

VŠECHNO JE KRÁSNÉ (MEZI NÁMI KLUKY) / QUEER ASPEKTY FILMŮ VÁCLAVA KRŠKY

Lukáš Skupa / vyšlo v *Cinepuru* č. 71 (září 2010)

„Co to je?“ ptá se udivená Jiřina Štěpničková při návštěvě moderního baru v jedné ze scén filmu *Velbloud uchem jehly* (1936). „To je naše zlatá mládež“, odpovídá s pobavením její pánský doprovod. Zatímco v jednom koutě se hlučně baví skupina dívek o fotbale, ve druhém si mladíci znalecky ohmatávají látku svých nových obleků. Krátká scénka měla vtípně karikovat když ne přímo neheterosexuální jedince, tak aspoň zmatení ustálených genderových rolí. Ať tak nebo tak, komediální nadsázka byla v předlistopadové kinematografii typickou pro reprezentaci „těch jiných“. [i] Počet gayů a leseb v historii domácího filmu však zůstal celkově zanedbatelný. V meziválečné a už vůbec ne v zestátněné kinematografii nenajdeme dokonce ani mnoho stereotypů, které dlouhou dobu utvářely obraz leseb a gayů v kinematografii americké.

Kritika a odhalování stereotypů se zpočátku staly hlavním předmětem studií o homosexualitě na filmovém plátně. V případě gayů se opakovaly stereotypy smutného mladého muže, psychopata nebo androgynního svůdce. U leseb to byl například typ nepřírozené ženy – „mužatky“ nebo lesbické upírky. Homosexualita přitom často fungovala jako základní definiční znak těchto postav, což u heterosexuální části publika mohlo podporovat předsudky a u homosexuálních diváků odpor k sobě samým. Koncept hledání stereotypů, který navazoval na ranou feministickou teorii, byl ale poměrně brzy překonán. Zdálo se důležitější pochopit, jak se tyto stereotypy projevují v ideologických a komplexních kinematografických podmínkách. Nastalo nové čtení Hollywoodu a do popředí zájmu se dostala i otázka diváctví. Andrea Weiss zkoumala přitažlivost Greta Garbo, Marlene Dietrich a Katharine Hepburn pro lesbické divačky ve třicátých letech. V éře společenské izolace homosexuálů pomáhaly obrazy těchto hvězd formovat lesbické subkultury. Sexuální ambivalentnost hereček a jejich postav nabízela identifikaci mimo konvenční genderová omezení. [ii] Jiní upozorňovali na podobný apel Marlona Branda nebo Jamese Deana na gay publikum. [iii]

„Jiné“ dějiny filmu

Stejně tak klasické filmy, které se na první pohled jeví zcela normativní, mohou podněcovat gay či lesbické čtení. Snímky jako *Červená řeka* (1948), *Vše o Evě* (1950) nebo *Páni mají radši blondýnky* (1953) se v závislosti na konkrétní interpretaci mění v queer texty, kde dochází k protínání a kombinaci více sexuálních nebo genderových rolí. Pojem queer čtení potom slouží k popisu děl, postojů, potěšení všech, kteří nesdílí stejnou sexuální orientaci vyjádřenou v příslušném textu. Česká kinematografie dodnes příliš neoplývá explicitními queer tématy a postavami. I v dějinách zestátněného filmu ale existují snímky s interpretačními „mezerami“, na které můžeme aplikovat strategii queer čtení. Nic jiného nakonec nezbyvalo ani předlistopadovým divákům. Následkem společenské tabuizace gay a lesbické problematiky se uchýlovali leda k „jiným“ typům interpretace titulů z dostupné distribuční nabídky. Pro ilustraci podob queer podtextů v socialistické filmové tvorbě jsem vybral tři snímky od Václava Kršky. [iv]

Studovat z queer perspektivy filmografii právě tohoto režiséra asi není příliš překvapující. Václav Krška byl homosexuál. Pokud to v době premiér jeho filmů věděli také diváci, mohli chodit do kina už s určitým očekáváním. Podle některých svědectví nicméně Krškovi orientaci určitě znali herečtí představitelé a filmový štáb. [v] S pouhým tvrzením, že režisér byl gay a proto i jeho tvorba nutně vykazuje homoerotické znaky, bychom neobstáli. Přesto mohl tento fakt ovlivnit Krškovi netypickou filmovou stylizaci maskulinity. Ta se vyskytuje ve třech žánrově různorodých snímcích ze tří rozdílných časových etap, kde hlavní role hrají muži. *Řeka čaruje* (1945) přímo navazuje na vývoj meziválečné a protektorátní veselohry. Volný přepis impresionistického románu Fráni Šrámka *Stříbrný vítr* (1954) vznikl v doznívajícím éře budovatelského filmu. *Osení* (1960) je psychologickým dramatem o problémech dospívající mládeže z prostředí zemědělského družstva.

V centru příběhů všech tří filmů stojí poměrně konvenční zápletky, směřující k vytvoření heterosexuálního páru. Otevřeně homosexuální postavy v nich nevystupují. Pokusím se proto zaměřit spíše na queer podtexty, které mohou současně přispět k podhalení „jiných“ dějin filmu. V klasické hollywoodské produkci se touto otázkou zabýval například Vito Russo. V knize *The Celluloid Closet* dospěl mimo jiné k závěru, že se většinou jedná o skryté nářžky, které primárně odhalí divák, citlivý k zakódovaným sdělením o

homosexualitě. Za nejnápadnější případy označuje scény ritualizovaných soubojů, soutěžení, okamžiky zamilovaných a zasněných pohledů nebo letmých dotyků mezi dvěma muži.[vi] Právě díky takovým podtextům můžeme za dostatečně queer pokládat vybrané filmy Václava Kršky, kde lze snadno určit momenty vhodné pro „jiné“ čtení. Často se při nich vtírá dojem záměrně erotizovaného obrazu mužského těla s potenciálem zaujmout jak ženy, tak i muže na plátně a v publiku. Zajímavé je i situování těchto momentů v kontextu dalších scén.

Mužské tělo jako spektákl

Z hlediska queer čtení působí příznačně hned jedna z úvodních sekvencí *Stříbrného větru*. Studenti gymnázia se po škole vypraví na výlet do přírody. Jan Ratkin (Eduard Cupák) se s jedním z kamarádů nejprve prudce objímá a potom se z legrace poperou. Nakonec válejí sudy dolů k břehu řeky, nazí skočí do vody a v zábavě pokračují už ve společnosti dalších spolužáků. Sled idylických obrazů z výhradně chlapeckého světa, kde „všechno je krásné“, ale vzápětí zničí zvolání: „Támhle jsou ženský!“ Ukáže se, že skupina žen poblíž zrovna pere prádlo a kluci se je vydají tajně pozorovat. Nezkušený Ratkin sice plave zpátky, ale ostatní tím vyvrátí jakákoli podezření, že by snad mohli být více než jen kamarády. Podobné přerušování soukromého mužského okamžiku se ve filmu objeví víckrát. Například když se Ratkin po boku jiného spolužáka vrací z večírku. Intimní blízkost dvojice překazí prostitutka, která mladíkovi vyčte, že už se u ní dlouho „nezastavil“. Důvěrný rozhovor a těsnější fyzický kontakt dvojice mužů tedy obvykle překazí vpád ženských postav, které uvedou věci na „pravou míru“. Většina těchto lyrických momentů se i v ostatních Krškových filmech odehrává v letní prosluněné krajině s řekou nebo splavem. Příroda se přitom už v meziválečné kinematografii stala typickým prostorem pro milostná vyznání nebo dokonce pro jisté erotické dusno (*Extase, Ohnivé léto, Prstýnek*).

Zvláštní „jiskření“ podobných scén je ovšem jen nejviditelnějším projevem složitější podprahové ideologie Krškovy tvorby. Queer aspekt jeho snímků spočívá především v reprezentaci mužských postav coby objektů zároveň ženského i mužského pohledu na plátně a v hledišti. Přesněji řečeno vyplývá ze skutečnosti, že mužské tělo se zde často stává spektáklem. Předvádění se nebo „bytí pro pohled“[vii] se ustálily jako atributy, které aspoň klasická kinematografie tradičně připisovala ženám. Spektakularizace mužského těla naopak vyvolávala hrozbu výsměchu a nařčení z homosexuality uvnitř heterosexistické společnosti. Jakýkoli erotický prvek v souvislosti s pozorováním mužského těla tudíž musel být potlačen, aby nedošlo k implikacím homosexuality nebo jiných „deviací“. [viii]

Krškovy filmy ovšem takovou konvenci popírají. Předpoklad mužského těla jako spektákl tu v základě podpořil už fakt, že účinkující herci patřili díky svému přitažlivému zevnějšku mezi skutečné idoly doby – Svatopluk Beneš, Vladimír Ráž, Eduard Cupák nebo Vít Olmer. Jejich (homo)erotický potenciál pak vynikal i v poněkud paradoxních situacích. Ve filmu *Osení* sklízí titulní hrdina Lojza (Vít Olmer) se svým kamarádem Zdeňkem (Jaroslav Satoranský) seno na louce. Náhle je zaujme postava u nedalekého splavu. Přiběhnou blíž a pozorují koupající se účetní z místního zemědělského družstva. Sami jsou nyní veyeur, ale v situaci totožného veyeur se při pohledu na dva poloodhalené mladíky přistihuje i divák. Kamera umístěná někde ve splavu je v tuto chvíli snímá z mírného podhledu, ale neztotožňuje se s optickým pohledem dívky. Popsaná scéna asi nejlépe vystihuje ambivalentní konstrukci hrdinů, která charakterizuje queer aspekt Krškových filmů. Objektem pohledu mužských postav jsou primárně ženy. Zároveň se ale muži dostávají do tradičně feminní pozice pozorovaného objektu. Queer konotace nejen této pasáže navíc významně posiluje stylizace hrdinů před kamerou – vzájemné „pošťuchování“ a jiná dotyková gesta, odhalená hrud' orosená potem, estétsky nasvícená tvář, nepřítomný pohled upřený do dále a podobně. Dojem může umocňovat také skoro všudypřítomná emotivní hudba, která občas hraničí až s patosem.

Prvek mužského spektákl podle uvedených principů nejdůsledněji rozvádí film *Řeka čaruje*. Představuje zde dokonce jeden z klíčových motivů narativního vývoje. Leopold Kohák (František Hanus) je muž ve středních letech, který podléhá vlivu své dominantní ženy. Odchází z města na venkov, aby si připomněl mládí a vymanol se z životního a manželského stereotypu. Poté, co svlékne městské šaty a nahý se vykoupe ve vodách Sázavy, se jakoby zázrakem změní a postupně vypadá čím dál mladší a přitažlivější. Najednou nepotřebuje brýle ani hůl, rozcuchává si svoji prošeďivělou patku, oholí stařecký plnovous a lidé mu hádají dvacet let. Jeho erotickou přitažlivost stvrzuje nebyvalý zájem žen a až agresivní závist a žárlivost mužů. Doslovně se to projeví v sekvencích z bálu, kde Koháka přestrojeného za exotického zpěváka pronásledují zástupy vzrušených žen a rozzuřených mužů.

Najdete toho mnohem více

Queer aspekt pochopitelně nelze vztahovat na celková vyznění filmů Václava Kršky, která už s ohledem na kontext a dobu vzniku byla ve všech případech značně konvenční. Kohák začne na venkově nový život s Liduškou. Lojza se sblíží s účetní ze splavu Evou. Ratkinovo závěrečné rozloučení s Aničkou „posedlou“ značí jeho proměnu v dospělého muže a konec nevinného studentského okouzlení. Lepší je proto mluvit o queer podtextech, kdy převrácení tradiční hierarchie mužské/ženské přispívá k homoerotickým konotacím některých scén a motivů. Kromě Kršky ale existují v předlistopadové kinematografii další tvůrci a filmy, při jejichž sledování se dostávají podobné prožitky.[ix]

Dosud největším queer překvapením pro mě zůstává *První den mého syna* (1964) Ladislava Helgeho. Zapomenutý snímek v prvním plánu pojednává o přátelském vztahu sedmnáctiletého výrostka Jiřího Kouby zvaného Žluťáška (Vladimír Pucholt) a novopečeného mladého otce Oldřicha Olejníka (Petr Kostka). Řada momentů (vystrašený Žluťáškův pohled na poprsí své rádobypřítelkyně, žadonění o další schůzky s Oldou, scéna se svalovci na plovárně) včetně nejednoznačného závěru však přímo vyžaduje podvrtné čtení. Takové přehodnocování domácí filmové minulosti může být nejen zábavnou hrou a dobrodružstvím. Může také nabourat i tradované tvrzení, že prvním českým „teplým“ filmem se stalo až v roce 1990 *Zkouškové období* Zdeňka Trošky.

Poznámky:

[i] Do této kategorie patří třeba figury kadeřníků s afektovanými pohyby a o oktávu vyšším hlasem. Takto typizovaná postava se objeví i v Krškově filmu *Řeka čaruje*. Zženštilý kadeřník se tu obdivuje kráse svého zákazníka, titulního hrdiny Leopolda Koháka.

[ii] WEISS, Andrea: *Vampires and Violets. Lesbians in the Cinema*. London: Jonathan Cape, 1992.

[iii] HILL, John – GIBSON, Pamela Church (eds.): *The Oxford Guide to Film Studies*. New York: Oxford University Press, 1998, s. 139.

[iv] Václav Krška (1900–1969) debutoval spolu s Františkem Čápem v roce 1939 snímkem *Ohnivě léto*, jímž se přihlásil k tradici českého lyrického filmu. Poetické a lyrické tendence se vyskytují také v jeho následujících filmech *Kluci na řece* (1944) a *Řeka čaruje* (1945) nebo v adaptacích děl Fráni Šrámka *Měsíc nad řekou* (1953) a *Sříbrný vítr* (1954). Tituly *Housle a sen* (1947), *Mikoláš Aleš* (1951) nebo *Mladá léta* (1952) přispěl Krška do životopisného žánru. Do současnosti situoval například svůj společensky nejkritičtější film *Zde jsou lvi* (1958). Jeho filmografie se uzavírá ve druhé polovině šedesátých let, kdy natáčí komedii *Poslední růže od Casanovy* (1966) nebo výpravnou kostýmní romanci *Jarní vody* (1968).

[v] O gay orientaci Václava Kršky se ve své autobiografii zmiňuje například Vít Olmer. První setkání s režisérem popisuje následovně: „Tak jsem se octl za Prahou ve vile Václava Kršky. Skvělý režisér, jemný, kultivovaný člověk, jenom jsem netušil, že je homosexuál.[...] Krškovým domem neustále proudila spousta lidí, byl obklopen homosexuály (nechyběl mezi nimi mexický velvyslanec), ale i mladými bisexuály, kteří z něj tahali peníze. Jinak je zajímavé, kolik známých herců, jež diváci znají z filmů a televize jako stoprocentní ‚chlapáky‘, dobrovolně a rádo prošlo jeho domácností – zdaleka ne jen společensky.“ OLMER, Vít: *Tváře jak dětské prdelky aneb Příběhy českého filmaře*. Praha: HAK, 1997, s. 22–24.

[vi] RUSSO, Vito: *The Celluloid Closet. Homosexuality in the Closet*. New York: Harper & Row, 1987.

[vii] Pojmem „bytí pro pohled“ („to-be-looked-at-ness“) definovala Laura Mulvey pozici ženských postav v klasických hollywoodských filmech. Zjednodušeně řečeno značí zpředmětnění hrdinek pro pohled mužských postav (žena jako obraz a předmět erotické touhy). MULVEY, Laura (1993): Vizuální rozkoš a narativní film. *Illuminace* 5, č. 3, s. 43–52.

[viii] NEALE, Steve: *Masculinity as Spectacle. The Sexual Subject: A Screen Reader in Sexuality*. London: Routledge, 1992.

[ix] Stručný přehled českých filmů s možností queer čtení už dříve v *Cinepuru* nabídl švýcarský slavista Rolf Simmen. Srov. SIMMEN, Rolf (2006): „Moc toho nenajdete...“ *Cinepur*, 2006, č. 43, s. 12–13.