Degenerace homosexuálního fantazmatu v československé „normalizační“ kinematografii

Od „Labakana“ Václava Kršky (1956)

ke „Klukům z bronzu“ Stanislava Strnada (1980)*

Karol Szymański

Místo, jež zaujímá jedna epocha v dějinném procesu, je třeba důrazněji určovat z analýzy jejích neklamných povrchových projevů než ze soudů epochy o sobě samé. (...)

Povrchové projevy díky své neuvědomělosti uchovávají bezprostřední přístup k základnímu procesu stávajícího.

Siegfried Kracauer¹

Přestože jakákoliv forma přímé prezentace homosexuality a homosexuálů ve filmu byla v dobách komunismu nepředstavitelná a nemožná, jak to správně konstatoval Robin Griffiths ve vztahu k Československu, právě tuto zemi bychom přeci jen

* Poněkud delší polská verze této statě vyšla s názvem „Degeneracja fantazmatu homoseksualnego w znormalizowanej kinematografii czechosłowackiej: Od *Krawca i księcia* Václava Kršky (1956) do *Chłopaków z brązu* Stanislava Strnada“ v časopise *Studia z Dziejów Rosji i Europy Środkowo-Wschodniej*, roč. 52, č. 2 (2017), s. 79–146. Text byl původně určen pro *Soudobé dějiny* s předpokladem pozdější či paralelní publikace v uvedeném polském časopise, v přípravě jeho české publikace však nastala delší prodleva.

1 KRACAUER, Siegfried: *Ornament masy*. In: TÝŽ: *Ornament masy: Eseje*. Z němčiny přeložil Milan Váňa. Praha, Academia 2008, s. 66.

do jisté míry mohli v rámci východního bloku považovat za výjimku.² Mimo jiné zde totiž působili František Čáp, Václav Krška a Petr Weigl – režiséři, kteří neskrývali svou homosexualitu a v jejichž tvorbě lze nalézt – pořád sice pouze příležitostné, ale poměrně výrazné – homosexuální inspirace. Paradoxem přitom zůstává, že prožívali své největší umělecké úspěchy a získávali za své filmy největší uznání nikoliv v čase nějakého uvolňování systému nebo svobody, ale v nejtěžších podmínkách totality: první za Protektorátu Čechy a Morava, druhý v období stalinismu a na konci padesátých let a poslední v éře husákovské „normalizace“.³

Homosexuální fantasmata prezentovaná na obrazovce či na plátně mohou být pro jejich tvůrce a diváky uklidňující a blahodárnou fantazií, vytvářet imaginativní prostor osobní svobody a představovat jediný dostupný nástroj odporu proti despoticke a tísnivé realitě. Přivlastní-li si je však vládnoucí režim, mohou se stát úplným protikladem⁴ – hrůzostrašným produktem zideologizované skutečnosti, děsivým nástrojem manipulace, prostředkem využívaným k dosahování uniformity a zbavení práva na svébytnost v oblasti intimity. Tato různá pojetí se snažím zachytit a ukázat na příkladu dvou děl československé kinematografie: filmů *Labakan* Václava Kršky z roku 1956 a *Kluci z bronzu* Stanislava Strnada z roku 1980. Tyto snímky dělí bezmála čtvrtstoletí, které v československých dějinách představuje celou jednu historickou epochu – poznamenanou nejprve odklonem od stalinismu a „táním“, zpočátku mnohem méně výrazným a pozvolnějším, než tomu bylo v jiných „lidovědemokratických“ zemích, poté vyvrcholením liberalizace a demokratizace během pražského jara 1968, ukončeného vpádem vojsk Varšavské smlouvy, a konečně „konsolidací“ a „normalizací“ komunistického systému za vlády Gustáva Husáka. V historii československé kinematografie toto čtvrtstoletí zahrnuje zejména následující události a trendy: první pokusy o odklon od doktríny a schématu socialistického realismu, hledání nových témat a výrazových prostředků, zejména u tvůrců „generace roku 1956“, a dočasné zablokování těchto snah stranickými funkcionáři na prvním československém filmovém festivalu v Banské Bystrici v únoru 1959; poté erupce a velký, i mezinárodní úspěch československé filmové nové vlny a s počátkem „konsolidace“ a „normalizace“ kinematografie, jež vyústily v popření zisků šedesátých let, posílení stranické kontroly a cenzury, znemožnění činnosti nejvýznamnějších tvůrců nové vlny.

Z perspektivy ohraničené pro potřeby následující studie lze na toto období nahlížet jako na etapu, u jejíž počátku stál film Václava Kršky *Stříbrný vítr* z roku 1954, který byl kvůli odvážným scénám koupajících se nahých gymnazistů zakázán cenzurou a na plátna kin se dostal teprve o dva roky později, a na jejímž konci naopak

2 GRIFFITHS, Robin: Bodies without borders? Queer cinema and sexuality after the fall. In: TÝŽ (ed.): *Queer cinema in Europe*. Bristol – Chicago, Intellect Books – The University of Chicago Press 2008, s. 131.

3 Viz PUTNA, Martin C.: Od Kršky do Trošky: Homosexualita a český film. In: TÝŽ a kol.: *Homosexualita v dějinách české kultury*. Praha, Academia 2013, s. 455 a 459.

4 Viz rozdělení vytvořené na základě literatury v práci Marie Janionové „Projekt krytyki fantazmatycznej“. In: TÁŽ: *Prace wybrane*, sv. 3: *Zło i fantazmaty*. Kraków, Universitas 2001, s. 180.

byly „normalizační“ filmy⁵ ze sedmdesátých a osmdesátých let, jejichž hrdinové nejenže většinou v postelových scénách vystupují oblečení, ale také do vany nebo pod sprchu chodí ve spodním prádle;⁶ mezitím se ovšem – v období „zlatých šedesátých“ – zrodila kinematografie, která (jak v rámci ambiciózních autorských projektů, tak i populární a žánrové produkce) představovala avantgardu světového významu co do zobrazování nahoty a sexuality, včetně mužské, bez prudérnosti. Rozmach filmové svobody v polovině padesátých let⁷ přinesl v období takzvané nové vlny řadu nových pohledů – někdy jemných a lyrických, častěji však satirických, bezohledných a krutých – na „český národ v posteli“. V posteli a pod peřinou odkrývali čeští filmoví tvůrci archetypy lidské existence⁸ a skrze analýzu toho, co je nejvíce intimní, zkoumali kulturně-společenskou a politickou skutečnost. Ideologický tlak po roce 1968 tyto průkopnické a nekonvenční pokusy nicméně překryl nejdříve vlnou žoviálnosti a lidové zábavy,⁹ načež je udusil banálními a prudérními „normalizačními“ a „normalizujícími“ schématy.

Sinusoida zde nastíněného vztahu československého filmu k nahotě a sexualitě v období mezi polovinou padesátých let a přelomem let sedmdesátých a osmdesátých byla funkcí politických, společenských, kulturních a ekonomických podmínek. Manifestací důsledků vlivu těchto podmínek na způsob utváření, prezentace a ideologického využití obrazů *mužské* nahoty a sexuality v československém filmu jsou – na začátku a na konci vymezeného období – dvě zvolená díla: *Labakan* a *Kluci z bronzu*. Nalezneme v nich svědectví nejen regrese, ale rovněž zásadní kvalitativní změny – ve způsobu zobrazování a sexualizace maskulinity, jakož i sublimace a přenosu homosexuálních představ na plátna kin – která se objevila v „normalizované“ československé kinematografii, paradoxně ve srovnání s jejími produkcemi vycházejícími ze stylu doby stalinismu a socialistického realismu.

Labakan se v tomto kontextu v rámci Krškovy tvorby jeví jako další, i když s ohledem na množství a intenzitu „mužského náboje“ výjimečné, zhmotnění autorských

5 Podle klasifikace Jaromíra Blažejovského, který v produkci československé kinematografie z let 1969–1989 rozlišuje tři úrovně: „filmy normalizačního období“, mezi kterými nalezneme mimo jiné „normalizační filmy“ (jež byly, ať už explicitně, nebo implicitně, nositeli „normalizační“ ideologie), a opět mezi nimi také „normalizující filmy“ (které vytvářely tvrdé jádro propagandy). (Viz BLAŽEJOVSKÝ, Jaromír: Normalizační film: In: *Cinepur*, č. 21 (2002), s. 8.)

6 Například ve Strnadově filmu *Můj brácha má prima bráchu* (1975) nebo v *Bloudění orientálního běže* (1986) Júlia Matuly, které jsou pro nás o to zajímavější, že se jejich příběh – podobně jako v případě *Kluků z bronzu* – odehrává v období příprav na spartakiádu. Pomineme-li výjimky, jakými byly za „normalizace“ snímky Věry Chytilové nebo Juraje Herze, trval tento stav „pruderie“ a asexuality – hovoříme-li o mužské nahotě – přinejmenším do natočení filmu Víta Olmera *Bony a klid* (1987).

7 Ten navazoval, podobně jako i v jiných oblastech rodící se soudobé kultury, na domácí meziválečné umělecké úspěchy: pokud jde o ženskou nahotu, byla to např. *Extáze* Gustava Machatého, u nahoty mužské např. Čápovo a Krškovo *Ohnivě léto*.

8 DUDA, Marek – FORMÁNKOVÁ, Barbora: Český národ v posteli. In: *Cinepur*, č. 22 (2002), s. 24.

9 Tamtéž, s. 25.

homosexuálních fantasií, na které – vzhledem k jejich únikovému charakteru – můžeme spolu s Michelem Foucaultem nahlížet jako na druh obrany proti represivním kulturním praktikám a společenským procesům.¹⁰ *Kluci z bronzu* naproti tomu odráží degeneraci tohoto typu fantazmatu v podmínkách „normalizované“ komunistické diktatury. A co víc, odhalují, že homosexuální imaginárium – přivlastněné, zmanipulované a do jisté míry využívané ve prospěch vládní moci (zejména prostřednictvím veřejných a masových prezentací při popření jeho původu a kontextů) – přestává být únikem a útočištěm (a tím spíše způsobem protestu) a stává se součástí represivní skutečnosti, sloužící utlačovacím procesům a systémovým „normalizačním“ praktikám.

Režisér Václav Krška

Václav Krška (1900–1969) je jednou z nejvýznamnějších a nejzajímavějších, ale také nejkontroverznějších postav českého filmu uplynulého století. Čtyři desítky let od narození prožil v magické jihočeské krajině, v rodném městě Písku a vsi Heřmaně.¹¹ Od raných let se věnoval literatuře a divadlu; po svém literárním debutu v roce 1916 vydal mimo jiné sedm novel, dvě dramata, sbírky sloupků a fejetonů, básně a další texty.¹² Téhož roku započal také své působení u divadla, které bylo nejintenzivnější a obdařené největšími úspěchy v letech 1920 až 1937, kdy vedl Kroužek divadelních ochotníků „Heyduk“ v Heřmaně. Krška jej sám založil, nejčastěji režíroval jeho inscenace a objevoval se také v hlavních rolích.

V roce 1939 Krška debutoval u filmu jako autor scénáře na námět vlastní novely a spolurežisér filmu *Ohnivě léto*. Po jeho uměleckém i komerčním úspěchu se následujícího roku přestěhoval nastálo do Prahy, nemohl však (především kvůli táhnoucím se soudním procesům, které byly proti němu vedeny za „smilstvo proti přírodě“)¹³ uskutečnit další své režisérské projekty – a to až do roku 1944, kdy společně s Jiřím Slavíčkem natočili dobrodružný, lehce nostalgický film pro mládež *Kluci na řece*. Od té doby se již cele věnoval filmu a vzdal se veškeré práce pro divadlo a literární tvorby (kromě psaní scénářů k vlastním filmům).¹⁴

Na konci období protektorátu a v prvních poválečných letech natočil Krška – již samostatně – nejprve poetický film *Řeka čaruje* (1945), později životopisný snímek o houslistovi a skladateli Josefu Slavíkovi s názvem *Housle a sen* (1946) a temné společensko-psychologické drama s tajuplným podtextem *Až se vrátíš...* (1947). Po komunistickém převratu v únoru 1948 se naopak Krška stal specialistou na doposud filmovými tvůrci spíše opomíjené, avšak soudobým potřebám kulturní politiky

10 Viz KOCHANOWSKI, Jacek: *Fantazmat zróżnicowany: Socjologiczne studium przemian tożsamości gejów*. Kraków, Universitas 2004, s. 218.

11 Viz ČERNÝ, Jiří: *Intimní divadlo Václava Kršky*. České Budějovice, Jih 1998, s. 5 n. a 11.

12 *Tamtéž*, s. 14.

13 Tyto procesy proti Krškovi se odehrávaly v letech 1934, 1939 a 1943 (viz NOZAR, Lukáš: *Momenty života a díla Václava Kršky do roku 1945*. In: PUTNA, M. C. a kol.: *Homosexualita v dějinách české kultury*, s. 395 – viz pozn. 3).

14 ČERNÝ, J.: *Intimní divadlo Václava Kršky*, s. 46.

Režisér Václav Krška (1900–1969)
na snímku z roku 1930 (repro
www.wikipedia.cs)

poplatné a dobově vysoce ceněné¹⁵ historické fresky (*Revoluční rok 1848–1949*) a životopisná dramata, v nichž sledoval osudy velkých umělců a vynálezců 19. století: *Posel úsvitu* (o Josefu Božkovi, 1950), *Mikoláš Aleš* (1951), *Mladá léta* (o Zdeňku Jiráskovi, 1952) a *Z mého života* (o Bedřichu Smetanovi, 1955). Kromě toho natočil ještě v letech 1953 a 1954 dva filmy na motivy děl Fráni Šrámka: *Měsíc nad řekou* a *Stříbrný vítr*. Ty na rozdíl od předešlých snímků nereagovaly na politickou a agitační poptávku v prostředí stalinské kultury a staly se díky tomu pro tehdejší publikum „hlasem z jiného světa“, a nadto záležitostí generační sebeidentifikace; pro samotného Krška pak prostředkem nejosobitější umělecké výpovědi a vrcholnými díly jeho režisérské kariéry.¹⁶

V roce 1956 realizoval Krška v Bulharsku dvě poetické filmové superprodukce – *Legendu o lásce* a *Labakan*. Po návratu do Prahy následovalo filmové zpracování Smetanovy opery *Dalibor*. Konec padesátých let pak znamenal v Krškově tvorbě zá-

sadní změnu tematiky i stylu (do podoby „neiluzivního realismu“):¹⁷ svými tehdejšími filmy *Cesta zpátky* (1958), *Zde jsou lvi* (1958) a *Osení* (1960) se zařadil mezi autory jako Ladislav Helge, Ján Kadár a Elmar Klos, Zbyněk Brynych nebo Vojtěch Jasný, kteří se odkláněli od socialistického realismu, reformovali československou kinematografii a zahájili svými díly proces, který za několik málo let vyústil ve zrození filmové nové vlny. Nejprve však byly tyto tendence na filmové přehlídce v Banské Bystrici zkritizovány a umlčeny; do „exkluzivní“ skupiny zde odsouzených děl patřil i Krškův film *Zde jsou lvi*, který byl vyřazen z distribuce, a sám Krška po několik dalších let (pomineme-li realizaci filmu *Kde řeky mají slunce* z roku 1961) nacházel pracovní uplatnění pouze v dabingu zahraničních filmů. Po návratu k režisérské práci ještě Krška občas zpracovával společenská témata, jak tomu bylo v jedné ze tří novel snímku *Místo v houfu* (1964), v *Komedii s klikou* (1964) a *Dívce s třemi velbloudy* (1967). Nejvýznamnějším rysem jeho tehdejší tvorby je však změna ladění do melancholického a truchlivého tónu a spolu s tím dominance námětů spojených se stárnutím a životním bilancováním – v *Posledních růžích od Casanovy* (1966) a *Jarních vodách* (podle Turgeněvovy novely, 1968), a především ve dvou mistrovských televizních filmech: *Odcházeti s podzimem* (1965) a *Popel* (1969).

15 Viz LAUŠ, Jan: Václav Krška a jeho filmy: Řeky, životopisy a další. In: *Film a Video* [online]. 14.10.2013 [cit. 2019-02-01]. Dostupné z: <http://www.filmavideo.cz/index.php/co-jste-mozna-nevedeli/568-krska>.

16 Viz LUKEŠ, Jan: *Diagnózy času: Český a slovenský poválečný film (1945–2012)*. Praha, Slovart 2013, s. 52.

17 *Tamtéž*, s. 82.

Václav Krška bývá obvykle charakterizován (vedle toho, že dokonale ovládal filmové řemeslo a stal se odborníkem na biograficko-historické filmové črty) jako „básník filmového plátna“, jako pokračovatel, nebo dokonce tvůrce „poetické“ linie československé kinematografie.¹⁸ Objevují se pokusy zaškátulkovat ho, ať už s nálepkou lyrika, představitele ruralismu a vitalismu, naivního senzualisty a idealisty, mistra vizuální poetiky, nebo tvůrce „písní mladosti a lásky“.¹⁹ Krškovým dílům bývá vytýkána sentimentalita, exaltovanost a melodramatičnost, verbální i gestický patos, doslovnost a banalita, přehnaná stylizace a estetizace, užívání hybridních a extrémních výrazových prostředků; zdůrazňuje se, že jeho tvorbě chybí esprit a že je zatěžkána symbolikou literárního původu při současném nedostatku čistě filmových metafor a obrazových ekvivalentů pro autorovy poetické a filozofické koncepty.²⁰

Neméně jeho filmy dráždily svým specifickým sebevědomím a tím, že se objevily v „nesprávné době“ a jako by nebyly „na pořadu dne“; a to nejen tehdy, když – jako tomu bylo v padesátých letech – narušovaly estetické zásady socialistického realismu.²¹ Byl v nich určitý neklid, exkluzivita a bylo těžké je zařadit – opak „akademického chladu“ a „barrandovského praktikismu“.²² Režisér Jan Němec – čelný představitel nové vlny a Krškův žák na pražské Filmové akademii muzických umění i jeho asistent v počátcích tvůrčí dráhy – považoval *Měsíc nad řekou* za první československý film, ve kterém se přímo projevila osobnost režiséra, a samotného Krška za prvního tvůrce v dějinách českého filmu, který si vypracoval individuální styl a stal se přitom předchůdcem modernistického filmu a takových autorů, jako byl Michelangelo Antonioni, především v důkladné a úplné analýze pocitů.²³

Díla Václava Kršky – tohoto poety a lyrika – přesto prozrazují jeho „lví spár“,²⁴ který se projevil zejména v introspektivním charakteru jeho tvorby, kdy vnitřní svět filmových hrdinů sloužil režisérovi jako prostředek nekompromisní mentální

18 Viz DVOŘÁK, Jan: *Poetický svět Václava Kršky: Esej o tvorbě*. Praha, Československý filmový ústav 1989, s. 31.

19 Takový podtitul – *Píseň mládí a lásky* – nese film *Ohnivě léto*.

20 Viz DVOŘÁK, J.: *Poetický svět Václava Kršky*, s. 11, 16, 31, 39 a 45. Jan Žalman považuje Krška za nejtypičtějšího představitele „literárního“ rozměru filmové poetiky, za tvůrce, který ve filmu využíval pouze to, co již dříve objevila literatura (ŽALMAN, Jan: *Umlčený film*. Praha, KMa s.r.o. 2008, s. 157).

21 Viz BARTOVÁ, Hana: *Proměny novinářského diskurzu ve vztahu k vnímání poetického filmu Václava Kršky*. (Bakalářská diplomová práce. Olomouc, Univerzita Palackého 2012, s. 67.) Dobovou Krškovu pozici i způsob, jak byl vnímán, prozrazuje symptomatický detail, že jej všichni oslovovali „pane“, a nikoliv „soudruhu“ (viz LIEHM, Antonín J.: *Ostře sledované filmy: Československá zkušenost*. Praha, Národní filmový archiv 2001, s. 198).

22 DVOŘÁK, J.: *Poetický svět Václava Kršky*, s. 28. Současní kritici oceňují také Krškovy biografické filmy ze 40. a 50. let. Berou přitom v úvahu, že režisér do nich promítl – při zachování konvencí socialistického realismu – osobitou lyriku, symboliku, stylistické prostředky atd. (Viz PTÁČEK, Luboš (ed.): *Panorama českého filmu*. Olomouc, Rubico 2000, s. 318.)

23 V tomto duchu se vyjadřuje Němec např. v dokumentárním seriálu České televize *Zlatá šedesátá* (režie Martin Šulík, 2009); viz také ŠKVORECKÝ, Josef: *Všichni ti bystří mladí muži a ženy: Osobní historie českého filmu*. Praha, Horizont 1991, s. 122; HAMES, Peter: *The Czechoslovak New Wave*. London, Wallflower Press 2005, s. 167.

24 DVOŘÁK, J.: *Poetický svět Václava Kršky*, s. 11.

a emoční analýzy, a rovněž v neustálých pokusech o sladění protikladů. Podle Krškova životopisce Jana Dvořáka se jeho filmy rozvíjejí jakoby ve dvou rovinách, z nichž jedna je reprezentována výraznou akcí, postavami a zápletkami (často konvenčními), je realistická a epická, zatímco druhá naopak zavádí diváka do metaforické skutečnosti, pracuje s imaginací a „myšlenkovou nedořečeností“. Díky tomu jsou jeho díla kombinací psychologismu a dokumentarismu, či přímo naturalisticky vnímané skutečnosti s estetizací, stylizací a symbolismem; jednoduchost a upřímnost v nich byla zobrazována společně s temnými a tajemnými zákoutími lidské duše, lyričnost se pojila s intenzivní erotikou a mladistvým vitalitě s životní deziluzí a zklamáním. Prvky provinčního původu a lidových tradic se v nich objevovaly spolu s uměleckou estetizací a stesk po venkovském prostředí jižních Čech nebránil touze po exotických a imaginárních krajinách.²⁵

Za klíčový pro Krškova díla lze považovat konflikt mezi rozumem a citem, mládím a dospělostí, snůlkovstvím a zodpovědností, idealismem a pragmatismem. Zosobněním všech těchto antinomií jsou potom citliví, prvoplánově nevyhranění, „specificky druhoví“²⁶ a nejčastěji mladí muži, kteří se vymykají společenským vztahům a konvencím a jsou podrobováni zkouškám charakteru i snahám o jejich násilné zařazení do společensky akceptovaných pozic. Dokonalým vtělením takového hrdiny se stal gymnazista Jan Ratkin z filmu *Stříbrný vítr*, jehož boj se školou a rodinou jakožto reprezentanty společenských konvencí se stal bojem o nezávislost a právo na lásku.²⁷ Ideální hereckou a mužskou inkarnací Ratkina se potom stal Eduard Cupák – „věčný chlapec“, legenda pražské homosexuální komunity.²⁸ Krškova spolupráce s Cupákem, započatá v *Mladých létech* a vrcholící *Stříbrným větrem* a později *Labakanem*, byla pro oba tvůrce zlomová, přičemž pro režiséra znamenala úspěšné završení dosavadního hledání dokonalé herecké, typologické konkretizace jeho pojetí mládí, poetičnosti a smyslovosti.²⁹ Krška navíc v Cupákově nalezl nejen svého herce, ale i typ muže, který mohl představovat generační vzor, přestože byl protikladem ideologických nároků doby³⁰ a obecně také standardů československého „lidovědemokratického“ filmu.

25 *Tamtéž*, s. 10 a 52.

26 Výraz *swoiście gatunkowi* použil Grzegorz Piotrowski ve stati „Podwójny świat: Uwagi o narracji i tożsamości w tekstach homoseksualnych Jarosława Iwaszkiewicza“ (in: TÝŻ: *Pre-teksty: Myśli czytelnika i widza*. Toruń, Wydawnictwo Adam Marszałek 2007, s. 19). Sám Krška tvrdil: „to jsem měl vždycky rád, ta podivná prostředí a podivné lidi“ (viz LIEHM, A. J.: *Ostře sledované filmy*, s. 197, zvýraznil autor).

27 Viz PTÁČEK, L. (ed.): *Panorama českého filmu*, s. 115. Jan Dvořák píše v tomto kontextu o podobnosti *Stříbrného větru* s filmem *Na východ od ráje* Elii Kazana (1954) a postav ztvárněných v těchto filmech Eduardem Cupákem a Jamesem Deanem (DVOŘÁK, J.: *Poetický svět Václava Kršky*, s. 25).

28 Viz PUTNA, M. C.: *Od Kršky do Trošky*, s. 456.

29 DVOŘÁK, J.: *Poetický svět Václava Kršky*, s. 20–25.

30 Viz BARTOVÁ, H.: *Proměny novinářského diskurzu ve vztahu k vnímání poetického filmu Václava Kršky*, s. 67; PŘÁDNÁ, Stanislava: *Poetika postav, typů, (ne)herců*. In: PŘÁDNÁ, Stanislava – ŠKAPOVÁ, Zdena – CIESLAR, Jiří: *Démanty všednosti: Český a slovenský film 60. let. Kapitoly o nové vlně*. Praha, Pražská scéna 2002, s. 152.

Krškovy filmy dráždily tím víc, že se vzhledem k neklidné a „nadměrně“ bohaté stylistice, slučování protikladů, emocionálnímu tónu a konstrukci postavy hlavního hrdiny nedaly jednoduše zaškatulkovat – kořenem toho všeho však mohlo být především nerozpoznání a/nebo nepřijetí jejich homotextuality.³¹

Krška se po celý život (přinejmenším ten dospělý, od počátku třicátých let) se svou homosexualitou neskrýval – Lukáš Nozar používá ve vztahu k němu znamenitého označení: *tajně slavný*.³² A od samého počátku se homosexuální prvky či tematika objevovaly i v jeho tvorbě – jak literární (například v povídkách *Klaris a šedesát věrných* nebo *Dionýsos s růží*), tak i divadelní (například v inscenaci *Nesmírný štít*).³³ Ke slovu se dostaly také v jeho filmovém debutu, který tuto formu převzal v tak sublimované podobě a natolik „hmatatelně“ a sugestivně, že se *Ohnivě léto* stalo na dlouhá desetiletí „nejhomoerotičtější“ českým filmem.³⁴

Hned na počátku je třeba zdůraznit, že v Krškových filmech nevystupují přímo homosexuální postavy, nenajdeme v nich také bezprostřední verbalizaci či otevřenou prezentaci

Polský plakát k filmu Václava Kršky *Stříbrný vítr*. Plakát vytvořil v roce 1957 Wiktor Górka (© Henryk a Aurelia Górkovi, repro Filмотeka Narodowa – Instytut Audiowizualny, Varšava)

- 31 Podle Tomasze Kitlińskiego a Pawła Leszkowicze „vzhledem k tomu, že homosexualita překračuje pravidla heterosexuální formy, je odsouzena k textualizaci. Textualizace označuje textové a vizuální maskování, nutnost fungování v rovině mnohovýznamovosti, dvojznačnost a rovněž nestabilitu v systému významů, zejména ve vztahu k pohlaví a sexualitě. Homosexualita je proto figurou textuálnosti.“ (KITLIŃSKI, Tomasz – LESZKOWICZ, Paweł: Homotekstualność: Homoseksualność i twórczość. In: DĄBROWSKI, Mieczysław – PRUSZCZYŃSKI, Robert (ed.): *Lektury inności: Antologia*. Warszawa, Dom Wydawniczy Elipsa 2007, s. 148.)
- 32 NOZAR, L.: Momenty života a díla Václava Kršky do roku 1945, s. 396 a 402 (viz pozn. 13); viz také ŠKVORECKÝ, J.: *Všichni ti bystrí mladí muži a ženy*, s. 39. Nicméně – jak tvrdil German Ritz – životopisné informace mohou být podnětem, ale nikoliv cílem homosexuálního čtení díla a nepředstavují dostatečný předpoklad k rozhodnutí o existenci homosexuální konstrukce (RITZ, German: Literatura w labiryncie pożądania: Homoseksualność a literatura polska. In: DĄBROWSKI, M. – PRUSZCZYŃSKI, R. (ed.): *Lektury inności*, s. 195).
- 33 Viz NOZAR, L.: Momenty života a díla Václava Kršky do roku 1945, s. 398; TÝŽ: Literát, divadelník a trestanec: Životní osudy Václava Kršky. In: *Dějiny a současnost* [online], roč. 29, č. 12, 2007 [cit. 2019-01-12]. Dostupné z: <http://dejinyasoucasnost.cz/archiv/2007/12/literat-divadelnik-a-trestanec/>; ČERNÝ, J.: *Intimní divadlo Václava Kršky*, s. 36–38.
- 34 PUTNA, M. C.: Od Kršky do Trošky, s. 455.

homosexuality; ústředním motivem většiny jeho filmů jsou více či méně konvenční a tradiční příběhy a objevují se v nich heterosexuální milenecké páry.³⁵ Pozorný divák si však povšimne nejen odvážné prezentace mužského sex-appealu a nahoty, ale také charakteristických scén a symptomatických zápletek, které ukazují téměř přímo a naplno – tedy bez zvláštní sublimace nebo maskování – to, co se v soudobém filmu zdálo nemožné prezentovat, nebo dokonce jen výrazněji naznačovat. Uvedme příklady: Hlavní hrdina *Ohnivého léta* Julio (Václav Sova) obdivuje při společné nahé koupeli v řece tělo Petra (Josef Stadler), ale zjevně s rozpaky nad svými pocity přiznává svému příteli, že by rád byl (heterosexuální?)³⁶ jako on. V *Osení* Lojza (Vít Olmer) přivede svého nejbližšího přítele Zdeňka (Jaroslav Satoranský) po neúspěšném pokusu o sebevraždu do podkrovního svého domu, kde mu připraví nocleh a kde se společně, promočeni deštěm, osušují ručníky; Zdeněk reaguje na milou laskavost přítele a ještě více na jeho nahotu zmateností a „telecímí“ pohledy skrz slzy. Konečně ve filmu *Až se vrátíš...* Vladimír (Václav Voska), který se toulá po Praze po útěku z vězení, si v kavárně vymění významný pohled se starším mužem, který mu nabídne oheň a potom za ním vyjde ven; následný filmový střih nicméně posouvá tuto vedlejší epizodu do pozice, ze které neovlivňuje hlavní dějovou linii příběhu a dovoluje divákovi pouze se domýšlet o dalším kroku tohoto muže (ale také o jeho vztahu s ústřední postavou outsidera).³⁷

Teprve v posledních letech se filmoví odborníci a publicisté začali zabývat homerotickým podtextem a konotacemi některých scén a motivů v Krškových filmech.³⁸ Konstatovali nicméně, že nelze hovořit o jejich plném *queer* charakteru, protože nepřekračovaly dobové konvence a byly spíše naplněny typickou rozporuplností: na jednu stranu se obracely proti tradiční hierarchii pohlaví, zviditelňovaly mužské tělo a podobně, na druhou stranu však potlačovaly korelace mezi erotikou a způsobem, jakým byla maskulinitě věnována pozornost, aby se vyhnuly podezření

35 SKUPA, Lukáš: Všechno je krásné (mezi námi kluky): Queer aspekty filmů Václava Kršky. In: *Cinepur*, č. 71 (2010), s. 20.

36 Viz STUHLÝ, Jaroslav: Milujem to, co ztrácíme... Téma – František Čáp: Ohnivě léto (1939): In: *25fps* [online]. 25.10.2011 [cit. 2018-02-08]. Dostupné z: <http://25fps.cz/2011/ohnive-leto/>.

37 Podobným způsobem – nepřímou, ale svobodně a neskrývaně – uváděl homosexuální postavy a motivy do svých filmů František Čáp. Například ve snímku podle Klostermannova románu *Mlhy na Blatech* (1943) Václav (Vladimír Salač) nalézá jednoznačné zalíbení ve Vojtovi (Rudolf Hrušínský), kterého Václavův otec přijal do služby, přičemž Václavova matka se strachuje, aby pacholek „nezkazil“ jejího syna.

38 Například Ewa Mazierská vidí ve *Stříbrném větru* „první socialistický campový film“ (k pojmu *camp* viz dále) a dodává, že Krška v něm stvořil svébytný romantický žánr, který byl na jedné straně přeplněn specifickou atmosférou hysterie, soustředil se spíše na mužské emoce než na ženské a byl zaměřen na intenzivní přátelství mezi muži (což by mohlo odrážet homosexuální city a potlačené chťiče), a na druhé straně byl charakterizován „dekadentní“ stylizací a přemírou – tyto prvky považuje autorka za konstitutivní pro *queer* estetiku (MAZIERSKÁ, Ewa: *Masculinities in Polish, Czech and Slovak cinema: Black Peters and men of Marble*. New York – Oxford, Berghahn Books 2010, s. 188 a 198).

z homosexuality.³⁹ Možná by se na Krškovu filmovou tvorbu daly aplikovat spíše poznatky týkající se jeho literárního díla:⁴⁰ podstatu „homotextuality“ by tak v Krškových filmech tvořilo „maskování“ a „skryté signály“ – režisér maskoval homosexuální téma a/nebo možné homosexuální interpretace, ale zároveň je nechtěl zakrývat úplně, a proto do svých děl zařazoval určité skryté znaky a signály.

Přitom je třeba mít na paměti, že Krškovy filmy jsou výtvoři předemancipační a předdiskurzivní éry. Jeho díla se za takových okolností obhájí jako „zjevné“ a „zřejmé“ homosexuální konstrukce⁴¹ – realizované do té míry, nakolik to bylo možné v rámci mainstreamové tvorby, nadto v prostředí totalitního systému. Krškova prezentace homosexuality nikdy nebyla „absolutní“ ani návodná nebo podvrtná – vždy byla sublimovaná, stylizovaná, kompromisní a opevněná dvojznačností, ale zároveň za všech okolností přítomná a do filmů vnášená všemi možnými způsoby.⁴² Na všechna Krškova díla můžeme navíc vztáhnout Nozarovu charakteristiku (vyslovenou v souvislosti s filmem *Řeka čaruje*) a spolu s ním prohlásit, že se jednalo o filmy *únikové*⁴³ – nikoliv však v tom smyslu, že by unikaly před některými tématy nebo problémy, ale spíše v užším slova smyslu, že se jednalo o filmy odvádějící od skutečnosti a umožňující únik z reality. V takovém případě lze na Krškovu tvorbu pohlížet jako na realizaci – v dané době a na daném místě – foucaultovského „umění žít“,⁴⁴ které by v podání českého režiséra bylo na jedné straně uplatněním odporu vůči heteronormativnímu a totalitnímu světu, realizovaného sublimovanou hrou s normami, a na druhé straně vytvářením fantazmatu jako prostoru osobní a umělecké svobody. Na jedné straně *pracuje* Krška s tím, co je svázáno se „skutečností“, co je „uvnitř“ a „zde“ – snaží se v kompromisu s daným řádem překračovat normy, využívat konvence ve svůj vlastní prospěch a přenášet do „tohoto světa“ svou homosexuální senzitivitu; na druhé straně skutečně *žije* „venku“ a „tam“⁴⁵ – v „jiném světě“, kde představy, fantazie a sny dovolují bezprostředněji a otevřeněji projevat homosexuální tužby.⁴⁶ V tomto kontextu je třeba Krškovu tvorbu vnímat mimo jiné jako fantazmatickou autobiografii – umělecky uspořádaný produkt uvolnění jeho homosexuálních fantazmat, zaměřený rovněž na jejich sebeuvědomění či osvobození u diváků.⁴⁷

39 SKUPA, L.: Všechno je krásné (mezi námi kluky).

40 Viz NOZAR, L.: Literát, divadelník a trestanec [online].

41 Jako druh výpovědi popsany Germanem Ritzem v práci „Literatura w labiryncie pożądania“, s. 195.

42 NOZAR, L.: Momenty života a díla Václava Kršky do roku 1945, s. 429.

43 Tamtéž, s. 428.

44 Viz KOCHANOWSKI, J.: *Fantazmat zróżnicowany*, s. 219 a 222 (viz pozn. 10).

45 Viz opozice formulované Marií Janionovou ve stati „Projekt krytyki fantazmatycznej“, s. 187 (viz pozn. 4).

46 Viz KOCHANOWSKI, J.: *Fantazmat zróżnicowany*, s. 218–221.

47 JANION, M.: Projekt krytyki fantazmatycznej, s. 172; TÁŽ: Próba teorii fascynacji filmem. In: TÁŽ: *Prace wybrane*, sv. 3, s. 337.

„Labakan“ a Krškovy estetizující inscenace mužské tělesnosti

Fantazmatický a únikový charakter Krškovy tvorby dospěl ke specifickému ztvárnění ve dvou filmech realizovaných v konvencích pohádky – navíc pohádky exotické – která má ze své podstaty iracionální, únikový a kompenzační charakter. Řeč je o výpravných dílech z roku 1956 natočených ve spolupráci s Bulharskem a v tamních exteriérech: *Legendě o lásce* a *Labakanovi*, které byly vůbec prvními filmovými koprodukcemi československé kinematografie po druhé světové válce.⁴⁸

Obě díla po premiéře negativně přijala československá filmová kritika, která spatřovala nedostatek v jejich údajně přehnaném důrazu na vizuální atraktivitu a také ve výrazném, osobitém stylu režiséra – „krškismu“, vůči němuž se vymezovala přinejmenším již od premiéry *Měsíce nad řekou*.⁴⁹ Kritizována byla zvláště *Legenda o lásce*, v níž – jak tvrdilo *Rudé právo* – ostentativnost a křiklavost uměleckých prostředků („pompézní, nadutý režisérismus“) potlačila ideovou výpověď a prostotu literární předlohy,⁵⁰ již byla divadelní hra z pera tureckého spisovatele a romantického komunisty Nazima Hikmeta. U československých diváků však oba filmy slavily velký úspěch: *Labakan* do konce roku 1995 zhlédly dva miliony 102 tisíce 800 diváků a *Legendu o lásce* jeden milion 969 tisíc 388 diváků; *Labakan* se tak stal jedním z nejnavštěvovanějších Krškových filmů.⁵¹

Po letech se oběma filmům dostalo rehabilitace a dnes jsou obvykle řazeny, spolu s dalšími Krškovými snímky *Stříbrný vítr* a *Měsíc nad řekou*, mezi přední díla české kinematografie padesátých let.⁵² Antonín a Mira Liehmovi v nich spatřovali – možná méně to platí v kontextu tehdejší československé produkce, ale tím spíše pro kinematografii bulharskou – první příznaky odklonu od Ždanovovy doktríny v poststalinické kulturní politice. Krška vnesl do „lidovědemokratické“ kinematografie prvky krásna, poetičnosti a lyrismu, jeho záměrem bylo diváka spíše zaujmout a pobavit než jej vychovávat.⁵³ Podle Liehmových byla skutečnost, že se v letech 1956 a 1957 na plátnech kin postupně objevovaly Krškovy filmy – jmenovitě *Stříbrný vítr* (jehož opožděná premiéra se konala v listopadu 1956), *Labakan* (v květnu 1957) a *Legenda*

48 Viz SKOPAL, Pavel: *Filmová kultura severního trojúhelníku: Filmy, kina a diváci českých zemí, NDR a Polska 1945–1970*. Brno, Host 2014, s. 29 n.

49 Viz LIEHM, A. J.: *Ostře sledované filmy*, s. 197 (viz pozn. 21).

50 *Tamtéž*. Dále srv. SKOPAL, Pavel: Svoboda pod dohledem: Zahájení koprodukčního modelu výroby v kinematografiích socialistických zemí na příkladu Barrandova (1954 až 1960). In: TÝŽ (ed.): *Naplánovaná kinematografie: Český filmový průmysl 1945 až 1960*. Praha, Academia 2013, s. 118.

51 Viz BŘEZINA, Václav: *Lexikon českého filmu: 2000 filmů 1930–1996*. Praha, Filmové nakladatelství Cinema 1996, s. 197 a 201.

52 Viz např. PTÁČEK, L. (ed.): *Panorama českého filmu*, s. 318 (viz pozn. 22).

53 LIEHM, Mira – LIEHM, Antonín J.: *The most important art: Eastern European film after 1945*. Berkeley – Los Angeles – London, University of California Press 1977, s. 138. Liehmovi zároveň upozorňují na „statickou kompozici“ a „vulgární odstíny“ v Krškových pohádkách a tvrdí, že nijak výrazně nevyčnívaly nad průměr československé filmové produkce své doby.

Davová scéna z filmu Václava Kršky Labakan (všechny filmové záběry reprodukovány v tomto textu jsou screenshoty z filmů dostupných na Youtube nebo na DVD, vydaných Filmexportem Home Video – North Video)

o lásce (v srpnu 1957) – dokladem toho, že československá kinematografie vkročila do nové etapy své existence a otevřely se před ní nové perspektivy.⁵⁴

Labakan vznikl na motivy jedné z dodnes velmi populárních a často filmově zpracovávaných pohádek německého romantického spisovatele Wilhelma Hauffa (1802–1827), která nese název *Das Märchen vom falschen Prinzen*.⁵⁵ Za rozhodnutím učinit námětem prestižního československo-bulharského koprodukčního projektu orientální pohádku mohl stát mimo jiné ohromný úspěch, který si v Německé demokratické republice získala adaptace jiné Hauffovy pohádky – *Die Geschichte vom kleinen Muck* (1953) režiséra Wolfganga Staudteho, líčící příhody malého chlapce Mucka, tam zhlédlo na třináct milionů diváků!⁵⁶ Ukázalo se tak, že filmová pohádka – pokud v sobě spojuje dobrodružný děj s exotickým prostředím, přidají-li se k tomu prvky komična a využije-li se plně potenciál barevného filmu – se stává

⁵⁴ *Tamtéž*, s. 111.

⁵⁵ Na Barrandově byla tato pohádka zfilmována ještě jednou, v roce 1984 v západoněmecké koprodukci. *Falešný princ* Dušana Rapoše však působí, zvláště ve srovnání s Krškovým dílem, jako nudný film zcela bez rafinovanosti a sex-appealu, nadto s prkenným ztvárněním dvou hlavních postav – Labakana a prince Omara (hráli je Jugoslávci Svetislav Gončić a Dušan Vojnović).

⁵⁶ Viz SHEN, Qinna: *The politics of magic: DEFA fairy-tale films*. Chicago, Wayne State University Press 2015, s. 3 n.

Polský plakát k filmu Václava Kršky Labakan. Plakát vytvořil v roce 1958 Wojciech Fangor (© Magdalena Fangořová, repro Filмотека Narodowa – Instytut Audiowizualny, Varšava)

znamením má být rodová emírská dýka. Labakan Omarovi v noci dýku ukradne a sám se dostaví na místo setkání s emírem, který jej přijme jako syna. Skutečný princ je naproti tomu po svém příjezdu ke dvoru považován za uzurpátora – podvodného krejčovského tovaryše – a je uvržen do vězení. Pouze jeho matka neuvěří, že Labakan je její skutečný syn, a lstí donutí emíra, aby mladíky podrobil zkoušce. Mají zhotovit korunovační roucho, což se samozřejmě podaří pouze Labakanovi, nikoliv pro válku a vládnutí vychovanému Omarovi. Tento důkaz se však emírovi nezdá dostatečně průkazný, a proto mladíky podrobí další zkoušce: tentokrát mají vybírat mezi dvěma kouzelnými skříňkami. Labakan zvolí tu, na níž je napsáno „štěstí a bohatství“, Omar skříňku s nápisem „čest a statečnost“. V první je ukryta jehla s nůžkami, ve druhé koruna – tímto způsobem se s konečnou platností ukáže, kdo je pravým synem emíra. Dav se Labakanovi vysmívá a lynčuje ho, zatímco on se obává vězení a kata. Naštěstí v té chvíli se krejčík... budí ze sna – nadobro vyléčený z nesmyslných přání a touhy po panském životě. Společně s krejčovou Fatmou (Jana Rybářová), která je do něj zamilovaná, a nezletilým kamarádem Alim (Aleš Košnar) vychází Labakan do ulic města vítat navracejícího se prince Omara.

atraktivní nejen pro dětskou, ale i pro širší, dospělou diváckou obec,⁵⁷ která po období pústu socialistického realismu prahla po okázalé, zábavné podívané. Krška se zatím chopil *Pohádky o falešném princ*i, aby vytvořil vlastní příběh – využil Hauffovu orientální pohádku jako prostředek osobité autorské výpovědi a osnovu pro ztvárnění individuálních fantazií.

Titulním hrdinou *Labakana* je lenivý krejčovský tovaryš s hlavou v oblacích (Eduard Cupák), který pohrdá obyčejným životem a prostými lidmi a touží po velkopanském životě, bohatství a přepychu. Jednoho dne si Labakan vyzkouší překrásný oděv ušitý na zakázku pro emíra, zálibně se v něm prohlíží v zrcadle, a když potom s uspokojením zjistí, že se mu lidé na ulici ponížene klanějí, jako by byl pán, rozhodne se chopit nabízené příležitosti, ukrást šaty a uprchnout z města. Na cestě potkává mládence, který se ukáže být princem Omarem (Karel Fiala), jenž byl vychováván v exilu, neboť podle věštby mu hrozila záhuba, kdyby vyrůstal na dvoře svých rodičů, a který se nyní inkognito navrácí domů. Jeho poznávacím

57 Viz SKOPAL, P.: *Filmová kultura severního trojúhelníku*, s. 203.

Davová scéna z filmu Labakan

Labakana můžeme podrobit „dvojímu výkladu“ a číst jej na různých úrovních. Již na úrovni příběhu v něm lze spatřovat rozpornost (anticipující poznatky současných genderových studií), která tkví ve zpochybnění stability, jednoznačnosti a samozřejmosti individuální identity. *Labakan* se může stát Omarem, Omar může být *Labakanem* – stačí pouze vyměnit šaty. V tomto ohledu můžeme zajít ještě dále a vnímat labilitu a performativnost *Labakanovy* identity jako parafrázi proměnlivosti a performativního charakteru jeho sexuální identity – zvláště zaměříme-li svou pozornost na láskyplný vztah pojící hrdinu s Alim a evidentní *hassliebe* s Fatmou či výraznou „chemii“ mezi ním a Omarem (jako možný odraz přitažlivosti mezi Cupákem a Fialou).

Labakan nadto polemizuje se starou lidovou moudrostí, že „šaty dělají člověka“. To se samozřejmě v *Krškově* pohádce děje – a jde tu nejen o mezilidské vztahy a společenské poměry, v jejichž rámci přece (ve shodě s jinou lidovou moudrostí) „jak tě vidí, tak tě malují“. *Labakan* se v převleku chce prezentovat jako pán, být tak přijímán ostatními, ale to není vše – rituál převleku má pro něj také hluboký vnitřní iniciační a transgresivní rozměr: změna identity se mu především stává prostředkem realizace přání být pánem svého osudu. *Labakan* touží překročit stín své skromné a nezajímavé existence, chápe se šance na otevření nových obzorů a chce vystoupit ze škatulky diktované společenskou situací.⁵⁸ Tímto způsobem *Krškův*

58 Charakteristické scény převlékání šatu, rituály oblékání (a svlékání), motiv snění o lepším oděvu a všechny s tím spojené paralely plní podobnou funkci také v jiných *Krškových* filmech. Například ve filmu *Řeka čaruje* hlavní hrdina Leopold Kohák, stárnoucí v nešťastném

Josef Stadler (vlevo) jako Petr a Václav Sova jako Julio ve filmu Václava Kršky *Ohnivě léto*

příběh na jedné straně splňuje požadavky soudobé ideologie, když demonstruje nadřazenost malého, prostého člověka práce nad prázdnou existencí potentáta, na druhé straně se vymyká standardním třídním interpretacím a přisuzuje plebejci neočekávanou hloubku myšlení, úroveň a duchaplnost, když se ukazuje, že Labakan může svou „šlechtickostí“ převyšovat šlechtice krve.⁵⁹

„Orientální pohádková komedie“ v sobě skrývá – podobně jako nějaký bildungsroman – ten nejzávažnější i „konečný“ příběh o hledání místa v životě a boji o individuální pojetí „šťěstí a bohatství“. Film to všechno pravdivě představuje v krajíně snění či fantazie, aby tak učinil zadost konvencím vyplývajícím z žánrové příslušnosti, avšak

nezastavuje se přitom u hodnocení Labakanova snového toužení jako plochého snůlkovství, a tím spíš z něj nevyvozuje moralizující příběh dozrávání k přijetí šedivé skutečnosti. Důsledky Labakanova snu o tom, že by měl udělat něco se svým životem, se jeví jako zcela reálné a „drsné“. Niterně závažný tón *Labakana* vypovídá o tom, že pro hlavního hrdinu je to hra o všechno, že tu jde – jako v dramatickém iniciačním příběhu – o jeho existenciální bytí, či nebytí. Konečné probuzení znamená nejen to, že sny jsou iluzorní, ale rovněž to, že překročení vlastní existence je nemožné. Labakan se paradoxně jeví jako tragická postava uvězněná mezi tím, kým je, a tím, kým by chtěl a mohl být.

Také fantazmaticčnost *Labakana* ukazuje svou dvojí tvář, dva doplňující se aspekty. Na jednu stranu představuje pro Labakana sen o emířském životě (podobně jako pro Kršku natáčení tohoto snímku v ponurých padesátých letech) způsob, jak si zpestřit život a uniknout přízemním faktům každodenní existence. Oba, krejčí díky snu a režisér díky tvůrčí filmové představivosti, se mohou ocitnout v jiném, lepším a krásnějším světě, ve kterém mohou bez překážek, svobodně realizovat své únikové touhy a prožívat zajímavější a intenzivnější životy. Na druhou stranu lze na fantazma vtělené jak do Labakanova snu, tak do Krškova filmu o něm

manželství a nenacházející uspokojení v práci, zázračně omládne a začíná nový život, poté co absolvuje nahý koupel v Sázavě a převlékne se do hadrů tuláka, kterého potkává u řeky. Anebo když se Fredy z filmu *Cesta zpátky* prochází před plánovanou loupeží po Praze, zastavuje se před výlohou obchodu a pozoruje luxusní obleky s kravatami, přičemž sní o lepším, pro něj nedosažitelném životě.

59 Viz ČERNÝ, Jiří: *Eduard Cupák*. Praha, Brána 1998, s. 55.

nahlížet jako na „druh vzpoury“ proti neuspokojivé a z jejich hlediska neakceptovatelné skutečnosti,⁶⁰ ba co více – jako na formu vedení aktivní války s „tímto světem“ prostřednictvím vytváření „jiných světů“ a v jejich rámci prostřednictvím projektování jiných podob sebe sama, jiného způsobu vlastní existence. Jacek Kochanowski považuje takové strategie za významné v případě homosexuálních tužeb, které nelze v reálném světě realizovat ani projevovat.⁶¹

Krška při ztvárnění a adaptaci fiktivního příběhu Hauffovy pohádky obratně a kreativně využil všechny prostředky, které German Ritz po letech definoval (v souvislosti s literárními texty)

jako charakteristické pro poetiku nevyřčené homosexuální touhy.⁶² V *Labakanovi* nacházíme navíc již vzpomenuté procesy týkající se identity, spojené především s narušením její jednoznačnosti a s její difuzí a projevující se multiplikací (duplikací) hrdinů, zdvojováním (skrže výměnu rolí) a předstíráním prožitého; v *Labakanově* snu nalezneme také Ritzem zmiňované znásobení či zmnožení světa (reálný svět se proměňuje ve svět onirický), zástupné děje a rovněž děj, který se nakonec ukáže být „nedějem“. Tyto charakteristiky umožňují pohlížet na Krškovu dílo jako na naplněné homosexuální fantazma, realizované v poetice nevyslovitelné touhy.

Formu *Labakana*, podobně jako jeho sesterského filmu *Legenda o lásce*, charakterizuje „zbytnělá“ výrazovost a vizuální atraktivita, neboli (svého času haněný) estetismus. Krška vytváří (mimo jiné společně se svým stálým spolupracovníkem, kameramanem Ferdinandem Pečenkou) neskutečný, pohádkový svět, jakoby orientální, plný přepychu a krásy. Při natáčení davových scén byly využity zástupy komparzistů. Kostýmy na emírově dvoře jsou propracované a honosné, ale i prostý lid je oděn odpovídajícím způsobem, pěkně a barevně. Palácové sály a zahrady jsou okázalé, luxusní a zařízené s pompou, ani interiérum krejčovské dílny či krčmy však nechybí nápaditost, vkus a výstavnost. Impozantní přírodní kulisu sluncem rozzářeného pobřeží i hor či malebných uliček a hradeb starého města zajistil bulharský Nesebar, ležící na skalnatém poloostrově v Černém moři, který je zapsán na Seznamu světového kulturního dědictví UNESCO.

Eduard Cupák (vlevo) jako student Jan Rátkin s Ladislavem Trojanem ve filmu Václava Kršky *Stříbrný vítr*

60 Srv. KOCHANOWSKI, J.: *Fantazmat zróżnicowany*, s. 218–221 (viz pozn. 10); JAGIELSKI, Sebastian: *Maskarady męskości: Pragnienie homospołeczne w polskim kinie fabularnym*. Kraków, Universitas 2013, s. 154.

61 KOCHANOWSKI, J.: *Fantazmat zróżnicowany*, s. 218 n.

62 RITZ, G.: *Literatura w labiryncie pożądania*, s. 197 (viz pozn. 32).

To vše působí dohromady úžasně na barevném filmovém materiálu – *Labakan* je efektní, monumentální a honosné dílo. Jeho styl lze označit za „příliš nápadný“ a manýristický, plný okázalosti a pompéznosti, často oslňující, přestylizovaný a extravagantní; charakterizuje jej jistá vyumělkovanost, teatrálnost a možná i přehnaně aristokratické způsoby, gesta a ceremonie. Výčet uvedených charakteristik přímo dokonale svádí k tomu, aby byl Krškovi přisouzen pohled z pozice stylu *camp*; to by však „paracampový“ styl *Labakana* – v protikladu ke *campu*⁶³ – nesměl postrádat smysl pro ironii a humor (jeho styl je spíše diskrétní, vážný a povznesený), a především by musel celkově zastiňovat obsah, být důležitější než samotný příběh. Právě proto se zdá vhodnější ztotožnit Krškovu pohádku s žánry *glamour* a *splendour*, jejichž prvky jsou obecně spojovány s *queer* stylistikou.⁶⁴ Tak, či onak, jak uvedené formálně-stylistické prvky charakteristické pro *camp*, tak i se stylem *glamour* spojená rafinovanost, dojem luxusu, vznešenost, vizuální okázalost a smyslovost *Labakana* mohou být považovány za typické znaky estetiky odrážející Krškovu homosexuální senzitivitu. Celý vymyšlený orientální svět *Labakana*, který se ve srovnání se skutečností zdá zcela „nereálný“ a „falešný“, má svou „hodnotu v něčem jiném: v projevení fantazmatického života“ svého režiséra.⁶⁵

Avšak rudimentární, literárně pojednaný a z Hauffovy pohádky odvozený didaktický a konvenční smysl *Labakana* si zachovává svou platnost v omezené míře nejen proto, že Krška rozvíjí na jeho základě (v souladu s Hauffovým příběhem, nebo dokonce v protikladu k němu) existenciální a transgresivní historii překračování hranic vlastního společenského postavení a dobývání štěstí prostřednictvím změny identity, a nejen proto, že jej (při zachování žánrových konvencí pohádky) obdařil formou plnou *queer* rafinovanosti a manýrismu. Zachovává si omezenou platnost především proto, že pro Krškova díla je charakteristické a prvořadé cosi, co German Ritz popsal jako „komplex tělesnosti“⁶⁶ – skutečným předmětem zájmu a smyslem filmu je (všude) přítomnost mužského těla a jeho specifické zobrazení. Orientální pohádka se stává nástrojem nazírání na odhalená mužská těla⁶⁷ a příběh slouží jako záminka pro aranžování situací, v nichž se tato těla stávají objekty zvýšené pozornosti. Pohádkovou a „orientální“ (podobně jako každou jinou výraznou, například mytologicko-symbolickou či expresionistickou) stylizaci lze vnímat jako způsob,

63 Srv. SONTAGOVÁ, Susan: Poznámky o fenoménu camp. In: *Labyrint revue*, č. 7–8 (2000), s. 80–86.

64 Viz JAGIELSKI, S.: *Maskarady męskości*, s. 86.

65 JANION, M.: Projekt krytyki fantazmatycznej, s. 172 (viz pozn. 4).

66 Srv. RITZ, G.: *Literatura w labiryncie pożądania*, s. 196.

67 Podle klasifikace Kennetha Clarka a Johna Bergera odhalená těla nejsou pouze *naked*, ale také *nude*. Rozdíl spočívá ve způsobu, jakým je nahota nazírána a filmována: *to be naked* je prostě být bez šatů, zatímco *to be nude* je být viděn nahý jinými, jak je to vlastní umělecké formě zobrazení. (CLARK, Kenneth: *Akt: Studium idealnej formy*. Warszawa, Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe – Wydawnictwo Naukowe PWN 1998, s. 9; BERGER, John: *Ways of seeing*. London, Penguin Books 1972 – reprodukováno podle: LEHMANN, Peter: *Running scared: Masculinity and the representation of the male body*. Detroit, Wayne State University Press 2007, s. 21.)

Apostol Karamičev jako chudý malíř Ferchad ve filmu Václava Kršky Legenda o lásce

jak zmírnit, či dokonce relativizovat homosexuální podtexty;⁶⁸ nicméně nadbytek polonahých mužů v komparzu, který není motivován potřebami příběhu, umožňuje „explozi nenormativních významů“⁶⁹ a iniciuje hlubší, od konvence odlišný výklad jak *Labakana*, tak *Legendy o lásce*. Podle Ritze totiž „komplex tělesnosti“ v takové formě, jako se vyskytuje například v Krškově pohádce – kdy se rodí „absolutní kvalita tělesnosti“, vyznačující se především krásou, estetizací a „nezaujatostí“ – je rozpoznávacím znamením toho, že obraz těla je homosexuální a jeho podoba je vytvářena skrze homosexuální nazírání a logiku touhy.⁷⁰

Takto pojmávaný „komplex tělesnosti“ ovšem nacházíme i v řadě dalších Krškových děl. Zatímco v pohádkách se objevuje a je prezentován v kulisách přestylizovaného a exotického Orientu, nejčastěji představuje fantazmatické jeviště pro přehlídku

68 Viz PIOTROWSKI, G.: *Podwójny świat*, s. 16 (viz pozn. 26).

69 JAGIELSKI, M.: *Maskarady męskości*, s. 47.

70 RITZ, G.: *Literatura w labiryncie pożądania*, s. 196 n. Že tomu tak nemusí být vždy – a to ani za shodných výchozích podmínek – dokládá o třináct let později natočený film režiséra Rangela Valčanova *Ezop*, opět v československo-bulharské koprodukcii. Přestože i zde nalezneme, podobně jako v Krškově díle, exotickou jižní krajinu (ostrov Samos), výraznou stylizaci (historickou – do období antiky), jistou volnost mravů a v rámci příběhu i samotného zpracování řadu záminek pro prezentaci (především) mužské nahoty, obejde se tento snímek bez jakékoli erotizace ve způsobu zachycení mužského těla. Nadto je symptomatický (porovnáme-li data vzniku obou snímků: 1956 a 1969) zcela odlišný způsob, jakým se poukazuje na soudobou realitu: u Kršky je to způsob únikový a zároveň subverzní, u Valčanova se naopak jedná o aluzi využívající symboly, narážky a „ezopskou mluvu“.

mužských těl jihočeská krajina – za letního slunečného dne, s řekou a bujnou přírodou. Takovéto přírodní scenerie a příroda vůbec vytvářely typické pozadí lyrických vyznání, milostných vzplanutí a erotického napětí pro řadu děl československé kinematografie (například předválečné drama *Řeka* Josefa Rovenského, slavnou *Extázi* Gustava Machatého nebo později v šedesátých letech *Romanci pro křídlovku* Otakara Vávry).⁷¹ Pro Krškovu tvorbu je přitom klíčový motiv řeky, jak v konkrétním slova smyslu, tak ve smyslu asociace: jak konstatuje filmový historik Jan Dvořák, řeka zde představuje čistý a neposkvrněný živel, věčně plynoucí, ničící i očišťující, předtuchu dálek a věčnosti – je jako život sám.⁷² U Kršky je motiv řeky zároveň spojen s motivy koupele, nahoty, erotiky, a především – mládí.⁷³ Tyto motivy jsou tak typické pro řadu jeho děl, že z hlediska tematiky je lze jednoduše charakterizovat slovy „mladí (muži) u řeky“. Tento druh sublimace Krškova homoerotismu⁷⁴ našel své největší uplatnění ve filmech jako *Ohnivě léto*, *Kluci na řece*, *Řeka čaruje*, *Stříbrný vítr* a *Cesta zpátky*. Celý děj či jednotlivé scény filmů odehrávající se na řece či u řeky, často v plném letním slunci, poskytují mnoho příležitostí pozorovat nahé muže a chlapce a nabízejí prostor pro erotizaci a apoteózu jejich těl. Krška vytváří různé scény spojené s odpočinkem i prací – koupání, výlety za město, zábavné a sportovní hry, rybolov, plavbu na loďce atd. – díky kterým můžeme sledovat, jak méně či více obnažení muži chodí a běhají, jak plavou a skáčou do vody, jak se baví, hrají si a jezdí na koních. Krška aranžuje „přirozený“ obraz maskulinity spíše v plenéru než v interiérech.

Nejvíce příznačné a odhalující jsou z hlediska popsané spleti motivů v Krškových dílech scény mužských koupelí, zvláště pak nahých koupelí, objevující se ve většině výše uvedených snímků, nejvýrazněji však ve *Stříbrném větru*. V tomto filmu se objevuje relativně rozsáhlá (i když pouze asi půlminutová) sekvence radostného „plácání“ v řece desítky úplně nahých gymnazistů, kteří se po škole „vrhli“ do lůna přírody, aby se bavili a hráli si ve vodě, dokud tuto idylu nenaruší výstražné zvolání: „Tam jsou ženské!“⁷⁵ Nahou koupel mužské dvojice lze spatřit také v *Ohnivém létě* a individuální koupání (zato dvojnásobné) ve filmu *Řeka čaruje*. Ve filmu *Kluci na řece*, označeném Dvořákem za „apoteózu řeky mladosti“,⁷⁶ v souladu s názvem

71 Viz SKUPA, L.: Všechno je krásné (mezi námi kluky) (viz pozn. 35).

72 DVOŘÁK, J.: *Poetický svět Václava Kršky*, s. 13 (viz pozn. 18).

73 Lukáš Nozar spojuje zmíněná témata, zejména v Krškově rané literární a filmové tvorbě, se společenskými hnutími „objevujícími lidské tělo“ pod heslem *youth, nudity and sunlight*, která se rozvíjela od přelomu 19. a 20. století (NOZAR, L.: *Momenty života a díla Václava Kršky do roku 1945*, s. 419, 426 a 428 – viz pozn. 13).

74 Srv. PUTNA, M. C.: *Od Kršky do Trošky*, s. 455.

75 Jak již bylo uvedeno, tato scéna se stala důvodem zákazu filmu v roce 1954. Krška se bezúspěšně pokoušel dopátrat příčiny, proč nebyl film puštěn na plátna kin. Když se při nějaké příležitosti dotázal tehdejšího ministra kultury Ladislava Štolla, odpověděla za něj režisérovi jeho žena: „My jsme to ještě s dalšími soudružkami viděly a řekly jsme: fuj, fuj, fuj!“ (Citováno podle: TAUSSIG, Pavel: *Filmový lyrik Václav Krška*. In: *Film a video* [online]. [Cit. 2019-02-01.] Dostupné z: <http://www.filmavideo.cz/index.php/osobnosti/236-vaclav-krska>.)

76 DVOŘÁK, J.: *Poetický svět Václava Kršky*, s. 18.

Jana Rybářová jako krásná princezna Širín v Krškově *Legendě o lásce*

díla zabírá kamera téměř po celou dobu polonahé náctileté hrdiny ve vodě nebo na vodě.

Objevuje-li se „komplex tělesnosti“ i v jiných Krškových dílech, pak se tak děje ve zcela odlišných kulisách a již ne tak spektakulárně; také záminky pro zobrazování atraktivních a neoblečených mužských těl mohou být velmi rozdílné. Mužské akty, ačkoliv v těchto dílech zůstávají jejich protagonisté nejčastěji „přirození a zahalení“, ⁷⁷ se současně stávají „imaginárními a odhalenými“. ⁷⁸ Například ve filmu *Až se vrátíš...* je krátká vedlejší scénka, v níž skupina chlapců oblečených pouze do sporých trenýrek či spodků hraje u řeky odbíjenou (tato sekvence začíná neobvykle detailním záběrem na hýždě jednoho z hrajících si chlapců). V *Houslích a snu* se příležitostí k uspořádání přehlídky polonahých mužských těl stává fantazmatická tříapůlminutová sekvence „divadla ve filmu“, to jest inscenace *ballet italien* z 19. století, v níž osmahlí svalnatí faunové, odění pouze v kožených bederních rouškách, prohánějí po polích a lesích pastýřky. Podobná baletní etuda se vyskytuje také v *Labakanovi*, když na emírově dvoře tři spoře odění mládenci (mezi nimi slavný český tanečník a choreograf Miroslav Kůra) více než minutu ohnivě tančí v choreografii jako od Ďagileva. V *Osení* naproti tomu můžeme obdivovat obnažené hrudníky hlavních hrdinů Lojzy a Zdeňka, když v rozevlátých košilích a zrosení

⁷⁷ Viz RITZ, G.: *Literatura w labiryncie pożądanía*, s. 197.

⁷⁸ Jediný případ úplné mužské nahoty (zepředu i zezadu) v Krškových filmech reprezentuje pohlavně dozrávající Jaroslav Liška v roli Střevlíka v *Ohnivém létě*.

potem při žních hledají osvěžení u řeky; jejich opálené, „esteticky výrazné“⁷⁹ tváře s nádechem erotiky upírají lehce nepřítomný pohled do dálky. V *Legendě o lásce* chudý malíř Ferchad (Apostol Karamičev) předvádí sošný trup a smyslná stehna, ať již zmáčený mořskou vodou a ošlehaný větrem při útěku s princeznou Širín, nebo poznamenaný ranami, zalitý potem a oděný pouze do potrhanej bederní roušky, když ho polapí a mučí vezírovi vojáci. Také v „seriózním“ biografickém dramatu *Mikoláš Aleš*, natočeném v době vrcholícího socialistického realismu, se Krškovi podařilo do scény odehrávající se v řezbářské dílně umístit mužskou nahotu *full-back* modela Drábka, již lze označit za tím spíše „progresivní“, že byla znázorněna tehdy třiašedesátiletým hercem Jaroslavem Vojtou.

Klíčové motivy přírody a řeky, mladosti a nahoty se v Krškově tvorbě spojovaly s kultem krásy a přátelství, navazujícím na tradici *músa paidiké*,⁸⁰ jehož hlubší vrstvy rezonují melancholickým názvukem ztracené Arkádie.⁸¹ V rámci přátelství či kamarádství se v řadě Krškových filmů objevují scény podněcující k „jinému“ výkladu, v nichž dochází k blízkým, často intenzivním tělesným interakcím mezi muži: na jedné straně jsou to ritualizované souboje jednotlivců či skupin, na druhé straně intimní *tête-à-tête*, plné rozmluv a vyznání, zasněných pohledů a citlivých, více či méně letmých dotyků.⁸² Například v *Ohnivém létě* je zdůrazněn fyzický kontakt mezi Juliem a Petrem – přáteli z dětských let (jejich škádlení a poplácávání, běhání a závodění, již připomínaná společná koupel) – a mezi Petrem a náctiletým Střevlíkem. V *Osení* se přátelství Lojzy a Zdeňka vyznačuje celou paletou různorodých vzájemných dotyků a tklivých gest. Ratkina ze *Stříbrného větru* naproti tomu pojí blízké, rovněž fyzické, vztahy s řadou mužů: se starším studentem Zachem, se strýcem Jiřím, se spolužákem z gymnázia Hugem, kterému recituje verše, a zvláště s Majerem, s nímž se objímá, boxuje, pere a válí se po zemi před skokem do řeky. Na souboje a proplétání těl dojde rovněž v *Cestě zpátky*: po pokusu o krádež Dan (Josef Vinklář) honí Fredyho (Eduard Cupák), povalí ho na zem a potýká se s ním, přitom jej drží zezadu, dokud si navzájem nepohlédnou hluboko do očí a nepoznají se; ve stejném filmu se objevují také symbolická a rituální gesta podobného významu, jako když Dan zapaluje cigaretu a podává ji do úst Fredymu.

Netypická stylizace a vědomá erotizace mužského těla se v Krškových filmech váže také k prezentaci mužských postav coby objektů pohledů žen stejně jako mužů. Lukáš Skupa uvádí, že muži v těchto dílech přejímají atributy připisované v klasických filmech výhradně ženským hrdinkám – stávají se projekcí i předmětem erotické

79 Viz SKUPA, L.: Všechno je krásné (mezi námi kluky).

80 Viz NOZAR, L.: Literát, divadelník a trestanec [online] (viz pozn. 33).

81 V některých Krškových filmech nabývá glorifikace vzájemného přátelství podobu efebofilie; tematizace takového důvěrného vztahu mezi (mladým) mužem a chlapcem je jasně přítomná v *Ohnivém létě* i v *Labakanovi* (motiv dospívajícího chlapce konfrontovaného s dospělým homosexuálním mužem patřil ke klíčovým také v Krškově literární tvorbě – viz NOZAR, L.: Momenty života a díla Václava Kršky do roku 1945, s. 414).

82 Viz SKUPA, L.: Všechno je krásné (mezi námi kluky). Autor odkazuje na podtexty definované Vitem Russem v díle *The celluloid closet: Homosexuality in the movies* (New York, Harper & Row 1981).

Eduard Cupák jako falešný princ Omar v Krškově pohádce Labakan

touhy, když se proměňují (užijeme-li terminologie Laury Mulveyové) v postavy *to-be-looked-at-ness*.⁸³ Obzvláště výrazný příklad tohoto fenoménu představuje film *Měsíc nad řekou*, v němž jednadvacetiletý Cupák – jehož partnerkou v příběhu rodící se erotické přitažlivosti a milostných citů je třiatřicetiletá Dana Medřická – funguje jako maskot, fetiš, objekt touhy. V již vzpomenuté scéně nahé koupele Petra a Julia v *Ohnivém létě* se zas v roli voyeurů netradičně objevuje žena – Rosa, ztvárněná filmovou hvězdou Lídou Baarovou. V *Dívce s třemi velbloudy* je objektem intenzivního pozorování svlékající se Milouš (Vladimír Pospíšil), v *Legendě o lásce* zase dvě sestry – princezny Širín (Jana Rybářová) a Mechemene Banu (Vlasta Fialová) – provázejí řadou fascinovaných pohledů malíře Ferchada, když jej poprvé uzří. Humoristickou verzi této voyeurské tematiky nalezneme v *Mikoláši Alšovi*, kde jsou v připomenuté scéně z řezbářské dílny jako pozorovatelky mužské nahoty v satirickém duchu představeny tři domyšlivé německé matrony – pohoršené a neschopné odtrhnout zrak od nahého modela.

Prezentace mužského těla jako objektu zájmu byla navíc umocněna tím, že Krška do rolí hlavních hrdinů obsazoval herce platící za mužské idoly své doby,⁸⁴ za svého druhu (socialistické) mužské *pin-up*: Svatopluka Beneše, Františka Hanusa, Václava Vosku, Vladimíra Ráže, Eduarda Cupáka či Víta Olmera. S neobvykle nápadnou fetišizací a erotizací idolu se setkáváme v *Cestě zpátky*, v níž se Cupák, který prakticky po celou dobu filmu nezmizí z plátna, stává objektem zájmu jak

83 Tamtéž.

84 Tamtéž.

ze strany žen (zamilovaná Tonka), tak mužů (přítel Dan). Cupákovo fotogenické tělo je v tomto díle inscenováno a nazíráno prostřednictvím „zamilované“ kamery doslova spektakulárním způsobem: v úkrytu na lodi leží herec roztažený na palubě na seně, ve smyslném světle, pouze v krátkých šortkách, jako Adonis, nebo ještě lépe jako Jane Russellová. Po lodi se zase pohybuje pouze v plavkách nebo ve velmi vypasovaných dlouhých kalhotách a stejně přiléhavém triku bez rukávů...

Pro *Labakana* – v porovnání se všemi ostatními Krškovými filmy – je charakteristické, že se kamera mnohem méně věnuje tělu hlavního hrdiny či individuálním tělům jiných hlavních postav a zaměřuje se především na těla *en masse*. S hojností obnažené mužské tělesnosti ozářené sluncem pracuje Krška také v *Legendě o lásce*. Hlavní protagonista Ferchad se zde rovněž většinou předvádí polonahý, vystavuje na odív opálenou svalnatou hrud' a muskulaturu ramen a stehen, jak při umělecké práci, tak při těžké dřině či ve vězení. Labakan naproti tomu – ať již převlečený za prince, či jako krejčík předvádějící svou chlapeckou figuru v obtažených bílých kalhotách a vestičce z ústřížků oblečené na holém těle – zůstává po celý film v zásadě zcela oblečený. I kdybychom přijali Dvořákův názor, že se Cupák v orientálním převleku necítí jistě,⁸⁵ je nutné konstatovat, že jej ani jednou nesundává. Plně oblečen zůstává také princ Omar. Většina mužů obklopujících oba hlavní hrdiny je ale naopak polonahá a film tak na jejich pozadí nezaújatě ukazuje přitažlivá těla. Doplňme ještě, že jde většinou o mládež a muže v nejlepších letech, pocházející z „lidu“ a dotvářející prostředí „města“, „vsi“ či „přístavu“ – zatímco staří muži a také muži spravující vládní záležitosti, výše postavení a spjatí s dvorem jsou, podobně jako ostatně všechny ženy, kompletně oblečení. Obnažená mužská těla se v *Labakanovi* (podobně jako v *Legendě o lásce*) stávají všudypřítomným elementem inscenace, který lze jen do určité míry ospravedlnit klimatem. Pohlední, osmahlí, hbití a štíhlí muži představují dekorativní těla-objekty, konstantní součást scénografie. Sloužící a strážé v paláci, rybáři a řemeslníci v přístavu, čeledíni v krejčovské dílně, emírova svita a vojáci v jeho průvodu, tanečníci vystupující u dvora a podobně – ti všichni jsou pod orientálním sluncem obnažení, často nosí pouze krátké otrhané kalhoty nebo jakési bederní roušky a závoje na hlavách. Naopak ti oblečení mají na sobě vyzývavě obtažené kalhoty a uvolněně rozepjaté košile nebo skromné vesty.

Většina chlapců a mládenců je v Krškových pohádkách zastoupena podobným typem: „východním“ či „byzantským“. Štíhlí, harmonicky svalnatí snědí bruneti s černýma očima a bílými zuby, spíše plebejských rysů ve tváři a prostého vzezření – podobní takovým, kteří vystupují v *Dekameronu* a *Kytici z Tisíce a jedné noci* Piera Paola Pasoliniho. Jejich krása je směsicí orientálního imaginária, klasické ikonografie i „řeckých“ ideálů Johanna Winckelmannna. V Krškově stylizaci připomínají postavy z obrazů Caravaggia; například zpěvák, který v přístavišti zpívá píseň „Růže a jasmín“, vyhlíží jako Loutnísta z Ermitáže nebo Bakchus z Galerie Borghese. Způsob, jakým Krška prezentuje tělesnost a aranžuje mužský živel do svého druhu smyslných *tableaux vivants*, evokuje také práce německého fotografa Wilhelma von Gloedena, fotografujícího na přelomu 19. a 20. století chlapce a mladíky na Sicílii.

85 DVOŘÁK, J.: *Poetický svět Václava Kršky*, s. 34.

Píseň „Růže a jasmín“ z filmu Labakan. Hudbu sloužil Jarmil Burghauser

Akty a inscenace mužské tělesnosti v *Labakanovi* a *Legendě o lásce* se, podobně jako u von Gloeden,⁸⁶ vyznačují čarovnou kýčovitostí, „špatným vkusem“ a vyumělkovanou „artističností“. Na druhé straně je v nich obsažena také určitá čistota (nepřítomnost pornografie), naivita, upřímnost (přes sublimační a maskovací strategie), kouzlo a poezie romantismu (v nostalgickém smyslu), a dokonce určitá „aristokratická kvalita“, posvátnost a naplněnost.⁸⁷

Celkově vzato se homosexuální „komplex tělesnosti“ v těchto dvou filmech v porovnání s jinými Krškovými díly materializuje nejintenzivněji a dochází v nich dokonalého naplnění. Hojnost odhalených mužských těl se v *Labakanovi* i *Legendě o lásce* jeví jako samoučelná, a nikoliv vyplývající z potřeb narace či „epického příběhu“.⁸⁸ Díky tomu nabývá orientální pohádka v Krškově podání jistého specifického, panerotického nádechu vše ohraničující maskulinity a přenáší diváka do fantazmatického ráje, přesyceného intenzivní přítomností „exotických“ mláďenců. Krška nás bere na výpravu do světa krásné, průzračné a přístupné reality, o níž jsme možná snili...

86 Srv. ZANNIER, Italo: L'archeologica, casta fotografia di von Gloeden. In: TÝŽ (ed.): *Wilhelm von Gloeden: Fotografie. Nudi – paesaggi – scene di genere*. Firenze, Alinari 24 ORE 2008, s. 13.

87 Tamtéž. Ritz by možná konstatoval, že mužské akty jsou v Krškových pohádkách tak „absolutní“, svébytné a svobodné, že „ve své prostotě hraničí se stereotypem a kýčem“ (RITZ, G.: *Literatura w labiryntyce pożądania*, s. 197).

88 Tamtéž, s. 196.

Stanislav Strnad a „normalizační“ filmové formáty

O čtvrt století později, v době natáčení Strnadových *Kluků z bronzu*, byla výprava do takové vysněné reality, jakou stvořil na filmovém plátně Václav Krška, již z ideologických a politických důvodů naprosto nemyslitelná. Za Husáka totiž – jak konstatuje ve shodě s pragmatickou „normalizační“ rétorikou jedna z postav slavného prorežimního seriálu *Třicet případů majora Zemana* – „doba romantismu skončila“. ⁸⁹ Postupná liberalizace československého komunistického systému, která probíhala od počátku šedesátých let a vyvrcholila událostmi pražského jara, byla zastavena v srpnu 1968 invází vojsk Varšavské smlouvy. S nástupem Gustáva Husáka do funkce prvního tajemníka Komunistické strany Československa v květnu 1969 pak nastalo více než dvacetileté období prosazování tvrdého, neostalinistického a prosovětského kurzu v ideologii i politické praxi vládnoucí strany. Pro kinematografii, která ve „zlatých šedesátých“ zažívala rozkvět československé nové vlny, to mělo katastrofální důsledky. Následovaly další a další „mrtvé sezony“, v nichž vedle „normalizujících“ agitek (například z dílny Karla Steklého nebo Vojtěcha Trapla) zaplavovala plátna kin tendenční klišé a banální bezpohlavní zábava.

Produkce tohoto druhu – v populární, nezávazné a lehké formě, bez prvoplánového moralizování a politizování – vyvolávaly dojem, jako by byly „přímo ze života“ a předváděly „svět, který známe, a lidi, které potkáváme“. ⁹⁰ Takové byly divácky oblíbené a dodnes populární komedie z poloviny sedmdesátých let, jako například snímek Stanislava Strnada *Můj brácha má prima bráchu*, *Dva muži hlásí příchod* Václava Vorlíčka, *Romance za korunu* Zbyňka Brynycha nebo *Léto s kovbojem* Ivo Nováka. Ukazovaly svět, ve kterém nezbyvalo místo pro pochybnosti, jehož obraz nic nekomplikovalo a jehož základy nemohlo nic narušit. Dokonce i soudobá kritika konstatovala, že takové filmy jsou „milé“, ale pracují „mnohdy prostředky poněkud lacinými“ a někdy divákům dokonce i „nadbíhají“. ⁹¹ Současně ale působily jako implicitní nositelé „normalizace“ a zprostředkovávaly oficiální interpretaci současnosti i historie. Například takový šlágr, jakým byl vzpomenuť film *Můj brácha má prima bráchu*, ⁹² může i dnešní veřejnost považovat za vděčnou a sympatickou tradiční komedii, přestože ve skutečnosti prezentovala upravený a falešný obraz mládeže sedmdesátých let a obsahovala značný indoktrinační náboj. ⁹³

Tvůrcem tohoto filmu byl Stanislav Strnad (1930–2012), jeden z prominentních režimních režisérů, který se prosadil především jako autor populárních žánrových snímků. Jako absolvent moskevského Všesvazového státního institutu

89 Citováno podle: ČINÁTLOVÁ, Blanka: Dederon a stadion aneb Tělo poučené z krizového vývoje. In: BÍLEK, Petr A. – ČINÁTLOVÁ, Blanka (ed.): *Tesilová kavalérie: Popkulturní obrazy normalizace*. Příbram, Pistorius & Olšanská 2010, s. 128.

90 Zde cituji z českého textu, jehož totožnost už bohužel se značným časovým odstupem nejsem schopen dohledat. Jeho autorovi či autorce se tímto omlouvám.

91 ADAMCOVÁ, Tatiana: *Můj brácha má prima bráchu*. In: *Mladá fronta* (11.7.1975), s. 4.

92 Podle *Lexikonu českého filmu* film zhlédl jeden milion 393 tisíc 176 diváků (BŘEZINA, V.: *Lexikon českého filmu*, s. 233 – viz pozn. 51).

93 Viz BLAŽEJOVSKÝ, J.: *Normalizační film*, s. 8 (viz pozn. 5).

kinematografie začal svou kariéru na konci padesátých let na místě spolurežiséra nebo pomocného režiséra při realizaci prvních československo-sovětských koprodukcí, jakými byly filmy *V šest ráno na letišti* (režie Čeněk Duba, 1958) nebo *Májové hvězdy* (režie Stanislav Rostockij, 1959). Po samostatném celovečerním debutu *Zámek pro Barborku* z roku 1962 se věnoval práci v Československé televizi (kde již v roce 1959 spolu s Jaroslavem Dudkem režíroval první český seriál *Rodiina Bláhova*). Na velké plátno se vrátil až v roce 1975 zmíněným hitem *Můj brácha má prima bráchu*, k němuž o tři roky později natočil volné pokračování *Brácha za všechny peníze*. V mezidobí zaplatil daň Husákovu režimu, když pod názvem *Čas lásky a naděje* (1976) ve formě „barvotiskově melodramatické selanky“⁹⁴ zfilmoval román Antonína Zápotockého *Rozbřesk* o zrodu českého dělnického hnutí. Kromě toho byl Strnad tvůrcem dalších snímků ze současnosti dramatického i komediálního žánru, jako například *Běž, ať ti neuteče* (1976), *Poprask na silnici E4* (1979), *Sny o Zambezi* (1982), *Zátah* (v polsko-československé koprodukci, 1985) a *Není sirotek jako sirotek* (1986), a rovněž televizního seriálu *Stopy zločinu*, který se vysílal v osmdesátých letech. Po „sametové revoluci“ z roku 1989 se již za kameru nikdy nepostavil a nenatočil žádný film.

Dílem, které jsem mezi těmito snímky zvolil jako příznačný příklad proměny a reorientace filmové reprezentace homosexuálních fantazmat v podmínkách československého „reálného socialismu“, je komedie *Kluci z bronzu*. Strnad ji natočil v roce 1980, tedy již po opadnutí nejsilnější „normalizační“ vlny v československé kinematografii a v čase relativní stabilizace systému. Lze ji označit za typické, standardní „normalizační“ dílo, reprezentující „střední proud“ tehdejší filmové tvorby. Obsahuje charakteristické znaky „normalizačního stylu“⁹⁵ a současně – což je ještě důležitější – nezáměrně zachycuje faktické důsledky vlivu dobové ideologické „nadstavby“ na život společnosti i jedince.

Režisér Stanislav Strnad (1930–2013) na snímku z padesátých let (repro aukro.cz)

94 BŘEZINA, V.: *Lexikon českého filmu*, s. 64.

95 Viz např. kapitola „Normalizační film jako styl“ v článku Jaromíra Blažejovského „Normalizační film“, s. 11.

Kluci z bronzu jsou jedním z mnoha československých filmů, jejichž námětem se staly spartakiády – masová gymnastická cvičení organizovaná v pětiletých cyklech a vrcholící mohutnými přehlídkami na Strahovském stadionu v Praze, na nichž participovaly všechny sociální, profesní i věkové skupiny. Spartakiádní filmy lze považovat za jeden z „formátů“ „normalizační“ kinematografie, který byl hojně reprodukován a recyklován.⁹⁶ V různých oblastech umělecké tvorby a ve vztahu k různým cílovým skupinám byl přitom využíván předem vypracovaný a mocensky autorizovaný model. Výsledkem byla vedle spartakiádních filmů a televizních dokumentů⁹⁷ také díla určená dětskému publiku a mládeži (ve stylu snímku *Anna, sestra Jany* režiséra Jiřího Hanibala z roku 1975), morální dramata (jako výše zmíněné *Bloudění orientačního běžce*) nebo armádní komedie typu *Kluků z bronzu*. Strnadův film je zajímavým příkladem spojujícím v sobě dvě společensky klíčová témata pro československý komunistický režim a jeho propagandu: sport a armádu. Ve filmu se „spartakiádní formát“ prolíná s „formátem vojenským“, který byl rovněž velmi často využíván, aby idealizoval a oslavoval – obvykle ve značně nenáročné, komediální formě – přednosti základní vojenské služby, zobrazované za tím účelem jako jedna velká mužská zábava a zároveň organická součást vzoru „socialistického způsobu života“.⁹⁸

„*Kluci z bronzu*“ a Strnadovy kasárenské manifestace maskulinity

Kluci z bronzu jsou nekomplikovaným, „křečovitě optimistickým příběhem“⁹⁹ o skupině vojáků – správných chlapců, kteří po překonání počátečních překážek a předsudků s entuziasmem připravují obtížnou gymnastickou sestavu na celonárodní spartakiádu. Po efektním úvodním záběru, který z ptáčích perspektiv ukazuje panoramata stadionu na Strahově a představení různých skupin spartakiádních cvičenců, sledujeme skupinu vojáků, jejichž velkolepé gymnastické kompozice vzbuzují u publika velké nadšení a potlesk. Cvičence bedlivě sledují také jejich velitelé – majoři Melichar (Josef Langmiller) a Rybář (Bronislav Křížan); chybí však jejich kapitán Chmelař (Ladislav Mrkvička), který vojáky úspěšně připravil na vystoupení. A nebylo to vůbec jednoduché: choreografie sestavy byla náročná a komplikovaná, Melichar navíc cvičence neuvolnil z žádných rutinních armádních povinností. Po dobu tréninku byl Chmelař vystaven tlaku ze všech stran: jako když

96 Viz LUKEŠ, J.: *Diagnózy času*, s. 183 (viz pozn. 16).

97 Viz např. *Československá spartakiáda 1975* a *Čs. spartakiáda 1980* v režii Rudolfa Krejčíka.

98 Srv. PINKAS, Jaroslav: Reprezentace každodennosti tzv. normalizace v didaktické praxi. In: KOPAL, Petr (ed.): *Film a dějiny*, sv. 4: *Normalizace*. Praha, Casablanca – Ústav pro studium totalitních režimů 2014, s. 597; HULÍK, Štěpán: *Kinematografie zapomenutí: Počátky normalizace ve Filmovém studiu Barrandov (1968–1973)*. Praha, Academia 2012, s. 272. Příkladem „vojenského formátu“ jsou např. komedie *Dva muži hlásí příchod* a *Copak je to za vojáka...* (režie Petr Tuček, 1987) nebo televizní seriály *Velitel* (režie Zdeněk Kubeček, 1981) a *Chlapci a chlapi* (režie Evžen Sokolovský, 1988).

99 BŘEZINA, V.: *Lexikon českého filmu*, s. 177.

Ladislav Mrkvička (vlevo) jako kapitán Chmelař a Josef Langmiller jako major Melichar ve filmu Stanislava Strnada Kluci z bronzu

se například po schůzce se svou dívkou Evou (Jitka Smutná) opozdil v příchodu do kasáren, když si musel poradit s neshodami mezi vojáky, s káráním ze strany Melichara, a nadto ještě s problémy v rodině. Požádal proto o přeložení do jiné jednotky, jeho žádost ale byla zamítnuta. Vojáci, kteří obecně měli Chmelaře rádi a vážili si ho, měli radost z toho, že zůstává, a rozhodli se proto, že na trénincích ze sebe vydají všechno. Před vystoupením v Praze se dokonce bez reptání podrobili povinnému opalování... Avšak Chmelař měl na poslední chvíli smůlu – neočekávaně si zlomil nohu a mohl výkony svých svěřenců pozorovat pouze na televizní obrazovce v nemocnici. Nicméně, spokojený s výsledky své práce, změnil názor a rozhodl se, že se přeložit nenechá.¹⁰⁰

Již z tohoto lapidárního resumé je jasně patrné, že dominujícím živlem ve filmu *Kluci z bronzu* je maskulinita. Ta je vždy v prvním plánu, kolem ní se vše točí, je středobodem zjevného i skrytého poselství. Je to maskulinita „obyčejná“, „sdílená“

¹⁰⁰ Obsah filmu velmi dobře shrnuje kolektivní publikace *Český hraný film, sv. 6: 1981–1993 / Czech Feature Film, sv. 6: 1981–1993*. Praha, Národní filmový archiv 2010, s. 182 n.

a „každodenní“ – vepsaná do schématu, v němž je vzorem pospolitosti armáda a pojivem i hybnou silou utvářející vztahy mezi muži jsou gymnastické tréninky. Mužnost se ve Strnadově filmu manifestuje a dochází svého naplnění v „populistické topografii maskulinity“¹⁰¹ – především v zobrazení vzájemných vztahů v kasárnách a hromadných sportovních rituálů na bojištích a stadionech. To zde se utváří „normalizační“ model v každém ohledu „opravdových“ a „správných“ vztahů mezi muži a sloučení „formátu“ armádního a spartakiádního filmu do jednoho populárního útvaru mělo podle předpokladu produkce synergicky posílit přesvědčovací a regulační efekt tohoto vzorce.¹⁰²

Kluci z bronzu předvádějí, a navíc vyzvedávají blízké vztahy mezi muži, jaké existují jak v armádě, tak ve sportu – vztahy založené na spolupráci za účelem dosažení společných cílů, na vzájemné loajalitě, identifikaci a solidaritě mezi muži. Film afirmuje armádně-spartakiádní vazby tohoto druhu a současně se snaží neutralizovat všechna „nevhodná“, nenormativní podezření ve vztahu k nim. Hrdiny *Kluků z bronzu* pojí drsná intimita a důvěrná blízkost – také tělesná, která nalézala v kasárnách i na cvičišti tolik záminek a možností, jak se manifestovat – nesmí se však otevřeně projevit jejich erotický charakter. Mužský kolektiv vojáků, kteří se připravují na spartakiádu, nemůže být zatížen sexuálně motivovanými vztahy. Strnadův film tak lze považovat za příklad tendence – kterou popsala americká teoretička Eve Kosofská Sedgwicková a jež je podle ní charakteristická pro současné společnosti¹⁰³ (dodejme, že tím spíše to platí pro společnosti pod autoritativní vládou) – k radikálnímu zpochybňování vazby mezi mužskými touhami a veřejně uznávanými homosociálními vztahy a tím, co je homosexuální.

Na začátku filmu, dva měsíce před spartakiádou, jsou vojáci úplně nepřipravení – představují skupinu slabochů, povalečů a mamánků, kteří podle slov majora Melichara předvádějí „cirkus“ a „operetu“ namísto nácviku. Cvičení a tréninky z nich ale nakonec udělají „lidské bytosti“ a zformují je do řádné jednotky. Nebude to však žádná „báseň“, něco úžasného a báječného (možná také ve smyslu emocionálním a erotickým) – jak se pokouší, dokonce s jistým zasněním, komentovat představení na cvičišti major Rybár – ale prozaická „moje škola“ tupého a autoritativního Melichara. V takové perspektivě se má utvářet „opravdová“, „řádná“ a „správná“ maskulinita: prostřednictvím armády a sportu (a dodatečně také prostřednictvím jejich ideologicky zpracovaných emanací na filmovém plátně) se má uskutečňovat výchova k mužnosti – k tomu, co znamená být mužem na základě společenského

101 VINCEDEAU, Ginette: Od proletariusa do „ojca chrzestnego“: Jean Gabin i „paradygmat“ francuskiej męskości. In: OSTROWSKA, Elżbieta (ed.): *Gender w kinie europejskim i mediach*. Kraków, Rabid 2001, s. 190.

102 Diváci ovšem neoceňovali vždy populární formu s propagandistickým obsahem: *Kluci z bronzu* měli (v protikladu ke *Snům o Zambezi*) nejnižší diváckou návštěvnost ze všech Strnadových filmů – do konce roku 1995 film vidělo 102 810 diváků. Více diváků (190 225) dokonce zhlédlo i jeho propagandistický snímek *Čas lásky a naděje*. (Viz BŘEZINA, V.: *Lexikon českého filmu*.)

103 KOSOFSKY SEDGWICK, Eve: Męskie pragnienie homospołeczne i polityka seksualności. In: *Krytyka Polityczna*, roč. 4, č. 9–10 (2005), s. 176 a 180.

„Cirkus“ a „opereta“, neboli nácvik vojáků na spartakiádu ve Strnadově filmu Kluci z bronzu

i politického očekávání; produktem systému budou potom – řečí filmu – „dobří kluci“. Máme tu co do činění s formátem vytvořeným a využívaným již v kinematografii „reálného socialismu“ v padesátých letech, přeneseným ovšem do nových podmínek – se schématem brigády socialistické práce a potažmo moci kolektivu při formování politicky „uvědomělé“, vzorné jednotky.

Ale Strnadův film dokazuje, že šlo i o něco víc než prostě o vytvoření propagandistického vzoru „skutečné“ mužnosti. I když mechanismus moci neutralizuje erotická, zejména „pokřivená“ podezření, zároveň silně tematizuje oblast těla a tělesných potěšení.¹⁰⁴ Armáda a spartakiáda mají shodně za cíl vymodelování mužské tělesnosti a erotiky, tak aby namísto podryvání autority vládní moci podporovaly komunistický pořádek. Nejde tedy pouze o politickou a společenskou užitečnost, ale rovněž o sexuální ujařmení.¹⁰⁵ *Kluci z bronzu* jsou příkladem toho, jakým způsobem byla v Husákově Československu praktikována varianta foucaultovského „ovládání sexuality“. V rámci tohoto uspořádání se spartakiáda a armáda (za podpory filmových „formátů“) staly druhem užitečného všeobecného diskurzu – nejen politického a ideologického, ale i sexuálního. A tento diskurz (v součinnosti s jinými

104 Srv. WILLIAMS, Linda: „Hard core“: Władza, przyjemność i „szaleństwo widzialności“. Gdańsk, słowo/obraz terytoria 2010, s. 15.

105 Srv. KOCHANOWSKI, J.: *Fantazmat zróźnicowany*, s. 30 (viz pozn. 10).

diskurzy) měl institucionalizovat mužskou identitu,¹⁰⁶ včetně identity sexuální; jako pomyslná „police sex“¹⁰⁷ měl regulovat způsoby fungování a projevování mužské smyslnosti. Strnadův film navíc jen mimochodem odhaluje, že armáda a sport v podmínkách komunistického režimu období „normalizace“ nejenže plnily funkci nástrojů utváření vzorců maskulinity a „tradičních“ institucí mužské homosocializační touhy (podobně jako například nejrůznější bratrstva nebo skupiny vznikající při lovu či na fotbalových zápasech), které umožňují v bezpečné a společensky akceptovatelné podobě sublimovat (homo)sexuální fantazie a touhy – ale staly se rovněž elementy realizace nátlaku a sexuálního znevolnění, s jejichž pomocí byly také vztahy mezi muži tvarovány na míru ideologických požadavků a přizpůsobovány politickým cílům.

V parafrázi francouzského filozofa a historika Marka Ferra bychom mohli konstatovat, že kvintesence zmíněné ideologie i intence armádně-spartakiádního diskurzu se v *Klucích z bronz* objevují již „na úrovni stylu, na úrovni čistě ‘technického’ užitku plynoucího z použití kamery“.¹⁰⁸ Strnadovo dílo lze zařadit do určité skupiny „normalizačních“ filmů – protikladné mimo jiné k paralelnímu trendu „socialistického baroka“ – které byly charakterizovány řadou společných výrazových prostředků¹⁰⁹ a pracovaly s pseudoneutrálním (tedy „mužským“) stylem. Těmto produkcím lze rovněž přiřadit rysy „filmů nulového stylu“, které preferují obsah na úkor formy, jejichž jazyk je normální a průměrný a styl zcela neviditelný.¹¹⁰ Úsporná a neotesaná forma těchto snímků, působící tak trochu na způsob agitační telenovely, se jeví – užijeme-li slov Davida Bordwella – jako „příliš evidentní“ (*excessively obvious*).¹¹¹ Jako klíčová se mi v případě stylu *Kluků z bronz* jeví charakteristika, kterou na příkladu filmu *Beznadějný* (Szegénylegények, 1966) maďarského režiséra Miklóse Jancsó diagnostikoval americký historik Kevin B. Johnson:¹¹² nulový styl, estetika postrádající individuální tvůrčí filmový jazyk, a především „zamrzlá“ a neangažovaná (přesto současně „intimní“) kamera jsou ekvivalentem systému sledování, představují dobu, či dokonce rozšíření kontroly a dohledu, jak je provádějí mocenské orgány.

106 Srv. WILLIAMS, L.: „Hard core“, s. 15.

107 FOUCAULT, Michel: *Dějiny sexuality*, sv. 1: *Vůle k vědění*. Praha, Hermann & synové 1999, s. 32.

108 FERRO, Marc: Przenikanie obrazów w filmie „Żyd Süs“. In: TÝŽ: *Kino i historia*. Warszawa, Wydawnictwo Naukowe PWN 2011, s. 156.

109 Podobné filmy (a je to i případ *Kluků z bronz*) začínaly většinou dost pateticky záběrem na panorama pražských Hradčan, jejich inscenace připomínala divadelní nebo televizní představení a nejdůležitější pravdy v nich byly sdělovány verbálně. Ideové poselství přitom posilovala správně vybraná hudba, či dokonce komentář („jako v severokorejských filmech“). (Srv. BLAŽEJOVSKÝ, J.: Normalizační film, s. 11 – viz pozn. 5.)

110 Viz PRZYLIPIAK, Mirosław: *Kino stylu zerowego: Z zagadnień estetyki filmu fabularnego*. Gdańsk, Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne 1994, s. 58.

111 Viz BORDWELL, David – STAIGER, Janet – THOMPSON, Kristin: *The classical Hollywood cinema: Film style and mode of production to 1960*. New York, Routledge 1985, s. 3 n.

112 JOHNSON, Kevin B.: Eroticism, power, and fate in the cinema of Central Europe. In: HANÁKOVÁ, Petra – JOHNSON, Kevin B. (ed.): *Visegrad cinema: Points of contact from the New Wave to the present*. Praha, Casablanca 2010, s. 49.

Spartakiádní vystoupení vojáků na Strahovském stadionu ve Strnadově filmu *Kluci z bronzu*

„Normalizační“ armádně-spartakiádní diskurz se ukázal jako natolik absolutní a efektivní, že jakýkoli bezprostřední náznak homoerotismu byl z *Kluků z bronzu* vymazán. Neznamená to však, že queerová interpretace Strnadova díla je nemožná a že je nelze chápat jako specifický druh realizace homosexuálního fantazmatu. Právě naopak, s odvoláním na anglosaské badatele analyzující homoerotizaci v uměleckých výrazových formách socialistického realismu¹¹³ můžeme konstatovat, že cynická taktika odsunutí homosexuality ze zorného pole a povědomí vlastně paradoxně umožnila instrumentální využívání prvků homosexuální poetiky a estetiky.¹¹⁴ Dokladem takové homoerotizace v *Klucích z bronzu* je především již zmiňovaná dominance maskulinity (v každém smyslu toho označení se jedná o „mužský film“) a preference obnažené, obvyklým způsobem estetizované a idealizované mužské tělesnosti, která se v průběhu filmu projevuje v neobvyklé míře jako jedinečný „komplex tělesnosti“, a to současně za výrazné absence suverénního ženského

113 Srv. např. HOBBSAWM, Eric: Man and woman in socialist iconography. In: *History Workshop Journal*, roč. 3, č. 6 (1978), s. 121–138.

114 Sebastian Jagielski píše, že „homoerotická estetika mohla být propagandisticky využita jen proto, že jakákoli prezentace homosexuálů a homosexuality – fenoménů řazených mezi to, co je ‘nenormální’, cizí, co destabilizuje socialistický pořádek – byla vymazána z veřejného diskurzu, z kulturního prostředí obecně“ (JAGIELSKI, M.: *Maskarady męskości*, s. 257 – viz pozn. 60; zvýraznění textu K.S.).

elementu a s výraznými znaky misogynie.¹¹⁵ Je sice pravda, že ve Strnadově filmu se objevuje několik paralelních vztahů citového i erotického charakteru mezi mužem a ženou, ba dokonce i s nimi spojené „postelové scény“. Ty ale působí dosti mdle a nevýrazně, neboť z nich byly eliminovány jakékoli hmatatelné projevy lásky a sexu a ženské tělo – přestože v tomto případě patří mladým a atraktivním českým herečkám – v nich není ani odhalováno, ani výrazněji erotizováno (to mužští protagonisté „postelových scén“ ukazují výrazně „více“); zůstává v podstatě asexuální, objevuje se jaksí mimochodem a vlastně se neprojevuje; funguje pouze jako jakýsi „doplňek světa mužských povinností“.¹¹⁶

Příběh *Kluků z bronzu* se zdá být pouhým doplňkem připojeným k hlavnímu bodu programu, který v tomto případě představují autentické záběry z celonárodní československé spartakiády v roce 1980. Bezvýznamné a nijak zvlášť poutavé peripetie jednoho tankového pluku tvoří pouhé „periferní“ linie příběhu, zcela podřízené – na což bez výčitek upozorňovali dokonce již soudobí komentátoři – jedinému cíli: „prezentaci krásy velké sportovní manifestace“.¹¹⁷ Strnadův film je – pod rouškou sofistikovanosti – poměrně toporný: příběh skupiny vojáků připravujících se na spartakiádu je proložen dokumentárními sekvencemi autentického spartakiádního vystoupení na Strahově, včleněnými do příběhu ve formě futurospekce.¹¹⁸ Jedná se o záběry natočené speciálně pro potřeby filmu (či filmů, využity byly například také pro dokumenty Rudolfa Krejčíka v rámci dříve vzpomínané recyklace „formátu“) za podpory armády a spartakiádního organizačního výboru. Z našeho hlediska je podstatné, že tyto záběry v *Klucích z bronzu* obsahují především gymnastická vystoupení spartakiádních cvičenců-mužů (upozaděny jsou přitom jiné skupiny účastníků) a hlavní pozornost je soustředěna – s narůstající intenzitou v průběhu filmu – na vystoupení vojáků, jež uzavírala celou spartakiádu. Tyto pohledy ze Strahovského stadionu navíc anticipují to, co se odehrává v rámci sledovaného příběhu, čímž jej prakticky zbavují momentu překvapení a jakýchkoli znaků klasické konstrukce dějového napětí. V této epizodické a „nesouvislé vizuální zkušenosti“ Strnadova filmu však plní funkci spektakulárních popisných scén (*set pieces*),¹¹⁹

115 Kasárna *Kluků z bronzu* lze považovat za specificky socialistickou a pro potřeby filmu vytvořenou konkretizaci „mužského domu“ (*Männerhaus*), „v němž přebývají mládenci, kteří již dosáhli dospělosti, ale ještě se neoženili. (...) Vstup do mládeňského domu je celkově zapovězen ženám a dětem, zato vítána jsou zde mladá děvčata.“ (Charakteristika německého etnologa a historika Heinricha Schurtze je citována podle: BLÜHER, Hans: Teoria męskiej społeczności. In: KUNICKI, Wojciech (ed.): *Rewolucja konserwatywna w Niemczech, 1918–1933*. Poznań, Wydawnictwo Poznańskie 1999, s. 257.)

116 SKWARA, Anita: Film socrealistyczny – ciało ekranowe jako inskrypcja ideologii? In: STĘPIŃ, Krzysztof – PIECHOTA, Magdalena (ed.): *Socrealizm: Fabuły – komunikaty – ikony*. Lublin, Wydawnictwo UMCS 2006, s. 319.

117 hs [SMOLIŃSKA, H.]: Anna, siostra Jany. In: *Filmowy Serwis Prasowy*, roč. 23, č. 2 (1977), s. 15.

118 Je třeba dodat, že ve skupině cvičenců – vojáků, kteří se představují na Strahově – samozřejmě nenalezneme známé tváře hrdinů „příběhové“ části filmu.

119 Srv. ELSAESSER, Thomas: Nowa Historia Filmu jako archeologia mediów. In: *Kwartalnik Filmowy*, roč. 31, č. 67–68 (2009), s. 13.

Kapitán Chmelař v podání Ladislava Mrkvičky povzbuzuje své svěřence ke spartakiádnímu nácvičku v dešti

vzbuzujících pocity oslnění a údivu. Jedná se o strukturu podobnou muzikálu, či ještě lépe – pornografickému snímku,¹²⁰ připustíme-li souvislost mezi způsobem zobrazení a umístěním scén spartakiádních vystoupení v *Klucích z bronzu* a posloupností sexuálních „čísel“ v pornografickém filmu. V uspořádání Strnadova filmu můžeme nadto rozpoznat charakteristické znaky popsané Richardem Dyerem v souvislosti s gay-pornografií – znaky struktury *coming-to-visual-climax*,¹²¹ v níž by ekvivalentem ejakulace *in sight* byly „živé trampolíny“, vystřelující (jako v orgiastickém vyvrcholení) ve finále spartakiádního vystoupení z masy polonahých vojáků, a ekvivalentem sexuální přede hry rutinní tréninky vojáků v kasárnách. Všechny zápletky příběhu by přitom plnily pouze funkci jakési výplně nezbytné pro předstírání akce a propojení jednotlivých po sobě následujících „čísel“.

120 Viz FARMER, Brett: *Spectacular passions: Cinema, fantasy, gay male spectatorships*. Durham (North Carolina), Duke University Press 2000, s. 85 n.; WILLIAMS, L.: „Hard core“, s. 147.

121 DYER, Richard: *Coming to terms: Gay pornography*. In: TÝŽ: *Only entertainment*. London – New York, Routledge 2002, s. 146 n.

To, co jsem označil za narativní „předehru“, nabízí některé charakteristické obrazy mužské tělesnosti. V *Klucích z bronzu* se vyskytuje především několik scén se záběry více či méně obnažených vojáků při přípravě na spartakiádu, které zachycují jejich tréninky či nácvik gymnastických figur na cvičišti. Zpočátku vojáci trénují v modrých, velmi vypasovaných dresech, zdůrazňujících kontury mužských tvarů, s košilemi rozhalenými na prsou, případně pouze v kalhotách od dresu a v bílých nátělnících.¹²² V jedné scéně se mužstvo zdráhá cvičit v silném dešti, načež kapitán Chmelař motivuje své svěřence tím, že demonstrativně svlékne svrchní část dresu (skutečným mužům přece nevádí žádné počasí!). Následuje sborový solidární striptýz do půli těla – od té chvíle cvičí vojáci pouze v krátkých bílých trenýrkách a bílých teniskách s obnaženými hrudníky i stehny. Konečně takto oděni nejenže trénují, ale také se pohybují po kasárnách, v krátkých gymnastických trenýrkách se opalují ve spartakiádním městěčku v Praze a pochodují v nich mezi davy diváků v ulicích hlavního města po úspěšně odcvičených finálních sestavách. (Oproti tomu ve Strnadově filmu absentují scény odehrávající se v šatně nebo pod sprchami, jinak časté a „samozřejmé“ ve filmech, jejichž hlavní děj je zasazen do prostředí kasáren či sportu.) Všechny tyto sekvence skupinově exponují mladá, přitažlivá a polonahá mužská těla v pohybu s jakýmsi „přebytkem“ – jako svého druhu atraktivní podívanou.

Těla trénujících vojáků jsou v *Klucích z bronzu* tímto způsobem vystavena na odív – ženám jen výjimečně, zato často jiným mužům – což vede k jejich erotizaci. Muži jsou samozřejmě i mezi diváky, kteří s entuziasmem pozorují spartakiádní cvičence z tribun stadionu i v pražských ulicích; a v nemocnici – společně s Chmelařem, který je neschopen pohybu kvůli zlomené noze – pouze muži (jako pacienti) sledují v televizi vojáky cvičící na Strahově, přičemž je s poněkud přehnaným, hraným nadšením povzbuzují. O něco více inspirující při hledání (homo)erotického potenciálu filmu mohou být záběry z kasáren, kdy vojáky cvičící v trenýrkách pozorují kamarádi z jednotky (mezi nimi také jeden spartakiádou výjimečně zaujatý, lehce karikатурně vylíčený kuchař) a kradmo zpoza záclony také major Rybár.

Vedle vojenských cvičení a nácviků spartakiádních sestav jsou v *Klucích z bronzu* také již vzpomenuté „postelové scény“, v nichž muži odhalují jednoznačně víc než jejich partnerky – je tu jen rozdíl, že zatímco v předešlých situacích mohli diváci sledovat vytrénovaná těla mladých vojáků, nyní přicházejí na řadu jejich velitelé, čili muži v balzakovském věku. Ladislav Mrkvička (41 let) v roli Chmelaře, a především Petr Skarke (37) ve vedlejší roli kapitána Krupičky obnažují svá plně zralá a dosud svěží těla bez rozpaků (druhý jmenovaný navíc dosti ostentativně), ačkoli jejich úplnou nahotu přeci jen zakrývají bavlněné slipy poměrně hrubého „socialistického“ střihu (Chmelař si je navléká pod peřinou, než opustí lůžko sdílené s Evou, Krupička zas vychází ve slipech ze sprchy). V Mrkvičkově případě je přitom těžké nezmínit se o jistém úpadku: herec, který se objevoval ve filmech nové vlny

122 Bílé nátělníky (stejně jako trička) mají v kinematografii při zdůraznění mužského sex-appealu dlouhou tradici (viz např. Marlon Brando v Kazanově adaptaci hry Tennesseeho Williamse *Tramvaj do stanice touha* z roku 1951).

Major Rybár (Bronislav Krížan, vlevo) s majorem Melicharem (Josef Langmiller) sledují inkognito cvičící vojáky v kasárnách

a jemuž bylo dáno prezentovat na svou dobu nezvyklým a nežádoucím způsobem nahotu a urostlé hýždě v *Panně zázračnici* Štefana Uhera (1966), oslňoval po letech svým sex-appealem ve vytaháných spodkách v „normalizačních“ filmech (nejen ve snímku *Kluci z bronzu*, ale rovněž například v seriálu *Třicet případů majora Zemana*). Tak, či onak, tělesná kondice a přitažlivost obou kapitánů je u Strnada srovnávána s kondicí a atraktivitou jejich mladších druhů. Toto sebevědomí dobře udržovaných čtyřicátníků, podpořené navíc jejich postavením, zkušeností, pevným charakterem a šarmem – tak přitažlivým pro mladé dívky, ale rovněž vzbuzujícím respekt u mladých mužů – lze považovat za příklad typické generační sebeprojekce prorožimných tvůrců, kterou popsal již Jaromír Blažejovský na příkladu jiného Strnadova filmu *Běž, ať ti neuteče*.¹²³

123 BLAŽEJOVSKÝ, J.: *Normalizační film*, s. 11 (viz pozn. 5).

Spartakiády a jejich (homo)sexuální disciplinace

Jak jsem již uvedl, vrcholem celého programu a hlavní atrakcí filmu *Kluci z bronzu* jsou autentické záběry z gymnastických cvičení reprezentantů Československé lidové armády, jimiž vyvrcholil program celonárodní spartakiády na Strahově v červnu 1980 a jež jsou do tkáně snímku vmontované na způsob „výpravných scén“.

Spartakiády, organizované od roku 1955, byly tradiční slavností a nejdůležitějším rituálem komunistické moci v Československu, jejím hlavním politickým „žánrem“,¹²⁴ zejména v období takzvané normalizace. Představovaly unikát ve světovém měřítku – nikde jinde nedosáhly přehlídky synchronizovaných gymnastických cvičení takových rozměrů a současně se nestaly předmětem podobné systematické politické manipulace a jedním z prvořadých nástrojů propagandy. Vzhledem ke svému masovému charakteru, cyklickému opakování a „dlouhému trvání“ – a také s ohledem na jejich mytizující potenciál, jehož se dovolával a který tvůrčím způsobem využíval režim – tvoří spartakiády pole, na němž se výjimečným způsobem setkávají a projevují soudobé politické, společenské, kulturní a sportovní fenomény.¹²⁵

Spartakiády – ať již bezprostředně, či zprostředkovaně – navazovaly na středoevropskou kulturu veřejných cvičení a gymnastických vystoupení, jak se rozvíjela od druhé poloviny 19. století, především v podobě německého modelu *turnfestů* a původní tradice takzvaných sletů české národní organizace Sokol, založené v roce 1862. V těchto manifestacích se stovky cvičících těl (téměř výlučně mužských) stávaly symbolem jednotného, nebojácného a morálně i etnicky čistého národa, sborová gymnastická vystoupení mužů přitom fungovala jako nová forma národní komunikace.¹²⁶ Poválečné spartakiády měly především sloužit k artikulaci a demonstraci obrazu disciplinované, zdravé a šťastné socialistické společnosti za účelem utvrzení a legitimizace vlády jejích komunistických vůdců.¹²⁷ Legitimizaci

124 Viz ČINÁTLOVÁ, B.: Dederon a stadion, s. 124 (viz pozn. 89).

125 Srv. především ROUBAL, Petr: Jak ochutnat komunistický ráj: Dvojí tvář československých spartakiád. In: *Dějiny a současnost*, roč. 28, č. 6 (2006), s. 28–32; TÝŽ: Československé spartakiády. Praha, Academia 2016 (k této monografii viz recenze: SZYMAŃSKI, Karol: Československý Leviatan. In: *Soudobé dějiny*, roč. 24, č. 1–2 (2017), s. 207–217); ČINÁTLOVÁ, B.: Dederon a stadion, s. 125. Německý sociolog, kulturní kritik a teoretik Siegfried Kracauer analyzoval již v roce 1927 „ornamenty z lidské masy“ ve skupinových gymnastických vystoupeních jako „zrcadlení soudobé celospolečenské situace“; odvolával se přitom ale na zásady „kapitalistického výrobního procesu“, a nikoli na totalitní politické systémy (KRACAUER, S.: Ornament masy, s. 66–76 – viz pozn. 1).

126 Viz ROUBAL, P.: Jak ochutnat komunistický ráj; TÝŽ: Československé spartakiády, s. 22 aj.; TÝŽ: Politics of gymnastics: Mass gymnastic displays under communism in Central and Eastern Europe. In: *Body & Society*, roč. 9, č. 2 (2003), s. 1–25; TÝŽ: Krása a síla – genderový aspekt československých spartakiád. In: *Gender, rovné příležitosti, výzkum*, roč. 6, č. 2 (2005), s. 10; FILIPOWICZ, Marcin: „Panowie, bądźmy Czechami, ale nikt nie musi o tym widzieć...“ *Wzorce męskości w kulturze czeskiej XIX wieku*. Kraków, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego 2013, s. 146.

127 Viz ROUBAL, Petr: Tělo národa: Československé spartakiády z pohledu genderu. In: HAVELKOVÁ, Hana – OATES-INDRUCHOVÁ, Libora (ed.): *Vyvláštěný hlas: Proměny genderové*

Petr Skarke jako kapitán Krupička v „postelové“ scéně Strnadova filmu Kluci z bronzu

takového druhu zoufale potřebovala Husákova „normalizační“ vláda, pro niž se tři po sobě následující spartakiády¹²⁸ staly nenahraditelným nástrojem: jednotícím a konsenzuálním ceremoniálem a zároveň ideologickou převodovkou i disciplinačním a ujařmujícím prostředkem. Z jiného úhlu pohledu lze konstatovat, že komunisté prostřednictvím spartakiád hledali ideální způsob vizualizace vztahů moci a disciplíny, který by se dal účinně využít také v jiných médiích a kanálech propagandy¹²⁹ (například právě ve filmových „formátech“).

Dlouhodobý a všeobíjající projekt spartakiád, v jehož rámci představovalo vystoupení na Strahově pouze pomyslný vrcholek pyramidy systematických a plánovitých činností zasahujících všechny věkové kategorie a společenské i profesní skupiny mužů a žen, je symptomatickým projevem toho, jak byla v praxi organizována

kultury české společnosti 1948–1989. Praha, Sociologické nakladatelství 2015, s. 320–351; TÝŽ: *Politics of gymnastics*.

128 V letech 1975, 1980 a 1985 (po invazi vojsk Varšavské smlouvy došlo k narušení pětiletého cyklu a v roce 1970 se celonárodní spartakiáda nekonala).

129 Viz THORNE, Vanda: *Těla v pohybu: Masová gymnastika jako kolektivní sociální představení*. In: *Sociální Studia / Social Studies*, roč. 8, č. 1 (2011), s. 110.

a strukturována společnost v dobách „reálného socialismu“.¹³⁰ Spartakiády odrážely touhu komunistického režimu vytvořit „nového socialistického člověka“ a novou společnost. O co více se v činnosti Sokola kladl důraz na jednotlivce a vyzdvihovaly se jeho individuální fyzické vlastnosti, o to více se ve spartakiádních vystoupeních v Československé socialistické republice uplatňovalo měřítko cvičící masy. Spartakiády se staly výrazem nového proklamovaného způsobu života, v němž – jak napsal Vladimír Macura – individualismus a osobitost představovaly nezdravý únik ze společnosti, v níž jedinec ustupoval před kolektivem, a ještě spíše dezerci a zradu; naproti tomu účast na spartakiádě – ať již na stadionu, či na tribunách – potvrzovala zapojení člověka ve společenských záležitostech, zejména pak při budování socialismu.¹³¹

Každý spartakiádní cvičenec měl na ploše Strahovského stadionu vlastní značku – konkrétní pozici v soustavě všech společně cvičících jedinců, místo v geometrické síti bodů pokrývajících celou rozlohu stadionu – a pohyboval se podle plánu ustanoveného „vyšší mocí“ v koordinaci s nejbližším okolím, ovládaný jednotnou myšlenkou jednoho „řídícího centra“.¹³² Filmové záběry cvičících lidských mas (i ve Strnadově filmu) ve výsledku podle tohoto schématu obsahují výraznou metaforu místa jednotlivce ve „znormalizované“ socialistické společnosti – jednotlivce zredukovaného na atom, jehož umístění v prostoru je specifikováno souřadnicemi x a y a jenž zaniká v mase dokonale podřízené logice celku, který ji přerůstá, a „vyššímu cíli“, který je pro ni z její pozice neviditelný, zato ale nejjasněji vystupuje při pohledu z hlavní tribuny. Petr Roubal, který československým spartakiádám věnoval knihu, v níž syntetizoval poznatky ze svých dřívějších článků, v tom shledává praktickou realizaci foucaultovské politické anatomie – uplatnění biopolitiky, v níž lidská existence ztrácí kontrolu nad svým tělem a pohybem a stává se plně „čitelnou“. Stejně důležitá je přitom uniformizace spartakiádních cvičenců, která dovoluje nahradit jednotlivce, aniž by se to jakkoli negativně odrazilo na atraktivitě skupinového těla,¹³³ a rovněž zrušit hranice mezi divákem a přímým účastníkem: všichni společně vytvářejí jednotu, všichni se podílejí na rituálu – tímto způsobem se na Strahově v průběhu spartakiády zhmotňovalo ideologické pojetí „lidu“.¹³⁴

Charakter spartakiád se během třiceti let měnil. První vystoupení v roce 1955 ovládal militantní a průmyslový étos socialistické výstavby, cvičenci představovali zástupce konkrétních společenských tříd bojujících za mír a nade vším se třepotaly

130 Viz ČINÁTL, Kamil: Poetika normalizace: Filmové obrazy Československa sedmdesátých a osmdesátých let v školním dějepisu. In: Ústav pro studium totalitních režimů [online]. © ÚSTR 2008–2015 [cit. 2019-06-06]. Dostupné z: old.ustrcr.cz/cs/poetika-normalizace.

131 MACURA, Vladimír: Šťastný věk: Symboly, emblémy a mýty 1948–1989. In: TÝŽ: Šťastný věk (a jiné studie o socialistické kultuře). Ed. Karel Kouba, Vít Schmarc a Petr Šámal. Praha, Academia 2008, s. 147–165.

132 Viz ROUBAL, P.: Jak ochutnat komunistický ráj; THORNE, V.: Těla v pohybu, s. 113.

133 Viz FILIPOWICZ, M.: „Panowie, bądzmy Czechami, ale nikt nie musi o tym widzieć...“, s. 146.

134 Viz MACURA, V.: Šťastný věk, s. 151 n.; ČINÁTL, K.: Poetika normalizace [online]. Petr Roubal problematizuje dialektiku metafor a skutečnosti a zamýšlí se nad tím, do jaké míry se vládám dařilo přenášet totalitární spartakiádní projekt mimo území Strahovského stadionu, do jiných oblastí života společnosti, a do jaké míry si účastníci spartakiád přivlastňovali jejich rituály a přetvářeli je v bachtinovský karneval.

Nastoupení armádní cvičenci v propagačním filmu Československá spartakiáda 1980, který vznikl v režii Rudolfa Krejčíka

transparenty s hesly a standarty – celek spíše připomínal velkolepé divadelní inscenace s avantgardními choreografickými výstupy než sportovní akci, důraz spočíval spíše na vnější symbolice (kostýmech, uniformách, náradí, zbraních) než na vytrénovaných tělech sportovců, kterým připadla pouze funkce nositelů ideologických atributů.¹³⁵ V šedesátých letech došlo k proměně pojetí těla cvičících účastníků a jeho významového potenciálu. Spartakiádní cvičenci již nevystupovali v rolích pracujících dělníků, rolníků a vojáků – jejich místo postupně zaujaly pěkné ženy, silní muži a šťastné děti, jejichž obraz se stal emanací stejně obecného, ale důrazného poselství: v padesátých letech jsme bojovali proti nepříteli a budovali jsme vlast, nyní se však – v šedesátých, a především v sedmdesátých a osmdesátých letech – těšíme ve štěstí a míru z dobrodiní socialismu.¹³⁶ V aranžmá spartakiádních vystoupení se dominantními prvky stávají kategorie „krásy“ a „radosti“; čím dál víc nyní záleží na kvalitě provedení a dokonalosti výstupů, ve kterých už není místo pro spontaneitu a nepředvídatelnost ani pro chyby či náhodná přerušení (třeba kvůli únavě). „Normalizační“ spartakiády tonou v bezbřehé estetizaci,

¹³⁵ Viz ČINÁTL, K.: Poetika normalizace [online]; ROUBAL, P.: Tělo národa; ČINÁTL, B.: Dederon a stadion, s. 125.

¹³⁶ Viz ČINÁTL, B.: Dederon a stadion, s. 125 n.

na druhé straně však zůstávají podřízeny totální sémantizaci a ideologizaci.¹³⁷ Jako syntéza gymnastiky, tance a hudby s prvky výtvarného umění, literatury a divadla proměňují se spartakiády ve svého druhu *Gesamtkunstwerk*, skutečné „syntetické umění“.¹³⁸ Propaganda a sociální inženýrství přitom osvědčují rostoucí rafinovanost a vynalézavost: vytrácejí se explicitní slogany a symboly, mizejí výrazné dekorace a expresivní emblémy, aby do popředí vystoupilo „přirozené“ lidské tělo, samo o sobě představující mocný symbol.¹³⁹

Poslední československé spartakiády se staly především prostorem pro prezentaci tělesnosti. Potenciál lidského těla byl v jejich rámci znásoben a celý koncept hromadných cvičení byl přetvořen tak, aby bylo možné jej plně využít, zmonopolizovat a přivlastnit si jej. Ve výsledku lze „polyfonii těl“ na Strahově považovat za dokonalou metaforu komunistického systému, doslova – jak vyvozuje Roubal – za jeho ztělesnění.¹⁴⁰ Akcentuje se spíše tělo a jeho funkčnost (také v oblasti erotiky) než atributy a znaky, s tělem se zachází jako se středobodem celé sféry významů a odkazů. Jak již bylo řečeno, „normalizační“ spartakiády upíraly pozornost na cvičící masu, přičemž jednotlivá cvičící těla splyvala s davem a dav cvičenců se proměňoval v jedno, byť stále atomizované, kolektivní tělo. Národ a společnost se představují jako jeden – co nejvíce somatický – organismus. Narace gymnastických vystoupení získává „organickou“ podobu,¹⁴¹ zatímco masa lidských těl se stává ideologickým ornamentem. Lze říci, že v rámci posledního modelu „normalizačních“ spartakiád byl soubor všech dříve využívaných symbolů a odkazů na dokonalý socialistický společenský mechanismus rozšířen o metaforu organismu a obraz lidského shromáždění jako jednotného organického celku.

Toto kolektivní tělo, tento organismus nebyly ani bezpohlavní, ani oboupohlavní. Odlišnost mužských a ženských těl v mase nezanikla – právě naopak, zdůraznění rozdílů mezi pohlavími se stalo konstruktivním elementem spartakiádních vystoupení a gender lze považovat za jednu z klíčových kategorií vytvářejících celý rituál.¹⁴² Dokonce můžeme tento fenomén označit přímo za modelový příklad *instrumentalizace genderu*:¹⁴³ spartakiády přejaly a proměnily organizaci i symboliku odrážející tradiční pojetí rolí muže a ženy, které byly charakteristické pro turnerské slavnosti a sokolské slety, aby tak upevnily nejen patriarchální pořádek, ale i stabilitu komunistického režimu – skrze podporu jeho konzervativního pojetí sexuality.¹⁴⁴

137 Tamtéž, s. 125.

138 Viz ROUBAL, P.: Tělo národa.

139 Tamtéž.

140 Tamtéž; TÝŽ: Krása a síla – genderový aspekt československých spartakiád; TÝŽ: Jak ochutnat komunistický ráj; TÝŽ: *Československé spartakiády*.

141 TÝŽ: Tělo národa.

142 TÝŽ: Krása a síla – genderový aspekt československých spartakiád, s. 13.

143 Viz HAVELKOVÁ, Hana – OATES-INDRUCHOVÁ, Libora: Vylvlastněný hlas: Proměny genderové kultury české společnosti v letech 1948–1989. In: TYTÉŽ (ed.): *Vylvlastněný hlas*, s. 7–42 (viz pozn. 127).

144 ROUBAL, P.: Krása a síla – genderový aspekt československých spartakiád, s. 13.

Záběr z filmu Rudolfa Krejčíka *Československá spartakiáda 1980*

Spartakiádní kolektivní tělo tak bylo dvojí. Přestože program nabízel společná vystoupení mužů a žen, chlapců s děvčaty, rodičů s dětmi i samotných dětí, převažovala cvičení skupin stejného pohlaví. Striktní rozdělení rolí bylo základem scénáře celého programu a výchozím bodem jeho narativního uspořádání. Nejen organizátoři spartakiád, ale rovněž různé poradní komise a dozorující orgány velmi dbaly na to, aby byl jasně patrný striktně ženský a striktně mužský charakter jednotlivých sestav a v případě nutnosti intervenovaly za jejich odpovídající „zženštění“ či „zmužštění“.¹⁴⁵ Vyhranily se tak dva cvičební styly, které dohromady vytvářely celistvé představení krásy, síly a štěstí, ale lišily se, ba dokonce silně kontrastovaly s ohledem na skladbu choreografie, charakter a způsob provedení, symboliku a rétoriku. Opíraly se přitom o specifickou a ideologicky podloženou interpretaci fyziologických a funkčních rozdílů mezi mužským a ženským tělem. Přílehuavě oba styly charakterizoval Petr Roubal: Vystoupení žen byla podle něj dynamičtější, expresivnější a výrazovější, jednotlivé cvičební prvky, z nichž se skládala, byly technicky náročnější, sofistikovanější a vertikálně orientované (od země vzhůru). Pohyby žen – neohraničené striktně sítí značek a uplatňující se svobodně na celé

145 Tamtéž, s. 12 n.

ploše stadionu – byly plné energie, grácie a ladnosti, plynulé a hladké, ztělesněné především oblými formami, kruhy, vlnami a zakřivenými liniemi. Muži se naproti tomu většinou drželi svých značek a jejich pohyb po ploše geometricky utvářely přímé linie. Jejich vystoupení měla také mnohem přísnější ráz, byl v nich přítomen vojenský drill, disciplína a tradiční gymnastické cviky (na zemi); to vše mělo ztělesňovat zdraví, pohotovost a energii, demonstrovat fyzickou odolnost a tělesnou sílu.¹⁴⁶ Formativním rysem mužských vystoupení bylo odloučení od ženského elementu, odtaziť od jeho projevů a často i nepřítomnost či udržování odstupu od ženského těla ve smyslu spolupráce či partnerství v rámci cvičení, tak aby bylo zjevně demonstrováno, že těla mužů-gymnastů nejsou těly ženskými.

Právě v tomto rámci se mohla plně projevit a prezentovat svébytná „absolutní hodnota“ mužské fyzičnosti,¹⁴⁷ která byla dokladem specifického spojení erotizace mužského těla s ideologickými direktivami a politickými potřebami. Spolu se zmíněnou všeobecnou instrumentalizací genderu a erotiky došlo v rámci spartakiád také k instrumentalizaci kódů homosexuálního pohledu a tužeb i jim vlastního imaginária. V mužských vystoupeních, zvláště v závěrečných cvičeních vojáků, vládnoucí moc využívala homosexuálních fantazií (stejně jako vůbec sexuálních fantazií orientovaných na muže) za účelem „ovládání sexuality“ v souladu s potřebami „normalizační“ ideologie, přičemž současně docházelo k inverzi jejich znaků a neutralizaci „inverzních“ konotací. Výstupy mužů – vyznačující se především krásou, idealizací a estetizací, ale také symptomatickými choreografickými prvky, erotickou dialektikou zahalení a nahoty, mnohoznačnými pózami cvičenců a kondenzací stupňovaného napětí – byly bezprecedentní oslavou mužské fyzičnosti a smyslnosti. Sport a režimem posvěcený ceremoniál představovaly relevantní důvod pro intenzivní pozorování mužského těla a poskytovaly alibi zmenšující nepohodlí s tím spojené, neboť stíraly rozdíl mezi „vhodnými“ homosociálními vztahy a vztahy založenými více na sexualitě.¹⁴⁸

Na spartakiádách na Strahově představovaly sestavy mužů, jak ve skupinách stejného pohlaví, tak při cvičení s partnerkami, jeden z klíčových bodů programu. Stylizace mužských vystoupení ze zásady využívala implicitní symboliku zdravého těla, silných svalů, plnokrevného vzhledu a sexuální atraktivity. Vezměme rovněž v úvahu, že v protikladu k neutrálním, a nadto asexuálním úborům jiných skupin cvičenců včetně žen dresy mužů či mladých chlapců (i ve smyslu jejich absence) byly obvykle

146 TÝŽ: *Tělo národa*; TÝŽ: *Krása a síla – genderový aspekt československých spartakiád*, s. 11; TÝŽ: *Československé spartakiády*, s. 208–215.

147 RITZ, G.: *Literatura w labiryncie pożądania*, s. 196 n.

148 Politický záměr a ideologie umožnily popřít erotickou povahu spartakiádních představení a existenci homoerotických nuancí mužských gymnastických přehlídek (srv. McKINNON, Kenneth: *Love, tears, and the male spectator*. Madison (Wisconsin) – London, Fairleigh Dickinson University Press – Associated University Presses 2002, s. 109; NEALE, Steve: *Masculinity as spectacle: Reflections on men and mainstream cinema*. In: *Screen*, roč. 8, č. 6 (1983), s. 8).

Cvičící vojáci na zaplněném Strahovském stadionu ve Strnadově filmu Kluci z bronzu

odvážné, explicitně „smyslné“, odhalující (*revealing*)¹⁴⁹ a velmi sexuální. Například v programu z roku 1965 při společném vystoupení šestnácti tisíc chlapců a děvčat tančících cha-cha měli chlapci na sobě pouze odvážně vykrojené akvamarínové plavky; v roce 1975 jedna skupina mladých mužů cvičila v krátkých trenýrkách a tričkách, jiná zase v módních bílých kalhotách, na bedrech a stehnech obtažených a směrem dolů lehce se rozšiřujících, které spíše odpovídaly západní ležérnosti než socialistické přísnosti, a v bílých, na ramenou a prsou značně vykrojených nátělnících. Když muži vystupovali celí oblečení, jako například v roce 1980 svazarmovci, předvádějící lety ve vzduchu na velkých kovových houpačkách, tak jasně blankytná barva s bílým lemováním a kompletně futuristický styl jejich úborů, korunovaný hlubokým dekoltem ve tvaru V, natolik dokonale podtrhovaly jejich opálení a přiléhaly tak těsně k tělu, že cvičenci působili nadmíru smyslně. Žádní cvičenci se však neodhalovali tolik jako vojáci vystupující na závěr spartakiád v sedmdesátých a osmdesátých letech. A tato jejich částečná či téměř úplná nahota měla – jak konstatoval s určitou ironií Petr Roubal¹⁵⁰ – jen málo společného s prezentací sportovního či zdravého životního stylu... Vojáci vystavovali veřejnosti na odiv svá mladá, štíhlá a opálená těla¹⁵¹ pouze

149 Srv. BRONSKI, Michael: *The Pleasure Principle: Sex, Backlash, and the Struggle for Gay Freedom*. New York, St. Martin's Press 2000.

150 ROUBAL, P.: *Krása a síla – genderový aspekt československých spartakiád*, s. 11.

151 Vedle oficiální verze, podle které získávali vojáci opálení během vojenských cvičení a při tréninku, se nejčastěji opalovali na střechách domovských kasáren či (jak to ukazuje i film *Kluci z bronzu*) ve stanovém městečku bezprostředně před vypuknutím spartakiády. Aby se vyvarovali nežádoucího zarudnutí, ale také aby dosáhli efektnějšího zbarvení opálené kůže, natírali se ale vojáci také naftou (viz ŠIMANOVÁ, Hana: *Spartakiáda z aktérské perspektivy*. (Diplomová práce.) Plzeň, Západočeská univerzita, Fakulta filozofická, Katedra

ve velmi těsně obepnutých bílých trenýrkách a ve stejně bělostných teniskách, ponožkách a s bílými froté pásky na zápěstích. Cvičili nahoře bez. Při pohledu na ně se tajil dech¹⁵² a divákům „z toho úplně šel mráz po zádech“.¹⁵³

Vystoupení vojáků představovalo v rámci spartakiád kategorii samu pro sebe. Vojáci Československé lidové armády se objevili poprvé na druhé spartakiádě v roce 1960 a již tehdy se na základě stylu, struktury a klíčových prvků jejich vystoupení v podstatě vytvořilo s železnou pravidelností se opakující, i když obměňované schéma – konstantní průběh finále následujících spartakiád, nejefektivnější a diváky nejvíce očekávaný. Pohledné sestavy masy polonahých vojáků představovaly pomyslnou „třešničku na dortu“ operace „spartakiáda“. Ve filmu *Kluci z bronzu* máme možnost sledovat chronologicky uspořádané (i když sestříhané a různě do děje včleněné) všechny nejdůležitější části takového vystoupení z roku 1980 v celkové délce asi dvaceti minut.

Scénář armádního vystoupení měl v té době promyšlenou dramaturgii se specifickou akčností – logicky promyšleným sledem cvičení a několikerou dramatickou kulminací. Vše začínalo hromadným sprintem davu mužů, kteří přibíhali ze všech čtyř světových stran na plochu úplně prázdného stadionu za pokřiku „Hurá!“ . Za čtyřicet pět sekund s dechberoucí prudkostí, rychlostí a efektní vitálností zaujalo 13 824 cvičenců svá místa „na značkách“ a zaplnilo tak celé prostranství (ve Strnadově filmu je tato ouvertura zachycena hlavně panoramatickými záběry z ptačí perspektivy). Na začátku také úplně chybí hudební podkres – slyšet je pouze frenetický řev a vidět je tělesností kypící mužský živel rozlévající se po šesti hektarech plochy a pozvolna se proměňující v geometricky uspořádané lidské mraveniště.

Cvičení začíná předejrou – nenáročnými figurami a mírnými posuny po cvičišti. Aktéři provádějí shyby, dřepy a výpady jako při ranní rozcvičce; formace se pomalu otáčejí, posouvají a vzájemně se obcházejí; skupiny se k sobě přibližují z opačných směrů, prolínají se a slévají v jednoditou masu. Náročnost cviků nabírá na intenzitě. Cvičenci se stále dynamičtěji přeskupují, řady se přetvářejí v kruhy, hvězdy a vlnovky, formace se střídají čím dál rychleji. Živá masa mužských těl se stahuje a rozpíná. Spartakiádní cvičenci hromadně tančí, drží se za ruce, opírají se jeden o druhého, dělají přemety a stojky, z odhalených těl vytvářejí figury a malé pyramidy. Přitom lze pozorovat interakce různého druhu – těla se dotýkají, objímají, tisknou k sobě, otírají se... Dvojice předvádějí cviky, které by s jistou dávkou představitosti mohly připomínat pozice z *Kámasútry*. Muži se ukazují v rituálně soustředěných a napjatých pózách: vypínají se vzhůru s napřaženými pažemi, sklánějí se a znovu se natahují, ohýbají se v bocích, napínají bicepsy a prsní svalstvo – a všechno to

antropologie 2013, s. 56. Dostupné online z: <https://otik.zcu.cz/bitstream/11025/8532/1/DP%20Simanova%20Hana.pdf>).

152 Takové poznámky slyšíme z úst Karla Högera v dokumentárním filmu *Československá spartakiáda 1975*. Příznačné je přitom, že komentátory v Krejčíkových spartakiádních filmech byli herci, kteří náleželi mezi Krškovy oblíbence: Höger a (v *Československé spartakiádě 1980*) Vladimír Ráž.

153 ŠIMANOVÁ, H.: *Spartakiáda z aktérské perspektivy*, s. 56.

Záběr z filmu Rudolfa Krejčíka Československá spartakiáda 1975

dohromady vyvolává (řečeno s anglickým spisovatelem) „příjemný efekt napětí v [jejich] dobře vykrojených“ trenýrkách.¹⁵⁴

Diváci *Kluků z bronzu* mají oproti davu na tribunách výhodu, Strnadův film totiž poskytuje prostředky pro podrobné zkoumání fantazmatu realizujícího se na Strahově: kamery s transfokátory umožňují pohybovat se v davu cvičících mužů, „anonymně“ se mezi nimi přemísťovat, přibližovat se k nim a vzdalovat, zabírat cvičence z různých „nepřirozených“ perspektiv. Divák tak může kroužit mezi muži na stadionu, pohybovat se od těla k tělu. Každé z nich je atraktivní a žádoucí, ale je jich tak mnoho, že se zdají odosobněná a zaměnitelná. Vytváří se tak určitá hypertrofie a nadbytek, přesahující míru vzbuzující ještě přitažlivost a chtíč. To, co by se mohlo zdát fantastickým rájem promiskuity, poskytujícím ničím neomezený výběr a možnost nezávazného kolektivního uspokojení, se spíše začíná podobat tržišti a shromáždění ideologicky naprogramovaných sexuálních androidů či paradoxnímu „darkroomu“ v plném slunci pražského léta. Kvalita mužských těl se proměňuje v kvantitu. Ale nakonec i tato kvantita vytváří jistou kvalitu, když geometrické uspořádání figur začíná připomínat hollywoodské muzikály Busbyho Berkeleyho.

154 HOLLINGHURST, Alan: *Obce dziecko*. Warszawa, Muza 2012, s. 77.

Dav cvičících vojáků se mění v kolektivní tělo – extrakt mužského erotismu – v pansexuální ornament se špetkou specifického socialistického *glamouru*.

Po fázi *plateau* – prezentaci různých cvičebních sestav – nastává vyvrcholení celého výstupu. Muži přímo na stadionu, bez jakýchkoli mechanických opor, vytvářejí několikametrové lidské pyramidy, které se proměňují v trampolíny, či spíše odpalovací zařízení vystřelující každou chvíli těla gymnastů prudce a vysoko do povětří. Tyto orgiastické výskoky jsou doprovázeny „výstřely“ hudby Zdeňka Křížka. Stejná podívaná se odehrává současně na celé ploše Strahova, čímž se toto extatické zakončení spartakiády staví směle po bok finále Ravelova *Bolera*. Série výtrysků, fontány či ohňostroje do povětří vzlétajících postav představují závěrečný akt glorifikace mužského těla.

Po této eskalaci napětí nastupuje uklidnění: vojáci se vracejí na své výchozí pozice v pravidelné síti „značek“. V *Klucích z bronzu* to již nevidíme, ale skutečným zakončením vystoupení byl poměrně dlouhý moment, kdy udýchaní a zpocení cvičenci jen klidně stojí za burácení oslavného jásotu diváků. V krátkometrážní televizní *Spartakiádě* Stanislava Langra (1980) zabírá kamera nejprve hrudníky vojáků vzdouvající se po vysilujícím výkonu, aby se poté mohla plně soustředit na vyčerpaného, ale šťastím překypujícího a usměvavého blondýna (*post coitum non omne animal triste est*). Záběr na něj zakončuje tuto sekvenci – jako apoteóza spartakiády i mužnosti.

Ve Strnadově filmu nevidíme také to, co se v obecném povědomí stalo symbolem spartakiády v roce 1980: neuvěřitelně zablácené muže pokračující ve cvičení sestav podle původního plánu i poté, co se po bleskovém lijáku povrch Strahova proměnil v jednu velkou blátivou louži. Cvičení v dešti a blátě (všech skupin cvičenců!) se stalo výzvou a gestem vzdoru přírodě a silám osudu a současně také důkazem nadřazenosti režimu a ideologie nad nimi. Tyto momenty zachytily kamery reportérů a díky nim tak můžeme sledovat, jak se vojáci v promočených a umolousaných trenýrkách a teniskách plácali v blátě, běhali, skákali a lopotili se v kalužích. Jejich trenýrky byly tak mokré, že z dálky vypadali – zablácení po celém těle do hněda – jako úplně nazí. Pot, déšť a lepkavé bahno změnily jejich trenýrky na promočené, scvrklé hadry, zařezávající se mezi stehna a obepínající jejich bedra a genitálie. Když naopak cvičenci vytvářející pyramidu z lidských těl prováděli stoj na rukách, zplihlá látka úborů jim padala dolů a odhalovala jasně se bělající hýždě, kontrastující se zabláceným zbytkem těla. V podmračeném šeru tak na stadionu vznikal „op-artový“ vzor ze skvrn tělové barvy.

Toto vystoupení se blížilo spíše sadistickému vojenskému cvičení (mohou se přitom vybavit scény z filmu *Vlasy* Miloše Formana z roku 1978 s Claudem Bukowským na cvičišti) či závodům typu *men topless wrestling in the mud* než spontánním radovánkám v blátě na festivalu ve Woodstocku. Je cosi patologického, možná i ďábelského na obraze polonahých mužů, kteří se skupinově – ve jménu sportu – vrhají do louží a potom, celí ušpinění, po paměti tančí v kružích. Jako vrchol zvrácenosti působí scenerie (vzbuzující zřetelné reminiscence na vize Leni Riefenstahlové), na níž se tisíce blátem pokrytých cvičenců hrdě dmou na pozadí velkého nápisu v horní části stadionu: „Za mír a socialismus“. A připomeňme nakonec ještě jeden

emblematický obraz: dlouhé zástupy vojáků – tak zablácených, že připomínají „divochy“ – padají na kolena s pažemi zdviženými do výšky, zatímco těla jejich druhů vystřelují obloukem z vrcholů lidských pyramid. S takovými hrůzo nahánějícími rituály se náhle ocitáme někde blízko *Srdci temnoty* Josepha Conrada nebo obrazů z Kurtzovy pevnosti v *Apokalypse* Francise Forda Coppoly (1979).

Determinanty degenerace homosexuálních fantazmat

Normy definující a regulující emoční a fyzickou blízkost mezi muži jsou historickými a kulturními kategoriemi.¹⁵⁵ Společnost jako celek i její jednotliví členové mohou těm samým projevům emocí a témuž jednání v různých kulturách, historických obdobích či fázích svého osobního života připisovat zcela odlišné významy. City a fyzické projevy mohou být sice podobné, ale sociální konstrukce jejich významu se hluboce liší.¹⁵⁶ S tím se pojí badatelské riziko a „potenciální regresivita interpretace“, která hrozí v případě příliš libovolné identifikace homosexuálních motivů a způsobů chování nebo hledání homosexuální formy ve filmech, jež vznikly v bližší či vzdálenější minulosti, neboť může docházet k prezentistickému přenášení kategorií současného diskurzu a k projektování soudobého chápání homosexuality na kulturu a dobu, v nichž byl vztahům mezi muži připisován zcela odlišný význam.

Na druhou stranu nelze úplně popřít význam intuice, představivosti a fantazie a zbavit je jejich legitimacy ve vědeckém výzkumu, zvláště při konfrontaci s uměleckými díly a tvorbou. Intuice a fantazie mohou být podnětným impulzem, svébytným „dalekozrakým“ badatelským prostředkem i rezervoárem analytické invence. To díky nim je možné pokoušet se zachytit a objektivizovat „třetí smysl“ filmů, tj. Rolandem Barthesem postulovanou „úroveň signifikance“. Tento smysl přesahuje rámec filmu, je otevřený a těžko zachytitelný, překračuje příběh i psychologii děl, jejich informační i symbolické sdělení. Diváky přitom angažuje individuálně a zároveň intersubjektivně, protože je „evidentní“ a „zřejmý“.¹⁵⁷ Díky potenciálu intuice a fantazie můžeme také dešifrovat ve filmech skryté „přebytky obsahu“,¹⁵⁸ které umožňují odhalit na první pohled nezachytitelné aspekty sociálně-politické skutečnosti, spojené s jejich vznikem. Film, jenž se nachází na hranici reálného a smyšleného světa, může být podle Marka Ferra pramenem pro historické bádání především proto, že je symptomem – příznakem dovolujícím „odkrýt to, co je ukryté, za zjevným, neviditelné prostřednictvím viditelného“.¹⁵⁹ Podle francouzského

155 Viz PIOTROWSKI, G.: *Podwójny świat*, s. 17 (viz pozn. 26).

156 Viz WEEKS, Jeffrey: *Discourse, desire and sexual deviance: Some problems in a history of homosexuality*. In: PARKER, Richard Guy – AGGLETO, Peter (ed.): *Culture, society and sexuality: A reader*. London – New York, Routledge 2014, s. 122.

157 BARTHES, Roland: *Třetí smysl: Poznámky z výzkumu několika fotogramů* S. N. Ejzenštejna. In: *Illuminace*, roč. 6, č. 1 (1994), s. 61–75, zde s. 62.

158 FERRO, Marc: *Film jako kontranaliza społeczeństwa?* In: TÝŽ: *Kino i historia*. Warszawa, Polskie Wydawnictwo Naukowe 2011, s. 59.

159 Tamtéž, s. 40.

historika kamera odhaluje nezáměrným způsobem „odvrácenou stranu“ společnosti a skutečné fungování institucí moci, když o nich prozrazuje více, než by samy chtěly.¹⁶⁰

Rozhodl jsem se proto *Labakana* a *Kluky z bronzu* analyzovat jako symptomy či „privilegované formy ‘zobrazení’“,¹⁶¹ obnažující tajemství a „lapsy“ nejen svých vlastních tvůrců, ale také společnosti a moci – pro konkrétní místo a konkrétní dobu. Šlo mi přitom rozhodně spíše o odhalení něčeho, co objektivně existovalo a skutečně fungovalo, než o „intelektuální cvičení“ a vytváření dalšího diskurzu, který se více či méně shoduje s módním badatelským paradigmatem. Konstatoval jsem přitom, že tvůrčí fikce a invence i umělecké konstrukce Krškova a Strnadova filmu paradoxním způsobem odrážejí mentalitu své doby, nezáměrně a *au rebours* ilustrují její sociálně-politický kontext a působení ideologie na každodennost, „transkribují“¹⁶² do široce přístupných, „populárních“ kategorií jistý kus pravdy o skutečnosti v Československu padesátých až sedmdesátých let.

V souvislosti s tím vším jsem konsekventně dospěl k závěru, že do struktur a specifických rysů (komunistické) moci, chápaných jako „komplexní strategická situace v dané společnosti“,¹⁶³ i do její proměňující se ideologie, praxe vládnutí a kontroly lze nahlédnout – způsobem sice poměrně netypickým, ale současně velmi příhodným – skrze dešifrování a konfrontaci homosexuálních obrazů, představ a fantazmat obsažených v Krškových a Strnadových dílech. Takovéto badatelské nastavení mi připadá zcela adekvátní ve vztahu k typu moci operující normou jako svým základním nástrojem, jejíž „úspěch je přímo úměrný tomu, nakolik se jí daří skrývat své mechanismy“¹⁶⁴ – včetně mechanismů rozhodujících o tom, co se zahrnuje pod pojem (homo)sexuality a jaké formy na sebe bere,¹⁶⁵ a definujících rozsah a způsoby využívání (homo)sexuality.

Chtěl jsem ukázat, že *Labakan* i *Kluci z bronzu* jsou – v pravém slova smyslu – „mužské filmy“: s dominujícím mužským živlem, s nazíráním na svět mužskou optikou, orientované na muže. Hlavním obsahem a skutečným předmětem a smyslem těchto děl se zdá být všudypřítomnost či nadbytek mužských těl, respektive – v souladu s logikou homosexuálního pohledu a homosexuálních tužeb – jejich předvádění. Specifický pansexualismus Krškových a Strnadových děl dovoluje, aby se projevil charakteristický „komplex tělesnosti“, v jehož rámci lze obraz mužského těla považovat za homosexuální.¹⁶⁶ Navíc v každém z těchto filmů najdeme výraz mužské touhy po jiných ideálních, přitažlivých mužích a také prostřednictvím filmového plátna zhmotněné fantazie o jedinečných, potenciálně vzrušujících situacích, příhodách

160 Tamtéž, s. 38.

161 Tamtéž, s. 40.

162 TÝŽ: Paradoxs „Pancernika Potiomkina“. In: TÝŽ: *Kino i historia*, s. 207.

163 FOUCAULT, M.: *Dějiny sexuality*, sv. 1, s. 109 (viz pozn. 107).

164 Tamtéž, s. 102.

165 Srv. KOSOFSKY SEDGWICK, E.: *Męskie pragnienie homospołeczne i polityka seksualności*, s. 177 (viz pozn. 103).

166 Viz RITZ, G.: *Literatura w labiryncie pożądania*, s. 196 (viz pozn. 32).

Záběr na Strahovský stadion s vybíhajícími armádními cvičenci ve Strnadově filmu Kluci z bronzu

a vztazích mezi muži – považuji to za konkretizaci homosexuálních představ a materializaci fragmentů homosexuálního imaginária.

Labakan a *Kluci z bronzu* se od sebe liší stylem i hodnotou, náleží také do odlišných kategorií a odvolávají se na různé estetické vzory (což *notabene* vyžadovalo využití různých přístupů: přímočařejší a „prvoplánovější“ čtení Krškova díla, odhlížení od vnějškových a domýšlení nesamozřejmých či opisovaných významů u Strnada). Obě tato díla představují jiný způsob ztvárnění „komplexu tělesnosti“, realizují různé variace fantazmatu a exponují poněkud jiná zákoutí světa homosexuální imaginace. V *Labakanovi* se ocitáme ve stylizovaném bezčasí Orientu, podněcujícím smyslné touhy a potlačené emoce; v *Klucích z bronzu* jsme naproti tomu vrženi do prostředí středoevropské metropole, do dosti plytké reality „reálného socialismu“, v níž se člověk musí tak jako tak potýkat se svými touhami a strastmi. První film je založen na exotických fantaziích o Cizím – milenci z východu a „prvotních“ společnostech s jejich „přirozeným“ přístupem k tělesnosti; druhý pracuje s mnohem přízemnějšími sportovně-armádními sny a homosexuálními fantaziemi o Vlastním – „obyčejném“,

„normálním“ muži (třebaže cvičenci armádního sboru) jakožto předmětu touhy.¹⁶⁷ V Krškově podání jsou tyto touhy rafinovanější a pocity extrémnější; Strnadovo zobrazení je oproti tomu prostější, hrubší a jeho film připomíná *softcore* inscenaci nevyumělkovaných historek z mužských šaten a kasáren. Nahota v *Labakanovi* či *Legendě o lásce* je jako z ilustrací v *Knize tisíce a jedné noci*; naopak spartakiádní cvičení v *Klucích z bronzu* místy připomíná obrázky z nějakého vydání markýze de Sade¹⁶⁸ a spíše než s filmy *Olympia* a *Triumf vůle* Leni Riefenstahlové je zde patrná spojitost se sovětskými sportovními fotografiemi Alexandra Rodčenka a Borise Ignatoviče nebo s německými filmy propagujícími hygienu a kulturu těla, jako byly například *Cesty k síle a kráse* (Wege zu Kraft und Schönheit, 1925) režiséra Wilhelma Pragera.

Více než specifičnost a osobitá hodnota obou snímků (zrcadlení individuality i doby ve statické perspektivě) mne zaujala jejich rozdílnost (odlišnost v dynamické perspektivě). Rozdíl mezi Krškovým a Strnadovým dílem – analýza toho, co se v nich, a zvláště „mezi“ nimi stalo s homosexuálními představami – totiž dovoluje zachytit fundamentální kvalitativní změnu, která se v Československu udála mezi druhou polovinou padesátých let a přelomem let sedmdesátých a osmdesátých, pokud jde o sublimaci a filmové zobrazování těchto představ i obecně při prezentaci a sexualizaci maskulinity na plátně. A tato rozdílnost a změna jsou dokladem regresu a degenerace,¹⁶⁹ k nimž došlo mimo jiné v důsledku instrumentalizace v zacházení s touto sférou lidské intimity. Na příkladu *Kluků z bronzu* (a také na obrazu spartakiád, jak je film podává) je vidět, jak byla homosexuální fantazmata – která pro Kršku mohla ještě znamenat stimulátor osobitého uměleckého vyjádření i způsob protestu, a přinejmenším jisté vnitřní útočiště a únik z reality – přivlastněna, přetvořena a instrumentalizována vládnoucí mocí, aby se tak stala součástí systémových „normalizačních“ procedur, nástrojem „ovládané sexuality“ v souladu s ideologickými záměry a politickými potřebami a prostředkem disciplinace. Rovněž lze konstatovat – aplikujeme-li na tuto oblast úvahy Josefa Kroutvora o významu kultury pro malý (český) národ¹⁷⁰ – že homosexuální fantazmata ve filmu či literatuře mohla představovat svébytnou politiku (sexuální) menšiny, poskytující opodstatnění její

167 Toto pojetí bylo v období realizace *Kluků z bronzu* ve shodě se soudobými trendy v oblasti homosexuální erotiky a pornografie (jak se projevovaly např. v 70. a na počátku 80. let v měsíčníku *Playgirl*), preferujícími především muže typu obyčejného „kluka odvedle“ (*boy-next-door*).

168 Tuto asociaci využil např. Jan Švankmajer v koláži z roku 1976 *Tělesná výchova ve službách erotismu a militarismu (hra analogií)*, která obsahovala ilustrace z děl markýze de Sade spolu s fotografiemi ze spartakiádního vystoupení vojáků v roce 1975.

169 Za symptomatické a reprezentativní dílo střední etapy tohoto procesu lze považovat film *Radúz a Mahulena* Petra Weigla z roku 1970. Vše to, co v *Labakanovi* bylo „lidové“, živé, přirozené a nenucené, se ve Weiglově filmu vyvinulo v elitářské, vyspekulované, přestylizované a vyumělkované. Krškovu strategii lze definovat jako snahu říci a ukázat v rámci vymezeného prostoru co nejvíce, zatímco Weiglova strategie spočívala spíše v sublimaci, kamufláži, zakrývání a zaměňování homosexuálních fantazmat za dekorum.

170 KROUTVOR, Josef: Potíže střední Evropy: Anekdota a dějiny. In: TÝŽ: *Potíže s dějinami: Eseje*. Praha, Prostor 1990, s. 75 n. aj.

„Kluci z bronzu“ ve Strnadově filmu děkují aplaudujícímu obecnstvu na Strahovském stadionu

existence a ulehčující její přežívání; za „normalizace“ se ovšem „despotické moci“ podařilo je ideologizovat a podřídit si je, „nalepit“ na ně oficiální štítek, a tím tuto menšinu fakticky zbavit jednoho (jediného možného?) politického prostředku.

Rozpoznání změny v této specifické oblasti odkazuje jako symptom k procesům a jevům mnohem obecnějším (spojeným například s „modernizací“ způsobu vládnutí, s redefinicí soukromé sféry apod.) a umožňuje pozorovat, i když jen v dílčím ohledu, „odvrácenou stranu“ společnosti vstupující údajně na cestu od socialismu ke komunismu. Můžeme tak rovněž charakterizovat odlišnou podobu komunistické moci v Československu ve dvou obdobích: v době tání a destalinizace v polovině padesátých let a v čase opětovného „zamrzání“ režimu – takzvané konsolidace a normalizace – v sedmdesátých letech.

Tímto způsobem (homo)sexualita rozhodně vystoupila z oblasti soukromých fantazií (která však v podmínkách komunistické kinematografie vždy nakonec v poslední instanci zůstávala politická)¹⁷¹ do arény politiky. O co více *Labakan*

171 Blíže viz SZYMAŃSKI, Karol: Film czechosłowacki odnaleziony. In: *Kwartalnik Filmowy*, roč. 33, č. 75–76 (2011), s. 327 n.

představoval svého druhu únik ze skutečnosti a sny i touhy transponoval *za realitu* – do jiného, lepšího světa – o to více něco takového v *Klucích z bronzu* nebylo dovoleno; homosexualita byla opět vtažena zpět *do reality*, zanořena do toho, co se dělo „tady a teď“, v konkrétním čase konkrétního sociálně-politického systému.

Znaky regrese a degenerace, které se zde popisují, vykazovaly Strnadův film z oblasti tvůrčího aktu a umění do oblasti ideologie a propagandy. „Normalizační“ filmy byly až v zarážejícím množství autorskými díly (to je rovněž případ několika Strnadových děl), zůstávaly přitom ale především výtvary třídními a stranickými.¹⁷² Zato Krškova díla sice nesplňovala formální kritéria (autor například nebyl scenáristou), s ohledem na punc osobitosti tvůrce je však lze bez debat označit za autorská – byla na výsost individualistická a nestranická.

Převedeme-li to do terminologie švýcarského slavisty Germana Ritze z oblasti literatury,¹⁷³ lze konstatovat, že diskurz *Kluků z bronzu*, který se zdá být – adekvátně vzhledem k „nulovému stylu“ filmu – neutrální a obyčejný, je ve skutečnosti jen zdánlivě neutrální či pseudoneutrální, tak aby mohl simulovat mužský diskurz. Diskurz *Labakana* se naproti tomu přidržuje neutrality v jiném smyslu slova – chce zůstat bez nálepky (jako například film fantastický, erotický či emancipační) a nenechat se zaškátulkovat, aby mohl zaujmout rovnocenné postavení s dominantním (mužským) diskurzem. Tak můžeme vnímat Krškovy umělecké strategie jako vytváření vlastního *subjektivního jazyka* a jeho užívání jakožto rovnocenného s jinými, povinnými či dominantními jazyky. Naproti tomu u Strnada nastává *ztráta invence a autonomie jazyka* (také v oblasti vyjadřování tužeb a erotických představ), jeho „rozmlžení“ a „odzbrojení“, aby bylo možné kamuflovat hegemonní, zdánlivě neutrální (protože „politicky korektní“) mužský diskurz a podvolit se mu.

Oba filmy v souvislosti s tím reprezentují jiný stupeň či stadium orwellovského dvojho myšlení. U Kršky můžeme pozorovat ranější etapu, prozrazující ještě menší devastaci a také určitou strategii odporu, ve které máme co do činění s využíváním kreativní a dvojznačné stránky jazyka, k níž bylo možné unikat, a se skrýváním skutečných významů prostřednictvím fantazie, symbolů, aluzí, alegorií, hyperbol, stylizace... Strnadův film, a spolu s ním celý projekt spartakiád, již reprezentuje skutečný *doublethink* – s „přepisováním“ jevů, emocí, myšlenek a podobně pod diktátem moci a s vytvářením nové skutečnosti i historie, což bylo spojeno se značně paradoxní, možná i zvrácenou subverzí (v našem případě ve sféře homosexuálních představ): s opanováním významů a převrácením znaků, oddělováním pojmů a emocí od předmětů myšlení či citění, popíráním historické geneze i současného kontextu. V důsledku se *Labakan* jeví jako nekomická – protože niterně závažná – pohádka-nepohádka a film „o něčem jiném“, a *Kluci z bronzu* jako nekomická – protože nepovedená – kasárenská fraška a film *o ničem*.

172 Viz BLAŽEJOVSKÝ, J.: Normalizační film, s. 8 a 11 (viz pozn. 5).

173 RITZ, German: Iwaszkiewicz, Breza, Mach: Niewypowiedalne poządanie a poetyka narracji. In: TÝŻ: *Nić w labiryncie poządania: Gender i pleć w literaturze polskiej od romantyzmu do modernizmu*. Warszawa, Wiedza Powszechna 2002, s. 177 n.

Hromadné vystoupení vojáků na Strahovském stadionu ve Strnadově filmu Kluci z bronzu

Pokud jde o styl, dvojice děl Kršky a Strnada odráží ambivalenci kontrastu, který je charakteristický pro kulturní politiku komunistických vlád: kýče a „progresivního umění“. Ukazuje se, že existuje dvojitý druh kýče. Kdybychom jej chtěli hledat v *Labakanovi* či *Legendě o lásce*, museli bychom uznat, že se tu jedná o kýč „normální“, „běžný“, který stojí na přebujelém estetismu a vizuálním přepychu, je plný pompéznosti a vyumělkovanosti, oplývá vzosnými city a teatrálními gesty (a tyto charakteristiky – jak jsem již uvedl – by Krškovu eventuální kýčovitost řadily spíše do oblasti *glamour* estetiky či *queer* stylistiky). „Tradiční“ kýčovitost těchto děl by spočívala rovněž ve vytváření krásných, neskutečných, vysněných světů a byla by zcela v protikladu ke všem realistickým či dokumentárním formám, v opojení pohádkovou a orientální malebností. Naproti tomu *Kluci z bronzu* můžeme považovat za typický případ „socialistického“ kýče – tedy jeho specifické formy, kterou filmový historik Jan Lukeš označil jako „normalizační kýč“.¹⁷⁴ Zatímco kýčovitost v Krškově filmu se projevovala jakoby ve vlnách – Hogarthových „liniích krásna“ – Strnadův

174 LUKEŠ, J.: *Diagnózy času*, s. 186 (viz pozn. 16).

kýč se manifestoval už jen v přímé linii.¹⁷⁵ Bezbarvá fabule *Kluků z bronzu*, působící jako telenovela, dobře ukazuje, co bylo podstatou onoho „socialistického kýče“ – nedostatek a úspornost, narativní i estetická přístupnost pro všechny vrstvy, absence imaginace a intelektu, deklarovaná prostota (ve skutečnosti jednoduchost) vkusu. Sekvence záběrů ze spartakiády zase ilustrují, jak to, co bylo teoreticky přirozené, realistické a dokumentární, změnilo v ideologické optice svou podstatu a jak se to proměnilo v hyperrealistický kýč (a v určitém smyslu také v kýč „monumentální“, blízký tvorbě Leni Riefenstahlové), který na zcela odlišných základech než Krškovy pohádky využíval vizuální pompéznost, stylizaci a estetizaci, když ve výsledku konstruoval opět neskutečný a vybájený (zde mocensky posvěcený) svět, odlišný od reality soudobého Československa. Status tohoto neskutečného světa, vytvořeného prostřednictvím „normalizační“ spartakiády, se však úplně lišil od statusu fantazmatických světů projektovaných Krškovou obrazotvorností.

Kýčovitost hyperrealismu spartakiádních cvičení dokonale vycítila Věra Chytilová, která záběry ze Strahovského stadionu z roku 1980 využila v jedné sekvenci svého dokumentárního filmu *Praha – neklidné srdce Evropy* (1984). Radikálně zrytmizovala montáž, zrychlila obraz a přidala k němu „kolovrátkovou“ hudbu s konvulzivním zpěvem Michaela Kocába, proměnila obraz tisíců cvičících těl z ptačí perspektivy na geometrické, abstraktní, pop-artové vzory.¹⁷⁶ Prostřednictvím drastické stylizace gymnastických vystoupení a dovedením jejich vizuálního rozměru do krajnosti se Chytilová osvobodila od přímých ideologických či politických konotací a zaútočila na projekt spartakiád z jiné strany: ukázala jeho fascinující a současně „podezřelou“ estetiku, přičemž odkryla jeho dvojznačný etický podtext. Nezesměšňovala jej, jen vynesla na světlo skutečnost, že za vzrušující a velkolepou fasádou se skrývá jak špatný vkus, tak autoritářské motivy; do krajnosti deformovaným zobrazením paradoxně nedeformovala, jen se dopracovala ke skutečné – monumentální, dehumanizované a ideálně zneužitelné – povaze spartakiád.

Spartakiádní kýč byl sourozencem kýče prvomájových pochodů a jiných masových událostí plných kolektivních emocí, inscenované radosti a energie i sdíleného optimismu. *Kluci z bronzu*, podobně jako i jiné filmy spartakiádního „formátu“ či obecně řada „normalizačních“ děl, měli být ekvivalentem a rozšířením tohoto druhu emocí i postav. V konfrontaci s takovým „socialistickým kýčem“ se musela kýčovitost Krškových filmů jevit jako „nepokroková“ a „reakční“. A kulturní politika komunistických vlád bojovala proti zpátečnickému kapitalistickému kýči, protože nebyl v souladu s edukačními a agitačními úkoly státní kinematografie, která byla oporou společnosti budující socialismus. Je třeba nicméně vzít v úvahu – ve shodě s Johnem Haynesem, který porovnával hollywoodské romance s hudebními

175 Siegfried Kracauer při popisu masové sportovní akce konstatuje, že „ornament je sebeúčelem. (...) ...masový pohyb girls stojí v prázdnu... (...) Jednotky girls trénují, aby vytvořily bezpočet paralelních čar... (...) Zavřeny zůstávají hypertrofie organických forem a paprsky duševního života.“ (KRACAUER, S.: Ornament z masy, s. 67 n. – viz pozn. 1.)

176 Viz PRÁDNÁ, Stanislava: Balancování na hraně možného: Tvorba Věry Chytilové v období normalizace. In: KOPAL, Petr (ed.): *Film a dějiny*, sv. 4: *Normalizace*. Praha, Casablanca – Ústav pro studium totalitních režimů 2014, s. 50.

komedii „reálného socialismu“ – že „socialistický kýč“ a „kapitalistický kýč“ plnily podobné funkce: oba stimulovaly touhu a udržovaly přesvědčení, že objekt této touhy (ať už je jím cokoli) je dosažitelný, a prostřednictvím toho napomáhaly udržovat sociálně-politický *status quo*.¹⁷⁷ K tomu je třeba ještě dodat, že jak zpátečnický „kapitalistický kýč“, k němuž můžeme případně zařadit *Labakana*, tak i pokrokové umění, jež se projevilo jako „socialistický kýč“ v *Klucích z bronzů*, souhlasně tvrdily, že utopie je dosažitelná již za našeho pozemského života. Šlo zde ovšem o diametrálně *odlišné utopie*. Krška prezentoval sentimentálně-nostalgickou verzi, velmi smyslnou a eskapistickou, která směřovala k vysněným a zidealizovaným světům jako prostorům osobní svobody a realizace tužeb. Nadto (analogicky jako například později trio James Ivory, Ismail Merchant a Ruth Praver Jhabwalaová, které vytvořilo nejprve mýtus Indie a později rovněž edvardiánské Anglie) Krška stvořil utopickou jihočeskou krajinu a potom – v *Labakanovi a Legendě o lásce* – mytický Orient, v němž se tvůrce a jeho diváci mohli naleznout a potkat, porozumět Cizímu a pochopit Jiné, a přitom překročit třídní, rasové, intelektuální a konečně i sexuální bariéry. Naproti tomu ve Strnadově filmu se ke slovu dostala spartakiádní utopie soudobé společnosti – společnosti temporální, pragmatické a uzavřené, glorifikující i zatracující sebe samu v honbě za zázrakem komunismu na úkor individuálních snů a cílů.

Filmy *Labakan* a *Kluci z bronzů* – jako zástupci populárního a mainstreamového žánru kinematografie – zobrazovaly povinné, a současně konstruovaly žádoucí ideály mužnosti. V tomto kontextu můžeme na obě díla nahlížet jako na svébytný projev konfrontace dvou naprosto odlišných vizí a vzorů mužnosti působících na poli české kultury i společenského života od 19. století a „vytvořených dvěma kanály masové kultury“ – mužnosti sokolské a lidové.¹⁷⁸ Sokolská mužnost – založená, podobně jako jiné takové formy, na antické tradici *kalokagathia*, tedy na spojení obdivu k fyzické kráse s kultem přátelství (propagovaným například v německém prostředí jako idea *Männerbund*) – byla českým nacionalismem využita k vytvoření národních symbolů a upevnění národní jednoty a sounáležitosti. Mužské tělo se v tomto symbolickém systému stalo kolektivním národním tělem – a poté v období „normalizace“ prodělalo změnu ke kolektivnímu tělu státnímu, či dokonce stranickému. Vůči hegemonnímu sokolskému vzoru se vymezoval vzor lidový, zpochybňující a dekonstruující jeho nárok a tlak a zosobněný (anti)hrdiny, nejčastěji plebejskými, obdařenými vlastnostmi stereotypně spojovanými s českými muži, respektive v širším smyslu s „malým českým člověkem“ – životním pragmatismem,

177 HAYNES, John: *New Soviet man: Gender and masculinity in Stalinist Soviet cinema*. Manchester, Manchester University Press 2003, s. 186. Vzhledem k tomu by buřičský či nonkonformní rozměr *Labakana* v zásadě zpochybňoval kýčovitost filmu.

178 FILIPOWICZ, M.: „*Panowie, bądzmy Czechami, ale nikt nie musi o tym widzieć...*“, s. 139 (viz pozn. 125). V tomto kontinuu lze spatřovat trvalou dichotomii romantismu a biedermeieru, jejímž výrazem bylo mimo jiné střetávání a současně prolínání dvou postav stvořených českou populární kulturou: romantického rebela a biedermeierovského šosáka (*tamtéž*, s. 70 n.).

individualismem, přízemností, hédonismem a podobně.¹⁷⁹ Hrdinové tohoto druhu zaujímali v kolektivním vědomí stále větší prostor.¹⁸⁰ Postavu Labakana můžeme považovat za jednu ze specifických mutací lidového vzoru mužnosti a Krškův film za jeden ze symptomů procesu střetávání a vzájemného popírání obou vzorů, jakož i sesazování hegemonního vzoru z pomyslného trůnu. To se projevovalo odklonem od maskulinity a tělesnosti národní, kolektivní, masové a expanzivní ve prospěch mužnosti a tělesnosti osobní, vlastní a individuální, introvertní a intimní. *Kluci z bronz* naopak svědčí o tom, že tato tendence se v období „normalizace“ obrátila a že v československé kultuře a sociálně-politickém životě se v této době znovu dostal do popředí vzor sokolský – modifikovaný, propagandisticky modernizovaný a nadekretovaný jako „jedině přijatelný“.

V Krškově světě homosexuální imaginace vytvářela prostor pro *individualizaci a budování svébytnosti*, ve Strnadově světě naopak představovala pole pro *odosobnění, kolektivizaci a odcizení* (či dokonce zvěcnění). Mužské touhy a fantazie v *Labakanovi* jsou determinovány životními ambicemi hlavního hrdiny, jeho společenskými i materiálními aspiracemi a impulzem ke změně vlastní pozice. Naproti tomu *Kluci z bronz* se – kromě sportovního tématu – distancují od veškerých asociací s individuálními ambicemi i úspěchy či od vzájemného porovnávání a soupeření, jakožto rysů patrně příliš připomínajících konkurenční prostředí západního stříhu. Spartakiádní výsledky zůstávají u Strnada spojeny spíše s kolektivní socialistickou prací a správnou organizací, se spoluprací celé skupiny a odpovědností za tým¹⁸¹ než s „kapitalistickými“ tréninky, rozvíjením individuálních schopností, soupeřením a vítězstvím jednotlivce. Posun zde můžeme spatřit také v porovnání s projektem mužnosti v sokolské tradici, když místo individualizovaného kolektivu zaujala ve spartakiádách kolektivizovaná jednotka.¹⁸² Pro Krškova hrdinu jsou jeho vlastní potřeby a tužby tím nejdůležitějším, neváhá kvůli nim překračovat společenské a morální normy. Strnadovi hrdinové se zato obětují v zájmu celku i spartakiádní myšlenky – zapojují se do komunistického systému, přenášejí mezi spoluobčany jeho propagandistický obraz a normy (svázané rovněž s mocensky adaptovanými „nelegitimními“ sexuálními představami) a stávají se přitom nástroji „společenské ‘samo-totality’“.¹⁸³ Zde popisované protiklady by mohly být vyjádřeny syntetickou zkratkou, kdy proti sobě stojí obraz jedince uvězněného mezi tím, kým je, a tím, kým by nejenže chtěl, ale i mohl být (v Krškově filmu) – a obraz jedince uvězněného mezi tím, kým je, a tím, kým je povinen a nucen být (u Strnada).

Dějové linie obou filmů jsou příběhem překonávání překážek na cestě k realizaci některých mužských záměrů a cílů. O co více Labakanovy peripetie v Krškově díle představují svébytnou „školu pocitů“ – formativní edukaci sentimentální, sociální, morální i existenciální – o to více vojáci podílející se na spartakiádním projektu

179 *Tamtéž*, s. 175.

180 Viz *tamtéž*, s. 255 n.

181 Srv. ČINÁTLVÁ, B.: Dederon a stadion, s. 124 n. (viz pozn. 89).

182 Viz THORNE, V.: Těla v pohybu, s. 106 (viz pozn. 129).

183 Srv. HAVEL, Václav: Moc bezmocných. In: TÝŽ: *Spisy*, sv. 4: *Eseje a jiné texty z let 1970–1989; Dálkový výslech*. Ed. Jan Šulc. Praha, Torst 1999, s. 224–331, zde s. 243 n.

Vrcholné číslo armádního vystoupení na Strahovském stadionu ve filmu Rudolfa Krejčíka Československá spartakiáda 1975

u Strnada budují něco na způsob brigády socialistické práce, procházejí kolektivizujícím *táborovým režimem* a jsou vystaveni vymývání těl i mozků, aniž by to pro ně mělo nějaký zřejmý individuální přínos a přispívalo k jejich osobnímu rozvoji. Nezakoušejí ani náznak „nesnesitelné lehkosti bytí“, jejíž břímě jak se zdá Labakan pocítil. Pointu obou filmů lze redukovat na schéma „proměny žáby v prince“, avšak s podstatným rozdílem v jeho konkrétním naplnění: U Kršky vysněná metamorfóza krejčíka v emírova syna poměrně realisticky vede k proměně hlavního hrdiny v sice hořce zklamaného a obratem událostí zasaženého, ale současně nezdolně energického a sebevědomého pána svého osudu („prince-samovládce“). U Strnada se vojáci sice stávají „hvězdami jednoho představení“ (vládnoucí moc jim dovolí zažít svých „pět minut slávy“ na stadionu a poté se blýsknout v roli „princů-soudruhů“ při průvodu mezi davy v pražských ulicích s aureolou dobře splněné povinnosti), nezískávají tím však žádné zvláštní životní poznání a zůstávají pouhými loutkami, pasivními a „zdravými“ pojítky kolektivu a „kolečky v systému“, zbavenými možnosti sebepoznání. O co více lze Krškovu pohádku o Labakanovi považovat za demonstraci svébytného (a pro homosexuální zkušenost charakteristického) procesu *porozumění vlastní existenci „skrze tělo“* a nabytí vůle rozhodovat o svém osudu, o to více těla vojáků „povyšených“ na aktéry spartakiády zůstávají redukována

na obraz předmětu a znak oběti. „Ornamentální charakter rukopisu“ spartakiád-ních vystoupení vtiskuje – podle názoru Blanky Činátlové – do cvičících těl jakousi apriorní vinu a činí z nich oběti (za vše individuální a osobité) skládané na oltář vládnoucí moci a strany.¹⁸⁴

V dané souvislosti je zajímavé, že v Krškově pohádce není mužské tělo vůbec zobrazováno ve fragmentarizované podobě, přestože sexualizace bývá často úzce spojena právě s fragmentarizací.¹⁸⁵ Naproti tomu pro Strnadův film je (zvláště v ukázkách ze spartakiád-ních vystoupení) charakteristické spojení erotizující fragmentarizace s multiplikací, monumentalizací a „bronzováním“ těl. Pro *Labakana* je totiž mimo jiné příznačná bezpodmínečná adorace, fascinace a oslava mužského těla (v celku), zatímco pro *Kluky z bronzu* spíše jeho banalizace a trivializace (jimž nemůže zabránit ani zmíněná monumentalizace a „bronzování“). V prvním filmu je mužské tělo přijímáno jako dekorativní, ale autonomní *objet d'art*, ve druhém se setkáváme již pouze s tělem jako (přinejlepším autonomní) součástí ornamentu.

V *Labakanovi* se o slovo hlásí přesvědčení o *performativní a labilní povaze identity*, hledané a naplňované k osobnímu prospěchu; naproti tomu identita spartakiád-ních cvičenců – zformovaná, typizovaná a *redukována na zideologizované tělo* – pracuje především ve prospěch „intencí systému“.¹⁸⁶ To se týká i sexuální identity a pří-náležitosti k určitému pohlaví. Sexuální identita *Labakana* se jeví jako nejasná, nejednoznačná a nestabilní – tímto svým performativním rozměrem destabilizuje genderové hranice a spolu s tím rozkládá (v tomto případě totalitární) sociálně-politický řád. Sexuální identita „chlapců z bronzu“ – „performovaná“ způsobem kompatibilním s homosexuálními představami a tužbami – se naproti tomu vzdá-lila prostoru intimní svobody a ztratila svůj subverzivní potenciál skrze skupino-vé tréninky, veřejné vystupování a masové manifestace pod diktátem vládnoucí moci. Toto následné a povrchní krocení a potlačování nepříliš jasně a jednoznačně vyhraněné sexuální identity a její usměrnění do podoby sociálně i politicky nor-movaných vztahů mezi muži v kasárnách i ve sportu paradoxně umožňuje využít homosexuální fantazmata k upevnění řádu a „vede ke stabilizaci křehkých hranic, aby ... byl chráněn systém zevnitř“.¹⁸⁷ Zatímco jedinečné a osobité fantazma v *Labakanovi* plní emancipační a osvobozující funkci, má transgresivní a buřičský rozměr, s ním pokrevně spřízněné fantazma ve Strnadově světě se ve své opano-vané, instrumentalizované a zdegenerované podobě stává nástrojem sociálního inženýrství, přejímá represivní, kontrolní, „konsolidující“ a „normalizující“ funkci. Krška sublimuje homosexuální fantazie a vytváří na jejich základě film, který je při všech ohledech ke konvenci dílem subverzivním (tuto strategii bych označil jako *sublimatio ad liberatum*). Strnad naopak využívá homosexuální představy a kódy pro dosažení účinku opačného a hluboce konformistického.

184 ČINÁTLOVÁ, B.: Dederon a stadion, s. 126.

185 Viz např. postřehy Petera Lehmana na téma fragmentarizace těla Richarda Gera ve filmu *Americký gigolo* Paula Schradera z roku 1980 (LEHMAN, P.: *Running scared*, s. 14–19 – viz pozn. 67).

186 Viz HAVEL, V.: Moc bezmocných, s. 234 n.

187 JAGIELSKI, S.: *Maskarady męskości*, s. 22 (viz pozn. 60).

Krškovy „panerotické stylizace“¹⁸⁸ jsou performancí samy o sobě – nezaujatou přehlídkou (*spectacle*)¹⁸⁹ mužnosti. V *Labakanovi*, podobně jako v jiných Krškových filmech, může divák zakoušet voyeuristické potěšení ze sledování a kontemplování mužskosti na pozadí krajiny nebo v rámci krásné scénografie. Někdy je sexuální náboj vytvořený kumulací mužských těl či přítomností charismatických a přitažlivých protagonistů tak silný, že – slovy Laury Mulveyové – „zamrzne děj ve chvílích erotické kontemplace“ a přenesení film do „země nikoho ... mimo čas a prostor“.¹⁹⁰ *Labakan* se – jako příklad fascinovaného pohledu „mužů milujících muže“¹⁹¹ – za těchto podmínek stává artikulací homosexuality. Naopak *Kluky z bronzu*, v nichž máme co do činění s lépe kontrolovaným „komplexem tělesnosti“, lze považovat za reprezentaci pohledu „mužů podporujících zájmy mužů“¹⁹² (kteří jsou zároveň „muži třímajícími ve svých rukách moc“), tedy za artikulaci „homospolečensví“. Spektákl mužských těl v kasárnách a na stadionu zde neslouží ani tak „kontemplaci“ jako „konzumaci“¹⁹³ a narativem produkovaným mocí není ani tak popřen jako spíš s ním propleten a jemu podřízen. Tím, že slouží reprodukci žádoucí a propagované podoby maskulinity, „posiluje roli moci jakožto správce skutečnosti“¹⁹⁴ a upevňuje „normalizační“ systém.

O co více se v Krškově tvorbě objevuje erotizace přirozenosti a korelativní „naturalizace“ erotiky, o to více jsme v *Klucích z bronzu* svědky erotizace ideologie a odpovídající ideologizace erotiky. Jelikož „normalizační“ moc nemohla kontrolovat myšlení svých občanů, ve spartakiádách oddělila jejich těla od myslí a důraz položila na kontrolu těl.¹⁹⁵ Záměrem bylo dosáhnout kontroly mysli nikoli skrze negaci těla, ale skrze jeho řízení, včetně (a možná především) jeho sexuality. Zaprážení sexuality jako spojence do zpředmětnění a znevolnění mělo vést k vytvoření „nového mechanického člověka“ – v daném případě „nového znormalizovaného člověka“. Americký historik John Haynes tvrdí (s odvoláním na sovětského sociologa a filozofa Igora Kona),¹⁹⁶ že jedním ze způsobů, jak se sovětská moc pokoušela oslabit osobní autonomii svých poddaných a odindividualizovat individuální, byla diskreditace a vykořenění všeho, co je v lidské povaze erotické (a nadto možná všeho, co je fyziologické a biologické).¹⁹⁷ Proto například interpretuje absenci jakéhokoli sexuálního napětí a erotických prvků v hudebních komediích Ivana Pyrjeva jako

188 Jak to označuje Lukáš Nozar (Momenty života a díla Václava Kršky do roku 1945, s. 429 – viz pozn. 11).

189 Viz MULVEY, Laura: Przyjemność wzrokowa a kino narracyjne. In: HELMAN, Alicja (ed.): *Panorama współczesnej myśli filmowej*. Kraków, Universitas 1992, s. 101 n.

190 Tamtéž, s. 100.

191 Srv. KOSOFSKY SEDGWICK, E.: Męskie pragnienie homospołeczne i polityka seksualności, s. 180 (viz pozn. 103).

192 Tamtéž.

193 Viz JAGIELSKI, S.: *Maskarady męskości*, s. 44.

194 Viz MULVEY, L.: Przyjemność wzrokowa a kino narracyjne, s. 101.

195 Viz THORNE, V.: Těla v pohybu, s. 100 a 114 (viz pozn. 129).

196 HAYNES, J.: *New Soviet man*, s. 185 (viz pozn. 177).

197 Srv. SKWARA, A.: Film socrealistyczny – ciało ekranowe jako inskrypcja ideologii?, s. 316 (viz pozn. 116).

funkci absence subjektivismu a individuální osobitosti u *homo sovieticus*. Konsekvantně bychom mohli v Krškově panerotismu a jeho heterogenních homosexuálních fantazmatech spatřovat naopak *obrannou strategii před sovětizací* a výraz utvrzení recipientů v *individualizaci a suverenitě*.

Na *Kluky z bronzu* a spartakiádní projekty můžeme naopak nahlížet jako na doklad *strategie deindividualizace a deautonomizace*, avšak zcela odlišné od té, kterou popsali Kon a Haynes. Namísto znevažování a vykořeňování totiž intenzivně využívá potenciálu sexualizace a erotických představ, včetně homosexuálních (což bych v dané souvislosti označil jako *condensatio ad absurdum*, či spíše *elephantiasis*). Výsledek tohoto zneužívání erotiky je paradoxní, avšak v souladu s totalitárními mocenskými cíli. Konkrétně na spartakiádách (ale rovněž ve vzorových kasárnách Strnadova filmu) jsou exponována apollónská – mladá, harmonická a zdravím kypící – těla, jež jsou intenzivně erotizována, zároveň jsou však proměněna v těla standardizovaná a zbavená vášně, a navzdory tomu, že se sama stávají objekty touhy, v odosobněné a bezduché předměty. Je možné popsat to slovy francouzského filozofa Yvesa Michauda jako „bizarní všudypřítomnost sexu, ale bez touhy, fantazmatu a vášně“, jako život bez života, v němž „převažuje jakýsi ledový materialismus – tam, kde bylo (jako například u Kršky – pozn. autora) vědomí, duše, fantazma a touha, je nyní už jen tělo a jeho znamení“.¹⁹⁸ Spartakiády se tak staly systémem, který (řeceno se Siegfriedem Kracauerem) „už nemá na mysli nic erotického, nýbrž každopádně označuje místo toho erotického“.¹⁹⁹ Kdybychom chtěli hledat odrazy tohoto fenoménu – protikladné ke vzpomenutým Pyrjevovým hudebním komediím – v sovětské mainstreamové produkci, paralelou ke *Klukům z bronzu* by mohla být série sportovních filmů z konce dvacátých a z třicátých let (na způsob *Nesmlouvavého chlapce* (Strogij junosa) Abrama Rooma z roku 1935), v nichž se pohyb a mužská tělesnost nasycená homoerotickými podtexty – obojí vtělené do bezduchých a „automatizovaných“ objektů – staly nástroji vytváření komunistického řádu a *homo sovieticus*.²⁰⁰

Konečně, v rozdílu mezi tím, jak se homosexuální fantazma realizuje a promlouvá v *Labakanovi* a jak v *Klucích z bronzu*, můžeme spatřovat vtělení odvěké *dichotomie Erotu a Thanatu*. Thanatos je mimo jiné v povaze systémů, ve kterých jsou osobní touhy a vášně podřízeny zájmům kolektivních institucí a moci, a zahrnuje také

198 MICHAUD, Yves: Wizualizacje: Ciało i sztuki wizualne. In: COURTINE, Jean-Jacques (ed.): *Historia ciała*, sv. 3: *Różne spojrzenia. Wiek XX*. Gdańsk, słowo/obraz terytoria 2014, s. 409.

199 KRACAUER, S.: Ornament masy, s. 67.

200 Viz SHEMBEL, Daria: The spectacle of masculinity in sports and dance: Grigorii Alexandrov's 'The Circus' and Abram Room's 'A stern young man' – a paradigm and a pariah. In: *Blok*, roč. 16, č. 3 (2004), s. 77, 86 a 88. Sportovní hrdinové v tomto období převzali roli hrdinů války a revoluce a ocitli se v centru zájmu stalinské propagandy a sociálního inženýrství. Atraktivní a eroticky zhodnocené (skrze „naplnění homosexuálním podtextem“) mužské tělo sportovce sehrávalo klíčovou roli v konstruování kolektivně sdílené představy maskulinity a představovalo rovněž ústřední téma přibližně dvacítky filmů z produkce Sovkina, které byly věnovány spartakiádám organizovaným v Moskvě od roku 1928 (tamtéž, s. 73 n.).

ty formy automatického – bezmyšlenkovitého, bezduchého a tupého – fungování, kterým dávají přednost totalitární režimy.²⁰¹ Díky Strnadovu filmu můžeme nahlédnout pod pokličku takového systému, v němž komplex mužské tělesnosti zůstává redukován na kvazierotickou performanci, která na jedné straně představuje ústřední pojivo „ovládání sexuality“ a na straně druhé pak nic než „subsystém většího zritualizovaného představení moci“²⁰² (v tomto případě komunistické). Tato performance a manifestace moci přitom odolává veškerým pokusům o přechod od již „nadekretované“ utilitárnosti a degradace k nějakým formám povznášejícím a sloužícím individuálním cílům.²⁰³ Krškovy filmy by naproti tomu představovaly království Erotu – nejen jako (homo)sexuality usilující o uspokojení individuálních ambicí a libida, ale rovněž jako elementární síly, která působí proti nesnesitelné tíži existence a osudu stejně jako proti dějinám, moci a mechanismům kontroly.

Labakan se jeví jako výraz životního a uměleckého postoje či projektu, za nímž stojí „styl života“ (adjektivum „homosexuální“ by na tomto místě bylo omezující) či určitá „stylistika existence“. *Kluci z bronzu* naproti tomu ve stopách komunistických spartakiád – s jejich redukcionismem, deindividualizací, vyvlastněnou tělesností a sexuální manipulací – vyjadřují jediné „styl masa“.²⁰⁴ Srdce mytické „jihočeské krajiny“ – rodný Písek, ve kterém Krška točil plenéry k *Měsíci nad řekou* a *Stříbrnému větru* – bylo o čtvrt století později degradováno na scénografii Strnadovy přízemní kasárenské frašky.²⁰⁵ A krejčík Labakan, snící o životě prince Omara, mohl v dobách *Kluků z bronzu*, stejně jako všichni ostatní jinakostí obdaření Krškovi hrdinové, skončit jako voják a spartakiádní cvičenec na Strahovském stadionu. Ten je hodně blízko kamenolomu, ve kterém skonal „jako pes“ Josef K.

Z polštiny přeložila Hana Komárková

201 Viz JOHNSON, K. B.: *Eroticism, power, and fate in the cinema of Central Europe*, s. 53 (viz pozn. 112).

202 Kevin B. Johnson tak hodnotí mocenské rituály „obsažené“ ve „filmových baletech“ Miklóse Jancsó (tamtéž).

203 Srv. KRACAUER, S.: *Ornament masy*, s. 76.

204 Jedná se o termíny („styl života“, „stylistika existence“ a „styl masa“) Jean-Paula Sartra, Michela Foucaulta a Simone de Beauvoirové (viz BUTLER, Judith: *Zapis na ciele, performatywna wywrotowość*. In: DĄBROWSKI, M. – PRUSZCZYŃSKI, R. (ed.): *Lektury inności*, s. 44 (viz pozn. 32).

205 O Písku jako místě natáčení těchto filmů viz *Český hraný film / Czech Feature Film*, sv. 6, s. 182 (viz pozn. 100); *Měsíc nad řekou*. In: Česko-slovenská filmová databáze [online]. © 2001–2019 POMO Media Group s.r.o. [cit. 2019-03-13]. Dostupné z: <http://www.csfd.cz/film/5370-mesic-nad-rekou/prehled/>; *Stříbrný vítr*. In: Tamtéž [online]. [Cit. 2019-03-13.] Dostupné z: <http://www.csfd.cz/film/27293-stribrny-vitr/prehled/>.