Poststructuralism, and a Sociological Approach to Sexuality*. In: Steven Seidman: *Queer Theory/Sociology*. Malden; Oxford: Blackwell Publisher Ltd. 1997, s. 196.

⁶⁸ Nikki Sullivan, *A Critical Introduction to Queer Theory*. New York: New York University Press 2003, s. 83.

⁶⁹ Chris Barker, *Slovník kulturních studií*. Praha: Portál 2006, s. 155.

⁷⁰ Judith Butler, *Gender trouble*. 1990. New York: Routledge 1999, s. 11.

⁷¹ Annamarie Jagose, *Queer Theory*. Victoria: Melbourne University Press 1998, s. 83.

⁷² Judith Butler, *Gender trouble*. 1990. New York: Routledge 1999, s. 33.

⁷³ Tamtéž, s. 43.

„účinek ustavuje právě ten subjekt, který má vyjadřovat.“⁷⁴ Performativita jinými slovy subjektivitu předpokládá a skrze opakování se pozice subjektu upevňuje. Zároveň však gender není něčím, co subjekt vykonává (nepředstavuje časově ohraničenou událost), nýbrž je ritualizovanou produkcí, která dovoluje subjekt vytvářet.⁷⁵ A pokud je subjekt výsledkem jednání (a nikoli jeho původcem), nemůže jedinec sexuální role a identity libovolně přejímat. Jak Butlerová totiž v závislosti na častém zjednodušování svých argumentů dodává, performativita genderu je procesem vynuceným a jedná se o násilné utváření těla podle úzce vymezených pravidel genderové odlišnosti.⁷⁶

Z toho vyplývá několik zásadních postřehů, které jsou pro následný výklad organizace homosexuální identity stěžejní. Pokud není jednatel autonomním subjektem, který disponuje nezávislou identitou a naopak je jeho „já“ produktem specifických diskurzů, i pocit individuality je sám o sobě společenským konstruktem.⁷⁷ *Queer* teoretici sice neodmítají identitu jako takovou, ale považují ji za rozštěpenou, nestálou a fragmentární. Tento antiesencialistický model předpokládá, že lidská identita prochází procesem mnohačetné identifikace a je tak složená z více různých identit, které nemusí tvořit jednotný a trvale neměnný celek. Pokud však uvážíme, že identifikace je procesem zapojování do předem definovaného diskurzivního popisu „já“, jakým regulujícím normám se podřizuje? Jaké konvence kulturní produkce identit následuje? A jak se od sebe odlišuje konstrukce heterosexuální a homosexuální identity?

My všichni, jak tvrdí *queer* teoretici, vykonáváme gender podle normativních scénářů, které si osvojujeme v procesu socializace a akulturace. „Soudržnost“ genderu vzniká jako výsledek regulující praxe založené na mechanismu neustálého opakování. Snahou této praxe je pak učinit genderovou identitu jednotnou skrze povinnou heterosexuální, což vytváří dojem, že existuje něco jako heterosexuální originál či ideál, který je nezbytné následovat.⁷⁸ Nejen heterosexuálně orientovaní jedinci se podřizují konstruktům jim primárně určeným, ale i lidé, jež se vůči kulturně preferované sexualitě vymezují, se nemůžou nikdy z heterosexuálního rámce zcela vymanit. Svě chování či život tudíž organizují (přínejmenším po určitou dobu) podle společensky prosazovaného modelu. To se ostatně pokusím doložit později v analýze *Venkovského učitele* a *Pusinek*, v nichž homosexuální postavy nežijí *queer* život, tj. život oproštěný od rodinných vazeb, ale přizpůsobují své žití heterosexuálním

⁷⁴ Chris Barker, *Slovník kulturních studií*. Praha: Portál 2006, s. 140.

⁷⁵ Annamarie Jagose, *Queer Theory*. Victoria: Melbourne University Press 1998, s. 86 – 87.

⁷⁶ Angela McRobbie, *Aktuální témata kulturních studií*. Praha: Portál 2006, s. 103.

⁷⁷ Tamsin Spargo, *Foucault a teorie podivného*. Praha: Triton 2001, s. 47.

⁷⁸ Judith Butler, *Gender trouble*. 1990. New York: Routledge 1999, s. 41.

vzorům chování. Než se však detailně podíváme na to, jak vybrané filmy prosazují heterosexuality jako jediné správné sexuální vyjádření, pozastavme se ještě u podstatného tématu propojení sexuality a moci.

3.1.3. Sexuální identita a koncept heteronormativity

Pokud je identita jedinců formována dostupnými institucemi a diskurz, ani sexualita není přirozeným rysem lidského života a představuje „vykonstruovanou zkušenostní kategorii, která má historický, sociologický a kulturní původ“.⁷⁹ I v pojetí lidské sexuality se *queer* teorie opírá o práce Michela Foucalta, konkrétněji jeho *Dějiny sexuality*, v nichž Foucault nahlíží na sexualitu jako na kategorii podléhající mocenskému působení. Moc, která má ve své moderní formě⁸⁰ produktivní charakter a snaží se potlačované rysy nahradit pozitivními, je v oblasti sexuality podle Foucalta patrná na úloze, která je sexualitě ve společenských vztazích přičítána. Postihnout ji můžeme kupříkladu v dobově prosazovaných názorech na průběh sexuálního aktu či podobu rozkoše.⁸¹ Foucault tvrdí, že hlavní rétorickou strategií, kterou moderní moc ke svému šíření a obhajování v tomto směru používá, je normalizace. Jedná se o taktiku, kdy je jeden diskurz postaven do dominantního postavení vůči diskurzům ostatním, čímž je stvrzován jeho status normy.⁸² Jak dokládá Foucaultovo bádání, je to právě heterosexuální orientace, která je v naší společnosti stavěna do privilegované pozice.

Snaha denaturalizovat dominantní chápání sexuální identity v závislosti na diskurzivních změnách silně ovlivnila následné bádání v oblasti sexuálních studií, a průzkum praktik, pomocí nichž se udržuje dominantní sexuální diskurz, stanul ve středu zájmu *queer* teorie. Zájem *queer* teoretiků o způsob institucionalizace sexuality vychází z tvrzení, že některé názory na sexualitu jsou v rámci sociálních institucí vyzdvihovány více, nežli názory jiné. Tyto představy zahrnují jak domněnku, že rodina je tvořena heterosexuálním párem a jeho potomky, tak tezi, že je sňatek institucí, která slouží výhradně k rozmnožování lidského rodu (a tudíž by měla být přístupná pouze párům opačného pohlaví). Pro prosazování heterosexuality jako jediného správného projevu sexuality zavádí *queer* teorie pojem tzv.

⁷⁹ Tamsin Spargo, *Foucault a teorie podivného*. Praha: Triton 2001, s. 17.

⁸⁰ Foucault princip fungování moderní moci charakterizuje ve vztahu k vědění, které „není neutrální, univerzální ani objektivní“, nýbrž je „vždy lidským výtvoem a je také vždy zapojeno do otázek společenské moci.“ Koncept moc/vědění představuje diskurz, který „srozumitelně konstruuje, definuje a produkuje objekty vědění, a jiné způsoby uvažování naopak vylučuje nesrozumitelné.“ Moc jinými slovy formuje a definuje vymezené pole vědění, tedy předmětů vědění ustavených prostřednictvím konkrétního souboru konceptů (Chris Barker, *Slovník kulturních studií*. Praha: Portál 2006, s. 156).

⁸¹ Ellis Hanson (ed), *Out Takes: Essays on Queer Theory and Film*. Durham: Duke University Press 1999, s. 4.

⁸² Judith Halberstam, *In a Queer time and Place* 2005. New York: New York University Press 2005, s. 7.

heteronormativity, jímž označuje „praxe a instituce, které legitimují a staví do privilegované pozice normativní heterosexualitu a heterosexuální vztahy“.⁸³ Existenci heteronormativity potvrzuje již samotný fakt, že neexistuje žádný sociální imperativ, který by nutit jedince prožívat jakýsi „heterosexuální *coming out*“. Z tohoto důvodu jsou heterosexuálové v rámci struktur sociálního života stavěni do výsadní pozice. Jak však opakovaně *queer* teorie v návaznosti na Foucaultovo historické zdůvodnění vzniku homosexuality zdůrazňuje, heterosexualita není více normální a přirozenější než jiné formy sexuálních vztahů. A proto je zcela nezbytné její postavení zpochybnit.

3.2. Organizace sexuálního diskurzu

Institucionalizace homosexuality se nicméně zakládá na zásadním paradoxu. I když si heterosexualita podřizuje mnohé sociální normy a hodnoty, pro stvrzení své legitimity potřebuje konkrétní protipól, vůči kterému se vymezuje: homosexualitu. Ze sociologického hlediska je patrné, že „heterosexuální identita by nemohla existovat bez homosexuální identity“, neboť právě tímto způsobem se utužuje postavení homosexuality jako pozitivní normy.⁸⁴ Pokud bychom se však pokusili aplikovat toto pojetí na proces identifikace, identifikovat se jako heterosexuál by znamenalo se pouze striktně vymezit vůči homosexualitě. Jak napovídá nastíněné postmoderní chápání lidské identity, *queer* teorie i v otázce organizace sexuálního diskurzu podobně zjednodušující rozdělení na dvě vzájemně se neprostupující kategorie odmítá, a navrhuje pohlížet na heterosexualitu jako vždy homosexualitu implicitně obsahující.

Eve Kosofsky Sedgwicková si v tomto ohledu všímá faktu, že heteronormativní společnost, tedy ta, která prosazuje existenci dvou vzájemně se přitahujících pohlaví, skutečně vykládá vztah homosexuality a homosexuality jako opoziční.⁸⁵ Jak však zdůrazňuje, sejetí těchto kategorií je daleko složitější a dynamičtější. Z epistemologického hlediska byl každý z daných termínů konstruován na základě logiky binárních opozic, což nejen vyžaduje vnímat vlastnosti, které jsou té které straně přisuzovány, v závislosti na daném (historickém) kontextu, ale uvědomovat si, že změna významu jednoho z termínů nenávratně způsobuje

⁸³ Victoria Clarke, Sonja J.Ellis, Elizabeth Peel, Damien W. Riggs (eds), *Lesbian, Gay, Bisexual, Trans and Queer Theory*. Cambridge: Cambridge University Press 2010, s. 120.

⁸⁴ Martin Fafejta: *Úvod do sociologie pohlaví a sexuality*. Věrovany: Nakladatelství Jana Piskiewicze 2004, s. 76.

⁸⁵ Eve Kosofsky Sedgwick, *Epistemology of the Closet*. London: Penguin Books 1991, s. 9.

změnu i u termínu opačného.⁸⁶ I v pojetí vztahu homosexuality a heterosexuality *queer* teorie překonává strukturalistické pojetí binárního systému, v rámci něhož prvky nabývají na významu ve vztahu k prvkům opozičním, a chápe jejich vztah jako mocensky podmíněný. Podle Sedgwickové tento systém ve výsledku funguje jako regulující fikce, skrze niž stvrzuje heterosexualita své dominantní postavení, a požaduje zdánlivě apolitický vztah homosexuality a heterosexuality problematizovat.⁸⁷

Pokud jsou tedy vlastnosti přičítané homosexualitě ve skutečnosti podmínkou heterosexuality, jejich rozbor představuje ideální způsob, jak dekonstruovat původní význam a postihnout to, co o sobě heterosexualita explicitně neříká. Ačkoli *Venkovský učitel* a *Pusinky* pojednávají o začleňování *queer* jedinců do většinové společnosti, homosexualitu stále skrytě kódují jako anomálii. Obraz homosexuality, který filmy vytváří, je tak možné využít jako zrcadlo, v němž se heterosexuální ideologie, snažící se být co nejvíce transparentní, odráží.

Domnívám se, že informace o homosexualitě (a tedy i heterosexuality) jsou v obou snímcích organizované na základě tří strukturních principů, které fungují právě podle logiky binárních opozic. První z nich organizuje sexuální diskurz podle základní asymetrie uvnitř/vně a definuje homosexualitu jako odchylku od heterosexuální normy. Druhý řadí homosexualitu do kategorie soukromého, zatímco heterosexualitě přisuzuje kategorii veřejného. Říká nám, že stejnopohlavní láska či sexuální styk nepatří do veřejného prostoru, neboť se v něm uplatňují výhradně heterosexuální normy. Třetí systém pak činí homosexualitu společensky neviditelnou a zviditelňuje naopak heterosexuální projevy.

Každý ze zmíněných systémů sdružuje takové elementy, které k sobě chovají antagonistický vztah, a operuje jak v rovině významové, tak i na úrovni zobrazení (způsob snímání, práce s prostorem aj.). Ani jedno ze schémat nicméně nepracuje zcela samostatně a nezávisle na schématech ostatních, neboť jsou navzájem synergicky propojeny. Jejich oddělení je tudíž spíše modelové a slouží k ilustraci ideologické práce. Zároveň se jedná pouze o výběr takových opozic, které shledávám jako nejpříkladnější a které v rámci filmových textů nejsou zdaleka jedinými, jež diferencí mezi heterosexuality a homosexualitou zastírají. Na rovině vyšší představují pouze dílčí mechanismy, které spolu s jinými, zdánlivě přirozenými opozicemi (mezi maskulinitou a feminitou atd.), vytváří základ

⁸⁶ Steven Angelides, *Historicizing (Bi)Sexuality: A Rejoinder for Gay/Lesbian Studies, Feminism, and Queer Theory*. In: Karen E. Lovaas, John P. Elia, Gust A. Yep (eds.), *LGTB studies and Queer Theory*. New York: Harrison Park Press, 2006, s. 135.

⁸⁷ Rob Cover, *First Contact: Queer Theory, Sexual Identity, and "Mainstream" Film*. *International Journal of Sexuality and Gender Studies* 5, 2000, č. 1, s. 73.

sociálních vztahů. Tyto tři vybraná schémata, jež budu analyzovat podle konceptů Sedgwickové a Diane Fussové, se nicméně o vytvoření přirozeného obrazu heterosexuality zasazují nejméně výrazněji.⁸⁸

3.2.1. Uvnitř / Vně

Nejrozšířenější a zároveň nejobtížněji popsatelný systém, se kterým *Venkovský učitel a Pusinky* pracují, vychází z rozdělení homosexuality a heterosexuality na základě protikladu vnitřního a vnějšího. Homosexualita je v něm chápána jako dodatek k heterosexuality, která je považovaná za původní a tudíž přirozenou. Na jednu stranu sice představuje subverzivní element, jenž se však mimo (společnost) ocitá pouze zdánlivě.⁸⁹ Jak v charakteristice tohoto opozičního vztahu Fussová – pracující s Derridovou koncepcí významových opozic – poznamenává, heterosexuality je ve skutečnosti na tomto „doplňku“ závislá.⁹⁰ Význam tak není obsažen v kategoriích samotných, ale je třeba ho hledat v samotném rozdílu, který se mezi nimi vytváří, neboť vzniká intertextuálně.

Takto uspořádaný sexuální diskurz se ve vybraných filmech projevuje nejzřetelněji ve třech oblastech. Otiskuje se jednak do narativů a je zřetelný v úlohách, které homosexuální postavy v příběhu plní. Zároveň se projevuje ve vztahu heterosexuálních postav k postavám homosexuálním, jež se místy stává autoritářským. V neposlední řadě poznamenává způsob, jakým se homosexuálové od ostatních postav z genderového hlediska odlišují. Každý z těchto projevů bude dále prozkoumáván zvlášť, aby byl popis daného systému co nejjasnější.

Iška i Petr jsou sice hlavními postavami vybraných filmů, příznačně však nejsou ústředními hybateli děje. Ačkoli je jejich aktivita motivována osobním zájmem, vzniká v závislosti na očekávání okolí. Sami dění neinicují, ale spíše reagují na návrhy či nařízení ostatních. Samozřejmě i přátelé protagonistů musí plnit povinnosti, které jsou jim ukládány, jejich chování se nicméně odlišuje v jednom ohledu: ustavičně se vůči vyřčeným požadavkům

⁸⁸ Rozdíl mezi homosexualitou a heterosexuality se nezakládá pouze na uvedených kategoriích. Sedgwicková ve své studii výčet rozšiřuje kupříkladu na opozice utajení/odhalení, povědomí/ignorance/, maskulinní/femininní, majoritní/minoritní, přirozené/nepřirozené, nové/staré, zdravé/nemocné či aktivní/pasivní. (Kosofsky Sedgwick, *Epistemology of the Closet*. London: Penguin Books 1991, s. 11)

⁸⁹ Steven Angelides, *Historicizing (Bi)Sexuality: A Rejoinder for Gay/Lesbian Studies, Feminism, and Queer Theory*. In: Karen E. Lovaas, John P. Elia, Gust A. Yep (eds.). *LGBT studies and Queer Theory*. New York: Harrison Park Press 2006, s. 149.

⁹⁰ Tamsin Spargo, *Foucault a teorie podivného*. Praha: Triton 2001, s. 38.

vymezují. Iška s Petrem se vedle svých revoltujících společníků tak stávají specificky pasivními, téměř oddramatizovanými postavami.

Hned první scéna *Pusinek* dokládá toto tvrzení. Zachycuje Išku na boxerském tréninku, jehož se účastní během pobytu na sportovním táboře, kam ji spolu s bratrem Vojtou poslal otec. Usoužený výraz nám napovídá, jak je Iška ze vzniklé situace nešťastná; zasazení neobratné dívky do adrenalinem nabitého prostředí pak vytváří dojem její zranitelnosti a křehkosti. Záhy se však objevují její nejlepší přítelkyně Karolína a Vendula, které jí chtějí nenápadně z tábora odlákat, aby se mohly společně vydat na vysněnou cestu do Holandska. Návrhu utéct se Iška nejprve zdráhá, už jenom kvůli tomu, že by na zmizení upozornil její bratr. Když však nakonec svolí a spolu s Vojtou vyrazí vstříc ideálním prázdninám, záhy zjišťuje, jak se kvůli svému zpátečnictví a věčným obavám bude muset podvolovat kamarádčiným rozmarům. Porušování pravidel, které se stane nedílnou součástí výletu, se tak pro ni nestane zdrojem potěšení, nýbrž stresu. Právě v reakcích na neočekávatelné situace se bude Iška uchylovat k pasivnímu, pro obě analyzované *queer* postavy charakteristickému postoji.

Ačkoli je pro Karolínu a Vendulu cesta do Holandska možností, jak se oprostít od rodinného a obecněji i sociálního zázemí, pro Išku představuje moment přijetí nových, spíše genderových omezení. Dívky totiž během výletu začnou hrát hru, při níž za cílem vyhnout se buď placení útraty v navštívených podnicích či se bezplatně přemístit z jednoho místa do druhého svádí náhodně potkané muže. Nejlépe se této role, která se zakládá na upoutání mužské pozornosti, zhošťuje Karolína, jenž je ze tří dívek tou nejženštější. Iška se naopak s muži nedaří navázat patřičný kontakt a soustavně v naplňování úkolu selhává. Nedokáže odhadnout adekvátní poměr mezi vyzývavostí a laciností, což ji dostává do nepříjemných situací jako ve scéně, kdy se při stopování projíždějících aut vysvléká do půli těla a následně pociťuje vlnu studu a provinění. Hra pro Išku tedy není nezávaznou koketérií, ale naopak představuje prostředek uvědomění si své odlišné sexuální orientace. Nucené podřizování se pravidlům, jež určují její heterosexuální kamarádky, pak urychluje následný veřejný *coming out*.

I příběh *Venkovského učitele* vychází z podobného narativního základu. Vypráví o tom, jak se homosexuální učitel Petr dostává do silně heterosexuálního prostředí, v němž se snaží menšinovou sexualitu skrývat. Když krátce po svém příchodu naváže blízký kontakt se statkářkou Marií, která sama vychovává vzpurného a problematického Lád'ů, okolí na něho začne nahlížet jako na ideální náhradu za Lád'ova zesnulého otce. Na rozdíl od místních mužů

je Petr totiž disciplinovaný, nemá sklony k alkoholismu a navíc může Láďovi pomáhat s učivem do školy. I učiteli je tak podsouvána role, jejíž naplňování mu dovoluje v novém prostředí setrvat. Stejně jako Iška vymezenou pozici přijímá a začne se chovat tak, jak se od něho očekává. Na žádost Marie začne Láďu doučovat matematiku a záhy je kolektivem chválen za to, jaký má na chlapce dobrý vliv. Potlačení přirozenosti je tedy pro *queer* postavu předpokladem zařazení do sepnuté vesnické společnosti. Láďa nicméně nevydrží být novému vlivu vystaven dlouho a Petrovu autoritu začne soustavně podryvat. Svým odmítavým chováním zaprvé zásadně přispívá k zpasivnění postavy učitele, který Láďovi odporuje jen s velkou nevolí, a za druhé se zapříčiní o jeho vystoupení z pozice, kterou mu společnost přidělila.

Pokud srovnáme Iščino vědomé zaujímání svůdného postoje, Petrovi je postavení přiděleno výhradně nepřímě. Do opatrovnického postoje se začne vžívat spíše z důvodu náklonnosti, kterou začne k Láďovi chovat. Ani jedna z postav však posléze nedokáže v přiřknuté roli setrávat dlouho. Nejen Petr se zamilovává do Ládi, ale i Iška během předstíraného lesbického aktu pocítí náhlou lásku ke své kamarádce. Plnit pravidla, jimiž je podmíněna jejich participace na chodu heterosexuální společnosti, vydrží tedy jen po určitou dobu, a následný pokus se nárokům okolí vzepřít je trestán krátkým společenským vyloučením. Právě pochybení – zklamání důvěry přátel a rodiny – představuje moment, kdy postavy poprvé výrazněji zasáhnou do narativní struktury filmu a ovlivní následný vývin příběhu.

Petr s Iškou totiž do chvíle, než se začnou postupně doznávat ke své homosexualitě, v krizových situacích nefigurují. Do dění zasahují pouze v případech, kdy se již nemůžou řešením problémů vyhnout. V *Pusinkách* se jedná především o sérii scén, v nichž se Vendula a Karolína dostávají do sporu. Vendula trpící pocitem méněcennosti ustavičně během cesty propadá záchvatům žárlivosti a své mindráky projektuje do sebevědomé Karolíny, která na sebe pokaždé strhává pozornost jako první. Iška v napjatých chvílích zaujímá naopak nestrannou pozici, od konfliktů se snaží distancovat a pokud nemá na výběr, stává se alespoň utěšitelkou jedné z dívek. Není tomu jinak ani v zásadní scéně, ve které Vendula Karolínu fyzicky napadne. Nejprve jí bije kukuřičným klasem, načež v záchvatu vzteku zahodí Karolíně astmatický inhalátor do blízkého křoví. Teprve když se sípající Karolíně podaří vymanit ze sevření, Iška opožděně zasahuje. Snaží se Karolíně pomoci s hledáním a následně ji objímá a uklidňuje. Když si uvědomí, že se stala Karolíninou ochranitelkou, s povzdychem

poznává, že „měla být klukem“. Reflexivně se jí tak daří pojmenovat moment přejmutí role, jež je z genderového hlediska spíše rolí chlapeckou.

Neúčast ve rvačkách a jiných fyzickým násilím řešených situacích je typické i pro Petra. Ve *Venkovském učiteli* je v tomto ohledu příkladná scéna z venkovské zábavy, na níž se dostaví Petrům bývalý milenec Jirka. Jeho příjezd, motivovaný snahou získat Petra zpět a obnovit ukončený vztah, vyvolává v okolí novou vlnu pochyb a otázek. Z návštěvy není konsternovaný pouze Petr, jenž se přesunem na vesnici snažil od své pražské minulosti distancovat, ale i Láďa, s jehož letní láskou Bárou Jirka začne koketovat. Petr, který ve scéně splňuje funkci jakéhosi prostředníka mezi Jirkou a Láďou, předkládá takové argumenty, jimiž se snaží v napjatých chvílích potenciálnímu sporu předejít. Z neúnosné žárlivosti ale Láďa Jirku při tanci s Bárou napadne a vyvolá rvačku, kterou (obdobně jako Karolína konflikt s Vendulou) prohrává. Petr se do následného sporu ale již nezapojuje. Pouze Láďovi, k němuž chová náklonnost, poskytne útěchu.

V kontextu nejen zmíněných, ale i méně dramatických událostí působí ambice *queer* postav aktivněji zasáhnout do probíhajícího dění nepatříčně. Do tohoto typu scén můžeme zařadit situace, kdy chtějí vyjádřit své city a říci pravdu o své homosexuální orientaci těm, po nichž touží. Jak Iška ke Karolíně, i Petr se snaží k Láďovi fyzicky přiblížit v momentu, kdy na to nejsou připraveni a kdy se ocitají spíše v znevýhodněné pozici. Iška se Karolíně přiznává ve chvíli, kdy se dívky v rozjívěnosti vydávají před dvojicí mužů za lesbičky, a Petr se poprvé Ládi dotýká po kolektivním popíjení v místní hospodě. Karolína s Láďou se shodně nacházející v uvolněném rozpoložení a nejsou na vyznání z důvodu své opilosti nijak připravení. Nechtějí a ani v danou chvíli nedokážou reagovat jinak, nežli dotčeným odmítnutím. Cítí se podvedeni, neboť člověk, kterému se svěřovali se svými prožitky a trápením, zklamává jejich důvěru. Nahlédneme-li na chování Petra a Išky z pohledu heterosexuální ideologie, tedy zhodnotíme-li pokus přiblížit se objektům svého zájmu podle nároků, jež na ně byly uloženy, jedná se výhradně o pochybení. A jediným způsobem, jak se Iška a Petr mohou znovu do sociálních struktur zapojit, je učinit veřejné pokání a uchýlit se do výchozí pasivní pozice.

Dojem vystrnadění postav ze sociálního světa umocňuje i fakt, že je na homosexuální jedince ve srovnání s ostatními postavami filmu uplatňována větší autorita. V případě obou snímků je autoritativní moc ztělesněna mužem, jehož požadavkům se homosexuální postavy musí podřizovat. Nemluvíme zde však o zákazech a nařízeních, které by plynuly ze snahy

usměrňovat postavy kvůli jejich odlišnosti a specifické nečitelnosti. Spíše je na místě pojímat mužskou autoritu ve smyslu, jaký je jí obecně přikládán v rámci patriarchální společnosti, tedy jako symbol dominance a nadvlády.

V *Pusinkách* je mužská autorita představována Iščiným mladším bratrem Vojtou, který se cítí být za svou sestru zodpovědný. Nárokuje si Išku kontrolovat a hlídat či usměrňovat její chování. Jeho vyšší postavení však nevyjadřuje přirozený a automatický stav. Vojta se stává spíše osobou, skrze niž je uplatňována autorita otce, k níž má ostatně, na rozdíl od Išky, jako muž přístup. Právo k použití této moci získává zároveň i tím, že je ochotný a schopný plnit úkoly, které na něho rodiče ukládají. Dozorcem své sestry se stává v neposlední řadě také ze strachu z otce, se kterým se zatím nedostal do sporu. Naopak Karolína s Vendulou nejsou jakýmkoli příkazům vystaveny. Informace o jejich rodinném zázemí získáváme spíše mimoděk, ale i to nám dává tušit, že se ani jedna nemusí rodičovské či jiné autoritě zodpovídat. Ve své nezávislosti spatřují záminku k tomu se chovat provokativně a je pozoruhodné, jak se jim na rozdíl od Išky daří díky tomuto dojmu s Vojtou vycházet a uzavírat s ním během cesty kompromisy, aby útěk z tábora otci neprozradil.

Ve *Venkovském učiteli* je rozvržení vazeb dominance složitější. Autorita, jíž se Petr zodpovídá, je symbolizována robustním ředitelem školy, na níž Petr po příchodu do vesnice začíná učit. Ředitel výsadní postavení, které odpovídá jeho profesi, uplatňuje již v první scéně filmu, kdy uvádí nového učitele před žáky prvního stupně. Když se Petr dětem představuje a zdráhavě začíná výuku, ředitel si mu stoupá za záda a zasahuje mu několikrát do výkladu. V této, ani v žádné jiné scéně se Petr ředitelovým vpádům nesnaží bránit a autoritě se podřizuje. Petrova pokornost, k níž se uchyluje i ve styku s jinými obyvateli vesnice, vystupuje do popředí, srovnáme-li jí s Lád'ovým rebelstvím. Ten je totiž druhou a zároveň jedinou postavou filmu, která se obdobně zpovídá konkrétní autoritě, v jeho případě autoritě matky. V procesu osamostatnění a získávání vlastní nezávislosti se však Lád'a pokouší z matčina vlivu postupně vymanit (ať již svým odmouváním, tak fyzickým odporem). Ačkoli se vždy s Marií v průběhu filmu usmiřuje, nakonec přeci jen z domova utíká a úspěšně uzavírá etapu dospívání. Na rozdíl od Petra je tedy schopný se z nadvlády dominantnějšího oprostít.

I když ne zcela otevřeně, přesto společnost, v níž Iška a Petr žijí, na homosexuální jedince vyvíjí tlak. Nejedná se o reálný, přímý útok na členy marginalizované společenské skupiny, ale snahu usměrnit jejich soukromý život pomocí samozřejmých a nepsaných pravidel. Tlak je tak přítomný spíše tam, kde je zdánlivě nepostihnutelný, a prostupuje společenské normy,

jež jsou brány jako nezpochybnitelné. Vztahy nadvlády se zdají být přirozené, neboť vychází z všeobecně sdílených schémat hodnocení, které produkují stěžejní společenské instituce, především rodina. Tento princip působení moci v rámci sociálních struktur označuje Pierre Bourdieu jako symbolické násilí, kdy ovládaný, v našem případě homosexuál, nemůže jinak než vládnoucího, zde heterosexuála, uznávat. Schémata, skrze něž homosexuálové nahlíží a hodnotí jak sebe, tak ty, kteří mu vládnou, totiž vyplývají z osvojeného a tím naturalizovaného klasifikování.⁹¹ A dokladem toho tvrzení nám později bude i průběh veřejného odhalení odlišné sexuální orientace, který snímky zachycují.

Pro úplnost je nezbytné ještě dodat, že opozici uvnitř/vně je podřízen také vztah *queer* postav k heterosexuální společnosti prosazovaným genderovým rolím a stereotypům. Filmy pracují s genderovými znaky způsobem, jímž nám říkají, jaké chování a vzhled je považován za normální. Jak už bylo řečeno v první kapitole, v obou filmech nenacházíme stereotypy, jež tradičně zpodobňují *queer* postavy podle převráceného genderového modelu, tj. gaye jako zženštilé a lesby jako mužné. Dané filmy totiž důmyslně netvrdí, jací *queer* jedinci *jsou*, ale právě naopak – snaží se nám sdělit, jací být *nemohou*. Jsou pojímány negativně, definovány jen tím, co nemají. A tak je Petr charakterizován především jako nemužný, stejně jako je Iška vyobrazena jako dívka, která postrádá patřičné ženské atributy. Jak ale ideál, který postavy nenaplňují, vypadá? Kdo normu představuje?

To, co činní Petra nemaskulinním mužem, je dříve zmíněný pasivní postoj v situacích žádajících si chování spíše aktivní, jež je tradičně mužům připisováno. Petr se nesnaží uplatňovat mužskou dominanci ve veřejném prostoru, je naopak křehký a uzavřený, postrádá sílu se zapojovat do sporů či bránit sám sebe. Kupříkladu tím, že včas nezakročí do potyčky na vesnické zábavě a neprojeví odvahu, nezískává v rámci kolektivu rovné postavení s ostatními muži. Mužnost je totiž, jak tvrdí Pierre Bourdieu, věc v první řadě vztahová. Muž svou čest musí neustále aktivně před ostatními muži obhajovat, v opačném případě mu hrozí, že bude označen za slabocha.⁹² Právě takovou je od počátku ve *Vesnickém učiteli* homosexuální postava. Petrova odlišnost však na druhou stranu poukazuje na negativní vlastnosti vesnických chlapů. Mezi typické projevy jejich chování patří neohrabanost, stejně jako agresivita a výbušnost. Zatímco klidné povahy je ředitel či Petrův otec, z nichž vyzáruje smířlivost a s věkem získaná odevzdanost, prudkost je vlastní především Láďovi, jenž má potřebu obyvatele vesnice konstantně o své teprve objevované mužnosti přesvědčovat.

⁹¹ Pierre Bourdieu, *Nadvláda mužů*. Praha: Karolinum 2000, s. 34 – 35.

⁹² Tamtéž, s. 48 – 49.

Pokud Petr genderové charakteristice neodpovídá, ještě to neznamená, že ho nemůžeme považovat za maskulinní postavu. Jak v úvaze nad pojetím maskulinity v západní společnosti zdůrazňuje sociolog R. W. Connell, muže, kteří mají sexuální poměr s jinými muži, nelze zjednodušeně označovat za femininní. Je nezbytné mít na vědomí, že se maskulinita u gayů zakládá naopak na rozporu mezi sexualitou a sociálním statutem. Podle Connella tedy není typickým genderovým rysem gayů absolutní absence maskulinních rysů, ale konflikt mezi výběrem sexuálního objektu na jedné straně a vztahem k ženám a heterosexuálním mužům na straně druhé.⁹³ Maskulinitu je vhodné v tomto ohledu tak považovat za oblast, v níž panují vztahy dominance a podřadnosti. Neexistuje pouze jeden, nýbrž hned několik projevů mužskosti. Zatímco je nicméně určitá podoba maskulinity společensky upřednostňována, jiné se jí v rámci genderové hierarchie podřizují.⁹⁴ To můžeme vidět i ve *Venkovském učiteli*, kde je u mužů ceněna nikoli senzitivnost a zdrženlivost, nýbrž necitlivost a průbojnost.

Na *Vesnickém učiteli* je obzvlášť pozoruhodné, že má právě objekt Petrova chtíce vlastnosti – přirozenou potřebu se intenzivně v rámci mužského kolektivu prosazovat – jež odpovídají hegemonnímu pojetí maskulinity. I v *Pusinkách* je ostatně Karolína, do níž je Iška zamilovaná, postavou, u níž je ženskost nejvíce zvýrazněna. Na rozdíl od Petra se ale Iška pokusí Karolíně přiblížit i jiným nežli fyzickým způsobem. Když jsou dívky na diskotéce, půjčuje si od Karolíny taštičku se šminkami a nalíčí se způsobem, jakým se její kamarádka zkrášluje. Pokus dostat se blíže k postavě pomocí uzpůsobení svého zevnějšku genderovým a estetickým požadavkům je ze zásady neúspěšný a Iška se stává „pravou ženou“ pouze na prchavý moment. A není to nic jiného než pouze doklad názoru Judith Butlerové, která tvrdí, že odlišnou sexuální identitu nelze přejmout pouze na určitý čas. A už vůbec nelze učinit takovouto změnu vědomě, z vlastního rozhodnutí. Koncipování homosexuality jako převrácení maskulinity a feminity je tak pouze dalším z projevů symbolické nadvlády, která homosexuální postavy utlačuje.

3.2.2. Soukromé / Veřejné

Venkovský učitel a *Pusinky* dále implicitně dělí heterosexualitu a homosexualitu podle opozice veřejný/soukromý. Obzvlášť zde můžeme ideologii postihnout, neboť sděluje dvě zcela si odporující ideje, které heteronormativní společnost prosazuje. Na jedné straně nám

⁹³ R. W. Connell, A Very Straight Gay: Masculinity, Homosexual Experience, and the Dynamics of Gender. *American Sociological Review* 57, 1992, č. 6, s. 737.

⁹⁴ Tamtéž, s. 736.

říká, že heterosexuality prostupuje veřejný prostor, zcela ho ovládá a skrze něj udržuje heterosexuální normy. Homosexualitu pak definuje jako soukromou preferenci, která nemá být otevřeně dávana najevo.⁹⁵ Důkazem nám může být kupříkladu schopnost homosexuality ze soukromé sféry vystoupit a zpochybnit principy, na nichž heterosexuální instituce fungují. Na druhé straně však heterosexuální ideologie chápe soukromí jako místo, které je z důvodů zastřenosti a nebezpečnosti nutné hlídat. Potřebuje o něm mít přehled a ještě lépe usměrňovat aktivity, které se zde odehrávají. V otázce filmového zpracování začleňování homosexuálních jedinců do společnosti tak ideologie stojí před zásadním dilematem. Jak zobrazit něco, co je skryté, když zároveň požaduje, aby i po aktu zveřejnění skrytým zůstalo?

Označení homosexuality jako na veřejnosti skrývané danosti lze spatřit v ambici filmů nezabývat se vztahy mezi homosexuálními jedinci, nýbrž vyprávět o jejich komunikaci a soužití s heterosexuály. Hovorům či seznamování Išky a Petra s ostatními *queer* postavami je věnováno jen málo prostoru a tudíž není hlouběji problematizováno seznamování gayů a leseb jako takové. Co je ale obzvlášť pozoruhodné na situacích, kdy se spolu homosexuálové stýkají, je způsob dramaturgické výstavby scén, stejně jako jejich lokační zasazení. A protože se Iška i Petr setkávají v průběhu filmu pouze s jednou postavou stejné sexuální orientace, přibližme si způsob, jak nám setkání filmy ukazují.

Co se týče *Pusinek*, poprvé se Iška s homosexuálními projevy setkává na diskotéce, kde je svědkyní scény veřejného ponížení lesbického páru. Ženy se dostávají do konfliktu s nadávajícím mužem a následně rozčileně opouští taneční parket. Ze zvědavosti se pak za nimi Iška vydává a nenápadně pozoruje ženu, která je později ve filmu představená jako Hanka a s níž získá svou první sexuální zkušenost. Hance nicméně Iščina pozornost neunikne, osočí se na ni a vznese dotaz, zda je Iška „taky teplá“. Na průběhu krátkého rozhovoru je nejdůležitější, že do něho vstupuje Iščin bratr, který se jí v momentě, kdy se na chvíli vytratila, ihned vydal hledat. Nejenom, že se opakovaně snaží uplatnit svou pochybnou autoritu, ale co je důležitější, znemožňuje Išce navázat hlubší kontakt s lesbickou komunitou. Pokud by se tak stalo, Iška by potenciálně mohla začít organizovat svůj život podle ne-heteronormativního vzorce, čehož se heterosexuální společnost tolik obává. Za cílem zabránit sblížení homosexuálů tak heterosexuálové ustavičně jejich setkávání narušují, čímž zabraňují obecnějšímu utužení sociálních vazeb v rámci menšiny.

⁹⁵ Martin Fafejta, *Úvod do sociologie pohlaví a sexuality*. Věrovany: Nakladatelství Jana Piskiewiczze 2004, s. 80.

To samé platí i pro první setkání Petra s jeho bývalým přítelem, které je rozprostřeno do tří obrazů. Poprvé Jirka Petra navštěvuje během výuky, kdy skrývá svou identitu a vydává se za inspektora ze školní rady. Před žáky spolu komunikují pouze nonverbálním způsobem a do konverzace se dávají až po konci hodiny v Petrově kabinetu. Průběh rozhovoru, během něhož se Jirka snaží Petrovi i přes jeho odpor fyzicky přiblížit, je narušen obdobně jako v popisované scéně z *Pusinek*, neboť do místnosti vstupuje Petrova kolegyně s žádostí o kávu. A ani následné pokračování rozpravy o společné minulosti, při níž jsou již postavy u Petra doma, se neodehrává bez přítomnosti třetí osoby; opodál totiž leží stařenka, u níž bydlí Petr v podnájmu. Ani v jeden moment tak spolu *queer* jedinci nejsou sami, což jim znemožňuje spolu mluvit otevřeně a bez náznaků. Za tímto soustavným narušováním lze zahlédnout ideologicky podmíněné odepírání soukromí homosexuálním postavám a to za jasným cílem kontrolovat a dohlížet na jejich život.

Neméně důležité je na scénách setkávání *queer* postav skutečnost, že se odehrávají ve veřejném prostoru. Ať diskotéka, tak škola představují prostředí, v němž je přítomnost heterosexuálů samozřejmá a automatická. Ani narušování rozhovorů *queer* postav tak není něčím, co by mělo vzbuzovat pozornost. Přesun intimností, které se mezi homosexuály odehrávají, do specificky odosobněného prostoru, je znovu důkazem, jak se ideologie snaží zasahovat do sféry, kterou nikdy nemůže zcela ovládnout. Pokud totiž nemůže homosexuálům ve vzájemném stýkání zabránit, snaží se mít jejich aktivitu alespoň na očích. Nelze se tudíž ani divit, že Petr ve vesnici přebývá v místnosti, která je od zbytku stavení oddělena pouhým závěsem. Z ideologického hlediska jde o jasnou snahu učinit jeho domov co nejvíce veřejným.

Uvedené příklady dokládají, jak se ideologie ustavičně snaží homosexuály hlídat a skrze kontrolu si podrobit to, co jí uniká. Kategorizuje ono neznámé podle zákonitostí, na nichž sama funguje. Je ze své podstaty vůči homosexuálním postavám nedůvěřivá a už vůbec se nesnaží homosexualitu s heterosexualitou zrovnoprávnit. Přijetí homosexuálů se jeví na první pohled sice jako vstřícné a zbavené homofobních předsudků, nahlédneme-li však na filmy skrze opozici veřejného a soukromého zjistíme, že postavy jsou akceptovány jen částečně. Přiznává-li ideologie existenci homosexuálních jedinců, činí tak jedině za podmínky, že je k heterosexuálům bude pojit asymetrický vztah (subjektu a objektu). Ve výsledku pak proces z homosexuality vytváří jakési veřejné tajemství, které je sice na okamžik odhaleno, ale vzápětí je znovu učiněno neviditelným.

3.2.3. Skryté / Viditelné

Poslední z opozic, které bude věnovaná pozornost, rozděluje sexualitu na viditelnou a neviditelnou. Diane Fussová v tomto kontextu poznamenává, že dané rozlišování vzniká se zapojením homosexuality do legislativního a medicínského diskurzu. I když si homosexuální identita vydobyla místo mezi lidskými právy, současně se odsunula mimo, do prostředí jakési skrýše. Objevení homosexuality tak zároveň bylo i momentem jejího zmizení, a zatímco sexualita heterosexuálů byla a je považována za viditelnou, u homosexuálů zůstala zamlčovaná a tudíž skrytou.⁹⁶ V rámci vybraných filmu jde pak o strukturu, která se úzce napojuje na opozice předešlé, odlišuje se od nich ale tím, že zasahuje výhradně do systému zobrazování. Vztahuje se ke způsobu snímání intimních styků mezi postavami, koncipování erotických scén a obecněji poskytování informací o tom, jak se od sebe odlišuje homosexuální a heterosexuální akt.

Z opozice uvnitř/vně systém přejímá systém princip odsouvání homosexuálních postav z dění, zde sexuálních aktivit heterosexuálů. V obou filmech se jedná o scény, v nichž Iška a Petr vyruší své přátele či známe v intimních chvílích. Iška neodolá pokušení sledovat skrze pootevřené dveře Karolínu při svádění hlídače sportovního areálu a obdobně i Petr přistihne Láďu v momentě, kdy se mazlí s Bárrou ve slavníku. Oba se ve voyeurské pozici přítom ocitnou zcela náhodou a spíše nežli potěšení ze sledování intimností pociťují zostuzení. Pokud nepatřičné narušení probíhajícího sblížení u *queer* postav vyvolává pocity provinilosti, vzniká současně i dojem, že jsou sexuální aktivity spíše doménou heterosexuálů. Toto zdání je umocňováno v momentech, kdy Petr s Iškou odmítají zájem heterosexuálů a nereagují na jejich návrhy se fyzicky sblížit. Ve výsledku tak působí jako asexuální jedinci.

Když homosexuální postavy přeci jen začnou rozvíjet svůj sexuální život, činí tak ve scénách, kde se příznačně většina dění odehrává mimo obraz. Pokud se kamera při sexuálních scénách heterosexuálů snaží zachytit probíhající akci detailně a nejlépe celou, při snímání dotyků *queer* postav se příliš deskriptivnímu popisu vyhýbá. Jakoby to bylo něco nepatřičného, něco, co nesmí být spatřeno. Důkazem nám může být ostatně scéna znásilnění

⁹⁶ Ki Namaste, *The Politics of Inside/Out: Queer Theory, Poststructuralism, and a Sociological Approach to Sexuality*. In: Steven Seidman, *Queer Theory/Sociology*. Malden; Oxford: Blackwell Publisher Ltd. 1997, s. 199.

z *Venkovského učitele*.⁹⁷ Co nám rámování obrazu dovoluje zahlédnout a jak se případně proměňuje?

Kamera na začátku scény v celku snímá Petra, který leží na přistýlce nedaleko Ládi, jehož dolní polovinu těla vidíme v popředí obrazu. Když se po chvíli Petr rozhodne pozorovat chlapce při spánku, kamera sleduje jeho pohyb a pomalu přejíždí přes Láďovo odkryté břicho směrem k jeho obličejí. Petr ho nejprve přikrývá, po chvíli váhání si k němu pokládá hlavu na polštář a nakonec neodolá pokušení a začne Láďu stimulovat v intimních partiích. My však v tento moment již nevidíme více nežli horní polovinu jejich těl a je nám pouze naznačováno, co se odehrává. Ve scéně je nám sice dána možnost sledovat homosexuální styk, jedná se však o pohled pouze částečný, o pouhý fragment. Přestože nemůžeme sledovat výjev v jeho celistvosti, jsme sugestivně přesvědčeni o tom, že se jedná o znásilnění. Pokud uvážíme, nakolik se snímek profiluje ve svém pojetí homosexuality jako progresivní, zde máme důkaz, že ve výsledku *queer* sexualitu naopak stigmatizuje. I obrazovou koncepcí scény si můžeme vykládat jako projev heterosexuální ideologie, jež pojímá sexuální praxi na základě vztahu mezi aktivním a pasivním, mužským a ženským. Tento dominantní princip sexuálního aktu totiž implikuje zákaz homosexuality a označuje ji za nelegitimní formu soulože.

Nahlédneme-li pak na heterosexuální vztahy prizmatem opozice viditelného/neviditelného, vyjeví se náhle jako silně sexualizované. Rozhovory heterosexuálů překypují narážkami a erotický podtext je citelný i v každodenních situacích. Nelze sice tvrdit, že by Iška s Petrem při seznamování nesledovali stejný cíl, ale protože jsou po většinu času všechny tyto pokusy heterosexuály přerušeny, je sexuální motivace značně upozaděna. Oba filmy tak svým pojetím homosexuální styk spíše tabuizují, nežli odkrývají.

⁹⁷ Podle trestního práva je pachatelem znásilnění člověk, který „násilím nebo pohrůzkou násilí nebo pohrůzkou jiné těžké újmy donutí k pohlavnímu styku, nebo kdo k takovému činu zneužije jeho bezbrannosti“. Za pohlavní styk se považuje „jakýkoli způsob ukájení sexuálního pudu na těle jiné osoby ať už jiného nebo stejného pohlaví“. Jako stav bezbrannosti je pak popisována „situace, kdy je oběť v takovém stavu, že není schopna projevit svou vůli nebo není schopna klást odpor jeho jednání“. Jak ohmatávání genitálií, tak opilost, s níž se ve scéně z *Venkovského učitele* setkáváme, lze tudíž z právního hlediska za znásilnění označit. (Kolektiv autorů, *Medicína a trestní právo*. Brno: Masarykova univerzita. Lékařská fakulta 2011, s. 35; Josef Kuchta a kolektiv, *Kurs trestního práva. Trestní právo hmotné. Zvláštní část*. Praha C. H. Beck 2009, s. 87, 111.)

3.3. Kategorizace sexuality a proces coming outu

Sedgwicková pak prosazuje myšlenku, že celý soubor probíraných binárních opozic vytváří sociální strukturu, na níž se zakládá moderní západní kultura. Tyto homologické opozice obecněji vyjadřují sepjetí heterosexuality a homosexuality, jejichž vztah lze popsat jako vztah mezi „známým a neznámým, explicitním a implicitním“.⁹⁸ Celý mechanismus, který systematicky homosexuály v rámci heterosexuální společnosti umlčuje, pak Sedgwicková metaforicky označuje jako „uzavírání do skříně“⁹⁹, přičemž „skříní“ rozumí „nereprezovatelné místo“, tedy něco, co uniká systému sociálního označování.¹⁰⁰

Uzavření se do sebe, uchýlení do pomyslné „skříně“, je pro homosexuální jedince současně únikem do světa, který se nepodřizuje dominantní ideologii. „Minorizací svého života“ mohou popřít ty sociálních aspekty, které se kolem normativní heterosexuality organizují. V tomto ohledu lze mlčení chápat jako určitý druh vzdoru, které „dovoluje subjektu organizovat stejnopohlavní intimnost jinak, pokud je vůbec nějaká organizace nutná“.¹⁰¹ Co se nicméně děje v momentě, kdy se jedinec rozhodne tento prostor opustit? Když se rozhodne stát veřejným a označit sebe sama v rámci heterosexuálního světa za homosexuála? Jak se od sebe odlišuje Petrovo a Iščino odhalení menšinové orientace? A jak *coming out* přijímá jejich okolí?

Coming outem se obvykle označuje aktivní přihlášení k homosexuální či bisexuální orientaci.¹⁰² Jedná se ovšem o termín, který se nevztahuje pouze k veřejnému přiznání odlišné sexuální orientace, ale váže se i k přiznání vnitřnímu, kdy jedinec sám sebe začne považovat za homosexuála, popřípadě bisexuála. Identifikovat se jako homosexuál může jedinec i bez toho, aniž by se zapojil do gay či lesbické komunity.¹⁰³ Doložit tento fakt lze i na postavě

⁹⁸ Steven Angelides, *Historicizing (Bi)Sexuality: A Rejoinder for Gay/Lesbian Studies, Feminism, and Queer Theory*. In: Karen E. Lovaas, John P. Elia, Gust A. Yep (eds.), *LGBT studies and Queer Theory*. New York: Harrison Park Press 2006, s. 136.

⁹⁹ Podle Georga Chaunceyho, autora knihy *Gay New York: Gender, Urban Culture, and the Making of the Gay Male World, 1890 – 1940*, začala být metafora „vyjít ze skříně“ užívána teprve v gay komunitách, které začaly vznikat v 60. letech v Americe. Do této doby totiž gayové žili odděleně, svou sexuální orientaci skrývali a vnímali ji jako handicap. Homosexualita tak pro ně představovala jakéhosi „strašáka ve skříní“, tedy tajemství, které bylo shledáváno za šokující. *Coming out* je naopak pojem, který neříká, že je homosexualita něčím, za co se musí jedinec stydět, ale naopak se k ní má hrdě veřejně přihlásit.

¹⁰⁰ Dean Durber, *Desiring Mates*. Tamtéž, s. 250.

¹⁰¹ Tamtéž.

¹⁰² Kateřina Beňová, *Analýza situace lesbické, gay, bisexuální a transgender menšiny v ČR*. Praha: Úřad vlády ČR 2007, s. 7.

¹⁰³ Ken Plummer, *Symbolic Interactionism*. In: Steven Seidman, *Queer Theory/Sociology*. Malden; Oxford: Blackwell Publisher Ltd. 1997, s. 78.

učitele, který sice okolí postupně se svou orientací seznamuje, ale sérii veřejných doznání absolvuje již jako vnitřně „vycomingoutovaný“. Veřejný *coming out* nicméně představuje fázi, kterou jedinec musí nezbytně projít, pokud chce „žít jako homosexuál“.¹⁰⁴ To znamená, nepřizpůsobovat svůj život heteronormativním modelům chování.

Vyrovnaní se svou jinakostí u Petra i Išky prochází dvěma fázemi. Nejprve se snaží tužby popřít, zatajují své pocity a snaží se žít jako heterosexuálové. Jinými slovy se v první fázi pokouší naplnit roli, kterou jim heteronormativní společnost přiděluje. Jak již bylo řečeno dříve, Iška potlačuje svou přirozenost předstíráním pouhého kamarádství ke Karolíně a Petr upozaďuje city, které chová k synovi své známé. Fáze druhá se posléze vztahuje k průběhu veřejného *coming outu*, kdy se postupně k homosexualitě přiznávají. Mezi těmito etapami ani jeden z nich neprozkoumá možné podoby alternativního, tj. *queer* života či systematicky nevytváří svou *queer* identitu. Pokud ano, filmy nám nic nenaznačují.

Je příznačné, že veřejným *coming outem* obě postavy procházejí nikoliv ze svého vlastního rozhodnutí, ale z donucení okolí. Právě o reakce okolí na skutečnost, že člověk, kterého doposavad považovali za „jednoho z nich“, odhaluje své tajemství, se filmy primárně zajímají. A ačkoli se snaží divákovi přiblížit Petrovy a Iščiny pocity, prezentují je jako emoce, které vznikají až jako reakce na názorech jejich blízkých. *Coming out* je tedy nahlížen z heterosexuální perspektivy.

V *Pusinkách* se Iška k lesbické orientaci přiznává v podnapilém stavu nejprve Karolíně, ta však razantně Iščinu snahu se více sblížit odmítá. Zklamaná Iška se uzavírá sama do sebe a snaží se svou odlišnost skrýt, přesto se postupně pravdu o její homosexualitě dozvídá jak Vendula, tak Iščin bratr. I jejich reakce je nejprve odmítavá; především Vendula projevuje velké zklamání a cítí se být dotčena faktem, že i její nejlepší přítelkyni okouznila dívka, na kterou tolik žárlí. Po *coming outu* se tedy chování dívek k Išce negativně promění. Již nejsou tolik otevřené, stydí se být kupříkladu před Iškou nahé a podobné aktivity, které dříve dělaly spontánně a samozřejmě, provádí jen zdráhavě. Změna postoje okolí má na Išku posléze jeden zásadní vliv – vzbuzuje v ní pocit provinilosti. I když si uvědomuje, že se jí jen stěží podaří před odhalenou pravdou skrýt, novou determinovanost špatně snáší. Ve chvílích zoufalství se pokusí o sebevraždu, což je první impulz, který přinutí Vendulu s Karolínou situaci přehodnotit a zamyslet se nad tím, nakolik je jejich postoj adekvátní. Až za nějakou dobu se s lesbickou orientací své kamarádky vyrovnávají a ve své podstatě jí odpouští, neboť si uvědomí, že je Iščinou „přirozeností“.

¹⁰⁴ Tamtéž.

Když se k homosexuální orientaci ve *Venkovském učiteli* přiznává Petr, okolí reaguje na stejném principu. Petrovi blízcí se cítí být také oklamáni, přesto však nezaujímají ryze odmítavý postoj, jako je tomu u dívek v *Pusinkách*. Například Petrovi rodiče tento fakt přijímají vcelku vyrovnaně a tak i učitelský sbor školy. Jediným, kdo Petra doslova zatracuje, je Láďa, jenž nedokáže překlenout pocit křivdy z toho, jak člověk, jemuž se svěřoval, zradil jeho důvěru. Ale nakonec i on, podobně jako Vendula a Karolína, je schopen učitelovi odpustit. Proč je ale něco takového nezbytné? Proč je tolik podstatné postavám jinakost promíjet? V případě *Venkovského učitele* je to pochopitelné, neboť se Petr dopouští kriminálního činu, proč ale filmy prezentují *coming out* homosexuálních postav jako změnu, s níž se musí vyrovnávat heterosexuálové?

Odpověď je v zásadě prostá. Pokud filmy na *coming out* nahlízejí z morálního hlediska, nejedná se o nic jiného, než další z nenápadných projevů heterosexuálního diskurzu. *Coming out* je prezentován jako proces, jehož cílem je učinit doznání, které je zde chápáno jako technika produkce pravdy. Není činem, kdy jedinec přijímá zodpovědnost pouze za sebe samotného, ale i vůči kolektivu, ve kterém chce, už jako homosexuál, dále žít. V momentu, kdy by *coming out* totiž neučinil a společenskou zodpovědnost nepřevzal, z hlediska heterosexuální ideologie by vedl jakýsi dvojitý, lživý život. Pokud ale okolí reaguje dotčeně, protože po nějakou dobu opravdu homosexuální jedinci tuto lež šířili, je jasné, že prostor, do něhož se postavy před dominantním diskurzem po celou dobu uchýlovali, s momentem *coming outu* nezaniká. O mylnosti tvrzení, že veřejné stvrzení homosexuální identity je pro Iška a Petra momentem osvobození z represivního prostředí, svědčí jejich pokus o sebevraždu. Bezvýchodná pro ně situace není před *coming outem*, nýbrž posléze, když se od nich přátelé a rodina odvrací. Celkové kladné vyznění snímku je tudíž zpochybnitelné.

Celý průběh *coming outu* o ideologické práci ve vybraných filmových textech říká ještě jednu, neméně podstatnou věc. Prohlásit sebe sama za homosexuála znamená pouze pojmenovat to, co existovalo ještě před aktem formulace.¹⁰⁵ Pokud *coming out* představuje proces kategorizace již dříve existujících pocitů, tedy jestli proslov klasifikuje již probíhající dění, přispívají Iška a Petr svým doznáním k ustanovení sexuální kategorie, jež je v rámci definujícího diskurzu považována za legitimní. Sexuální kategorie jako takové tak fungují jako systémy regulace a *coming out* je pouhou úspěšnou normalizací sexuality. Z této perspektivy je veřejné přiznání homosexuality aktem praktického stvrzení a uznání nadvlády

¹⁰⁵ Dean Durber, *Desiring Mates*. In: Karen E. Lovaas, John P. Elia, Gust A. Yep (eds.), *LGBTB studies and Queer Theory*. New York: Harrison Park Press, 2006, s. 245.

heterosexuálního diskurzu. O vítězství heteronormativity náš může přesvědčit i fakt, že se filmy po *coming outu* dále nezajímají, jaké konkrétní změny Iška a Petr prodělají.

Co nám tedy celá analýza ve výsledku o konstrukci homosexuality v rámci filmových textů prozradila? Jednak názorně ukázala, že homosexuální postavy mají přístup do heteronormativního světa pouze pokud svůj život zorganizují podle prosazovaných norem a konvencí. Na druhou stranu kapitola odhalila, jak v momentě, kdy se pokusí homosexuálové ze společenských vazeb vymanit, zasahuje ideologická moc, která zabraňuje případnému zpochybnění dominantního pojetí sexuality. Nátlak na jedince z podstaty není přímý a vědomý, naopak je transparentní všeprostopující represivní silou, na jejímž spoluvytváření a šíření se podílí nejvýrazněji rodinná instituce. Zároveň vynucené veřejné doznání k menšinové orientaci ukazuje na potřebu heterosexuální ideologie řadit homosexuální jedince do kategorií, jež jsou v rámci společnosti definovány. Petr i Iška se s *coming outem* totiž umisťují do společenských kolonek, které jsou vytvořené podle heteronormativní klasifikace, a přejímají restriktce, vůči nimž se původně chtěli vymezit. Akt kategorizace tedy není ničím jiným, než dalším z projevů nadvlády heterosexuálů.¹⁰⁶ Celý tento proces společenské strukturace pak ve výsledku potvrzuje pravdivost slov Michela Foucalta, který tvrdí, že homosexuální způsob života děsí lidi více, nežli představa homosexuality jako způsobu sexuálního aktu.¹⁰⁷ A proto konečný stav, kdy se postavy po *coming outu* zařazují do „normálního“ života, je smířlivou a uspokojivou variantou pro obě strany.

¹⁰⁶ Pierre Bourdieu, *Nadvláda mužů*. Praha: Karolinum 2000, s. 107.

¹⁰⁷ Judith Halberstam, *In a Queer time and Place* 2005. New York: New York University Press 2005, s. 1.

4. Venkovský učitel a Pusinky: propagace a reflexe v českém mediálním prostředí

Nabízí se otázka, nakolik se opoziční čtení filmů odlišuje od převládajícího způsobu výkladu. Postihnout postup, jakým autoři recenzí a kritik snímky analyzovali, tak bude cílem následujícího zhodnocení dobových ohlasů. Zájem bude věnován také fázi předcházející uvedení titulů, způsobu upozorňování na proces vzniku nových filmů a potenciálnímu vlivu PR na jejich následné přijetí. Jaký klíč k pochopení svých filmů kupříkladu dávali tvůrci divákům? Snažili se předem vytyčit, jaké pojetí homosexuality prosazují? Koho chtěli svými snímky oslovit a kdo byl označován za cílového diváka? A dále, zohledňovala kampaň ve svém oslovování potenciálního publika i členy sexuální menšiny?

K zodpovězení vytyčených otázek bude každá z následujících podkapitol členěna do dvou částí. První se věnují PR a distribučním strategiím, s důrazem na úlohu, jakou v nich sehrávala *queer* tematika. Sledují způsob, jakým o svých filmech referovali sami tvůrci, a jak se případně jejich charakterizace odlišovala od oficiálních materiálů. Rešerše zde vychází ze studia jak propagačních podkladů, tak internetových či tiskových zpráv z přípravných fází projektů. Části druhé se posléze snaží poskytnout ucelený pohled na přijetí titulů s ohledem na vliv reklamní kampaně. Mapují kritické ohlasy v denním tisku, kulturních a filmově-odborných periodikách či na internetových portálech. Ve výsledku pak nezkoumají pouze způsob, jakým recenzenti filmy hodnotili, ale zaměřují se spíše na jejich interpretaci homosexuálních motivů.

4.1. Pusinky

Na *Pusinky*, na kterých začala Karin Babinská s Petrou Uršelovou pracovat v roce 2001, se začalo v českém tisku systematicky upozorňovat před plánovaným začátkem natáčení v létě 2005. Kvůli neshodám s produkční společností Negativ, jež si nárokovala přepsání kameramana Martina Douby, se však realizace projektu, který následně přešel producent společnosti Cineart Viktor Schwarcz, posunula o celý rok na 6. června 2006. Odklad natáčení výrazně poznamenal následnou propagaci, která pohotově zareagovala na změněný kontext, v němž film začal vznikat. V roce 2006 byly v českých kinech totiž uvedeny hned čtyři snímky, které stejně jako *Pusinky* za své cílové diváky označovaly dospívající teenagery. Ačkoli se zprvu *Pusinky* profilovaly pouze jako „dynamická road movie“ vyprávějící o osudech tří kamarádek, jež po maturitě vyráží na letní výlet do Holandska, záhy se o nich

začalo hovořit jako o „české teenagerovské komedii“.¹⁰⁸ *Pusinky* podle kulturního tisku slibovaly nový pohled na problematiku dospívání, neboť jejími hlavními postavami budou dívky, na rozdíl od filmů *Raftáci*, *Ro(c)k podvratáků* (obojí Karel Janák, 2006), *Panic je na nic* (Ivo Macháček, 2005) a *Expertí* (Karel Coma, 2006). Příkladně změnu v referenci ilustruje článek z deníku *Právo*, v němž Věra Míšková píše o vznikajících *Pusinkách* jako o filmu, „který svým námětem upomíná na řádku teenagerových komedií, které počínaje *Snowboardáky* zaplavují kina. *Pusinky* se od nich ale liší už tím, že v centru pozornosti tvůrců nejsou (post)pubertální kluci, ale docela samostatné holky.“¹⁰⁹ Filmu se tak záhy začalo dostávat pozornosti především jako potenciálně přelomovému dílu.

Tento způsob reference vycházející z chápání *Pusinek* jako reakce na vlnu teenagerových filmů, které zpodobňují dívčí postavy jako pouhé objekty mužského chtíce, zpětně ovlivňoval a komplikoval propagaci filmu. Na jedné straně distribuční kampaň *Pusinky* shodně prezentovala jako film, jenž v českém prostředí rozvíjí netradiční žánry road movie a teenagerovské komedie, na straně druhé se však tvůrkyně částečně vůči srovnávání s dobovými snímky zachycující dobrodružství pubertálních hrdinů vymezovaly. Karin Babinská opakovaně zdůrazňovala, že její debut není pouhou variací na humorné snímky o dospívání, ale naopak je dílem zcela původním a originálním už z toho důvodu, že na projektu začala pracovat ještě před vznikem v teenagerovském žánru průkopnických *Snowboardáků* (Karel Janák, 2004). Argument, že se v *Pusinkách* nesetkáme s neproblematizujícím pohledem na získávání první sexuální zkušenosti, jenž je pro dané komedie typické, se následně stal nedílnou součástí debat, které uvedení snímku předcházely. Veškerá charakterizace se tak zakládala na vyzdvihování těch atributů, jimiž se *Pusinky* vyjímaly z fenoménu „teen filmů“. Zvýrazňována byla především snaha snímku zprostředkovat otevřený pohled do ženského světa a to s důrazem na autenticitu výpovědi.

Vymezování se vůči stávajícímu trendu české kinematografie ve výsledku představovalo ústřední princip, na němž reklamní kampaň *Pusinek* fungovala. Prezentovaly se jako nadějný debut, který poskytne nové, alternativní pojetí vstupu do dospělého světa. Snaha ubránit film před mylným žánrovým zařazením, a s tím souvisejícím nařčením z pouhého obrácení genderového modelu, sehrála během upozorňování zásadní roli a měla dopad i na podobu následných kritických ohlasů. Třebaže si od počátku *Pusinky* kladly za cíl otevírat v českém filmu tabuizovaná témata a chtěly zpochybňovat zažitá představy o dívčím světě a dívkách

¹⁰⁹ Věra Míšková, *Pusinky* vyrazily na cestu. *Právo*, 2006. Dostupný na WWW: <<http://www.novinky.cz/kultura/92165-pusinky-vyrazily-na-cestu.html>> [vyšlo 3. 8. 2006; cit. 19. 2. 2013].

jako takových, informaci o homosexualitě Išky v informacích nenacházíme. Iška je vždy popisována pouze jako dívka, která „má introvertní duši, studené ruce, ráda kreslí a občas přemýšlí o sebevraždě“.¹¹⁰ Možná právě z důvodu upozadění *queer* motivu během propagace k sobě právě její postava následně poutala mnoho pozornosti.

Ačkoli se tvůrkyně snažily pozměnit předcházející pověst snímku, většina recenzí a filmových kritik věnovala rozdlům zavádějící PR strategie a výsledné podoby filmu paradoxně více pozornosti, nežli jeho tematickým oblastem. Přestože si recenzenti uvědomovali zřetelný odklon od žánrových schémat, konvence příslušných modelů stále využívali jako referenčního hodnotového rámce. Tuto tendenci mimo jiné vědomě reflektoval Kamil Fila ve své minikritice *pusinky I.*, v níž vyjádřil názor, že „v případě *Pusinek* tak podléháme hře na žánr, na mimikry letní výletnické zábavy a úleťáctví a tváříme se naoko (?) překvapeně že výsledný film se liší od povrchní představy, kterou jsme si o něm učinili před zhlédnutím. Ale přitom *Pusinky* již trailerem dávaly najevo, že se budou utápět v citové zmatečnosti a že se nebudou držet ani jednoho žánru.“¹¹¹

Nahlížení kritiků na *Pusinky* skrze prizma teenagerovských snímků mělo na druhou stranu nezpochybnitelný pragmatický důvod. Pokažd' bylo pro filmy režisérů Janáka, Comy a Macháčka charakteristické neproblematizující a zábavné pojetí dospívání, Babinská nahlížela na vstup dívek do dospělého světa zcela opačně. Optimistický nahléd nahradila skepsí, nezávažnost kritičností. Recenzenti vyzdvihovali realističnost a autentičnost *Pusinek* a popisovali zachycený ženský svět jako nepřikrášlený a opravdový. Naturalistické pojetí scén či zachycení prchavých pocitů bylo dále důvodem, proč byly *Pusinky* popisované jako dílo dokumentárních kvalit. Věrohodnost a snaha „vyjádřit otevřeně osobní téma v obecnějším kontextu“¹¹² pak podle kulturního tisku odlišovala snímek nejen od teenagerovských komedií, ale i od české tvorby jako takové. Podobnost spíše se zahraniční produkcí zdůraznil kupříkladu Petr Soukup v *Reflexu*, podle něhož jsou *Pusinky* „až „nečeský“ film díky papírem nešustícím dialogům a přirozeným hereckým výkonům, který chce cosi sdělit (a dokáže to!) a nabízí něco, co současným tuzemským filmům tak zoufale chybí – až bolestně svíravou upřímnost...“.¹¹³ Obdobně se i v Literárních novinách setkáváme s názorem, že „*Pusinky* jsou

¹¹⁰ Tamtéž.

¹¹¹ Kamil Fila, *Pusinky I. Cinepur* 16, 2007, č. 51, s. 36.

¹¹² Věra Míškova, *Pusinky nejsou Raffáci v sukních. Právo* 17, 2007, č. 82 (6. 4.), s. 12.

¹¹³ Petr Soukup, *Peklo hezké, české. Reflex* 19, 2008, č. 3. Dostupný na WWW: <<http://www.ceskatelevize.cz/specialy/pusinky/tisk.php?id=1277>> [vyšlo 3. 8. 2008; cit. 19. 2. 2013].

filmem světovým (...) univerzálně srozumitelným, neboť nevyžaduje divácké znalosti českých reálií, historie, naší specifické mentality (je-li), všemožných kontextů, které je si třeba nechat implantovat už ve škole.“¹¹⁴

Naopak recenze, které se uchýlily k odlišnému žánrovému výkladu, snímek nehodnotily jednoznačně kladně. Jmenovitě Aleš Borovan, Irena Hejdová a částečně i Alena Prokopová se na debut Karin Babinské pokusili pohlédnout z jiného pohledu, než prosazovala většina článků z denního tisku, a řadili ho spíše do tradice ženského filmu. V centru jejich zájmu stanul způsob, jakým snímek zpracovává a následně divákovi zprostředkovává ženskou zkušenost. Ta je podle nich zřetelná v silné typizaci mužských postav, jež náleží, jak souhlasně tvrdí i Jaromír Blažejovský, „výhradně do kategorie neimponující“, neboť to jsou „sprostí a namakaní mačové, pivní bufetoví týpci a hodní, avšak nedozrálí chlapečkové.“¹¹⁵ Už jenom svou karikaturou mužských hrdinů a drzou bezstarostností hrdinek si *Pusinky* vysloužily nálepku „moderních Sedmikrásek“¹¹⁶ či *Sedmikrásek* potažených „cynismem 20. století.“¹¹⁷ Přesto se však analýzy současně snažily film ubránit před zařazením do kolonky feministického filmu, neboť se „portréty mužů nemění v závažnější (...) politické podobenství.“¹¹⁸ Zmíněný Jaromír Blažejovský byl také jediný, kdo v žánrovém vymezení debutu Karin Babinské přihlédl k lesbické tematice a *Pusinky* popsal jako „kombinaci road movie s coming-outovým filmem.“ Tímto pojmem označuje „specifický podžánr iniciačního příběhu, v němž hrdinka či hrdina dospívá skrze sérii více či méně trýznivých zkušeností k přijetí své menšinové sexuální orientace.“¹¹⁹

V této souvislosti se před námi otevírá otázka, jak byl na druhou stranu v tisku reflektován způsob zpracování lesbického motivu. Kupříkladu Blažejovský *queer* linii sice věnuje pozornost (a podle něho je i jedním z důvodů, proč má film nízkou návštěvnost), hlouběji ji však nerozebírá. Obecně byla homosexualita jedné z dívek analyzována dvěma způsoby. Buď jí autoři článků uváděli ve výčtu kontroverzních témat, kterým ilustrovali otevřenost a skandálnost snímku, nebo popis scény zachycující Iščin první sexuální styk se ženou použili jako důkaz, že se film posouvá mimo kontext české tvorby (neboť se jednalo o scénu, s kterou se v mainstreamové tvorbě nesetkáváme). Hlubší rozkrytí *queer* tématu korespondovalo alternativně pouze se snahou zodpovědět otázku, co nám zapojení příběhu o *coming outu* říká

¹¹⁴ Ivo Bystřan, Žádné pusinky. Vagíny. *Literární noviny* 18, 2007, č. 17, s. 12.

¹¹⁵ Jaromír Blažejovský, Krev, moč a slzy, prostě Pusinky. *Film a doba* 53, 2007, č. 2, s. 125.

¹¹⁶ Alena Prokopová, Pusinky. *Cinema* 17, 2007, č. 4, s. 36.

¹¹⁷ Irena Hejdová, Raffáči vzdejte to, přicházejí temné Pusinky. *Aktuálně.cz*. Dostupný na WWW: <<http://aktualne.centrum.cz/kultura/film/clanek.php?id=395274>> [vyšlo 5. 4. 2007; cit. 19. 2. 2013].

¹¹⁸ Jaromír Blažejovský, Krev, moč a slzy, prostě Pusinky. *Film a doba* 53, 2007, č. 2, s. 125.

¹¹⁹ Tamtéž.

o dívčím prostředí. Interpretace Iščiny homosexuality jako doložení faktu, že *Pusinky* jsou vpravdě ženský film, však vedla k veskrze banálním závěrům. Lesbická orientace totiž byla ve výsledku chápána jako důkaz jasného sdělení filmu, které podle Aleše Borovana říká: „holky to těžký maj.“¹²⁰

Je pozoruhodné, že kritici zpravidla analyzovali ze tří protagonistek jako první právě Išku a až na jednu výjimku ji označovali za nejpropracovanější postavu filmu. Ani v rozboru hrdinek filmu se autoři článků obecně nevyhýbali srovnávání s žánrem teenagerovské komedie, což názorně dokládá charakteristika Dariny Křivánkové: „Iška (Marie Doležalová) se přes svou uzavřenost a plachost snaží prokousat ke zjištění, jak je na tom se svou sexuální orientací. A přestože je to holka v podstatě zakřiknutá, je nakonec schopná věcí, že se můžou jít snowboardáci klouzat a raffáci spláchnout.“¹²¹ V další, internetové recenzi na serveru Filmpublic.cz se dočítáme: „Iška, která věří, že jí nikdo na světě nemá rád, sama v sobě nedokáže najít sexuální touhy a obává se, že je frigidní. Právě její cesta je asi nejpůsobivější, vyvrcholená v intenzivním momentu na jednom dámském záchodku špinavé vesnické diskotéky.“¹²² Stejného názoru je i Irena Hejdová, která Iščinu postavu považuje za nejprokreslenější, neboť „její tápání ohledně sexuální orientace jde ruku v ruce s tápáním dospívání.“¹²³ Citované ukázky příkladně ilustrují, jak kritici posuzovali Iščin charakter skrze věrohodnost prožívaných pocitů. Komplikace spojené s odlišnou sexuální orientací řadí k obecnějším dívčím problémům, jakými jsou nadváha, ženský smysl pro konkurenci či žárlivost. Pokud není *queer* motiv výrazněji vyčleňován a zdůrazňován, je tedy stavěn na stejnou úroveň mindráků ostatních hrdinek. Jinak řečeno představuje jednu z podob sebeuvědomění, tj. zkušenost, kterou člověk při vstupu do dospělého světa může získat. Z tohoto důvodu autoři hodnotili zpracování lesbické tematiky jako věrohodné a realistické, přičemž dílu jako takovému přisoudili váhu ženské a generační výpovědi.

Mezi všemi recenzemi a kritikami se pak vyjímá článek Ivo Bystřičana, který vyšel v Literárních novinách. Bystřičan kritizuje řazení *Pusinek* do kategorie ženského filmu a navrhuje film nazývat „vpravdě genderovým“, neboť, jak uvádí později, „trojice dívek se na poměry českého narativního filmu chová vzhledem ke své tradičně vymezené roli dost

¹²⁰ Aleš Borovan, Co se děje za dvěma dámskými toalety? *Hospodářské noviny* 51, 2007, č. 68, s. 12.

¹²¹ Darina Křivánková, Podívej se na to vočíma. *Lidové noviny* 20, 2007, č. 81 (5. 4.), Kulturní premiéry, s. 1.

¹²² Milada Hrušková, Pusinky. *Filmpublic.cz*. Dostupný na WWW: <<http://www.ceskatelevize.cz/specialy/pusinky/tisk.php?id=854>> [vyšlo 5. 4. 2007; cit. 19. 2. 2013].

¹²³ Irena Hejdová, Raffáci vzdejte to, přicházejí temné Pusinky. *Aktuálně.cz*. Dostupný na WWW: <<http://aktualne.centrum.cz/kultura/film/clanek.php?id=395274>> [vyšlo 5. 4. 2007; cit. 19. 2. 2013].

brutálně.¹²⁴ Pohled na film skrze genderovou teorii dovoluje Bystřičanovi se odpoutat od hodnotících soudů, čímž se zároveň vyhýbá rozboru motivu *coming outu* pouze na základě věrohodnosti ztvárnění. Jeho pozornost je naopak soustředěna na vliv sexuality na identitu postav. Sexuální zkušenost podle Bystřičana není pouhým klíčem k dospělosti, ale poukazuje také na sociální podmíněnost rozdílů dvou pohlaví, což je závěr, který je nejen ojedinělý, ale přínosný především pro svou reflexivnost. Poukazuje na fakt, že v momentě, kdy je kritická obec srozuměna s menšinovou sexuální orientací tvůrce, tíhne k tomu číst film skrze autorskou kritiku a bez závažnějšího problematizování vše ztvárněné posuzuje jako pravdivé. Tedy neusiluje o to autenticitu, která se podřizuje dobovému pojetí realistického stylu, zpochybnit.

Ačkoli se *Pusinky* ještě před uvedením staly diskutovaným filmem, nenacházíme v press materiálech, natož reportážích z natáčení, zmínky o homosexuální tematice. Pokud se Karin Babinská snažila divákům poskytnout určitý interpretační klíč, vztahoval se výhradně ke čtení snímku podle žánrových konvencí. Divácké uchopení *queer* problematiky tak nebylo ze strany tvůrci oficiálně ovlivňováno. Recenze snímku tudíž analýze lesbického motivu věnovaly málo prostoru, neboť ho shledávaly pouze dílčím tématem. Charakterizovala-li Babinská svůj tvůrčí záměr jako snahu přiblížit divákům soudobý svět mladých lidí, možnost veřejně se přiznat k menšinové orientaci podle ohlasů svědčila o probíhající společenské změně. Homosexualitu hrdinky přesto kritici stále hodnotili jako kontroverzní.

4.2. Venkovský učitel

Již od prvních zmínek k sobě poutal třetí filmový projekt Bohdana Slámy mnoho pozornosti. Představoval slibný a očekávaný snímek, na jehož vznik upozorňovaly jak internetové servery (informační portál Aktuálně.cz poskytoval rozhovory a reportáže z natáčení systematicky od června 2007), tak denní tisk. Předpoklad stát se filmovou událostí roku 2008 měl *Vesnický učitel* přitom hned z několika důvodů. Jednak si film zaslouhal pozornost už tím, že vznikal v česko-německo-francouzské koproduci a jeho rozpočet přesahoval průměrné finanční zajištění domácích produkcí. Kvalitní filmový zážitek sliboval nový český film i z toho důvodu, že ho režíroval jeden z nejvýraznějších a nejtalentovanějších současných filmařů. O výsadním postavení Bohdana Slámy mezi ostatními českými tvůrci

¹²⁴ Ivo Bystřan, Žádné pusinky. Vagíny. *Literární noviny* 18, 2007, č. 17, s. 12.

svědčil především úspěch jeho předchozích filmů v zahraničí. Při svých premiérách na zahraničních filmových festivalech byl oceněn jak Slámův debut *Divoké včely* (2001), který vyhrál hlavní cenu Tiger Award na festivalu v Rotterdamu, tak i jeho následující film *Šťěstí* (2005), jenž obdržel Zlatou mušli ve španělském San Sebastiánu.¹²⁵ I v případě nového snímku pak můžeme vyzorovat snahu tvůrce znovu oslovit zahraniční publikum a stvrdit své získané renomé. V tomto ohledu se diskutovalo o případných nárocích německých producentů na výslednou podobu filmu či atraktivitě vybraného námětu pro evropského diváka a opakovaně byla zdůrazňována Slámova schopnost natočit film, který je poplatný v širším kulturním a společenském kontextu. Úspěšný na zahraničním trhu se tedy *Venkovský učitel* měl podle producentů stát kvůli svému univerzálnímu vyznění.

V reklamní kampani *Venkovského učitele*, na rozdíl od *Pusinek*, zaujímala homosexuální tematika důležitou úlohu. Pokaždě se ve spojitosti s postavou Išky nehovořilo o krizi sexuální identity, Slámův učitel byl charakterizován jako příslušník sexuální menšiny. Případná skandálnost volby pojmut hlavní postavu jako gaye byla nicméně soustavně vyvracena. Jelikož se *Venkovský učitel* prezentoval jako evropský snímek, tedy dílo, které je potenciálně srozumitelné i v jiném nežli pouze českém prostředí, neprofiloval se svým pojetím odlišné sexuality jako kontroverzní. Motiv nebyl vyzdvihován už jenom z toho důvodu, že „na Západě homosexualita už dávno není žádné tabu“ a tudíž film o homosexualitě podle německých producentů „nebude nikoho zajímat“.¹²⁶ Jak se ovšem zpětně ukazuje, *queer* příběh v mainstreamové filmové tvorbě vzbuzoval pozdvižení a to i přes snahu tvůrců nečinit z něho senzaci. Dotaz, proč se Sláma rozhodl vytvořit postavu homosexuálního učitele, tak nacházíme v každém interview.

V rozhovoru s Bohdanem Slámou, který je součástí propagačních materiálů, se dočítáme, že učitel „nereprezentuje nějaký univerzální model homosexuála, reprezentuje pouze sám sebe.“ Jaký však takový model má být? V otázce pojetí homosexuality se tvůrci striktně vymezili vůči snímku Davida Ondříčka *Šeptej*, neboť postava homosexuála je zde podle nich „povrchní a nesympatická“.¹²⁷ Podle uvedených informací chtěl *Venkovský učitel* naopak psychologicky přiblížit hledání osamělého člověka, který se s homosexualitou vyrovnává. Hlavním cílem jeho životní cesty přitom je, stejně jako pro heterosexuální jedince, milostné naplnění. Ve snaze předejít možnému nepochopení homosexuálního motivu Sláma zdůrazňuje, že *Venkovský učitel* „není o vyrovnávání se se svojí sexuální orientací“, ale

¹²⁵ Stanislav Ulver, Radana Ulverová, Mytická (a mystická) setkání. *Film a doba* 55, 2009, č. 1, s. 20.

¹²⁶ Jaroslav Sedláček, Tak se hledá štěstí. *Cinema* 18, 2008, č. 3, s. 39.

¹²⁷ Tamtéž.

naopak vypráví „velký příběh o hledání lásky“, v němž homosexualita představuje to samé, co heterosexuality.¹²⁸ Zřejmý je tvůrčí záměr využít homosexualitu výhradně pro její dramatický potenciál, který se uplatňuje v kritických lidských situacích, jimiž se Sláma v příbězích zabývá. A vyvolat emoce, jak se dočítáme v jedné ze zpráv o průběhu natáčení, nechce primárně u „čtyřprocentní menšiny“, ale „inteligentních a citlivých“ lidí.¹²⁹

I když se reklamní kampaň skandalizaci homosexuality systematicky vyhýbá, současně jí tabuizuje, resp. činí implicitně tabu z fyzického kontaktu učitele s dospívajícím Lád'ou. Je pozoruhodné, že klíčová scéna znásilnění byla exponována již ve filmové synopsi, v níž se dozvídáme, že „Učitel neodolá zoufalé touze dotknout se Chlapcova těla“.¹³⁰ Dotyk zde jinak řečeno plní funkci určitého limitu, který postava nesmí překročit. Právě tímto prozrazením klíčové scény filmu, kritického zlomu ve vyprávění, se *Venkovský učitel* opakovaně vzpírá případnému šokujícímu vyznění. Tím, že byli recenzenti předem srozuměni s činem, jehož spácháním se Petr snaží vyřešit krizi své sexuální orientace, se nesnažili označovat scénu za pohoršující či vzbuzující odpor. Jde tak o zcela opačnou strategii, než jsme mohli vypořadovat u *Pusinek*, kde kontroverzní scéna lesbického styku na veřejných záchodkách vzbuzovala pozdvižení.

Co se týče následného výkladu filmu, nejčastěji byl *Venkovský učitel* analyzován skrze Slámovu předchozí tvorbu. Pozornost byla věnována motivům a tématům, jimiž se Sláma opakovaně ve svém novém díle, které bylo přijato s nadšením, znovu zabýval. Jak píše Tomáš Seidl, „*Venkovský učitel* se – obdobně jako dva jeho předchozí filmy *Divoké včely* (2001) a *Šťěstí* (2005) – zamýšlí nad otázkou hledání lásky v různých podobách. A není proto důležité, že v případě titulního protagonisty jeho nového filmu jde o lásku homosexuální.“¹³¹ Podle dobových ohlasů Sláma dostal své pověsti výjimečného tvůrce a stejně jako v předchozích filmech i ve *Venkovském učiteli* se mu podařilo sdělit něco podstatného a nadčasového. Podle Tomáše Baldýnského totiž Sláma obecně „dokáže zpracovat nejednoznačná témata“¹³², a slovy Lukáše Jirsy tak klade „sám sobě i divákům otázky, které jsou skutečně důležité a pro život každého z nás zásadní.“¹³³ Také Pavel Mandys shledává Slámovu práci za stěžejní,

¹²⁸ Tamtéž.

¹²⁹ Mirka Spáčilová: Muž miluje muže, projde to? *Mladá fronta Dnes*. Dostupný na WWW: <http://kultura.idnes.cz/muz-miluje-muze-projde-venkovsky-ucitel-u-divaku-f7d/filmvideo.aspx?c=A080319_937168_filmvideo_kot> [vyšlo 19. 3. 2008.; cit. 18. 2. 2013].

¹³⁰ Postavy jsou v propagačních materiálech pojmenovány výhradně anonymně.

¹³¹ Tomáš Seidl, Lásky, vina, pokání. *Divadelní noviny* 17, 2008, č. 6 (18. 03.), s. 11.

¹³² Tomáš Baldýnský, Venkovský učitel. *Reflex* 19, 2008, č. 12, s. 56.

¹³³ Lukáš Jirsa: Citlivý příběh o odpuštění. *Katolický týdeník* 19, 2008, č. 13, s. 8.

především kvůli jeho schopnosti udržet civilní pojetí: „láska se tu nevyznává (a odmítá) spíše zdrženlivě a nejistě, jako by mluvčí už dopředu tušili, jak dopadnou.“¹³⁴ *Venkovský učitel* je tak chápán jako důkaz režisérova talentu a je dalším krokem v rozvíjení specifického autorského stylu. Recenze si všímají rozdílů, nových postupů či obměn ve zpracování typických prvků Slámových oceňovaných filmů, a srovnávají jak prostředí, v nichž se příběhy filmů odehrávají (přesun z industriální městské periferie do malebného jihočeského kraje), tak i vztah postav k okolí a zvláště společenské situaci, v níž žijí.

Jak je neustále zdůrazňováno, stejně jako v předchozích dílech i ve *Venkovském učiteli* jsou hlavními postavami „jedinci na okraji společnosti, kteří se nacházejí ve velmi obtížných situacích.“¹³⁵ V tomto ohledu je na učitele nahlíženo jako na univerzálního hrdinu Slámových snímků, což umocňuje opakované obsazování Pavla Lišky do hlavních rolí. Jeho postava je přitom popisována dvěma hlavními způsoby. Buď skrze vlastnosti, jež má společné s protagonisty *Šťěstí* a *Divokých včel*, neboť v novém snímku „nešťastný zamilovaný muž opět čelí vypjaté emocionální peripetii, která ho učiní o něco dospělejší, ale činí tak zase o něco niternějším a naléhavějším způsobem.“¹³⁶ Nebo, a v tomto případě hovoříme o převládajícím způsobu výkladu, se autoři recenzí omezovali na popis těch charakterových rysů, jež spojuje Petra s Láďou a Marií. Dočítáme se, jak každá z postav „selže v naučeném, ba vydřeném sebeovládání“, a následně „všichni tři projdou oním selháním jako očištnou lázní, a poté, co sami sobě přiznají limity svého vnitřního předurčení, se odhodlají přijmout, co jim život nabízí.“¹³⁷ Právě v zrovnoprávnění homosexuálních a heterosexuálních pocitů byl spatřován základní princip, na němž film s *queer* motivem pracuje. Prožívá-li učitel podle tisku stejné pocity, jako ostatní postavy, stvrzuje se domnělé pozitivní poselství filmu: homosexualita je daností a přirozeností člověka, nikoli společenským handicapem.

Pokusíme-li se o hlubší srovnání způsobu, jakým byla analyzovaná postava Išky, se způsobem výkladu figury učitele, shodně byly obě postavy shledávány věrohodnými a kladnými. V kontextu reprezentace gay postav v českém filmu je Petrovi přisuzován „pozoruhodně lidský rozměr“ a tímto „zlidštěním“ se film zaslouhuje o pozitivnější chápání členů společenské menšiny.¹³⁸ Reprezentace homosexuality je vnímána jako realistická, neboť film „nedospívá ani k závěru, že je lepší zůstat heterosexuálem (ideologie snímku *Šeptej*), ani neinklinuje k vyčpělým karikaturním rysům (konvenční představa homosexuálního páru

¹³⁴ Pavel Mandys, Homosexuál mezi balíky slámy. *Týden* 15, 2008, č. 11 (17. 3.), s. 83.

¹³⁵ Tomáš Seidl, Láska, vina, pokání. *Divadelní noviny* 17, 2008, č. 6 (18. 03.), s. 11.

¹³⁶ Jaroslav Sedláček, Venkovský učitel. *Cinema* 18, 2008, č. 3, s. 44.

¹³⁷ Kateřina Míšková, Kus života těžkého a jak na něj. *Právo* 18, 2008, č. 68 (20. 3.), s. 15.

¹³⁸ Jana Podskalská, Slámův učitel má biblické obrysy. *Pražský deník* 3, 2008, č. 59 (25. 3.), s. 43.

v *Účastnících zájezdu*).¹³⁹ V porovnání s dobově šířenými stereotypy je postava podle tisku koncipována nezvykle civilně a problémy, které zažívá, jsou nahlíženy jako problémy menšiny. Snaha detailněji pojmenovat charakterové vlastnosti, kterými se tato postava odlišuje od jiných homosexuálních postav českého filmu, je však nepatrná. Recenzenti se mnohdy omezovali na konstatování, jak je „postava homosexuálně orientovaného učitele napsána a ztvárněna věrně, a to i přes to, že motiv útěku na venkov s cílem srovnat si život není zrovna nejnovější.“¹⁴⁰

Kritika se spokojuje s faktem, že učitelův charakter je na homosexuální postavu až nezvykle propracovaný, a spíše než aby hlouběji zkoumala význam a motivaci jeho činů, soustředí se na Liškův herecký projev. Zájem o herecké uchopení je v případě *Pusinek* nepatrný, neboť Liška je ztvárněna mladou neznámou herečkou Marií Doležalovou, výkon Pavla Lišky si však zasluhuje pozornost už jenom tím, že populární herec zde vytvořil postavu, která se zcela odlišovala od jeho předešlých rolí. Analýza hereckého projevu tvoří až leitmotiv dobových ohlasů, a nejednou se dočítáme, jak bravurně se Liška role zhostil. Vyzdvihována byla na interpretaci náročné postavy především Liškova schopnost vyjádřit hrdinovo vnitřní utrpení výhradně nonverbálními prostředky. V recenzi Tomáše Seidla se například dozvídáme, jak „Liška svému homosexualitu potlačujícímu učiteli (...) vtiskl v dřívějších filmových postavách dosud nevídaný tichý smutek, žal i únavu spjatou s plachostí a nepraktičností.“¹⁴¹ Otázka, jak heterosexuální herec vytváří homosexuální postavu, se stala pro obecnější posuzování homosexuálního tématu stěžejní. A protože byl soudě dle vysokých hodnocení Liška ve vyjadřování snahy člověka vzepřít se životní determinovanosti úspěšný, vyznění snímku je popisováno jako kladné.

Tento závěr je zářející v okamžiku, kdy přihlédneme k faktu, že se homosexuální postava dopouští kriminálního činu. Jako v případě analýzy Petrova charakteru, i v rozboru scény znásilnění se recenzenti soustředili na Liškův projev a zkoumali dosud nepoznanou polohu jeho hereckého stylu. „V Liškově pobledlé tváři je znát, jak krutým vnitřním zápasem učitel při svém zavrženíhodném pokusu prochází, jak se jeho touha mísí se strachem, něžností a chtíčem, láska s vědomím neodpuštělného hříchu“ píše Seidl a není zdaleka jediný, kdo upřednostňuje popis Liškovy mimiky před morálním vyhodnocením jeho činu.¹⁴² Scéna byla chválena také pro střídmé a vkusné režisérské uchopení, neboť „navzdory

¹³⁹ Lukáš Skupa, Jak se žije venkovským učitelům. *Literární noviny* 19, 2008, č. 16, s. 12.

¹⁴⁰ Tomáš Hořava: Venkovský učitel před katedrou. *A2* 4, 2008, č. 15, s. 11.

¹⁴¹ Tomáš Seidl, Láska, vina, pokání. *Divadelní noviny* 17, 2008, č. 6 (18. 03.), s. 11.

¹⁴² Tamtéž.

předpokládané ošemetnosti nevzbuzuje odpor, spíše lítost a soucit s mužem, který vlastně jen jedná podle své přirozenosti“.¹⁴³ Co je nejpodstatnější, znásilnění je chápáno jako pouhé selhání, které je Petr schopný pojmenovat, a na základě poznání, jaké špatné věci se dopustil, učiní pokání. Schopnost sebereflexe je podle kritiky tedy záminkou, proč nemusíme Petra chápat jako zvrhlého a nemocného člověka.

Jestliže se Karin Babinská před premiérou *Pusinek* k homosexuálnímu motivu nevyjadřovala, Bohdan Sláma naopak budoucím divákům poskytoval „návod“, jak téma uchopit. Výklad, jenž prosazoval, se recenzenti posléze nesnažili ve svých textech vyvracet a životní příběh učitele souhlasně chápali jako materiál, na němž lze demonstrovat význam obecných hodnot a morálních zásad. Důkazem nám může být zmíněný rozbor scény znásilnění, v němž kritici označují učitelův čin sice za odpuzující, ale současně i omluvitelný. Ačkoli se může tento úsudek jevit jako legitimní, je poplatný výhradně Slámově obecnější interpretaci mezilidských vztahů, neboť schopnost odpouštět sobě i druhým označuje za tu nejdůležitější lidskou vlastnost. Skutečnost, že je to homosexualita, jež je v závěru filmu učitelovi odpuštěna, však publicisté nezohledňují. Pouze za předpokladu, že scénu analyzujeme v kontextu celkového vyznění filmu, může toto kladné vyhodnocení scény dávat smysl.

Přes výše popsané rozdíly jsou si ale jak propagace, tak přijetí obou snímků velice podobné. V press materiálech a rozhovorech s tvůrci nenacházíme žádné zmínky o tom, že by Sláma s Babinskou chtěli svými snímky oslovit homosexuální diváky. Sláma se v již citovaném rozhovoru s Mirkou Spáčilovou dokonce snažil ubránit zařazení mezi režiséry, kteří se svou tvorbou obrací ke členům menšiny. O potencionálních reakcích *queer* publika nepolemizují posléze ani recenzenti, kteří automaticky filmy podrobují heteronormativnímu výkladu, tj. vyhodnocují probíhající dění podle hodnot, které prosazuje heterosexuální společnost. Důkaz, že se setkáváme výhradně se čtením preferovaným způsobem, je patrný na argumentech, v čem jsou podle tisku filmy ve zpracování homosexuální tematiky pokrokové. Neustále se setkáváme s názorem, nakolik jsou Petr či Iška oproti dřívějším postavám z homotematických snímků věrohodnější, neboť heterosexuální divák může pronikat do jejich citového rozpoložení. Je možná až zarážející zjištění, že v žádném článku ale nebyl zmíněn *coming out* jako onen specifický rys, kterým se snímky do těch předcházejících liší. I když jsou filmy analyzovány v kontextu české tvorby, v nichž se s takto

¹⁴³ Pavel Mandys, Homosexuál mezi balíky slámy. *Týden* 15, 2008, č. 11 (17. 3.), s. 83.

otevřeným veřejným doznáním k menšinové sexualitě nesetkáváme, průběhu *coming outu* nebyla věnována hlubší pozornost. Homosexualita tedy byla označena sice za přirozenost, ale za jakých okolností a pod jakým tlakem se homosexuálové ke své orientaci musí doznat, již zkoumáno nebylo. Žádná kritika ani recenze tak nedošla ke stejnému závěru, jako kritická analýza této práce, jež právě v nutnosti postav se k homosexualitě přiznat spatřuje nejvýraznější projev heterosexuální ideologie.

5. Recepční studie gay a lesbického publika

Přestože v posledních letech vznikly práce, které analyzují mediální obraz gay a lesbické komunity, názory samotných členů na způsob, jakým jsou prezentováni, stojí mimo zájem vybraných textů. I když má výzkum *queer* diváctví v euro-americkém prostředí vcelku rozvinutou tradici, v českém kontextu představuje neprobádanou oblast.¹⁴⁴ Ve spojitosti s domácí tvorbou byla popsána zatím praxe *queer* čtení, kterou prakticky uplatňoval Lukáš Skupa v rozboru vybraných děl z rozmezí padesátých až sedmdesátých let.¹⁴⁵ Skupa nicméně pouze ilustruje, jak může být z pozice homosexuálního diváka čten filmový text, ale nesnaží se dále prozkoumat, zdali skutečně čeští gayové a lesby dosazují *queer* významy do heteronormativních filmů. *Queer* čtení je ostatně jen jednou z mnoha recepčních praxí, jež můžeme u gay a lesbické divácké skupiny vypožorovat. Vždyť i heterosexuálové, jak vyplývá z definice pojmu *queer*, mohou při sledování filmu zažívat momenty, které jsou projevem „*queer* diskurzu“.¹⁴⁶ Navíc stejně jako u heterosexuálních diváků, i v případě homosexuálů recepci vybraných textů ovlivňují další kulturní faktory, jako třídní, etnická či genderová příslušnost. Můžeme tedy vůbec mluvit o nějaké specifické strategii, která je vlastní výhradně homosexuálním divákům?

Cílem poslední kapitoly bude zodpovědět zásadní otázku, zda gayové a lesby reagují na filmová díla odlišně nežli většinový divák. Již v tento moment však narážíme na problém, se kterým se snaha specifikovat homosexuálního diváctví potýká. Podle Bretta Farmera a Judith Mayneové kategorizují teoretické koncepce diváky na heterosexuální a homosexuální a popisují vlastnosti gay a lesbického diváctví jako opoziční recepčním modům heterosexuální většiny. Takovéto členění označují za zavádějící, neboť naznačuje, že gayové a lesby na filmy reagují obdobně a sdílí stejná identifikační schémata. Abychom se zjednodušující

¹⁴⁴ Za první autory zabývající se gay a lesbickým diváctvím můžeme označit Richarda Dyera či Andreu Weissovou. Ve svých pracích se zkoumali, jak homosexuální diváci vnímají hvězdy hollywoodské kinematografie. Obzvláště přínosná je Dreyerova studie, která zkoumá recepci filmů, v níž hrála gay ikona Judy Garlandová. (Richard Dyer (ed.), *Gays and Film*. London: British Film Institute 1977; Richard Dyer, *Now You See It: Historical Studies on Lesbian and Gay Film*. London: Routledge 1990; Andrea Weiss, *Vampires and Violets. Lesbians in Film*. London: Jonathan Cape 1992.)

Samotnou teoretizaci lesbického diváctví a obzvláště lesbickému pohledu se pak zabývali Ellise Hanson, Eric Savoy či Bonnie Burnsonová, jejichž studie vyšly ve sborníku, který propojuje *queer* a filmovou teorii a nese název *Out Takes: Essays on Queer Theory and Film*.

¹⁴⁵ *Queer* čtení klasických československých filmů představoval Lukáš Skupa v cyklu přednášek, které probíhaly v roce 2011 v rámci Mezinárodního *queer* filmového festivalu *Mezipatra*. Problematice se věnuje i v již citovaném článku, jež vyšel ve filmovém časopise *Cinepur*.

¹⁴⁶ Alexander Doty, There's something queer here. In: Corey K. Creekmur, Alexandr Doty (ed.), *Out in Culture. Gay, Lesbian and Queer Essays on Popular Culture*. London: Duke University Press 1995, s. 72.

konceptualizaci homosexuálního diváctví naopak vyhnuli, navrhuje se Maynová zaměřit na dvě klíčové podotázky: jak gayové a lesby obecně vnímají filmovou tvorbu? A jakou úlohu film sehrává ve vývoji gay a lesbických identit?¹⁴⁷ Tímto způsobem se můžeme vyvarovat mylným úsudkům, ke kterému mnohdy výzkumy dospívají, jako je tomu kupříkladu s domněnkou, že se gayové a lesby identifikují¹⁴⁸ s postavami opačného pohlaví či přirozeně čtou filmové texty kriticky.¹⁴⁹

Vzhledem k faktu, že je *queer* diváctví v českém prostředí zatím nereflektovaným jevem, se následující studie pokusí zodpovědět nejen zmíněné, ale i rozšiřující otázky. Prozkoumá jednak aspekty, které diváckou recepci ovlivňují, tak interpretační strategie, jež při čtení textu homosexuálové užívají. V naplňování této ambice se text vynasnaží splnit požadavek zmíněných teoretiků a popíše případné rozdíly mezi přístupem gayů a leseb k filmové produkci. Jaký může být rozdíl mezi preferovaným a opozičním výkladem homosexuálního motivu pak kapitola prakticky prozkoumává ve spojitosti s přijetím *Venkovského učitele* a *Pusinek*. Pokud budeme interpretaci obsahu, k níž se uchýloval dobový tisk, považovat za dominantní způsob čtení významu, recepční studie analyzuje, v čem se odlišovala čtenářská strategie gayů a leseb. Považují kupříkladu čeští *queer* diváci *Venkovského učitele* či *Pusinky* za přínosné a v českém kontextu progresivní snímky? A jaké podmínky film věnující se homosexuální tematice musí splnit, aby byl *queer* diváky vyhodnocen jako kvalitní?

Tyto a dříve zmíněné otázky by nám měly alespoň rámcově přiblížit recepční strategie, které při sledování filmů gayové a lesby uplatňují. Stejně jako v předchozích kapitolách, i zde analýze předchází krátký teoretický úvod, tentokrát do recepčních a kulturních studií. V kontextu těchto směrů budou přiblíženy především koncepce, které teoreticky zkoumají homosexuální diváctví.

5.1. Teoretizace gay a lesbického diváctví

Pokud jsme, jak tvrdí Michel Foucault, vždy implicitně zahrnuti do produkce identit a významů, je zřejmé, že ani sledování filmu není aktivitou, při níž bychom se z mocenských vazeb vymanili. Naopak je činností s nejenom kulturní, ale i sociální tradicí, při níž se

¹⁴⁷ Tamtéž.

¹⁴⁸ Pojmu identifikace zde užívám pro označení procesu, během něhož diváci s postavami navazují emocionální vztah, což jim dovoluje participovat na emocích, které filmy vytváří. (Helena Bendová, *Identifikace. Cinepur* 14, 2005, č. 39, s. 50)

¹⁴⁹ Judith Mayne, *Cinema and spectatorship*. New York: Routledge 1993, s. 166.

ocitáme v předem vymezené pozici a podřizujeme se specifickému zobrazení reality.¹⁵⁰ Akt dívání se, který je formován jak psychickými, tak sociálními strukturami, přesto není pasivní konzumpcí kulturních textů, jak může definice napovídat. Filmy, jež se stejně jako celý kinematografický aparát podřizují systému moci/vědění, mohou být během sledování svými recipienty naopak aktivně přetvářeny.

S paradigmatem aktivního diváctví přichází především kulturní studia, která se zaměřují na způsob přijímání produktů masové zábavy. Tento mezioborový přístup nahlíží na kulturu z politické perspektivy a chápe ji jako prostor, „kde spolu soupeří různé síly, aby získaly kontrolu nad významy“.¹⁵¹ Věnují pozornost jednak mocenským vztahům, které v kulturní oblasti panují, tak i ideologií prostoupeným kulturním produktům. V rámci mocenských bojů o význam pak přičítají subjektům-recipientům určité množství svobody, jelikož se v rámci vlastního kulturního kontextu můžou stát jeho aktivními producenty. Jak dokládá v zásadní eseji *Kódování/Dekódování* Stuart Hall, publikum není jen prázdným subjektem, ale jedinci můžou na vytvořené reprezentace reagovat vlastně jakkoli.¹⁵² To, jakým způsobem konzument se zprávou zachází, se odvíjí od jeho sociálních zkušeností a podle Halla můžeme vytyčit tři strategie, které jsou při čtení kulturních textů nejčastěji uplatňovány.¹⁵³ Ve spojitosti s recepcí *queer* diváků se v teoretických textech nejčastěji mluví o praxi kritického či nesouhlasného čtení, které Hall označuje za tzv. *opoziční* dekodování. Jedná se o takovou čtenářskou strategii, při níž příjemce sice rozumí zakódovanému sdělení, ale odmítá ho číst preferovaným způsobem. Do jaké míry je však tento teoretický předpoklad prakticky ověřitelný bude tato recepční studie dále prozkoumávat.

V oblasti filmových studií pracují s konceptem aktivního diváctví posléze recepční studia. Na rozdíl od kulturních studií chápe tato disciplína diváctví zároveň jako historicky ohraničenou aktivitu a zabývá se otázkou, jak se může v závislosti na změně historických událostí proměnit i pojetí dominantního způsobu čtení. Recepční studia, která se napojují na obdobný směr literární teorie, tak zkoumají, jak je porozumění významu textu vždy dobově a kontextuálně podmíněno. Tento historicko-materialistický přístup k filmové recepci, který

¹⁵⁰ Judith Mayne: *Cinema and spectatorship*. New York: Routledge 1993, s. 28.

¹⁵¹ Francesco Casetti, *Filmové teorie 1945 – 1990*. Praha: NAMU 2008, s. 316.

¹⁵² Stuart Hall, Encoding/Decoding. In: Stuart Hall, Dorothy Hobson, Andrew Lowe, Paul Willis (eds.), *Culture, Media, Language*. London: Hutchinson 1980, s. 128 – 138.

¹⁵³ *Kódování/dekodování* je modelem, jenž podle Stuarta Halla stojí v základě všech mediálních vztahů. Hall svou esejí reagoval na v té době populární behavioristický model masové komunikace, jenž pojímal diváky jako pasivní příjemce mediálních zpráv. Domněnku, že televizní diváci čtou mediální zprávy preferovaným způsobem, Hall – vycházející z Althusserova pojetí ideologie a Gramsciho konceptu hegemonie – vyvracel tvrzením, že způsob čtení je podmíněn sociální pozicí diváka. Definoval tři typy čtení: *dominantně-hegemonický*, *vyjednávací* a *opoziční*. (Simon Durin (ed), *The Cultural Studies Reader*. London: Routledge, 2007, s. 110; Chris Barker, *Cultural Studies. Theory and Practise*. London: SAGE Publications 2000, s. 326).

prosazovala Janet Staigerová, opouští názor, že existuje něco jako správné a preferované čtení filmu a soustředí se na „historické vysvětlení události interpretace textu“.¹⁵⁴ Zkoumá diskurzivní formace, jež recepci ovlivňují, a popisuje divácké strategie, které mají diváci v určitém období k dispozici. Na jedné straně pak „poukazuje na identity, interpretační strategie a taktiky, se kterými diváci do kina již přicházejí“, a na straně druhé „zohledňuje mody oslovení a uvádění“.¹⁵⁵ Abychom tak zodpověděli otázku, jak *queer* publikum reaguje na mainstreamové filmy zprostředkovávající informace o homosexualitě, nemůžeme rozebírat jen čtení individuálního filmového textu.¹⁵⁶

Zkoumat homosexuálního diváctví neznámá analyzovat pouze bezprostřední chvíli sledování filmu, ale pozornost musí být věnována i širšímu kontextu, v rámci něhož recepce probíhá. Uvážíme-li, že je většina mainstreamové produkce heteronormativní povahy, *queer* diváci opakovaně zažívají to, co Tamsin Wilton nazývá „náhlý obrat“. Tímto termínem označuje moment, kdy heteronormativní signifikace textu či reakce ostatních diváků najednou upozorní homosexuální jedince na jejich (sexuální) odlišnost.¹⁵⁷ Sledování filmů určených většinovému divákovi přináší homosexuálům tudíž zážitek, který je součástí obecnější sociální zkušenosti – společenské marginalizace. Gay diváci proto podle Staigerové přisuzují filmu spíše takové významy, které odpovídají sociální a historické podobě gay identifikace. Při sledování filmů tak opakovaně pracují s mimo-textovými odkazy, které se vážou k jejich „vlastním, sociálně konstruovaným zkušenostem“.¹⁵⁸ Jak Staigerová podotýká: „pokud je recepce závislá na specifických historických kontextech ... (pak) jako homosexuál se člověk definuje na základě interakce textuálních kontextů“.¹⁵⁹ I Brett Farmer prosazuje názor, že recepci *queer* diváků ovlivňují různé textuální diskurzy a navrhuje uvažovat o *queer* diváctví jako o výhradně performativním. Pokud na akt recepce nahlédneme v širším kontextu, vyjevuje se totiž procesuální charakter této aktivity. Podle Farmera nejsou „strukturní mechanismy homosexuality určitostmi s identickými funkcemi a účinky; jsou produkovány a rozehrávány rozmanitými způsoby“. Chápat diváctví jako performativní znamená chápat ho tedy jako

¹⁵⁴ Francesco Casetti, *Filmové teorie 1945 – 1990*. Praha: NAMU 2008, s. 318.

¹⁵⁵ Janet Staigerová, Mody recepce. In: Petr Szczepanik (ed.), *Nová filmová historie*. Praha: Herrmann & synové 2004, s. 295.

¹⁵⁶ Judith Mayne, *Cinema and spectatorship*. New York: Routledge 1993, s. 67.

¹⁵⁷ Brett Farmer, *Spectacular Passions: Cinema, Fantasy, Gay Male Spectatorship*. Durham; London: Duke University Press 2000, s. 48.

¹⁵⁸ Tamtéž.

¹⁵⁹ Janet Staiger, *Interpreting Films: Studies in the Historical Reception of American Cinema*. Princeton: Princeton University Press 1992, s. 158.

aktivitu, jež se odehrává „rozdílným způsobem v rozdílných podobách či chvílích, při níž celá tato aktivita vzniká“.¹⁶⁰

Nabízí se otázka, nakolik je performativní charakter vlastní pouze gay a lesbickému diváctví. Nejen homosexuální jedinci, ale i členové jiných diváckých skupin čerpají při sledování filmů ze zkušeností, které získali v běžném životě. Kupříkladu identifikace diváka s postavou opačného pohlaví, která se mnohdy v souvislosti s adorací hollywoodských hvězd gay komunitou uvádí jako charakteristický rys *queer* diváctví, není heterosexuálům odepřena. Jsem toho názoru, že je v souvislosti s *queer* diváctvím na místě hovořit spíše o zkušenosti společenského umlčení a navrhuji se zaměřit na to, jak gayové a lesby vnímají reprezentace, jenž v mainstreamové tvorbě zastupují je samé. Až v momentě, kdy prozkoumáme, jak filmovou tvorbu společensky marginalizovaní jedinci vnímají, můžeme postihnout úlohu, kterou dominantním diskursem prostoupené filmy v budování *queer* identity sehrávají. Právě snahou tento požadavek naplnit byl motivován průzkum u *queer* diváků, jehož výsledky popisuje následující podkapitola.

5.2. Divácký průzkum

Divácký výzkum, jenž je základem následující recepční studie, probíhal v období od prosince 2012 do dubna 2013. Informace byly získávány formou dotazníků a odpovědi respondentů, jež měli zájem se vyjádřit detailněji k problematice filmového zpracování homosexuální tematiky, byly následně zpřesněny během detailnějších rozhovorů. Ty byly vedeny jednak pomocí e-mailové komunikace, v případě osobního setkání pak v neformálním prostředí pražských kaváren. Anonymní dotazník¹⁶¹, jenž v úvodu vysvětloval motivaci a cíle výzkumu, byl v elektronické podobě po dobu jednoho měsíce zveřejněn na internetovém portálu www.queermag.cz, kde ho potenciální zájemci mohli vyplnit po kliknutí na příslušný banner. Šířen byl dále skrze *Česko-slovenskou filmovou databázi* (www.csfd.cz), kde byl uveřejněn v diskusním fóru *Queer cinema* (a dále přeposílán již samotnými členy skupiny). Snahou zprostředkovat dotazník jedincům, jež se hlouběji zajímají o filmovou produkci, byla podmíněna i zásadní spolupráce s *queer* sdružením Univerzity Karlovy *Charlie o. s.*, jenž pořádá pravidelné měsíční projekce Filmového klubu. Členům tohoto občanského sdružení

¹⁶⁰ Brett Farmer, *Spectacular Passions: Cinema, Fantasy, Gay Male Spectatorship*. Durham; London: Duke University Press 2000, s. 42.

¹⁶¹ Přestože první verze dotazníku obsahovala otázku týkající se identity dotazovaného, kvůli neochotě respondentů vyplňovat osobní údaje byl dodatečně dotaz vymazán.

byl odkaz na dotazník spolu s informacemi o výzkumu zaslán v rámci měsíčního newsletteru, stejně jako byl ve fyzické podobě dostupný na projekci klubu. Mimo jiné byl pravidelně výzkum propagován skrze sociální síť www.facebook.com, na jehož šíření se podíleli především členové *queer* komunity, jež participují na organizaci pražských *queer* společenských událostech. Výzkum se na druhou stranu nepodařilo vést ve spolupráci s Mezinárodním *queer* filmovým festivalem *Mezipatra*, jež se soustředí na filmy s gay, lesbickým a bisexuálním obsahem. Odmítnutí oficiálního šíření dotazníku během třináctého ročníku, který probíhal v od 8. do 14. listopadu 2012 v Praze, bylo zdůvodněno jednak příliš detailní podobou dotazníku, tak nezohledněním i jiných, než gay a lesbických identit.

Průzkumu se ve výsledku zúčastnilo 24 diváků, z toho 8 leseb a 16 gayů. Určitému jednotnému náhledu na diváckou skupinu, který zmínění teoretici kritizují, vzhledem k počtu odpovědí nelze zcela zabránit. Tam, kde to nicméně odpovědi dovolí, se průzkum vynasnaží na odlišnosti mezi gay a lesbickým diváctvím upozornit.

Specifikum *queer* diváctví recepční studie postihuje skrze rozčlenění na tři hlavní tematické oblasti:

První část se zaměřuje na otázku, co recepci diváků ovlivňuje. Zkoumá vliv sexuální orientace tvůrců a herců na úsudek diváků, především v ohledu, zda sexualita autora podněcuje homosexuály ke zhlédnutí příslušného díla. Popisuje relevantní aspekty inspirující čtení filmu a zodpovídá kupříkladu dotaz, zda je gay či lesbická dějová linie tím hlavním, kvůli čemu *queer* diváci čtou filmový text. Touto cestou pasáž v první řadě přibližuje stěžejní čtenářské strategie dané divácké skupiny.

Zda je homosexuální tematika snímku zároveň i důvodem, aby byl zařazen do kategorie *queer* filmu, prozkoumává druhá část, která se zabývá problémy spojených s klasifikací filmové produkce. Jak ilustrovala již první kapitola práce, popis rysů, které by přesně charakterizovaly oblast *queer* produkce, se setkává s neúspěchem. Prozkoumáme tak, jaké vlastnosti *queer* filmu přičítají sami homosexuálové, tj. diváci, pro jsou tyto snímky primárně určeny.

V části třetí se následně podíváme na to, jak dotazovaní diváci a divačky hodnotí českou produkci a jaká kritéria na ní kladou. Pozornost je směřována především k názorům na *Venkovského učitele* a *Pusinky*, způsob jejich čtení a kritické hodnocení. V této pasáži se výzkum snaží především zjistit, zda *queer* diváci uplatňují strategii opozičního čtení a jakých podob případně nabývá.

5.2.1. Filmová recepcce a její ovlivňování

Drtivá většina respondentů nepovažuje sexuální orientaci filmového tvůrce za skutečnost, která by je při sledování filmů ovlivňovala. Jak uvádí všichni dotazovaní, před zhlédnutím filmu po této informaci cíleně nepátrají; přiznávají však, že lze vyjmenovat určité znaky, které o homosexualitě tvůrce něco napovídají. Za takovéto indicie jeden z respondentů označuje tematické prvky, jakými jsou „móda, drogy, vkusný design, třpytivé party“ (RM6)¹⁶², zatímco v odpovědi dalšího dotazovaného se dočítáme, že homosexualita tvůrce je patrná „na jednu stranu ve snobském elitářství, a na druhou v podbízivosti a extravaganci na efekt“ (RM3). Je-li homosexuální orientace ve filmovém díle znatelná, je tomu tak podle respondentů pouze v případech, že tvůrce využívá filmu jako prostředku sebevyjádření. Jak je možné z odpovědi odvodit, místy se snaha režiséra demonstrovat svou odlišnou sexuální orientaci vylučuje s tvůrčí profesionalitou. Režisér však, jak je několikrát zdůrazněno, není jediným, kdo se na tvorbě filmu podílí, a jeho sexualita se do celkového vyznění díla nemusí promítnout.

V souvislosti s filmovou tvorbou je vyzdvihována naopak práce scénáristy jako osoby, jejíž sexualita se může zcela zásadně podepsat na kvalitě či věrohodnosti snímku. „Pokud je scénárista gay, lesba nebo jakkoli *queer*“, píše dotazovaný, „jeho příběh by mohl být intimní výpověď, která zohledňuje myšlenkové procesy postav jako *queer* lidí“ (RM6). Další z dotazovaných je stejného názoru a prohlašuje, že „nikdo nenapíše lepší scénář než sám gay/lesba, kteří to prožili“ (RM14). Správně je médium podle dotazovaných tedy využito v takových filmech, které autenticky a věrohodně zprostředkují gay či lesbickou zkušenost. V tomto ohledu je u *queer* diváků patrná tendence považovat film za nástroj, jehož využíváním můžou členové gay a lesbické komunity spoluvytvářet svůj odpovídající společenský obraz.

Ačkoli se *queer* diváci primárně o sexualitu tvůrce nezajímají, nepochybňují vliv, který na ně tato informace má. Pokud se o homosexualitě autora přeci jen dozví, soustředí se při sledování jeho ostatních děl na pojetí sexuální otázky. Obeznámení s homosexualitou tvůrce je současně i podnětem, na základě něhož diváci přehodnocují dojmy, které při sledování díla získali. Praxi jakéhosi zpětného čtení, o němž většina dotazovaných mluví, nejlépe vystihuje následující odpověď: „Když zjistím, že je film podle skutečnosti (...) pocit z filmu je o to

¹⁶² Vzhledem k anonymitě výzkumu jsou respondenti rozlišováni podle dvou druhů identifikačních značek:RM, které označuje respondenty mužského pohlaví, a RŽ označující naopak respondentky. Uváděné odpovědi jsou zároveň ponechány v původní, gramaticky ani stylisticky neupravené podobě.

silnější“ (RM1)¹⁶³. Zájem o sexualitu tvůrce se u diváků objevuje až na základě kladného diváckého zážitku, neboť je motivován potřebou utvrdit se ve správnosti čtení filmového textu. Nabývají-li dotazovaní diváci při sledování dojmu, že snímek nahlíží na vztahy postav z odlišné nežli heterosexuální perspektivy, dodatečně si údaje o sexualitě tvůrce dohledávají. Pakliže se ujistí ve správnosti svého úsudku, dostavuje se pocit radosti z vlastní dovednosti číst *queer* významy, tj. významy, které je schopný rozkrýt spíše homosexuální než heterosexuální divák. Nejde tedy o zpětné přehodnocování díla z estetického hlediska, nýbrž o moment sebeuvědomění, neboť diváci pocítují sounáležitost s *queer* komunitou. Můžeme tak tvrdit, že se tímto způsobem filmy podílí na budování *queer* identity.

Při sledování filmu diváci nevěnují pozornost ani sexuální orientaci herců. Hlavním měřítkem, podle něhož herecké výkony výhradně hodnotí, je adekvátní zvládnutí herecké techniky. Uspokojivý herecký projev dotazovaní popisují nejčastěji jako „přirozený“ a „věrohodný“, tedy takový, který diváka nenutí se nad orientací herce zamýšlet. Jako špatné na druhou stranu hodnotí výkony, které upozorňují na neshodu mezi orientací fiktivní postavy a skutečným sexuálním vyjádřením herce.

Obsazování heterosexuálních herců do gay a lesbických rolí respondenti popisují jako běžnou praxi, nad níž není třeba se pozastavovat. I v této otázce převládá názor, že „záleží na schopnostech herců – do jaké míry jsou ochotni se otevřít a přijmout hereckou výzvu v podobě sexuálních scén se stejným pohlavím“ (RŽ2). Zároveň mnoho dotazovaných ztvárňování *queer* postav heterosexuály vítá a přesvědčivě zahrané homosexuální scény následně oceňují. Dva z respondentů tuto kladnou diváckou zkušenost přitom reflektují jako paradoxní. V jedné odpovědi se dočítáme: „Většinu postav mých oblíbených *queer* filmů hráli heterosexuální herci, ať už to byla Chloe Sevigny a Hilary Swank v transexuálním dramatu *Kluči nepláčou*, Felicity Huffman v obdobně laděném snímku *Transamerika* nebo vynikající Tilda Swinton hrající sexuálně nevyvážené postavy každou chvíli. Dle tohoto výčtu lze říci, že mě gay friendly herečky baví podstatně více než gay friendly herci, ale není tomu tak. Za všechny bych zmínil do gay postav třeba často obsazované heterosexuální herce Cillianu Murphyho, Jamese Franca nebo Josepha Gordona Levitta, zejména v roli gay prostituta zmiňovaného filmu *Mysterious Skin*“ (RM3). Obdobně svou reakci popisuje i další z respondentů, který píše: „Překvapení, že muž, co hrál gaye, popřípadě žena, co hrála lesbu, je ve skutečnosti heterosexuální, je mnoho. Nebo alespoň u mě jich je dost. Občas mi připadá,

¹⁶³ Pouze v případě respondenta RM1 se uchyluji k jazykové změně a překládám jeho slovenské odpovědi do češtiny.

že heterosexuálům jde snad lépe hrát homosexuály, než když je hrají skuteční homosexuálové. Vůbec mi to nevadí, naopak velmi to uvítám a výsledek je většinou velmi dobrý“ (RM6).

Ani v opačné situaci, kdy homosexuál ztvárňuje heterosexuální postavu, se podle respondentů nemusíme nad sexualitou herce pozastavovat. Přesto je ale z odpovědí zřejmé, že tento obrácený postup, kdy společensky marginalizovaný jedinec uzpůsobuje svůj projev většinovému sociálnímu typu, shledávají problematičtější. „Nemám rád“, píše jeden z dotazovaných, „když homosexuální herec, na kterém je viditelná přehnaná úprava zevnějšku, hraje nějakého heterosexuálního macha“ (RM1). Stejný náhled na danou problematiku sdílí i jiný respondent, jenž je toho názoru, že „u leseb mi to nijak nikdy nevadilo, ale co se gayů týče, je pár případů, kdy s tím mám docela problém. Ale nemohu to nijak objektivně určit. Obávám se, že vyčtení, že gayové neumí hrát homosexuály, by bylo nepravdivé a troufalé“ (RM6). Ostatní nicméně uvádí, že nelze ve své podstatě jasně homosexualitu herce rozeznat.

Přestože dotazovaní nespatřují v herectví homosexuálů a heterosexuálů rozdíl, odpovědi na tyto dvě otázky se nepatrně odlišují. Na rozdíl od heterosexuála se homosexuál při přejímání fiktivní role přizpůsobuje současně i normám heterosexuální společnosti. Ani filmová tvorba tak není oblastí, v níž by homosexuální jedinci unikali z heteronormativní ideologie. Jestliže v realitě jedinci před veřejným *coming outem* vedou život podle prosazovaných heterosexuálních vzorců, ztvárnění heterosexuální role funguje na podobném principu. V tomto případě pak film *queer* divákům připomíná zkušenost společenského umlčování. Tuto specifickou diváckou zkušenost, při níž je homosexuální divák konfrontován se svým vlastním společenským postavením, nazývá jeden z dotazovaných jako „pocit dramatické ironie“ (RM2).

Pokud bychom se pokusili komparativně posoudit způsob, jakým na tyto tři otázky respondenti odpovídali, společná většině odpovědí byla tendence sexualitu ve všech ohledech neproblematizovat. Dotazovaní neshledávají sexuální orientaci tvůrců či herců tématem, o němž je třeba se ve spojitosti s filmovou tvorbou bavit. To podle mého názoru poukazuje na přání členů *queer* komunity, aby homosexualitu většinová společnost považovala za něco běžného a nikoli kontroverzního, jako je tomu doposud.

Často byly jako irelevantní označovány i samotné otázky dotazníku. Přestože účastníci průzkumu neuváděli důvod, proč pokládané dotazy vnímají jako nedůležité, jejich odmítnutí

korespondovalo s implicitním přisuzováním manipulativního rozměru filmovému médiu. Vědomí nereálnosti a vykonstruovanosti filmových reprezentací je patrné zejména v odpovědích, v nichž se respondenti snaží přirovnávat obrazy homosexuality k reprezentacím například drogové závislosti či nacistickými výjevů. I v tomto případě se domnívám, že jde o typický postoj pro členy marginalizované skupiny. Pokud je masově šířený mediální obraz gayů a leseb ve většině případu vytvořený někým z dominantní společenské skupiny, je současně i prostředkem, skrze nějž jsou šířeny ideje heteronormativity. Právě této „nereálnosti“ reprezentací jsou si homosexuální jedinci velice dobře vědomi.

5.2.2. Kategorizace *queer* produkce a mód oslovení

Je tedy *queer* film pro homosexuální diváky tou oblastí filmové produkce, ve které se nesetkávají s tlakem heteronormativních norem? V níž jsou reprezentace vytvářeny naopak „někým z nich“? A co si pod pojmem *queer* film diváci vůbec představují?

Podle jedné skupiny diváků se *queer* filmy od většinové produkce odlišují v tematické rovině. Jako *queer* označují snímky, které se zabývají „hledáním identity“, ukazují „proces coming outu“ (RM2) a obecně „otevřít otázky, které jsou pro určité lidi tabu“ (RM11). Jako potenciálně šokující a z většinové produkce vytlačované téma je nejčastěji uváděna soulož mezi jedinci stejného pohlaví. Na rozdíl od mainstreamových filmů, které sexuální styk homosexuálů tabuizují, se *queer* filmy nezděraňují být v erotických scénách otevřenější. To se podle respondentů úzce váže k dalšímu charakteristickému rysu *queer* snímků – nejčastěji „staví gaye nebo lesbu do hlavní role a jejich orientace je přitom pro příběh stěžejní“ (RM9). Většina respondentů se však jasně vyhrazuje vůči tvrzení, že by se příběhy o sblížení dvou mužů či dvou žen odlišovaly od příběhů, s nimiž se setkáváme v heterosexuálních filmech. Vcelku frekventovaný je naopak názor, že *queer* jsou ve výsledku „průměrné romantické filmy“ (RM7), pro něž je typická „jistá bolestínskost“ (RM9) či „negativní konec“ (RŽ7) příběhu.

Druhá skupina diváků specifikuje *queer* produkci na základě formální podoby a díla popisuje jako nízkorozpočtová, experimentální a více realistická. Estetické pojetí je v těchto odpovědích chápáno nikoli jako výsledek tvůrčího záměru, ale omezeného finančního rozpočtu malých produkčních studií, v rámci nichž *queer* filmy vznikají. Proti tomuto tvrzení se zároveň staví třetí skupina, podle níž neexistuje jasná hranice mezi mainstreamovým a *queer* filmem. „*Queer* filmy jsou mainstreamové a nainstreamové“, tudíž „mezi nimi není

zásadní rozdíl“, tvrdí jeden z respondentů (RM12). *Queer* a mainstreamovou kinematografií dotazovaní nevnímají jako dvě vůči sobě se vymežující kategorie, ale naopak na ně nahlízejí jako na oblasti, které se neustále prostupují a navzájem obohacují. Proto je na místě podle třetí skupiny charakterizovat *queer* film především jako snímek, který se i přes všechny zmíněné charakteristiky odlišuje v jediném ohledu – oslovuje *queer* diváky.

Dotazovaní uvádějí, že se je *queer* filmy „dotýkají trochu více, než ostatní většiny populace“, „ovlivňují člověka jako takového jeho vlastní orientací“ (RM4) a „člověk v nich nachází sám sebe“ (RŽ3). Jinak řečeno se *queer* stává takové dílo, při němž nabývají homosexuálové dojmu, že jsou jeho cílovým divákem. S tímto módem oslovení se podle dotazovaných setkáváme výhradně v západních filmech a nejčastěji jsou uváděny příklady z americké, britské, francouzské, kanadské a skandinávské produkce.¹⁶⁴ Nacházíme však takovéto snímky i u nás?

Většina diváků a divaček je názoru, že v souvislosti s českým filmem nelze mluvit o žádném výrazném *queer* tvůrci, který by točil filmy výhradně pro gay a lesbické publikum. Jako jediný český režisér, jenž se netají svou homosexuální orientací, byl v dotazníku zmiňován Radim Špaček. Mezi jeho tvůrčí ambice však tvorba *queer* filmů nespadá (a setkáváme se i s přáním, aby se tak v budoucnu stalo). Vyzdvihována je naopak tvorba umělců videoartu, především Marka Thera, „protože má talent ztvárňovat *queer* kýč umělecky a vyvolává otázky. Je gay, témata jeho prací dlouhodobě pracují s tematikou transgenderu“ (RM3). Jiný divák charakterizuje Therovu tvorbu následovně: „jeho práce je protnuta homosexualitou velmi zajímavým a výrazným způsobem a jeho přístup je inovativní, minimálně pro nás“ (RM6).¹⁶⁵ Přínosnou shledávají respondenti i aktivitu tvůrců, jež se podílí na výrobě televizního pořadu *Q*.¹⁶⁶ Jako příklad tvůrce, jehož sebeprezentace naopak v očích veřejnosti gay a lesbickou komunitu sráží, je uváděn režisér Zdeněk Troška. Nejen obraz homosexuálů z jeho filmů, ale i veřejné vystupování hodnotí diváci jako ostudné.

Z reakcí diváků je patrné, že jen stěží nacházíme jednoznačnou odpověď na otázku, jakými vlastnostmi se *queer* film od ostatních snímků odlišuje. Divácký průzkum na jednu stranu

¹⁶⁴ Mezi nejčastěji zmiňované tvůrce patří kanadský režisér Xavier Dolan, francouzská režisérka Céline Sciamma, z amerických tvůrců pak Todd Haynes, John Cameron Mitchell či Gregg Araki.

¹⁶⁵ Z oblasti videoartu je zmiňován dále Radim Labuda, z nezávislé tvorby pak Janek Růžička. Mnohdy dotazovaní uvádějí také jména ze zcela jiných uměleckých oblastí, jakým je kupříkladu návrhářství (Daniel Pošta), šperkařství (Jiří Macek, Zdeněk Vacek) či fotografie (Michal Pudelka).

¹⁶⁶ Pořad České televize, jež se profiluje jako „alternativní průvodce současným queer světem“ a seznamuje televizní diváky s děním v *queer* kultuře. *Q* začalo být vysíláno v roce 2007, kdy nahradilo předchozí, stejně tematicky zaměřený pořad *LeGaTo*. Na jeho tvorbě se podíleli zejména tvůrci Radim Špaček, Janek Růžička, Daniel Kupšovský a Jakub Šmíd. Více informací dostupných na WWW: <<http://www.ceskatelevize.cz/porady/10121061347-q/>> [cit. 2. 4. 2013].

prakticky potvrdil jak samotnou problematičnost pojmu *queer*, kterého nelze užívat jako žánrového označení, tak i důležitost procesu interpelace¹⁶⁷, jež filmové médium využívá. Pokud se *queer* diváci necítí být osloveni, mají tendenci se stavět k homotematickým snímkům spíše negativně, resp. nereagují na daný mód oslovení. Na druhou stranu nám kritické zhodnocení současné české *queer* kultury napovědělo, nakolik se styk homosexuálů s kulturními texty znovu podílí na jejich pocitu společenského vystrnadění. S projevy *queer* diskurzu, který je spíše rozptýlený a podílí se částečně na práci diskurzů jiných, se totiž *queer* jedinci, jak je z uvedených příkladu patrné, setkávají namátkově, což hodnotí samozřejmě jako neuspokojivé.

5.2.3. Hodnocení české filmové produkce

Mluvili jsme zatím o nejtypičtějším reakcích či postojích, které *queer* publikum zaujímá. Uvažovat o této divácké skupině jako o celku nám ostatně dovolovala velká míra podobnosti jednotlivých responsí. Pokud se však pokusíme najít alespoň jednu oblast, v níž se názory gayů a leseb zásadně neshodují, je jím názor na způsob zpracování gay a lesbické problematiky v současném českém filmu. Vývoj reprezentace členů *queer* komunity hodnotí gayové v průměru daleko pozitivněji nežli lesbická část publika, která k české tvorbě zaujímá ryze odmítavý postoj. Aby se však i zde výzkum vyhnul nechtěnému zjednodušování, přibližme si blíže argumenty, jimiž dotazovaní své rozhodnutí zdůvodňují.

I když zdráhavě, gayové ve většině případů přiznávají, že k proměně dochází. Jedná se však o „změnu neagresivní a pomalou“ (RM6), jejímž nejpatrnějším projevem je výskyt gay a lesbických postav na plátnech. Často je v odpovědích vyjadřováno nadšení, že „tu nějakí gayové konečně ve filmech jsou“ (RM9) či se „konečně začali objevovat“ (RM2). V české kinematografii nicméně stále nenacházíme mnoho výrazných a kladných *queer* charakterů. Dokládají to i odpovědi na dotaz, zda si diváci vzpomenout na alespoň jednu *queer* postavu v českém filmu, s níž dokázali navázat hlubší emocionální vztah. Většina dotazovaných si nedokázala žádnou takovou filmovou postavu vybavit, vyjma osmi respondentů, kteří

¹⁶⁷ Pojmu interpelace užívá Louis Althusser k popsání procesu, během něhož jsou jednotlivci ideologií přetvářeni na subjekty. Interpelace má na život jedince a na konstrukci jeho identity jakožto subjektu stálý vliv, neboť prostřednictvím interpelace nám ideologie vnucuje pojetí „pravdivých“ hodnot a měřítek. Jednou z funkcí ideologie je pak tento proces produkce interpelativních sil zakrýt, aby subjekt nerozpoznal ideologickou povahu předkládaných evidencí. (Josef Fulka: *Od interpelace k performativu (Feminismus a konstrukce rodové identity)*. In: Sborník prací fakulty sociálních studií Brněnské Univerzity. SOCIÁLNÍ STUDIA 7, 2002, s. 29 – 50).

zmiňovali buď protagonistu Sláмова *Venkovského učitele*, lesbické postavy *Pusinek* či gaye z filmů *Účastníci zájezdu* a *Nuda v Brně*.

V odpovědi na rozšiřující dotaz, jestli hojnější výskyt homosexuálních postav v českých filmech vytváří současně i pozitivnější obraz homosexuality, se však gayové rozcházejí. Buď se spokojují jen s faktem, že dochází ke zviditelňování dříve opomíjené sociální skupiny, jako kupříkladu dotazovaný, který odpověděl: „Líbí se mi, že dnes je toho ve filmové tvorbě o mnoho víc, než kdykoli předtím. Líbí se mi, že se gayové a lesby přibližují českému divákovi“ (RM1). U respondentů, kteří se však snaží detailněji tuto změnu charakterizovat, není proces zviditelňování přijímán výhradně kladně. Příkladem nám může být následující odpověď: „Gayové a lesby jsou v českém filmu aktuálně vyobrazováni podstatně méně naivně, než tomu bylo kdysi (*Šeptej*). Pomalu se začínají projevovat tendence vykreslovat tyto postavy trochu reálněji a víc se řeší samotná problematika coming outu, sebezpřijetí apod“ (RM3). Na druhou stranu se vyskytuje také zcela opačný, neméně frekventovaný názor: „Prezentace gayů a leseb je v českém filmovém prostředí těžce zatížena předsudky a neznám kvalitní český film se zajímavou homosexuální postavou“ (RM5). Někteří respondenti vytykají české tvorbě i potvrzování stereotypů, „které v kinematografii byly položeny už před mnoha lety“ (RM12), tudíž není na místě hovořit o výrazně změně v reprezentaci gay a lesbických postav.

I když tedy nelze označit reakce gay diváků za jednotné, přeci jen pozitivní ohlasy převažují. Naopak odpovědi lesbických divaček jsou shodné, a jak bylo řečeno výše, jsou ryze negativní. Tak jedna z divaček tvrdí, že žádnou změnu nezaznamenala, neboť „gay a lesbická témata filmů je u nás stále považována za něco zakázaného a pokud je to vpuštěno do světa a do kin, tak je okolo toho takové halo, jako by nikdo nikdy neviděl homosexuální pár na ulici“ (RŽ5). Změnu nevnímají ani zbývající z celkového počtu osmi lesbických divaček, které se průzkumu zúčastnily. Kriticky se přitom nestaví pouze k reprezentacím lesbických vztahů. I postavy gayů hodnotí negativně, neboť jsou „velmi často zobrazováni jako zženštilé osoby, které se bojí jakékoli práce, při které by si ušpinili ruce“ (RŽ5).

Domnívám se, že odmítavý postoj leseb k reprezentacím homosexuálních osob je jednoduše odůvodnitelný, pokud se zamyslíme nad jejich postavením v širším kontextu. Lesby představují menšinovou skupinu nejen ve společnosti, ale jsou umlčovány i v rámci homosexuální menšiny. Fakt, že lesby nemají v komunitě s gayi rovnocenné postavení, se snaží historicky zdůvodnit ve své *Analýze situace lesbické, gay, bisexuální a transgender*

menšiny v ČR Kateřina Beňová.¹⁶⁸ Gay a lesbické hnutí se totiž nikdy nevyvíjelo společně a politický boj za lesbická práva se napojoval spíše na feministický aktivismus. Obecně pak byly v procesu mainstreamingu homosexuality, tj. sbližování minoritního s majoritním, lesby opomenuty. Pokud tedy změna ve filmovém vyobrazení probíhá, týká se spíše gay, než lesbických postav. S těmi se totiž v českém filmu stále setkáváme jen zřídka.

Přestože se jednotlivé názory na vztah české kinematografie ke gay a lesbické tématice různí, přeci jen se odpovědi v jednom směru podobají. Všichni dotazovaní vnímají aktuální situaci pouze jako provizorní, jako určitý mezistupeň, kterým si kinematografie musí projít. Až tuto fázi překoná, přiblíží se vytoužené podobě zpracování (se kterým se zatím čeští diváci setkávají výhradně v zahraniční produkci). To je ostatně i důvodem k obecnému snížení kritérií a charakteristické shovívavosti, která v hodnocení filmových reprezentací zaznívá.

Co tedy můžeme o gay a lesbickém diváctví v tuto chvíli říci? Co výzkum ukázal a jaké předpoklady naopak nepotvrdil? Na základě položených dotazů se odhalilo jednak zesílené povědomí *queer* publika o manipulativnosti filmového média. K produktům filmového průmyslu přistupují kriticky, neboť filmy informace o homosexualitě zkreslují. Na druhou stranu však podle respondentů film sehrává důležitou roli v budování autonomie *queer* komunity a představuje nástroj, jež využívají při konstruování své homosexuální identity. V tomto ohledu se filmová zkušenost pro homosexuály stává součástí širšího procesu subjektivizace a to především během specifické recepční strategie. Ta se zakládá na principu zpětného čtení a diváci a divačky jí uplatňují až v závislosti na kladném diváckém zážitku. Vytváří popsané charakteristicky nicméně předpoklad, který umožňuje *queer* divákům uplatňovat strategii opozičního čtení? To se pokusíme zjistit v následující podkapitole, jež se věnuje recepci *Venkovského učitele* a *Pusinek*.

5.3. Recepce *Venkovského učitele* a *Pusinek*

Pokud je natolik stěžejní pro *queer* diváky, zda jsou označováni za cílové publikum, jak hodnotí *Venkovského učitele* nebo *Pusinky*, tj. filmy, které v propagační kampani homosexuální publikum nezohledňují? Na co se při sledování posléze zaměřovali a podle jakých kritérií filmy hodnotili? Uplatňovali jiný způsob čtení nežli recenzenti v kulturních

¹⁶⁸ Kateřina Beňová, *Analýza situace lesbické, gay, bisexuální a transgender menšiny v ČR*. Praha: Úřad Vlády ČR 2007, s. 9 – 10.

tiskovinách? Při zodpovídání nastolených otázek se budu věnovat především recepci *Venkovského učitele*, kterého zhlédlo 13 diváků, zatímco *Pusinkám*, které vidělo 9 respondentů, vyhradím prostor až v závěru podkapitoly. Pokusím se nicméně porovnat, zda se *queer* publikum zaměřovalo na stejné rysy a případně, zda se hodnocení gay diváků odlišovalo od kritických glos lesbických divaček.

5.3.1. Venkovský učitel

Pouze tři z třinácti dotazovaných diváků, jež film Bohdana Slámy v minulosti zhlédli, uvádí, že homosexuální motiv pro ně nebyl podnětem k tomu, aby na *Venkovského učitele* šli do kina. Zbývající respondenti však označovali tematické vymezení snímku za hlavní důvod, proč se rozhodli na film podívat. Zájem u nich vzbuzoval samotný fakt, že se jedná o film, jehož ústřední postava je homosexuálně orientovaná; druhým, nejčastěji zmiňovaným důvodem bylo obsazení heterosexuálního herce Pavla Lišky do této role. Srovnáme-li vlastní prezentaci snímku, v níž zaujímala homosexualita zásadní roli, s očekáváním, se kterým na film diváci a divačky šli, lze tvrdit, že impulz film zhlédnout vznikl na základě reklamní kampaně. Pokus zprostředkovat většinovému divákovi svět homosexuálních citů u některých z dotazovaných předem vyvolával odmítavý postoj, neboť se jednalo o výtvar heterosexuálního tvůrce, navíc křesťanského vyznání. Až na dvě výjimky však četli diváci film kvůli gay linii, o níž se dozvěděli ještě před zhlédnutím snímku. V obou případech tak uzpůsobovali svá očekávání na základě informace, že jde o první český snímek, jenž homosexualitu postavy staví do popředí. Jak popisuje svou zkušenost se snímkem jeden z respondentů, *Venkovský učitel* i *Pusinky* „jsou první dva filmy, které si pamatuji, že by otevřeně homosexuální tematiku daly do středu svých zájmů, a přitom vytvořily kvalitní film“ (RM2).

S označením Slámovy filmu jako kvalitního díla se setkáváme v odpovědích mnohokrát. Ve vzpomínkách respondentů vystupuje *Venkovský učitel* jako snímek, který byl uvěřitelný a pravdivý, což byl podle diváků ten hlavní předpoklad, který dovolovat navázat s hlavní postavou emocionální vztah. Tu hodnotí jako věrohodně napsanou, místy se však diváci rozcházejí v názoru na herecké ztvárnění, které bylo podle několika dotazovaných „přitažené za vlasy“ (RŽ7). Porovnáme-li způsob, jakým o učitelovi hovoří dotazovaní diváci a divačky, s výkladem, který se nejčastěji v recenzích a kritikách vyskytoval, zásadně se neodlišují. Stejně jako autoři článků, které byly citovány v předchozí kapitole, i gay a lesbické publikum se

uchyluje k deskriptivnímu popisu figury. Charakterizují ji buď jako negativní či pozitivní, s ojedinělou snahou analyzovat Liškův herecký výkon. Co ale na druhou stranu jejich reakce od ohlasů kulturních publicistů odlišuje, je následné odůvodnění, proč lze učitele vnímat jako realistickou postavu.

Zatímco recenzenti jako základního referenčního rámce, v němž postavu analyzovali, využívali celkový kontext české tvorby, pro gaye a lesby byla hlavním měřítkem naopak vlastní zkušenost. Nezajímalo je, zda se učitel ve srovnání s ostatními *queer* postavami českého filmu jeví jako méně stereotypní, ale jestli pocity, které zažívá, odpovídají těm, které sami před či po *coming outu* zažívali. A pokud se pokusíme jít ve srovnání ještě dále, vývoj, kterým postava ve filmu prochází, neporovnávají s ostatními postavami Sláмова filmu (jak je příznačné pro dobové ohlasy), ale výhradně se svým budováním gay či lesbické identity.

Potvrzuje se zde teoretický předpoklad Janet Staigerové a Bretta Farmera, podle nichž je sledování filmu pro homosexuála procesem, při němž osciluje mezi fiktivním a reálným světem. Během identifikace se divák soustředí především na vztah *queer* postavy k okolí a porovnává, zda jsou rodinná či přátelská pouta mezi homosexuály a heterosexuály autenticky pojata. Pravdivá se reprezentace stává pro gay a lesbické publikum posléze tehdy, když odpovídá tomu, co sami již zažili. Příkladně toto tvrzení dokládá i následující odpověď, v níž respondent charakterizuje svůj vztah k *Venkovskému učiteli*: „Poprvé jsem ho viděl v kině před pěti lety v době, kdy jsem neměl ponětí, že bych mohl být gay. Pak jsem ho viděl několikrát a úplně jinak jsem ho vnímal poté, co jsem učinil osobní coming out. Myslím si, že ten film je převratný v tom, že hlavní hrdina je sice gay, ale dávno vyoutovaný, smířený sám se sebou a nemá z toho mindráky“ (RM15). Odpověď nejen ilustruje, jakých konkrétních podob může nabývat popsaná strategie opakovaného čtení, jež je pro recepci *queer* diváku tolik příznačná. Názorně odhaluje i druhý podstatný rys *queer* diváctví – neustálý srovnávací zřetel. Plně se vžívají do postav teprve tehdy, splní-li zmíněné kritérium realistického pojetí pocitů, které heterosexuální prostředí u homosexuálů vyvolává. Jak dotazování uvádí, *Venkovský učitel* tento základní požadavek splnil, neboť se s učitelem v tomto ohledu ztotožňovali. Ve výsledku nicméně nehodnotí film jako vytoužený ideál, na nějž čekají, ale oceňují alespoň ambici snímku být ve zpracování homosexuální problematiky otevřenější.

5.3.2. Pusinky

Na rozdíl od *Venkovského učitele* byly *Pusinky* respondenty hodnoceny jako špatný film, který nedosáhl výrazných kinematografických kvalit. Nejednou se setkáváme s nařčením filmu z naivity a neméně často jsou filmu vytýkány formální nedostatky. Naopak na problematickou dramaturgickou stavbu upozorňuje kupříkladu respondent v následující odpovědi: „*Venkovský příběh* obsahuje příběh, o kterém můžeme přemýšlet a hádat, jak hlavní postava přemýšlí a čím prochází. U *Pusinek* je všechno vyřčeno, my všechno víme“ (RM6).

Přestože na *Pusinky* odpovídající vzpomínají jako na celkově nezvládnutý film, postavu Išky považují za věrohodnou. Takto jí charakterizuje jeden z oslovených gayů: „Iška v *Pusinkách* je mi bližší a odhlédnu-li od skutečnosti, že mě film obecně vzato vinou plytkého děje v podstatě neoslovil, musím uznat, že postava Išky je zdaleka nejzajímavější a to nejen samotným faktem, že jedna z hlavních postav je lesba, ale hlavně formou, kterou je tato skutečnost ztvárněna“ (RM3). „Příběh mladé Išky mi byl sympatický“, vzpomíná jiná z oslovených divaček. „Myslím, že snímek citlivě nahlížel na její počínající a postupně probíhající coming out a herečka svou roli zvládla dobře“ (RŽ3). Právě na téma *coming outu*, kterému se *Pusinky* věnují, pak dotazovaní nahlíželi obdobně jako diváci na vztah učitele vesnickému okolí, tedy prizmatem své vlastní zkušenosti. A jak gayi, tak lesbami byly pocity viny, jež Iška při přiznání se ke své sexuální orientaci pociťuje, považovány za autentické.

Ani v případě recepce *Pusinek* se diváci a divačky neuchylovali k výrazně odlišné čtenářské strategii než kulturní publicisté. I přes uvedené projektování zkušeností z žitého světa, které je pro *queer* identifikaci příznačné, neměli snahu komparovat Iščinu postavu s lesbickými postavami z filmové produkce. Stejně jako recenzenti, i účastníci průzkumu pak poukazovali na neshodu mezi PR strategií a výslednou filmem, Ale i přes zmíněné výtky vztahující se k estetice filmu, kterou kupříkladu autoři recenzí vychvalovali, je film z hlediska svého zpracování lesbického *coming outu* homosexuály považován za progresivní.

5.4. Vyhodnocení výzkumu

Pokud tuto recepční studii otevírala obava Bretta Farmera z jasného rozdělování publika na heterosexuální a homosexuální diváky, přijetí *Venkovského učitele* a *Pusinek* ukázalo, že

takovéto striktní rozdělení není prakticky možné. Stejně jako recenzenti, i *queer* diváci užívají identických čtenářských strategií pouze s tím rozdílem, že poměřují filmové ztvárnění podle své osobní zkušenosti. A jak jsme mohli vidět, *Venkovský učitel* a *Pusinky* podle u gayů a leseb tento základní požadavek autenticity a pravdivosti splnily.

Divácký výzkum nepotvrdil ani předpoklad, že by gay diváci a lesbické divačky přirozeně uplatňovali při sledování filmů strategii opozičního čtení. Snahu zpochybnit sdělení snímků projevilo pouze několik respondentů; je na místě však mluvit spíše o kritickém zhodnocení stereotypního vyobrazování homosexuálů. Pokud bychom se i tak pokusili na základě získaných údajů přiřadit interpretační způsoby k některé ze zmíněných koncepcí divácké recepce, nejvíce by odpovídaly druhému typu dekodování, tzv. *negociačnímu* čtení, jež Stuart Hall v *Kódování/Dekódování* popisuje. Obzvlášť patrná je negociační praxe u čtení *Venkovského učitele*. Na jednu stranu podle respondentů neodpovídá Slámův film ideální podobě *queer* filmu, neboť se nesnaží oslovit *queer* jedince. Na druhou stranu však celkové vyznění filmu přináší poselství, které divákovi říká, že homosexualita je přirozenost člověka. Film tak není označován za ryze špatný, neboť se z homosexuality nesnaží dělat (aspoň zdánlivě) tabu a tudíž ve výsledku není na překážku, že se neobrací na homosexuální diváky. Přesto se domnívám, že proces negociace, jenž lze popsat jinak jako praxi vyjednávání (upozadění určitých významů ve prospěch jiných), je podmíněn sníženými nároky, které *queer* publikum na českou produkci klade. Absence hlubší tradice *queer* umění v českém prostředí totiž neposkytuje recipientům adekvátní rámec, v němž by mohli dané kulturní texty hodnotit. V tomto ohledu je gay a lesbická část publika za vznik *Pusinek* a *Venkovského učitele* vděčná, jelikož se oba filmy vynasnažily ukázat, co to znamená být v dnešní době homosexuálem.

Přestože je stále současná podoba české produkce nevyhovující, zahraniční produkce českému *queer* divákovi poskytuje útěchu, že je zapojení *queer* diskurzu v rámci většinové umělecké tvorby možné. Jedná se však o pomalý vývoj a změnu můžeme očekávat až v budoucnosti. Přesto dotazovaní diváci neupírají *Venkovskému učiteli* a *Pusinkám* ambici nečinit z homosexuality kontroverzní téma a ve výsledku je označují za progresivní.

Závěry, k nimž divácký průzkum došel, je vzhledem k rozsahu výzkumu příhodnější považovat pouze za provizorní. Nashromážděný materiál možná nedovolil jasně definovat zákonitosti *queer* recepce, ale vyvolal nové a neméně zajímavé otázky. Aby výzkum nebyl pouze orientačním mapováním oblasti homosexuálního diváctví, bylo by potřeba průzkum

zejména rozšířit. Obzvlášť přínosný by se divácký výzkum stal, zahrnoval by i jedince jiné, nežli homosexuální orientace. Přesto však recepční studie dokázala, že lze v souvislosti s homosexuálním diváctvím mluvit o charakteristických diváckých strategiích a otevřela nové pole bádání, které, doufejme, bude v budoucnosti dále prozkoumáváno.

6. Závěr

I když se bakalářská práce v úvodu vymezovala proti dobovému výkladu snímků a zpochybňovala jejich progresivnost, nedocházíme k závěru, že jsou *Venkovský učitel* a *Pusinky* pro českou kinematografii nepřínosné. Dávají divákovi totiž možnost nahlédnout na mechanismy, které v dnešní společnosti fungují, a obzvlášť mu dovolují pochopit princip společenské marginalizace. Říkají, co je normální a v rámci naší společnosti akceptovatelné, stejně jako ukazují, čím je obecně podmíněna možnost jedince se na jejím chodu podílet. Přesto o nich musíme stále uvažovat jako o problematických dílech. Lepší pochopení genderových norem a konvencí poskytují až ve chvíli, kdy jsou podrobeny kritické analýze, neboť se nesnaží cíleně svědčit o stavu naší společnosti. Svým vyzněním se na společenském vystrnadňování homosexuálů ve výsledku podílejí, protože je označují za jedince, kteří se i po veřejném *coming outu* ocitají na společenské periferii a své tužby musí podřizovat heteronormativním vzorcům.

V odkrytí nejen tohoto, ale i dalších popisovaných významů, se osvědčila vhodnost *queer* teorie jako nástroje, který umožňuje kriticky analyzovat vybraný materiál. Její užívání však přináší mnohá úskalí. Pokud se snažíme zpochybnit jak zavedenou kategorizaci sexuálních identit, tak způsob, jakým o sexualitě uvažujeme, musíme neustále zohledňovat skutečnost, že vycházíme z hodnotových schémat vštípených heteronormativní společností. Je nezbytné si tak uvědomovat pozici, kterou vůči snímkům zaujímáme. Jak ilustrovala recepční studie, pohlížet na filmy z homosexuální perspektivy ještě neznamena, že se zcela některých předsudků a představ o sobě samých zbavujeme. V tomto ohledu již není třeba ani připomínat, že interpretace, se kterou se při výkladu daných snímků setkáváme, je poplatná soudobému výkladu homosexuality. A ten je stále v mnoha ohledech homofobní.

Závěrem nezbývá než se spolu s *queer* diváky uchýlit k trpělivosti a doufat, že se stávající způsob reprezentace homosexuálů v českých médiích promění. A až vzniknou další *queer* filmy, splní formulované požadavky a jejich analýza nepřinese tolik pesimistických závěrů. Krok, který *Venkovský učitel* a *Pusinky* v tomto ohledu udělaly, je stále příliš krátký.

7. Použité prameny

Literatura

- ALTHUSSER, Louis, Ideology and Ideological State Apparatuses. In: *Lenin and Philosophy and Other Essays*. New York: Monthly Review Press 1971, s. 127 – 186.
- ABELOVE, Henry; BARALE, Michele Aina; HALPERIN, David M. (eds), *The Lesbian and Gay Studies Reader*. New York: Routledge, 1993.
- BARKER, Chris, *Cultural Studies. Theory and Practise*. London: SAGE Publications 2000.
- BARKER, Chris, *Slovník kulturních studií*. Praha: Portál 2006.
- BEASLEY, Chris, *Gender and sexuality: critical theories, critical thinkers*. London, Thousands Oaks 2005.
- BENSHOFF, Harry, GRIFFIN, Sean, *Queer Cinema: The Film Reader*. New York: Routledge 2004.
- BEŇOVÁ, Kateřina, *Analýza situace lesbické, gay, bisexuální a transgender menšiny v ČR*. Praha: Úřad vlády ČR 2007.
- BIRD, Sharon R., Welcome to Men's Club. Homosociality and the Maintenance of Hegemonic Masculinity. In: *Gender Society* 10, 1996
- BOURDIEU, Pierre, *Nadvláda mužů*. Praha: Karolinum 2000.
- BUTLER, Judith, *Gender trouble*. 1990. New York: Routledge 1999.
- CASSETTI, Francesco, *Filmové teorie 1945 – 1990*. Praha: NAMU 2008.
- CLARKE, Victoria, ELLIS, Sonja J., PEEL, Elizabeth, RIGGS, Damien W.(eds): *Lesbian, Gay, Bisexual, Trans and Queer Theory*. Cambridge: Cambridge University Press 2010.
- CONNELL, R. W., A Very Straight Gay: Masculinity, Homosexual Experience and the Dynamics of Gender. *American Sociological Review* 57, 1992, č. 6, s. 735 – 751.
- CONNELL, R. W., MESSERSCHMIDT, James W., Hegemonic Masculinity: Rethinking the Concept. *Gender and Society* 19, 2005, č. 6, s. 829 – 859.
- COVER, Rob, First Contact: Queer Theory, Sexual Identity, and “Mainstream” Film. *International Journal of Sexuality and Gender Studies* 5, 2000, č. 1, s. 71 – 89.
- CREEKMUR, Corey K., DOTY, Alexandr (eds.): *Out in Culture. Gay, Lesbian and Queer Essays on Popular Culture*. London: Duke University Press 1995.
- CULLER, Jonathan (ed.): *Deconstruction. Critical Concepts in Literary and Cultural Studies*. London: Routledge 2003.

- DOTY, Alexander, *Making things perfectly queer: interpreting mass culture*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997.
- DURHAM, Gigi Meenakshi, KELLNER, Douglas M., *Media and Cultural Studies: Keywords*. Oxford: Blackwell Publishing Ltd. 2006.
- DURIN, (ed), *The Cultural Studies Reader*. London: Routledge, 2007.
- DYER, Richard, *Images that Matter: Essays on Representations*. New York: Routledge 1993.
- DYER, Richard, Gays in Film. *Jump Cut* 18, 1978, s. 15 – 16.
- EDWARDS, Tim (ed.), *Kulturní teorie. Klasické a současné přístupy*. Praha: Portál 2010.
- FAFEJTA, Martin, *Úvod do sociologie pohlaví a sexuality*. Věrovany: Nakladatelství Jana Piskiewiczze 2004.
- FARMER, Brett, *Spectacular Passions: Cinema, Fantasy, Gay Male Spectatorship*. Durham; London: Duke University Press 2000.
- FOUCAULT, Michel, *Dějiny sexuality I*. Praha: Herrmann a synové 1999.
- FULKA, Josef, Od interpelace k performativu (Feminismus a konstrukce rodové identity). In: *Sborník prací fakulty sociálních studií Brněnské Univerzity*. SOCIÁLNÍ STUDIA 7, 2002, s. 29 – 50.
- FUSS, Diane, *Inside/Out: Lesbian Theories, Gay Theories*. New York; London: Routledge 1991.
- GAUNTLETT, David, *Media, Gender and Identity: An Introduction*. London; New York: Routledge 2002.
- GRIFFITHS, Robin, *Queer cinema in Europe*. Brighton: Intellect Books 2008.
- HALBERSTAM, Judith, *In a Queer time and Place* 2005. New York: New York University Press 2005.
- HALL, Stuart, Encoding/Decoding. In: Stuart Hall, Dorothy Hobson, Andrew Lowe, Paul Willis (eds.), *Culture, Media, Language*. London: Hutchinson 1980, s. 128 – 138.
- HANÁKOVÁ, Petra Hanáková, JOHNSON, K. B. (eds), *Visegrad Cinema: point of contact from the New Waves to the Presents*. Praha: Katedra filmových studií FF UK: Casablanca 2010.
- HANSON, Ellis (ed.), *Out Takes: Essays on Queer Theory and Film*. Durham: Duke University Press 1999.
- JAGOSE, Annamarie, *Queer Theory*. Victoria: Melbourne University Press 1998.
- JUETT, Joanne C., JONES, David M., *Coming Out to Mainstream: New Queer Cinema in the 21st Century*. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing 2010.

- Kolektiv autorů, *Medicína a trestní právo*. Brno: Masarykova univerzita. Lékařská fakulta 2011.
- KUCHTA, Josef a kolektiv, *Kurs trestního práva. Trestní právo hmotné. Zvláštní část*. Praha C. H. Beck 2009.
- LOVAAS, Karen E., ELIA, John P., YEP, Gust A. (eds.), *LGTB studies and Queer Theory*. New York: Harrison Park Press 2006.
- McROBBIE, Angela, *Aktuální témata kulturních studií*. Praha: Portál 2006.
- MAYNE, Judith, *Cinema and spectatorship*. New York: Routledge 1993.
- MORRISOVÁ, Pam, *Literatura a feminismus*. Brno: Host 2000.
- NEIMES, Jill, *An Introduction to Film Studies*. New York: Routledge 2006.
- PLUMMER, Ken, *Modern Homosexualities: Fragments of Lesbian and Gay Experience*. London: Routledge 1992.
- PTÁČEK, Luboš, VESELÁ, Romana (eds.), *Současný český a slovenský film*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci 2010.
- PUTNA, Martin C., *Homosexualita v dějinách české kultury*. Praha: Academia 2011.
- SEDGWICK, Eve Kosofsky, *Epistemology of the Closet*. London: Penguin Books 1991
- SEIDL, Jan, *Od žaláře k oltáři*. Brno: Host 2012.
- SCHWEINITZ, Jorg, *Film and stereotype*. New York: Columbia University Press 2006.
- EIDMAN, Steven: *Queer Theory/Sociology*. Malden; Oxford: Blackwell Publisher Ltd., 1997.
- SPARGO, Tamsin, *Foucault a teorie podivného*. Praha: Triton 2001.
- STAIGER, Janet, *Interpreting Films: Studies in the Historical Reception of American Cinema*. Princeton: Princeton University Press 1992.
- STAIGER, Janet, *Media Reception Studies*. New York: NYU Press 2005.
- STAIGER, Janet: Mody recepcce. In: Petr Szczepanik (ed.): *Nová filmová historie*. Praha: Herrmann & synové 2004
- SULLIVAN, Nikki: *A Critical Introduction to Queer Theory*. New York: New York University Press 2003.
- VEBEROVÁ, Veronika, BÍLEK, Petr A., PAPOUŠEK, Vladimír, SKALICKÝ, David (eds.): *Jazyky reprezentace*. Praha: Akropolis 2012.
- WEBB, Jen, *Understanding representation*. Los Angeles; London: Sage 2009.
- WILCHINS, Riki, *Gender Theory, Queer Theory* 2004.
- ZIKMUND, Ladislav, *Texty o (queer) reprezentaci, kultuře, vizualitě*. Praha: Interaktiv.cz 2011.

Články z periodik

[bez autora], Bohdan Sláma míří s Venkovským učitelem na festival do Benátek. *Pražský deník*, 2008, č. 176 (29. 7.), s. 21.

[bez autora], Pusinky překračují hranice: tři maturantky v road movie, která hodlá překročit tabu. *Cinema 15*, 2005 č. 8, s. 27.

[bez autora], Slámův Venkovský učitel bodoval ve Stockholmu. *Deník Právo* 18, 2008, č. 281 (1. 12.), s. 17.

[bez autora], Venkovský učitel se bude promítat v USA. *Lidové noviny* 21, 2008, č. 287 (8. 12.)

[bez autora], Venkovský učitel veze dvě ceny ze Švédska. *Mladá fronta Dnes*, 2008, s. C/8.

[bez autora], Venkovský učitel pojede i do Toronta. *Lidové noviny* 22, 2009, č. 202, s. 16.

[bez autora], Venkovský učitel jede do velkého světa. *Lidové noviny* 21, 2008, č. 228, (29. 7.), s. 15.

BALDÝNSKÝ, Tomáš, Síla a pech holčiček. *Reflex* 18, 2007, č. 14, s. 26 – 29.

BALDÝNSKÝ, Tomáš, Venkovský učitel. *Reflex* 19, 2008, č. 12, s. 56.

BASLAROVÁ, Iva, L Word – L slova – láska, lechtivé (scény), lobby a hlavně lesby, lesby, lesby! *Cinepur*, 2009, č. 63. roč. 17. s. 37 – 38.

BASLAROVÁ, Iva, Učitel miluje Láďu, Hanka šuká Išku, aneb zrození českého queer filmu. *Cinepur* 16, 2008, č. 60, s. 18 – 20.

BOHÁČKOVÁ, Kamila, Co znamená být jiný? *A2* 4, 2008, č. 15, s. 11.

BENDO VÁ, Helena, Identifikace. *Cinepur* 14, 2005, č. 39, s. 50.

BENDO VÁ, Helena, Venkovský učitel, evropský film z české vesnice. *Cinepur* 16, 2008, č. 56, s. 32.

BERNARD, Jan, Slámův Vesnický učitel. *Film a doba* 54, 2008, č. 1, s. 50 – 51.

BLAŽEJOVSKÝ, Jaromír, Krev, moč a slzy, prostě Pusinky. *Film a doba* 53, 2007, č. 2, s. 124 – 125.

BLÁHO VÁ, Františka, Slámův „Učitel“ míří na Lido. *Lidové noviny* 21, 2008, č. 176, s. 15.

BOROVAN, Aleš, Co se děje za dveřmi dámských toalet? *Hospodářské noviny* 51, 2007, č. 68, s. 12.

BYSTRĀN, Ivo, Žádné pusinky. Vagíny. *Literární noviny* 18, 2007, č. 17, s. 12.

DEZORTOVÁ, Věnceslava, Pusinky k nakousnutí nebo k zakousnutí? *Biják*, 2006, s. 16 - 17.

- DUŠEK, Jan, Točí se... Pusinky. *Cinema* 16, 2006, č. 12. Dostupný na WWW: <<http://www.ceskatelevize.cz/specialy/pusinky/tisk.php?id=507>> [vyšlo 1. 12. 2006; cit. 19. 2. 2013].
- FILA, Kamil, Pusinky I. *Cinepur* 16, 2007, č. 51, s. 36.
- FOLTÝN, Milan, Dívčí „Snowboardáci“ v těžké depresi. *Pražský deník* 2, 2007, č. 84, s. 20.
- FOLTÝN, Milan, Teenagerské Pusinky nejsou oddychovkou. *Plzeňský týdeník* 16, 2007, č. 84, s. 26.
- FRACKOVÁ, Ilona, Protivný sprostý holky. *Premiere* 8, 2007, č. 8, s. 40 – 42.
- FRACKOVÁ, Ilona, Pestrá sezona českého filmu. *Premiere* 8, 2007, č. 6, s. 18 – 19.
- GEBERT, Adam, K příběhu pederasta. *Revolver Revue*, 2008, č. 71, s. 230 – 234.
- HOLÝ, Zdeněk, Editorial č. 56. *Cinepur* 16, 2008, č. 56.
- HOŘAVA, Tomáš, Venkovský učitel před katedrou. *A2* 4, 2008, č. 15, s. 11.
- HANÁKOVÁ, Petra. Filmový aparát. *Cinepur* 10, 2001, č. 17, s. 43.
- CHLUMSKÁ, Eva, Divný a divnější / Queer film a queer teorie. *Cinepur* 17, 2010, č. 71, s. 14 – 15.
- JAROŠ, Jan, Venkovský učitel o vině a odpuštění. *TR*, 2009, č. 53, s. 27.
- JIRSA, Lukáš, Citlivý příběh o odpuštění. *Katolický týdeník* 19, 2008, č. 13, s. 8.
- JOSEFOVÁ, Hanka, Pusinky nemají růžové brýle: filmová premiéra. *Plzeňský deník* 16, 2007 č. 78, s. 27.
- KOLÁŘ, Jan, Téma: Queer film. *Cinepur* 17, 2010, č. 71, s. 1.
- NĚMEC, Pavel, Venkovský učitel. *Premiere* 9, 2008, č. 2, s. 29.
- KUDELKOVÁ, Gabriela, Dva chlapi v chalupě. *Premiere* 9, 2008, č. 3, s. 30 – 33.
- KŘIVÁNKOVÁ, Darina, Chci, aby to byla podívaná. *Lidové noviny* 20, 2007, č. 140 (16. 6.), Kulturní revue – s. 20.
- KŘIVÁNKOVÁ, Darina, Na krávy teď nedám dopustit. *Lidové noviny* 21, 2008, č. 31 (6. 2.), s. 20.
- KŘIVÁNKOVÁ, Darina, Odlišnost je past, ale i dar. *Lidové noviny* 21, č. 68 (20. 3.), Kulturní premiéry - s. I.
- KŘIVÁNKOVÁ, Darina, Život není soulož s koláčem. *Lidové noviny* 20, 2007, č. 20 (5. 4.), Kulturní premiéry – s. 5.
- KŘIVÁNKOVÁ, Darina, Podívej se na to vočima. *Lidové noviny* 20, 2007, č. 81 (5. 4.), Kulturní premiéry – s. 1.
- KŘIVSKÁ, Dita, Pusinky. *Premiere* 8, 2007, č. 11, s. 86.

- MALINDA, Jan, Bohdan Sláma. Vysokou jsem prolezl díky salámu. *Magazín Dnes*, 2008, č. 14 (3. 4.), s. 27 – 30.
- MANDYS, Pavel, Homosexuál mezi balíky slámy. *Týden* 15, 2008, č. 11 (17. 3.), s. 82 – 83.
- MÍŠKOVÁ, Kateřina, Kus života těžkého a jak na něj. *Právo* 18, 2008, č. 68 (20. 3.), s. 15.
- PILÁTOVÁ, Agáta P, Potřetí o nesnadných láskách. *TR*, 2008, č. 16, s. 19.
- PODSKALSKÁ, Jana, Slámův učitel má biblické obrysy. *Pražský deník* 3, 2008, č. 59 (25. 3.), s. 43.
- PODSKALSKÁ, Jana, Venkovský učitel vás naučí také odpouštět. *Pražský deník* 3, 2008, č. 33 (8. 2.), s. 44.
- PODSKALSKÁ, Jana, Každý potřebuje blízkou duši. *Pražský deník* 3, 2008, (19. 3.), s. 25.
- PROCHÁZKA, Michal, Bude to zase o hledání lásky. *Mladá fronta Dnes* 18, 2007, č. (21. 6.), s. 2.
- PROKOPOVÁ, Alena, Pusinky. *Cinema* 17, 2007, č. 11, s. 99.
- PROKOPOVÁ, Alena, Pusinky. *Cinema* 17, 2007, č. 4, s. 32 – 36.
- SEDLÁČEK, Jaroslav, Pusinky. *Cinema* 17, 2007, č. 1, s. 12 – 13.
- SEDLÁČEK, Jaroslav, Venkovský učitel. *Cinema* 18, 2008, č. 3, s. 42 – 45.
- SEDLÁČEK, Jaroslav, Tak se hledá štěstí. *Cinema* 18, 2008, č. 3, s. 36 – 41.
- SEDLÁČEK, Jaroslav, Venkovský učitel. *Cinema* 17, 2007, č. 10, s. 44 – 47.
- SEIDL, Tomáš, Lásky, vína, pokání. *Divadelní noviny* 17, 2008, č. 6 (18. 03.), s. 11.
- SIMMEN, Simmen, „Moc toho nenajdete...“. *Cinepur* 14, 2006, č. 43, s. 12 – 13.
- SKUPA, Lukáš, Všechno je krásné (mezi námi kluky): queer aspekty filmů Václava Kršky. *Cinepur* 17, 2010, č. 71, s. 19 – 21.
- SKUPA, Lukáš, Jak se žije venkovským učitelům. *Literární noviny* 19, 2008, č. 16, s. 12.
- SPÁČILOVÁ, Mirka, Po štěstí přichází Venkovský učitel. *Mladá fronta Dnes* XIX, 2008, č. 31 (6. 2.), s. B5.
- SPÁČILOVÁ, Mirka, Venkovský učitel. Prostě dobrý film. *Mladá fronta Dnes* 19, 2008, č. 64 (15. 3.), Scéna – s. B.
- SPÁČILOVÁ, Mirka, Pavel Liška bude učit. *Mladá fronta dnes* 18, 2007, č. 137 (13. 6.) s. B6.
- ŠAFRÁNEK, Šimon, Zelená krajina v betonovém kině. *Instinkt* 8, 2008, č. 12 (20. 3.), s. 51 – 54.
- ŠŤASTNÁ, Barbora, Venkovský učitel. *Premiere* 9, 2008, č. 3, s. 70 – 71.
- ŠŤASTNÁ, Barbora, Pusinky. *Premiere* 8, 2007, č. 4, s. 76.

ULVER, Stanislav, ULVEROVÁ, Radana, Mytická (a mystická) setkání. *Film a doba* 55, 2009, č. 1, s. 20 – 22.

URBÁNKOVÁ, Barbora, Prohra, která vyšla: Karin Babinská. *Instinkt* 5, 2006, č. 34, s. 66 – 68.

VÍŠEK, Pavel, Pusinky. *Biják*, 2007, s. 39.

WOLHLÖFNER, Vladimír, Pusinky vás dostanou. *Večerník Praha* 15, 2005, č. 169, s. 9.

Internetové prameny

GRÁFOVÁ, Jitka, Pusinky začaly aneb sexy holky na cestě. *Aktuálně.cz*. Dostupný na WWW: <<http://aktualne.centrum.cz/kultura/film/clanek.phtml?id=170425>> [vyšlo 6. 6. 2006; cit. 18. 2. 2013].

HEJDOVÁ, Irena, Pavel Liška se zamiluje u rybníka. *Aktuálně. cz*. Dostupný na WWW: < <http://aktualne.centrum.cz/kultura/film/clanek.phtml?id=446667> > [vyšlo 15. 6. 2007, cit. 20. 2. 2013]

HEJDOVÁ, Irena, Pusinky propagují Primeros. *Aktuálně.cz*. Dostupný na WWW: <<http://aktualne.centrum.cz/kultura/film/clanek.phtml?id=170425>> [vyšlo 20. 6. 2006; cit. 18. 2. 2013].

HEJDOVÁ, Irena, Raffáci vzdejte to, přicházejí temné Pusinky. *Aktuálně.cz*. Dostupný na WWW: <<http://aktualne.centrum.cz/kultura/film/clanek.phtml?id=395274>> [vyšlo 5. 4. 2007; cit. 19. 2. 2013].

HEJDOVÁ, Irena, Venkovskému učiteli česká sláma z bot neleze. *Aktuálně.cz*. Dostupný na WWW: <<http://aktualne.centrum.cz/kultura/film/clanek.phtml?id=600171>> [vyšlo 20. 3. 2008; cit. 18. 2. 2013].

HRUŠKOVÁ, Milada, Pusinky. *Filmpub.cz*. Dostupný na WWW: <<http://www.ceskatelevize.cz/specialy/pusinky/tisk.php?id=854>> [vyšlo 5. 4. 2007; cit. 19. 2. 2013].

JEDIČKOVÁ, Jana, Kdo neviděl, neuvěří. *25fps.cz*. Dostupný na WWW: <<http://25fps.cz/2011/kdo-nevidel-neuveri/>> [vyšlo nedat. 4. 12. 2011. cit. 18. 3. 2013].

KOLOUŠKOVÁ, Veronika, Pusinky budou otevřené, drsné a nahé. *Filter*. Dostupný na WWW: <http://kultura.idnes.cz/pusinky-budou-otevrene-drsne-a-nahe-d6s-/filmvideo.aspx?c=A070306_135800_filmvideo_kot> [vyšlo 6. 3. 2006; cit. 19. 2. 2013].

KŘIVÁNKOVÁ, Darina, Homosexuálové za kamerou. *Reflex* 20, 2009, č. 12 (19. 3.).

Dostupný na WWW: <<http://www.reflex.cz/clanek/kultura-film-a-tv/33161/homosexualove-br-za-kamerou.html>> [vyšlo 19. 3. 2009.; cit. 18. 3. 2013].

MÍŠKOVÁ, Věra, Pusinky vyrazily na cestu. *Právo*, 2006. Dostupný na WWW: <<http://www.novinky.cz/kultura/92165-pusinky-vyrazily-na-cestu.html>> [vyšlo 3. 8. 2006; cit. 19. 2. 2013].

PILÁTOVÁ, Agáta, Hrdinky Pusinek na dálnici k dospělosti. *Český rozhlas*. Dostupný na WWW: <http://www.rozhlas.cz/kultura/film/_zprava/343357> [vyšlo 9. 5. 2007; cit. 20. 3. 2013].

SOUKUP, Petr, Peklo hezké, české. *Reflex* 19, 2008, č. 3. Dostupný na WWW: <<http://www.ceskatelevize.cz/specialy/pusinky/tisk.php?id=1277>> [vyšlo 3. 8. 2008; cit. 19. 2. 2013].

SPÁČILOVÁ, Mirka, Muž miluje muže, projde to? *Mladá fronta Dnes*. Dostupný na WWW: <http://kultura.idnes.cz/muz-miluje-muze-projde-venkovsky-ucitel-u-divaku-f7d-filmvideo.aspx?c=A080319_937168_filmvideo_kot> [vyšlo 19. 3. 2008.; cit. 18. 2. 2013].

SPÁČILOVÁ, Mirka, Tři Pusinky vyrážejí na stop napříč Českem. *MF Dnes*. Dostupný na WWW: <http://kultura.idnes.cz/tri-pusinky-vyrazeji-na-stop-napric-ceskem-fkf-filmvideo.aspx?c=A070331_063755_filmvideo_off> [vyšlo 1. 4. 2007; cit. 19. 2. 2013].

ŠULC, Stanislav, Pusinky. *FilmWeb.cz*. Dostupný na WWW: <<http://tvavideo.o2active.cz/show.article.aspx?id=104776>> [vyšlo 5. 4. 2007; cit. 19. 2. 2013].

Seznam citovaných filmů

- Andělé nejsou andělé* (Wiktor Grodecki, 1994)
Divoké včely (Bohdan Sláma, 2001)
Hrubeš a Mareš jsou kamarádi do deště (Vladimír Morávek, 2005)
Jak svět přichází o básníky (Dušan Klein, 1982)
Jak ukrást Dagmaru (Jaroslav Soukup, 2001)
Kluci na řece (Václav Krška, 1944)
Kouř (Tomáš Vorel, 1990)
Mandragora (Wiktor Grodecki, 1997)
Nuda v Brně (Vladimír Morávek, 2003)
Panic je na nic (Ivo Macháček, 2005)
Pusinky (Karin Babinská, 2007)
Requiem pro panenku (Filip Renč, 1991)
Slunce, seno, jahody (Zdeněk Troška, 1983)
Slunce, seno a pár facek (Zdeněk Troška, 1989)
Slunce, seno, erotika (Zdeněk Troška, 1991)
Stříbrný vítr (Václav Krška, 1954)
Šeptej (David Ondříček, 1996)
Tělo bez duše (Wiktor Grodecki, 1995)
Rařáci (Karel Janák, 2006)
Ro(c)k podvratáků (Karel Janák, 2006)
Expertí (Karel Coma, 2006)
Snowboardáci (Karel Janák, 2004)
Šťěstí (Bohdan Sláma, 2005)
Venkovský učitel (Bohdan Sláma, 2008)

SEZNAM PŘÍLOH

Příloha č. 1 – Dotazník diváckého průzkumu *queer* publika

Přílohy

Příloha č. 1 - Dotazník diváckého průzkumu *queer* publika

DIVÁCKÝ PRŮZKUM

*Ráda bych Vás požádala o pomoc při diváckém průzkumu *queer* publika, jenž je součástí bakalářské práce vznikající na Katedře filmových studií FF UK. Zajímají mě Vaše zkušenosti jak s českými, tak se zahraničními filmy, které se věnují homosexuální tematice. Cílem výzkumu je přiblížit dotazovanou diváckou skupinu, v žádném případě se nejedná o statistický průzkum.*

*První část otázek se týká obecnějších témat, druhá část se vztahuje již konkrétněji k filmům *Pusinky* a *Venkovský učitel*. Z tohoto důvodu není třeba zodpovědět otázky všechny, stejně jako není třeba odpovídat právě na tyto otázky.*

Pokud se zároveň budete chtít vyjádřit k problematice filmového zpracování dané problematiky detailněji, neváhejte a využijte prosím uvedeného e-mailu (hezinova.s@gmail.com). S kýmkoli ochotným se podělit o své názory si velice ráda popovídám.

Předem děkuji za Váš čas.

Sandra Hezinová

Jak intenzivně se zajímáte o *queer* filmy? Soustředíte se v případě hlubšího zájmu na filmy konkrétních zemí či vybrané tvůrce?

V čem se podle Vás nejzásadněji odlišují *queer* filmy od mainstreamové produkce?

Zpracovává-li film homosexuální tematiku, do jaké míry se zajímáte o sexuální orientaci jeho tvůrce, a jak to ovlivňuje Váš úsudek?

Jaký máte názor na ztvárňování gay a lesbických postav heterosexuálními herci?

Jak v opačném případě vnímáte homosexuální herce v heterosexuálních rolích?

Vnímáte změnu (ať již negativní či pozitivní) ve způsobu reprezentace gayů a leseb v české filmové tvorbě?

Tvorba jakého českého umělce je podle Vás momentálně pro vývoj české queer kultury nejpřínosnější? Proč?

Zajímáte se z hlediska české queer produkce i o studentskou tvorbu? Setkali jste se v poslední době s nějakým studentským snímkem, který shledáváte v daném směru zajímavým?

Vzpomenete si na nějakou queer filmovou postavu českého filmu, s níž jste se během sledování daného snímku identifikovali?

Jak hodnotíte české filmy *Venkovský učitel* a *Pusinky* z hlediska jejich zpracování homosexuální tematiky?

Vnímáte *Venkovského učitele* a *Pusinky* v kontextu domácí hrané tvorby jako progresivní?

S ohledem na realističnost vybraných snímků, vnímáte ústřední postavy jako věrohodné?

Bylo pro Vás tematické vymezení těchto snímků primární motivací k jejich zhlédnutí?