

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE

FAKULTA HUMANITNÍCH STUDIÍ

Katedra genderových studií

Bc. Jiří Bartoš

**Gay pornografie jako afirmace a jako parodie.
Genderové aspekty gay pornografie.**

Diplomová práce

Vedoucí práce: **Věra Sokolová, PhD.**

Praha 2013

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem práci vypracoval/a samostatně. Všechny použité prameny a literatura byly řádně citovány. Práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne 28.června 2013

Jiří Bartoš

Obsah

1. Úvod.....	6
2. Teoretická část.....	12
2.1. <u>Teoretická východiska. Vztah feminismu a pornografie</u>	12
2.2. <u>Mocenské aspekty reprezentace maskulinity. Afirmace a parodie</u>	
2.3. <u>Pornografie a gay hnutí</u>	
2.4. <u>Gay subkultury v pornografii. Alternativní gay pornografie</u>	
2.5. <u>Stručný přehled české gay pornografie</u>	
3. Empirická část	
3.1. <u>Vymezení vzorku a metodologie</u>	
3.2. <u>Vizuální a textová analýza vybraných filmů dle časových etap</u>	
3.2.1.1. II. Etapa – Frisky Summer (1995)	
3.2.1.2. II. Etapa – An American in Prague (1997)	
3.2.1.3. II. Etapa – Horké menu aneb Hotelová noc plná sexu (1998)	
3.2.2.1. III. Etapa – I Saw It In Your Eyes (2003)	
3.2.2.2. III. Etapa – Czech Inn (2003)	
3.2.2.3. III. Etapa – Když jeden nestačí... (2005)	
3.2.3.1. IV. Etapa – Tales (2006)	
3.2.3.2. IV. Etapa – Piss & Sperm (2008)	
3.2.3.3. IV. Etapa – Hanging Out In The City (2012)	
3.3. <u>Shrnutí</u>	
4. Závěr	
Literatura	

Abstrakt

Cílem práce je analýza gay pornografie z genderového pohledu, která zkoumá ukotvovací procesy genderových a sexuálních stereotypů a současně možnosti a prostory pro jejich subverzi či alternativní čtení. Zvláštní pozornost je věnována otázce, jakou roli v konstrukci a interpretaci těchto potenciálně subverzivních či afirmativních momentů hraje transgrese genderových a stereotypů a norem a s nimi souvisejících pornografických konvencí zakládajících se na heterosexistických sexuálních dynamikách a hierarchiích. Dále se tato práce zaměřuje na zkoumání role, jakou potenciálně afirmativní nebo parodická pornografie sehrává ve vztahu ke gay aktivismu a emancipačnímu hnutí, tj. zaměřuje se na funkci reprezentace kolektivní identity a subkultur a na strukturální přeměny těchto reprezentací v komerčně orientovaném pornografickém průmyslu napříč časem. Za tímto účelem tvoří empirickou část práce analýza náhodně vybraných gay pornografických snímků české provenience z vybraných vývojových etap tohoto žánru u nás se zvláštním důrazem na politiku zobrazování chráněného a/nebo nechráněného sexu a diskurzivní podmíněnost těchto politik a jejich vizuálních reprezentací.

Klíčová slova: pornografie, gay, homosexualita, feminismus, aktivismus, AIDS

Abstract

The aim of the work is the analysis of gay pornography from a gender perspective, which examines the anchoring process of gender and sexual stereotypes and the present opportunity and space for subversion or alternative reading. Particular attention is paid to the question of what role in the design and interpretation of these potentially subversive or affirmative moments plays a transgression of gender stereotypes and norms and related pornographic conventions based on heterosexist sexual dynamics and hierarchies. Furthermore, this work focuses on examining the role as a potential affirmative or parody pornography plays in relation to gay activism and emancipation movement, that focuses on the representation of collective identity and subculture and the structural transformation of these representations in commercially oriented pornography industry across time. For this purpose, the empirical part analysis of randomly selected gay pornographic images of Czech provenience of certain development stages of this genre in our country with a special

emphasis on politics displaying protected and / or unprotected sex, and discursive compliance of these policies and their visual representations.

Keywords: pornography, gay, homosexuality, feminism, activism, AIDS

1. Úvod

Dočteme-li se někde o tom, že předmět, o němž daný text pojednává, balancuje na hranici vkusu, ba na hranici snesitelnosti, vyvolává takový popis dojem extrému, transgrese obecně přijímané normy. Je-li tímto předmětem pornografický film, vzbuzuje tato charakteristika pestrout škálu asociací od zvědavosti, vzrušení až po apriorní odmítnutí a nehrané zošklivení. Jedná-li se navíc o gay pornografický snímek, mohou tyto atributy v závislosti na identitě, pocitech a názorech čtenáře či čtenářky zintenzivnit kteroukoli ze zmíněných reakcí.

Sex je v každém případě citlivé téma a jeho prostřednictvím zažíváme v našich životech dramaticky proměnlivé situace a pocity, intenzivní rozkoš i hluboký stud. Jedním z východisek jak tuto obtížně kontrolovatelné emoční výkyvy kolem sexu narovnat, jak usmířit své vlastní svědomí, je redukování diskurzu sexuality na její reprodukční funkci, na nutnost, v níž je rozkoš spíše nedopatřením a stud nemilou překážkou v úsilí za zachování rodu, tj. dělení sexuality na tzv. dobrou a špatnou. Gay sex a pornografie obecně tak z tohoto schématu přijatelné, biologicky determinované a tudíž *přirozené* sexuality vypadávají, jsou transgresí samy o sobě a spory kolem nich tak o to víc získávají na intenzitě.

Z výše uvedeného je patrné, že co je sexuální, je i politické – tj. je předmětem diskuse, sporů, odlišných výkladů a postojů. Otázka normy a její transgrese je vždy věcí určitého kolektivního konsenzu a konformity s takovým uspořádáním. Díky tomu jsou sex, sexualita, pornografie a jejich diskurzy a s nimi související identity a subkultury vpravdě pestrým a bohatým materiálem vypovídajícím v různých rovinách o naladění a stavu konkrétní společnosti. Lze sledovat kdo o uvedených tématech hovoří, co a jakým způsobem sděluje, ke komu promlouvá a jak je jeho či její sdělení přijímáno.

Prvotním impulsem k napsání této práce se stal krátký popis jednoho gay pornografického snímku uvedený na internetových stránkách distribuční společnosti¹. Tento popis charakterizoval nabízený film právě tím způsobem, který jsem uvedl v úvodu této kapitoly, totiž jako „podívanou na hranici snesitelnosti“. Taková charakteristika se u

1 Zdroj: www.cazzofilm.com. Naposledy navštíveno 5. 1. 2013

pornografického snímku nemusí na první pohled vůbec jevit jako problematická, neboť každý z nás si – s ohledem na výše zmiňovaný mnohotvárný charakter vztahování se k sexu a k pornografii – jistě dovede představit erotický film s určitým obsahem na hranici (naší vlastní) snesitelnosti, ba i za ní. Důvodem proč se o takový výrok zajímat, jsou tak okolnosti jeho vyřčení. Zde přichází ke slovu mnou výše položené otázky, tj. lze se dotazovat, jaké politické postoje a diskurzy se v daném popisu uplatňují. Mnoha lidem by tak z hlediska většinové kultury k uvedenému hodnocení jistě postačoval již samotný fakt, že se jedná o gay pornografii, ale zde se nacházíme ve specifické situaci, kdy firma zabývající se produkcí a distribucí gay pornografie nabízí gay publiku ke koupi svůj produkt. Nabízí se tak otázka, jak uvedený popis interpretovat.

Má snad tento popis zájemce odradit? To jistě nikoli, daná firma by tak činila v rozporu se svými obchodními zájmy. Účelem popisu produktu je zákazníky nalákat, přimět je k nákupu zboží. Daná charakteristika tak dává na vědomí, že nabízený film je čímsi význačný, odlišný. Ruku v ruce s vábením čiší z daného popisu i jasné varování. A opět: proč ne? Vždyť pornografie je typická zobrazováním nepřeborného množství sexuálních praktik, z nichž mnohé jsou zajímavé jen pro danou cílovou skupinu konzumentů a ostatním se mohou doslova hnusit.

Klíčem k zodpovězení této otázky je tak onen samotný film a jeho obsah. Již jsem naznačil, že s ohledem na jeho prezentaci se bude jednat o film čímsi odlišný, otázka tedy zní: čím se daný film liší od ostatních v katalogu a to dokonce do té míry, že i v daném kontextu je nabízen takřikajíc „s hvězdičkou“? Jednomu by při té představě naskočila husí kůže, ale nenechme se mýlit – předmětný snímek s názvem „Homo Punx“ režiséra Jörga Andrease neobsahuje žádné extrémní, násilné, ba ani neortodoxní či jinak nezvyklé sexuální praktiky². Z hlediska zobrazovaného sexu se jedná o téměř tuctový, „vanilkový“³ film. V čem tedy tkví ona odlišnost, která distributora přiměla k diskutované prezentaci tohoto snímku? Další uvedený popis toto nijak nespecifikuje a otevírá tak prostor pro interpretaci divákům. Můj výklad, který podrobně představím v následujících částech práce, je ten, že ke zmiňovanému pozdvižení plně postačovala autorova jemná hra s genderovými konvencemi zavedenými (nejen) v gay pornografii.

2 Myšleno samozřejmě v rámci sexu mezi muži a jeho vizuálním znázorňování.

3 Coby protiklad vůči tzv. „kink“ sexu a pornografii, které se zaměřují na speciální sexuální praktiky, např. fetišizmus, SM, apod.

Podívanou na hranici snesitelnosti z uvedeného snímku udělal použitý způsob znázorňování účinkujících mužů a jejich genderu. V tomto okamžiku vyvstává řada otázek – proč taková citlivost při zobrazování mužských genderových atributů? Neměli by snad právě gayové se svou zkušeností jinakosti být otevření alternativním pojetím maskulinity? Jak a proč vzniká a jakým způsobem se pracuje s jinakostí v gay pornografii? A v neposlední řadě - proč v natolik komerčně orientovaném žánru, jakým je pornografie, točit film, u kterého se již předem očekává problematické přijetí od zákazníků?

Je známo a již jsem výše naznačil, že zobrazování maskulinity podléhá nejen v gay pornografii poměrně úzce vyhraněným konvencím. Jakákoli transgrese těchto stereotypů – i s ohledem na komerční charakter většiny pornografické produkce – je tak zajímavá minimálně z hlediska toho, čím je motivována, tedy odpoví na otázku „proč“. Pro účely této práce jsem identifikoval několik „rodin“ pornografických snímků, které, třebaže tvoří běžnou součást nabídky u distribučních firem, různými způsoby přiznaně překračují zavedené konvence západní gay pornografické produkce⁴. Hlásím-li se zde ke stanovisku, že sex je politický, pak vědomé a cílené posouvání hranic přípustného, zobrazitelného sexu a genderu (stále se pohybujeme v zásadě v mainstreamové pornografické produkci) lze vykládat za určitou pozitivní akci, politický akt, což ke vznášeným otázkám přidává další – problematiku moci, rezistence a jejich fungování při (komerčním) zobrazování (gay) maskulinity.

V tomto ohledu jsem identifikoval dvě hlavní tendence aspektů fungování moci ve vizuální reprezentaci maskulinity: jednak je to tendence afirmativní a jednak tendence parodická. Takto postaveno se jedná o ideální typy, které se v daných snímcích objevují tu s menší či větší mírou „čistoty“ a které se často i vzájemně prolínají a podmiňují. Jinak řečeno – především s ohledem na charakter materiálu, tj. komerční gay pornografii – nelze usuzovat na ryze afirmativní či ryze parodické snímky, spíše lze sledovat jednotlivé afirmativní a parodické momenty konkrétních filmů a jejich vzájemné poměry a tento obsah konfrontovat s vlastní interpretací autorů těchto filmů či kupříkladu s ohlasy publika.

S ohledem na výše uvedené je patrné, že tvorba takto koncipovaných

4 Zvláště zde zdůrazňuji omezení záběru této práce na „západní“ – euro-americkou pornoprodukcii, přičemž se za účelem zachování alespoň určité míry konzistence kulturně-historického rámce nevěnuji například tolik specifickému fenoménu, jakým je japonská gay pornografie.

pornografických snímků naplňuje charakter aktivismu, sociálního hnutí. To je zvláště zajímavé v současném kontextu i v nedávné historii, kdy prakticky jakýkoli druh aktivismu, který měl co do činění s pornografií, vycházel z antipornografického tábora. Vybrané snímky tedy budu studovat i z hlediska toho, jakým způsobem a v jaké míře se hlásí k nějaké formě aktivismu či hnutí a jakým způsobem, tj. jakou formou pornografické vizuální reprezentace gay maskulinity, tento svůj záměr realizují.

Ve druhé kapitole této práce představím svá teoretická východiska. Zvolené téma nahlížím prizmatem genderových studií a hlavními teoretickými zdroji tak budou feministické teorie, kritická mužská studia a queer sociální kritika, vycházející ze sociálně-konstruktivistického paradigmatu. V této části práce představím dřívější i současnou diskusi v rámci feminismu zabývající se tématem pornografie, ať již se jedná o antipornografický feminismus, jehož předními zástupkyněmi se staly Catherine MacKinnon a Andrea Dworkin, nebo o feministickou kritiku tohoto antipornografického diskurzu. Představím polemiku s klasickým antipornografickým diskurzem vycházející z kritické teorie hegemonního mužství Roberta Connella a z prací queer teoretiček a teoretiků. Vztah moci, hegemonie a vizuální reprezentace maskulinity v kulturně-historickém kontextu se pokusím osvětlit s využitím argumentů historika George L. Mosse. Kulturně-historický záběr této práce bude rozšířen prostřednictvím sondy do vývoje gay pornografie u nás, přičemž si u zjištěných reálií budu klást všechny výše uvedené otázky, tj. zda a jakým způsobem česká gay pornografie pracuje s jinakostí, s alternativním pojetím maskulinity gay mužů a zda se nějakým způsobem hlásí k sociálnímu hnutí či svými způsoby reprezentace gay mužů / gay sexu vědomě vyvíjí aktivistickou činnost. Inspirací pro teoretické propojení gay aktivismu a pornografie / subkultur se pro mě stala teorie kolektivních identit Nancy Fraser. Obsah vybraných pornografických filmů a textů sloužících k jejich prezentaci podrobím v empirické části práce kvalitativní vizuální a textové analýze.

V rámci této kvalitativní, v zásadě historické, vizuální a textové analýzy budu vycházet z koncepce, které je vlastní speciální vyhraněné metodě výzkumu - kritické diskurzivní analýze. Ta se od podobných kvalitativně orientovaných metodologických přístupů liší tím, že na jejím počátku nestojí konkrétní výzkumná otázka, nýbrž vědomí / uvědomění si naléhavého společenského problému, k jehož řešení má analýza směřovat. Kritická diskurzivní analýza je metodou zakotvenou v lingvistice, zaměřuje se na analýzu

vztahu mezi formou jazyka a funkcí, již tato forma slouží při reprezentaci, legitimizaci, podpoře či skrývání mocenských nerovností [Zábrodská 2009: 74-75]. Jedná se o metodu interpretativní, kladoucí velký důraz na odpovědnost a sebereflexi autora či autorky za účelem uvědomění si jeho či jejích nekriticky vnášených předpokladů do prováděného výzkumu a jeho výstupů.

Hovořím-li o sobě coby autor v intencích rozboru vlastní subjektivity, tj. pokouším-li se o definování své pozicionality, připouštím tím svou podmíněnost či „zaujatost“ v roli výzkumníka ve vztahu ke světu kolem mne, tj. ve vztahu k výzkumným problémům a jejich výběru, vzhledem k výzkumným otázkám i odpovědím na ně. Připouštím-li tuto svou určitou zaujatost v rámci výzkumu, významně – ne-li úplně – se tím redukuji mé možnosti pokládat způsob mého vlastního smýšlení, můj úsudek, za objektivní a výsledky mnou prováděného výzkumu za zcela zobecnitelné - bez ohledu na to, jak velké úsilí vynaložím k tomu, aby můj výzkum byl „objektivní“.

Pozicionalita je ovlivňována řadou faktorů. Jedná se o důsledek skutečnosti, že žádný výzkumník či výzkumnice nevstupuje na pole výzkumu jako „nepopsaný list“, nýbrž že každý z nás si v sobě nese určité rysy, postoje či předsudky dané naší výchovou, vzděláním, příslušností k určité kulturní tradici, národnosti, etniku, sociální skupině apod. V mém vlastním případě se jedná o ty formující skutečnosti, že jsem muž, běloch, příslušník většinové národnosti, přičemž pocházím z tradičně dělnického prostředí, v rámci něhož jsem byl vychováván v humanisticky laděném intelektuálním ovzduší, které mělo bezpochyby svůj vliv na formování mé vlastní politické orientace a mého nahlížení na svět a lidi kolem mne.

Na rozdíl od mých předků se mi dostalo elitního vysokoškolského vzdělání, které prohloubilo a vytříbilo můj způsob smýšlení o světě. Vlastní zkušenost genderové nerovnosti a diskriminace mě brzy přivedla k tématům feminismu a k feministické kritice statusu quo ve společnosti, přičemž tento můj intelektuální posun předznamenal moje další směřování, kterým se stalo studium na katedře genderových studií a vedle toho i aktivní zapojení se do veřejné diskuse některých problémů.

Pozicionalitu nelze vnímat jako něco fatálního a determinujícího, či jako absolutní rezignaci ve snaze o objektivitu v poznání. Pozicionalita není cestou směřující

nevyhnutelně k bezbřehé relativizaci, nýbrž je výzvou k reflexi sebe sama coby aktivisty nebo aktivistky, výzkumníka či výzkumnice. Řečeno s českým filosofem Emanuele Rádlem, kdo chce aktivně určovat svou budoucnost a ne pouze konstatovat minulost, musí volit proti své genealogii. Tedy, chci-li odpovědným způsobem přispět svým dílem na poli společenského či vědeckého vývoje, musím se snažit o uvědomění si a o kritickou reflexi svých hodnotových soudů, tendencí, předpokladů či předsudků a svůj výzkum a jeho výsledky interpretovat i s ohledem na tuto mou pozicionalitu.

2. Teoretická část

2.1. Teoretická východiska. Vztah feminizmu a pornografie

Když se protagonistky amerického komediálního animovaného filmu *Into the Wild Green Yonder* (v české distribuci pod názvem *Fialový trpaslík*) pokoušely v jedné ze scén zamaskovat svou ekofeministickou čítárnu před policejními pronásledovateli, zaměnily ceduli s jejím názvem za ceduli s nápisem „something even less popular“. To je dle mého názoru symptomatické pro současný problematický vztah populární kultury a většinové společnosti vůbec k feminizmu. Feminismus bývá vnímán jako uniformní druh ideologického, protimužského a často přímo zhoubného smýšlení [Uzel 2004: 146], a je tak nejen nepopulární, jak by napovídala charakteristika z uvedeného filmu, ale pro mnoho lidí přímo nežádoucí a hodný opovržení a *umlčení*. Uvedená filmová scéna však poukazuje ještě na další rozměr – ekofeministky jsou policejně stíhány za své smýšlení a aktivity – (jednomu druhu) feminizmu je tu tak přiznávána jeho politická opozičnost, alternativnost a nesnadná situace tváří v tvář establishmentu, což jsou charakteristiky feminizmu, které jako by se v současné době z běžného povědomí o něm vytratily.

Feministická teoretička Judith Butler si již před řádkou let povšimla skutečnosti, že feminismus bývá v očích lidí identifikován s regulační a na stát napojenou mocí nad sexualitou, v důsledku čehož nejsou jiné feministické aktivity (antidiskriminační agenda, ochrana menšin apod.) čitelné jako feministické [Butler 1997a: 14, citováno in Lišková 2009] (v tomto ohledu lze zmiňovaný film Matta Groeninga interpretovat jako jistý pokus o obranu feminizmu v prostředí populární kultury).

Jinak řečeno stojí feminismus nejčastěji jako synonymum prudérnosti a (paradoxně) zpátečnictví, které dle pojetí mnoha veřejně uznávaných osobností páchne sírou (viz citovaná publikace populárního českého sexuologa Radima Uzla). Na tomto obrázku se podílí jednak některé heterodoxní, leč o to populárnější směry smýšlení a projevu nazývající sebe samotné jako feministické – v českém prostředí se typicky jedná o okruh některých lidí kolem internetových stránek www.feministky.com⁵ – které pak zpětně

⁵ Z hlediska této práce jsou pozoruhodné zejména otevřeně homofobní postoje autorek ke gay mužům, v jednom „poradenském“ článku jeho autorka dokonce čtenářku vybízí k vyhození z domu jejího právě vyoutovaného syna s odůvodněním, že ženy (*coby strážkyně zdravé sexuality?* moje poznámka) nesmí

legitimizují výpady proti jakémukoli jinému reálně feministickému, tj. antidiskriminačnímu smýšlení a jeho patologizaci, jakož i populární eklektický přístup k feministickým myšlenkám, v rámci kterého jsou některé provokativní a radikální názory vytrhávány ze svého teoretického kontextu a prezentovány jako doklad zcestnosti feminismu (opět) v jeho celku. V neposlední řadě pak k tomuto nelichotivému veřejnému obrazu přispěly některé možná méně populární, leč o to hlasitější a aktivnější „oficiální“ směry feminismu v čele s feminismem antipornografickým.

Pornografie je tradičně omezována legislativou, v rámci které je vnímána coby kriminogenní a jako hrozba pro morálku. Sociálně konzervativní síly a církve pak zdůrazňují pornografií vyvolávaný morální rozklad a ohrožení prokreativní funkce heterosexuálního manželství. Výrazně antipornograficky se však vyprofilovala i část feminismu – tento směr nespatřuje problematičnost pornografie v ohrožení morálky, nýbrž v jejím sexismu – pornografie je dle antipornografických feministek škodlivá z toho důvodu, že diskriminuje ženy. Dochází tak k paradoxní situaci, kdy jedna strana pokládá pornografii za škodlivou z hlediska ohrožení mravnosti a eroze tradičních androcentrických hodnot, zatímco druhá strana odmítá pornografii z toho důvodu, že androcentrické, sexistické prostředí podporuje [Lišková 2009: 11].

V úvodu této práce jsem uvedl, že se hodlám zabývat některými aspekty gay pornografie z genderové perspektivy a budu tak vycházet z feministických teorií. Proč při analýze gay pornografie, jejímž cílem není volání po jejím omezení, vycházet z teorií, které byly sepsány za účelem regulace a potírání pornografie, přičemž vycházejí z předpokladu diskriminaci žen, které se v gay pornografii prakticky nevyskytují?⁶

Odpověď na tyto otázky leží částečně již ve výše uvedeném textu, totiž ve faktu, že antipornografický feminismus je jedním z mnoha feminismů a ze strany názorově odlišných feministických proudů byl tvrdě kritizován. Společně však tyto protichůdné proudy potýkající se s pornografií vytvořily bohatý teoretický a analytický aparát pro její zkoumání, který lze stejně úspěšně aplikovat jak na heterosexuální, tak na gay pornografii – už z toho důvodu, že ona mnou zmíněná nepřítomnost žen, jak se pokusím ukázat na

připustit vzájemné dotýkání dvou penisů. Dlužno podotknout, že jakkoli je celý tento web a smysl jeho obsahu sporný, je mu věnována značná mediální pozornost a to včetně menšinových médií, jakým je například internetový server colourplanet.cz.

6 Výjimkou z pravidla je například předáčka teroristické organizace Gudrun ve snímku Raspberry Reich režiséra Bruce LaBruce.

následujících stránkách, není v gay pornografii zdaleka tak jednoznačná. Mezi laiky i mezi mnohými akademiky a akademičkami v současnosti převládá tendence interpretovat gender jako esenciální binární kategorii – mužské proti ženskému. Tedy i tam, kde přichází na přetřes genderové identity (gay) mužů, bývají ženy obvykle přítomné coby referens, ke kterému se dotyční jedinci nebo skupiny vztahují.

Z hlediska gay i heterosexuálního porna ve vztahu k feminismu a moci jsou významné ty momenty, ve kterých se feminismus obrací na stát s požadavkem regulace pornografie. Evropská feministická teoretička kanadského původu Heather McRae tak ve své knize z roku 2003 argumentuje, že pornografie je formou násilí na ženách a současně formou sexuality. Sex je věcí soukromou, ale v pornografii dochází k jeho „zveřejnění“ a stát by tak měl usilovat o jeho zkracení. Doslova pak říká, že „je nutné definovat parametry toho, co je a co není přijatelné v pornografii a v sexuálních reprezentacích“ [McRae 2003: 319]. Jestliže na jiném místě feminismus kritizuje stát za to, že udržuje nerovné, heterosexistické pořádky, lze se oprávněně domnívat, že gay sex v jakékoli podobě by tvář v tvář těmto parametrům zobrazování neobstál.

Kde se však ve feminismu tento odpor k pornografii (a k sexualitě vůbec) vzal? Vždyť jedním z ústředních motivů revolučního kvasu 60. let byla právě sexuální svoboda. Betty Friedan, jedna z ústředních figur tzv. druhé vlny feminismu, pokládala nárok na sexuální osvobození za příliš radikální. Zastávala názor, že kdyby feministky byly umírněnější, mohly by o správnosti svých cílů přesvědčit konzervativce a dosáhnout tak reálných politických výsledků [Lišková 2009: 22]. Zde se nabízí přímá analogie s averzí k sexualitě, kterou přijal za své hlavní proud gay emancipačního hnutí.

Jak jsem zmínil v úvodu této práce, sex je politický, nelze jej jednoduše redukovat na věc čistě biologicky danou či naopak jako záležitost zcela arbitrární. Jedná se o oblast našich životů, ve které zažíváme jedny z nejkrásnějších, ale i jedny z nejpálčivějších momentů, jinými slovy, sex má moc povznášet, ale stejně tak je s ním spojen hluboký stud. Sex, coby politický, podléhá určitým normám, zároveň je však v důsledku téhož otevřený změně. V souvislosti s tím se mění i možnosti, vztahy a potřeby sexuální autonomie. V rámci snah o regulaci této autonomie se tak dle amerického teoretika Michaela Warnera otevírá prostor pro moralismus, který si za svou zbraň volí právě zmíněný stud a pocity hanby spojované se sexem.

Warner argumentuje tím, že lidé mají sklon k tomu zbavovat se své sexuální hanby tak, že ji přesouvají na druhé. Samolibé moralistické uspokojení hanbou druhých takto navíc představuje stvrzení vlastní sexuality, tj. jisté sdílené představy o „správném“ či „zdravém“ sexu. Odsouzením alternativních projevů sexuality je negativně vytvářena její závazná norma, přičemž k ustavení této obecně závazné normy jako „heterosexuální“ významným dílem přispěli lékaři na konci 19. a na počátku 20. století, prostřednictvím jejichž děl byl s konečnou platností stvrzen předěl mezi osobou jednotlivce a jeho/jejím jednáním. Skončila éra sodomitů, dočasných provinilců vůči zákonu, která byla nahrazena érou invertitů, homosexuálů, patologických jedinců, zkrátka lidí, jimž byla z pozice „vědecké“ autority přisouzena určitá stálá a neměnná identita, bez ohledu na to, jaké bylo či mohlo být jejich konání.

Je otázkou, do jaké míry se toto promítlo do možností sexuální autonomie a vlastního prožívání lidí v období tzv. sexuální revoluce, co je však zřejmé, je to, že různost sexuálních aktivit a projevů sexuality je nejen produktem větší sexuální autonomie lidí, ale zároveň i její podmínkou, v důsledku čehož nepřekvapí, že právě rozsah a dostupnost vědění o sexu byly a jsou předmětem bedlivé ostražitosti moralistů. Omezování přístupu k vědění poté chodívá ruku v ruce se snahou o izolaci, poněvadž hanba má větší šanci na úspěch tam, kde lidé nemají možnost dozvědět se o sexu něco víc nebo s ním experimentovat [Warner 1999].

Sexuální revoluci navzdory však přetrvaly normy určující to, jaký sex bude pokládán za přípustný (užitečný, zdravý,...), a vůbec tendence vnášet do této říše moralistické restriktce, kterých bylo ve finále docilováno právě prostřednictvím účinků pocitu hanby spojené se sexem. To, co mělo být napříště přípustné, byla – řečeno s Adornem - „desexualizovaná sexualita, poplatná pseudo-individuální konzumní kultuře“, cokoli odlišného vzbuzovalo nechuť.

Podstatné je i rozlišení hanby a stigmatu, poněvadž hanba je spojená především s konáním, s činy, pocitům sexuální hanby může být vystaven kdokoli, kdo svým jednáním překročí normu přípustného sexuálního chování (ale i ten/ta, který/á je schopen/na myslet takovéto jednání), na straně druhé je však v mnoha případech možné různými způsoby hanbu sejmout, odčinit. Stálá a neměnná identita s nálepkou patologičnosti je na rozdíl od

toho stigmatem – lidé, kteří nenaplnují správnou heterosexuální normu sexuálního jednání tak ve svých životech prožívají jak hanbu za své činy (nebo na základě „jejich“ identity jim stereotypně připisované jednání), tak i stigmatizaci v důsledku patologizování jejich identity.

Identita a stigma tak vykazují cosi jako styčné plochy a důsledky tohoto propojení se plně projeví v rámci gay a lesbického emancipačního hnutí, které se pokusilo gay a lesbickou identitu od tohoto stigmatu oprostít. Jak ukazuje teoretik Erwing Goffman, pokusil se oficiální proud gay hnutí zvrátit tento stav právě posílením sexuálního studu, čímž toto hnutí samo sebe, ale i mnoho lidí vně uvrhlo do ambivalentní, nekoherentní pozice – jak argumentuje již citovaný M. Warner, gay hnutí se nezaměřilo na zpochybnění sexuální hanby coby prostředku útlaku, nýbrž samo přijalo představu sexuality redukovanou na sexuální akty, od které se poté důsledně distancovalo (v obranné reakci vůči hypersexualizaci). Gay hnutí tak z jistého pohledu absurdním způsobem popřelo samo sebe v naději, že tak bude vstřícněji přijímáno ze strany heterosexuální většiny. Redukce vnějších konfliktů však byla vykoupena nárůstem konfliktů vnitřních, vědomá komplicita neheterosexuálních lidí na heterosexuálním řádu (který je namířen proti nim) vyvolává znečitlivění, pocit neautentičnosti a přijetí podřízeného postavení, poněvadž „většina heterosexuálů není ochotna zvýšit svou citlivost ve prospěch neheterosexuálních lidí“ [Kollárik 2007].

Postupně tak začalo docházet k „čistkám“ a vytváření nových hierarchií v samotné skupině neheterosexuálních lidí, přičemž jisté identity (gay muži, lesbické ženy), začaly být upřednostňovány před jinými. Jak uvádí Eike Stedfeldt, politika integrace ruku v ruce s politikou identity vede k heterosexualizaci sexuálních menšin (tj. k přejímání heterosexuálních norem a hodnot) a je tak nástrojem útlaku. Prosystémová gay hnutí tak zcela opustila myšlenku dekonstrukce totality „přirozených identit žen a mužů“ jakož i vytvoření nových, jakkoli utopických, rovnějších forem sexuálních vztahů a vzájemného soužití. Etické odmítání veškeré diskriminace degradovalo na pouhé „handlování“ o tom, jaká míra diskriminace je únosná [Stedfeldt 1998, citováno in Sokolová 2006].

Étos dobrého a špatného sexu a v této situaci i ambivalentní vztah k pornografii byl typický i pro nově se vyvíjející gay hnutí v Československu / v České republice 90. let. Spolu s uvolněním společenských podmínek vstoupilo nově se zrodilší hnutí rovnýma

nohama do vod rozbouřených pandemií AIDS, která si již začala vybírat své oběti i v do té doby relativně izolované domácí gay komunitě. Osvěta a prevence proti nemoci AIDS se tak staly vhodným *raison d'être* a ústředním motivem českých a slovenských gay a lesbických organizací a spolků [Seidl a kol. 2012: 310]. Jak poznamenává teoretička Věra Sokolová, „první a stěžejní finance, které umožnily fungování (v převážné většině) gay aktivit po roce 1989, přišly z rozpočtu Ministerstva zdravotnictví jako součást prevence a boje proti HIV/AIDS. Tyto finance samozřejmě ovlivnily i publikační činnost gay aktivit, která se v této době soustředila právě na tuto problematiku a také v první řadě na gay muže, což jen dále ukotvovalo patriarchální a medicínský charakter gay a lesbického diskursu na začátku 90. let. Nicméně tyto peníze umožnily a nastartovaly produkci kulturních aktivit a publikací, jež byly stěžejní pro rozvoj GLBT kultury u nás“ [Sokolová 2006].

Strategie k usmíření si svých politických oponentů však ve feminizmu nebyla jediným důvodem k ambivalentnímu vztahování se k sexualitě a k pornografii. Friedanovská kulturní odnož feminizmu se koncentrovala na biologickou jinakost mužů a žen (*sic*), přičemž původ nadvlády shledávala v sexuálních orgánech. Metafoře penisu coby šípu, kopí a zbraně vůbec se zde dostalo velmi negativního hodnocení [Brownmiller 1976:5]. Sex je tak v mnoha feministických pracích 70. let pojednáván nikoli v pojmech osvobození, nýbrž coby prostředek útlu. Svým zaměřením na radikální odlišnost pohlaví tento směr ve feminizmu efektivně recirkuloval klasické genderové stereotypy, zejména spojení ženy s čistotou a přírodou. Americká teoretička a aktivistka Robin Morgan došla k závěru, že každá žena je radikálně odlišná od kteréhokoli patriarchálně trénovaného muže, bez ohledu na to, zda se jedná o gaye či heterosexuála. Gender je tak v této vlně feminizmu vnímán především binárně a identicky k biologicky myšlenému pohlaví, tedy dichotomicky a esencialisticky [Lišková: cit. dílo 34].

V souvislosti s tímto chápáním se ustavila i představa dobré a špatné sexuality, přičemž jako hlavní příklady těchto kategorií bývají kladeny partnerská ženská intimnost a erotika proti násilné mužské pornografii. V tomto bodě opět shledávám souznění jak s konzervativci, tak s hlavním proudem gay aktivizmu, který se zejména od 80. let jal vyznávat většinové heterosexuální hodnoty a uznání v podobě různých státem legitimizovaných monogamních svazků gayů či leseb. Pozoruhodná je v tomto ohledu i dikce použitá v české kriminologické publikaci pod názvem *Mravnost, pornografie a*

mravnostní kriminalita [Chmelík a kol. 2003], ve které jsou proti sobě výslovně stavěny škodlivá, perverzní pornografie ohrožující mravnost a intimní erotika bez výzev a šoků (srovnej s výše zmíněnou Warnerovou tezí o „ochraně“ před sexuální autonomií).

Pornografie je tedy z hlediska představitelk kulturního feminismu nahlížena jako nástroj sociální kontroly, jehož účelem je udržovat ženy v inferiorním postavení, je médiem vyjadřujícím normy maskulinní moci a dominance [Morgan 1978: 166-169, citováno in Lišková 2009]. Susan Griffith přichází s myšlenkou, že leitmotivem pornografie je západní archetypální nenávisť k tělu a tělesnosti. V kontextu práce uvedené autorky je tento předpokládaný charakter pornografie uváděn do (kauzální) souvislosti s problematikou znásilnění, což jsou asociace, ke kterým se vrátím níže v rámci rozboru tzv. barebackové gay pornografie a jejího vztahování se k tělům [Lišková cit. dílo: 40].

Zcela nově rozpracovaly feministickou analýzu pornografie Andrea Dworkin a Catharine MacKinnon. Společně mj. vypracovaly definici pornografie jako takové: (i) ženy jsou prezentovány odlidštěně jako sexuální objekty, věci nebo komodity; nebo (ii) ženy jsou prezentovány jako sexuální objekty, které mají potěšení z bolesti nebo ponížení; nebo (iii) ženy jsou prezentovány jako sexuální objekty mající sexuální potěšení z toho, jsou-li znásilňovány; nebo (iv) ženy jsou prezentovány jako sexuální objekty svázané nebo pořezané nebo zmrzačené nebo pohmožděné nebo fyzicky zraněné; nebo (v) ženy jsou prezentovány v polohách a pozicích sexuální podřízenosti, servilnosti; nebo (vi) části ženských těl – včetně, ale ne pouze vagíny, prsa nebo hýždě – jsou vystaveny takovým způsobem, že jsou ženy redukovány na tyto části; nebo (vii) ženy jsou prezentovány jako kurvy z podstaty; nebo (viii) ženy jsou prezentovány v situacích penetrace objekty nebo zvířaty; nebo (ix) ženy jsou prezentovány ve scénářích degradace, zranění, mučení, ukazovány jako nečisté a méněcenné, krvácející, pohmožděné nebo v kontextu, jenž činí tyto okolnosti sexuálními“ [Dworkin, MacKinnon 1988, citováno in Lišková 2009:44].

Má snad tato definice znamenat, že nevystupují-li v pornografickém filmu ženy, nejedná se o (skutečnou) pornografii? Nebo je snad gay pornografie díky fyzické absenci žen z feministického hlediska – tj. z hlediska diskriminace žen - méně škodlivá? A v neposlední řadě, jak tedy lze s ohledem na výše uvedené definovat gay pornografii? Podívejme se nyní na to, jaké odpovědi nám A. Dworkin a C. MacKinnon mohou nabídnout.

Uvedené autorky na rozdíl od svých předchůdkyň výslovně nahlízejí pornografii optikou konstruktivismu – pornografie tak podle nich konstruuje podřadnost ženské sexuality, ženy jsou doslova tvořeny muži. Andrea Dworkin však jako první postuluje sexualizovaný charakter genderových vztahů – genderové nerovnosti jsou podle ní sociálně tvořené a tudíž změnitelné. Navzdory proklamovanému konstruktivismu jsou však i u těchto autorek ženy a muži pojímáni dichotomně a nerozlišeně – jak si všímá Kateřina Lišková: „muži jsou zde vnímáni jako homogenní, neměnná entita, přehlíží mnohost maskulinit“ [cit. dílo 48].

Pornografie je tak vnímána jako produkt mužské nadvlády, reprezentuje to, co chtějí muži. Spojuje erotizaci nadvlády se sociálním konstruováním mužství a ženství a jejich vzájemného hierarchického (= nerovného) postavení. Jestliže budou ženy společně s muži prožívat takto hegemonně konstruovanou touhu, budou „žádat svou vlastní anihilaci“. Smyslem pornografie tedy není ani tak sexuální vzrušení, jako spíš distribuce moci. Avšak jak jsem naznačil výše, nejedná se pouze o hierarchické vztahy mezi homogenní a neměnnou entitou „muži“ a homogenní a neměnnou entitou „ženy“. Jak udává teoretik R. W. Connel: „výsledky výzkumů potvrdily pluralitu maskulinit v čase a prostoru. Tyto pluralitní maskulinity pak existují ve vzájemných sociálních vztazích, často ve vztazích hierarchických a exkluzivních; dominance se v těchto vztazích projevuje buď tiše a implicitně, nebo otevřeně a násilně (například v případě homofobně motivovaných útoků)“ [Connel 1998]. Evidentně tak nejen „ženy“ mohou ke své škodě prožívat hegemonně konstruovanou touhu.

Zajímavá je v tomto ohledu dobová feministická diskuse lesbianismu a gejství: Ti-Grace Atkinson v roce 1974 napsala, že lesbianismus a sex vůbec jsou reakční, neboť jsou založené na hraní rolí a tedy na hierarchii předpokládající mužský útlak. Příznivější vztah k lesbám projevila Catharine MacKinnon, když uznala jejich přínos coby „podporu žen ve smyslu genderu i sexuality“. Homosexualitu jako takovou vnímá MacKinnon jako výsostně politickou a voluntární záležitost, pročež gejství pokládá přinejmenším za podezřelé a za potenciální hrozbu: v jejím pojetí je mužská homosexualita paradoxně potenciálním „konečným závěrem heterosexuality“, finálním průnikem mužské supremace do všech oblastí života včetně sexuality [Lišková 2009]. Gay pornografie tak v tomto světle nestojí jako méně škodlivá, ba naopak, představuje reprezentaci

„hypermaskulinního“ fatálního stavu, ke kterému androcentricky orientovaný systém směřuje.

Lesbické vztahy tak mohou být kritizovány za předpokládané (univerzální) hraní rolí založených na genderové hierarchii, zatímco gay vztahy za vylučování žen. Znamená to snad, že v gay sexu neexistuje „role-playing“, dynamika ovládnutí a hierarchie? To by přece dle výše uvedeného nebyl už vůbec žádný sex! Mám za to, že háček tkví v redukci pohledu C. MacKinnon pouze na mnou výše zmiňovanou *fyzickou* (ne)přítomnost žen v gay sexu, potažmo v gay pornografii. Jsou-li mužský a ženský gender pojímány coby dichotomní a vzájemně exkluzivní, kteréžto pojetí odpovídá běžnému vnímání i výše uvedeným autorkám, jsou současně s tím vzájemně (ač negativně) konstitutivní. Francouzská psycholožka Elisabeth Badinter hovoří v souvislosti s konstrukcí maskulinity dokonce o tzv. „trojím popření“ přicházejícím v životě muže v průběhu dospívání: 1) „nejsem má matka“, 2) „nejsem žena“, 3) „nejsem homosexuál“ [Badinter 2002]. Tyto mizogynní a homofobní tlaky se pak projevují v konstrukci genderových identit gay mužů a pochopitelně si nacházejí svůj obraz i v gay pornografii. Tedy argument C. MacKinnon o tom, že mít sexualitu znamená vstoupit do heterosexuálního vztahu podřízenosti není natolik zjednodušující, že by jej nebylo možné aplikovat na gay sexualitu nebo gay pornografii. Symptomatické jsou pro tuto situaci ty relativně běžné scény z gay pornofilmů, ve kterých je dříve penetrovaný partner ze strany penetrujícího partnera vyzván k ejakulaci příkazem „stříkej, děvko!“.

Uvedený feministický náhled na gender, sexualitu a pornografii, který gender redukuje na pohlaví a znehybňuje sociální vztahy, byl z ostatních částí feministického spektra a s nastupující novou generací podroben kritice. Například již zmiňovaná Judith Butler argumentovala v tom smyslu, že feminismus je smysluplný právě tehdy, činí-li pravý opak, totiž když *neodvozuje* gender od pohlaví a sexuality. Staví se proti pojetí genderu coby normativní instituce regulující sexualitu, především pak takovou sexualitu, která vymezené genderové hranice zpochybňuje.

Velice zajímavou a pro účely této práce významnou je koncepce pornografie jako performativního aktu u Catharine MacKinnon. Feministky již dříve kriticky nahlédly fakt, že ženám byla v historii upírána možnost participace v pojmenovávání univerza – jazyk tak není nazírán jako neutrální prostředek komunikace, nýbrž jako nástroj k podřízení žen,

k jejich umlčení a zneviditelnění. Pornografie pak v této optice představuje soubor diskurzivních praktik k dosažení tohoto cíle, jinak řečeno, nejedná se o pouhou myšlenku či promluvu, nýbrž o performativum, (násilný) čin (na který se pak dle C. MacKinnon nemá vztahovat legislativa ochraňující svobodu slova).

Koncepce kauzální souvislosti mezi obsahem pornografie a ublížením na ženách (respektive násilím mužů) byla kritizována z vícero pozic, pro účely této práce je však klíčové především zpochybnění jednak nutnosti násilné či diskriminační motivace při výrobě pornografie (tj. tvůrci pornografie nemusí poškozování žen ani nereflektovaně zamýšlet) a jednak zpochybnění recepce obsahu pornografie u diváků či divaček (tj. neproblematický výkon násilí). Obsah pornografie tak jednak nemusí nutně odpovídat parametrům maskulinní heterosexistické propagandy a jednak nemusí dopadat v mackinnonovském smyslu na úrodnou půdu, neboť vždy existuje možnost jiného čtení jejího obsahu, vždy může místo ublížení vyvolat odpor, čehož je samotná existence a politická relevance antipornografického feminismu tím nejlepším důkazem. Kateřina Lišková si všímá i tendence C. MacKinnon vnímat pornografii jako spíše jednorozměrný, vážný žánr. Jí prezentovaná teze historičky Lynn Hunt však právě tento charakter pornografie zcela obrací – pornografie se se svými kořeny v 18. století profiluje jako moderní žánr, provokující a kritizující establishment, poukazuje na ironický potenciál sexuálního zobrazování [Lišková cit. dílo 131].

To se přitom nijak nevyklučuje s výše diskutovanou kulturně-feministickou charakteristikou pornografie: je-li pornografie výkladní skříní mužské nadvlády a její dikce mocným diskursivním nástrojem udržujícím status quo ve společnosti, je právě ironizace nebo deformace zavedených pornografických konvencí subverzí dominantního genderového diskursu *par excellence*. Z jistého pohledu na věc je tak vlastně každý gay pornografický snímek a jím zprostředkovávána reprezentace mužské sexuality naopak více či méně subverzivní.

Roland Barthes přišel s tezí, že slova nikdy nevyjadřují jediný teleologický (= božský) význam – tato mezera mezi zamýšleným významem autora a tím, jak text (v nejširším smyslu) pochopí, „přečte“ čtenář nebo čtenářka, dělí podle J. Butler řečový akt (performativum) od jeho účinků, tj. existuje zde možnost posunu, jiné, parodické performace. Prostřednictvím tzv. „heretických subverzí“ se otevírá možnost měnit sociální

svět skrze proměnu reprezentací tohoto světa. Má teze zde je taková, že gay pornografie – se všemi omezeními plynoucími z výše diskutovaných problémů – má díky znázorňování maskulinity a mužské sexuality stejně tak vysoký afirmativní potenciál (v mackinnonovském smyslu) i subverzivní/parodický potenciál (v butlerovském smyslu).

2.2. Mocenské aspekty reprezentace maskulinity. Afirmace a parodie

Pierre Bourdieu nabízí ve vztahu k performativním řečovým aktům tezi, že zdařilé, tj. úspěšné – přímo konající performativum svou sílu opírá o autoritu instituce – například státu, církve a jejich orgánů či oprávněných zástupců. Argumentem proti antipornografickému feminizmu pak je poznatek, že pornografie žádnou takovou potřebnou institucionální záštitu nemá, tudíž jejímu obsahu nelze přisuzovat (zdařilý) performativní charakter. Pornografie tak jistě není přímo konající, nicméně se stále jedná o vizuální reprezentaci sexuality (jak uvedu níže, v některých případech i s nárokem na dokumentární charakter) a jako taková má svůj vliv na konstruování sexuality, ve smyslu teze M. Warnera je prostředkem k rozšíření sexuální autonomie. Vůbec přitom nepotřebuje institucionální záštitu, ba právě naopak – výše jsem citoval tezi historičky Lynn Hunt o ironické povaze sexuálního zobrazování, o „tradičním“ namíření pornografie *proti* systému a jeho institucím. Je tak zřejmé, že má-li mít pornografie parodický charakter, pak jí deficit spojení s institucemi, absence oficiální autority, může v přijetí publikem jedině prospět. Jaká je však situace v případě běžné gay mainstreamové pornografie, která si nečiní nároky být jakkoli politicky angažovaná a genderově progresivní, nebo v případě gay pornografie, která si na konzervativním pojetí genderu výslovně zakládá a je tak z hlediska angažovanosti afirmativní, tedy vlastně prosystémová? Jak se to má s „důvěryhodností“ takové pornografie?

Pro odpověď nahlédněme zpět do úvodní části této práce, kde jsem se pokusil charakterizovat vztah pornografie a feminizmu, přičemž jsem zmínil snahy některých feministických směrů regulovat pornografii prostřednictvím státu, potažmo jeho institucí. Tím se sociálně progresivní hnutí postavilo na stranu systému a veškerá pornografie, včetně té k ženám nejhrubší a nejpatriarchálnější, se z tohoto hlediska rázem ocitla v protisystémové pozici, tj. její sdělení byla feministkami a konzervativci v očích konzumentů paradoxně legitimizována.

Z toho vyvozují tezi, že ačkoli je genderově konzervativní, afirmativní gay pornografie fakticky prosystémová (tj. podílí se na udržování zaběhnutých - nerovných - pořádků) není tato pornografie v důsledku snah o její regulaci státní mocí coby prosystémová čitelná, což jí v anti-institucionálně naladěném pornografickém diskursu dodává na legitimitě. Pokládám za vhodné upřesnit, že zde diskutuji právě onu vhodnost, resp. nevhodnost institucionální záštity pro legitimizaci a sociální relevantnost sdělení obsažených v gay pornografii – samotný genderový konzervatismus v gay pornofilmu nemusí být (a nebývá) okem běžného diváka vnímán jako prosystémový, tj. nežádoucí.

Když jsem zde diskutoval fyzickou (ne)přítomnost žen v gay pornografii, dotkl jsem se přitom tendence interpretovat pornografii s důrazem na fyzično, tělesnost. Na jednu stranu nelze popřít, že pornografie zobrazuje těla – z hlediska antipornografického feminismu především zmrzačená ženská těla. Ta se však – jak bylo řečeno – v gay pornografii fyzicky nevyskytují. Gay pornografie tedy představuje vizuální reprezentaci mužských těl ve specifickém sexuálním kontextu. Nelze však říci, že by proto byla gay pornografie méně relevantní při analýze mocenských vztahů a stavů genderované nadvlády, tak jak ji antipornografické feministky provádějí u heterosexuální pornografie. Jsou pro to minimálně dva důvody.

Prvním z nich je polemika Judith Butler s binárním vnímáním pohlaví a genderu, které bylo typické pro předcházející feministické autorky. Gender v podání Butler není nahlížen jako kulturní interpretace biologického pohlaví, nýbrž jako diskurzivní aparát, kterým je samo pohlaví produkováno. Jak gender tak pohlaví jsou tedy v obou případech kulturně produkováno kategorie, které se vzájemně podporují – gender je tak konstitutivní vůči pohlaví a naopak. „Jinak řečeno - neexistuje oblast pohlaví jako biologické přirozenosti, která by vždy již nebyla uchopena, poznána a materializována v rámci kulturního chápání genderu. Pohlaví se tak ukazuje jako to, co vždy již bylo genderem, čímž se smysl distinkce gender – pohlaví ztrácí a pohlaví se stejně jako gender odhaluje jako sociálně konstruované. Přirozené tělo či pohlaví, které by předcházely kulturu a diskurs, neexistují ani z hlediska individuální historie subjektu, protože všechna těla jsou genderována již od počátku své sociální existence, tj. od okamžiku kdy je zodpovězena otázka: „Je to chlapec, nebo dívka?““ [Butler 1999, citováno in Zábrodská 2009: 38]. Práce s těly mužů v gay pornografii je tak vždy práce s mužským genderem, tj. i s jeho

ženským protějškem. Jinými slovy řečeno, k tomu, aby v gay pornografii byla mrzačena (anebo naopak oslavována) ženská těla, není jejich fyzická přítomnost vůbec bezpodmínečně nutná

Jak už bylo výše naznačeno, J. Butler navrhuje chápat samotný gender jako performativní akt, povinnou performaci existující v kontextu regulační sítě trestů, sankcí a tabu, jejichž dodržování je nutné k tomu, aby se subjekt kvalifikoval pro sociálně rozpoznatelný, „žitelný život“ [cit. dílo 39, uvozovky v originálu]. Subjekt v těchto mantinelech napříč časem opakovaně afirmativně ztělesňuje ideál, který je mu předkládán, avšak tato performance je vždy nedokonalá, nedostatečná – není plně determinována a při současné nutnosti svého stálého opakování je vystavena „riziku“ změny či deformace. Subverze genderových norem pak spočívá ve využití právě těchto diskontinuit a inkoherecí povinné genderové performance. Subverze heteronormativních genderových požadavků tedy představuje radikální (ke kořenům jdoucí) přeznačení symbolické oblasti a rozšíření toho, co je považováno za výše zmíněný žitelný život.

„Práce s těly“ v gay pornografii tak má nepopíratelně jak subverzivní, tak afirmativní potenciál. Význam práce s mužskou tělesností vyplývá i z jejího kulturně historického kontextu. Americký historik George L. Mosse nabízí tezi, že stereotypní ideál maskulinity sehrál a sehrává významnou roli při formování moderní společnosti a národní identity ve formujících se i v současných národních státech. Ideál maskulinity jako víceméně stálý, konkrétní a koherentní systém stojí v základu sebedefinice moderní společnosti, přičemž vykazuje bytostně paradoxický charakter, neboť maskulinita byla symbolem osobní a národní obnovy a současně s tím byla její ochrana považována za záruku zachování pořádku tváří v tvář některým prvkům modernity, představovala tedy symbol konzervatismu i změny a její ideál stál v jádře všech moderních ideologií. Mužské tělo tak – v protikladu k tělu ženskému – naplňovalo potřebu moderní společnosti z hlediska zachování zažitých pořádků i z hlediska pokroku.

Moderní maskulinita je na rozdíl od dřívějších abstraktních kavalírských ideálů hmotná, což souvisí s růstem významu jednoduchých a tedy masově srozumitelných symbolů, jejichž prostřednictvím se manifestovala a činila srozumitelnými jednotlivá sociální a politická hnutí. Pozitivní i negativní stereotypy moderní maskulinity jsou tak podle Mosseho charakteristické svou veřejnou podstatou. Zde se nabízí srovnání s tím, jak

Heather McRae definovala pornografii coby pole, na kterém dochází ke zveřejňování sexuality, přičemž právě tento její aspekt byl jedním z důvodů ospravedlňujících větší míru regulace ze strany státu.

Pozornost byla v minulosti upírána k tělu a fyzickým kapacitám. Mužská estetika ztělesňovala společností uznávané ctnosti. Znovuobjevená starořecká estetika se propojila s morálkou tzv. „svalnatého křesťanství“ - součástí moderního ideálu maskulinity je tak vedle krásy i hrdinství, smrt a schopnost obětovat se pro „vyšší cíl“. Autor zde pro ilustraci cituje J. Le Maistreho výrok z roku 1791 o tom, že „národy dosahují velikosti po dlouhé a krvavé cestě“ [Mosse 1996: 53].

Negativně stereotypizovaní vydědenci (například Židé, homosexuálové, cikáni, kriminálníci či blázni) byli obviňováni z konspirace a podvracování správného mužství, přičemž byli tito „nepřátelé společnosti“ veřejně znázorňováni buď jako oškliví či staří (Židé) nebo nemužní a pasivní (homosexuálové či socialisté), nebo v různé míře nemocní, čímž se zpětně posiloval význam negativního stereotypu [cit. dílo: 69].

Je tedy možné prohlásit, že moderní maskulinita je doslova posedlá genderem. Tuto definici nevolím náhodou, poněvadž shodným způsobem charakterizoval americký teoretik Tim Dean také západní gay pornografii. V následující kapitole se pokusím nastínit, jak různá pojetí maskulinity v pornografii rezonovala či naopak kolidovala s pojetím maskulinity a genderu v gay emancipačním hnutí. Než se však dostanu ke konkrétním příkladům a rozboru v nich obsažených mocenských vztahů považuji za vhodné představit teoretickou diskusi problematiky moci a představit tak koncepci analytické kategorie moci, kterou v této práci uplatňuji.

Problematiku moci nahlížím z pozice feministického poststrukturalismu, který klade důraz na roli jazyka a diskursu při konstruování (zvýznamňování) sociální reality. Mocenský vztah v této optice představuje vztah mezi subjektem, diskurzem a mocí. V tomto ohledu feministický poststrukturalismus navázal na strukturální lingvistiku Ferdinanda de Saussure, jehož základní postulát zní, že význam znaku nevychází z objektu k němuž se vztahuje, nýbrž ze vzájemných vztahů v rámci systému znaků – význam objektů a jevů je tak vytvářen uvnitř jazyka. Význam tak v poststrukturalismu není stabilní, nýbrž plurální a proměnlivý. Tato nejednoznačnost a sjednatelnost znaku jej činí

místem sociálního konfliktu.

Francouzský marxistický filosof Louis Althusser přišel s teorií tzv. interpelace. Vychází z toho, že jedinec se rozpoznává v sociálních kategoriích, které mají donucovací povahu – je na nich závislá jeho srozumitelná existence (viz Butler a její koncept „žitelného života“). Subjekt je tedy konstituován zvnějšku, rozpoznává se pomocí symbolických a materiálních prostředků, jež mu nabízí ideologie. Ideologie tak konstituuje jedince jako své subjekty a tyto subjekty jsou jejím efektem.

Poststrukturalismus však také zpochybňuje možnost jedné monolitické ideologie, namísto ní obrací pozornost k diskursům. Diskurs strukturuje realitu – určuje jaké objekty jsou hodné zájmu a poznatelné, či vůbec reálně existující, kdo má právo vytvářet pravdivá tvrzení o realitě a jaké jsou legitimní způsoby používání a rozvíjení kategorií.

Michel Foucault nabídl teorii jedince jako subjektu moci / vědění, který sám přebírá odpovědnost za své podrobení. Moc a vědění jsou ve Foucaultově koncepci neodlučitelné a vzájemně konstitutivní. Mocenský vztah není vůči subjektu vnější, nýbrž je jím převzat a internalizován coby součást vlastního jáství subjektu. Jedinec tak není pouze objektem (vnější) moci, nýbrž jejím produktem. Tato koncepce moci, která nenapadá na jedince zvnějšku a které se jedinec sám chápe, tak inherentně obsahuje i možnost svobody a rezistence, které Foucault popisuje jako „strategické pohyby uvnitř mocenských vztahů“.

Na tuto koncepci moci a subjektu kriticky navázala již citovaná J. Butler: v rámci jejího zmiňovaného konceptu performativity je subjekt coby aktér současně limitovaný i umožněný mocí. Subjekt není tvořen sadou trvalých a neměnných atributů, nýbrž povinným a opakovaným performováním aktů, tedy je konstituován projevy, které se dávají jako doklad jeho existence. Sociální konstrukce subjektu však nevylučuje jeho aktérství, byť není nezávislý na moci a diskursu. Subjekt se tak současně podrobuje moci a vědění, což je nutným předpokladem pro jeho existenci coby schopnosti jednat a ovládat, a současně s tím subjekt moc a vědění ovládá. Podrobení se moci a vědění („subjekce“, odtud „subjekt“) tak není překážkou aktérství subjektu, nýbrž jeho podmínkou. J. Butler tuto situaci popisuje jako radikálně podmíněnou svobodu subjektu [Zábrodská 2009: 32-39].

Není to tak jen moc formující subjekt jako v pojetí M. Foucaulta, v koncepci J. Butler si subjekt tuto moc zároveň přivlastňuje – je plně konstituován existujícími praktikami a diskurzy, avšak není jimi determinován. Povinné performativní akty totiž nikdy nemohou být přesným odrazem těchto praktik a diskurzů, v důsledku čehož je permanentně možná jejich resignifikace. Subverze dominantního diskurzu však není úkol pro jedince a neudělá se za den – v následujících kapitolách se pokusím konkrétně ukázat, že vytvoření heretického diskursu v duchu koncepce J. Butler není neproblematický a lehký úkol, který je navíc vždy je ohrožen akomodací, jakýmsi „ochočením“ ze strany dominantního diskursu, parazitujícím právě na kulturní (ne)rozumitelnosti daného heretického diskursu – tedy na jeho selhání ve snaze o vytvoření alternativního common-sensuálního diskursu.

2.3. Pornografie a gay hnutí

V předcházející části práce bylo mým cílem představit argumenty pro to, která může pornografie sloužit dominantním diskurzům genderu a sexuality ve společnosti, přičemž v takovém případě pornografie diskurzivně reprodukuje tradiční binární hierarchický model genderu a přispívá tak k udržování nerovných pořádků. Tuto pozici jsem prezentoval jako typickou pro antipornografický feminismus, který vychází z tradice kulturní větve radikálního feminismu. V návaznosti na to jsem představil opoziční argumenty, které jednak polemizovaly s představou přímé vazby mezi obsahem pornografie a konáním jejich konzumentů, a jednak na základě obratu k diskurzivnímu pojetí subjektu, pohlaví, genderu a sexuality a k jejich performativnímu charakteru poukazovaly na možnost jiného čtení obsahu pornografie, tedy i na jeho subverzivní, parodický potenciál.

Vycházím tedy v této práci z teze, že pornografie může být efektivní součástí gay emancipačního hnutí a že taková (aktivistická) pornografie existuje. Nicméně, jak poznamenává italský sociolog Alberto Melucci: „nelze začít implicitním ontologickým předpokladem, že aktér existuje: jinými slovy, že existuje, hnutí dělníků, hnutí žen, hnutí mládeže. Z analytického hlediska jde právě o to vysvětlit, jak dochází k vytvoření empirické jednotky, která může být pozorována a nazvána hnutím.“ [Melucci 1987: 247, citováno in Vráblíková 2006] Současně s tím jsem v předchozích pasážích upozorňoval na

problematický vztah gay aktivistů a pornografů. Taktéž jsem se pokusil nastínit možné teoretické přístupy ke gay pornografii. Nyní je tedy vhodný okamžik zamyslet se nad situací gay emancipačního hnutí a gay aktivistické pornografie. Není smyslem této práce rozebírat globálně původ, historii a náplň gay hnutí, ale mám-li zde tematizovat aktivistickou gay pornografii, respektive představit ty její momenty, které ji z mého hlediska činí aktivistickou, nelze její *protějšek* vynechat.

Gay emancipační hnutí náleží do kategorie sociálních hnutí, která vedle politických stran působí v prostoru mezi obyvatelstvem státu a jeho vládou. Historik Jan Seidl, který jako první sumarizoval dějiny emancipace homosexuality v českých zemích, ve svém díle⁷ vychází z definice gay sociálního hnutí coby „vědomého úsilí skupin a jednotlivců založeného na kritice společenského postavení gayů a leseb a zasazujícího se o změny, které tito jednotlivci či skupiny považují za žádoucí“ [Seidl a kol. 2012: 302]. Teorie tzv. „nových sociálních hnutí“ říká, že jejich zástupci přesunují těžiště svých zájmů (na rozdíl například od hnutí dělnického) od materiálních požadavků k identitám, tj. k ustavení autonomních prostorů jednání a komunikace vně politického systému a jeho aktérů [Vráblíková 2006].

Feministická teoretička Nancy Fraser vystoupila proti soudobému binárnímu modelu dělicímu sociální hnutí jednak na hnutí usilující o kulturní uznání a jednak na hnutí usilující o přerozdělení materiálních zdrojů. Dle její koncepce jde v sociálním hnutí vždy o kombinaci kulturního a materiálního boje a charakter hnutí tak lze definovat jako kontinuum mezi těmito dvěma ideálně-typickými pozicemi. Hnutí motivovaná sexuální diferenciací však podle Fraser tíhnou k ideálnímu typu hnutí usilujících o kulturní uznání. S odstupem let lze s tímto názorem polemizovat – s ohledem na již zmíněný příklon hlavního proudu GLBT hnutí k tradičním heterosexuálním hodnotám a s tím souvisejícím usilováním o uzákonění státem legitimizovaného svazku stejnopohlavních párů, a s ohledem na propuknutí epidemie AIDS, která se stala významnou motivací pro požadavek redistribuce (jdoucí ruku v ruce s kulturním uznáním, ale i bez něj) a i původním smyslem vzniku mnoha gay aktivistických organizací, pro které se nastalé poměry staly impulsem k rozvinutí právě oné ve fraserovském smyslu klasické „kontinuální“ politiky kombinující požadavek uznání i požadavek na přerozdělování. „Jedině konceptuální rámec, který

7 Seidl, Jan; Winter, Jan; Nozar, Lukáš: Od žaláze k oltáři. Emancipace homosexuality v českých zemích od roku 1867 do současnosti. Host 2012

integruje obě analyticky oddělené dimenze – rozdělování i uznání – dovoluje analyzovat rostoucí spojení sociálních nerovností a statusových hierarchií v současných společnostech.“ [Fraser 2004: 15, citováno in Vráblíková 2006]

Čeští sociologové Kateřina Vráblíková, Pavel Barša a Ondřej Císař ve svých pracích věnovaných teorii nových sociálních hnutí diskutují koncepci tzv. defenzivních a ofenzivních hnutí. „*Defenzivní aspekt* hnutí uchovává a dále rozvíjí komunikativní základnu světa života. Jeho cílem je redefinování identit, reinterpretace norem a rozvoj rovnostářských, demokratických asociačních forem. *Ofenzivní aspekt* nových sociálních hnutí pak intervenuje do politické společnosti, kde chce měnit vzájemné vztahy mezi oblastmi státní administrativy a ekonomiky na straně jedné a kultury a občanské společnosti na straně druhé. K tomuto musí hnutí rozvíjet strategicko-instrumentální prostředky v zápase o zdroje, politické uznání a o vliv na sociálně politické makrostruktury“. [Barša – Císař 2004: 119–121, citováno in Vráblíková 2006, kurzíva v originále] Můžeme tedy říci, že ve většině případů nových sociálních hnutí se *politika reprezentace*, kdy hnutí usilují o proměnu nebo zahrnutí do politického a ekonomického subsystému, pojí s *politikou kultury a identity*.“ [Vráblíková 2006, kurzíva v originále]

Domnívám se, že právě proto, že gay emancipační hnutí obsahuje jak nároky na kulturní uznání, tak nároky na přerozdělování materiálních zdrojů, tedy že v sobě obsahuje defenzivní i ofenzivní prvky dle výše uvedené koncepce, jejichž naplnitelnost byla vzájemně velmi úzce provázaná (například úsilí o uzákonění zákona o registrovaném partnerství v České republice provázela dlouhá kampaň kvalifikující gaye a lesby v očích většinové společnosti jako „normální“ občany zasluhující si řádné a plnohodnotné místo ve společnosti), vznikla mezi aktivisty a pornografy vzájemná nechuť, poněvadž lidem působícím v oficiálním proudu hnutí bylo zřejmé, že gay pornografie čistě z titulu vizuálního znázorňování, zviditelňování neheterosexuálního sexu rozhodně nenaplnuje představy – warnerovsky řečeno - moralisticky orientované společnosti o přípustné sexualitě. Viditelný gay sex stigmatizovaný obavami z šíření viru HIV tak rozhodně nespĺňoval předpoklady pro kulturní uznání menšiny ze strany většinové společnosti a tím i k usnadnění realizace jejích materiálních požadavků, spíše se mohl stát záminkou k účelovým a homofobně orientovaným útokům pokoušejícím se o zpochybnění či zmaření aktivit hnutí.

Základním kamenem gay a lesbického hnutí je tedy vědomí určité sdílené kolektivní identity spojené s kulturním a materiálním znevýhodněním. Historicky byla identita chápána jako ztotožnění jedince se svobodným a autonomním jástvem. Oddělenost od vnějšího světa byla předpokladem možnosti tento svět poznávat a manipulovat s ním. V karteziánském pojetí je koncepce nezávislosti subjektu vystavěna na binaritě subjektu a objektu, které bylo v osvícenské době využíváno k degradaci jedinců a sociálních skupin nemohoucích se kvalifikovat jako normativní, racionální subjekt, což je činilo objektem poznávání a regulace ze strany druhých [Zábrodská 2009: 49].

Poststrukturalismus pak přichází s relačním a diferenčním pojetím identity. Identita je v tomto pojetí zakládána dynamikou vzájemného rozpoznání mezi různými sociálními subjekty. Subjekt tak nemůže být nezávislý na společnosti a nemůže se neomezeně vyjadřovat k sociálním strukturám, které jsou vůči němu vnější. S teorií identity coby souboru performativních aktů pak přichází výše citovaná Judith Butler.

Sdílená kolektivní identita může být jednak předpokladem, výchozím bodem sociálního hnutí, nebo může představovat cíl tohoto hnutí. Mám za to, že jádrem sporu mezi hlavním proudem gay hnutí a gay subkulturami (a to zejména na poli pornografie) je právě mnohost, proliferace identit a exkluzivnost a pozdější eroze normativně nastavené gay kolektivní identity, která třeba právě v českém prostředí nenabídla významný prostor ani alternativním subkulturám gay mužů, ani lesbickým ženám. Vytvoření aktivistické – tj. vždy alespoň v jisté míře alternativní či opoziční – kolektivní identity, tak aby její příslušníci o sobě přemýšleli jako o členech určité skupiny se specifickými problémy a zájmy, tj. řečeno s Judith Butler - ono vytvoření heretického diskursu a jeho následná nutná transformace do alternativního common-sensuálního diskursu – je obtížná a dlouhodobá práce. Je samozřejmě možné namítnout, že v případě aktivistů – pornografů tato omezení neplatí, avšak, jak hodlám dále doložit, není to tak jednoznačné. Jak jsem zde již uvedl, pornografie je silně komerčně orientovaný obor s vysokými ročními obraty. Jím produkovaná sdělení tak musí být srozumitelná běžnému publiku. V takových podmínkách, jak jsem zde již rovněž uvedl, se pak možnosti aktivistické performance omezují na poměrně jemné nuance, což vede k tomu, že tyto subverzivní prvky nemusí být jako takové rozeznány - mohou být čteny zcela jiným, tj. nejčastěji tradičním mainstreamovým způsobem – třeba jako „*podívaná na hranici snesitelnosti*“.

K. Vráblíková cituje N. Fraser v její distinkci mezi tzv. afirmativními a transformačními postupy. Afirmativní postupy jsou takové, které usilují o změnu účinků stávajících způsobů uznání bez změny rámcových podmínek, které jsou jejich základem. Cílem transformačních postupů je pak právě změna základních rámcových podmínek. Gay a lesbické organizace přitom mohou uplatňovat oba tyto přístupy a to i současně [Fraser 2004: 31, citováno in Vráblíková 2006]. Nelze si zde nepovšimnout analogie mezi afirmativními a transformačními postupy sociálních hnutí Nancy Fraser a distinkcí snášenlivosti a tolerance ve společnosti dle Jana Sokola. Uznání kulturní odlišnosti GLBT minority na zakonzervovaném půdorysu genderově motivované diskriminace je konkrétním příkladem „snášení“, zatímco transformace rámcových podmínek, tj. uvědomění si vlastní kulturní předpojatosti vůči jinému a jejích vektorů a následná revize takto strukturovaného smýšlení by odpovídala Sokolovu pojetí tolerance coby ocenění jiného právě v jeho či její jinakosti, tedy spočívající v rozrušení hierarchických hodnotových dualismů. Distinkce snášenlivosti a tolerance je zásadní ve svých důsledcích: jestliže tolerance je charakteristická trvalou změnou smýšlení, snášenlivost je naopak vždy specificky limitována. Jednoduše vyjádřeno: snášenlivost existuje vždy jen do určité meze – „co kdo snese“ [Sokol 2007].

Problémem oficiálních proudů gay hnutí včetně toho českého je ten, že se profilují – řečeno s Nancy Fraser – v afirmativních intencích, čímž je dosahováno posilování snášenlivosti, ale nikoli atmosféry tolerance. Tato skutečnost se pak plně vyjevuje v situacích, kdy je tolikrát vzývaná tolerantnost české společnosti vůči gayům a lesbám podrobena zkoušce ohněm, jako například při rokování o neheterosexuálních svazcích (manželství versus registrované partnerství), homoparentalitě či v souvislosti s pražskou gay pride, kdy bárka české tolerance evidentně najíždí na mělčinu, protože „...tohle už je prostě moc! Víš kolik lidí, který s nima neměli problém, tím naštváli?!“⁸

K. Vráblíková dále diskutuje Melucciho tezi o tom, že jedním ze základních prvků identity je schopnost subjektu poznat se a být rozpoznán prostřednictvím jeho vymezení se vůči ostatním [Melucci 1996: 71, citováno in Vráblíková 2006]. Podstatou vymezení se gay a lesbického hnutí je dle citované autorky homosexualita, tedy sociálně nanucená kategorie. Zde pozoruji zajímavou shodu mezi podáním autorky a vnímáním alespoň části aktivistického gay spektra, tj. že podstatou problému je odlišná sexualita. Taková analýza

8 Střípek autentického rozhovoru vedeného autorem na téma první pražské gay pride.

je slepá vůči genderovanosti této difference a jejímu mocenskému náboji. K. Vrábílková sice říká, že označení „homosexuální“ je nanucenou společenskou kategorizací, nicméně již dále nerozebírá její efekty, totiž dehonestaci a sociální vylučování. Uvědoměním si této diskriminace a sdílením zkušenosti vyloučení a znevýhodnění na základě odlišné sexuality vzniká gay kolektivní identita. S iniciativou tuto situaci změnit vzniká gay aktivismus.

Genderová slepota je dalším střípkem do mozaiky konzervativního charakteru maskulinního prostředí gay a lesbického hnutí, v České republice přinejmenším v jeho první dekádě po roce 1989. Zajímavou teorii afirmativního úsilí gay organizací o uznání státu a konzervativně orientované většiny vypracovala americká queer teoretička Jasbir K. Puar, která ve svém díle *Terrorist Assemblages* přichází dokonce s pojmy homonacionalismus a homonormativita, které si zaslouží, aby zde byly představeny podrobněji.

Puar argumentuje, že po událostech jedenáctého září a následném rozpoutání tzv. války proti terorismu zesílil ve Spojených státech amerických tlak na vytvoření atmosféry jednoty a „celonárodního“ konsensu. Díky tomu došlo v americké politice k otevření prostoru pro exkluzivní inkorporaci homosexuality, tj. dochází k „připuštění“ společensky akceptovatelného, normativního typu gejství. Tato americká národní homosexualita se tak vymezuje segregací a diskvalifikací rasového, náboženského a sexuálního „jiného“.

Puar tento proud v gay minoritě označuje jako homonacionalistický, přičemž vyslovuje tezi, že vznik homonacionalismu byl jednak umožněn a jednak podpořen americkou politikou „trvalého výjimečného stavu“ (který dle Puar od září 2001 vlastně nikdy nepřestal být fakticky uplatňován). Výjimečný stav má v praxi hned dvojí využití: jednak připouští výjimečné zásahy státu uplatňované na „teroristická“ těla muslimů (Guantanamo) a jednak připouští přijetí homosexuálního patriotismu jako projev výjimečnosti (rozuměj nadřazenosti) amerického impéria (*sic*).

Homonacionalismus tedy lze definovat jako jednání některých homosexuálních subjektů, které je komplicitní s heterosexuálními nacionalistickými formacemi, výměnou za simulované přijetí těchto legálně znevýhodněných subjektů do kulturního občanství – heteronormativita a homonormativita se zde nevyklučují, nýbrž vzájemně posilují. Homonormativita se svým přijímáním a reprodukováním heteronormativních hodnot

podílí na státem prosazované biopolitické valorizaci života a pomáhá heteronormativě ve vylučování queer společenství a zájmů ve prospěch reprodukce třídních, genderových a rasových norem.

K islamofobní vlně se připojily i některé západoevropské GLBT organizace a efektivně tak přispívají k budování homogenizujícího a nerozlišeného stereotypu nepřátelských teroristických muslimských těl. Gay muslim je tak pro západní homonacionálně orientované gay proudy v zásadě *contradictio in adiecto*.

Odměnou za tuto loajalitu ke generální linii je to, co bychom v Čechách mohli nazvat „drobečkovou politikou“ - mírné ústupky spíše dočasného charakteru. Sama autorka používá pojem „neopětovaná láska“ a ukazuje, že stát udržuje homofobní a xenofobní postoje, zatímco kapitalizuje image inkluзивnosti, diverzity a tolerance a kořistí tak na dočasně legitimizovaných subjektech [Puar 2007].

2.4. Gay subkultury v pornografii. Alternativní gay pornografie

V úvodu této práce jsem uvedl, že pornografie je prakticky nepřeborným zdrojem vizuálních zobrazení nejrozmanitějších sexuálních forem a praktik a zmínil jsem se i o slangovém rozlišení mezi tzv. „vanilla“ a tzv. „kink“ pornem. Toto rozlišení, které vychází zčásti od samotných pornografů a zčásti ze způsobů, jakým o pornografii smýšlejí a promlouvají její konzumenti, se může částečně překrývat s distinkcí „soft“ a tvrdé, či „hardcore“ pornografie, nicméně v rozlišení mezi vanilkou a kink sexem, respektive pornografií nejde primárně o různou míru tvrdosti či šokantnosti, nýbrž o typy sexuálních praktik. Zatímco vanilková pornografie si vystačí s běžnými rekvizitami, jako jsou hotelové pokoje, zahrady s bazény, tělocvičny apod., tedy s konvenčními lokalitami, ve kterých je performován v zásadě konvenční sex bez výstřelků, kink pornografie se zaměřuje na sexuální subkultury znázorňované často v pro ně specifickém prostředí, jako jsou sklepy, kobky, opuštěné armádní či průmyslové areály, kluby, dark-roomy apod.

Oba dva směry, tedy jak vanilková, tak kink pornografie, v sobě jistě mohou obsahovat své aktivistické momenty. Vanilková pornografie nezřídka znázorňuje výsostně heterosexuální hodnoty: monogamní, ba téměř manželský pár provozující romantický sex

v hřejivém domácím prostředí. Takové porno může být interpretováno jako pokus o vyvrácení představ o konstantně oplzlých, hypersexuálních „buznách“ či jako příspěvek k propagaci bezpečnějšího sexu, tedy coby jsoucí ve shodě s výše zmiňovaným afirmativním směřováním gay emancipačního hnutí. Naproti tomu kink pornografii (SM, fetiš, punk, bears - „medvědi“ apod.) lze vnímat jako oslavu sexuální svobody, různorodosti a politické plurality.

V takto široce definovaných kategoriích je však vždy rychle na očích i druhá strana mince – jestliže vanilková pornografie v zásadě propaguje konzervativní hodnoty, podílí se tím i na recirkulaci diskursů sexuálního studu a s nimi související homofobie a stigmatizace homosexuality. Jestliže následné pokračující sociální vylučování může podpořit rizikové jednání zejména mladých gayů, vyznívají i jinak bohublé preventivní intence takového aktivismu poněkud naprázdno.

Z propagace konzervativních hodnot na první pohled jistě nelze podezírat kink pornografii. Nárok na sexuální svobodu a diverzitu je ve shodě s nejlepšími humanistickými tradicemi a odpovídá intencím činnosti mnoha gay emancipačních proudů a organizací. Háček je zde jinde a sice v charakteru samotného „substrátu“. Pornografie se prodává a jejím účelem je finanční zisk. Nabízí se tak otázka, zda je znázorňování gay subkultur v kink pornografii spíš oslavou jejich jinakosti, nebo spíše jejich fetišizací pro potěchu mainstreamového publika a akomodací jejich odlišnosti ve prospěch hegemonních diskursů.

Je tedy zřejmé, že distinkce „soft“ a „hardcore“, a „vanilla“ a „kink“ ještě samy o sobě nezakládají charakter aktivistické pornografie. Ve výše prezentované podobě představují oba dva diskutované typy pornografie různé formy fraserovského afirmativního přístupu – v případě kink pornografie coby „uznání v odlišnosti“ a v případě vanilkové pornografie coby faktické heterosexuální travestie. V žádném ze zmiňovaných případů není zpochybňována oden základní významový půdorys, tj. především více či méně skrývaný heterosexismus (a na něj napojená homofobie a mizogynie), kritizovaný již ze strany výše zmiňovaných antipornografických feministek. Považovat takto charakterizované přístupy v pornografii za aktivisticky přínosné by tak bylo liché, a to i v ryze pragmatickém smyslu, jak ostatně napovídá teze „neopětované lásky“ u J. Puar.

Z výše uvedeného logicky vyplývá, že aktivistickou pornografií zde vnímám jako takovou, která vědomě zpochybňuje určité aspekty dominantního hodnotového diskursu a tedy – řečeno s Nancy Fraser - usiluje o změnu rámcových podmínek. Zatímco aktivistické aspekty výše uvedených typů pornografie jsem označil za afirmativní, v současném případě by taková pornografie dle teorie Fraser naplňovala charakter transformačního postupu gay emancipačního hnutí.

Jedním z nejvýraznějších fenoménů ve světové gay pornografické produkci za posledních deset let je vznik a masové rozšíření tzv. barebackové pornografie, jejíž americkou podobu ve svém díle⁹ skvěle analyzoval již zmíněný Tim Dean. Než se budu věnovat jeho postřehům, pokládám za vhodné uvést alespoň krátkou diskusi samotného pojmu barebackové pornografie. Když jsem rozmlouval se svými přáteli a kolegy o tématech, kterým se v této práci věnuji, často jsem v nich vzbuzoval rozpaky i nesouhlas s lexikalizací pojmu „barebacková pornografie“ (z anglického originálu bareback pornography; viz „bareback riding“ - jízda na koni bez sedla) do češtiny. Jejich argumentem bylo, že se přeci jedná jednoduše o sex bez kondomů, tudíž není třeba zavádět nový termín. Moje východisko je však takové, že mezi pojmy „sex bez kondomů“ a „bareback“ nelze jednoduše vložit rovnítko a že tato distinkce, popřípadě její zmatení, může mít poměrně závažné následky.

Tim Dean si ve zmiňovaném díle všímá zásadních rozdílů ve vymezení těchto kategorií. Předně je „barebacking“ výhradně gay záležitostí, heterosexuální sex a heterosexuální pornografie tento pojem neznají. Dean sleduje původ této distinkce k odlišnému zacházení s rizikem přenosu viru HIV v heterosexuální a gay pornografii. Argumentuje, že v severoamerické heterosexuální pornografii je sex bez kondomů běžnou rekvizitou (případná přítomnost kondomů tak plní spíše roli fetiše – moje poznámka) a vůči riziku nákazy je postupováno především masivním a pravidelným testováním účinkujících a dále specifickým druhem endogamie uvnitř skupiny pornoherců a pornohereček. Dalším výrazným rozdílem je role a motivace účinkujících – zatímco v heterosexuální pornografii je účinkování profesí, tedy druhem obživy a její motivací je tak finanční zisk, protagonisté barebackové pornografie ve snímcích účinkují často bez nároku na finanční odměnu a v některých případech jsou za obsazení do filmu ochotni i sami

9 Dean, Tim: Unlimited Intimacy. Reflections On the Subculture of Barebacking, University of Chicago Press 2009

platit. To je podstatný moment, který nabourává mnou výše vícekrát reprodukované pojetí pornografie coby ryze komerčního žánru.

Dean si následně pokládá analogickou otázku k té, kterou vznáším v tomto textu – tj. proč takové filmy točit? Je třeba hned zkraje říci, že jakkoli jsou výše uvedené podmínky filmové tvorby neortodoxní, s jejich konečným výstupem je nakládáno zcela konvenčním způsobem – filmy jsou za nemalou cenu běžně k dostání prostřednictvím distribučních firem i prostřednictvím internetových stránek jejich producentů. Barebacková pornografie tedy v žádném případě nepřekračuje svůj stín komerčního produktu, nicméně se lze tázat, jaké jsou minimálně motivace právě oněch zmíněných účinkujících, kteří jsou za účast na natáčení ochotní platit.

Heterosexuální a barebacková pornografie podle citovaného autora sdílí některé archetypální scénáře, především pak anální gang-bang. Dean vyslovuje tezi, že se v daném případě jedná o subkulturní rituál, tedy rituál barebackové gay subkultury, přičemž jedním z charakteristických rysů této subkultury je úsilí o její vlastní viditelnost. Nejde jen o nenápadné odhalení, barebacková subkultura chce být viděna.

Příčiny vzniku barebackové pornografie T. Dean spatřuje v dostupnosti nových způsobů medikace AIDS, které umožnily gayům zaujmout jiný pohled na jejich vlastní tělesné tekutiny. Společně s léky proti poruchám erekce a sexuálními drogami vytvořily tyto medikamenty „farmakologicky přijatelné prostředí“ pro účastnění se sexuálních maratónů s mnoha partnery [Dean 2009].

Dean dále, obdobně jako V. Sokolová, upozorňuje na zásadní změnu ve způsobech hromadné komunikace a na roli nových elektronických způsobů komunikace a virtuálních technologií, které v životech gay mužů nahradily navazování kontaktů přes časopisy, v barech či parcích. Ty vedle „virtualizace“ sexuálních životů přinesly i mnohem snazší dostupnost pornografie. Nová přístupnost pornografie tak sice posílila hlasy volající po její normalizaci (vzpomeňme na argument H. McRae o „zveřejňování“ sexu v pornografii), avšak na straně druhé získaly na webu svůj prostor i alternativní a minoritní sexuality a perverze (*sic*).

Dean připouští, že hardcore pornografie dnes hraje při organizování sexuality

významnější úlohu než dříve, ale současně s tím se hlásí ke kritice antipornografického feminismu a konceptu konající pornografie podle Andrey Dworkin a Catharine MacKinnon, tedy k názoru, že porno neurčuje chování jeho konzumentů – jako příklad udává gay pornografii 90. let ovlivněnou vypuknutím pandemie AIDS a jejími fatálními důsledky – kdyby platila kauzální souvislost mezi obsahem pornografie a jednáním diváků, barebacková pornografie by nikdy nemohla vzniknout. Dean cituje argumenty hájící bareback porno, které říkají, že v případě barebackingu je dokonce celý proces obrácený, totiž že tyto pornografické filmy pouze *dokumentují* již existující a zavedené sexuální praktiky, pročež nelze barebackovou pornografii vinit z ohrožování gayů jejich naváděním k rizikovému sexuálnímu chování. Takový argument však omezuje svůj záběr pouze na samotnou produkci filmů (o jejím komerčním a tedy „veřejném“ charakteru nemluvě), avšak zcela opomíjí celou sféru recepce a „čtení“ barebackové pornografie jejími konzumenty.

Některá studia produkující bareback pornografii, jako například Dick Wadd Media, však za účelem ochrany před legální odpovědností začaly u svých filmů upozorňovat na obsah „unsafe“ sexuálních praktik, které prezentují jako možnost svobodné volby. Nejedná se však pouze o ni - v úvodních titulcích k filmu „Berlin Pigs Unleashed“ (Dick Wadd Media 2011) se po upozornění na „unsafe“ sexuální praktiky objeví na obrazovce výrazný nápis „VERBOTEN!“ ironizující předešlé upozornění. Takové pojetí je pak nejen výrazem svobodné volby, nýbrž i sociální revolty.

Další námitky se týkají skutečnosti, že jestliže jednání konzumentů pornografie není mimetické (tj. přímo konající), tedy jestliže neexistuje přímá vazba mezi heterosexuálním pornem a násilím mužů na ženách, přímá vazba mezi barebackovou pornografií a podstupováním rizikových sexuálních praktik, pak ani pornografie znázorňující bezpečnější sexuální praktiky není žádnou zárukou toho, že její konzumenti se zásadami bezpečnějšího sexu skutečně budou řídit.

Jaký je tedy rozdíl mezi sexem bez kondomu a bareback sexem? Je-li barebacking otázkou svobodné volby, je také otázkou záměrného, politického rozhodnutí. Barebacking je *záměrně* nechráněný sex, nejedná se o pochybnou zábavu, popírání rizik či prostou nezodpovědnost, jde o způsob myšlení.

T. Dean ve své analýze vychází z konceptualizace hardcore pornografie podle Lindy Williams, dle níž jsou v pornografii „spíše než erotické aspekty sledovány kinematografické principy maximální vizibility“. Již bylo řečeno, že díky vývoji na poli medicíny AIDS se změnil postoj gayů k vlastním tělům, k tělesným tekutinám. K „viru, který není vidět“. Cíl, který si barebacková pornografie předsevzala, je zviditelnění toho, co není pouhým okem viditelné – protože co je viditelné, je kontrolovatelné. Tato tendence vyvěrá z traumatu prvních generací gayů zasažených virem HIV, který se do jejich těl neviditelně šířil, aniž by o tom měli potuchy.

Podle Paula Morrise, zakladatele barebackového pornografického studia Treasure Island Media, nepřispívají kondomy v pornografii k provádění bezpečnějších sexuálních praktik. Jedná se o profylaktické hranice mezi jedinci, které chrání před tím, co není vidět, jsou pouze nepříjemnou překážkou, připomínkou rizika. Barebacková pornografie je dle Morrise připomínkou nenávratně ztracené nevinnosti gay sexu. V tomto „ortodoxním“ pojetí barebackové subkultury tak nejde o zastírání rizika, spíše o alegorii gay sexu před vypuknutím epidemie, infekce virem zde již není náhodná, nýbrž *cílená*, muž ji přijímá na základě svobodného rozhodnutí, není již obětí historických okolností. V tomto smyslu vyznívá i Morrisův snímek „What I Can't See“, ve kterém je ústřední *hrdina* penetrován mnoha muži za sebou, přičemž má po celou dobu zavázané oči. Virus není vnímán v první řadě jako katan, ale jako pouto držící subkulturu pohromadě, pouto, které je ve skupině vzájemně cíleně předáváno. V těchto intencích je ortodoxní barebacková pornografie spíše výrazem sociální odpovědnosti (zviditelňuje riziko namísto jeho zakrývání, kondomy se v mainstreamové gay pornografii prakticky nikdy explicitně nenasazují, nicméně vždy se jakoby mávnutím kouzelné hůlky nakonec objeví).

Barebacková subkultura, jak napovídají řádky výše, přichází se specifickým pojetím maskulinity a gay identity. Paul Morris již v roce 1998 sepsal apologii své činnosti, kterou pak přednesl v průběhu Světové pornografické konference, konané v létě téhož roku v Los Angeles. Text, později publikovaný pod názvem „No Limits: Necessary Danger in Male Porn“, ukazuje na Morrisovo aktivistické pojetí uvedených kategorií a zaslouží si zde být podrobněji rozebrán.

Morris se ve svém textu zamýšlí nad soudobou pornografickou produkcí a její rolí v životech gay mužů a v jejich možných sexuálních experimentech. Jeho východiskem je

přesvědčení, že sex a pornografie jsou vzájemně provázány a v USA formovány v souladu s obecně rozšířenou vírou v americký národní charakter, která dle Morrise obsahuje určité tradiční a neměnné prvky: američtí muži tak podle tohoto modelu milují dobrodružství a nebezpečí a obdivují násilí; jsou pragmaticky založení a staví zkušenost nad teorii, nedůvěřují intelektuální a akademické sféře a jejím postojům; chovají víru ve vlastní vyvolenost, štěstí a konečné vítězství či záchranu. Je možné se tázat, nakolik je toto Morrisovo pojetí obecné či naopak exkluzivní – týká se jak gayů tak i heterosexuálů? Bere v úvahu rasovou identitu? U poslední otázky je nejspíš možné odpovědět kladně, neboť v jiném textu Morris upozorňuje na „multikulturní“ charakter barebackové pornografie, přičemž však rasová či etnická jinakost není v jeho filmech specificky fetišizována.

V tomto „mytologickém“ kontextu vnímá Morris „extrémní“ sexuální praktiky coby vědomý výraz individuality a fundamentálnějšího vztahu jedince ke společnosti a k sexualitě, motivovaný prohlubujícím se odcizením každodenního života gay mužů od hlavního programu LGBT politického hnutí. Nebezpečí a riziko jsou dle autora neopomenutelnou součástí sexuální zkušenosti a pornografie by měla tuto skutečnost zrcadlit – klade důraz na tzv. „etnografický“ či „dokumentární“ moment pornografie, možnost pravdivého znázornění skutečnosti, ale na druhé straně také možnost vytváření virtuální reality - „pravdy“ využitelné mocenskými mechanismy. Morris se zde ostře vymezuje vůči konvenční a konzervativní gay pornografii – uniformní obraz, který podle něj podává, je výrazem podřízení se gay subkultury vůči moci heterosexuální většiny. Mainstreamová pornografie podle něj nezobrazuje to, „kdo jsme“, nýbrž vykresluje obraz toho, „o čem věříme, že bychom měli být“. Fantastické simulakrum těchto konvenčních snímků podle Morrise představuje skutečné nebezpečí, poněvadž vytváří sterilně bezpečný svět, ve kterém je sex mezi muži s přesně vymezenými „povolenými“ praktikami a jejich aktéry, s téměř neviditelným, ale vždy přítomným kondomem identický s odcizením, přičemž nedostupnost skutečné intimity v reálném životě vede dle Morrise ke zmatení erotiky a masochismu.

Ve srovnání s tím barebacking – jak argumentuje Morris – je sice nebezpečný, ale zároveň je klíčový pro přežití barebackové subkultury a zachování její podstaty, společenství a propojení mezi jejími členy. Je výrazem oddanosti subkultuře – cílem není přežití jednotlivce, ale přežití vzorců jednání a praktik, podstoupení nebezpečí je zde tak vnímáno jako výraz věrnosti vůči určité kolektivní paměti. Okamžik nejsilnějšího

vzrušení, blízkosti a intimity je zároveň momentem největšího zdravotního rizika. Stylizovaná a komerčně motivovaná politická korektnost běžných snímků je vůči tomu dle Paula Morrise nezodpovědná – není pravdivým zobrazením a neříká nic o bezpečném sexu nebo osobní zodpovědnosti. Vytvořením diskontinuity mezi pornografií a každodenním světem diváka byl v konečném důsledku otevřen prostor pro komerční vykořisťování základního potřeby gay mužů po propojení s vlastní sexuální kulturou [Morris 1998].

Článek je tedy napsán v jasných intencích apologie barebackingu a zobrazování těchto praktik v pornografii, potažmo ve vlastní produkci Paula Morrise. To není nijak překvapivé vzhledem k ambivalentnímu a častěji velmi kritickému postoji většiny společnosti vůči těmto praktikám a vůči lidem, kteří je provozují, respektive je „propagují“. Jaká je tedy Morrisova odpověď? Jeho základním východiskem je přesvědčení, že barebacking je jakýmsi původním, přirozeným stavem blízkosti, pouta a intimity, a nikoli jakousi pološílenou novinkou – lidé provozující bareback sex se v jeho pojetí mnohem spíše „vrací ke kořenům“, znovu objevují svou ztracenou sexuální identitu, upíranou jim od 80. let medicínským a ekonomickým diskursem a těmito diskursy podmíněným diskursem pornografie. Jedná se o vědomý politický postoj, revoltu vůči pokusům o „normalizaci“ gay subkultury, o boj Davida s Goliášem. Nebezpečí a riziko spjaté s „přirozeným“ sexem je však zároveň i ryze mužskou, či spíše „mužnou“ záležitostí. Jde o věc výzvy, síly a adrenalinu. Současně s tím jde o vznešený úkol, ba poslání, zajišťující přežití „druhu“.

Zatímco kritika mainstreamové pornografie a rizik spojených s jí vytvářenou virtuální realitou ukazuje Morrise jako všímavého pozorovatele (viz výše), při obhajobě barebackingu a vlastní tvorby ztrácí P. Morris půdu pod nohama. Předně: jestliže jediné bareback sex je přirozený a autentický, pak je každý chráněný pohlavní styk neautentický a nepřirozený, ba ohrožující samu podstatu existence subkultury. Je-li problém postaven tímto způsobem, musíme nutně dojít k absurdnímu závěru, poněvadž v dané situaci si mohou gay muži vybrat pouze mezi dvěma druhy smrti – významové či kulturní smrti na jedné straně a fyzické / biologické smrti na straně druhé. Jde mi zde o to, že přestože Morris trefně kritizuje v zásadě perverzní mainstream gay pornografické produkce a současně s velkým nasazením obhazuje hrdinnou smrt v boji za přežití druhu, nenabízí vedle toho žádnou přijatelnou alternativu, respektive takové východisko, které by dříve či později nevedlo k jistému zničení. Tento absurdní výstup není náhodný a pokládám jej za

důsledek dvou zásadních redukcí v Morrisově článku: za prvé, gay bareback subkultura, obvykle vnímaná jako podmnožina gay subkultury, je v Morrisově výkladu jejím synonymem – všichni gayové implicitně touží po sexu bez kondomu a provozují-li chráněný sex, činí tak v rozporu se sebou samotnými.

Za druhé si autor povšiml odcizení mezi běžným životem gayů a programem gay politických hnutí, která se ve snaze o uznání a respekt společenské majority ve většině případů úspěšně „odsexualizovala“ [Warner 1999]. Paul Morris se však přes tuto všímavou kritiku záhy přehoupne do druhého extrému: gay život a jeho kvality jsou redukovány pouze na sexuální interakce, přestože je zřejmé, že gay zůstává gayem i ve chvílích, kdy neprovozuje sexuální styk s jiným mužem a přestože zapojením se do sexuální interakce s jiným mužem se žádný muž nestává automaticky gayem [Cameron, Kullick 2003]

Toto propojení nebezpečí, hypersexualizace, nacionální mytologie, tradičních rysů maskulinity a s ní souvisejícího mesianismu vykazuje zřetelně esenciální a konzervativní charakter, který se mi jeví být v příkrém rozporu s Morrisovým požadavkem na „produktivní vztah“ gay subkultury s mocí ve společnosti ve smyslu její reálné emancipace. Paul Morris správně konstatuje, že „oderotizovaná“ gay pornografie osmdesátých let se svým falešným dojmem bezpečí a odcizením od nejužší tělesné intimity napáchala více škody nežli užitku a že je nejvyšší čas na zásadní změnu smýšlení. Paradoxně on sám se však vůči tomuto předsevzetí zpronevřuje tím, že buduje obraz osvobozeného gejství téměř dokonale v intencích tradičního androcentrického – a homofobního diskursu, se všemi odpovídajícími hypermaskulinními, hypersexuálními a současně titánskými a mesianistickými tendencemi, jejichž důsledky jsem popsal výše. Že je taková snaha vskutku v „produktivním“ vztahu k moci je zřejmé, o tom zda povede k větší svobodě gayů lze s úspěchem pochybovat, neboť se zde v zásadě jedná pouze o nahrazení jednoho utlačitelského diskursu druhým, přísně vzato o pouhou rošádu dvou různých aspektů (expertního a genderového) jednoho a téhož konzervativního androcentrického uspořádání.

Pakliže je dnes už zřejmé, že politika „bezpečného sexu“ v roli prevence proti šíření HIV/AIDS selhala a že touha po „intimitě bez hranic“ je toho jednou z hlavních příčin, lze si jen těžko představit, že by s natolik esencialistickým a zjednodušujícím přístupem, jaký předvádí Paul Morris, bylo možné dosáhnout čehokoli jiného než zvýšení odbytu DVD,

tím spíše, že ani ve své vlastní tvorbě nebyl autor článku s to dostát svým vlastním postulovaným nárokům na „pestrost a stejný respekt vůči všem sexuálním praktikám“ (třeba i k sexu s kondomem, nebo k tzv. „vanilkovému“ sexu?), místo čehož se plně oddal „pravdivému“ zobrazování „světa mužů riskujících svůj holý život za možnost dosažení kulturního přežití a osobního štěstí“.

2.5. Stručný přehled české gay pornografie

Při zkoumání tématu gay pornografie z hlediska nastolených problémů se pochopitelně nabízí otázka jak si v tomto ohledu stojíme v České republice. Existuje česká gay pornografie? A jestliže ano, jaká je – tj. lze vysledovat nějaké specificky „české“ rysy tuzemské produkce? Jak se poté české gay porno jeví ve světle výše diskutovaných otázek – jaké jsou jeho afirmativní a subverzivní momenty vůči mainstreamové kultuře?

Předně je třeba poznamenat, že české gay porno má odlišnou genezi a historii než obdobné produkce v jiných zemích. Důvodem byly politické a společensko – kulturní podmínky, které vznik tohoto žánru neumožnily dříve než po listopadu 1989. Vzhledem k poměrům panujícím během čtyř desetiletí komunistického režimu tak byla česká scéna ochuzena o vývojové fáze (taktéž) pornograficky plodné sexuální revoluce 60. let a konjunkturu sexuálně uvolněných let sedmdesátých. Je zřejmé, že počátky porna včetně jeho gay varianty sahají hlouběji do minulosti, jeho možné projevy v českých zemích před rokem 1948 však zůstaly (patrně z dobrých důvodů) neznámé¹⁰. Žánr pornografie jako takový se tedy v tehdejší Československu objevuje „oficiálně“ až po roce 1989, komerční produkce gay pornografie se se zpožděním vůči heterosexuální produkci hlásí o slovo v roce 1991.

Jakkoli je tématem této práce zejména filmová tvorba, nelze se v této kapitole nezabývat též časopiseckou produkcí. Je pro to hned několik důvodů: první z nich je důvod kvantitativní – „ryze“ česká gay pornografie se nikdy nestala masovou záležitostí a filmová produkce tak byla od počátku svázána s produkcí jednolivých gay pornočasopisů a společenských magazínů. Tím se otevírá problematika pramenů – z výše uvedeného je zřejmé, že zdrojů týkajících se české gay pornoprodukce bude s ohledem na její

¹⁰ Historik Jan Seidl se zmiňuje o několika erotických fotografiích z doby protektorátu, avšak jejich původ nelze doložit (e-mail J. Seidla autorovi ze dne 14.5.2013)

dvacetiletou a spíše marginální existenci pomálu. Díky zmíněné provázanosti se však lze u časopiseckých zdrojů dotazovat na problémy související s filmovou produkcí, včetně těch, u kterých už samotné filmové materiály nemusí být vůbec dostupné. V neposlední řadě jsou časopisy nebo jejich současné webové mutace dobrým zdrojem vypovídajícím o historické i současné produkci / nabídce gay pornografických filmů v České republice.

Mezi prvními vlaštvkami na obloze českého gay porna se v roce 1991 objevila společnost Fox Press, která v roce 1993 zřídila první českou zásilkovou službu pro gaye a od roku 1994 začíná vydávat erotický magazín „Fox Boy“. Z její produkce také vzešel „první český gay erotický film“ pod názvem „Sex shop“. Ve stejné době se objevuje společnost Dagra Communication (pozdější Princ Press / Pink Press) a uvádí na trh gay erotický magazín Princ – tento plátek jako jediný z uvedených „průkopnických“ počínů přežil až do dnešních dní¹¹ a nedávno oslavil dvacetileté výročí od prvního vydání¹². Vedle jeho hlavní edice vznikla po zahraničním vzoru i odnož „Princ story“ zaměřená na erotické povídky. Až s delším odstupem se v polovině 90. let objevuje západně střížený komunitní a soft erotický magazín Amigo a jeho tvrdší pornografická varianta Maxxxx.

Co o počátcích českého gay porna říkají internetové stránky České gay iniciativy? „Postupně se firmy (po distribuci zahraniční nabídky) pustily i do natáčení českých erotických videofilmů. Zpočátku s katastrofálním technickým i obsahovým zpracováním. Konkurence donutila chovat se k zákazníkům postupně stále seriózněji.“¹³ Vedle dalšího je z uvedeného výroku zřejmá jedna věc – totiž, že původní česká gay pornografie se rychle etablovala jako ryze komerční obor dle západního modelu. Tím skončilo ono bukolické období tvorby gay pornografie coby formy protestu proti totalitnímu režimu, či coby oslavy nově otevřených možností. Jinými slovy řečeno, poměrně záhy došlo ke změně charakteru českého gay porna z ryse aktivistického a polosoukromého a obor jako takový se komercializoval.

S jistým zjednodušením lze historii původní české gay pornografie periodizovat na zhruba dvacetileté období po roce 1989 rozpadající se na dvě hlavní fáze: první přibližně

11 Na počátku 90. let u nás krátce působily i jiné magazíny, například „soft erotický“ magazín GAY Press, nebo již v pravém smyslu pornografický Alan boy.

12 Internetové stránky společnosti Princ Press deklarují, že „Princ gay sex magazín je nejdéle vycházejícím a jediným tištěným erotickým gay magazínem v České a Slovenské republice.“ Zdroj: www.gayboy.cz, naposledy navštíveno 2.5.2013

13 Zdroj: internetové stránky gay.iniciativa.cz (archiv)

desetiletá fáze byla nejdříve charakteristická vývojem tak jak byl naznačen v odstavcích výše, tj. od prvních aktivisticky motivovaných počátků vyrůstajících ze zkušenosti předrevoluční kriminalizované gay pornografie k ustavení komerčně etablovaného žánru dle zahraničních vzorů. Po prvním turbulentním období zhruba kolem poloviny 90. let, kdy bylo ze strany oficiálního proudu gay hnutí útočeno¹⁴ - ať již právem či nikoli – na charakter a náplň některých českých pornosnímků a na poměry panující v tehdejší české gay porno scéně, a kdy sociální konzervativci zpochybňovali morální i legální přípustnost existence gay porna u nás jako takové, přichází zklidnění a konjunktura. Nejlépe zavedené časopisecké tituly, jako byly magazíny Fox boy a Princ, rozšiřovaly své ediční řady o další tištěné magazíny (povídkové, kontaktní) a videoprodukce napojené na tato vydavatelství uváděly na trh nové pornografické filmy.

Součástí činností českých videoprodukcí bylo tehdy i (dnes již téměř nepředstavitelné) dabování převzatých zahraničních filmů do češtiny a s ohledem na úspěch a vzrůstající oblibu českého gay porna v zahraničí i stále častější natáčení filmů pro zahraniční společnosti, zejména německé a nizozemské (například Eurocreme). Zvláštní pozici si v tomto směru vydobyla česko-slovenská videoprodukce Bel Ami zakladatele a režiséra vystupujícího pod pseudonymem Georges Duroy. Zajímavostí je, že tyto v Čechách vyráběné filmy po jistou přechodnou dobu vykazovaly vůli se jazykově vypořádávat se svým odlišným původem a tržním určením – vznikaly tak filmy, které byly (včetně častých bonusových materiálů, jako jsou rozhovory s herci apod.) natáčeny v originálním českém znění a opatřovány titulky v angličtině, nebo čeští herci hovořili anglicky (což z filmu nezřídka učinilo nechtěnou veselohru) a film byl posléze doplněn o anglické titulky. Symptomatickým rysem této v Čechách realizované produkce pro západní trhy byla - a v jistých ohledech nadále je - její exkluzivita. Produkované filmy nebyly v minulosti distribuovány na českém a slovenském trhu a jejich internetová prezentace byla z ČR a SR nedostupná (v tomto trendu dodnes pokračují například webové stránky společnosti Ayor Studios).

Druhá vývojová fáze českého gay porna začíná někdy po roce 2000 a koinciduje se dvěma významnými mezníky v oblasti médií a informačních technologií. Tím prvním je ústup videokazet VHS a jejich nahrazení DVD disky. Druhým je již diskutovaná změna ve způsobech masové komunikace. Internet, který v 90. letech vzbuzoval u obchodníků tolik

14 Například články P. Buňaty a J. Hromady v magazínu SOHO č. 4/95 nebo 11/96.

nadějných vyhlídek do budoucna, zasadil především kinematografickému a fonografickému průmyslu nečekaně tvrdý úder. Je zřejmé, že pornografie v její stávající podobě nemohla být ušetřena jeho důsledků.

První krize českého gay porna přichází právě s přechodem na DVD. Zatímco takové produkce, jako bylo například MAXXX Video (Amigo Media), nastoupily na tuto vlnu v podstatě jako nováčci a své tituly nabízely již od počátku výhradně na DVD, u tradičních vydavatelů, jako byla firma Princ Press, byl zřetelný útlum – valná většina jejich filmů nabízených (a v této době levně vyprodávaných) na videokazetách se své reedice na DVD nedočkala. Oproti tomu firma Fox Press své snímky nadále nabízí na DVD a dokonce pokračuje – byť v omezené míře – v nové produkci. Útlum mohl mít přinejmenším dva důvody – jednak starší české filmy, které domácímu publiku narozdíl od toho zahraničního nevoněly exotikou, se v porovnání se zahraniční i s novou českou konkurencí nemusely jevit dostatečně atraktivní a tudíž nebyl důvod je nadále nabízet. Na straně druhé se v této době již musely začít projevovat dopady internetového pirátství, jakož i zcela legálního pohodlného zpřístupnění pornografie na globálních webových portálech živených reklamou a umožňujících zadarmo shlédnout neomezené množství pornografických klipů a filmů všech legálně myslitelných žánrů a typů (typicky Gaytube.com, Xtube.com apod.).

Za takových okolností byla soudobá podoba české pornografie nadále neudržitelná a její výrobci museli zvolit jiné řešení, tj. buď od vlastní výroby úplně upustit, nebo se ukrýt pod křídly silnější zahraniční společnosti. V České republice se tak nadále natáčí mnoho gay pornografických filmů (Praha někdy bývá označována přímo za metropoli gay porna), čeští herci i český jazyk se objevují (a ozývají) ve filmech natáčených v zahraničí, nicméně o původní české gay pornografické tvorbě se již nelze dost dobře vyjádřit. Domnívám se, že minimálně evropská gay pornografická scéna prošla v důsledku vnějších faktorů (internetové pirátství, ekonomická krize) strukturální změnou, na jejímž konci je její současný multinacionální charakter – rozlišení na „ryze českou“ a „zahraniční“ gay pornografii tak v naprosté většině případů pozbylo smysl. V těch zbývajících je buď český původ filmu zcela zřetelný, byť nevýslovný, nebo je jeho český původ explicitně zmiňován coby jeho atraktivní rys.

Jedním z průvodních projevů změn na české gay pornografické scéně, bylo i postupné uzavírání všech kamenných značkových prodejen původní české pornografie v

Praze – prodejny Fox Press v Příběnické ulici, prodejny Amigo v ulici U půjčovny i prodejny Princ Press v Komárkově ulici v pražských Roztylech. Všechny zmiňované prodejny / produkce přešly na formu zásilkového prodeje prostřednictvím internetových stránek a pošty, přičemž Amigo Media své původní filmy doprodává, Princ Press již žádné vlastní původní filmy nenabízí a Fox Press podle všeho v menší míře pokračuje ve své činnosti.

Specifická východiska české gay pornografie se projevila i v její obsahové stránce. Především v začátcích byla zřetelná nouze o modely pro natáčení filmů, čímž první generace českých gay pornosnímků získala jakýsi nezamýšlený etnografický charakter – ve filmech se objevují herci nejrůznějších typů a stylů, jejichž vzhled byl často na hony vzdálen konvenčním západním představám o mužské kráse. To je zřetelná paralela s výše diskutovanou barebackovou pornografií, avšak pokládám za evidentní, že v současném případě se jednalo spíše o důsledek vnějších okolností než o autorský záměr, tím spíše, že s postupujícím vývojem se právě tento etnografický aspekt z českého gay porna vytratil a nahradila jej standardizovaná a vysoce stylizovaná figura „czech boys“.

Spíše minoritní pozice na trhu s gay pornografií byla úhelným kamenem směřování původního českého gay porna. V zásadě se nabízely dvě možné cesty: buď přijít na scénu s něčím odlišným od zahraniční produkce a pěstovat české gay porno jako specifický a alespoň v určité míře individuální žánr, nebo zvolit bezpečnější mainstreamovou cestu a snažit se oslovit co nejširší skupinu zákazníků, například i prostřednictvím výrazně nižší ceny oproti filmům zahraniční provenience.

Specifická situace, ve které se čeští producenti gay porna nacházeli, tj. především syrové porevoluční poměry charakteristické hostilitou ze strany konzervativců uvnitř i vně gay hnutí, jakož i popisované ryze praktické potíže, pravděpodobně přispěly k volbě druhé, mainstreamové cesty.

Otevřeme-li magazín Fox boy vydaný na podzim roku 2003¹⁵, tedy zhruba na pomezí obou výše definovaných fází vývoje českého gay porna, překvapí především stálá nabídka již letitých titulů, včetně již zmíněného prvního českého gay pornosnímků „Sex shop“. Vedle něj se nabídky objevují další staré filmy pod názvy „Český Robinson“,

15 Fox boy č. 60 podzim/zima 2003/2004 – jubilejní desátý ročník

„Záložák“, „Théseus“ či „Něžné mládí“. Tematicky jednotné edice filmů zastupují série „Uličníci“, „Zobani“ nebo „Smaragd Boys“. Jedinou tématickou anomálií se zdá být edice „Extrém“ a v jejím rámci nabízené snímky „Vůně kůže“ a „Nevěra a trest“. Magazín Gay kontakt z prosince 2002 nabízí česká videa firmy Princ Press v sérii pod názvem „Kluci z venkova“, magazín Amigo z léta 2002 nabízí první český gay pornosnímek firmy Amigo Media „Kouzelný les“, dále snímek „Skauti“ nebo „Wet Dreams“, inspirovaný subkulturou „kožeňáků“.

S ohledem na její neměnnost a repetitivnost v průběhu času se nabízí teze, že uvedená nabídka je z obsahového / tématického hlediska symptomatická pro prakticky celé dvacetileté období původní české pornografie. Tematicky filmy využívají běžných gay pornografických rekvizit – prostředí gay barů a podniků, armádní prostředí, exteriéry, zejména přírodní.

Magazín Maxxx ze sklonku roku 2003 nabízí pravděpodobně první barebackový (*sic*) snímek „Nohy vzhůru!“ firmy Amigo Media, následovaný sérií stejně koncipovaných filmů („Šmírák“, „Když jeden nestačí“ apod.)

Zatímco ve vydání magazínu Princ z března 2003 ještě figurují původní české tituly, již v jeho červnovém vydání se objevuje oznámení o doprodeji českých filmů na VHS. Prakticky stejná výprodejní nabídka je pak zařazena i v čísle 146 z února 2006, zatímco Princ č. 158 z ledna 2007 již neobsahuje nabídku žádných původních videí Princ Press, místo toho lze v magazínu najít „barebackové“ fotografie od firmy Gladirex a reklamu na porno DVD firmy Bel Ami. Právě produkce Bel Ami a český režisér Georges Duroy měli lví podíl na popularizaci české gay pornografie v zahraničí, především v USA. Duroyův film „An American in Prague“, natočený v roce 1997 pro ediční řadu Falcon International Collection, se stal jedním z prvních „czech videos“, která jednak vydláždila cestu českému gay pornu na zahraniční trhy a jednak pro zahraniční studia objevila v České republice příhodné prostředí pro realizaci jejich aktivit. Sám Duroy k tomu dodává: „české poměry jsou mimořádně liberální a velice střízlivé vůči erotice“¹⁶ (o obecné platnosti tohoto argumentu lze pochybovat, není vyloučeno, že „tolerance“ vůči masové produkci gay pornografie u nás je dána spíše její nezjevností a neangažovaností – narozdíl například od činnosti gay aktivistů a organizací). Výše zmíněný obousměrný posun pak v každém

16 Magazín SOHO č.4/95

případě předznamenal budoucí strukturální transformaci nejen české gay pornografie.

Obdobné vyklízení pozic je patrné i v dalších materiálech: jestliže ještě ve vydání magazínu Maxxx z podzimu 2003 byla umístěna inzerce poptávající modely pro focení erotických fotografií a natáčení erotických filmů, o dva roky později byla v Maxxxovi číslo 35 již inzerována velká sleva českých filmů a v čísle 38 z roku 2006 se již nenachází žádná zmínka o původní pornografické tvorbě. V čísle 37 z jara téhož roku se přesto opakuje výzva ke spolupráci s Amigem na natáčení pornofilmů, což by ukazovalo na diskutovanou změnu taktiky a navázání spolupráce s dalším hráčem v oboru, kterým mohl být v daném čísle inzerovaný Ayor, nebo již zmiňovaný Gladirex. V každém případě je zřejmé, že nejpozději kolem roku 2010 končí jedna éra výroby gay pornografie v České republice, která se globalizuje a nadále probíhá v režii nadnárodních agentur a produkcí.

Předrevoluční fázi české gay pornografie a dobu těsně po ní zmiňuje článek s názvem „Český Cadinot je z Brna“, uveřejněný v magazínu SOHO v roce 1994. jedná se o rozhovor s brněnským režisérem gay porna „Milošem“, členem tvůrčí skupiny „MiMi“ (Miloš a Milan), který v článku uvádí, že porno točí již dvacet let a v minulosti byl za tuto činnost dokonce odsouzen k odnětí svobody – v této souvislosti zmiňuje atmosféru strachu mezi gayi za totalitního režimu a s tím spojenou obtížnost vůbec přesvědčit někoho k tomu, aby se postavil před kameru. Z jeho rukou vzešly údajně vůbec první dva české gay erotické filmy – „Selští kluci“ a „Pohádkoví hoši“. To částečně koliduje s tezí o prvenství „foxovského“ snímku „Sex shop“, avšak výše uvedené filmy nebyly dle slov autora vůbec uvedeny na český trh - nicméně „vzbudily velkou pozornost venku“. Na dalším místě článku Miloš zmiňuje výrobu filmů („Léto budiž pochváleno“, „Tajemství staré knihy“ a „Jablko poznání“), které taktéž nebyly určeny pro komerční prodej a promítány byly pouze soukromě pro malý okruh diváků.

Miloš si v rozhovoru vzpomíná i na ryze technické potíže s natáčením – filmy se natáčely na klasický film, což byl náročný a zdlouhavý proces. S příchodem videa se podle Miloše situace radikálně změnila – zde nelze nevidět analogie s dalšími technologickými změnami a s jejich důsledky, které měly přijít o dekádu později.

V další pasáži se vyznává ze svého obdivu k věhlasnému francouzskému gay pornografovi J.D. Cadinotovi a nabízí tak vlastně jedno z prvních srovnání zahraniční a domácí gay pornografie: „Jeho filmy mají děj a „švih“, což u tohoto žánru často chybí. (...) Jsem závislý na producentovi, co si objedná, to natočím. (...) Neznám českého producenta ochotného investovat do této oblasti“.

První fázi vývoje gay pornografie u nás je věnován také rozhovor s Jiřím Liškou, zakladatelem firmy Fox Press a producentem a distributorem gay pornografie v jedné osobě, který byl v roce 1996 uveden v magazínu SOHO, čímž se otevírá možnost pohled obou soudobých – navíc vzájemně spolupracujících - aktérů porovnat.

J. Liška v rozhovoru uvádí, že jeho prvním podnětem k založení firmy bylo nabídnout gayům to, co je běžně k dispozici pro heterosexuály. Svou práci definuje především jako službu pro zákazníky, explicitně prohlašuje, že „na (magazínu) Fox boy nechce vydělávat“. Krok k výrobě vlastní, původní české pornografie zdůvodňuje snahou o stabilní chod firmy a pocitem „národní hrdosti“.

Na výrobě filmů spolupracoval s (výše zmiňovanou) brněnskou skupinou MiMi, přičemž produkty jejich spolupráce v daném článku hájí s tvrzením, že se „vyrovnají zahraniční produkci a ještě ji předčí“: „(naše filmy) se liší určitým pojetím děje. (...) snaží se mít myšlenku, návaznost a děj, (...) není to jen bohapusté porno“. Dále však připouští, že pokud chce natáčet finančně náročné dějové filmy, je nutné vzniklé ztráty kompenzovat natáčením ryzích „sex filmů“.

Kritiku své produkce, hovořící o nekvalitně natočené a celkově trapné pornografii, v níž účinkují „nedochůdčata“, která provozují sex bez kondomů, J. Liška odmítá s odůvodněním, že o jeho filmy je velký zájem v zahraničí „a není to způsobeno jen nízkou cenou“ - podle Lišky si české gay porno získalo v zahraničí oblibu zvláště díky účinkujícím, které charakterizuje jako „přirozené neherce“ či „amatéry“. Otázku používání kondomů definuje jako „věc účinkujících“, s tím, že „zatím to (natáčení sexu bez kondomů – moje poznámka) nikomu nevadilo, nemám důvod s tím něco dělat“. Otázku používání kondomů zmiňuje i další český pornograf vyzpovídaný redakcí magazínu SOHO – George Duroy. Ten uvádí, že „má za zlé německým firmám, jako je Gero nebo Hammerschmidt,

že bezohledně natáčejí sex bez ochrany“.

Z výše uvedeného je zjevné, že otázka používání nebo nepoužívání kondomů v gay pornografii byla nejen v České republice diskutována již řádku let předtím, než se na druhém konci světa objevila barebacková pornografie. Pokud se zaměřím na zmiňovanou českou scénu, je zjevné, že alespoň někteří domácí výrobci v prvních letech nerespektovali z hlediska ochrany při sexu kánon západní gay pornografie organizující se zhruba kolem časové přímky:

- 1) do 80. let – pre-AIDS pornografie bez kondomů (dnes někdy označovaná jako „vintage condomless“);
- 2) 2) 80. – 90. léta – zkušenost pandemie AIDS - pornografie s kondomy;
- 3) 3) od konce 90. let doposud „éra vyjednávání“ – důsledné dodržování používání kondomů na jedné straně a jejich *uvědomělé* a cílené odmítání na straně druhé – bareback. Vedle těchto vyhraněných pozic však vzniká jakási ohromná „šedá“ sféra, která ekleticky využívá prvků obou výše zmíněných proudů.

Dlužno podotknout, že uvedená časová linie nejlépe odpovídá poměrům na americké gay porno scéně, zatímco vně USA dochází k jistému stírání pojmů (viz „šedá“ sféra). Každopádně se zdá, jako by čerstvě zrozená česká gay pornografie prošla po roce 1989 epizodní zkrácenou fází nechráněného „pre-AIDS“ sexu, což mohlo mít řadu důvodů, které budu diskutovat níže, přičemž se lze domnívat, že nikoli dějovost (kterou v prvním článku ostatně zpochybňuje režisér Miloš), ale právě tato politika měla lví podíl na proklamovaném komerčním úspěchu první vlny českého gay porna v západní Evropě otrávené jak hrozbou AIDS, tak profylakticky začarovanou gay pornografií (srovnej s diskusí článku P. Morrise výše). Ať tak či onak, stavět ještě v roce 1996 riziko AIDS do role irelevantního problému vyžadovalo od pana Lišky každopádně velmi silnou motivaci.

III. Empirická část

3.1. Vymezení vzorku a metodologie

V předchozí kapitole jsem diskutoval vývoj a poměry na české scéně výroby gay pornografie, přičemž jsem identifikoval dvě vývojové linie, které na poli českého gay porna lze sledovat. V první řadě jde o vývoj strukturální či ontologický, u kterého lze sledovat postup od nejranějších českých gay pornografických snímků (předrevolučních) přes porevoluční aktivistické začátky a úsvit komerční gay pornografie u nás až k jejímu vrcholu a následnému postupnému útlumu, respektive přeměně do nově strukturované, globalizované formy. Z tohoto úhlu pohledu lze identifikovat minimálně čtyři fáze vývoje gay porna v ČR:

- 1) Od ? nejdéle do r. 1995 - Předrevoluční protestní fáze a její porevoluční dozvuky v nových podmínkách;
- 2) 1989 – cca 1994 - Fáze konsolidace a komercializace;
- 3) Druhá polovina 90. let a přelom století - Fáze konjunktury a masového pronikání na cizí trhy;
- 4) Cca od roku 2004 – Postupný útlum porevoluční produkce a globalizace;

V druhé historické linii lze sledovat vývoj obsahový, se zvláštním zřetelem na zvolenou praxi v otázce používání kondomů. V tomto ohledu lze identifikovat nejméně tři hlavní fáze:

- 1) Od ? cca do poloviny 90. let – Pornografické filmy s kondomy i bez kondomů;
- 2) Cca od poloviny 90. let do přelomu století – Používání kondomů;
- 3) Nejpozději od roku 2003 znovu filmy bez kondomu - „bareback“ a současně filmy s kondomy;

Je zřejmé, že obě vývojové linie jsou vzájemně provázány, kdy například příklon k barebackové pornografii lze považovat za pokus o zvrácení klesající tendence na poli české gay pornografie. Obě linie ukazují i na zřetelné inkonzistence: v první řadě jde

vůbec o definici toho, co uvedené linie sledují, tj. „české gay pornografie“. Sociolog Zdeněk Sloboda poznamenává, že „(je) velice problematické určit zemi původu, resp. je kvůli globálnímu trhu obtížné hovořit o specificky české pornografické produkci či produkci pro český trh“ [Sloboda 2013: 25]. Dále je patrné, že uvedené fáze nelze často vymezit pevnými časovými body a že se vzájemně překrývají. Nicméně pro potřeby této práce bylo nutné uvedenou kategorii a fáze jejího vývoje – byť s vědomím částečného nutného zjednodušení – vymezit.

Pakliže jsem zde v souvislosti s českou gay pornografií hovořil o zhruba dvacetiletém období od roku 1989, vychází najevo, že i v tomto poměrně krátkém období se v uvedené kategorii mísily různé obsahy, které spolu někdy mají společnou právě jen onu zemi původu, nebo přívlastek „české“. Přesto lze vysledovat produkce využívající převážně české modely a zaměřující se na české publikum (typicky Fox Press, Princ Press, Amigo Media) a produkce najímající modely z ČR, SR a dalších zemí, působící v ČR a orientované spíše na zahraniční klientelu (například Bel Ami, Ayor apod.). Vedle českých produkcí si však již od devadesátých let z koláče v České republice vyráběné pornografie ukusovala i zahraniční studia. Jak ukazují výše načrtnuté vývojové linie, směřoval vývoj spíše od teritoriálně zaměřených ke globálním a od v ČR sídlících k zahraničním, respektive nadnárodním produkcím.

Charakter české gay pornografie v jejím prvním „oficiálním“ dvacetiletém období se tedy strukturálně a obsahově mění. Cílem empirické části této práce bude ve světle výše pokládaných otázek snaha o zachycení uvedených změn v čase. Hlavní výzkumnou otázkou této části práce je to, zda a jakým specifickým způsobem pracuje česká gay pornografie s maskulinitou gay mužů a jaké z tohoto hlediska nabízí afirmativní či naopak subverzivní momenty ve vztahu ke konceptu hegemonního mužství.

V souladu s definicí uvedenou například v publikaci Schulamit Reinharz „Feminist Methods in Social Research“ budu postupovat metodou feministické kvalitativní obsahové analýzy vizuálních a textových materiálů v intencích autorkou popisovaného studia kulturních artefaktů nedávné historie. Uvedené (audio)vizuální a textové materiály analyzované v této práci dohromady tvoří materiál náhodně vybraných pornografických filmů pro stanovená analyzovaná období (= etapy) a s nimi souvisejících propagačních materiálů (přebaly nosičů, katalogové informace, apod.). Budu tak využívat induktivního

interpretačního rámce a feministické sociologické teorie coby nástroje k vysvětlení zjištěných jevů.

Při rozčlenění výběru filmů pro analýzu vycházím z výše načrtnuté „ontologické“ vývojové linie české gay pornografie, přičemž budu postupovat náhodným výběrem po 3 různých filmech z 2., 3. a 4. etapy. 1. „protoetapu“ do mé analýzy nezahrnuji z více důvodů. První, zcela pragmatickou překážkou, je současná nedostupnost předmětných filmů, jejichž valná část ani nebyla nikdy komerčně vydána či alespoň jen promítána. Druhým problémem je výše uvedené vymezení zkoumaného vzorku coby běžně dostupné, komerčně šířené pornografie, tudíž přestože v předmětných filmech pátrám po aktivistických aspektech při práci s maskulinitou a filmy natočené před rokem 1989 a těsně po něm charakterizují výslovně jako aktivistické, je s ohledem na jejich častý soukromý a nekomerční charakter jejich zahrnutí do zkoumaného vzorku paradoxně sporné.

Na vybrané snímky budu v první řadě aplikovat optiku druhé specifikované vývojové linie, tedy otázku znázorňování chráněného nebo nechráněného sexu, která – jak jsem se pokusil ukázat výše – může mít zásadní vliv na vnímání reprezentace identity a maskulinity gay mužů. Dalším faktorem, které budu ve své analýze sledovat, je věk účinkujících. Jak dále uvádí Z. Sloboda: „Na českém (a slovenském) gay pornu jsou přesto v zahraniční a částečně také v české (jak odborné, tak žurnalistické) diskusi tematizovány dvě skutečnosti. První z nich je specifický vzhled a především mládí protagonistů, které přinesla česká a slovenská produkce do globálního trhu gay porna, to druhé je sociologicky velice zajímavé téma heterosexuality mužů hrajících v těchto produkcích“.

Tématu heterosexuality u účinkujících se budu věnovat pouze okrajově, poněvadž otázka identity herců, pakliže není ve filmu stavěna explicitně najevo, je z hlediska vizuální a textové analýzy většinou nedostupná. Prostřednictvím vizuální analýzy lze kdykoli hodnotit stereotypní „heterosexuální“ (nebo ne-heterosexuální?) vzhled účinkujících, předpoklad jejich heterosexuality je však už věcí percepce filmů jejich diváky a jejich fantazie. Z. Sloboda hovoří v tom smyslu, že heterosexuální vzhled a předpoklad heterosexuality u účinkujících je v posledních letech velkou módou, nicméně problém je složitější. Snaha o maskulinní, „heterosexuální vzhled“ je stará jako gay pornografie sama, v minulosti možná dokonce intenzivnější než dnes. Americký gay porno

režisér Tim Kincaid (známý též pod pseudonymem Joe Gage) již v 70. letech popisoval své filmové postavy jako statné, fyzicky pracující muže, kteří vedle náhodných, jaksi zpestřujících sexuálních interakcí s dalšími podobnými muži vedou své každodenní heterosexuální životy¹⁷. Pouze předpoklad heterosexuality tedy není novinkou. Tou by mohl být, jak ukazuje Z. Slobodou citovaný slovenský teoretik Michal Bočák, nekonsensuální, vynucený charakter „fluidnosti“ identity [Bočák 2010]. Zatímco v Kincaidových filmech byl přechod mezi heterosexuálními a gay interakcemi libovůlí sebevědomého, dospělého muže (který má vše pevně v rukou), v současných produkcích citovaných M. Bočákem (typicky „Broke straight boys“, „Haze him“ apod.) je transgrese nedobrovolná, tj. za úplatu a pod tíhou vnějších okolností, jako je hmotný nedostatek či podstupování iniciačních rituálů / šikany na severoamerických školách apod.). Nekonsensuálnost takového sexu je pak často ostentativně dokládána manifestním znechucením účinkujících z probíhajícího aktu (typicky hazehim.com). V českém prostředí znám pouze jediný videomateriál, kde je heterosexuality/bisexuality účinkujících explicitně tematizována a nepřekvapí přitom, že uvedený krátký snímek je dějově koncipován jako „film o filmu“, tj. coby jakýsi druh reality show z natáčení.

3.2. Vizuální a textová analýza vybraných filmů dle časových etap

3.2.1.1 II. etapa - Frisky Summer 1 (1995)

Analýzu filmových materiálů zahájím u dvěma z prvních natočených snímků studia Bel Ami – Frisky Summer 1 a An American in Prague. Oba filmy, které byly vydány krátce po sobě v letech 1995 respektive 1997, vzájemně spojuje řada aspektů – tentýž produkční tým včetně jmenovaného režiséra Georgese Duroye, šablona scénáře, část hereckého obsazení a celková koncepce.

Děj filmu Frisky Summer 1 je situován do venkovního, přírodního prostředí, jako případný úkryt slouží milencům romantické stodoly, seníky či pouze lán vzrostlé kukuřice. Patrná je právě romantická stylizace těchto lokalit a staveb – nejedná se o klasická venkovská či lesní stavení a film se tak jasně zříká nároku na jakýkoli dokumentární či etnografický charakter, nepředstírá žádným způsobem zobrazení každodennosti. Jak napovídá už jeho anglojazyčný název, byl film určen především pro zahraniční publikum,

¹⁷ Například snímky „Kansas City Trucking Co.“ (1976) nebo „Oil Rigg“ (1978)

přičemž uvedená stylizace a mezinárodní složení aktérů (soudě alespoň podle jejich na obalu uvedených jmen a pseudonymů) ukazují, že cílem filmu nebylo v první řadě zobrazení českých gayů ani jakéhosi specifického češství v gay pornografii obecně.

Co se týká účinkujících, jedná se až na jednu výjimku o mladé muže či chlapce ve věku zhruba 18 až 25 let atletických postav, s jemným ochlupením (žádní zcela vyholení nebo výrazně ochlupení modelové), krátkými nebo polodlouhými moderně a stylově vyhlížejícími dobovými účesy, působící celkově velmi „vymydleným“ až „neposkvrněným“ dojmem. Co se týká dalších tělesných atributů (tohle je pornografie), nelze nezmínit „konkurenceschopnou“ velikost penisů účinkujících. Výjimkou byl tak jako výše opět jeden starší model s nadprůměrně velkým penisem. Ostatní účinkující lze však bez výhrady označit téměř za prototypy západních představ mladistvé mužské krásy, která u několika z nich nabírá až jisté femininní, androgynní rysy, které jen podtrhují dojem mladého věku aktéra.

V první scéně spatřujeme mladého muže s kovbojským kloboukem scházejícího ze svahu polem s obilím, které je zalito odpoledním sluncem. Pod svahem leží stodola, v níž je další mladý, tentokrát krátkovlasý muž provádějící onanii. Příchozí rovněž začne masturbovat a po prozrazení prvního muže dochází ke vzájemnému sexu. Pro tuto scénu je typické pevné rozdělení rolí (opticky starší „kovboj“ penetruje mladšího muže) a první ukázka způsobu práce s kondomem – ten je používán, není však viditelná scéna jeho nasazení.

Ve druhé scéně se objevují typičtí doboví modelové studia Bel Ami – velmi mladí chlapci s polodlouhými účesy a s velmi jemným, až androgynním vzezřením v obličejí. Modelové se chlubí atletickými těly, avšak muskulatura o sobě dává vědět spíše náznakem – rozhodně se nejedná o kulturisty či „fitkaře“. I těla tak zvýrazňují dojem mladého a zdravého, dosud plně nerozvinutého mladého mužství. Oba modelové, v dané scéně zobrazení jako rekreační cyklisté (sportovní duch), se ukryjí do seníku stojícího při cestě a oddají se sexu. Typickým jevem nejen této scény je skutečnost, že penetrovaný partner během styku nemá erekci. To by rezonovalo přinejmenším se dvěma předpokládanými aspekty videoprodukce společnosti Bel Ami – v první řadě s již diskutovaným mládím aktérů. Povadlý penis penetrovaného partnera již svou velikostí budí dojem velmi útlého mládí aktéra a připomíná téměř archetypální dvojici erast – eromen, ovšem s tím rozdílem,

že v současném případě není mezi oběma aktéry znatelný žádný věkový rozdíl.

Druhou asociací vynořující se v souvislosti s absencí erekce u penetrovaného partnera je výše diskutovaný předpoklad heterosexuality účinkujících. Přestože oba aktéři ztvárňují zřetelně konsensuální, vášnivý milenecký sex, může implicitní, nevýslovná představa heterosexuality penetrovaného vzbudit jak rozkoš ze „zlomení heteráka“, tak upevnit představu o autentičnosti aktéřovy maskulinity, neboť „hard cock never lies“¹⁸ a pravděpodobně není větší transgrese tradičního mužského genderového kódu, než když si „enculé“¹⁹ svou pozici penetrovaného užívá, nota bene jaksí fyzicky viditelným způsobem.

Samozřejmě se lze dohadovat, zda dotyční modelové nemohli být prostě a jednoduše během natáčení scény z nějakých důvodů indisponováni a nedosáhli tak erekce, nicméně je pochybné, že by režie při natolik nákladné produkci takovou chybu tolerovala, tudíž se absence erekce u penetrovaných partnerů jeví jako záměrný scénářistický prvek.

Použití kondomu je pro toto období produkce studia Bel Ami typickým, obdobně typickou, avšak v tomto případě nejen pro dané studio, je práce s ejakulátem. Česká gay pornografie beze zbytku převzala západní pornografickou konvenci viditelné ejakulace, přičemž v souladu s kánonem západní gay pornografie pozdních 80. a 90. let je ejakulace prováděna na vnější části těla obvykle u penetrovaných partnerů, typicky na záda, břicho nebo hrud', což odpovídalo pravidlům zobrazování praktik bezpečnějšího sexu, které jsou u různých pornografických studií dodržovány dodnes.

Mírně modifikovaná práce s ejakulátem je zřetelná hned v následující scéně – po orálním sexu s pevně daným rozdělením rolí penetrující partner ejakuluje na tvář druhého. Typickým znakem této konvence obecně je imperativ nepolykání semene – ejakulace je v rámci možností prováděna tak, aby se žádný ejakulát nedostal do úst či očí partnera. Penetrovaní tak často v daných scénách zavírají oči a ústa a obličejem uhýbají z předpokládané „trajektorie“ ejakulátu, přičemž působí velmi křečovitým, nevěrohodným dojmem, který podtrhuje často viditelně velmi strnulé stažení úst, popřípadě jejich falešné otevírání naznačující úmysl reprezentované postavy ejakulát polknout, při kterém je však povýtce patrná snaha se takovému kontaktu za každou cenu vyhnout. Režisér filmu Frisky

18 A. Ginsberg „Love Comes“

19 Z fr.: „napíchnutý“, „nabodnutý“, hanlivé označení pro pasivní gaye i gay muže obecně

Summer si těchto nuancí byl zřejmě dobře vědom, protože v jeho podání působí konvence „bezpečného výstřiku na obličej“ poměrně nenuceně a autenticky, jakkoli nijak nepřekračuje popsané mantinely.

Ve čtvrté scéně analyzovaného filmu se představuje tříčlenná chlapecká parta, která se po dovádění v potoku oddává vzájemnému škádlení, vyvolávajícímu dojem zdravě maskulinního (tj. individuálního – odděleného a soutěživého), „rošťáckého“ ducha účinkujících. Ti se po epizodě škádlení s mokkými ručníky oddají společné onanii. Společná onanie je další konvenční scénou heterosexuální gay pornografie, jejímž cílem je přivést do intimní blízkosti dva muže, explicitně označované za heterosexuály, kteří poté každý zvlášť masturbují, často s ostentativním zaměřením pohledu mimo tělo druhého muže na obrazovku v pozadí, odkud se linou jasně patrné hlasy žen vzdychajících a naříkajících v heterosexuální pornografii. Situace může mít dvě vyústění – buď mezi muži zůstane až do ejakulace takto symbolicky vystavěná hranice stvrzující jejich neotřesitelnou heterosexuálnost a oddělenost (= „pravé, nefalšované mužství“), nebo je jeden z mužů „zlomen“ a (nejčastěji orálně) uspokojí druhého aktéra. Taková scéna tedy může podtrhovat jak neotřesitelnost a jasnou vyhraněnost heterosexuální mužské identity, tak i její prostupnost a fluiditu.

V daném případě se v jistém smyslu podařilo tvůrcům oba efekty zkombinovat – všichni tři účinkujících nejdříve ve skupině samostatně masturbují a vyvrcholí (každý na své břicho) a poté se oddají společnému sexu.

V další, páté scéně, se představuje výše zmíněný výjimečně vyvinutý starší model. Jeho výjimečnost je dále podtržena tím, že je zde prezentován jako voják – je oděn v maskáčích, na hlavě má i během sexu vojenskou čapku a dojem solitérní oddělenosti a nepřístupnosti je zdůrazňován i stálou přítomností slunečních brýlí, skrze které není tomuto herci po dobu celé scény nikdy vidět do očí. Scénář se drží binárního rozdělení rolí, mladší ne-voják partnera nejdříve orálně uspokojuje a poté rozevře své slabiny pro nadprůměrně velký armádní penis. Zajímavá je opětovná absence erekce u penetrovaného partnera.

V poslední šesté scéně se navrácí pár mladých cyklistů, kteří si v sexu tentokrát vymění roli aktivního a pasivního partnera, nicméně v rámci této konkrétní scény hranice

svých rolí nijak nepřekračují.

3.2.1.2 II. etapa - An American in Prague (1997)

Film *An American in Prague* (1997) se od výše analyzovaného snímku *Frisky Summer* nijak zásadně neliší, nicméně je to právě tento snímek, který je považován za průkopnický z hlediska popularizace českého gay porna v zahraniční i v zámoří. Četné zdroje jej označují za jeden z komerčně nejúspěšnějších, ba dokonce za komerčně vůbec nejúspěšnější gay pornografický film všech dob²⁰.

Děj snímku je zasazen do pražských bytů, ulic a barů a je postaven na jednoduchém příběhu amerického turisty, který za doprovodu svého pražského společníka objevuje lechtivá tajemství české metropole. Na rozdíl od snímku *Frisky Summer* tak „Američan“ využívá zcela běžné kulisy pornografických filmů, což je v rozporu s tvrzením G. Duroye, že české filmy si získávají příznivce především natáčením v zajímavých a nezvyklých exteriérech, jako jsou opuštěné tovární haly, vojenské areály apod.²¹

V úvodní scéně „Američana“ potkáváme jednu z „androgynních“ hvězd filmu *Frisky Summer 1*, která na posteli penetruje zhruba stejně starého krátkovlasého muže. Scéna se odehrává v na svou dobu luxusně zařízeném bytě a obsahem nijak nevybočuje z „bel amiovského“ průměru: chráněný anální styk, pevné binární role, absence erekce u penetrovaného, ejakulace obou partnerů na břicho penetrovaného.

V následující scéně jde hlavní protagonista z první scény přivítat na letiště „amerického turistu“. Po nezbytném českém pivu se oba vrací zpátky do zmiňovaného bytu, kde host – mladý blondatý kluk s typickými rysy produkce *Bel Ami*, tedy i s jistým androgynním nádechem, svému hostiteli nejprve předvede improvizovaný striptýz a posléze se oba oddají sexu. Host je v roli penetrovaného, přičemž na rozdíl od předchozích scén – a kamera to svým záběrem patřičně doceňuje – je patrná jeho erekce.

Ve třetí scéně se setkáváme s obdobnou dvojicí a s obdobným scénářem, zajímavostí je práce s předkožkou penisu při orálním sexu – ve scéně je dáváno manifestním způsobem

20 Například na www.gaystore.cz

21 Magazín SOHO č. 4/95

na odiv, že penetrující aktér není obřezaný – dle mého názoru se tím dále prozrazuje primární určení snímku pro severoamerický trh, kde je mužská obřízka nepoměrně častějším jevem než u nás a poptávka po „uncut cocks“ v pornografii je výrazným tamním fenoménem.

Z dalšího lze jmenovat sexuální scénu z šatny pražského stripbaru končící výše diskutovaným „bezpečným výstřikem na obličej“, který se však v současné scéně jeví jako nepovedený – ejakulát svůj „cíl“ zcela minul. Závěrečná scéna filmu pak představuje znovu jeho hlavního protagonistu ve víru vášnivého mileneckého sexu s americkým hostem – a obdobně jako u filmu *Frisky Summer 1*, i zde se v závěrečné scéně role prohazují, tj. hlavní „hrdina“ je tentokrát v roli penetrovaného, nicméně v průběhu scény samotné se role obou aktérů nemění.

3.2.1.3 II. etapa - Horké menu aneb hotelová noc plná sexu (1998)

Výběr filmů z druhé fáze historického vývoje českého gay porna uzavírá snímek *Horké menu aneb hotelová noc plná sexu* z roku 1998, vyrobený společností Princ Press a režírovaný Romanem Černíkem (v titulcích filmu pod pseudonymem Namor Kinrec). Jestliže oba výše rozebírané filmy z produkce studia Bel Ami lze považovat za zástupce výše diskutované „globální“ gay pornografie, určené apriori pro zahraniční publikum a tedy za filmy i ve vlastním, domácím prostředí víceméně exotické, domnívám se, že snímek *Horké menu* je jakýmsi jejich antipodem, standardním příkladem české teritoriální gay pornografie s českou produkcí, českými herci a určené primárně pro české publikum.

Horké menu obdobně jako snímek *An American in Prague* využívá motivu turistů přichozích do Prahy. Úvodní záběry filmu představují dvojici partnerů s cestovními zavazadly na procházce po pražských památkách, kteří posléze zamíří do „hotýlku“, kde se – jak hlásá text na přebalu kazety - „kolem klukovského milování nechodí po špičkách“. Film se rozbíhá ve velkém stylu – hned na úvod režie zařadila „trojku“, kdy se ke zmiňované dvojici připojí pokojský svedený jedním z přichozích mladíků. Druhý z nich je mezitím ve sprše a oddává se autoerotice. Scény sólové masturbace se zdají být pro dané období typické, v pozdějších letech však z filmů prakticky vymizely, výjimku tvoří jen nepočetná skupina pozdějších filmů zaměřených výhradně na onanii (tj. obsahující pouze

sólové masturbační scény), mezi které patří například snímek Solo Boys (Amigo Media 2005) či Superboys (Amigo Media 2006), popřípadě již zmiňované zahraniční „heterosexuální gay“ produkce, kde je cokoliv více než autoerotika v zásadě nepřipustné.

Herci při análním sexu používají kondomy, jejichž navlékání není zaznamenáno. Oba „partneři“ se během scény vystřídají v „aktivní“ a „pasivní“ pozici, zatímco pokojský, zřetelně nejvíce maskulinní účastník, zůstává po celou dobu penetrujícím účastníkem. Jeho dominantní úlohu podtrhuje závěrečná ejakulace na záda jednoho z partnerů. Stejně tak jako chybí pohled na fázi navlékání kondomů a zasunutí penisu do análního otvoru, tak není přítomná ani fáze vytažení penisu a stažení kondomu. Sřih přechází z probíhající soulože rovnou do okamžiku, kdy se penetrující partner masturbační přivádí k vyvrcholení – samotné vytahování penisů před vyvrcholením je dokladem, že i filmy společnosti Princ Press přijaly západní konvenci viditelné externí ejakulace. Co se týká zbávajících dvou účastníků, první z nich ejakuluje na své břicho, zatímco druhý se pokusí o úkon, který jsem výše popsal jako „bezpečný výstřik na obličej“. S ohledem na sex ve třech, práci kamery a provozování sexu v různých komplexních polohách nelze u dané scény spolehlivě zhodnotit absenci či přítomnost erekce u penetrovaných mužů, snad vyjma situace, kdy muž penetrovaný druhým mužem sám penetruje třetího partnera.

Ve druhé scéně opouštíme hotelový pokoj a nahlédneme do kuchyně, kde i přes pilnou přípravu pohoštění zbývá čas na erotiku. Kuchař zde nejdříve jemnými a posléze méně jemnými doteky svede opticky mírně mladšího pomocníka k sexuálním hrátkám. Znázorňovaný sex působí velmi standardizovaným, průměrným dojmem, tj. nejprve je předváděn vzájemný orální sex, poté binárně vykolíkován anální sex, kdy (třebaže mírně) starší partner penetruje mladšího a závěrečné vyvrcholení na záda penetrovaného. Jistou anomálií je tak jen ejakulace penetrovaného na tvář aktivního partnera. Konkrétní provedení tohoto úkonu je zde téměř komické – druhý z partnerů se natolik odklání, že je při vlastní ejakulaci potřísněn na temeni a uchu. Nemohl jsem si dále nevšimnout těžko pochopitelné nekonzistentnosti - aktér nastavující v posledním jmenovaném kroku svůj obličej se v daném okamžiku tváří velmi křečovitě a současně jakoby manifestně otevírá i nervózně svírá rty, což by značilo na výše popsaný odmítavý přístup k přijímání spermatu, avšak ihned po ejakulaci si partnerův penis vezme do úst a provádí felaci, tedy alespoň část ejakulátu musí nutně pozřít.

Třetí scéna přivádí do centra zájmu otázku samotných aktérů – v této konkrétní scéně se v recepci hotelu setkává mladý světlovlasý kulturista a zhruba stejně starý nebo mladší štíhlý muž asijského vzezření. Všichni aktéři ve filmu se pohybují ve věkovém intervalu zhruba 20 – 30 let, jde o – tradičně nahlíženo – atraktivní, leč evidentně hůře placené a rozhodně méně stylizované modely, než jací byli prezentováni v analyzovaných filmech společnosti Bel Ami. Díky tomu však s odstupem času film *Horké menu* nabízí pestrou a patrně i věrnou (tj. nepřiliš stylizovanou) přehlídku soudobých mužů různých typů a stylů. Jsem toho názoru, že možná právě díky někdejšímu finančnímu omezení, kdy produkce nemohla najmout na natáčení drahé profesionální modely, se ve filmu *Horké menu* prezentuje typ obyčejného, ne-dokonalého českého kluka ve své syrové, „nenašminkované“ podobě, která nemá téměř nic společného se standardizovanou, stylizovanou a normativní figurou „boy next door“.

Oba aktéři v současné, třetí scéně vyčnívají každý svým způsobem z průměru. První z nich je zvláštní svou vypracovanou muskulaturou, která nebyla přítomna ani v analyzovaných filmech Bel Ami. Druhý z účinkujících se vyznačuje odlišnou etnickou příslušností – dle svých vědomostí si troufám tvrdit, že se jedná o vzácný (ne-li unikátní) případ českého gay pornofilmu, ve kterém účinkuje Asiat, respektive muž vizuálně přínáležející k některému z asijských etnik. Je otázkou, zdali bylo jeho obsazení otázkou nutnosti z nedostatku jiných možností nebo záměrným „okořeněním“ filmu prostřednictvím účasti exotického modela, či prostou náhodou bez zvláštní motivace, která by však minimálně ukazovala na otevřený, liberální přístup ve výběru modelů. Ve filmu samotném, na přebalu kazety ani v nabídkových katalozích není účast tohoto herce nijak specificky tematizována, což by spíše odporovalo tezi záměrného obsazení uvedeného muže, na druhou stranu tak lze výrobce filmu jen těžko podezírat ze sexuální fetišizace odlišné etnické příslušnosti a jejího komerčního zneužívání.

Scéna samotná dále nabourává standardní schéma tím, že se v celé délce točí kolem vzájemného mazlení a orálního sexu, k anální penetraci nedojde. Fáze ejakulace zde má svá specifika – jako první ejakuluje světlovlasý atlet a to na tvář svého partnera. Ten se od ostatních aktérů liší tím, že si daný okamžik – divácky nahlíženo – skutečně užívá (což se u erotiky logicky předpokládá), tj. nijak významně před výstřikem neuhýbá a nelze u něj pozorovat žádnou křeč. Téměř by se chtělo říci, že se zde jedná o profesionálně zvládnutý „bezpečný výstřik na obličej“, kdy při zachování relativní míry bezpečnosti (žádné sperma

v ústech nebo v očích) nebudí herec v divákovi dojem odporu nebo strachu. Zcela jiná situace nastává v okamžiku, kdy si oba aktéři vymění pozice. „Asijský“ kluk ejakuluje na hrud' svého partnera, který se během tohoto děje sice ostentativně olizuje, nicméně ze záklonu jeho hlavy i z jisté celkově nepřírozené ztuhlosti (přestože výstřik je směřován na hrud' a nikoli na obličej) je patrné, že si dává dobrý pozor na to, aby se pozření partnerova spermatu obloukem vyhnul.

Ve čtvrté scéně se na scénu vrací známý pokojský, který tentokrát podlehne svodům dalšího z hotelových hostů. V souvislosti s rozbořem první scény bylo řečeno, že právě postava pokojského zůstala v průběhu celé scény čistě aktivní, tj. výhradně penetrující. Tento charakter si postava uchovává i v současné scéně. Její dominantní charakter podtrhuje i volba typu spodního prádla – zatímco všichni ostatní aktéři filmu, u nichž bylo během scén pozorovatelné jejich spodní prádlo, se honosili provokativně stříženými, vysoce vykrajovanými slipy, pokojský se v současné scéně odhaluje v „chlapských“ trenýrkách (boxerkách). Je k neuvěření, jako váhu mají nejen čeští gay muži tendenci připisovat typu svého spodního prádla. „Boxerkový imperativ“ je v české gay komunitě tak výrazným fenoménem, že by si bezpochyby zasloužil vlastní odborné zpracování. Výše uvedený filmový výčet poukazuje minimálně na to, že to tak nebylo vždycky. Slipy versus boxerky vedou v analyzovaném filmu v poměru 3:1, což si vysvětlují jako možný synergický efekt dobové módy a výše zmiňované méně „důsledné“ stylizace filmových postav a v důsledku toho jejich nezamýšlené etnografičnosti.

Závěrečná pátá scéna již nenabízí žádné momenty, které by nebyly výše diskutovány, za zmínku stojí návrat penetrujícího kuchaře ze druhé scény, který si i v současné scéně zachovává svou výhradně aktivní roli v análním sexu, a vedle toho i výrazná vizuální nedokonalost obou účinkujících modelů.

3.2.2.1 III. Etapa – I Saw It In Your Eyes (2003)

Analýzu snímků III. vývojové etapy české gay pornografie zahájím rozbořem filmu „I Saw It In Your Eyes“ režiséra Dana Komara, vytvořeného v produkci studia Triumvirate Productions. Snímek je pokusem o vytvoření historicky laděného dějového pornofilmu, časově zasazeného zhruba do přelomu 19. a 20. století.

Již úvodní přehra filmu prozrazuje několik jeho charakteristických rysů – dlouhý záběr na Pražský hrad v černobílém provedení s imitací ruchů navozujících dojem archivního snímku ohlašuje děj zasazený do minulosti, celkové provedení pak diváka připravuje na velmi lacinou, amatérskou realizaci filmu.

V úvodní scéně se seznamujeme s jedním ze dvou hlavních protagonistů snímku – mladým světlavým mužem v dobovém aristokratickém oděvu a s velmi současným sestřihem vlasů. Mladíka zastihne nenadálá nehoda, když z okna nad ním spadne květináč s pelargonií, který se mu roztrhne o hlavu. Muž omdlí, načež je okraden dvěma mladými chlapci „z ulice“. Ti se poté uchýlí do staré dílny kde si rozdají uloupené peníze – zcela zřetelně současné české tisícové bankovky – a poté následuje první sexuální scéna. Vedle současných peněz a opětovně viditelných zcela moderních účesů aktérů se v dané scéně jeví pohříchu poněkud nepatřičně i bezvýhradně používané kondomy při análním sexu. Sexuální scéna, do níž se posléze zapojí i třetí, na pohled rovněž velmi mladý herec, končí ejakulací na záda penetrovaných.

Následující scéna je téměř archetypálního charakteru, a to hned dvakrát. Jsme svědky toho, kterak dva „mladí lordi“ vychází z *branky* jejich předpokládaného honosného sídla, před níž se povaluje pár žebráků. Jeden z nich, ve kterém poznáváme hrdinu úvodní scény (zásah muškátem se patrně neobešel bez následků), však šlechtici padne do oka. Ten se jej rozhodne vyzdvihnout z prachu cesty a odvést do zámku svého paláce. Zde se divákům mohou vybavovat celé anály obdobných příběhů z celé západní literatury, od *Pygmalionu* až po paní Stoneovou Tennesseeho Williamse, od jejich poetiky až po jejich etické a genderové konsekvence.

Druhý archetypální aspekt scény spočívá v její řemeslné nedotaženosti, toporném hereckém projevu a celkové kýčovitosti, díky čemuž je daná scéna jakousi kvintesencí celé jedné tradice české gay pornografie. Mimochodem, právě tato scéna dala filmu jeho název, neboť když se mladý lord a žebrák poprvé podívají vzájemně do očí, patrně v nich spatří svůj osud, produkce však zřejmě měla za to, že uvedený moment není dost výmluvný, pročež krásnému žebrákovi instalovala do očí blyštivé animované hvězdičky.

V následující scéně je – mezitím opět zemledlý – žebrák omyt, oholen a ostříhán (takže se z víceméně věrohodně stylizované historizující postavy stal opět moderním

pornohercem), načež si mladý atletický lazebník povšimne žebrákovy erekce a dané situace plně využije, přičemž je jasně zřetelná jeho vlastní erekce. Další scéna nás přivádí do lordových komnat, kde se jmenovaný aktér oddává sexu s obdobně stylizovaným partnerem. Relativně standardně, binárně a stylově zcela ahistoricky laděná scéna má i standardní soudobý závěr – ejakulaci na záda penetrovaného.

V následující scéně se ocitáme v kuchyni – mimochodem, je to zřetelně tatáž kuchyně, ve které se odehrávala část filmu *Horké menu*, což by mohlo naznačovat na určité vazby mezi oběma produkcemi. K mladým souložícím kuchařům se o chvíli později přidá třetí vyspělejší muž, dříve představený jako lazebník, nyní coby zahradník. Na scéně je specifický její závěr – zahradník ejakuluje na záda dříve penetrovaného mladého kuchaře, avšak na rozdíl od ostatních scén kamera explicitně zobrazuje akt vytažení penisu z anu. Celý popisovaný děj se jeví coby snímáný dvěma kamerami a tudíž jako jeden nepřerušovaný záběr točený s jediným střihem ze dvou úhlů, jako kdyby zahradník těsně před vyvrcholením vysunul penis ze svého partnera a přirozeně ihned ejakuloval. Dojem je to povedený, nicméně díky použití kondomu prakticky neuskutečnitelný, znovu se tu tedy stáváme svědky již diskutovaného „magického“ zmizení kondomu z penisu penetrujícího partnera před jeho ejakulací.

Další scéna stojí poněkud mimo dějovou linii celého filmu a představuje trojici chlapců užívajících si sex na seně v jakési maštali. Scéna je opět specifická svým závěrem, ve kterém není patrná ani nejmenší snaha o „bezpečný“ výstřik na obličej, naopak – role spermatu se zde přesouvá z pozice jakéhosi žánrově nutného zla, potenciálně odporné a nebezpečné tělesné tekutiny, k navýsost fetišizované rekvizitě – přijímající partner zpřímá nastavuje otevřená ústa a ejakulát aktivně přijímá, zdá se, že následující roztírání spermatu po jeho tváři a ústech je prováděno spíše za účelem maximální filmové vizibility než čehokoli jiného. Sperma je penetrovaným aktérem přijímáno doslova s chutí, v jeho projevu není patrné žádné implicitní odmítání nebo křeč, tolik typické pro výše diskutovaný snímek *Horké menu*.

Následující scéna se odehrává na přijatelně stylizované loďce plující po Vltavě. Do sexu se zde zapojuje hned pět účinkujících, většinou známých z předcházejících scén. Pozoruhodná je opět explicitně snímaná absence erekce u penetrovaných partnerů, nicméně na rozdíl od analyzovaných filmů studia *Bel Ami* se zde daný prvek jeví spíše

jako nezamýšlený a nežádoucí – dotyčný aktér se později (neúspěšně) pokouší svůj stav pomocí masturbace napravit.

Následuje výjev „oficiálního“ setkání zotaveného a „zcivilizovaného“ žebráka a jeho „zachránce“. Později se dvojice setkává ve vyzdobeném altánku (?) u vody (v rohu záběru do očí bijící reproduktor nebo kus jiné moderní techniky) a poprvé se oddá společnému sexu. Penetrujícím je lord zachránce, který v závěru ejakuluje na obličej svého nového miláčka. Ten pak uvede do praxe již zmíněnou zvláštní konvenci „bezpečného výstřiku na obličej“, po kterém bezprostředně následuje felace penisu dříve ejakulujícího partnera, čímž se bezpečnostní význam této praktiky výrazně degraduje. Závěr filmu sází na romantické ladění. „Zachráněný“ mladík hladí šlechtice po tváři - patrně z pocitu neskonalé vděčnosti - a scénu uzavírá subtilní polibek.

Snímek *I Saw It In Your Eyes* je počinem plným protikladů. Na jedné straně nelze tvůrcům filmu upřít poměrně odvážný, zajímavý a v českých podmínkách neotřelý a ambiciozní nápad. Jeho realizace však už za smělým plánem pokulhává, ostatně jak napovídají titulky, film byl natočen za jediný den. Ponechme stranou některé zbytečné rušivé detaily, jako byly zmiňované současné bankovky, moderní technika v záběrech či – přinejmenším z jistého pohledu na věc - těžko postradatelné kondomy. Je to hlavně práce s herci, která celý film naprosto shazuje. Tvůrci se nedokázali vymanit z české konvence obsazování mladých modelů, kteří tak ve filmu ztvárňují i postavy, pro které by se z kontextu děje hodili modelové o generaci starší. Pozoruhodná je i jejich stylizace, která se nejvýrazněji obnažuje především ve scéně „zcivilizování“ žebráka – „ostříháním vlasů“ (šlo patrně o paruku) a oholením vousů dotyčný herec přišel o část prvků tradičně vnímané maskulinní krásy, aby mu byla „vrácena“ jeho téměř dětská podoba.

Jistě lze namítnout, že mnou použité označení „mladý lord“ může ve skutečnosti popisovat tvůrci zamýšlený stav věcí, avšak herci se ve filmu jako mladí nechovají, naopak je v jejich projevu patrná snaha o imitaci stereotypního distingovaného až snobského projevu, který s jejich zjevným mládím naprosto nekoresponduje. Tento rozpor má i své genderové a etické implikace – tvůrci filmu rozdělením rolí efektivně reprodukují tradiční schéma hegemonního mužství, kdy „starý mladý“ aristokrat využívá své ekonomické a symbolické moci a penetruje své zjevně mladší sloužící, což mu však dále nebrání v tom, aby se na ulici „ujal“ bezprizorního žebráka (není zřejmé, zda se dotyčný

rozvzpomene na svou vlastní totožnost, ani zda mladý lord o tuto formu pomoci nějak usiloval) a učinil jej svým (penetrovaným) milencem. Korunu celému problému nasazuje závěrečná scéna, z níž je zřejmé, že „zachráněnému“ se jeho sexuální instrumentalizace líbí a svého „ochránce“ si za ni dokonce zamiluje. Zde plně rezonují výše diskutované argumenty radikálních a antipornografických feministek o mocenské saturaci a androcentrické / heterosexistické povaze pornografických filmů. Jak vidno, ani česká gay pornografie se těmto problémům nevyhnula.

3.2.2.2 III. etapa - Czech Inn (2003)

Ve výše diskutované historii české gay pornografie jsem zmínil skutečnost, že s postupem let začíná na českém území působit stále více zahraničních studií a produkcí. Jako další film pro analýzu jsem zvolil snímek „Czech Inn“ natočený v roce 2003 studiem HDK International, které je dceřinným podnikem chvalně i nechvalně proslulého amerického barebackového studia Hot Desert Knights.

Studio Hot Desert Knights bývá zmiňováno v souvislosti s výše diskutovaným studiem Treasure Island Media Paula Morrise, neboť obě tato studia se vyprofilovala coby dokumentující subkulturu gay mužů záměrně provozujících sex bez kondomu, se specifickým subkulturním povědomím, na nějž je navázán tzv. „virový fetišizmus“ a proklamované cílené „serokonverze“, tj. oboustranně cílený přenos viru z jednoho příslušníka subkuktury na druhého. Zvláště tento fakt, tj. natáčení nechráněného sexu a rizikových praktik ve skupinách s HIV pozitivními i HIV negativními účastníky, se ve Spojených státech stal terčem tvrdé kritiky, na kterou obě studia reagovala jiným způsobem. Zatímco Paul Morris se vydal cestou genderově konzervativní a subkulturní apologie provozovaných a v jím produkovaných filmech znázorňovaných praktik, studio Hot Desert Knights se vydalo (alespoň na určitý čas) neméně kontroverzní cestou tzv. „serosortingu“, tj. vzájemným oddělením HIV pozitivních a negativních účinkujících při natáčení. Tento přístup snad mohl napomoci v zabránění dalšího šíření viru na HIV negativní muže, ale nijak neřeší udržování a potenciální zhoršování stavu samotných HIV pozitivních účinkujících. Jak se vyjádřila teoretička Kateřina Kolářová: „Je to nesmysl. Vypadá to jako by si mysleli, že u HIV pozitivních už je to všechno jedno“²².

22 Výňatek z rozhovoru s autorem

Vedle teoretických východisek obě studia spojují i identické zobrazované sexuální praktiky. Jak jsem již výše uvedl, pracuje barebacková pornografie s konceptem maximální vizibility, v jehož rámci je specifickým způsobem pracováno se spermatem. Barebackový subkulturní rituál – spojení muže s mužem až na pokrevní - „sero“ - úrovni vyžaduje interní ejakulaci semene. To je ale v rámci zavedených pornografických konvencí problém, poněvadž v takovém případě chybí ve filmu viditelný výstřik, který je klíčový pro diváckou „uvěřitelnost“ pornografického snímku obecně (T. Dean v citovaném textu parafrázuje zmiňovaný Ginsbergův výrok větou „cumshot never lies“). S tímto problémem se režiséři vyrovnávají dvěma hlavními způsoby: prostřednictvím zobrazení tzv. „compromise cumshot“ a „reverse cumshot“. Compromise cumshot je takový způsob znázornění viditelné ejakulace, kdy penetrující partner těsně před vyvrcholením vysune penis z anu penetrovaného partnera. Jakmile začne první muž viditelným způsobem ejakulovat, penis opětovně zasune do řitního otvoru partnera. „Reverse cumshot“ je oproti tomu takovým způsobem reprezentace ejakulace, kdy se kamera po interní ejakulaci penetrujícího partnera v anu penetrovaného partnera přesune k jeho řitnímu otvoru a zaznamenává z něj samovolně vytékající nebo úmyslně vytlačované sperma sloužící jako viditelný důkaz interní ejakulace. Zcela běžným jevem je kombinace obou těchto způsobů, kdy penetrující partner napřed provede „kompromisní“ ejakulaci a penetrovaný partner následně provede „reverzní“ ejakulaci.

Snímek „Czech Inn“ má s tímto barebackovým kánonem leccos společného, ale zároveň vykazuje i výrazné odlišnosti. Snímek v úvodu nabízí pohled na sluncem zalitý Pražský hrad, nad nímž se objeví název filmu. Je patrné, že „český“ charakter je zde vnímán jako lákadlo pro zahraniční diváky a na rozdíl od filmů studia Bel Ami je explicitně verbalizován. Hned na druhém záběru si v titulcích můžeme přečíst anglojazyčné pozvání od českých kluků z Prahy ke strávení víkendu na venkově a následující záběry zobrazují partu mladých mužů vystupujících na venkovské ulici ze starých škodovek a nosících zavazadla do jedné z rekreačních chat.

Hned první sexuální scéna nabízí asi nejvíce analogii s „ortodoxním“ bareback pornem. V této scéně se na posteli v podkrovní místnosti setkávají mladý a zřetelně starší muž, kterého pak nacházíme – v rozporu s běžnými pornografickými konvencemi – v roli penetrovaného. Touto genderovou transgresí a nezbytným sexem bez kondomu však analogie s ortodoxní barebackovou pornografií v zásadě končí – mladší z partnerů sice při

ejakulaci přijímá do úst sperma druhého muže, ale interní ejakulace ani její výše popsané varianty nejsou přítomné, druhý z mužů ejakuluje na břicho partnera.

Druhá scéna je pak vyjma nechráněného análního sexu řešena zcela konvenčním způsobem: účinkují dva mladí muži v pevných binárně rozdělených rolích, finální ejakulace míří na obličej aktivního partnera, ten však zcela v souladu s výše popsanou starší českou tradicí samotnému výstřiku uhýbá a následně zjevně křečovitým způsobem provádí felaci.

Snímek neobsahuje mnoho dialogů, ale přinejmenším jeden je pozoruhodný. Je otázka, zda lze daný prvek vůbec označit za dialog, zvuková stopa není zcela srozumitelná, každopádně jeden z aktérů následující scény vyzývá druhého, aby mu nastavil své pozadí, a to s příslibem, že jej „opíchá jako chlap“. Výjev působí poněkud nanuceně, lze se oprávněně dohadovat, že uvedený „výrok“ byl vysloven spíše na pokyn režiséra, než že by šlo o spontánní projev herce. Setkáváme se tak s analogickou interpretací „bareback“ sexu, jaká zazněla ve výše diskutovaném textu Paula Morrise – bareback sex, navíc v „aktivní“, penetrující roli, je ten pravý chlapský sex. Heterosexismus a na něj napojená mizogynie v efektu, další doklad toho, že výše diskutované feministické teze jsou aplikovatelné i na českou gay pornografii. Jak napovídá výše uvedená část rozboru, snímek „Czech Inn“ nepracuje pouze se sexuální fetišizací nacionální příslušnosti, nýbrž je v mnoha ohledech skutečně velmi „český“, od většiny modelů a jejich charakteristik přes většinu zobrazovaných sexuálních praktik až po jistou upachtěnost a kompromisní „řemeslné“ zpracování, které se s úrovní originální produkce Hot Desert Knights může jen obtížně srovnávat. Geneze snímku spočívala patrně v jeho lokální české produkci a výrobě *pro* studio HDK International.

Zaměření snímku na zahraniční publikum je patrné i z neobvyklé pozornosti, kterou kamera v následující scéně věnuje přetažené předkožce jednoho z účinkujících. Film dále pokračuje ve zvoleném kurzu, tj. na obrazovce se střídají různí mladí aktéři, zjevně profesionální modelové sice atraktivních rysů, ale již poněkud neautentického, silně stylizovaného charakteru. Ejakulace jsou zaznamenávány na břicho, prsou nebo na ústech, nikdy však není zobrazena interní ejakulace ani žádné její varianty. Film taktéž nikdy nestírá hranice mezi štábem a herci, což je typické například pro filmy z produkce Treasure Island Media. Snímek Czech Inn tak nevykazuje mnoho společných rysů s

ortodoxní americkou barebackovou pornografií a místo toho se zdá být jednou z prvních vlaštovek nové vlny v (nejen české) gay pornografii, kterou lze v logice mého výkladu označit jako „heterodoxní“ barebackovou pornografií.

3.2.2.3 III. etapa - Když jeden nestačí... (2005)

Analýzu druhé skupiny filmů uzavřu rozbořem snímku „Když jeden nestačí...“ studia Amigo Media CZ, vyrobeného v roce 2005. Přebal DVD hlásá, že ve filmu účinkují „104% original czech boys“ a navzdory tomuto lákadlu mířenému patrně ponejvíce na zahraniční zákazníky se jedná o velmi „teritoriálně“ střížený film, alespoň z hlediska produkce – obsazení tvoří domácí modelové, video – ač na DVD – obsahuje pouze originální české znění a i samotný název filmu je na rozdíl od většiny výše rozebíraných snímků českojazyčný.

Radikálně odlišná je však koncepce obsahu – jedná se o barebackový gang-bang snímek, který navzdory svému zřetelně tuzemskému původu výrazně tíhne ke konvencím americké ortodoxní barebackové pornografie. Děj filmu je velmi prostý, tvoří jej v zásadě jedna dlouhá gang-bang scéna odehrávající se v hale rodinného domu. Ústřední postavou, „bottom“, čili skupinově penetrovaným jedincem je „19letý Tomáš“, který „neztrácí čas“, protože „na světě je tolik kluků a tak málo času. 12 frajerů najednou jeho nadržená díra klidně snese! A jak ráda... Bez kondomu!“ Tolik text na přebalu. Zmiňovaných „dvanáct frajerů“ působí ve skutečnosti mladším dojmem než u uvedeného „bottom“ Tomáše, jedinou výjimku tvoří jeden z modelů, který je ve srovnání s ostatními zřetelně starší a atletičtější stavěný.

Film začíná scénou, při níž bottom Tomáš stojí na rozměrném stole a ostatní aktéři rozestavění okolo stolu se jej dotýkají a hnětou jej na různých částech těla. Všichni herci jsou na začátku ve spodním prádle – už jsem zmiňoval boxerkový imperativ? - z něhož se postupně vysvlékají. Po fázi skupinového rimmingu (dráždění anu jazykem) je Tomáš postupně penetrován téměř všemi účastníky, kteří při ejakulaci provádí výše diskutovaný tzv. „compromise cumshot“, tedy vytažení penisu těsně před ejakulací a jeho opětovné zasunutí po ejakulaci nebo ještě v jejím průběhu. Výjimku tvořil pouze jeden z modelů, který se výrazně angažoval při fázi rimmingu, ale do samotného análního gang-bangu nezasahoval. To je zajímavé z hlediska toho, že uvedený model vystupoval v obdobně

koncipovaném a zhruba v téže době vydaném filmu téže společnosti s názvem „Šmírák“, ve kterém se zhostil role „bottom“. To by odpovídalo Deanově argumentu, že verzatilita (tj. střídání aktivní a pasivní role zejména v análním sexu) je v podmínkách barebackové subkultury nepřipustná.

Ze skupiny herců typově vyčnívá ještě jeden model, který se výrazně liší svým vzhledem, který nijak nekoresponduje s obvyklým vnímáním mužské krásy - uvedený mladý muž je spíše rachitický, má výrazně bledou pokožku, polodlouhé vlasy neurčitého střihu a specifické rysy v obličeji. V úvodní scéně na sebe tento model mezi ostatními upozorňuje výraznými, poněkud vytahanými červenými slipy s puntíky. Samozřejmě se lze tázat, proč byl herec takového nekonformního typu do filmu obsazen. Domnívám se, že důvody mohly být ryze praktické. Dle vzhledu ostatních modelů je patrná snaha režie obsazovat spíše typické mladistvé maskulinní krasavce, nicméně je možné, že jich pro natáčení nebylo dost (což by vysvětlovalo i poněkud redundantní přítomnost výše uvedeného druhého „bottom“), protože bareback gang-bang je v našich podmínkách dodnes spíše exotickým tématem a před deseti lety ještě navíc docela novým, účast ve filmu se tak mohla jevit spíš podezřele než atraktivně. Tvůrčímu týmu byl uvedený atypický model znám, neboť vystupoval v jednom ze staších snímků studia, ve kterém ztvárnil autoerotickou scénu, tudíž – z čistě pragmatického hlediska – se jeho obsazení přímo nabízelo.

Film po úvodní gang-bang scéně pokračuje ve volnějším stylu, kdy na desce stolu vždy některý z aktérů v různých polohách penetruje Tomáše a zbývající buď přihlížejí, masturbují nebo si vzájemně „vypomáhají“. Film má dva pomyslné vrcholy – prvním z nich je – podle toho co vím v české gay pornografii dříve neviděná – dvojitá anální penetrace bottom, tj. prvek, který se ani v ortodoxní barebackové pornografii nevyskytuje příliš často, zatímco druhým vrcholem a závěrečným aktem je skupinová ejakulace (bukake) na obličej a tělo bottom Tomáše.

Snímek „Když jeden nestačí...“ tak podobně jako výše rozebíraný snímek „Czech Inn“ představuje jistou „hybridní“ formu pornografie kombinující řadu prvků ortodoxní barebackové pornografie s konvencemi obvyklými v českém prostředí. Jasnou analogií s americkou barebackovou produkcí je již samotná forma skupinové soulože, nechráněný sex a vizuální zpracování interní ejakulace prostřednictvím „kompromisního výstřiku“.

Dalším společným rysem je i jasné rozdělení a nezaměnitelnost sexuálních rolí. Odlišnosti od amerického barebackového kánonu spatřuji především v jasné exkluzivitě a uniformní stylizaci účinkujících herců, kterými jsou v naprosté většině mladí sportovní muži ve věku cca 18 – 25 let, ve všech případech se jedná o etnické Čechy obdobných typů i tělesných atributů. Zajímavostí je i ztvárnění první ryzí gang-bang scény a posléze druhé méně formalizované scény s bukkake na závěr. Obvyklým postupem u amerických autorů je gang-bang, při kterém část účastníků ejakuluje interně v konečniku bottom a část externě na různé části jeho těla.

Dalším zásadním rozdílem jsou i podmínky samotného natáčení. Film „Když jeden nestačí...“ se svou jasnou inspirací na západě a výraznou stylizací zjevně zřídka nároku na dokumentární charakter – jde o ryze komerční produkt a účast herců je tak motivována finančně, jejich možné povědomí o motivaci, obsahu, rysech a nástrahách barebackové subkultury je v tomto snímku naprosto nezřetelné.

3.2.3.1. IV. Etapa - Tales (2006)

Fázi nedávné historie české gay pornografie, vyznačující se výše diskutovanými globalizačními posuny a s nimi souvisejícími rošádkami na scéně výrobců filmů otevírá analýzou snímku s názvem „Tales“, natočeným v roce 2006 studiem Ayor.

Přebal disku předmětného filmu slibuje celkových 6 scén, z nichž celé tři jsou koncipovány jako „bareback“ (sic). To je u produkce studia Ayor významný moment, poněvadž ve svých předcházejících i pozdějších filmech razilo jasnou politiku chráněného sexu. Text na přebalu dále hlásá: „Mají své záliby, lásky i sny a rozhodli se život opravdu prožít naplno se vším všudy! Jsou to obyčejní kluci a přesto - přesně takoví, o jakých sníte“. Čtenáři zde neujde jistý protimluv – účinkující jsou definováni jako „obyčejní kluci“, kteří *přesto* odpovídají erotickým snům diváků. O obyčejných klucích se tedy patrně nesní, protože propagování modelové nemohou být zase tak obyčejní, jak by je uvedený text chtěl prezentovat.

A vskutku – jestliže jsem výše hovořil o standardizovaném globálním pornografickém stereotypu „obyčejného kluka odvedle“ („boy next door“), pak ve filmu Tales tento typ v rámci mé analýzy hlásí svůj příchod. Modelové jsou všichni bez rozdílu

uhlazení, v různé míře vysportovaní, avšak nikoli kulturisté, a věkově spadají zruha do intervalu 18 – 25 let. Zajímavým rozdílem oproti modelům v rozebíraných snímcích studia Bel Ami z 90. let je absence zmiňovaných androgynních přesahů. Ty jsou u současných modelů nahrazovány přesahy a rysy směřujícími spíše k hypermaskulinnímu ideálu (například spíše velmi krátké, doslova „špičaté“ účesy namísto volně splývajících delších vlasů, ostřejší rysy v obličeji, výraznější muskulatura, tetování apod.), nicméně tyto rysy jsou podporovány vždy jen do takové míry, aby nebyl narušen dojem jakéhosi přirozeného, autentického mládí účinkujících.

Dostí konzervativní je rovněž znázorňovaný sex. Interakce ve dvou či ve třech se odvíjí zcela podle zaběhnutých schémat: více či méně nahodilé setkání, polibky, oboustranně prováděný orální sex bez kondomu, anální sex s kondomem a s neměnným rozdělením aktivních a pasivních rolí, ejakulace, zpravidla na tělo penetrovaného. Uniformní úzus v daném snímku částečně nabourávají ohlášené barebackové scény. Ty se od výše popsaného schématu odlišují především absencí kondomu při análním styku a jiným způsobem práce s ejakulátem. Zatímco ve výše dotčených scénách lze práci s ejakulátem popsat jako „opatrnou“, tj. prováděnou v intencích výše rozebíraných filmů z 90. let, tedy coby uctívající pravidlo „nic do úst nebo očí“ a tím méně pak do konečníku, v barebackových scénách filmu je běžná ingesce spermatu, nikdy však není zobrazována interní, kompromisní nebo reverzní ejakulace.

Jedna z barebackových scén filmu se liší i tím, že explicitně znázorňuje partnerský sex. Je otázkou, zdali je toto ladění odrazem skutečných poměrů mezi účinkujícími, což by mohlo být odpovědí na otázku, proč se ve filmech doposud pro-profylakticky orientovaného studia objevil nechráněný sex. Většinu „penetračních“ výkonů v barebackových scénách filmu performoval pro dané studio typický herec vystupující pod pseudonymem Mark Zebro, který v minulosti vystupoval výhradně v „chráněných“ scénách, nicméně v pozdější době účinkoval v dalších barebackových filmech, například v „Dripping Wet“ v Čechách působícího studia Hammer Entertainment.

Snímek Tales tak lze pokládat za dobrý doklad toho, že česká gay porno scéna v letech po přelomu tisíciletí reagovala na rostoucí popularitu barebackových filmů, nicméně zároveň jasně ukazuje, že vůči takové koncepci existovaly výhrady, jejichž výsledkem je v tomto ohledu kompromisní či „hybridní“ koncepce filmu, kdy se v jednom snímku

současně potkává „chráněný sex“ v tradičním žánrovém pojetí a tzv. „bareback sex“, který sám o sobě vykazuje jakýsi hybridní charakter – snaží se těžit z popularity ortodoxních barebackových reprezentací, ale zároveň vykazuje zřejmou snahu si v tomto směru příliš nezadat, odtud například absence interní ejakulace nebo jejích derivátů.

3.2.3.2. Piss & Sperm (2008)

Snímek Piss & Sperm z roku 2008 vytvořený v produkci XY-studios vykazuje mnohé analogie k výše rozebíranému snímku Tales, především z hlediska výběru a stylizace účinkujících modelů, v zásadě velmi konzervativní je také zobrazovaný sex, především s ohledem na výše zmiňovaný binární „role-playing“ a jeho genderové konsekvence.

Vedle toho však lze v současném filmu najít řadu zásadních odlišností. Snímek je prezentován jako „bareback movie“, přičemž tomuto označení nezůstává mnoho dlužen. Jestliže výše analyzované barebackové scény ve filmu Tales lze z důvodu jejich eklektičnosti označit za v jistém smyslu travestii barebackingu, současný snímek jde mnohem dál. Hned první a druhá scéna nabízejí divákům vedle poměrně standardizovaného gay sexu a jeho aktérů (zcela v souladu s výše popsáním schématem) i „pravé“ barebackové pornografické konvence: interní ejakulaci, kompromisní ejakulaci a dokonce i reverzní ejakulaci – v první scéně dokonce všechny tři postupy najednou.

Následující scény se již opět nesou ve znamení výše diskutovaného eklektického, či „hybridního“ barebackingu, tj. ejakulát a jeho ingescce jsou využívány zejména jako rekvizita vyvrcholení při orálním sexu nebo masturbaci a interní anální ejakulace už není v žádné podobě praktikována.

Jak napovídá název filmu, tématickou novinkou ve zkoumaném vzorku je zaměření na piss praktiky, tj. na vylučování a/nebo ingescce moči v sexuálním kontextu. Dokladem toho, že uvedené praktiky byly v českém prostředí ještě relativně nezvyklé a nové, je i úvodní dialog obou aktérů první scény:

1. „Co kdybysme to vyzkoušeli...pořádně se počůrat?“
2. „Pochcat si hlavu...“

1. „Pochcat si hlavu, tělo...“
2. „No to bysme mohli,...no“
1. „Pochcat si nohy, ruce, břicha, hlavy, pusy, prdele...“
2. „No mohl bys mě pochcat...pořádně“
1. „Pochčijeme se?“

Pro uvedený dialog je typická téměř hmatatelná směsice pocitů trapnosti, směšnosti a studu obou aktérů, která se v celé své nahotě projeví u poslední otázky, kdy druhý z aktérů přikývne na souhlas a oba dva si zcela zřetelně a s úsměvem „vydechnou“, s patrným výrazem toho, že „to nejhorší“ je již za nimi. Tento nanucený, ne-spontánní charakter je pak vlastní i samotné performanci piss praktik, které se ve srovnání se západní pornografií jeví poněkud ploše. Jestliže teoretik T. Dean hovoří ve svém pojednání o barebackové subkultuře o praktikování substituce semena močí [Dean], je současná reprezentace piss praktik namířená zcela vně těchto intencí. Především v tom, že není v žádné ze scén substitucí, nýbrž jakýmsi návdavkem k práci se spermatem. Za druhé má piss svou specifickou roli při rituálním vyjednávání dominantních a submisivních pozic v sexu – aktivní top či „tops“ močí na přijímajícího bottom, výměna rolí je zde stejně neobvyklá jako ve výše diskutovaném barebackovém gang-bangu.

Performace piss praktik ve snímku *Piss & Sperm* tyto subkulturní a/nebo pornografické konvence nesdílí. Moč je nejčastěji přijímána oboustranně a bez patrných známek mocenské sexuální dynamiky mezi oběma partnery. Takové neortodoxní pojetí by mohlo být snadno vykládáno jako pokus o jiné vyjednání hranic možného, pokus o zrušení patriarchálně orientovaných binarit a dynamik při sexu, nicméně je nutno podotknout, že tvůrci analyzovaného snímku si tento potenciál pravděpodobně vůbec neuvědomovali, nebo pro ně nebyl přijatelný, v každém případě tato subverzní šance zůstala neproměněna. Je to právě onen nanucený, nedůvěryhodný charakter hereckého výkonu, který diváka zrazuje od pocitu, že by se jím snad chtělo něco sdělovat, ba že by se „to“ vůbec chtělo. Performace piss praktik v daném snímku tak představuje spíše nedokonalé plnění prvoplánového námětu režiséra Marcela Bruckmanna, který lze interpretovat různými způsoby, ale nejméně ze všeho jako pokus o vytvoření alternativní či aktivistické vizuální reprezentace gay sexu.

3.2.3.3. Hanging Out In the City (2012)

Trojici náhodně vybraných snímků z nedávné historie českého gay porna uzavírá film s názvem *Hanging Out In The City*, vytvořený v produkci studia Ayor v roce 2012. Děj filmu je vystavěn na jednoduché zápletce, kdy vlakem přijíždí do Prahy parta čtyř kamarádů, kteří se zde hodlají řádně pobavit a také chtějí prožít nějaké to erotické dobrodružství, což se jim pochopitelně splní.

Partu tvoří typičtí modelové (nejen) studia Ayor, z nichž část účinkovala již ve snímku „Tales“. Výjimkou je obsazení již „odrostlejšího“ známého českého herce vystupujícího pod pseudonymem Johan Volny. Na tomto momentu se ukazuje jeden z charakteristických rysů v Čechách produkovaného gay porna – jelikož je domácí produkce tak silně koncentrována na natáčení filmů s mladými modely [Sloboda, cit. dílo 26], neexistují v našich končinách žádné skutečné gay pornohvězdy, neboť za daných okolností má i populární herec příliš krátkou životnost na to, aby se mohl stát obecně známou star, či dokonce „legendou“ svého žánru. Tímto způsobem „vysloužili“ čeští gay pornoherci buď hledají uplatnění na západ od našich hranic ve filmových produkcích zaměřených na zobrazování dospělejších mužů, nebo přecházejí na opačnou stranu kamery – snímek *Hanging Out In The City* ostatně vznikl v režii Marka Zebra, jednoho z dřívějších protagonistů analyzovaného filmu *Tales* a mnoha dalších. Zebrova nová role je komentována na přebalu disku slovy: „Mark Zebro více než čtyři roky pracoval ve studiu Ayor jako asistent produkce, později manažer produkce a kameraman. Před několika lety patřil mezi nejpopulárnější modely tohoto studia a hrál ve filmech Ayor Studios. Nyní se Mark Zebro představuje ve své nové roli se svým skvělým režijním debutem *Hanging Out In The City!*“ Z uvedeného pohledu na věc je tak účast Johana Volneho (ročník 1985) v tuzemských podmínkách spíše neobvyklým návratem z pornohereckého „důchodu“ a pro „hvězdu“ i dosti ponižující zkušeností, neboť Volny není vůbec vyobrazen na čelní straně přebalu DVD a jeho účast není ani žádným jiným způsobem zvlášť zviditelňována (jak by se na hvězdu slušelo), jako by to ani nebylo žádoucí – snad z obavy, že by v prezentaci filmu mohl zastíňovat marketingově perspektivnější „zajíce“, nebo že by na film vrhal stín „stáří“ a „odcházející generace“, s nímž je jeho jméno spojováno. Z uvedených indicií tak lze vyvodit, že stát se v České republice gay porno hvězdou je nejenom nadmíru obtížné a

téměř fyzicky nemožné, ale zároveň se takový status může stát pro svého nositele velmi dvojsečným.

„Hvězdný charakter“ předpokládá nabyté zkušenosti, zpětný katalog natočených filmů a populárních výstupů – to vyžaduje léta práce v oboru a pakliže u nás někdo takovou cestu urazí, stává se z něj v prostoru před kamerou díky postupujícímu věku persona non grata. „Gay pornohvězda“ je tak ve specifických podmínkách produkce gay porna u nás vlastně protimluv.

Vedle obsazení je na analyzovaném filmu zajímavý i reprezentovaný sex, který se jakoby oklikou vrací k praktikám běžným před příchodem barebackové vlny – anální sex (provozovaný v obligátních pevně stanovených rolích) je znázorňován výhradně s kondomem a práce s ejakulátem opětovně vykazuje podstatně užší limity, než jaké byly běžné v některých výše diskutovaných filmech. V práci Marka Zebra, který byl výše představen jako ústřední barebackový penetrátor, je to pozoruhodný zvrat, jehož motivace není ve filmu ani v jeho prezentačních materiálech nijak tematizována. Totéž platí i pro zbývající aktéry - herce, kteří v mnoha případech dříve v barebackových snímcích běžně vystupovali.

V neposlední řadě je na filmu pozoruhodná i jeho reflexe výše zmiňovaných nových forem komunikace a seznamování přes internet – jeden z protagonistů si ve filmu domlouvá schůzku a svému protějšku posílá přes mobilní telefon aktuální fotografii svého ztopořeného penisu. Námět virtuálních forem sexuality, chatování apod. není v gay pornografii výjimečný, asi nejvýraznějším příkladem je videoprodukce „Manhunt.net“ spojená se stejnojmennou globální internetovou seznamkou pro muže (úvodní scéna prvního snímku této edice znázorňuje liduprázdný a nevlídný, ba „zaplivaný“ gay bar, ve kterém pospávají pouze opilé trosky mužů v letech, poněvadž všichni kdo jsou „in“ jsou z domova připojení na server Manhunt.net).

Není vyloučeno, že i zmiňovaný ústup od nechráněného sexu je výrazem reflexe dalších současných událostí a tendencí, které napovídají, že eklektický přístup k barebackingu, tj. takový přístup, který jej vnímá jen jako vášnivou jízdu bez zábran a nepřipouští či přehlíží jasná rizika s ním spojená, nezůstává bez následků.

3.3. Shrnutí

Mnou výše provedená vizuální a textová analýza celkem 9 filmů ze tří po sobě jdoucích vývojových etap české gay pornografie od poloviny 90. let do současnosti prokázala některé její specifické charakteristiky, tak jak jsou komentovány v odborné literatuře, zejména v otázce věkové kategorie většiny účinkujících a jejich stylizace.

V otázce politiky používání ochrany při sexu byla v rámci mé analýzy potvrzena platnost výše načrtnuté časové přímky s výjimkou její první fáze týkající se zhruba 1. poloviny 90. let, v jejímž průběhu bylo na základě dobových pramenů předpokládáno zobrazování nechráněného sexu, které má analýza neprokázala. Lze se domnívat, že - obdobně jako v poslední stanovené vývojové etapě – se politika používání ochrany při sexu mohla lišit v závislosti na konkrétním produkčním týmu či studiu a – jak bylo evidentní na příkladu analýzy filmů z produkce studia Ayor – u těchto jednotlivých produkčních jednotek i v průběhu času.

Na analyzovaném vzorku lze v průběhu let konstatovat určitou ideovou výměnu se západní gay pornografií – jestliže v 90. letech to byla česká gay pornografie, která pomohla rozšířit prakticky celosvětovou vlnu zájmu o pornosnímky s mladými atraktivními modely východoevropského typu, tak v období po roce 2000 to byl zase západní impuls v podobě barebackové pornografie, který si „pornografie zajíců“ přizpůsobila ke svému obrazu, jak bylo v mé analýze patrné na více či méně eklektickém přístupu k ortodoxním subkulturním barebackovým konvencím.

Z hlediska genderové performace se analyzované pornofilmy jeví jako velmi konzervativní – ve všech analyzovaných snímcích byl kladen velký důraz na ztvárnění pevných binárních rolí aktivní / penetrující x pasivní x penetrovaný a na jejich vzájemnou nezaměnitelnost. Taktéž v otázce vnějšího vzhledu modelů byl důsledně dodržován tradiční mužský vizuální genderový kód. Výjimku z tohoto pravidla představovali androgynně a velmi mladě stylizovaní modelové, typičtí zejména pro první etapy vývoje gay porna u nás.

IV. Závěr

Z výše uvedeného shrnutí je zřejmé, že dosavadní česká gay pornografie je z hlediska práce s mužským genderem, tělesností a sexualitou výrazně konzervativní a afirmativní silou. Řečeno s N. Fraser, v žádném z analyzovaných snímků jsem nezjistil tendence nebo výskyt transformačních aspektů gay emancipačního hnutí. Jak jde toto dohromady se zjištěnými výraznými projevy tzv. bareback subkultury v české gay pornografii?

„Ortodoxní“ americká barebacková subkultura a její pornografické reprezentace, tak jak byly definovány Paulem Morrisem a kriticky zhodnoceny Timem Deanem, vyjadřovaly sice genderově hluboce konzervativní, ale přesto zcela nový, alternativní způsob gay mužů vztahování se ke svým tělům, zdraví, životům a identitám. V jistém smyslu je bareback subkultura antipodem prosystémové homonormativity, tak jak ji definuje Jasbir Puar. Členové bareback subkultury neuznávají obecně závazný biopolitický koncept valorizace života napojený na medicínské diskurzy ochrany zdraví. Místo toho staví do popředí autentický způsob bytí a otázku svobodně přijatého rozhodnutí, které si je vědomé možných fatálních následků. V tomto smyslu je barebacková subkultura výsostně transformační silou, neboť odmítá většinová hodnotová měřítka a usiluje o redefinici významového půdorysu, kolem kterého se definují (zdaleka ne pouze barebackové) neheterosexuální identity.

Tento přístup, je-li veden do důsledků, je – jak jsem uvedl výše – značně problematický, avšak je-li v něčem skutečně efektivní, je to právě boj – řečeno s M. Warnerem – proti moralismu a sexuálnímu studu. Je-li někdo ochoten pro ideál sexuální svobody i zemřít, je to rozhodně působivé, ať již takový postoj hodnotíme jakkoli. Podstatná je skutečnost, že barebacková subkultura si nečiní nárok na to být vzorem pro miliony – v jejím poselství je dvojí varování – v první řadě upozorňuje na postupnou akomodaci gay menšiny v souladu s většinovou heterosexuální kulturou a na s tím související riziko ztráty vlastní identity. Ve druhém plánu – s využitím diskutovaného konceptu maximální vizibility – upozorňuje barebacková subkultura na způsoby a zvyky,

jež byly kdysi gay kultuře a milionům jejích členů vlastní. Upomíná na zvyky, které už „neexistují“ a na muže, kteří již nejsou mezi námi. Společným jmenovatelem těchto sdělení je: nezapomenout. Obě krajní pozice, tj. homonormativní a barebacková, mohou být v konečném důsledku zničující, v druhém případě jde o zničení přiznané a svobodně přijímané. Je však zřejmé, že k takovému krajnímu, titánskému řešení se odhodlá nemnoho lidí, hlavním efektem barebackové subkultury tak může být spíše již zmíněný impuls ke změně smýšlení gay mužů o vlastní genderové identitě, tělesnosti a sexualitě, která může představovat jakýsi odrazový můstek k dalšímu, nově emancipovanému vyjednávání prostoru gay menšiny ve společnosti.

Problém tkví v tom, že Morrisův koncept maximální vizibility sám o sobě nepostačuje k vyjádření varovného poselství reprezentace bareback sexu v pornografii. Tato stránka věci není v jeho filmech ani v k nim náležejících textových materiálech nijak explicitně tematizována. Zde vycházím částečně i z vlastní osobní zkušenosti mého prvního kontaktu s barebackovou pornografií. Vzpomínám si na své téměř závistivé pocity při pohledu na skupinu mužů, kteří se bez zjevného strachu oddávali sexu bez bezpečnostních pravidel, zákazů, překážek a omezení. Tehdy jsem si takovou možnost vysvětloval jako výsledek důkladného krevního testování zúčastněných pornoherců, které alespoň na chvíli mělo zajistit atmosféru naprostého bezpečí a svobody. Taktéž si vzpomínám na skutečný šok, když jsem seznal, jak se věci doopravdy mají.

To je významný a troufám si tvrdit, že zobecnitelný moment, poněvadž barebackovou pornografii zná leckdo, ale barebackovou subkulturu, její myšlenky a ideály už nikoli. Z pouhého obsahu filmů lze usuzovat maximálně na „opravdový chlapský sex bez zábran“, přičemž Morrisovo genderově konzervativní a paradoxní pojetí mužství toto nedorozumění přímo podporuje.

Butlerovsky řečeno, ortodoxní barebacková pornografie coby alternativní vizuální reprezentace identity a sexuality selhala ve vytvoření heretické subverze – její sdělení bylo vyslyšeno jen částečně a bylo efektivně instrumentalizováno ve prospěch pornografického průmyslu – alternativní kulturní a alternativní profylaktický (!!!) charakter se z nové, „heterodoxní“, či „eklektické“ barebackové pornografie vytratil. Lze říci, že jedna subkulturní tradice byla smrštěna na pouhý sex bez kondomu.

Na základě obsahové či vizuální analýzy filmů nelze ve většině případů jednoznačně usuzovat na motivace jednotlivých výrobců barebackové pornografie, nicméně minimálně v rámci mnou provedené analýzy jsem žádné indicie naznačující ušlechtilé pohnutky producentů neobjevil. Žádný z mnou analyzovaných filmů obsahujících „bareback“ nebyl doplněn ani sebemenším varováním diváků před nechráněným sexem. Přitom stačí i docela málo a není nutné jít příliš oficiální cestou – barebackové pornografické studio „Raw Fuck Club“ si jako součást svého loga zvolilo stylizovaný piktogram biologického ohrožení užívaný pro označení infekčních materiálů. O problematických podtextech schovaných v takovém logu by jistě bylo možné diskutovat, nicméně jeho efekt tkví minimálně v tom, že upozorňuje na riziko – věc, kterou rozesmátá heterodoxní barebacková subkultura prakticky vůbec nepřipouští – zde jsme mnohem spíše svědky zapomínání, které už se začalo mstít.

Je zřejmé, že různě motivovaná, potažmo různým způsobem reprezentovaná barebacková pornografie může být různým způsobem interpretována, což může mít různé důsledky, z nichž ztráta aktivistického náboje je ten nejméně závažný. Toto zatemnění obsahu se dle mého názoru znatelně projevuje na vnímání české „heterodoxní“ barebackové pornografie – zatímco ortodoxní bareback spadá spíše do kategorie „kink“, „podivného“, reálně subkulturního menšinového sexu, z heterodoxní či eklektické bareback pornografie se stala „vanilka“, nad níž se prakticky nikdo nepozastaví a která přešla z undergroundu do mainstreamu, přičemž prakticky veškerý její politický význam byl v rámci tohoto přerodu hozen přes palubu.

Je svým způsobem eticky pochybné snažit se v akademické práci nějak zvnějšku „vykolíkovat“ správnou a špatnou reprezentaci barebackového sexu, taková snaha je vlastně v rozporu s tím, co barebacková subkultura hlásá, tj. svobodu a maximální inkluzivitu, a je tak jen dokladem teze K. Liškové, že pornografie je navýsost komplexní fenomén, kterému příliš nesluší jednoznačně se tvářící závěry.

Subverzivní, parodický potenciál tak ve zkoumaném vzorku vystupoval spíše jako nezamýšlený, tj. zejména jako důsledek nedokonalé a místy skutečně komické nápodoby ortodoxních subkulturních konvencí, poukazující na jejich neautentičnost a ryze vnější – komerční - motivaci. Kritizovaný eklekticismus dokázal ve většině analyzovaných případů zlikvidovat i T. Deanem postulovaný parodický moment ortodoxní barebackové

pornografie spočívající v jejím zacházení s beztvarym, tekutým ejakulátem coby protikladem ostrých hran a tvrdého charakteru tradičně vnímané maskulinity. Opatrné zacházení s ejakulátem budí spíše dojem vnitřní homofobie.

Česká gay pornografie tedy v období po roce 2000 začala využívat synergického účinku reprezentace mladých stylizovaných modelů a eklektického „barebackového“ sexu, která se ukázala být jako komerčně nejschůdnější a přinášející konkurenční výhody. Mám za to, že příklon k nechráněnému sexu byl v našich domácích podmínkách ryze pragmatickým krokem s cílem přizivit se na vlně popularity „ortodoxní“ barebackové pornografie. Uctívání kultu mládí se však datuje už od samých počátků gay pornografie u nás. P. Morris tento příklon k „zajíčkům“ v gay pornografii přisuzuje nevyřčeným obavám z nákazy virem HIV. Statné a zralé gay pornohvězdy 70. let se ve změněných podmínkách staly připomínkou a synonymem hrozby, zatímco velmi mladí herci působili bezpečně, protože „při svém mládí snad ještě ani nemohli být nakaženi“ [Morris 1998]. Muž konstruovaný českou gay pornografií je tedy mladý, nestárne a užívá dne, problémy neexistují, není třeba nic řešit, k ničemu se vyjadřovat.

V českém prostředí tak nemáme gay pornofilmy s explicitním či alespoň symbolickým aktivistickým obsahem a máme tzv. barebackové snímky zcela oproštěné od jejich subkulturního / politického pozadí (tedy zredukované na onen pouhý sex bez kondomů - a to právě nejčastěji mezi mladými kluky). Filmy, které si nenárokují žádný dokumentární charakter. Jedním z vážných problémů současné české gay komunity jsou neustále rostoucí počty mužů nově nakažených virem HIV (oficiální místa v této souvislosti hovoří o centralizované epidemii). Bylo by popřením celé této práce svádět tento neblahý vývoj na „špatnou“ barebackovou pornografii. Možná, že významnější je právě zjištěná absence genderově citlivého aktivismu v české pornografii, která poukazuje na širší společenské nesrozumění se s genderovým a feministickým diskursem, jež je zřejmě dědictvím po konzervativním a puritánském českém gay hnutí 90. let, jehož tradičně maskulinní a exkluzivní charakter přiměl lesby – vzhledem k bezprostřední zkušenosti jak sexuální tak genderové diskriminace otevřenější vůči feministické problematice – k oddělení se od hlavního proudu hnutí a k vytvoření vlastních informačních kanálů, což fakticky vedlo k rozpadu SOHO [Vráblíková 2006].

Věra Sokolová ve svém textu z roku 2006 hovoří v tom smyslu, že na vznik

genderově citlivé, apatriarchální GLBT kulturní scény si u nás ještě musíme počkat. Moje analýza ukazuje, že na poli genderově senzitivní gay pornografie, tj. pornografie s určitým transformačním potenciálem, máme například oproti německým gay pornografickým produkcím (například Coxxx, Guerilla Anger, Cazzo apod.) stále značný dluh. Taková situace je jen ke škodě české gay komunity a snižuje možnosti vytvoření svébytné, vzájemně solidární a tolerantní subkultury, která svým problémům, jejichž podstata je vždy více či méně genderovaná, bude reálně rozumět a umět je řešit. Pornografie sehrává v životě gay komunity významnou úlohu, proto je vytváření genderově transgresivní, znepokojivé či zpochybňující pornografie v jejím nejlepším zájmu. S prosazováním etických maxim je vždy nutné začít u sebe. Prosazování sexuální svobody a boj proti sexuálnímu studu je etickou maximou.

Literatura

- BADINTER, Elisabeth: XY. Identita muža, Aspekt 2002
- BARTHES, Roland: The Death of the Author. In Image - Music - Text. Ed. and trans. Stephen. Heath. New York: Hill and Wang, 1977.
- BOČÁK, Michal. Čerstvá šťava s trpkou príchuťou / Heterosexuální muži v gayporne (2011), dostupné online: <http://cinepur.cz/article.php?article=1927>
- BOURDIEU, Pierre: Masculine Domination, Stanford University Press 2001
- BROWNMILLER, Susan: Against Our Will. Men, Women and Rape, New York: Bantam Books 1976
- CAMERON Deborah; KULLICK, Don: Language and Sexuality, Cambridge University Press 2003
- CHMELÍK, Jan a kol.: Mravnost, pornografie a mravnostní kriminalita, Portál 2003
- CONNELL, R.W.: Masculinities. Second Edition, University of California Press 2005
- DEAN, Tim: Unlimited Intimacy: Reflections on the Subculture of Barebacking, University of Chicago Press 2009
- FAIRCLOUGH, Norman: Critical Discourse Analysis: The Critical Study of Language, Longman 2010
- GOFFMAN, Erving: Stigma. Poznámky o způsobech zvládání narušené identity, SLON 2003
- HALPERINE, David M., TRAUB, Valerie: Gay Shame , University of Chicago Press 2010
- KOLLÁRIK, Roman, „Výkrik.“ In Triangel: homosexualita – spoločnosť – politika, Hana Fabry (ed.) Bratislava: Museion, 2007
- LIŠKOVÁ, Kateřina: Hodné holky se dívají jinak aneb Feministická pornografie, SLON 2010
- McRAE, Heather: Morality, Censorship, and Discrimination. Reframing the Pornography Debate in Germany and Europe, Social Politics 10 (3)
- MOSSE, George L.: Nationalism and Sexuality: Respectability and Abnormal sexuality in Modern Europe, H. Fertig 1985
- MOSSE, George L.: The Image of Man: The Creation of Modern Masculinity, Oxford University Press 1996
- MORRIS, Paul: Necessary danger in male porn (1998), dostupné online: www.managingdesire.org/nolimits.html

- PUAR, Jasbir K.: Terrorist Assemblages. Homonationalism in Queer Times, Duke University Press 2007
- REINHARZ, Schulamit: Feminist Methods in Social Research, Oxford University Press 1992
- SEIDL, Jan a kol.: Od žaláře k oltáři. Emancipace homosexuality v českých zemích od roku 1867 do současnosti, HOST 2012
- SLOBODA, Zdeněk: Gay a lesbická média. Himl Pavel, Seidl Jan, Schindler Franz (eds.) Miluji tvory pohlaví svého. Homosexualita v dějinách a společnosti českých zemí, vyjde na podzim 2013
- SOKOL, Jan: Malá filosofie člověka. Slovník filosofických pojmů, Vyšehrad 2007
- SOKOLOVÁ, Věra: Koncepční pohled na sexuální menšiny. In H. Hašková, A. Křížková, M. Linková (eds.) Mnohohlasem: Vyjednávání ženských prostorů po roce 1989. Praha: ČSÚ 2006. Dostupné online: <http://www.fhs.cuni.cz/gender>
- UZEL, Radim: Pornografie aneb Provokující nahota, Ikar (2004)
- VRÁBLÍKOVÁ, Kateřina: Gay a lesbické hnutí v České republice (2006). Global Politics 5 (1). Dostupné online: www.globalpolitics.cz/studie/gay-lesbicke-hnuti
- WARNER, Michael: The trouble with normal: sex, politics and the ethics of queer life, The Free Press 1999
- ZÁBRODSKÁ, Kateřina: Variace na gender. Poststrukturalismus, diskursivní analýza a genderová identita, Academia 2009

Časopisecké zdroje:

- JANSI: Český Cadinot je z Brna. Soho revue 4, 1994, č. 1, s. 6.
- J. Hromada a Pavel: Gay Oscar '94 pro českého režiséra. Soho revue 5, 1995, č. 4, s. 6-7.
- Ad Meer (P. Buňata): České odporno. Soho revue 5, 1995, č. 10.
- Ad Meer: Nechci ze sebe dělat andílka. Soho revue 6, 1996, č. 2, s. 28.
- Pavel: Jako bych prodával boty aneb gay byznys po karlovarsku. Soho revue 6, 1996, č. 4, s. 6-7.
- Jiří Hromada: Česká gay pornosonda. Soho revue 6, 1996, č. 11, s. 3.
- Jiří Hromada: William Higgins. Soho revue 7, 1997, č. 9, s. 6-7.

Internetové zdroje:

www.colourplanet.com

www.feministky.com

www.foxpress.cz

www.gayboy.cz

www.gaystore.cz

Vizuální / filmové zdroje:

Frisky Summer 1 (Bel Ami 1995)

An American in Prague (Bel Ami 1997)

Horké menu aneb Hotelová noc plná sexu (Princ Press 1998)

I Saw It In Your Eyes (Triumvirate Production 2003)

Czech Inn (HDK International 2003)

Když jeden nestačí... (Amigo Media CZ 2005)

Tales (Ayor 2006)

Piss & Sperm (XY-Studios 2008)

Hanging Out In The City (Ayor 2012)