

JIHOČESKÁ UNIVERZITA V ČESKÝCH BUDĚJOVICÍCH  
FILOZOFICKÁ FAKULTA  
ÚSTAV KULTURÁLNÍCH STUDIÍ

DIPLOMOVÁ PRÁCE  
REPREZENTACE MUŽŮ S HOMOSEXUÁLNÍ ORIENTACÍ V SOUČASNÝCH  
ČESKÝCH A SLOVENSKÝCH DIVADELNÍCH HRÁCH

Vedoucí diplomové práce: Mgr. Vera Kaplická Yakimova, Ph.D.

Autor práce: Bc. Peter Demeter

Studijní obor: Literárně-historická studia

Ročník: II.

2015

Prohlašuji, že jsem svou diplomovou práci vypracoval samostatně, pouze s použitím pramenů a literatury uvedených v seznamu citované literatury.

Prohlašuji, že v souladu s § 47b zákona č. 111/1998 Sb. v platném znění souhlasím se zveřejněním své diplomové práce, a to v nezkrácené podobě elektronickou cestou ve veřejně přístupné části databáze STAG provozované Jihočeskou univerzitou v Českých Budějovicích na jejích internetových stránkách, a to se zachováním autorského práva k odevzdanému textu této kvalifikační práce. Souhlasím dále s tím, aby stejnou elektronickou cestou byly v souladu s uvedeným ustanovením zákona č. 111/1998 Sb. zveřejněny posudky školitele a oponentů práce i záznam o průběhu a výsledky obhajoby kvalifikační práce. Rovněž souhlasím s porovnáním textu své kvalifikační práce s databází kvalifikačních prací Theses.cz provozovanou Národním registrem vysokoškolských kvalifikačních prací a systémem na odhalování plagiátů.

V Českých Budějovicích dne 4. května 2015

Peter Demeter

Především bych chtěl na tomto místě poděkovat Mgr. Veře Kaplické Yakimové Ph.D. za velice inspirativní vedení této práce, za konstruktivní kritiku, za čas, který práci věnovala, za trpělivost a vstřícný přístup, za podporu, za projevený zájem a mnohé podnětné připomínky, které mě dovedly k napsání výsledné podoby diplomové práce. Dále bych chtěl poděkovat Mgr. Martinovi Kaplickému Ph.D. za projevený zájem a cenné rady. Velký dík patří rovněž Mgr. Miroslavě Bindzarové za korekturu textu. Chtěl bych poděkovat mé rodině za toleranci a velkou podporu. Děkuji také všem svým nejbližším přátelům a předně příteli Davidu Svatošovi, za to že trpělivě vyslechli mé často velice dlouhé monology týkající se tématu této práce a sami mnoha připomínkami dopomohli jejímu vzniku.

## Anotace

Diplomová práce se zabývá reprezentacemi mužů-homosexuálů v současných českých a slovenských divadelních hrách. Záměrem práce je analyzovat queer a campy aspekty reprezentací homosexuálů v mainstreamových hrách a osvětlit zásady tvorby těchto dramatických osob ve struktuře dramatického umění. Výsledky analýzy ozřejmují proces integrace v reprezentaci homosexuálů v soudobých českých a slovenských dramatech.

## Klíčová slova

Divadlo, české divadlo, slovenské divadlo, dramatický text, herectví, homosexualita, gay, queer, camp, reprezentace, mainstream, integrace, Akvabely, David Drábek, Krátká spojení, Vladislava Fekete, Stísněná 22, Iva Volánková

## Annotation

The present thesis focuses on the representations of gays in Czech and Slovak contemporary theater plays. Its aim is to analyze the queer and campy aspects of the representations of gays in the mainstream plays and uncover the principles of creation of the gay character in the structure of dramatic Arts. The results of analysis explain the integrative mode of representation of gays in Czech and Slovak contemporary plays.

## Keywords

Theater, Czech theater, Slovak theater, dramatic play script, acting, homosexuality, gay, queer, camp, representation, mainstream, integration, Aquabelles, David Drábek, Brief Connections, Vladislava Fekete, 22 Anxiety Street, Iva Volánková

# Obsah

<b>1. ÚVOD</b> .....	2
<b>2. NAHLÉDNUTÍ DO ZÁKULISÍ. PRAMENY, TEORIE A METODY</b> .....	7
2.1. Klíč k výběru divadelních her .....	10
2.2. Základní teatrologické pojmy relevantní k uchopení zkoumaného jevu .....	14
<b>3. POETIKA DRAMATICKÉ OSOBY HOMOSEXUÁLA</b> .....	18
3.1. Herecké ztvárnění osoby homosexuála .....	18
3.2. Konstituce osoby homosexuála prostřednictvím složky textové .....	29
3.2.1. <i>Prvotní manifestace homosexuální orientace</i> .....	30
3.2.2. <i>Feminizace jazyka aneb (ne)přirozenost campu</i> .....	38
3.3. Participace ostatních divadelních složek .....	45
<b>4. ZÁVĚR</b> .....	53
<b>5. SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY</b> .....	57
<b>6. PŘÍLOHY</b> .....	61

# 1. Úvod

*„Povahu bude mít osoba, jestliže (...) její řeč nebo čin bude projevovat nějaký úmysl; řádnou povahu, bude-li projevovat úmysl řádný. A to jest možno při každém druhu lidí; (... )“<sup>1</sup>*

Jak již vyplývá z názvu, ústředním tématem této diplomové práce je reprezentace mužů s homosexuální orientací, popřípadě také reprezentace bisexuálů v současných českých a slovenských divadelních hrách. Mým cílem je upozornit na významy, které se mohou při reprezentaci homosexuálů konstituovat. Dále je nasnadě prozkoumat, jak vůbec s tématem homosexuality soudobí divadelní tvůrci pracují. Předně upozorňuji čtenáře, že se zabývám divadelními reprezentacemi homosexuálů, které jsou produkovány oficiální cestou. Práce se tedy zaměřuje na vybrané české a slovenské mainstreamové hry, jež jsou uváděny na oficiálních scénách v České republice, na Slovensku, ale i v zahraničí<sup>2</sup>, tedy na scénách, které nemají specifického diváka. Nepopírám, že scény jako Klicperovo divadlo, Jihočeské divadlo či Národní divadlo<sup>3</sup> si svého diváka nevychoávají. Na rozdíl od divadel alternativního a experimentálního charakteru, však apelují na velice široký okruh publika.

Teoretický základ předkládané analýzy vychází z české estetické tradice s důrazem na strukturalismus respektive sémiotiku. Prostřednictvím znaku a jeho významu, jak bude v této práci blíže rozvedeno, je možné progresivním způsobem pojmout divadlo a také samotnou reprezentaci homosexuálů. K tomuto účelu mi poslouží především teorie divadla českých estetiků Otakara Zicha a Jiřího Veltruského. Je pravdou, že Otakar Zich s pojmem znaku ještě přímo nepracoval, avšak používal pojem „významová představa“, který je důležitý pro dvojici dalších Zichových pojmů „dramatická osoba“ a „herecká postava“, jež budu v souvislosti s reprezentací homosexuálů na divadle rovněž užívat. Termín „významová představa“ je předzvěstí sémiotických a strukturalistických rozborů divadla, na což upozorňoval již strukturalista par excellence Jan Mukařovský.<sup>4</sup>

---

<sup>1</sup>ARISTOTELES. *Poetika*. Praha: GRYPF, 1993, s. 24-25. ISBN 80-85829-01-0.

<sup>2</sup>Rozdíl mezi poetikou osob homosexuálů v inscenacích vybraných her uvedených u nás a poetikou osob homosexuálů v inscenacích těch samých dramát uvedených v zahraničí bude v práci též zohledněn.

<sup>3</sup>V těchto divadlech měly zkoumané hry – *Akvabely*, *Krátká spojení* a *Stísněná 22* – své premiéry. Pro jednotnost a ucelenost práce se budu tudíž především zabývat právě premiérovými inscenacemi těchto her.

<sup>4</sup>SUS, Oleg. *Geneze sémantiky hudby a básnictví v moderní české estetice: dvě studie o Otakaru Zichovi*. Brno: Filozofická fakulta Masarykovy univerzity, 1992, s. 6. ISBN 80-210-0485-1.

Dalším teoretickým pilířem, o nějž se v průběhu výzkumu opírám, jsou queer teorie, které se mimo jiné přímo zabývají zobrazováním homosexuálů napříč uměleckými druhy. Čtenář by mohl namítnout, že tak soudobé téma jako je divadelní reprezentace homosexuality zakládám na estetických teoriích z minulého století. Avšak metody, které queer teorie používají ve svých interpretacích, přebírají velice často od strukturalistů nebo post-strukturalistů. Ostatně poststrukturalismus zásadně ovlivnil právě queer teorie, a to mimo jiné i v jejich dekonstrukci heteronormativního diskurzu.<sup>5</sup> Queer teorie jsou – troufám si tvrdit – eklektické a s úspěchem přebírají mnohé postupy jiných myšlenkových proudů. Queer teorie tedy umožní prostřednictvím strukturalistických metod zkoumat reprezentace homosexuálů do důsledku. Pokud bych při zkoumání daného jevu vycházel pouze z teorie divadla, je vcelku jasné, že by docházelo ke zkreslení a výsledné závěry by mohly působit vágně. Některé významy konstituující se při divadelní reprezentaci homosexuálů by z pohledu teorií divadla nemusely být dostatečně prozkoumány. Queer teorie s takovými významy ovšem pracují přednostně. Proto je tedy třeba poznatky queer teorií brát při analýze dramát na vědomí.

Queer teorie v některých svých rozborech do uměleckých výtvorů vkládají něco, co se v dílech nemusí nutně nacházet. V případě výzkumu divadelních her toto vkládání není tak obvyklé jako například v případě kunsthistorických interpretací, které se často upínají k hledání příznaků sexuální orientace autora v jeho dílech. Upozorňuji čtenáře, že queer teorie nejsou v mém případě využity pro hledání latentní homosexuality v díle nebo k rozpoznání skryté či nevědomé menšinové sexuální orientace u reprezentovaných postav nebo u autora daného díla. Následující diplomová práce pojednává o dramatických osobách mužů, jejichž homosexualita není zobrazena v latentní formě, ale je reprezentována explicitně. Tato explicitní reprezentace je pak utvářena pomocí dialogů, herectví a ostatních divadelních složek.

V česko-slovenském prostředí není reprezentace homosexuality doménou pouze několika posledních let. Avšak nutno upozornit, že v českých a slovenských dramatech, které byly

---

<sup>5</sup>Heteronormativita – respektive heteronormativní diskurs – je chápán jakožto označení pro předpoklad v rámci diskursu společnosti, že heterosexuality je „normální“ a dominantní sexuální orientace, jenž má vůči sexuálním menšinám totalitní tendenci určovat pravidla lidského soužití s ohledem k podmínce vyhraněných genderových rolí muže a ženy. Tak alespoň chápe tento pojem Michael Warner, jeden z prvních queer teoretiků, který termín heteronormativita začal ve svých výzkumech užívat: WARNER, Michael. *Fear of a Queer Planet. Social Text.* 1991, č. 29. Dostupné z: <http://sgrattan361.qwriting.qc.cuny.edu/files/2010/09/warnerfearofaqueer.pdf>



před rokem 1989 uváděny na oficiálních divadelních scénách či knižně vydávány oficiální cestou a tedy ne v exilu nebo samizdatu, se setkáváme spíše s latentní homosexualitou. Příkladem by mohla být dramatická tvorba – zpravidla však divadelní adaptace literárních počinů – Václava Kršky, který je ale znám především jako filmový režisér. Za zmínku stojí dozajista divadelní adaptace Krškova románu *Klaris a šedesát věrných*, kterou autor nazval *Nesmírný štít* (1928). Drama bylo inscenováno v Písku, kde Krška žil, v Brně a v Heřmani, kde vedl ochotnický divadelní spolek.<sup>6</sup> Jinak však českých a slovenských divadelních her, i byť jen s projevy latentní homosexuality, bylo v minulosti opravdu velice málo a jejich uvedení na oficiálních scénách ojedinělé, takřka žádné. Homosexuálové byli značně marginalizováni až do roku 1989, přestože v Československu přestala být homosexualita trestná už od roku 1961. Teprve uvolnění společenských podmínek v Česku a na Slovensku po Sametové revoluci umožnilo rozvinout dříve tabuizovaná a skrytá témata jako homosexualita aj. (nejen) v divadelním umění naplno. Po roce 1989 se však téma homosexuality a dramatické osoby homosexuálů prosazovaly na divadelních prknech pomalu a opatrně.

Prvotním impulsem, jenž mě přivedl k napsání této diplomové práce, mi byla recenze ke sborníku *Homosexualita v dějinách české kultury*. Autorka recenze Marta Ljubková přichází s podnětnou připomínkou k příspěvku Jana Kerbera *Homosexualita jako téma v současném českém divadle*:

*„Text Jana Kerbra (...) nepřináší nic jiného než shrnutí her s odpovídající tematikou, které se v posledních dvaceti letech objevily na českých jevištích. Smysluplné snad pro pamětníka, aby si oživil někdejší zážitky (nebo traumata), jakýkoliv pokus jev uchopit z širšího hlediska – nebo za použití nějaké teoretické báze – chybí.“<sup>7</sup>*

Text Jana Kerbera je rozhodně zásadním zdrojem pro orientaci v divadelních hrách, v nichž se objevují osoby homosexuálů, avšak souhlasím s Martou Ljubkovou v tom, že chybí ona „*teoretická báze*“. Myslím si, že je proto nasnadě takříkajíc jít více do hloubky. Podrobnější analýza vybraných divadelních her, kde se osoby homosexuálů objevují,

---

<sup>6</sup>NOZAR, Lukáš. Momenty života a díla Václava Kršky do roku 1945. In: PUTNA, Martin C. *Homosexualita v dějinách české kultury*. Praha: Academia, 2011, s. 421. ISBN 978-80-200-2000-0.

<sup>7</sup>LJUBKOVÁ, Marta. Recenze: O homosexualitě v umění vznikl zatím jen úvod. In: *Aktuálně* [online]. 2012 [cit. 2014-10-12]. Dostupné z: <http://magazin.aktualne.cz/kultura/umeni/recenze-o-homosexualite-v-umeni-vznikl-zatim-jen-uvod/r~i:article:742021/>

z hlediska estetického a teatrologického jistě umožní pochopit proces konstituce divadelního zobrazení mužů s menšinovou sexuální orientací. Otázkou pro mě není, ve kterých divadelních hrách se homosexuálové vyskytují, to už víme z příspěvku Jana Kerbera, ale jakým způsobem jsou homosexuálové reprezentováni a jakým způsobem jednotlivé složky divadla v českých a slovenských hrách téma homosexuality zpracovávají. Podstatné není „kde?“, ale „jak?“

Jak jsem již upozorňoval, zabývám se hrami, ve kterých se objevují osoby mužů s homosexuální orientací. Jedná se tedy o explicitní zobrazení homosexuálů. Pro koho jsou ale tyto hry či tyto reprezentace určeny? Je relevantní, jakou sexualitu má autor daného dramatu či herec, který danou postavu ztvárňuje?

Martin C. Putna si v úvodu zmiňované knihy *Homosexualita v dějinách české kultury* všímá dvou rozdílných tendencí v rámci queer teorií, které mají každá jiný pohled na to, jakým způsobem by mělo být zkoumání homosexuality prováděno. První (americký) proud chápe homosexuály jako minoritní národ. Mají své symboly, rituály nebo dokonce ve městech své čtvrtě. Příslušník této menšiny by se pak měl hlavně zabývat svou minoritou a studie, které vytvoří, by měly být určeny právě pro ni a zároveň by měly hájit její zájmy. Vznikají tak dějiny gay dramatu, dějiny gay literatury, gay věda či gay historie atd.<sup>8</sup> Příkladem takového (amerického) způsobu nazírání a zkoumání homosexuality je například *GLBT History Museum (Muzeum gay, lesbické, bisexuální a transgenderové historie)* v San Franciscu, kde je ono chápání a zkoumání homosexuality dokonce institucionalizováno. Patrné je to pak ve způsobu pojetí výstav, které toto muzeum vytváří; *Queer Youth: Out and Active (Queer mládí: venku a aktivně)* nebo *Gayborhoods: Lost Queer Landscapes (Gayborhoods: ztracené queer krajiny)*.<sup>9</sup>

Druhý (evropský) proud je, dle Putny, založen na předpokladu integrace homosexuálů. Nepožaduje tedy autonomii, jak je tomu u prvního modelu minoritního národa homosexuálů, ale naopak. Lidé s homosexuální orientací jsou součástí vyššího kulturního (nadmárodního) celku a není třeba je vyčleňovat. Přívrženci tohoto proudu queer teorie tak nevytváří dějiny gay dramatu, ale např. dějiny homosexuality v dramatu nebo dějiny

---

<sup>8</sup>PUTNA, Martin C. *Homosexualita v dějinách české kultury*. Praha: Academia, 2011, s. 20. ISBN 978-80-200-2000-0.

<sup>9</sup>GLBT HISTORICAL SOCIETY. *GLBT History Museum* [online]. [2015] [cit. 2015-03-03]. Dostupné z: <http://www.glbthistory.org/museum/>

postav gayů v dramatu. Ostatně i já se přikláním právě k této tendenci vědeckého uchopování homosexuality. Proto i název mé práce zní: *Reprezentace mužů s homosexuální orientací v současných českých a slovenských divadelních hrách*. Nejedná se tedy o zkoumání queer-reprezentace v queer dramatu, ale o reprezentaci homosexuálů v dramatu. Rozhodně není podstatné, jakou sexuální orientaci mají tvůrci daných her ani recipienti her, a ani čtenáři tohoto spisu. Práce tedy není apologetická, ale reprezentaci homosexuálů zkoumá analyticky. Obhajobu práv homosexuálů přenechávám raději vědám jako je etika, sociologie, antropologie nebo politologie. Mým hlavním záměrem je opravdu „pouhé“ zkoumání divadelní reprezentace mužů s homosexuální orientací, popřípadě i kritické zvážení zobrazování stereotypů o homosexuálech. V žádném případě však nechci hledat, či dokonce udávat normy, podle kterých by divadelní zobrazení homosexuálů měla být prováděna tak, aby byla politicky korektní. Přesto všechno se ovšem v mém výzkumu částečně prolíná estetický a sociologický pohled na věc, avšak vždy s důrazem na estetiku divadla. Upozorňuji tedy, že sociologické poznatky a modely jsou zde využity k výzkumu reprezentace estetické.

## 2. Nahlédnutí do zákulisí. Prameny, teorie a metody

Čtenářům nyní dávám možnost nahlédnout do přípravné fáze celého výzkumu, do předpokládaných postupů vypracování a zároveň prezentuji způsob, jakým bude divadelní reprezentace homosexuálů zkoumána. Charakterizuji primární literaturu, zastavím se u teorií, na jejichž pilířích stavím své teze a prospěšné bude také přiblížit čtenářům použité metody, které vesměs vycházejí z eklektického propojení různých teoretických bází, což v důsledku směřuje k vytvoření co nevístižnějšího a nejdůslednějšího popisu zkoumaného jevu.

Zichovy a Veltruského myšlenky slouží především jako nástroj, pomocí něhož lze poetiku homosexuálních dramatických osob uchopit. Queer teorie jsou pak schopny osvětlit možná specifika při konstituci osob homosexuálů a osvětlit tedy i to, jak divadlo s reprezentacemi homosexuálů pracuje. Pojetí divadla Otakara Zicha a Jiřího Veltruského rozhodně ale nejsou queer. Ani se nehodlám pokoušet dokazovat, že v nich je queer nějak skrytý či přítomný latentně, avšak přesto teorie Zicha a Veltruského a queer teorie jsou v jisté ohledu obdobné.

Ke strukturalismu (a sémiotice) má nejbližší poststrukturalismus, ze kterého ostatně vzešly i queer teorie. Poststrukturalismus se ale vůči strukturalismu zásadně vymezuje a v mnohém ho kritizuje. Předně reviduje pojetí tzv. binárních opozic. Tyto opozice jsou charakterizovány jako dva protikladné jevy, které jsou spolu však neodmyslitelně spřaženy. Takovými dvojicemi jsou například život a smrt, žena a muž, ale také znak a význam. Po staletí se v naší řeči, v našem myšlení, chování a v předávané zkušenosti ustálil stereotyp, že jeden ze členů binární opozice je vždy dominantnější. Poststrukturalismus pak tuto hierarchii v binární opozici dekonstruuje a je tedy přínosný mimo jiné i pro apologii menšinové sexuální orientace, či pro otevření diskuze o kulturní determinaci genderu.

Poststrukturalistický důraz na fakt, že hierarchie v binární opozici jako muž a žena je pouze diskurzivním konstruktem naší kultury, že její hierarchie není přirozená, ale ustálená a je tedy dynamická, je paralelní dynamičnosti modelu struktury, který ve svých úvahách nejen o umění používali přívrženci Pražského lingvistického kroužku, předně Jan Mukařovský, ale i Jiří Veltruský, implicitně je pak obsažen i v teorii divadla Otakara

Zicha.<sup>10</sup> Pražský strukturalismus chápe svůj ústřední pojem struktury jako proměnlivé uspořádání částí v celku, kde tyto jednotlivé části na sebe vyvíjejí neustálý nátlak. Zabývá-li se tedy strukturalismus uměleckým dílem, nazírá jej právě jakožto strukturu.<sup>11</sup> Struktura umění je otevřená a velice podstatnou okolností je její připomínaná dynamičnost. Z těchto předpokladů je pak patrné, že například ve struktuře divadla jsou její jednotlivé části v dialektickém vztahu a jsou také schopné přeorganizovat se, aniž by se struktura rozpadla. Poststrukturalismus – respektive i queer teorie – pak při dekonstrukci hierarchií binárních opozic obdobně přeorganizovávají části struktury těchto dvojic a – stejně jako pražský strukturalismus – tak činí způsobem, který strukturu netříští. Tato zjevná analogie je pro mou diplomovou práci zásadní tezí. Je tak dobře patrné, že propojení strukturalismu a queer teorií není tolik kontroverzní, jak by se mohlo na první pohled zdát.

Upozorňuji, že při mém výzkumu by bylo přínosné zabývat se daným jevem také z pozice novohistorismu, a to především pro novohistorické pojetí reprezentace. Tento myšlenkový směr dává prostor velkému množství interpretací jak v teorii umění, tak i v jeho historii. Uznává, že reprezentace je verbálním konstruktem, není tedy něčím, co zobrazuje realitu, naopak má potenci „realitu“ produkovat. Stephen Greenblatt spolu s Catherine Gallagherovou uvádí o reprezentaci, tedy o zobrazení a způsobu jeho zkoumání následující:

*„(...) pokud chceme dělat jakékoliv pokroky v pochopení kontroverzní povahy zobrazení, uděláme to pouze v těsném, detailním setkání s mnohostí historicky zakotvených aktů kultury (...)“<sup>12</sup>*

Novohistorikům jde tedy o akt reprezentace, jinak řečeno o způsob či povahu zobrazení, což je ohniskem rovněž mého výzkumu. Jak ale vyplývá z citátu, novohistorici kladou do popředí historické okolnosti a pro určení reprezentace v umění využívají i mimoumělecké texty, které staví na roveň textům uměleckým. Estetická funkce by ale, dle mého názoru,

---

<sup>10</sup>Otakar Zich rozhodně ještě strukturalistou nebyl, avšak jeho divadelní teorie je jakousi předzvěstí strukturalistického pojetí divadla. Mnozí strukturalističtí badatelé také na Zicha při svém zkoumání divadla navazovali a ve své podstatě Zichovo pojetí vysvětlovali již skrze zavedené strukturální metody. Jedním z nich byl i Jiří Veltruský.

<sup>11</sup>MUKAŘOVSKÝ, Jan. O strukturalismu. In: *Studie I*. Brno: Host, 2000, s. 27. 80-86055-91-4

<sup>12</sup>GALLAGHEROVÁ, Catherine a Stephen GREENBLATT. Nový historismus v praxi. In: BOLTON, Jonathan. *Nový historismus*. Brno: Host, 2007, s. 252. ISBN 978-80-7294-217-6.

neměla být při zkoumání uměleckých děl – i byť z hlediska striktně historického – opomíjena. Proto také při výzkumu volím raději strukturalistické pojetí umění, které umělecké dílo rovněž nahlíží ve vztahu ke společnosti a k historii, přesto ale zdůrazňuje dominantní postavení estetické funkce v umění. Přínosem pro mou práci je však zmíněný novohistorický předpoklad, že reprezentace není nápodobou reality, ale naopak má potenci realitu vytvářet. Toto pojetí reprezentace postuloval také Wolfgang Iser ve svém článku *Representation: A Performative Act (Reprezentace: performativní akt)*.<sup>13</sup> Na základě teorie řečových aktů Iser připisoval pojmu reprezentace vlastnosti performativního obrazu, který realitu nezrcadlí, ale naopak produkuje realitu novou. Petr Bílek v článku *Reprezentace: metafora, pojem či koncept?*, který je součástí knihy *Cosmogonia: alegorické reprezentace „všeho“*, pak výstižně popsal, co umožňuje performativní chápání reprezentace badateli, jenž tento pojem ve svých úvahách využívá:

*„Pojetí reprezentace, které potlačuje mimetickou referenci, tedy nápodobu reality, a otevírá prostor pro konstruování, umožňuje věnovat pozornost nejen tomu, co a jak ze sféry aktuálního světa je zobrazováno, ale i tomu, co je potlačováno, eliminováno, ale hlavně tomu, jak je výsledný obraz konstruován a jak mu má/může být rozuměno.“<sup>14</sup>*

Pozornost tedy věnuji jak odkazům k aktuálnímu světu, tak i tomu, co se do reprezentace takříkajíc nevešlo, co je přehlíženo, co je jenom ojedinělé, či co je zcela vykonstruované. Rovnou předesílám, že reprezentace homosexuálů ve zkoumaných divadelních hrách se do jisté míry vyjevují právě jakožto vykonstruované, jelikož se snaží homosexuály společensky integrovat. Jejich reprezentace tedy mimo jiné odkazují k jakémusi ideálnímu stavu, ke kterému by společnost měla dospět. Neznamená to ale, že by nedocházelo ke stereotypnímu zobrazení homosexuálů. Ač se zkoumané hry povětšinou stereotypy snaží bořit, přece jenom se jim v některých případech neubrání. Důležité je pak čtenáře upozornit, že se soustřed'uji na způsob, jakým jsou homosexuální dramatické

---

<sup>13</sup>Součást sborníku Murrayho Kriegera *The Aims of Representation: Subject, Text, History (Cíle reprezentace: subjekt, text, historie)*: ISER, Wolfgang. *Representation: A Performative Act*. In: KRIEGER, Murray. *The Aims of Representation: Subject, Text, History*. Stanford, Calif: Stanford University Press, 1993, s. 217-234. ISBN 0-8047-2098-3.

<sup>14</sup>BÍLEK, Petr A. *Reprezentace: metafora, pojem či konstrukt?*. In: PAPOUŠEK, Vladimír a Petr A. BÍLEK. *Cosmogonia: alegorické reprezentace "všeho"*. Praha: Akropolis, 2011, s. 38. ISBN 978-80-87481-61-5.

osoby konstituovány, tedy na to, jaký výsledný tvar reprezentace homosexuálů divadelní tvůrci produkují, ať už tyto reprezentace stereotypy obsahují nebo ne.

## 2.1. Klíč k výběru divadelních her

Všechny vybrané hry, jimiž se v práci zabývám, pocházejí z per soudobých dramatiků. Jedná se o *Akvabely* Davida Drábka<sup>15</sup>, *Krátká spojení* slovenské<sup>16</sup> autorky Vladislavy Fekete, která ovšem původem pochází ze Srbské Vojvodiny a nakonec i o hru *Stísněná 22* Ivy Volánkové (dnes již Klestilové). Klíčem a měřítkem, podle kterých jsem dramata vybíral, mi byla instituce v podobě *Ceny Alfréda Radoka*<sup>17</sup> udílené *Nadací Alfréda Radoka* ve spolupráci s agenturou *Aura-Pont* a časopisem *Svět a divadlo*. Toto ocenění bylo předáváno na základě hlasování odborné veřejnosti, jež probíhalo prostřednictvím ankety časopisu *Svět a divadlo*. Cena byla jak odbornou, tak i laickou veřejností považována za velice prestižní ocenění. V případě kategorie *Dramatická soutěž* o nejlepší původní českou a slovenskou hru je důležité zmínit, že ocenění za první tři místa často autorům zaručilo, že se jich dramata dostala na oficiální divadelní scény. Díky tomu se také dostala do povědomí široké veřejnosti.

*Akvabely* Davida Drábka zvítězily v kategorii *Česká hra roku 2005*.<sup>18</sup> V tom samém roce získal *Cenu Alfréda Radoka* též Martin Chocholoušek za scénografii k inscenaci *Akvabel* v Klicperově divadle. Hra *Krátká spojení* Vladislavy Fekete vyhrála v roce 2008 kategorii *Dramatická soutěž*. Ostatně tuto anonymní soutěž vyhrály i *Akvabely*, a to v roce 2003. O dva roky dříve cenu za druhé místo<sup>19</sup> v té samé kategorii získala též hra *Stísněná 22* Ivy Volánkové, tehdy však ještě v původní verzi textu s názvem *Stísnění*<sup>20</sup>. Pro zajímavost ještě dodávám, že kromě *Ceny Alfréda Radoka* získaly všechny tři hry i mnoho jiných ocenění.

---

<sup>15</sup>V divadelních hrách Davida Drábka se dramatické osoby homosexuálů, bisexuálů či transgenderů objevují poměrně často. Setkáváme se s nimi například i v Drábkově hře *Unisex* či v muzikálu *Ještěři*.

<sup>16</sup>Při analýze bude využit český překlad hry *Krátká spojení*, který vytvořili Zdeněk Jecelín a Petr Štindl.

<sup>17</sup>V roce 2013 toto prestižní ocenění bylo zrušeno a od roku 2014 na něj navázaly *Ceny divadelní kritiky*.

<sup>18</sup>Mezi kategoriemi *Česká hra roku* a *Dramatická soutěž* je rozdíl v tom, že cena za *Českou hru roku* se udělovala nejlepší české hře, která byla v uplynulé sezóně uvedena v jednom (i více) z tuzemských divadel. Cena v kategorii *Dramatická soutěž* však byla udělena pouze hrám, které doposud inscenovány nebyly. Tato kategorie tak dávala šanci i mladým začínajícím umělcům.

<sup>19</sup>Cena za první místo v roce 2001 nebyla udělena.

<sup>20</sup>Při analýze bude ovšem v potaz brána inscenační verze textu divadelní hry *Stísnění*, jež nese název *Stísněná 22*.

*Akvabely* jsou jednou z neúspěšnějších současných českých her, která byla uvedena na scénách nejenom českých divadel, ale i v divadlech na Slovensku, v Německu, Polsku a ve Slovinsku. Poprvé zinscenována byla hra v roce 2005 v Klicperově divadle v Hradci Králové. *Akvabely* byly kromě slovenštiny, němčiny, polštiny, a slovinštiny přeloženy také do angličtiny, chorvatštiny, rumunštiny, ruštiny a španělštiny. Drama o třech kamarádech, Filipovi, Kajetánovi a Pavlovi, kteří mají společný koníček – synchronizované plavání – a jsou uvězněni v dnešním konzumním světě mediální produkce a povrchnosti, z něhož se snaží vymanit, dává v rámci děje největší prostor Kajetánovi – mediálně známé osobnosti – který je bisexuál. Dále se v dramatu ještě objeví osoby homosexuálů Ivana a Radka, kteří však do děje zasahují prostřednictvím jednoho jediného dramatického obrazu. Ivan v tomto obraze mimo jiné kritizuje Kajetánovu bisexualitu a vyčítá mu, že se neumí rozhodnout, jestli má radši muže, či ženy:

*„KAJETÁN: Však víš, že nejsem buzik. Nemůžu za to. Bylo by to pro mě mnohem snazší, ale nejsem. Fascinuju mě ženský.*

*IVAN: Ty prostě jen nevíš, co chceš. A tak bereš všechno, co ti přijde pod ruku.“<sup>21</sup>*

Tato nerozhodnost koresponduje s celkovým vyzněním hry. Ve své podstatě *Akvabely* pojednávají o mediálním tlaku, jenž je vyvíjen nejen na osobnosti produkované médií, ale i na jejich konzumenty, kteří se uchylují ke zpolštěnému a povrchnímu vnímání reality. Lidé snad dokonce záměrně přehlížejí, že nic není jenom černé, či bílé. Na tuto patovou situaci, na přílišný vliv médií a na lidskou povrchnost upozorňuje i jakési heslo celé hry, které se objevuje hned v prvním obraze a prolíná se celým dramatem: „*Tak takhle dál ne...*“<sup>22</sup>

Hra *Krátká spojení* byla ze slovenštiny přeložena do češtiny, angličtiny, francouzštiny, němčiny, polštiny a slovinštiny. Inscenována byla tato hra doposud jen jednou v roce 2009 v Jihočeském divadle v Českých Budějovicích, i tak ale zaznamenala poměrně velký úspěch. V roce 2010 vznikla také rozhlasová verze *Krátkých spojení*. Posluchači ji měli možnost slyšet ve vysílání Českého rozhlasu Vltava. Hlavní hrdinkou dramatu je

---

<sup>21</sup>DRÁBEK, David. *Akvabely*. In: *Aby se Čechům ovary zachvěly*. Praha: Akropolis, 2011, s. 13. ISBN 978-80-87481-44-8.

<sup>22</sup>Tamtéž, s. 7.



Ona a velká část děje pobíhá prostřednictvím telefonátů, tedy prostřednictvím krátkých spojení s Jejími nejbližšími; neteří, matkou, kamarádem Milijou, který je homosexuál, Jejím milence, ale i s neznámým realitním makléřem. Název hry *Krátká spojení* vystihuje trauma, jež pramení ze vzdálenosti mezi lidmi, kteří jsou si opravdu blízcí a z jejich následného odcizení, jemuž nemohou zabránit, ač se o to snaží sebevíc. Ve hře je patrný stesk po rodině a přátelích a také po domově. Jejím domovem byla Jugoslávie, ze které emigrovala, aby uprchla před tamějším válečným konfliktem v 90. letech 20. století. Právě i válce v Jugoslávii a následnému traumatu z této války je věnována podstatná část hry. Už zmiňovaný kamarád Milija emigroval z Jugoslávie také, ovšem ne na Slovensko jako Ona, ale do Velké Británie, takže i s ním udržuje přátelství pouze prostřednictvím krátkých spojení. Dramatická osoba homosexuála Miliji se ve hře potýká s ukončením vztahu s Garym, ale také s netolerancí jeho způsobu života ze strany jeho vlastní sestry Azry. Význačnou charakteristikou dramatu je jeho poměrně složitá dějová struktura. V *Krátkých spojeních* se proplétá několik dějových linií, které se navíc odehrávají v různých časových rovinách. Děj tedy nepostupuje chronologicky, ale prostřednictvím roztržštěné a retrospektivní posloupnosti. Jednotlivé kousky mozaiky – jednotlivé telefonické rozhovory – se zdají být zpočátku nahodilé, ale postupně do sebe začne vše zapadat a děj se promění v řetězec kauzálních dramatických obrazů.

Úspěch a do jisté míry i kvalitu dramatu *Stísněná 22* potvrzuje kromě *Ceny Alfréda Radoka* také premiérové představení hry v roce 2003 na scéně Stavovského divadla, jež bylo realizováno souborem činohry Národního divadla v Praze. Drama bylo přeloženo do angličtiny. Původní verze dramatického textu s názvem *Stísnění* je oproti inscenační verzi textu více snová a děj je v ní zastřenější. V inscenační verzi jsou pak příběhy jednotlivých dramatických osob ucelenější a i struktura hry je tak jednodušší, což je docíleno i společným prostorem, kde se děj odehrává, tělocvičnou, ve které jednotlivé útržky dialogů postupně skládají příběhovou mozaiku. Všech deset osob dramatu je stísněno vlastními životy a vlastními traumaty, které nedokáží překonávat, a i proto je pro celý děj příznačný pocit klaustrofobie, jelikož osoby neustále přešlapují na jednom a tom samém „stísněném“ místě a cyklicky se ke svým traumatům vrací bez znatelného zlepšení své situace.

Iva Volánková je již tradičně považována za feministickou autorku, jelikož výstižně popisuje vnitřní svět ženy a její často benevolentní postoj k mužskému egu. Takové jsou

i neosobně pojmenované hrdinky dramatu *Stísněná 22: Žena, Starší žena, Těhotná žena a Dáma*. Mezi zbylými dramatickými osobami najdeme i dva muže-homosexuály: Starší muž a Mladík, kteří tvoří milenecký pár. Starší muž je stísněn traumatem, jež pramení z tragické události, při které srazil Těhotnou ženu. Tato událost se promítá i do milostného vztahu Staršího muže a Mladíka. Jejich partnerství je plné výčitek pramenících z oné tragické události a v jejich vztahu lze vypožorovat i generační konflikt životních hodnot. Děj je ve své podstatě ale jen naznačován ve zlomcích dramatických scén a situací. Osobám dramatu se pak zadostiučinění nedostane a jejich příběhové linie, které se v průběhu hry několikrát propletou, zůstávají nedokončené a nerozpletené.

Společným rysem všech výše uvedených her určených k analýze, je snaha o začlenění homosexuálů do společnosti. Homosexuál je zde člověk, který cítí a prožívá stejně jako člověk, který homosexuálem není. Homosexualita dramatických osob je proto do jisté míry odsouvána na pozadí, aby bylo docíleno integrace, a tedy i „polidštění“ mužů-homosexuálů. Ač se ve vybraných hrách neobjeví karikatury homosexuálů, přece jen u nich k jisté míře stereotypizace dochází. Například v *Krátkých spojeních* je podporován stereotyp, že každá žena má svého nejlepšího kamaráda gaye. V celkovém kontextu se ale hry snaží stereotypy spíše bořit například i tím, že homosexuálové zde neřeší jen svou sexualitu, ale trápí je také jiné věci a mají jiné starosti.

Jak jsem zmiňoval již výše, znakem všech vybraných her je onen fakt, že téma homosexuality je v nich pouze okrajovou záležitostí, což je ostatně rysem většiny českých či slovenských her, ve kterých se reprezentace homosexuálů objevují. Výjimkou jsou dramata *Buzní kříž*, *HOMO'06 aneb hoši byli toho dne poněkud neklidní* a *Přirození*.

Hra *Buzní kříž* Miroslava Bambuška a Jana Horáka je dramatisací románu *Chlípnice* polského autora Michala Witkovského a její premiéra proběhla v roce 2012 v MeetFactory. Hru *HOMO'06* Jany Sloukové a Daniela Špinara měli poprvé diváci možnost zhlédnout na scéně studentského divadla Disk v roce 2006. Hra *Přirození* Petra Kolečka měla premiéru v roce 2014 v divadle A Studio Rubín. Tyto tři hry jsou opravdovými queer dramaty ve smyslu toho, že jejich hlavním motivem je homosexualita a tematizují vztahy či životní příběhy příslušníků LGBT komunity. Jak už bylo ale naznačeno výše, klíčem k výběru dramát mi byla instituce v podobě *Ceny Alfréda Radoka*, kterou ani jedna z těchto her nezískala, proto jsem je i z kapacitních důvodů do této diplomové práce k analýze nevybral. Důvodem je taktéž fakt, že výzkum je zaměřen

předně na divadelní reprezentace homosexuálů, jež jsou oficiální a hlavně mainstreamové. *Buzní kříž*, *HOMO'06* a *Přirození* byly uvedeny na divadelních scénách vyžadujících specifického diváka. V současné struktuře českého a slovenského divadelního umění se tedy jedná spíše o alternativní počiny, které rozhodně nelze zařadit do mainstreamové produkce.

## 2.2. Základní teatrologické pojmy relevantní k uchopení zkoumaného jevu

Otakar Zich pro vysvětlení své teorie dramatického umění vytvořil poměrně velké množství pojmů, které se používají při analýzách divadelních her dodnes. Mnohé z těchto pojmů převzal Jiří Veltruský a mnohé z nich také revidoval tak, aby co nejlépe popisovaly dění na jevišti, ale i recepci a tvorbu divadelního představení a samotného dramatického textu. Ač se v některých názorech oba čeští esteticí rozcházel – konkrétně je to především v názoru na uměleckou svébytnost textu – v mnohém se též shodovali a Jiří Veltruský je považován za Zichova následovatele. Relevantní jsou pro mě obě jejich teorie, jelikož každá si často všímá odlišných dramatických vlastností divadelních her.

Zásadním teatrologickým pojmem pro můj výzkum je divadelní složka. Zich přepokládal existenci různých divadelních složek: herecké, textové, výtvarné, hudební a dalších. Nabízel by se v celku logický předpoklad, že posílením jakékoliv složky (např. výtvarné) dojde k zintenzivnění dramatičnosti díla. Zich ale rozpoznal, že k zintenzivnění dramatičnosti dojde pouze v případě, že bude posílena složka herecká, která je osou celého dramatického umění, respektive divadla. Ostatní složky ale rozhodně nestojí na nižší úrovni než herectví. Struktura jednotlivých divadelních složek je totiž mnohem komplikovanější. Pro pochopení může být prospěšný Zichův citát, kde onu strukturu divadelních složek výstižně popisuje takto:

*„Přes stejnou hodnotu všech je složka herecká ústřední a řídicí složkou dramatického díla, ne že by byla nejdůležitější, nýbrž proto, že jen ona je dramatickou v pravém slova*

*toho smyslu; druhé jsou ‚dramatickými‘ jen potud a natolik, pokud a nakolik přispívají k účinnosti složky herecké.“<sup>23</sup>*

Zich tak rozpoznal strukturní ohnisko divadla, které tkví v dominanci složky herecké. Avšak díky tomuto předpokladu se ze složky textové stane pouhý prostředek k podpoře herectví. To má za následek Zichovo zavrnutí dramatického textu jakožto svébytného uměleckého díla. Strukturu divadelních složek později revidoval Jiří Veltruský, jenž připisuje složce textové pozici, ze které je schopna působit na všechny ostatní složky divadla. Má dokonce takovou sílu, že jednotlivé složky může též vyřazovat, avšak s výjimkou herectví, jež je ve Veltruského pojetí osou divadla, stejně tak jako tomu bylo i u Otakara Zicha. Složka textová (jazykový znakový systém) a složka herecká (herecký znakový systém) jsou, dle Veltruského, krajními případy divadelních sémiotických systémů:

*„Ze všech vlastností jazykového znaku je (...) nejdůležitější nepatrná vázanost významu na materiál smysly vnímatelný; zvukové složky, jež jsou materiální podkladem jazykového významu, jsou do značné míry předurčeny tímto významem samým. To umožňuje jazykovému významu vytvářet nejsložitější kombinace a vztahy. O znaku hereckém platí pravý opak. Zde hmotný nositel významu – hercovo tělo v nejobecnějším smyslu – absolutně převažuje nad nehmotným významem. Svou naléhavou reálností se znak vytvářený na divadle hercem snaží strhnout na sebe pozornost obecnstva na úkor nehmotných významů vyvolaných znakem jazykovým; má tendenci odvádět pozornost od textu k hlasovému projevu, od replik k fyzickým činům a dokonce k fyzickému vzezření herecké postavy a tak dále.“<sup>24</sup>*

Ostatní sémiotické systémy vyskytující se v divadle (složka výtvarná, hudební atd.) rozhodně nedocílí právě té krajnosti jako jazykový znakový systém nebo jeho protipól herectví. První systém se proto překládá do druhého, jelikož obě složky – textová i herecká – mají absolutně odlišný charakter. Navíc, jak už bylo zmíněno výše, dramatický text má schopnost vyřazovat divadelní složky, ovšem herectví má naopak schopnost složky navracet zpět do divadelního představení. Ukazuje se tedy, že obě složky jsou

---

<sup>23</sup>ZICH, Otakar. *Estetika dramatického umění: teoretická dramaturgie*. Praha: Panorama, 1986, s. 33.

<sup>24</sup>VELTRUSKÝ, Jiří. Dramatický text jako součást divadla. In: *Příspěvky k teorii divadla*. Praha: Divadelní ústav, 1994, s. 94. ISBN 80-7008-046-9.

neustále v dialektickém vztahu. Jiří Veltruský navíc rozpoznal, že pokud má vzniknout divadelní představení, jsou složka textová a herecká nutnou a zároveň i postačující podmínkou. Bez ostatních složek se divadelní představení obejde, aniž by ztratilo status toho, že divadelním představením je. Pokud by došlo k vyřazení herectví, zbyde pouze dramatický text. V tom případě pak není dramatický text součástí dramatického umění, ale umění literárního. Dojde-li k vyřazení textu, zbyde herectví, které by mohlo samo navozovat dojem, že o divadelní představení jde. Avšak aby se o divadelní představení opravdu jednalo, muselo by být nějakým způsobem významově sjednoceno, museli bychom v něm tedy najít nějaký smysl. Tento smysl je ale v zásadě vždy konstituován složkou textovou.

Je tedy dobře patrné, že obě složky, textová i herecká, jsou pro vznik divadelního představení nezbytné. Proto je při výzkumu poetiky dramatické osoby homosexuála důraz kladen právě na ně. Ostatní složky budou taktéž rozebrány, avšak vždy s ohledem k tomu, nakolik přispívají dramatickosti díla, která je přednostně určena dramatickým textem a herectvím, jak bylo popsáno výše.

Ke složkám herecké a textové se váže množství dalších pojmů, které však budou vysvětleny až v následujících kapitolách při samotné analýze divadelního ztvárnění homosexuality a to zejména z důvodu přehlednosti pro čtenáře v této diplomové práci. Proto i jedny z nejdůležitějších termínů výzkumu – dramatická osoba a herecká postava – osvětlím až v příští kapitole. Nyní je nasnadě vymezit, co obnáší herectví, a co znamená hrát. Výstižně herectví definoval v návaznosti na Zicha Jiří Veltruský:

*„Herectví lze stručně definovat jako představování lidských a antropomorfních bytostí a jejich jednání a chování lidskými bytostmi a jejich jednáním a chováním. Odvozuje se ze vzezření a chování lidských a antropomorfních bytostí a zároveň je znamená.“<sup>25</sup>*

Důležité je, že herectví představuje, tedy značí, je symbolické, tudíž reprezentuje. Lidské bytosti se v herectví stávají nositeli významu.<sup>26</sup> Odtud lze logicky odvodit, že herci ztvárňující homosexuály jsou právě nositeli významu, a tedy reprezentují homosexuály.

---

<sup>25</sup>VELTRUSKÝ, Jiří. Herectví a chování: studie o nositeli významu. In: *Příspěvky k teorii divadla*. Praha: Divadelní ústav, 1994, s. 162. ISBN 80-7008-046-9.

<sup>26</sup>Tamtéž, s. 162.

V reálném životě lidé prostě jsou, tím čím jsou,<sup>27</sup> nepředstavují někoho jiného, ač samozřejmě hrají sociální role, na což upozorňoval už Otakar Zich. Těmito sociálními rolemi je pak herecké ztvárnění homosexuálů do jisté míry ovlivněno. Ono hraní sociálních rolí je ovšem od profesionálního herectví významně odlišné, jelikož není spojeno s estetickými prožitky, které se vyskytují právě u herectví divadelního (popřípadě též filmového).

---

<sup>27</sup>VELTRUSKÝ, Jiří. Herectví a chování: studie o nositeli významu. In: *Příspěvky k teorii divadla*. Praha: Divadelní ústav, 1994, s. 162. ISBN 80-7008-046-9.

### 3. Poetika dramatické osoby homosexuála

*„(...) v divadle je možno vše, je to dům divů. Největším divem ovšem je, že to vůbec běží. Zvedá-li se o půl osmé večer opona, buďte si vědomi, že je to šťastná náhoda nebo přímo zázrak.“<sup>28</sup>*

Nejdůležitější část práce pojednává o tom, jak to na divadle běží, o zázraku, kterému říkáme divadelní hra. Avšak bude mě zajímat běh divadelní hry, v níž se vyskytují dramatické osoby homosexuálů. Provedu proto rozbor struktury divadla s ohledem k vytváření reprezentací homosexuálů.

Na první pohled je jasné, že divadelní hry, reprezentující jakékoliv osoby a zpracovávající jakékoliv téma, fungují v obecné rovině stejně nebo alespoň podobně. Přesto se ale při tvorbě osob homosexuálů na divadle vyskytují jistá specifika a existuje tak určitá poetika dramatických osob homosexuálů. Ona specifika, jež se pokusím zevrubně prozkoumat, jsou ukotvena v procesu tvorby divadelních her; v procesu výstavby dramatického textu, i v jeho inscenování. Závisí na práci dramatika, režiséra, herců, výtvarníka, producenta nebo garderobiéra aj. a na tom, jak tito umělci vytvářejí příslušné divadelní složky. Jak jsem již předesílal v předchozí části spisu, důraz je kladen předně na zkoumání složky herecké a textové, jelikož tyto složky jsou při vytváření divadelních her složkami nejrelevantnějšími.

#### 3.1. Herecké ztvárnění osoby homosexuála

Asi nejpřínosnějším počinem Otakara Zicha pro teorii divadla a pro tuto diplomovou práci bylo už připomínané zavedení termínů dramatické osoby a herecké postavy. Dramatická osoba je součástí fikčního světa. Je to právě to, co diváci primárně vnímají. Herecká postava je výkon herce, prostřednictvím kterého vytváří dramatickou osobu. Diváci hereckou postavu mohou také vnímat, ale je to pouze doprovodný jev. Ač Zich pojem znaku ve svých úvahách nikdy nepoužil, mohli bychom nalézt podobnost mezi

---

<sup>28</sup>ČAPEK, Karel. *Jak vzniká divadelní hra. Jak se dělá film*. Praha: Orbis, 1966, s. 10.

hereckou postavou a označujícím a mezi dramatickou osobou a označovaným. Herec pomocí herecké postavy tedy odkazuje k dramatické osobě.

Zich hereckou postavu nazýval významovou představou technickou a dramatickou osobu významovou představou obrazovou. Pojem významové představy Zich zpočátku používal při zkoumání hudby. Později jej ale aplikoval i při rozborech divadla. Významová představa zahrnuje zkušenosti ze života recipienta. Jednání dramatických osob jakožto významových představ by proto mělo dodržovat psychologické zákony:

*„(...) osoby i děje musejí býti psychologicky pravdivy, t. j. osoby ty musejí mysliti i jednati podle psychologických zákonů. Nikoliv proto, že to odpovídá skutečnosti (vždyť čerti neodpovídají skutečnosti a přece se s nimi na jevišti smíříme) nýbrž proto, že těmito zákony je určena celá naše vnitřní zkušenost, že jinak neumíme představovat, myslit, cítit, a že tedy bychom prvky, jichž spojení odporuje psychologickým zákonům, vůbec nedovedli sjednotit v bezesporné celky ať osobnostní, ať dějové.“<sup>29</sup>*

Z citátu také vyplývá, že dramatickým osobám ve skutečnosti neodpovídá nic reálného, avšak jejich rysy chování nám jsou povědomé z naší vlastní životní zkušenosti. S ohledem ke zkoumanému jevu je pak důležité, že reprezentace homosexuálů – tudíž i konstituce příslušných významových představ – je v rovině recepce ovlivněna též zkušeností uměleckou.

Česká a slovenská oficiální umělecká produkce, ale i produkce popkulturní v dnešní době recipientům nabízí kromě jiného i poměrně velké množství reprezentací homosexuálů. Diváci či konzumenti tak už měli mnoho příležitostí nabýt onu uměleckou zkušenost s homosexuály, která ovlivňuje jejich vnímání sexuálních menšin reprezentovaných v umění a popkultuře. Dnešní doba je také příznačná velkou mírou vlivu angloamerického<sup>30</sup> umění a popkultury a to právě i na českou a slovenskou společnost. V ohnisku zájmu jsou potom především britské a americké filmy a televizní seriály. Příklady filmů, které dozajista ovlivnily i české a slovenské diváky a jejich vnímání homosexuality, jsou film *Mlčení jehňátek* (1991), dále film *Americká krása* (1999), *V jako Vendeta* (2005) *Zkrocená hora* (2005), nebo *Atlas mraků* (2012) a další.

---

<sup>29</sup>ZICH, Otakar. Estetická příprava mysli. *Česká mysl: časopis filosofický*. 1921, roč. 17, č. 5-6, s. 201.

<sup>30</sup>Avšak nejen angloamerického umění a popkultury. Do povědomí českých a slovenských diváků se dostaly jistě i filmy španělského režiséra Pedra Almodóvara.



Homosexuální postavy se dostaly už i do filmů o agentovi 007 *Jamesi Bondovi*. Ze seriálové tvorby lze připomenout seriál *Will a Grace* (1998), dále například *Sex ve městě* (1998), *Zoufalé manželky* (2004), *Glee* (2009) určený hlavně pro mládež, a v neposlední řadě za zmínku stojí také queer seriál *Queer as folk* (britská verze 1999, americká verze 2000). *Queer* – homosexuální, avšak původní význam slova je divný – lze v případě názvu seriálu pokládat za prostonárodní (*as folk*); odtud možný volný překlad: *Queer jako běžný*. Britskou ani americkou verzi tohoto seriálu dosud žádná z českých televizních stanic do svého programu nezařadila, přesto se však seriál do vědomí českých a slovenských diváků jistě zapsal. Dokladem toho jsou například komentáře uživatelů webu *Česko-Slovenská filmová databáze*.

Chtěl bych též upozornit na veleúspěšnou a mnoha cenami ověřenou minisérii *Andělé v Americe* (2003), která byla ale natočena podle dramatu Tonyho Kushnera. Obě dvě části dramatu nazvané *Milénium se blíží* (1991) a *Perestrojka* (1992) jsou v rámci celého divadelního světa mezníkem v poetice i tématizaci homosexuality. U nás ani na Slovensku toto drama v češtině či slovenštině inscenováno zatím bohužel nebylo. V angličtině jej v roce 2007 uvedlo Divadlo v Řeznické. V roce 1994 vyšel v časopise *Svět a divadlo* český překlad této hry. Čeští a slovenští diváci však mohli sledovat, a to dokonce i s dabingem, onu zmiňovanou televizní adaptaci, takže toto dílo ovlivnilo společenské vnímání homosexuality a snad i její reprezentaci také u nás a na Slovensku. Patrné je to zase například z velkého množství komentářů uživatelů *Česko-Slovenské filmové databáze*.

Další drama z pera zahraničního autora, v němž se objevuje dramatická osoba homosexuála, a jež ovlivnilo i kontext české a slovenské původní dramatické tvorby, je monodrama *Po Fredrikovi* (2007) švédského divadelního autora Mattiase Brunna, které v roce 2011 uvedlo pražské Divadlo LETÍ. Tento počín má v české společnosti zásadní význam, což dokládá i úryvek jednoho z rozhovorů s hercem Ivanem Luptákem, který ztvárnil hlavní a zároveň jedinou osobu hry. V úryvku odpovídá na otázku redaktora zpravodajského serveru *Týden* Milana Eisenhammera:

*„Kdy jste byl přesvědčen, že vaše práce má smysl?*

*Nejvíc, asi když jsem udělal inscenaci *Po Fredrikovi* s Divadlem Letí. To je hra o klukovi, který se nakazí od přítele virem HIV. Jezdíme s tím především po středních školách. Po*

*tom představení je ještě hodinová přednáška o té nemoci a následná diskuze. To podle mě smysl má.*<sup>31</sup>

Světově významnými dramatiky, v jejichž hrách se často objevují homosexuálové a toto téma navíc v jejich díle není pouze okrajovou záležitostí, (jedná se tedy o queer dramatiky), jsou Jean Genet, Edward Albee nebo Mark Ravenhill. Některé hry těchto autorů pak byly uvedeny i na oficiálních českých a slovenských divadelních scénách. Ze Slovenské dramatické tvorby je záhodno zmínit bratislavské osvětové divadlo NoMantinel, které se snaží vymýtit předsudky, podporovat toleranci a vůbec integrovat homosexualitu, což je na Slovensku v dnešní době hodně ožehavé téma. Například queer drama *Pripojení* (2015) Róberta Pakana se zaměřuje na kybernetickou homofobii a šikanu.

Co se týče původní české a slovenské filmové a seriálové tvorby, postavy homosexuálů se vyskytují například v českých filmech *Venkovský učitel* (2007), *Perfect Days* (2011), který je natočen podle dramatu Liz Lochhead z roku 1999, v Česku mělo drama premiéru roku 2003 v divadle Na zábradlí, dále také ve filmu *Láska je láska* (2012), *Bathory* (2008), v českém seriálu *Ulice* vysílaném od roku 2005 nebo ve slovenském seriálu *Panelák* vysílaném od roku 2008.

Explicitní reprezentace homosexuálů se samozřejmě objevuje i v literatuře. Ze světové literatury jsou to *Jméno růže* Umberta Eca (1980) nebo *Hodiny* Michaela Cunninghama (1998). Tyto knihy se dočkaly i kvalitních filmových adaptací. Dalšími literáty, v jejichž díle se setkáváme s reprezentací mužů-homosexuálů, jsou Thomas Mann, Jack Kerouac, básník Allen Ginsberg, Alan Hollinghurst, či John Irving a mnozí jiní. Z české literární tvorby stojí za zmínku Michal Viewegh a jeho román *Účastníci zájezdu* (1996), jenž se dočkal i filmového zpracování (2006), dále Adam Georgiev a jeho novela *Planeta samých chlapců* (2008) či Jan Folný se sbírkou povídek *Buzíčci* (2013).

Neopomenutelné explicitní reprezentace homosexuálů jsou patrné též v populární hudbě; například v písních interpretky Lady Gaga, ale i v české populární skladbě *Láska je láska*

---

<sup>31</sup>EISENHAMMER, Milan. Role se učím na hřbitově, říká herec Ivan Lupták. In: *Týden* [online]. 12. 8. 2014 [cit. 2015-03-22]. Dostupné z: [http://www.tyden.cz/rubriky/kultura/divadlo/role-se-ucim-na-hrbitove-rika-herec-ivan-luptak\\_315214.html#.VQ8zsvmG-hb](http://www.tyden.cz/rubriky/kultura/divadlo/role-se-ucim-na-hrbitove-rika-herec-ivan-luptak_315214.html#.VQ8zsvmG-hb)

(1992) zpěvačky Lucie Bílé nebo v písni české skupiny Nightwork *Globální oteplování – Já jsem gay* (2008) a to zejména ve videoklipech, které byly k těmto skladbám natočeny.

Možná jsem v předcházejícím výčtu uměleckých děl a děl populární kultury, v nichž se vyskytují postavy homosexuálů, či daným způsobem reprezentují homosexualitu, některé zásadní počiny opomněl. Do dnešní doby už vzniklo opravdu úctyhodné množství výtvorů s reprezentacemi homosexuálů. Pro mé účely je však výčet postačující, dokládá totiž fakt, že umělecká zkušenost s homosexuály, a to i u českých a slovenských recipientů, je v dnešní době pravděpodobně opravdu velice bohatá a významové představy jsou touto zkušeností dozajista značně ovlivněny. Nutno ještě doplnit, že zmíněná díla pracují se zobrazeními homosexuálů různými způsoby. Některá stereotypy podporují, jiná je vyvracejí. V zásadě však četnost homosexuálních postav v dnešním umění a popkultuře zpravidla souvisí se snahou o integraci homosexuálů.

Co se týče životní zkušenosti s homosexuály, diskuze o tom, jakým způsobem je tato zkušenost relevantní pro utváření příslušné významové představy, je, dle mého názoru, analogická k diskuzi o tom, zda recipient – muž – dokáže naplnit významovou představu dramatické osoby rodící ženy. Dalším analogickým příkladem může být doplnění významové představy dramatické osoby člověka, který je rodičem, přestože recipient rodičem není. Muž nikdy porod nezažije, přesto dané významové představy konstituuje. (Já sám rodičem nejsem, přesto dokážu příslušné významové představy naplnit.) Stejně tak je tomu tedy i u významových představ vážících se k reprezentaci homosexuálů. Člověk nemusí být gay, a přesto dokáže u dramatické osoby homosexuála významové představy konstituovat a dané dramatické osobě porozumět. Umění totiž dokáže zprostředkovat pocity, které sami v reálném životě nikdy zažít nemůžeme.

Zich předpokládal, že dramatická osoba a herecká postava by v ideálním případě měly mezi sebou mít vztah korespondence. Aby tedy byla dramatická osoba uvěřitelná, měla by dodržovat psychologické zákony, a proto by se měl herec pokusit vytvořit takovou hereckou postavu, která bude zcela odpovídat dramatické osobě. Pro dosažení této korespondence mezi hereckou postavou a dramatickou osobou herec používá tzv. přeosobnění, což je souhrnné označení pro předuševnění a přetělesnění. Zich koncept předuševnění odvozoval z psychologie:

*„Psychologové soudí, že každý člověk má sklony ke všem základním citům a snahám, jenomže různě mocné, některé silně vyvinuté, jiné jen v zárodku; ba psychiatři tvrdí, že máme dokonce všichni nepatrné aspoň tendence abnormální všech způsobů, v normálních duševních stavech ovšem úplně potlačené. Jedinečnou individualitu můžeme tedy chápat jako jedinečný soubor různě vyspělých tendencí.“<sup>32</sup>*

Pro vysvětlení použiji model duševních vlastností, který navrhl Zich.<sup>33</sup> K tendencím, jež utvářejí jedinečnou osobnost člověka, přiřadím malá a velká písmena abecedy. Malá písmena značí utlumené tendence, velká písmena zase dominantní. Tak získáme schéma duševní charakteristiky konkrétní osoby. Pro příklad uvádím schéma dvou osobností: 1. AbCDe..., 2. aBCdE... Dosadíme-li za písmena konkrétní vlastnosti – A. vznětlivost, B. rozvážnost, C. důvěřivost, D. netrpělivost, E. trpělivost – získáme dvě zcela odlišné osobnosti, přestože mají všechny uvedené vlastnosti, avšak u každé osobnosti je příslušná vlastnost jinak výrazná, (kromě vlastnosti C. netrpělivost, jež je společná). Divadelní umělci (ať už herci či např. i dramatici) dokáží jednotlivé charakterní tendence utlumovat či zdůrazňovat a transformovat tak své vlastní „já“, a právě tento proces transformace Zich nazývá předuševnění. Transformování vlastního „já“ do nového „já“ není ovšem vždy uměleckým počinem:

*„Uměleckým aktem stává se toto předuševnění za dvou podmínek. Především, odpoutá-li se od sebepožítka, stane-li se samoučelným, nezávislým na osobním přání, být právě takovým a takovým. Pak je v něm jen tvůrčí radost (...) Druhou podmínkou je co možná úplně předuševnění, tedy nejen nabytí této neb oné duševní vlastnosti, nýbrž celého souboru jejich, jímž je dána osobnost všestranně a přitom jednotně, tj. psychologicky bezesporně.“<sup>34</sup>*

Jak už bylo prezentováno, herec ke své tvorbě využívá také přetělesnění. Předuševnění je potřebné pro úplně každého divadelního umělce; pro dramatika, režiséra, hudebního skladatele a samozřejmě též pro herce. Přetělesnění je však výsadně hercovým uměleckým aktem. Zich přetělesnění definuje jakožto: *„(...) kombinované tělesné zaměření hercovo na ty vlastnosti, jež pro svou dramatickou osobu potřebuje a jež jí pro*

---

<sup>32</sup>ZICH, Otakar. *Estetika dramatického umění: teoretická dramaturgie*. Praha: Panorama, 1986, s. 69-70.

<sup>33</sup>Tamtéž, s. 69.

<sup>34</sup>Tamtéž, s. 70.

*hru dostatečně charakterizují. Budiž však ihned zdůrazněno, že schopnost přetělesnění, ač je pro herce tím hlavním, musí se spojovat se schopností předuševnění (...)*<sup>35</sup> Je tak patrné, že hercova tvorba nepředpokládá pouze znalost zákonů psychologie, ale pro herce je důležité mít rovněž cit pro psychofyziologickou korespondenci.

Zich tímto též předpokládá teorii o typech lidí, u kterých očekáváme určité chování a jednání. Ke konstituci dramatické osoby tak přispívají charakterická gesta či charakteristická chůze. Staří lidé z fyziologického i z psychologického hlediska jednají jinak než mladí. Panovník se dozajista bude chovat jinak než jeho poddaní. Aby tedy dramatická osoba byla uvěřitelná a byla též jednotná, musí herec pochopit relace mezi přetělesněním a předuševněním a tyto umělecké akty provést tak, aby došlo ke strukturální shodě, tedy aby došlo k přeosobnění.

Na tomto místě je přínosné čtenáře rovnou upozornit, že herec prostřednictvím své herecké postavy nevypracovává dramatickou osobu sám. Na tento důležitý aspekt poukázal Jiří Veltruský. Rozpoznal, že dramatická osoba je konstituována za pomoci ostatních herců a vůbec všech divadelních složek, které se účastní dané inscenace. To je zásadní moment při zkoumání dramatické osoby muže s homosexuální orientací. Ukazuje se, že herecká postava neurčuje charakteristiku své příslušné dramatické osoby zcela sama, ale záleží též na tom, jak jednají – jak se k dané homosexuální dramatické osobě chovají (například posměšně) – ostatní osoby dramatu. V potaz je nasnadě brát též divadelní složku výtvarnou, hudební aj. Akt značení ve struktuře dramatické osoby, je totiž velice komplikovaným procesem. Vraťme se ale nyní zase k Zichově typologii lidí a jejich reprezentaci na divadle.

Pokud tedy existují typy lidí, u kterých jsme schopni předpokládat určité chování a jednání, nabízí se otázka: Jaká je psychofyziologická korespondence dramatické osoby homosexuála? V souvislosti s touto otázkou je na místě podrobněji prozkoumat problematiku těla a tělesnosti homosexuálních mužů. Zaměřím se tedy teď na tělesné vzezření dramatické osoby gaye a prozkoumám to, co Ladislav Zikmund-Lender nazývá „gay kódem“. Zikmund-Lender tento termín použil ve svém článku *Mladík sedící na břehu českého vkusu. Homosexualita a populární žánry výtvarného umění*, který je

---

<sup>35</sup>ZICH, Otakar. *Estetika dramatického umění: teoretická dramaturgie*. Praha: Panorama, 1986, s. 114.

součástí sborníku *Homosexualita v dějinách české kultury*. Gay kód je „(...) generován mírou konsenzu mezi autorem a příjemcem. Někdy leží méně na straně autora a více na straně diváka.“<sup>36</sup> Potence divákova hlediska při utváření gay kódů souvisí s již zmiňovanými životními zkušenostmi recipienta.

V tuto chvíli je pro mě relevantní, kde se může gay kód nacházet ve své čiré podobě. Zikmund-Lender uvádí dvě protichůdná stereotypní zobrazení, která se v průběhu dějin utváření gay identity ustálila do té míry, že se stala ikonami. Na jedné straně je to zobrazení homosexuálního těla: obraz *Mladík sedící na břehu moře* z roku 1836 (viz příloha č. 1.), který vytvořil francouzský malíř Hippolyt Flandrin. Odsud se také zrodil fenomén smutného zamyšleného mladíka, který dává ovšem prostor pro velké množství interpretací. Mladík sedící na břehu moře může být například interpretován jakožto obraz citlivého mladého muže, jenž si počíná uvědomovat svou jinakost, a proto je smutný. Svou nahostí a svými jemnými rysy pak odkazuje i k erotice.

V českém výtvarném umění se s obdobnou reprezentací zamyšleného androgynního mladíka setkáváme v cyklu obrazů nazvaném *Černé jezero* (viz příloha č. 2.), který vytvořil malíř Jan Preisler. O *Černém jezeru* se zmiňuje Zikmund-Lender v článku *Okamžik pravdy: reprezentace stereotypu ve vizuální kultuře*, který je součástí sborníku *V!Z Texty o (queer) reprezentaci, kultuře, vizualitě*:

*„Preisler nám předkládá mnoho variant muže, který pod tíhou niterných stínů sestupuje do svého nevědomí, Černého jezera, plného symbolů. O queer podstatě můžeme uvažovat stěžejně, ale určitá rozjitřenost identity je nevyvratitelná.“*<sup>37</sup>

Ač se jedná o umění výtvarné, je tento stereotyp zamyšleného mladíka příznačný i pro tvorbu divadelní. Hercovo přetělesnění – ale i předuševnění – je pak při konstituci osoby homosexuála ovlivněno právě i onou rozjitřeností mužské identity a androgynním vzezřením, které jsou s muži-homosexuály často spojovány. Na druhé straně se však

---

<sup>36</sup>ZIKMUND-LENDER, Ladislav. Mladík sedící na břehu českého vkusu. *Homosexualita a populární žánry výtvarného umění*. In: PUTNA, Martin C. *Homosexualita v dějinách české kultury*. Praha: Academia, 2011, s. 379. ISBN 978-80-200-2000-0.

<sup>37</sup>ZIKMUND-LENDER, Ladislav. Okamžik pravdy: reprezentace stereotypu ve vizuální kultuře. In: *V!Z Texty o (queer) reprezentaci, kultuře, vizualitě*. Praha: Charlie, 2011, s. 35. ISBN 978-80-903904-8-5.

zrodil též protichůdný způsob zobrazení homosexuála, u kterého je důraz kladen předně na jeho mužnost:

*„Erotizované mužské tělo v něm disponuje nadměrnými maskulinními znaky, jako je objemná muskulatura, gigantický penis a extrémně těsný oděv.“<sup>38</sup>*

Takové zobrazení se často objevovalo a stále objevuje v tzv. gay komiksech. Jedním z významných autorů takovýchto komiksů byl například Tom of Finland.<sup>39</sup> (Viz příloha č. 3.) Mužské tělo je zde objektem zájmu recipienta, proto jsou jeho rysy zvýrazňovány a získávají erotický náboj. Je však nasnadě upozornit, že v tomto zobrazení nemusí být homoerotika nutně explicitní. Jde především o ono zvýraznění typicky mužských fyziologických předpokladů. Krom gigantického penisu je mužnost podporována též vypracovanou postavou – např. vyrýsovanými břišními svaly – dále také hustým ochlupením na těle a hustými vousy popřípadě i knírem, což jsou vše tělesné znaky tradičně oceňované u mužů. Oproti *Mladíkovi sedícímu na břehu moře* se zde tedy jedná o zcela odlišnou reprezentaci homosexuálního těla.

Oba v podstatě protichůdné typy či lépe řečeno stereotypy jsou krajními případy reprezentace tělesnosti homosexuálního muže. Faktem však zůstává, že v rámci gay komunity její příslušníci sami sebe stylizují jak směrem k naplnění Flandrinova zobrazení homosexuálního těla, tak směrem k Finlandovu zobrazení. Dokladem toho mohou být například fotografie uživatelů internetových gay sezonek. Proto také není s podivem, že ztvárnění dramatické osoby muže s homosexuální orientací má potenci naplňovat méně či více jednu ze zmíněných reprezentací. Hercovo přetělesnění tak může být těmito zobrazeními do jisté míry ovlivněno, jelikož obě zobrazení významně formovala pohled homosexuálů na sebe sama i pohled celé společnosti na gay komunitu a to i v Česku nebo na Slovensku.

V souvislosti s hereckým ztvárněním osob homosexuálů je přínosné též upozornit na fakt, že ve většině původních českých či slovenských divadelních her, v nichž vystupují homosexuálové, jsou jejich genderové role jasně definovány jakožto role mužské a

---

<sup>38</sup>ZIKMUND-LENDER, Ladislav. Mladík sedící na břehu českého vkusu. Homosexualita a populární žánry výtvarného umění. In: PUTNA, Martin C. *Homosexualita v dějinách české kultury*. Praha: Academia, 2011, s. 381. ISBN 978-80-200-2000-0.

<sup>39</sup>Tamtéž, s. 381.

s rolemi ženskými se překrývají opravdu jen výjimečně. Toto jasné vymezení maskulinního chování homosexuálních mužů vychází z prožívání těchto rolí jako takových v kontextu české či slovenské společnosti. Přínosným je v tomto ohledu příspěvek Timothyho M. Halla *České homosexuální identity v globální a místní perspektivě*, jenž je součástí sborníku *Miluji tvory svého pohlaví*. Hall si zde povšiml, že „(...) většina Čechů nadále považuje tradiční genderové role za předem připsané (ascribed) (...) V české kulturní představivosti zůstávají muži muži a ženy ženami, a to převážně v důsledku jejich anatomického pohlaví.“<sup>40</sup> A tak jsou homosexuálové v české představě o genderových rolích považováni jednoznačně za muže, přestože „(...) se čeští gayové občas cítí být méně mužnými než jiní muži a někdy jiné gaye sledují a kritizují za feminní způsoby chování (hovoří o nich jako o ‚zženštilých‘ nebo ‚herečkách‘), tento nedostatek mužnosti nevede většinu z nich k tomu, aby se považovali za ženy.“<sup>41</sup>

Právě feminní chování bývá jedním z nejrozšířenějších stereotypů spojovaných s homosexuálními muži. Paralelně k výše uvedenému si však dovoluji tvrdit, že taková reprezentace mužů s homosexuální orientací v současných českých a slovenských divadelních hrách je ojedinělá. Tento stereotyp je tedy v kontextu českého a slovenského divadla spíše vyvracen, než že by byl podporován. Přesto se ovšem později určitou feminizací stylizace homosexuálů v českých a slovenských hrách zabývám a to v souvislosti s fenoménem camp.

Představa českého homosexuála se promítá taktéž do hercova přeosobnění při konstituci dramatické osoby homosexuála v českých (také slovenských) divadelních hrách. Takové představy se pak dozajista promítají i do samotných dramatických textů. Dramatik s těmito představami může pracovat různými způsoby: podporovat stereotypy nebo je naopak kritizovat. Herec má potenci dokázat to samé. Gay kód, jenž je u dramatických osob homosexuálů předpokládán, se vyjevuje jakožto velice široký prostor. (I když jsem jeho hranice alespoň částečně vymezil.) Důležité je, že onen gay kód je kulturním jevem, proto má potenci se v různých společnostech proměňovat. Přeosobnění, kterým se zabývám, tedy vyplývá z české (i slovenské) kulturní představy o homosexuálech a je

---

<sup>40</sup>HALL, Timothy M. *České homosexuální identity v globální a místní perspektivě*. In: HIML, Pavel, Jan SEIDL a Franz SCHINDLER. *"Miluji tvory svého pohlaví": homosexualita v dějinách a společnosti českých zemí*. Praha: Argo, 2013, s. 536. ISBN 978-80-257-0876-7.

<sup>41</sup>Tamtéž, s. 536-537.



možné, že ve struktuře jiné společnosti se přeosobnění může odvíjet od odlišných kulturně daných předpokladů. Jakožto názorný příklad může posloužit zjevný rozdíl mezi inscenací Drábkových *Akvabel* v Klicperově divadle v Hradci Králové a inscenací té samé hry v Hessisches Staatstheater (Hesenském divadle) ve Wiesbadenu v Německu. Potencionální kulturní odlišnost tkví v pojetí dialogu osob homosexuála Ivana a bisexuála Kajetána.

Při jednom ze scénických obrazů Ivan oznamuje Kajetánovi, že se již nebudou „vídat“, jelikož si Ivan našel stálého přítele. V inscenaci Klicperova divadla v podstatě k hádce mezi Kajetánem a Ivanem nedojde, avšak napětí je i tak velice intenzivní. To v Hessisches Staatstheater tvůrci představení dovedli provedení této scény do velice vypjatého až hysterického závěru, ve kterém Ivan na Kajetána křičí a Kajetán leze po kolenou, štěká a zaujímá tak zjevnou roli submisiva.<sup>42</sup> Odtud lze odvodit, že genderové role se v německé inscenaci *Akvabel (Die Kunstschwimmer)* tříští – hysterická hádka dvou mužů, kdy jeden z nich sám sebe ponižuje, je toho jistě dokladem – zatímco v inscenaci Klicperova divadla se tvůrci drží českého prožívání genderové role muže, tedy takového prožívání, jak jej popsal Timothy M. Hall (viz výše). Proto i psychofyzická korespondence je v obou případech jiná, a stejně tak je tomu i s přetělesněním a s předuševněním. Rozdíl je samozřejmě determinován mnoha aspekty, avšak dovolím si tvrdit, že kulturní determinace je z rozdílného pojetí reprezentace Kajetána a Ivana patrná.

Jak jsem čtenáře upozorňoval již výše, herec přeosobněním dramatickou osobu nevytváří sám. Podstatné je také to, jak jedná všechny dramatické osoby divadelní hry a jak pracují kromě složky herecké i ostatní divadelní složky. Jiří Veltruský ve své studii *Poznámky k Bogatyrevově knize o českém a slovenském lidovém divadle* (1940) při kritickém zvážení Zichových pojmů herecké postavy a dramatické osoby odkryl komplikovanou strukturu výstavby dramatických osob:

„(...) *dramatická osoba není něco, co herecká postava jednoduše představuje nebo ztělesňuje, je to soubor významů, jež porůznu vycházejí z četných složek herecké postavy.*

---

<sup>42</sup>MALČÍKOVÁ, Michaela. *Zahraniční recepce hry Akvabely Davida Drábka* [online]. Brno, 2011 [cit. 2015-03-03]. Dostupné z: [http://is.muni.cz/th/217248/ff\\_b/](http://is.muni.cz/th/217248/ff_b/). Bakalářská práce. Masarykova univerzita, Filozofická fakulta. Vedoucí práce MgA. David Drozd, Ph.D.

*(...) V divadelním jednání je každá herecká postava propojena se všemi ostatními postavami a rovněž se všemi ostatními složkami divadla.*<sup>43</sup>

Pro pochopení dobře poslouží příklad dramatické osoby lékaře. Nemusí to být konkrétní lékař. Jakožto charakteristika této osoby postačí pouze její profese. Přítomnost lékaře na jevišti může být doprovázena potřebou ošetřit zraněného, nemocného apod. Pokud k takové situaci dochází, lidé se k lékaři budou chovat určitým – jistě pozitivním – způsobem. Při potřebě pomoci se ostatní osoby inscenace k lékaři dozajista budou chovat uctivě, slušně, prosebně apod. To znamená, že dramatickou osobu spoluvytváří ostatní osoby ale též určitá dramatická situace. Na krku může mít lékař stetoskop nebo může být oblečen v bílém plášti, mít brýle atd.

Je tedy dosti patrné, že dramatická osoba je utvářena prostřednictvím herecké postavy nejenom jedním hercem, ale i jeho kolegy a jejich tvorbou, dále rekvizitami, dekoracemi, kostýmy, složkou výtvarnou, složkou hudební atd. Vztáhnu-li toto tvrzení k tvorbě dramatické osoby homosexuála, je dozajista prospěšné zaměřit se též na způsob, jakým se ostatní divadelní složky podílejí na tvorbě osob homosexuálů.

Předně je nasnadě zabývat se participací složky textové, jelikož – jak již bylo uvedeno – složka textová má v rámci tvorby divadelního představení velké pole působnosti a je schopna – kromě herectví – ostatní divadelní složky omezovat či dokonce vyřazovat.

### 3.2. Konstituce osoby homosexuála prostřednictvím složky textové

Specifickou charakteristikou dramatického textu je jeho dialogická povaha, což si uvědomoval již Otakar Zich, ovšem při svém zkoumání dialogu se zaměřoval spíše na odlišnost mezi přímými řečmi v epických dílech a dialogy v dramatech. Jiří Veltruský se dialogickou povahou dramatu zabýval zevrubněji. Pro mé účely je podstatné především to, že jednotlivé repliky, které jsou součástí dialogů, determinují dramatické osoby, jež je pronášejí. Znamená to tedy, že samotné dialogy – samotný dramatický text – udávají

---

<sup>43</sup>VELTRUSKÝ, Jiří. Poznámky k Bogatyrevově knize o českém a slovenském divadle. In: *Příspěvky k teorii divadla*. Praha: Divadelní ústav, 1994, s. 62. ISBN 80-7008-046-9.

charakteristiku dramatické osoby, její pohlaví, stáří, zařazení do příslušné sociální třídy či skupiny, její názory, pohled na svět a v neposlední řadě také její sexuální orientaci. Tím pádem tedy ovlivňují i složku hereckou. Z hlediska recipienta umožňují dialogy charakteristiku dramatické osoby rozpoznat i při „pouhé“ četbě textu.

Specifika v poetice osoby homosexuála prostřednictvím dramatického textu tkví zejména v relaci mezi dialogy a tzv. mimojazykovou situací. Ač se to možná bude zdát podivné, mimojazyková situace je rovněž součástí dramatického textu. Mimojazyková situace totiž souvisí s determinací dialogu skrze čas a prostor. Dialog vždy probíhá teď a tady. A právě ono teď a tady je ve své podstatě, dle Veltruského, mimojazykovou situací:

*„Proměnlivý průsečík kontinua času s kontinuem prostoru, měnící se zde a teď bývá běžně nazýváno mimojazykovou situací jazykového projevu. Touto situací rozumíme ovšem nejen situaci předmětnou, tj. soubor věcí, které účastníky rozhovoru obklopují, nýbrž i samy účastníky hovoru, celkové duševní rozpoložení každého z nich, všechno, co společně znají, jejich vzájemný poměr a napětí mezi nimi (... )“<sup>44</sup>*

Relace dialogu a mimojazykové situace je reciproční. Mimojazyková situace nabízí námět, o kterém je veden dialog a také např. působí na jeho proces. Naproti tomu dialog dokáže situaci připsat rozmanité významy a dokáže ji také zcela změnit. Tento reciproční vztah se samozřejmě promítá jak do tvorby dramatické osoby homosexuála a stejně tak i do tvorby osob jiných. V dalších rozborech však vykrystalizuje fakt, že mimojazyková situace sehrává při konstituci homosexuálních osob zvláštní roli.

### 3.2.1. Prvotní manifestace homosexuální orientace

Jedním ze specifík většiny současných mainstreamových českých a slovenských divadelních her, v nichž se objevují osoby homosexuálů explicitně reprezentované, je fakt, že hry nejsou přednostně o nich, či lépe vyjádřeno, o jejich sexualitě. To platí i u všech vybraných dramát, kterými se zabývám. Tyto hry se sexualitou nezabývají přímo, ale téma homosexuality je zpracováváno jako téma přídatné k tématu hlavnímu. Proto se též povětšinou v českých a slovenských hrách nesetkáváme s takovými dramatickými osobami homosexuálů, kteří by např. v průběhu hry zjistili, že jsou homosexuálové. S tím

---

<sup>44</sup>VELTRUSKÝ, Jiří. *Drama jako básnické dílo*. Brno: Host, 1999, s. 16. ISBN 80-86055-60-4.

souvisí i předpoklad, že explicitní reprezentace homosexuálů bude jen těžko reprezentací, která homosexualitu zatajuje. Setkáváme se tudíž především s dramatickými osobami, které již mají více či méně ujasněno, zda se jim líbí muži, ženy či obojí. Odtud pak pramení nejzásadnější aspekt v poetice dramatické osoby homosexuála z hlediska složky textové, totiž způsob, jakým je sexualita příslušné dramatické osoby při jejím prvním výstupu v rámci hry manifestována, tedy jak se vlastně recipient dovídá, že daná osoba je homosexuál.

Existuje mnoho způsobů a mnoho rovin této prvotní manifestace. Buď se sama dramatická osoba přiznává v dialogu, či v monologu – tomu se říká coming out, volně přeloženo jako: „jít s pravdou ven“ – nebo nám informace o její sexualitě předává jiná dramatická osoba. Časté bývá, že tento fakt je recipientovi sdělen nepřímou, jen tak mimochodem, což podporuje i snahu o integraci homosexuálů ve společnosti. Taková manifestace homosexuální orientace se objevuje například v dramatickém textu *Krátká spojení* Vladislavy Fekete. Zde je sexualita dramatické osoby jménem Milija reprezentována prostřednictvím rozchodu s partnerem Garym, čímž je zároveň manifestována i sexuální orientace Garyho. Milija se o rozchodu svěřuje v dialogu (při telefonátu) své nejlepší kamarádce:

*„MILIJA: Zlato moje, jsem na dně. Gary mě nechal.*

*ONA: Byl to kokot kuchařskej.*

*MILIJA: Ne všichni chlapi jsou kokoti.*

*ONA: Ale jsou. (...)*

*MILIJA: Ale tohle byl kokot mého života.*

*ONA: Říkala jsem ti, že kuchaři jsou buzny. Konkurovat jim můžou jen tanečníci. Seriózní dlouholetý výzkum.“<sup>45</sup>*

Hned z první repliky úryvku je recipient dozajista schopen rozpoznat, že Milija je homosexuál. Vše pak potvrzuje Ona v poslední replice úryvku. Tato replika v podstatě slouží jako ujištění recipienta, že Milija je gay a že tedy Gary je opravdu muž, či snad i

---

<sup>45</sup>FEKETE, Vladislava. *Krátká spojení*. České Budějovice: Jihočeské divadlo, 2009, s. 7-8. Dostupné z: [http://www.theatre.sk/slovakdrama/files/Kratka\\_spojeni\\_web.pdf](http://www.theatre.sk/slovakdrama/files/Kratka_spojeni_web.pdf)

pro čtenáře hry, že Milija je rovněž muž a ne žena. Dokud tuto repliku Ona nevyřkne, je Milijova homosexualita součástí pouze mimojazykové situace.

Milija je v kontextu českém či slovenském atypické jméno. Při četbě textu tak může zprvu pohlaví této osoby být recipientovi nejasné, čtenář proto Milijovo pohlaví může zaměnit. I proto je tedy poslední replika úryvku klíčová. Zajímavá je pak i tím, že se v ní objevuje slovo: „buzny“. Později se v tom samém dramatickém obraze objeví ještě slovo: „buzerant“:

*„ONA: Žádný byt, žádný problémy. Chybíš mi, víš to? A jsi jedinej chlap, kterému to říkám.*

*MILIJA: Protože jsem buzerant a ty víš, že ti nic nehrozí.“<sup>46</sup>*

Slova jako „buzna“, „buzerant“ apod. jsou chápána jakožto hanlivé označení pro homosexuály. Avšak z úst samotného homosexuála znějí tato slova možná lehce tragikomicky. Zvláštní je pak, co se s těmito slovy děje v rozhlasové inscenaci hry *Krátká spojení*, kterou odvysílal Český rozhlas Vltava. Slovo „buzny“ je nahrazeno slovem „idioti“<sup>47</sup> a slovo „buzerant“ je nahrazeno slovem „gay“<sup>48</sup>. Proč? Z důvodu toho, že jsou tato slova vulgární, to být nemůže, jelikož ostatní vulgarismy z textu rozhlasové inscenace vyškrtnuty nebyly. Navíc slovo „buzerant“ nakonec v inscenaci zazní, avšak není to z úst ani Miliji, ani jeho nejlepší kamarádky, ale v rámci jedné z replik osoby pojmenované Boro a to v předposlední scéně celé hry, kde opilý Boro rozmlouvá s neznámým člověkem, o němž si myslí, že to je Milija. Slovo „buzerant“ se v této scéně pak objevuje i v samotném dramatickém textu:

*„BORO: (...) Kdyby mě slyšeli, kdyby mě slyšeli, možná by ten večer skončil jinak, možná by tvůj otec zůstal mezi živými a teď by tě buzeroval, ty buzerante! (...)“<sup>49</sup>*

---

<sup>46</sup>FEKETE, Vladislava. *Krátká spojení*. České Budějovice: Jihočeské divadlo, 2009, s. 10. Dostupné z: [http://www.theatre.sk/slovakdrama/files/Kratka\\_spojeni\\_web.pdf](http://www.theatre.sk/slovakdrama/files/Kratka_spojeni_web.pdf)

<sup>47</sup>FEKETE, Vladislava. *Krátká spojení*. [rozhlasová hra]. 2010. ČRo Vltava, 2. 4. 2011.

<sup>48</sup>Tamtéž.

<sup>49</sup>FEKETE, Vladislava. *Krátká spojení*. České Budějovice: Jihočeské divadlo, 2009, s. 35. Dostupné z: [http://www.theatre.sk/slovakdrama/files/Kratka\\_spojeni\\_web.pdf](http://www.theatre.sk/slovakdrama/files/Kratka_spojeni_web.pdf)

Na tomto místě tedy nedojde k nahrazení vulgarismu, ale v rozhlasové inscenaci *Krátkých spojení* je „buzerant“ v replice ponechán. K nahrazení zde nedochází snad pro gradaci celé hry, ale dle mého názoru i proto, že Boro je v inscenaci prezentován jakožto osoba, ke které by recipient neměl mít přílišné sympatie, tudíž je prezentován také jako člověk, jenž není politicky korektní a má snad i sklony k homofobii. V rozhlasové inscenaci *Krátkých spojení* je tak patrný zásadní posun v chování ostatních osob k dramatické osobě Miliji, a tím pádem i v jeho reprezentaci. V textu Vladislavy Fekete je ona reprezentace, troufám si tvrdit, více realistická bez zbytečných romantických představ. V rozhlasové verzi dochází ale k zidealizování obrazu homosexuála a to snad pro politickou korektnost, kterou si snaží instituce Českého rozhlasu zachovávat. Pro zajímavost ještě doplním, že v Jihočeském divadle se při inscenaci hry *Krátká spojení* slova „buzerant“ či „buzna“ nevyškrtávala, ani nenahrazovala a v představení tudíž zazněla.

Dalším způsobem manifestace sexuální orientace při prvním výstupu dramatické osoby homosexuála je manifestace prostřednictvím jakékoliv textové části dramatu mimo dialogy, např. scénickými poznámkami. Taková scénická poznámka nebo jiná část textu, která není součástí dialogu, je pak při inscenaci hry transponována do systému složky herecké, popřípadě i do jiné divadelní složky. Dobrým příkladem může být třetí scéna z inscenační verze textu *Stísněná 22* Ivy Volánkové. V textu je scéna pojmenována jakožto: „*První pár*.“<sup>50</sup> V textu se pak ještě objeví poznámka, která je určena dramatické osobě Mladíka: „*(Políbí ho.)*“<sup>51</sup> Polibek patří jeho partnerovi, Staršímu muži. Sexualita obou dramatických osob je tedy předurčena názvem scény a při jejich dialogu je přítomna v podobě mimojazykové situace, jež graduje onou poznámkou určující, aby se oba muži políbili. Tím pádem je jejich homosexualita dostatečně manifestována i při inscenaci, kde diváci nemají možnost si název scény přečíst. To samozřejmě platí jenom v případě, že při inscenaci nebude vytvořena postava vypravěče, který by scénu uvedl názvem nebo v případě, že se název scény neobjeví v inscenaci za pomoci jiné divadelní složky.

Poměrně komplikovaným způsobem je manifestována sexuální orientace osoby Kajetána v dramatu *Akvabely*. Kajetán se v žádné ze svých replik nepřiznává k tomu, že by byl bisexuálem, avšak náznaky jeho sexuální orientace jsou patrné už před Kajetánovou

---

<sup>50</sup>VOLÁNKOVÁ, Iva. *Stísněná 22*. In: RESLOVÁ, Marie. *Česká divadelní hra 90. let*. Praha: Divadelní ústav, 2003, s. 438. ISBN 80-700-8151-1.

<sup>51</sup>Tamtéž, s. 439.

konfrontací s jeho milencem Ivanem. Kajetánova bisexualita je tedy prvotně manifestována v druhém obraze hry a to prostřednictvím jeho zájmu o mužské přirození:

*„Pavel se převléká cudně zády.*

*KAJETÁN: Pročpak se staviš zády? Proč mi ukazuješ svůj politováníhodnej d'obkovatej zadek?*

*PAVEL: Nemám d'obkovatej zadek.*

*KAJETÁN: Kropenatej takovej. Proč neukážeš svůj výstavní penis? To kladivo na čarodejnice. To je rarita...*

*PAVEL: Co to blábolíš? “<sup>52</sup>*

Z poslední repliky úryvku je patrné, že Pavel o Kajetánově bisexualitě zjevně neví, stejně jako ostatní osoby dramatu, ovšem kromě homosexuálů Ivana a Radka. Recipientovi navíc tento pouhý náznak dává velké množství možností interpretace. Z pohledu recipienta se například může zdát, že se jedná pouze o Kajetánův ironický humor. Zde je tedy Kajetánova menšinová sexuální orientace přítomna ve své podstatě jen v latentní formě. Kajetán navíc na Pavlovu otázku – poslední repliku úryvku – neodpovídá přímo, ale naznačený projev své bisexuality zamluví:

*„KAJETÁN: Ukradli mi auto. Svině. Dneska vám všechno sežeru, chlapi, mám splín. “<sup>53</sup>*

Tím pádem se přetrhává i mimojazyková situace, ve které byla Kajetánova (latentní) bisexualita obsažena. V následujícím třetím obraze vystupuje dramatická osoba Edita, která je Kajetánovou přítelkyní. V tomto obraze se tedy na chvíli pochybnosti o Kajetánově sexualitě rozplynou, avšak v dalším obraze se setkáváme již s homosexuály Ivanem a Radkem, přičemž je jasně explicitně prezentováno, že Ivan je Kajetánovým milencem. Manifestace Kajetánovy bisexuality tedy probíhá ve třech fázích v rámci třech dramatických obrazů (druhého, třetího a čtvrtého) a jedná se tedy o reprezentaci menšinové sexuální orientace velice zvláštní a neobvyklé povahy. Kajetánova zprvu jen latentně naznačená bisexualita graduje v replikách čtvrtého obrazu:

---

<sup>52</sup>DRÁBEK, David. Akvabely. In: *Aby se Čechům ovary zachvěly*. Praha: Akropolis, 2011, s. 7. ISBN 978-80-87481-44-8.

<sup>53</sup>Tamtéž, s. 13.

„IVAN: A počkej, až otisknou náš příběh: Osudová lekce angličtiny.  
KAJETÁN: Ještě, že tě mám. S tebou se vždycky zklidním. Jako bych objímal sám sebe. Dej mi pusu... Copak je?“<sup>54</sup>

Ač Ivan Kajetána nepolíbí, je zjevné, že oba muži mají mezi s sebou vztah intimnější, než-li bývá pouhé přátelství. Vše je pak potvrzeno zase Kajetánovým zájmem o mužské přirození, tentokrát o Radkův penis:

„KAJETÁN: (...) (Šeptem) Jaký má péro?  
IVAN: (rovněž šeptem) Ty máš hezčí.“<sup>55</sup>

V tomto momentě hry již není pochyb o tom, že Kajetán je bisexuál a to i přes zjevný fakt, který zdůrazňuji, že bisexualita dramatické osoby je zde v podstatě součástí „pouze“ mimojazykové situace.

Ač to dramatický text hercům neudává, v inscenaci *Akvabel* v Klicpěrově divadle se Kajetán a Ivan ke konci dramatického obrazu navíc políbí „na rozloučenou“. V představení je tím docíleno úplné gradace a dojde tedy k jakémusi dovršení celé komplikované manifestace Kajetánovi sexuality.

Komplikovanost manifestace a vůbec celkové reprezentace bisexualy je zde umocněna i tím, že Kajetán sice explicitně projevuje zájem o muže, avšak pro většinu dramatických osob jsou projevy jeho bisexualy nesrozumitelné (viz výše úryvek z dialogu Kajetána a Pavla). Kajetánovy repliky pak mohou nabývat dvojsmyslnosti. (V úryvku z dialogu s Pavlem však tuto dvojsmyslnost recipient nepojme, jelikož o Kajetánově bisexualitě ještě neví. Dvojsmyslnosti mohou Kajetánovy repliky nabývat až v momentě završení poslední fáze manifestace jeho bisexualy.) Aspekt dvojsmyslnosti výstižně vysvětluje Jiří Veltruský a to s ohledem k rozvíjení kontextů dramatických osob v dialozích:

---

<sup>54</sup>DRÁBEK, David. *Akvabely*. In: *Aby se Čechům ovary zachvěly*. Praha: Akropolis, 2011, s. 11. ISBN 978-80-87481-44-8.

<sup>55</sup>Tamtéž, s. 12.



„(...) jsou-li řeči některé osoby dvojsmyslné toliko pro tuto osobu a čtenáře, kdežto druhý účastník je chápe jednoznačně, skrytý význam mu uniká, protože mu nejsou známy některé okolnosti, do kterých je zasvěcen čtenář i osoba dvojsmyslně mluvící.“<sup>56</sup>

Mohlo by se zdát, že v případě dramatické osoby Kajetána se nejedná o integraci příslušníka sexuální menšiny, ovšem opak je pravdou. Většina dramatických osob hry *Akvabely* sice netuší, že Kajetán je bisexuál, avšak už jenom tím, že Kajetán se spolu s nimi taktéž účastní děje hry, ona integrace probíhá. Zde je zapotřebí přihlédnout k důležitému postavení recipienta ať už textu, či konkrétní inscenace. Vnímatel dříve totiž konstituuje všechny významové kontexty a okolnosti související s Kajetánovou bisexualitou a integruje tak menšinovou sexualitu v rámci celé divadelní hry. Navíc tím, že dramatické osoby vlastně Kajetánova sexualita vůbec nezajímá, je ona integrace sexuálních menšin podporována, jelikož je tak prezentováno, že sexualita není nejdůležitější charakteristikou dramatické osoby či tedy obecně vzato člověka.

Pro úplnost ještě doplním, že prvotní manifestace homosexuální orientace zmiňovaných osob Ivana a Radka probíhá zároveň s manifestací bisexualy Kajetána. Jejich prvotní manifestace sexuality již byla v podstatě nastíněna. Je analogická Kajetánově manifestaci a částečně také manifestaci dramatické osoby homosexuála Miliji v dramatu *Krátká spojení* (viz výše).

Osoby homosexuálů Ivana a Radka jsou mnohem zajímavější z hlediska hierarchie dramatických osob. Tyto osoby slouží k tomu, aby byla manifestována sexuální orientace Kajetána. V dalších obrazech nevystupují, do děje tedy vlastně nijak zásadně nezasahují. Jsou prostředkem k charakterizaci jedné z hlavních dramatických osob a v hierarchii osob jim tudíž patří jedna z nejnižších pozic. Analogicky k Jiřímu Veltruskému je lze považovat za pasivní objekty (za rekvizity), a tedy ne za jednající subjekty. Veltruský totiž předpokládal, že „(...) předmět si může vyměňovat s člověkem místo, člověk se může měnit ve věc a věc v živou bytost. Nelze tedy mluvit o dvou navzájem ohraničených oblastech, poměr člověka a předmětu na divadle lze charakterizovat jako dialektickou *antinomii*.“<sup>57</sup> V tomto případě jsou pak osoby Ivana a Radka mnohem jednoduššími

---

<sup>56</sup>VELTRUSKÝ, Jiří. *Drama jako básnické dílo*. Brno: Host, 1999, s. 43. ISBN 80-86055-60-4.

<sup>57</sup>VELTRUSKÝ, Jiří. Člověk a předmět na divadle. In: *Příspěvky k teorii divadla*. Praha: Divadelní ústav, 1994, s. 50. ISBN 80-7008-046-9.

znaky, než osoby na vrcholu hierarchie dramatických osob jako bisexuál Kajetán z *Akvabel*, homosexuální pár z dramatu *Stísněná 22* a Milija z *Krátkých spojení*.

Ve hře *Stísněná 22* je v rámci děje věnován všem osobám včetně homosexuálů Staršího muže a Mladíka přibližně stejný prostor. Milija sice není hlavní osobou *Krátkých spojení* – tou je Ona – avšak Milijově osobě je věnováno poměrně dosti pozornosti, což je docíleno mimo jiné i tím, že součástí hry jsou také scény, které se jeho příběhové linii nevěnují pouze zprostředkovaně přes telefonické rozhovory s hlavní osobou dramatu, ale také přímou reprezentací, například prostřednictvím scény, kde se s Milijou rozchází jeho dosavadní partner Gary nebo ve scéně, kde Milija rozmlouvá se svou sestrou Azrou. Bisexuál Kajetán by se dal označit za ústřední osobu dramatu, kolem které se točí osa dramatického děje *Akvabel*. Z toho lze vyvodit, že ač homosexualita nebývá hlavním tématem divadelních her – alespoň u vybraných her tento předpoklad platí – neznamená to, že by osoby mužů-homosexuálů nemohly stanout na vrcholu hierarchie dramatických osob. Zde je pak také patrný rozdíl mezi (homo)sexualitou dramatické osoby a tematizací (homo)sexuality v dramatickém textu a jeho inscenacích. V druhém případě – teoreticky vzato – žádná z dramatických osob nemusí být homosexuální ani projevovat latentní homosexualitu, přesto však může homosexualita být ve hře tematizována (taktéž obecně v literárních dílech, filmech či v seriálech). Je však vysoce pravděpodobné, že pokud audio-vizuální umělecké dílo tematizuje homosexualitu, vyskytne se v něm osoba alespoň s homoerotickou zkušeností.

Z výše uvedeného lze vypožorovat další motiv snahy o integraci homosexuálů ve vybraných divadelních hrách. Právě upozadování tématu homosexuality, přestože jedna z hlavních dramatických osob má homosexuální orientaci, rozhodně onu sociální integraci homosexuálů podporuje. Ve všech zkoumaných hrách je sexualitě dramatických osoby homosexuálů (a bisexuála) věnován v dramatu určitý prostor, avšak povětšinou jen prostor malý. Sexualita dramatických osob homosexuálů tak může v celku dramatu působit samoučelně, čehož si například všimla redaktorka jihočeského společenskoo-kulturního magazínu *Semtam* Bohumila Vančurová v článku věnovaném mimo jiné též inscenaci dramatu *Krátká spojení* Jihočeského divadla. V citaci se vyjadřuje k homosexualitě dramatické osoby Miliji: „*Sice se jeho orientaci ve hře věnuje místo, ale*

*větší dopad na celek tento fakt nemá.*“<sup>58</sup> Ano, „*větší dopad na celek*“ to opravdu nemá. Pro zápletku hry je Milijova sexualita v podstatě irelevantní, avšak, jak bylo naznačeno výše, právě samoučelnost menšinové sexuality je příznačná snaze divadelního umění o integraci LGBT komunity.

### 3.2.2. Feminizace jazyka aneb (ne)přirozenost campu

Jak jsem již zmiňoval, Otakar Zich sice dramatický text v rámci dramatického umění odsouval na pozadí, přesto si ale uvědomoval, že text – tedy dialogy – dramatické osoby determinují a ty tak získávají specifickou mluvu, jež je jim vlastní a individuální. Tato specifická mluva charakterizující dramatické osoby je tvořena souborem slov a ustálených rčení.<sup>59</sup> Jedná se tedy o slovník příslušné osoby. Zich si pak všímá též faktu, že i v reálném životě má každý člověk onen individuální slovník a rovněž si uvědomuje, že tento slovník se od člověka k člověku liší dle sociálních vrstev, ve kterých žije. Proto také Zich hovoří o tzv. „sociálním nářečí“:

*„Takové sociální nářečí (...) je vždy rázovité společnou lidskou atmosférou, v níž se rodí a žije a jež jako by se vsakovala do jeho příznačných slov a rčení, dávajíc jim nejenom svou náladu, ale často i svůj významový odstín.“*<sup>60</sup>

Časté je, že se sociální vrstvy kříží a vzniká tak nepřeberné množství sociálních nářečí jinak označovaných jako sociolekty. Pro sociální vrstvu homosexuálů je příznačné, že se zpravidla překrývá s jinými vrstvami; homosexuálové pochází s různých prostředí, z bohatých i chudých poměrů, dosahují různého stupně vzdělání, jsou příslušníky různých věkových skupin, tak jako jiní lidé. V průsečíku všech těchto sociálních tříd však nepopíratelně existuje také specifický sociolekt mužů-homosexuálů determinovaný jejich specifickým životním stylem. Otázkou pro mě pak je, do jaké míry se ono sociální nářečí českých a slovenských homosexuálů promítá do mluvy homosexuálních osob vystupujících ve zkoumaných dramatech.

---

<sup>58</sup>VANČUROVÁ, Bohumila. Projekt SMRŠŤ z Čech až do Katalánska. *Semtam*. 2009, č. 3.

<sup>59</sup>ZICH, Otakar. *Estetika dramatického umění: teoretická dramaturgie*. Praha: Panorama, 1986, s. 81.

<sup>60</sup>Tamtéž, s. 82.

V anglosaských zemích se z odborného hlediska sociolektu homosexuálů dostalo již velké pozornosti. Angličtina též nabízí pro ono specifické sociální nářečí výstižný termín: *gay-speak*. V Česku (a na Slovensku) se tomuto jevu zatím věnovalo bohužel jen několik málo odborných sociologických či lingvistických prací. Nejuceleněji se pak sociolektem homosexuálů zabýval Zdeněk Sloboda mimo jiné i v článku *Feminizace jazyka v homosexuální komunitě*, který byl publikován v bulletinu *Gender, rovné příležitosti, výzkum Sociologického ústavu Akademie věd České republiky*.

Sloboda se zaměřuje na zvláštní úkaz v jazyce českých (pražských) gayů, totiž na řečové akty, při kterých homosexuální muži sami sebe označují podstatnými jmény ženského rodu a také jinými způsoby vyjádření, které implikují feminitu. Není ovšem pravidlem, že by se každý homosexuál sám o sobě či o jiných příslušnících své menšiny vyjadřoval pouze v ženském rodě. Analogicky s již připomínanými tezemi Timothy M. Halla tedy rozhodně nelze tvrdit, že se gayové identifikují výlučně jenom s ženami. (Genderové role jsou u nás jasně vymezeny a homosexuálové jsou chápáni i sami sebe chápou zpravidla jako muže.) Sloboda si všímá s ohledem k feminizaci jazyka gayů následujícího:

*„Míra automatického (uměle nevynucovaného, neúčelového) používání femininních jazykových prostředků je závislá na dvou faktorech: míře identifikace jedince s opačným pohlavím a intenzitě, s jakou se jedinec pohybuje ve společnosti, jejímž módním trendem a humorizujícím prvkem je mluvit jako žena i za předpokladu, že míra identifikace s ženou je malá (...)“<sup>61</sup>*

Toto specifikum sociolektu homosexuálů je tedy ovlivněno humorem, nadsázkou a zejména též sebeironií samotných příslušníků gay komunity. Mohou se například navzájem oslovovat ženskými jmény, ale i sami o sobě mluvit v ženském rodě apod. Feminizace mluvy homosexuálů se pak samozřejmě promítá také do replik homosexuálních dramatických osob ve zkoumaných divadelních hrách. Velice dobře je to patrné v úryvku z dramatu *Stísněná 22*:<sup>62</sup>

---

<sup>61</sup>SLOBODA, Zdeněk. *Feminizace jazyka v homosexuální komunitě*. *Gender, rovné příležitosti, výzkum*. 2002, č. 4, s. 7. Dostupné z: <http://www.genderonline.cz/cs/issue/23-rocnik-3-cislo-4-2002/197>

<sup>62</sup>Úryvek ze hry je citován tak, jak je publikován ve sborníku *Česká divadelní hra 90. let*, přičemž se snažím zachovat i formální úpravu. Upozorňuji tedy, že chybějící interpunkce není chybou. Pro přehlednost jsem však do citace přidal dvojtečky za jmény osob.

„STARŠÍ MUŽ: *Myslel jsem, že něco uvařím*

MLADÍK: *OK*

*Najíme se Dáme si sprchu*

*Pak si zajdem zatrsat ke Kamarádům*

STARŠÍ MUŽ: *V žádném případě Tam chodí samé –*

MLADÍK: *Kundy?*

*Řekni to Proč to neřekneš*“<sup>63</sup>

„*Zatrsat ke Kamarádům*“ lze interpretovat jakožto „jít tancovat do gay-klubu“, dokonce jeden známý pražský gay-klub se jmenuje *Friends (Kamarádi)*. Slovo „*Kamarádi*“ zde však také implikuje možnost být ve společnosti, kde se vyskytují jedinci, kteří mají něco společného, v tomto případě je to sexuální orientace. Ženský rod je použit již v replice Staršího muže: „*Tam chodí samé –*“. (Přestože slovo „*Kamarádi*“ je rodu mužského.) Mladík pak v návaznosti na tuto repliku použije vulgarismus ženského rodu a v podstatě vyřkne to, co má zjevně Starší muž na mysli. Je tedy vidět, že se oba muži v dialogu baví o jiných homosexuálech v ženském rodě a dalo by se konstatovat, že i Mladík o sobě mluví v ženském rodě prostřednictvím onoho vulgarismu, jelikož sám ke „*Kamarádům*“ chce jít a později se dovíme, že k nim zřejmě chodí docela často. Vulgarismus tak nabývá silně sebeironického rázu.

Kromě feminizace jazyka jsou sociolektu homosexuálů dány i jiné charakteristické rysy, které tedy netkví pouze ve feminizaci (ta je přítomna jen potencionálně), ale také v užívání charakteristických pojmů jako například „coming-out“ či „vyoutovat se“ (převzato z angličtiny) a pojmů týkajících se rolí při sexuálním styku homosexuálů: aktiv, pasiv, verzatil. Časté bývá, že slova, která se užívají obecně napříč sociálními vrstvami, nabývají v kontextu komunity homosexuálů jiného, nebo podobného významu; například medvěd, zajíček či koloušek atd. Při analýze vybraných dramát jsem však na takové druhy slov nenarazil. Mohu tedy vyvodit, že sociální nářečí homosexuálů se do zkoumaných her jistě promítají, avšak v míře poměrně malé, což, dle mého názoru, souvisí s již připomínanou snahou o integraci homosexuálů v mainstreamové divadelní produkci.

---

<sup>63</sup>VOLÁNKOVÁ, Iva. Stísněná 22. In: RESLOVÁ, Marie. *Česká divadelní hra 90. let*. Praha: Divadelní ústav, 2003, s. 438-439. ISBN 80-700-8151-1.

Zich rozpoznal, že slovník jedince tedy potažmo slovník dramatické osoby není ovlivněn pouze sociálními nářečnými, ale rovněž i tzv. psychologickými nářečnými, což jsou: „(...) skupiny slov a rčení (,slovníky‘) mající jednotný citový přízvuk, pramenící nikoliv ze společenského ovzduší, nýbrž ze smyslu slov, ať přímého, či přeneseného. Pro dramatický text jsou v tom směru nejvýznačnější nářečí emocionální.“<sup>64</sup> Jedná se v podstatě o ustálený soubor slov a rčení charakterizující temperament příslušné dramatické osoby. Dobře čitelné je emocionální nářečí vypjatých psychických stavů, či lépe řečeno vášní, lásky a zloby. Zvláště u zloby je soubor slov všeobecně známý. Psychologická nářečí se s těmi sociálními prolínají, avšak jak sám Zich uvádí, je velice zajímavé, že psychologická nářečí: „(...) tíhnou podle povahy emoce, jejímž jsou slovním výrazem, k nářečím sociálně vyšším neb nižším. Lásky si hledá instinktivně řeč vznešenější, hněv sprostší (...)“<sup>65</sup> Toto pravidlo se v divadelních hrách i v literatuře vyskytuje odnepaměti, považujeme-li za nepaměť antické divadlo. Pro osoby homosexuálů ono pravidlo samozřejmě také platí, ovšem při křížení sociálního a psychologického nářečí se v poeice dramatických osob homosexuálů konstituuje jisté specifikum, které souvisí s již zmiňovanou feminizací jejich jazyka. Ač je ona feminizace ve vybraných hrách značně ojedinělá, chvíli se u ní ještě zastavím. Je totiž zajímavé, že zženštilost mužů souvisí s určitým typem estetického zakoušení, totiž s fenoménem camp, jemuž nyní věnuji několik stran.

V českém prostředí, a to i odborném, je bohužel camp značně opomíjen, přesto však aplikací tohoto termínu na české a slovenské divadlo lze získat hodnotný pohled na celou problematiku reprezentace dramatických osob homosexuálů. Slovo camp bylo v angličtině původně označením pro přehánění gest a činů. V roce 1954 se v románu Christophera Isherwooda *The World in The Evening (Svět večer)* objevují první snahy definovat camp jako estetický jev. Od té doby se o tento fenomén začala zajímat odborná veřejnost zabývající se uměnovědnými disciplínami, zájem však vzrůstá i ze strany běžných recipientů umění i popkultury.

Ve své podstatě je camp způsobem estetického prožívání s důrazem na to, že vše se dá nahlížet jakožto umělecké dílo. Je spojen s pojmy jako vkus, styl nebo esteticismus, ale také kýč a nevkus. Camp do značné míry závisí na vnímání, avšak ne vše může být

---

<sup>64</sup>ZICH, Otakar. *Estetika dramatického umění: teoretická dramaturgie*. Praha: Panorama, 1986, s. 82.

<sup>65</sup>Tamtéž, s. 83.

opravdu campem, je tedy možné ho chápat i esenciálně. Lze vyvozovat, že čím je daný jev umělejší a čím zásadněji se vymezuje proti přírodě – proti tomu, co je považováno za přirozené – tím pravděpodobněji bude nahlížen jakožto camp. Právě umělost, nepřirozenost, afektovanost, výstřednost, extrémní přehnanost, frivolnost, ironie, snaha šokovat, také jinakost a hlavně teatrálnost či divadelnost jsou pro camp příznačné. Susan Sontag, průkopnice ve zkoumání fenoménu camp, ve svém slavném spise *Notes on „Camp“* z roku 1964 (jediný rozsáhlejší a ucelený odborný text, který vyšel i v českém překladu: *Poznámky o fenoménu Camp*),<sup>66</sup> dokonce při rozboru tohoto termínu připisuje campu platnost metafory vnímání světa jako divadla, v němž lidé hrají své příslušné role.<sup>67</sup> Teatrálnost je tedy campu poplatná i ve sféře mimoumělecké. Z hlediska mého výzkumu je pak relevantní, do jaké míry souvisí camp s uměleckou reprezentací homosexuálů.

Homosexuálové sehráli v dějinném vývoji campu důležitou a neopomenutelnou roli, jelikož pomohli camp vytvořit. Dle Sontagové totiž homosexuálové při své emancipaci kladli důraz na to, že mají význačné a specifické estetické cítění a vkus, který je právě blízký campy vkusu.<sup>68</sup> (Autorka má na mysli emancipaci LGBT jedinců v americké společnosti. V Česku a na Slovensku je situace poněkud odlišná.) Skrze camp na sebe tedy LGBT komunita upozorňovala a dosáhla tak legitimizace své odlišné sexuální orientace a také integrace do společnosti. Nutno však podotknout, že camp poetika a queer poetika není totéž. Ne každý homosexuál je vyznavač campu, ne každé queer umění je campem. Podstatné je, že tento předpoklad platí i v opačném směru; ne každý camp se musí nutně překrývat s tím, co je označováno za queer. Zatímco reprezentace dramatických osob homosexuálů je zpravidla považována za queer, protože je v ní prostě a jednoduše homosexuál zobrazen, za campy být označena nemusí. To je velice důležitý poznatek. Zkoumané divadelní hry rozhodně nelze nazývat campy, avšak přesto se v nich jisté rysy campu nacházejí, proto je nyní nasnadě prozkoumat, kde se vlastně s campem ve vybraných českých a slovenských dramatech setkáváme.

---

<sup>66</sup>V českém překladu vyšla také kniha *Dějiny ošklivosti* Umberta Eca, kde je campu věnována rovněž pozornost, avšak pouze v poměrně krátké kapitole: ECO, Umberto. *Dějiny ošklivosti*. Praha: Argo, 2007, s. 612-627. ISBN 978-80-7203-893-0.

<sup>67</sup>SONTAG, Susan. Notes on "Camp". In: CLETO, Fabio. *Camp: Queer Aesthetics and the Performing Subject*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1999, s. 56. ISBN 0-472-06722-2.

<sup>68</sup>Tamtéž, s. 64.

Je-li pro camp příznačná umělost, nepřírozenost, afektovanost, ale také androgynita či bourání genderových rolí, je logické, že se s campem setkáme při reprezentaci homosexuálů, ale i transgenderů; transsexuálů či transvestitů. Co se týče osob transsexuálů, v divadelním umění se vyskytují například v dramatu *Unisex* a muzikálu *Ještěři* Davida Drábka, v nichž je camp podporován i sebeironií těchto osob. Fenomén camp lze dále vysledovat například i v Drábkově hře *Sherlock Holmes: vraždy vousatých žen* nebo v dramatu *Buzní kříž* Miroslava Bambuška a Jana Horáka. Důležité je, že camp částečně souvisí také s feminním chováním (nejen) homosexuálních mužů, jelikož toto chování je považováno za nepřírozené a je často charakterizováno jako afektované. Tím se dostávám k zmiňované feminizaci jazyka homosexuálů, která se dá považovat za camp. Ač je ona feminizace v analyzovaných hrách ojedinělá, přece jenom se s ní setkáváme ve výše uvedeném úryvku ze hry *Stísněná 22*. U dramatické osoby Mladíka jsou tedy patrné elementy campy stylizace tkvící právě ve feminizaci jeho jazyka.

Ryzí camp se, dle mého mínění, objevuje v dramatu *Akvabely*. Zde se sice feminizace jazyka nevyskytuje, avšak myšlenka toho, že tři přátelé mají jako koníčka synchronizované plavání, což je výhradně ženský sport, campem dozajista je. Ve hře tak dochází k prolínání genderových rolí. Vážně míněný sport je zde ironicky zesměšňován, ale jeho pomocí jsou zesměšňováni i dramatické osoby mužů Kajetána, Pavla a Filipa. Dokonce samo synchronizované plavání by se dalo považovat za camp, jelikož se jedná o velice umělé, nepřírozené a afektované pohyby, které vytvářejí choreografie, jež stojí na pomezí sportu a umění. U tohoto estétského sportu je v soutěžích hodnocena právě estetická kvalita, které je mimo jiné docíleno i často velice kýčovitými kostýmy. Je-li pak tento vyumělkovaný campy sport prováděn muži, (z nichž jeden je navíc bisexuál), není, dle mého názoru pochyb o tom, že v *Akvabelách* o campy stylizaci opravdu jde. Podstatné pak je, že campy se v tomto případě jeví jak konkrétní inscenace (zde jsou to přednostně herecké projevy), tak i dramatický text, který ideu mužů-akvabel postuluje.

Campy stylizace by se našla také v inscenačním provedení *Krátkých spojení* v Jihočeském divadle a to konkrétně u osoby vypravěče (Neznámý). Tato osoba se v dramatickém textu Vladislavy Fekete vůbec nevyskytuje, byla tedy přidána až tvůrci inscenace. Pronáší scénické poznámky<sup>69</sup>, vysvětluje kontext apod. Vypravěč je po celou dobu představení

---

<sup>69</sup>V rozhlasové inscenaci *Krátkých spojení* je vytvořena také osoba, která pronáší scénické poznámky, v tomto případě je to však vypravěčka.



oblečen do lesklého stříbrného obleku (viz příloha č. 6.), v některých scénách si také nasazuje blondátou paruku. Je to nevkusné, přehnané, je to zkrátka campy. Tato osoba je v podstatě asexuální, v představení nejsou patrné náznaky ani její homosexuální ani heterosexuální orientace, což souvisí i s tím, že vypravěč stojí mimo děj, je jakousi transcendentální entitou, avšak zhmotněnou na jevišti. Vykreslení jeho charakteru není pro děj nijak důležité, proto je také zcela minimální. Fakt, že vypravěč v inscenaci *Krátkých spojení* by se dal označit za camp, pak potvrzuje již výše připomínaný předpoklad, že ne vše, co je campem, zákonitě souvisí s reprezentací homosexuálů.

Pro komplexní pochopení reprezentace homosexuálů na divadle ještě doplním, že charakteristika dramatických osob není skrze repliky prováděna pouze pomocí sociálního a psychologického nářečí, ale také pomocí myšlenkového obsahu dramatického textu,<sup>70</sup> k čemuž se vztahuje předpoklad, že přítomnost osoby homosexuála (či bisexuála) má potenci konstituovat specifická témata k hovoru, obvykle související s prožíváním jejich vlastní sexuální orientace. Příkladem takového specifického tématu může být již připomínaná otázka v Kajetánově replice: „*Jaký má péro?*“<sup>71</sup> Heterosexuála to pravděpodobně zajímat nebude, ovšem nelze to vyloučit. Dalším příkladem může být taktéž úryvek dialogu Kajetána a Radka z dramatu *Akvabely*:

„KAJETÁN: (do kuchyně) Vaši to vědí?

HLAS RADKA: Co?

KAJETÁN: Že seš teplej.

HLAS RADKA: A vaši?“<sup>72</sup>

V tomto dialogu se tedy řeší, zda o homosexualitě Radka a bisexualitě Kajetána vědí jejich rodiče. V reálném životě je pro homosexuální i bisexuální jedince tato okolnost velice důležitá a významně ovlivňuje jejich život. Sdělení faktu o odlišné sexuální orientaci rodičům bývá provázeno silnými emocemi a velkými obavami, jak budou rodiče reagovat. Je tedy víc než zjevné, že to, zda rodiče a vůbec nejbližší rodina o menšinové sexualitě jedince vědí, či nevědí, je velice specifickým queer tématem k hovoru. Kromě

---

<sup>70</sup>ZICH, Otakar. *Estetika dramatického umění: teoretická dramaturgie*. Praha: Panorama, 1986, s. 83.

<sup>71</sup>DRÁBEK, David. *Akvabely*. In: *Aby se Čechům ovary zachvěly*. Praha: Akropolis, 2011, s. 12. ISBN 978-80-87481-44-8.

<sup>72</sup>Tamtéž, s. 13.

zmíněného dialogu se toto téma objevuje též v rozhovoru Miliji a jeho sestry Azry v *Krátkých spojení*:

„AZRA: *Jak to řekneš mámě?*

MILIJA: *Stoupnu si do pozoru a spustím: Milá maminko, musím ti něco říct, jsem gay. Nebo jinak, abys mi rozuměla, jsem teplouš!*

AZRA: *Přestaň. Ona to nepřežije.*“<sup>73</sup>

Z útržku dialogu je zjevné, že obavy z matčiny reakce má spíše Milijova sestra Azra, než samotný Milija, který, jak se zdá, již na celou situaci ohledně své sexuality rezignoval. Snad proto se snaží být ironický. Důležité je, že součástí dialogu, v němž se rozvíjí queer téma, nemusí být pouze homosexuálové, ale i heterosexuálové. (Azra je heterosexuální.) Vyplývá z toho, že jakékoliv queer téma (nejen téma k hovoru týkající se coming-outu), může být obsahem dialogu, kterého se neúčastní jen homosexuálové, ale i heterosexuálové, navíc může být obsahem též rozhovoru, kterého se účastní pouze a jedině heterosexuální lidé; například kdyby se dva přátelé bavili o svém třetím (nepřítomném) příteli, který je homosexuál a o tom, zda „to“ ví jeho rodiče. Je tedy dobře patrné, že queer témata jakožto obsahy dialogů se netýkají pouze homosexuálních dramatických osob, ale i osob heterosexuálních.

### 3.3. Participace ostatních divadelních složek

V části spisu nazvané *Herecké ztvárnění osoby homosexuála* již bylo prezentováno, že dramatickou osobu nevytváří prostřednictvím herecké postavy herec sám, ale tohoto procesu se účastní také ostatní divadelní složky. Dramatická osoba homosexuála je tedy vytvářena složkami hereckou a textovou, avšak i složkami hudební, výtvarnou nebo též kostýmní, která se složkou výtvarnou úzce souvisí. Na tyto tři posledně jmenované se nyní soustředím a prozkoumám specifika konstituující se v rámci těchto složek při jejich participaci na tvorbě osoby homosexuála.

S ohledem k divadelní složce výtvarné zahrnující dekorace, rekvizity a kostýmy, lze obecně konstatovat, že dekorace, tedy scénické předměty, které Otakar Zich vymezil

---

<sup>73</sup>FEKETE, Vladislava. *Krátká spojení*. České Budějovice: Jihočeské divadlo, 2009, s. 17. Dostupné z: [http://www.theatre.sk/slovakdrama/files/Kratka\\_spojeni\\_web.pdf](http://www.theatre.sk/slovakdrama/files/Kratka_spojeni_web.pdf)

jako: „(...) *pevné součásti scény, neměníci se průběhem určitého oddílu dramatického děje,*“<sup>74</sup> mají potenci do tvorby dramatické osoby zasahovat jen ojedinele. Rekvizity – předměty, s kterými mohou herci na jevišti pohybovat (v zásadě to jsou předměty menších rozměrů) – pak na tvorbě osoby participují již častěji, avšak s ohledem k osobě homosexuála ve zkoumaných dramatech taktéž pouze ojedinele, přesto je prospěšné několik (teoretických) příkladů participace dekorací a rekvizit na tvorbě osob homosexuálů prezentovat.

Podobně jako o lidech vypovídá jejich mluva, vypovídá o nich i prostředí, ve kterém žijí, sami si ho vytvářejí a mají k němu blízký osobní vztah. Na jevišti pak příslušnou osobu mohou dotvářet specifické rekvizity osobní povahy jako fotografie, plakáty, obrazy, knihy, časopisy atd. V případě muže-homosexuála k jeho sexualitě mají potenci odkazovat například fotografie s partnerem nebo plakáty (polo)nahých mužů, což se ale, dle mého mínění, jeví jako poněkud prvoplánové a triviální, zřejmě proto také těchto rekvizit a dekorací tvůrci inscenací zkoumaných her zpravidla nevyužívají.

Konkrétním příkladem charakteristiky sexuality dramatické osoby homosexuála prostřednictvím složky výtvarné ve zkoumaných hrách je rekvizita v podobě růže, kterou v inscenaci *Krátkých spojení* Jihočeského divadla dostane Milija od svého partnera Garyho, ostatně toto romantické gesto udává i dramatický text. Květina tedy odkazuje k milostnému vztahu mezi dvěma muži a setkáváme se zde, dle mého názoru, znovu se snahou o integraci. Aplikací tohoto konvenčního symbolického aktu na osoby homosexuálů je podporováno jejich začlenění do spektra heteronormativního způsobu prožívání a chápání milostného života, ve kterém je běžné, že muž nosí ženě květiny. To má však za následek analogické vymezení genderových rolí muže a ženy rovněž v partnerském vztahu dvou mužů, kdy je tedy darujícímu připsána role aktivní, role mužská, a obdarovanému je připsána role pasivní, role ženská. Celý akt darování květů, ač ve snaze podpory integrace, tedy v důsledku sklouzává ke stereotypnímu zobrazení homosexuálů.

---

<sup>74</sup>ZICH, Otakar. *Estetika dramatického umění: teoretická dramaturgie*. Praha: Panorama, 1986, s. 182.

Budu-li pokračovat ve výše započaté řadě scénických předmětů,<sup>75</sup> kterou rozpoznal Zich – dekorace, rekvizity – dostávám se až ke kostýmům, jež spoluvytvářejí danou dramatickou osobu téměř vždy. Zajímavé je, že tato řada scénických předmětů postupuje od dekorací přes rekvizity ke kostýmům se vzrůstající intenzitou participace na tvorbě dramatické osoby, přičemž tato vzrůstající tendence platí jak v rovině symbolické – čím osobnější a intimnější, tím intenzivnější – tak v rovině fyzické – čím blíže k herci a jeho herecké postavě, tím předmět nabývá vyššího podílu účasti na tvorbě dané osoby. Je tedy logické, že podíl účasti vrcholí právě u kostýmů, které jsou vzhledem k dramatické osobě a příslušné herecké postavě vůbec nejbliže. Bude nyní proto prospěšné vyčlenit samostatnou divadelní složku kostýmní a zevrubněji ji prozkoumat.

V reálném životě lidí má oblečení funkci praktickou, na druhé straně estetickou, důležitá je však také funkce symbolická. Oděv totiž potencionálně odkazuje k pohlaví (existují například typicky dámské kusy oblečení, jako jsou sukně nebo korzet), k věku (školní uniformy symbolizují určitou věkovou generaci), majetnosti (oblek šitý na míru si nemůže dovolit každý), k povolání a s tím souvisejícímu vzdělání (typické jsou stejnozkroje, například ale povolání právníka též vyžaduje určitý typ oblečení), dále k národnosti (folklórní kroje), k náboženskému vyznání (burka muslimských žen), politickému smýšlení (nošení, ale i nenošení pionýrského a svazáckého kroje v období dominance komunistické strany) a v neposlední řadě rovněž odkazuje – i když poměrně komplikovaným kulturním kódem – k sexuální orientaci člověka. Stejně tak je tomu na divadle; zde však funkce symbolická zpravidla vstupuje společně s funkcí estetickou do popředí a tyto dvě funkce od sebe nelze zcela odlišit. Divadelní kostým se tedy tvorby dramatické osoby účastní velkým neopomenutelným dílem. Záleží pak na tvůrcích představení, jaké aspekty osoby se budou prostřednictvím jejího kostýmu snažit vyzdvihovat.

Reprezentace homosexuálů prostřednictvím složky kostýmní s ohledem ke zkoumaným hrám potvrzuje výše zmíněný předpoklad, že sociální vrstva homosexuálů má intenzivní tendenci překrývat se s jinými sociálními vrstvami. Tak je tomu například v případě

---

<sup>75</sup>ZICH, Otakar. *Estetika dramatického umění: teoretická dramaturgie*. Praha: Panorama, 1986, s. 182.

prvoplánového tílka s britskou vlajkou,<sup>76</sup> které má na sobě homosexuál Ivan v inscenaci *Akvabel* v Lubuski Teatr (Lubuškém divadle) v Zelené Hoře v Polsku, kde tedy Ivanovo oblečení odkazuje k povolání a vzdělání příslušné osoby, Ivan je totiž učitelem angličtiny.

Kostýmy reprezentovaných mužů s odlišnou sexuální orientací v zásadě korespondují s vymezením jejich genderová role jako role mužské, viz výzkum Timothy M. Hall. Příkladem jsou Milijův v podstatě neutrální oděv – sako a jeansy (viz příloha č. 5.) – v inscenaci *Krátkých spojení* Jihočeského divadla nebo taktéž neutrální kostýmy bisexuála Kajetána v inscenaci *Akvabel* v Klicperově divadle; formální oblek, domácí oděv – tričko a kraťasy (viz příloha č. 4.) – a nakonec i pánské plavky. Je zde proto znovu patrná snaha o integraci osob homosexuálů i bisexuálů a to tedy tím, že jsou prostřednictvím kostýmů těchto osob vyzdvihovány jiné charakterizační rysy, než je zrovna jejich sexuální orientace. Přesto jsem však ve zkoumaných představeních vysledoval jistá specifika, která lze označit za queer stylizaci divadelní složky kostýmní.

Reprezentace homosexuality skrze oděv se často kryje s její manifestací v rámci snah o emancipaci LGBT komunity, což do velké míry souvisí s již připomínanou campy stylizací. Ostatně camp byl v 60. letech, v době, kdy Susan Sontag publikovala své slavné „*Poznámky*“, spojován hlavně s módou a to právě i s módou homosexuálů. Odtud lze pak vysledovat jeden z nejrozšířenějších stereotypů o homosexuálech, totiž, že každý gay má estetické cítění a rozumí módě, což je často podporováno i tím, že mnoho známých umělců a předně módních návrhářů je homosexuálních. Queer módě je tedy prisouzen jistý punc extravagance, což dobře dokládají modely, které homosexuální muži oblékají do pochodů hrdosti. Extravagance je v mnohých případech docíleno androgynní nebo feminní stylizací, ať už pomocí barev oblečení, které jsou tradičně připisované ženám (růžová či fialová) nebo typicky ženskými svršky a doplňky (sukně, korzety, náušnice, paruky atd.), vše pak podtrhuje výrazné líčení. Taková v zásadě campy stylizace skrze složku kostýmní se ve zkoumaných hrách objevuje pouze jednou<sup>77</sup> a to u vypravěče v inscenaci *Krátkých spojení*, jak bylo ostatně popsáno již výše. Sexuální orientace této

---

<sup>76</sup>MALČÍKOVÁ, Michaela. *Zahraniční recepce hry Akvabely Davida Drábka* [online]. Brno, 2011 [cit. 2015-03-03]. Dostupné z: [http://is.muni.cz/th/217248/ff\\_b/](http://is.muni.cz/th/217248/ff_b/). Bakalářská práce. Masarykova univerzita, Filozofická fakulta. Vedoucí práce MgA. David Drozd, Ph.D.

<sup>77</sup>Výrazné campy stylizace kostýmů se objevují v inscenaci *Buzní kříž* projektu MeetFactory.

osoby ovšem v inscenaci není nijak manifestována. Připomínám proto znovu, že campy stylizace nemusí nutně souviset s homosexualitou.

Domnívám se, že ryzí queer stylizaci kostýmu nalezneme v inscenaci Stavovského divadla *Stísněná 22*. Tato queer stylizace souvisí s prožíváním homosexuality v rovině fyzické, tedy i v rovině sexuálního uspokojení. Ve výsledku integraci nepodporuje, ale ani nevrací. Tato stylizace kostýmu spíše reprezentuje jistou sexuálně motivovanou zálibu některých homosexuálních jedinců. Za oděv typický pro homosexuály může být tedy označeno takové oblečení, které vzešlo ze sexuálního fetišismu. Toto oblečení bylo také součástí velké výstavy *A Queer History of Fashion: From the Closet to the Catwalk (Queer historie módy: ze skříně na módní molo)*,<sup>78</sup> která proběhla v roce 2013 v *Museum at Fashion Instut of Technology (Muzeum při Fakultě umění a designu na Státní univerzitě v New Yorku)*. Tato výstava je dosud jediným uceleným pokusem o zmapování queer módy. Zmíněné queer oděvy vážící se k sexuálnímu fetiši jsou především oděvy vyrobené z kůže a také obecně uniformy, které mají potenci vyzdvihovat mužnost a připisují jedinci sílu. Homosexuálové se zájmem o kůži se nazývají „kožeňáci“. V rámci LGBT komunity se „kožeňáci“ vyčleňují jakožto samostatná skupina se svou vlastní vlajkou hrdosti. Obdobně jako v případě uniforem je zájem o kůži zobrazován též v díle výtvarníka Tom of Finland. (Jak je ostatně patrné i z přílohy č. 3.) Především pak uniformy (s důrazem na uniformy vojenské a policejní) odkazují k silně maskulinnímu prožívání homosexuality, což je dáno tím, že takové oblečení je tradičně považováno za oděv typický právě pro muže, jak o uniformě uvádí Ladislav Zikmund-Lender v článku *Muž v uniformě, gay atrakce a kulturní dějiny*:

*„Představuje jednak znaky, které nositel může splňovat, ale i znaky, které od nositele očekáváme. Uniforma je symbolem mužnosti, zastupuje jiné znaky, většinou tělesné, kterými běžně mužnost stereotypně vnímáme.“*<sup>79</sup>

Těmito stereotypně vnímanými znaky jsou ty, které zdůrazňoval Tom of Finland, předně tedy výrazná muskulatura. Kožený oděv s uniformami velmi úzce souvisí, jelikož

---

<sup>78</sup>K výstavě vyšla i stejnojmenná publikace obsahující několik teoreticko-historických článků zabývajících se právě queer módou: STEELE, Valerie. *A Queer History of Fashion: From the Closet to the Catwalk*. New Haven: Yale University Press in association with the Fashion Institute of Technology New York, 2013, 248 s. ISBN 978-030-0196-702.

<sup>79</sup>ZIKMUND-LENDER, Ladislav. *Muž v uniformě, gay atrakce a kulturní dějiny*. In: *V!Z Texty o (queer) reprezentaci, kultuře, vizualitě*. Praha: Charlie, 2011, s. 49. ISBN 978-80-903904-8-5.

„kožeňáci“ vzešli ze skupiny amerických vojáků, která se vrátila z 2. světové války a začala svou „zálibu“ v kůži šířit v USA.<sup>80</sup> Kožené oděvy navíc mají stejně vysokou míru potence symbolizovat mužnost a zastupovat tělesné znaky mužů, jako je tomu v případě uniform.

Důležité je, že pro „kožeňáky“ je relevantní rozdělení submisivní a dominantní role. Jeden (či více) ze zúčastněných sexuálního aktu je tedy v roli podřízené, což do jisté míry odporuje maskulinnímu prožívání homosexuality. Není pak, dle mého názoru, náhodné, že homosexuální Mladík v inscenaci dramatu *Stísněná 22* ve Stavovském divadle, který je vůči svému partnerovi v roli podřízené, je oblečen v kožené bundě a v kožených kalhotách (viz příloha č. 7.). V představení je tak řešení Mladíkova kostýmu ve své podstatě příznačné, jelikož odkazuje k submisivní roli, která je potvrzována jeho nezodpovědností, dětinskostí a také – i když jen okrajově, viz výše o feminizaci jazyka – feminní stylizací. Setkáváme se zde tak s ryzím queer pojetím složky kostýmní.

Obdobně jako složka kostýmní má i složka hudební velkou potenci participovat na tvorbě jakékoliv dramatické osoby. Typickým příkladem je fanfára zaznívající při příchodu osoby krále. Z této fanfáry se pak může stát index dramatické osoby, což znamená, že vždy, když fanfára zazní, ale král se na jevišti ještě nenachází, divák jeho příchod tuší a očekává. Je tak patrné, že složka hudební může při konstituci osob být velice určující charakterizační okolností. Sexuální orientaci osoby homosexuála by pak složka hudební mohla podtrhovat za pomoci queer hudby.

Pojem queer hudba se vztahuje především k písňovým textům zrcadlícím například milostné vztahy homosexuálů nebo k hudebním dílům, která jsou tvořena homosexuály, což je ale, dle mého mínění, slabší argument.<sup>81</sup> Takto ovšem hudbu vymezuje například Andrea Žáčková v článku *Prezentace homosexuality v českém umění* ve sborníku *V!Z Texty o (queer) reprezentaci, kultuře, vizualitě*. Z článku rovněž vyplývá, že queer

---

<sup>80</sup>BALDWIN, Guy. The Old Guard History, Origins and Traditions. In: *Ambrosio's BDSM Site* [online]. 2000-2015 [cit. 2015-04-01]. Dostupné z: <http://www.evilm Monk.org/a/oldguard.cfm>

<sup>81</sup>Nesouhlasím s předpokladem, že menšinová sexuální orientace autora automaticky jeho tvorbu zařazuje do kategorie queer. Avšak dosavadní zkoumání queer hudby tento předpoklad postuluje. Nabízela by se například otázka, zda existuje typická queer melodie. Bohužel se mi však nepodařilo nalézt žádné odborné práce, které by se tímto problémem zabývaly. Pro mé účely tak postačí uvedené vymezení queer hudby.

stylizace hudby souvisí i s vystoupeními travesti skupin,<sup>82</sup> čímž se dostávám znovu ke campy stylizaci, která je pro travesti vystoupení příznačná. S campy stylizací hudby navíc souvisí i fakt, že travestité si pro svá pěvecká vystoupení vybírají písně zpívané ženami, tedy písně, ve kterých je užít zpravidla ženský rod. Tudíž se zde znovu můžeme setkat s feminizací jazyka mužů implikující odlišnou sexuální orientaci, tentokrát však v rámci hudebního projevu.

Za queer hudbu lze označit už připomínané písně *Láska je láska* Lucie Bílé, *Globální oteplování – Já jsem gay* skupiny Nightwork, nebo lze pod tento pojem shrnout celou hudební produkci Freddieho Mercury, jelikož byl homosexuál a při vystoupeních používal campy stylizované kostýmy,<sup>83</sup> dále hudební produkci homosexuála Sama Smitha či veřejně „vyoutované“ české zpěvačky Anety Langerové, hudba interpretky Lady Gaga, jejíž několik písňových textů se věnuje problematice emancipace lidí s menšinovou sexuální orientací, patrné je to například v písni *Born This Way* (*Takto narozen*, 2011) a v neposlední řadě sem například patří i campy stylizované písně „vousaté zpěvačky“ z Rakouska – vítězky *Eurovision Song Contest* (*Velké ceny Eurovize*) pro rok 2014 – Conchity Wurst. Ostatně celá soutěž *Eurovize* bývá označována za queer zábavu<sup>84</sup>, důvodem jsou mnohá campy<sup>85</sup> vystoupení v této soutěži a také několik vítězství příslušníků LGBT komunity, kromě Conchity Wurst tedy vítězství transsexuální Dany International z Izraele v roce 1998 či srbské zpěvačky s lesbickou orientací Mariji Šerifović v roce 2007. V roce 2003 v soutěži vystoupilo i známé popové duo Tatu z Ruska, jehož tvorba byla v minulosti silně queer stylizována. Patrné je to například ve videoklipu k písni *Я couла c yma* (*Já jsem se zbláznila*, 2000), kde se obě členky dua líbají.<sup>86</sup>

---

<sup>82</sup>ŽÁČKOVÁ, Andrea. Presentace homosexuality v českém umění. In: ZIKMUND-LENDER, Ladislav. *V!Z Texty o (queer) reprezentaci, kultuře, vizualitě*. Praha: Charlie, 2011, s. 43. ISBN 978-80-903904-8-5.

<sup>83</sup>Upozorňuji, že se jedná ale o vizuální stylizace spojené s dramatickým projevem hudebního vystoupení.

<sup>84</sup>BAKER, Catherine. 'The Gay World Cup'?: the Eurovision Song Contest, LGBT equality and human rights after the Cold War. In: *Catherine Baker* [online]. 2014 [cit. 2015-04-15]. Dostupné z: <https://bakercatherine.wordpress.com/2014/04/04/the-gay-world-cup-the-eurovision-song-contest-lgbt-equality-and-human-rights-after-the-cold-war/>

<sup>85</sup>V tomto případě je camp chápán jako příznak queer stylizace.

<sup>86</sup>Nutno doplnit, že lesbická orientace Leny Katiny a Julie Volkové (členek dua Tatu) byla pouhým marketingovým tahem.



Je dosti očividné, že termín queer hudba je velice široký a problematický. Zasloužil by více pozornosti, které se mu nedostává v českých, ale ani v zahraničních<sup>87</sup> odborných kruzích. Pro můj výzkum je však relevantní, že queer hudba – chápána v tom smyslu, jak jsem se ji pokusil vymezit výše – rozhodně může participovat na tvorbě dramatické osoby muže-homosexuála. Ve vybraných hrách queer hudba, která by se účastnila charakterizace sexuality jedné ze zkoumaných postav, nezazní.<sup>88</sup> Pro názornost však uvádím jeden konkrétní příklad z české dramatické tvorby, na který jsem při výzkumu queer stylizace složky hudební narazil.

Součástí muzikálu *Ještěři* Davida Drábka je také píseň *Královna pouště*. Tato ve skrze queer skladba, kterou David Drábek uvádí scénickou poznámkou: „*Následuje hymnus všech oveček zběhlých z většínového stáda*,“<sup>89</sup> klade zásadní otázky týkající se práv lidí s menšinovou sexuální orientací a navíc charakterizuje sexuální a genderovou rozjitřenost transsexuála Gabrielle a jeho partnera, bývalého učitele Lochmana, který byl kvůli svým „sympatiím“ k žákům (chlapcům) marginalizován. Je tak patrné, že v tomto případě se složka hudební významně podílí na tvorbě osoby s odlišnou sexuální orientací.

Shrnu-li výše provedenou analýzu složek výtvarné, kostýmní a hudební a rovněž analýzu jejich participace na tvorbě osoby homosexuála, je zřejmé, že prostřednictvím těchto složek se nekonstituují tolik zásadních (queer) specifik jako je tomu prostřednictvím herectví a dramatického textu, které jsou složkami ústředními a mají potenci ostatní složky i jejich queer stylizaci utlumovat. Ostatní divadelní složky samozřejmě do tvorby zkoumaných osob mužů-homosexuálů zasahují neopomenutelným dílem, tento zásah je však zpravidla analogický jejich participaci na tvorbě jakékoliv dramatické osoby bez ohledu na její sexuální orientaci.

---

<sup>87</sup>Mám na mysli především angloamerické odborné prostředí. Jediným rozsáhlejším a opravdu uceleným pokusem o zkoumání queer hudby, je projekt *Queer Music History 101* rozhlasového moderátora J. D. Doylea, který queer hudbu definuje v zásadě obdobně jako Andrea Žáčková. Dostupné z: <http://www.qmh101.com/>

<sup>88</sup>Neudávají to dramatické texty zkoumaných her, a ani v konkrétních inscenacích těchto her, alespoň v těch, které jsem měl možnost zhlédnout, se queer hudba charakterizující sexualitu dané osoby homosexuála nevyskytuje.

<sup>89</sup>DRÁBEK, David. *Ještěři*. In: *Aby se Čechům ovary zachvěly*. Praha: Akropolis, 2011, s. 94. ISBN 978-80-87481-44-8.

## 4. Závěr

*„Co uděláme s občanem,  
kterej je šouplej trochu jinam?  
Nic se mu nestane,  
nebo ho přidáme  
k luštěninám?“<sup>90</sup>*

Na otázku zaznívající v písni *Královna pouště* z muzikálu *Ještěři* Davida Drábka odpovídám, že „*občana, kterej je šouplej trochu jinam,*“ integrujeme. Alespoň ve zkoumaných divadelních hrách *Akvabely*, *Krátká spojení* a *Stísněná 22* je integrace mužů-homosexuálů víc než zjevná. Tato integrace se netýká pouze roviny sociologické, ale též roviny poetiky divadelní hry, to znamená roviny čistě umělecké, což souvisí i s tím, že ve zkoumaných dramatech se stereotypní zobrazení homosexuálů objevuje jen ojediněle, ač před započatím výzkumu jsem jejich častou přítomnost ve vybraných hrách očekával a to z důvodu mainstreamové povahy těchto her. Nyní je nasnadě zrekapitulovat poznatky, které z provedené analýzy divadelních her vyplynuly a které odpovídají na otázky položené v úvodu práce: Jakým způsobem jsou homosexuálové reprezentováni a jakým způsobem jednotlivé složky divadla v současných českých a slovenských mainstreamových hrách téma homosexuality zpracovávají.

V původní české a slovenské oficiální divadelní tvorbě je homosexualita tématem podružným, neznamená to však, že by osoby homosexuálů nemohly stanout na vrcholu hierarchie dramatických osob. Ve zkoumaných hrách jsou homosexuální a bisexuální muži často hlavními osobami dramatu s potencií strhávat na sebe velkou míru pozornosti recipientů.

Přetělesnění a předuševnění, souhrnně tedy přeosobnění, které je pro herce zásadním aktem při vypracování dramatické osoby, je do velké míry ovlivněno kulturní determinací pojetí a chápání genderových rolí v české a slovenské společnosti. Jelikož je i homosexuálům obecně připisována tradiční role mužská, není náhodou, že do hereckého ztvárnění homosexuálů se tento aspekt nepopíratelně promítá. Napříč kulturami má tedy

---

<sup>90</sup>DRÁBEK, David. *Ještěři*. In: *Aby se Čechům ovary zachvěly*. Praha: Akropolis, 2011, s. 94. ISBN 978-80-87481-44-8.

přetělesnění i předuševnění potenci se proměňovat, což platí pro tvorbu jakékoliv dramatické osoby.

Složka textová je spolu s herectvím určujícím aspektem nejen obecně v divadelním umění, ale i v tvorbě konkrétní dramatické osoby, což platí i pro zkoumané osoby homosexuálů. Složky výtvarná, kostýmní a hudební zasahují do výsledného tvaru reprezentovaných homosexuálních osob rovněž velkou měrou, avšak (ve zkoumaných hrách) negenerují tolik specifik vázících se ke konstituci homosexuálních osob jako herectví a dramatický text.

Jedním z nejvýznačnějších specifik v poetice dramatických osob příslušníků LGBT komunity je nutnost manifestace jejich (homo)sexuální orientace, která je uskutečňována prostřednictvím složky textové, jelikož tato složka determinuje charakteristiky jednotlivých osob dramatu natolik, že ostatní složky vstupují do tvorby charakteru osoby již poučeny složkou textovou. Proto je také reprezentace mužů s homosexuální orientací ve zkoumaných mainstreamových dramatech explicitní. Tento fakt udává již samotný dramatický text.

V rámci složky textové se konstituují specifika, se kterými pracuje též složka herecká, jež jsou dána sociolektem homosexuálů – například feminizace jazyka – psychologickým nářečím se sociolektem úzce spřaženým a také prostřednictvím obsahu dialogů divadelní hry – například coming out – a tedy obsahů pramenících z prožívání vlastní sexuální orientace homosexuálů. Všechna tato specifika se vyskytují i v reálném životě příslušníků LGBT komunity, ovšem v divadelním umění nabývají tyto sociální a psychické aspekty jejich života estetického rázu.

S feminizací jazyka a obecně s feminní stylizací osob homosexuálů, která je však ve zkoumaných hrách značně ojedinělá, souvisí fenomén camp. Tento přínosný interpretační nástroj mnohé okolnosti poetiky homosexuálních dramatických osob osvětluje. Přítomnost campy stylizace při divadelní reprezentaci homosexuálů je však jen pravděpodobná, ne nutná. Navíc je důležité zmínit, že i ve zkoumaných hrách se campy stylizace netýká pouze osob homosexuálů popřípadě bisexuálů, ale i osob heterosexuálů, viz například campy sport – synchronní plavání – prováděný jak bisexuálem Kajetánem, tak i heterosexuály Filipem a Pavlem.

Samoučelnost homosexuální orientace dramatických osob, tedy fakt, že homosexualita osob do děje zkoumaných her nijak významně nezasáhne, je pouze zdánlivá, jelikož to, že homosexuální osoby vystupují vedle osob heterosexuálních, přičemž tyto osoby s nimi jednají jako rovný s rovným, rozhodně samoučelné není, podporuje to totiž integraci homosexuálů ve společnosti.

Se sociální integrací homosexuálů ve vybraných hrách souvisí i začlenění specifických uměleckých aktů vztahujících se k pojmům jako jinakost, odlišnost, alternativní, menšinové nebo queer a camp do mainstreamové umělecké reprezentace. Pominu-li tedy sociologickou rovinu oficiální divadelní tvorby – například vůbec samotné uvedení inscenací dramát s osobami homosexuálů na oficiálních českých a slovenských scénách – dochází ve zkoumaných mainstreamových hrách rovněž k začlenění atypických uměleckých aktů, v tomto případě odrážejících homosexuální způsob života a odvíjejících se od uměleckého vyjádření homosexuality, tedy od queer umění aplikujícího queer poetiku. Tyto specifické umělecké akty si pak nárokují stabilní místo vedle způsobů tvorby již tradičně do divadelního umění začleněných. Patří sem předně nutnost manifestace homosexuální orientace příslušné dramatické osoby pro dosažení explicitní reprezentace homosexuality, dále feminizace jazyka homosexuálů prosazující se v divadelním dialogu homosexuálních dramatických osob a konstituující tak specifické estetické prostředky vyjadřování, přičemž tyto prostředky mají i specifickou gramatiku, patří sem také queer stylizace kostýmu u osoby Mladíka ve hře *Stísněná 22* plynoucí ze sexuálního fetišismu a v neposlední řadě též campy stylizace související s feminizací jazyka, ale i s campy choreografií vyjadřující synchronní plavání ve hře *Akvabely*.

Závěrem lze konstatovat, že reprezentace homosexuálů v českých a slovenských mainstreamových divadelních hrách jsou snahami o integraci a emancipaci homosexuálů, které jsou prováděny způsobem mnohem nenápadnějším a mnohem umírněnějším, než jak tomu bylo v zahraniční dramatické tvorbě, tedy samozřejmě od nás směrem na západ. Asi vůbec nejradikálnější reprezentace z hlediska estetického a uměleckého nalezneme v USA, čehož si povšimla i Susan Sontag. Platí, že reprezentace homosexuálů je ve zkoumaných hrách zatížena politickou korektností, což, dle mého názoru, není ani špatně, ani správně. Je to zkrátka způsob reprezentace, jenž v podstatě postuluje ideální stav společnosti, v níž je víceméně jedno, jakou má jedinec sexuální orientaci a navíc zde lze vysledovat snahu homosexuály „polidšťovat“. V důsledku je však s ohledem k záměru

této diplomové práce nejdůležitější, že reprezentace homosexuálů v mainstreamových hrách *Akvabely*, *Krátká spojení* a *Stísněná 22*, přinesly nové specifické výrazové prostředky v rámci struktury divadla a došlo tak k aktualizaci možností české a slovenské dramatické tvorby.

## 5. Seznam použité literatury

### *Prameny:*

DRÁBEK, David. *Akvabely*. [záznam inscenace v Klicperově divadle]. 2006. ČT, 18. 11. 2006.

DRÁBEK, David. *Aby se Čechům ovary zachvěly*. Praha: Akropolis, 2011, 335 s. ISBN 978-80-87481-44-8.

FEKETE, Vladislava. *Krátká spojení*. [rozhlasová hra]. 2010. ČRo Vltava, 2. 4. 2011.

FEKETE, Vladislava. *Krátká spojení*. [záznam inscenace v Jihočeském divadle]. 2009.

FEKETE, Vladislava. *Krátká spojení*. České Budějovice: Jihočeské divadlo, 2009, 36 s. Dostupné z: [http://www.theatre.sk/slovakdrama/files/Kratka\\_spojeni\\_web.pdf](http://www.theatre.sk/slovakdrama/files/Kratka_spojeni_web.pdf)

VOLÁNKOVÁ, Iva. *Stísněná 22*. [záznam inscenace ve Stavovském divadle]. 2003.

VOLÁNKOVÁ, Iva. *Stísněná 22*. In: RESLOVÁ, Marie. *Česká divadelní hra 90. let*. Praha: Divadelní ústav, 2003, s. 433-471. ISBN 80-700-8151-1.

### *Sekundární literatura:*

ARISTOTELES. *Poetika*. Praha: GRYP, 1993, 67 s. ISBN 80-85829-01-0.

BOLTON, Jonathan. *Nový historismus*. Brno: Host, 2007, 318 s. ISBN 978-80-7294-217-6.

CLETO, Fabio. *Camp: Queer Aesthetics and the Performing Subject*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1999, 523 s. ISBN 0-472-06722-2.

ČAPEK, Karel. *Jak vzniká divadelní hra. Jak se dělá film*. Praha: Orbis, 1966, 127 s.

HIML, Pavel, Jan SEIDL a Franz SCHINDLER. *"Miluji tvory svého pohlaví": homosexualita v dějinách a společnosti českých zemí*. Praha: Argo, 2013, 649 s. ISBN 978-80-257-0876-7.

MUKAŘOVSKÝ, Jan. *Studie I*. Brno: Host, 2000, s. 556. 80-86055-91-4

PAPOUŠEK, Vladimír a Petr A. BÍLEK. *Cosmogonia: alegorické reprezentace "všeho"*. Praha: Akropolis, 2011, 224 s. ISBN 978-80-87481-61-5.

PUTNA, Martin C. *Homosexualita v dějinách české kultury*. Praha: Academia, 2011, 494 s. ISBN 978-80-200-2000-0.

SLOBODA, Zdeněk. Feminizace jazyka v homosexuální komunitě. *Gender, rovné příležitosti, výzkum*. 2002, č. 4. Dostupné z: <http://www.gendersonline.cz/cs/issue/23-rocnik-3-cislo-4-2002/197>

SUS, Oleg. *Geneze sémantiky hudby a básnictví v moderní české estetice: dvě studie o Otakaru Zichovi*. Brno: Filozofická fakulta Masarykovy univerzity, 1992, 84 s. ISBN 80-210-0485-1.

VANČUROVÁ, Bohumila. Projekt SMRŠŤ z Čech až do Katalánska. *Semtam*. 2009, č. 3.

VELTRUSKÝ, Jiří. *Drama jako básnické dílo*. Brno: Host, 1999, 167 s. ISBN 80-86055-60-4.

VELTRUSKÝ, Jiří. *Příspěvky k teorii divadla*. Praha: Divadelní ústav, 1994, 270 s. ISBN 80-7008-046-9.

WARNER, Michael. Fear of a Queer Planet. *Social Text*. 1991, č. 29. Dostupné z: <http://sgrattan361.qwriting.qc.cuny.edu/files/2010/09/warnerfearofaqueer.pdf>

ZICH, Otakar. Estetická příprava mysli. *Česká mysl: časopis filosofický*. 1921, roč. 17, č. 5-6.

ZICH, Otakar. *Estetika dramatického umění: teoretická dramaturgie*. Praha: Panorama, 1986, 412 s.

ZIKMUND-LENDER, Ladislav. *V!Z Texty o (queer) reprezentaci, kultuře, vizualitě*. Praha: Charlie, 2011, 49 s. ISBN 978-80-903904-8-5.

*Internetové zdroje:*

BAKER, Catherine. 'The Gay World Cup'?: the Eurovision Song Contest, LGBT Equality and Human Rights After the Cold War. In: *Catherine Baker* [online]. 2014 [cit. 2015-04-15]. Dostupné z: <https://bakercatherine.wordpress.com/2014/04/04/the-gay-world-cup-the-eurovision-song-contest-lgbt-equality-and-human-rights-after-the-cold-war/>

BALDWIN, Guy. The Old Guard History, Origins and Traditions. In: *Ambrosio's BDSM Site* [online]. 2000-2015 [cit. 2015-04-01]. Dostupné z: <http://www.evilmonk.org/a/oldguard.cfm>

*Česko-Slovenská filmová databáze* [online]. 2001-2015 [cit. 2015-04-02]. Dostupné z: <http://www.csfd.cz/>

*Divadelný ústav Bratislava* [online]. 2010 [cit. 2015-04-02]. Dostupné z: <http://www.theatre.sk/>

DOYLE, J. D. *Queer Music History 101* [online]. 2011 [cit. 2015-04-01]. Dostupné z: <http://www.qmh101.com/>

EISENHAMMER, Milan. Role se učím na hřbitově, říká herec Ivan Lupták. In: *Týden* [online]. 12. 8. 2014 [cit. 2015-03-22]. Dostupné z: [http://www.tyden.cz/rubriky/kultura/divadlo/role-se-ucim-na-hrbitove-rika-herec-ivan-luptak\\_315214.html#.VQ8zsvmG-hb](http://www.tyden.cz/rubriky/kultura/divadlo/role-se-ucim-na-hrbitove-rika-herec-ivan-luptak_315214.html#.VQ8zsvmG-hb)

GLBT HISTORICAL SOCIETY. *GLBT History Museum* [online]. [2015] [cit. 2015-03-03]. Dostupné z: <http://www.glbthistory.org/museum/>

*Institut umění – Divadelní ústav* [online]. 2015 [cit. 2015-04-02]. Dostupné z: <http://www.idu.cz/cs/>

*Internet Movie Database* [online]. 1990-2015 [cit. 2015-04-02]. Dostupné z: <http://www.imdb.com/>

LJUBKOVÁ, Marta. Recenze: O homosexualitě v umění vznikl zatím jen úvod. In: *Aktuálně* [online]. 2012 [cit. 2014-10-12]. Dostupné z:



<http://magazin.aktualne.cz/kultura/umeni/recenze-o-homosexualite-v-umeni-vznikl-zatim-jen-uvod/r~i:article:742021/>

THE MUSEUM AT FASHION INSTITUTE OF TECHNOLOGY. *A Queer History of Fashion: From the Closet to the Catwalk* [online]. 2013 [cit. 2015-04-01]. Dostupné z: <http://exhibitions.fitnyc.edu/#grid-page>

*Použitá, leč necitovaná literatura:*

ECO, Umberto. *Dějiny ošklivosti*. Praha: Argo, 2007, 455 s. ISBN 978-80-7203-893-0.

CHRISTOV, Petr. *České drama dnes: rozhovory s českými dramatiky*. Praha: Karolinum, 2012, 176 s. ISBN 978-80-246-2063-3.

ISER, Wolfgang. Representation: A Performative Act. In: KRIEGER, Murray. *The Aims of Representation: Subject, Text, History*. Stanford, Calif: Stanford University Press, 1993, s. 217-234. ISBN 0-8047-2098-3.

KERBR, Jan. *Krajina s akvabelami a černým domem*. Praha: Pulchra, 2013, 119 s. ISBN 978-80-87377-61-1.

SEIDL, Jan. *Od žaláře k oltáři: emancipace homosexuality v českých zemích od roku 1867 do současnosti*. Brno: Host, 2012, 582 s. ISBN 978-80-7294-585-6.

STEELE, Valerie. *A Queer History of Fashion: From the Closet to the Catwalk*. New Haven: Yale University Press in association with the Fashion Institute of Technology New York, 2013, 248 s. ISBN 978-030-0196-702.

## 6. Přílohy

Příloha č. 1. Hippolyte Flandrin: *Mladík sedící na břehu moře* (1836).



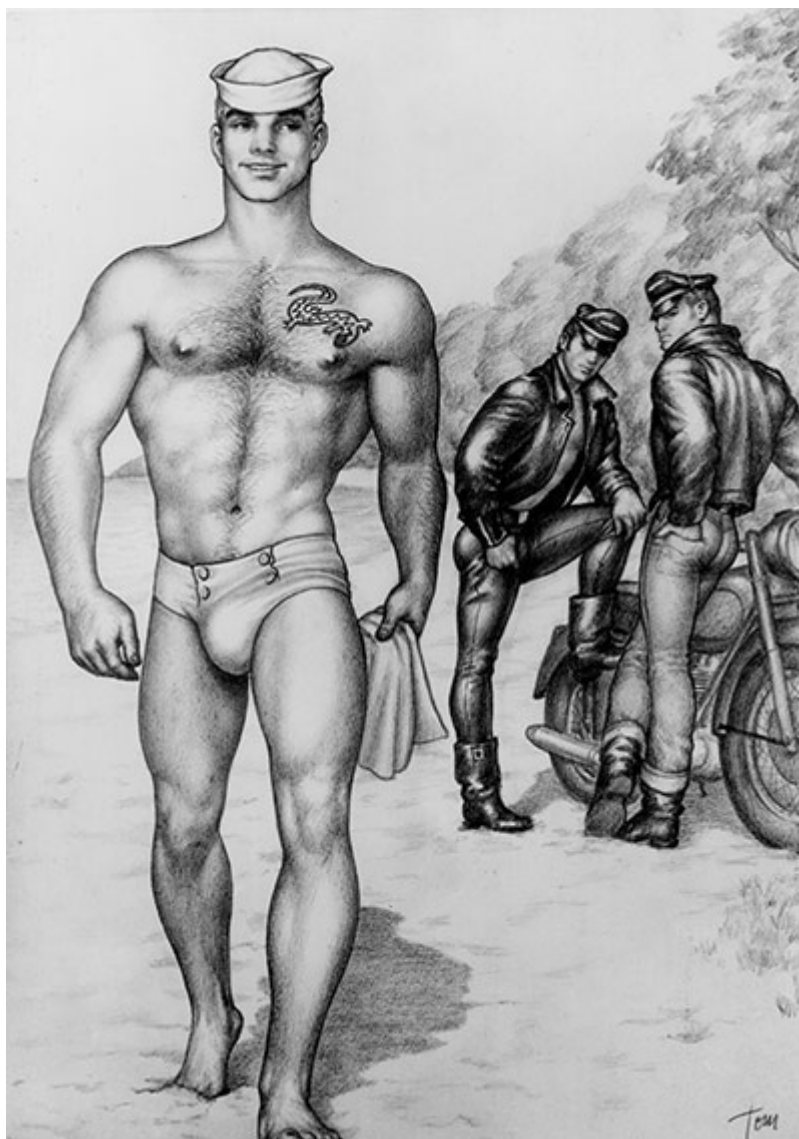
FLANDRIN, Hippolyte. *Mladík sedící na břehu moře* [olej na plátně, 1836]. In: *Wikipedia: the free encyclopedia* [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2001-2015 [cit. 2015-03-22]. Dostupné z: [http://en.wikipedia.org/wiki/Study\\_\(Flandrin\)#/media/File:Flandrin,\\_Hippolyte\\_\(1805-1864\)\\_-\\_Jeune\\_homme\\_nu\\_assis..\\_1855\\_-\\_Louvre.jpg](http://en.wikipedia.org/wiki/Study_(Flandrin)#/media/File:Flandrin,_Hippolyte_(1805-1864)_-_Jeune_homme_nu_assis.._1855_-_Louvre.jpg)

Příloha č. 2. Jan Preisler: *Černé jezero* (1904).



PREISLER, Jan. *Černé jezero* [olej na plátně, 1904]. In: *Artmuseum* [online]. 1999-2015 [cit. 2015-03-22].  
Dostupné z: [http://www.artmuseum.cz/reprodukce2\\_pohled.php?dilo\\_id=6979](http://www.artmuseum.cz/reprodukce2_pohled.php?dilo_id=6979)

Příloha č. 3. Tom of Finland: *Bez názvu* (1962).



TOM OF FINLAND, *Bez názvu* [tužka na papíře, 1962]. In: *The Guardian* [online]. 19. 6. 2013 [cit. 2015-03-22]. Dostupné z: <http://www.theguardian.com/artanddesign/gallery/2013/jun/19/drawing-keep-your-timber-limber-ica-pictures>

Příloha č. 4. Fotografie z inscenace dramatu *Akvabely* Davida Drábka v Klicperově divadle. Nalevo v triku s Che Guevarou Kajetán (Filip Rychtermoc), vzadu stojí zleva Ten, který není v programu - vypravěč (Josef Hervert), vedle s plaveckými brýlemi na krku Pavel (Ondřej Malý), na židli sedí Edita (Pavla Tomicová), za ní stojí Akvabela (Jan Sklenář) a úplně napravo Filip (Petr Vrběcký). Jan Sklenář v inscenaci ztvárňuje několik dramatických osob, mezi nimi i osobu homosexuála Radka.



ČESKÁ TELEVIZE. *Akvabely* [fotografie, 2006]. In: *Česká televize* [online]. 1996-2015 [cit. 2015-03-30]. Dostupné z: <http://www.ceskatelevize.cz/porady/10095393511-akvabely/20654215158/>

Příloha č. 5. Fotografie z inscenace dramatu *Krátká spojení* Vladislavy Fekete v Jihočeském divadle. V popředí sedí Milija v podání Ondřeje Veselého.



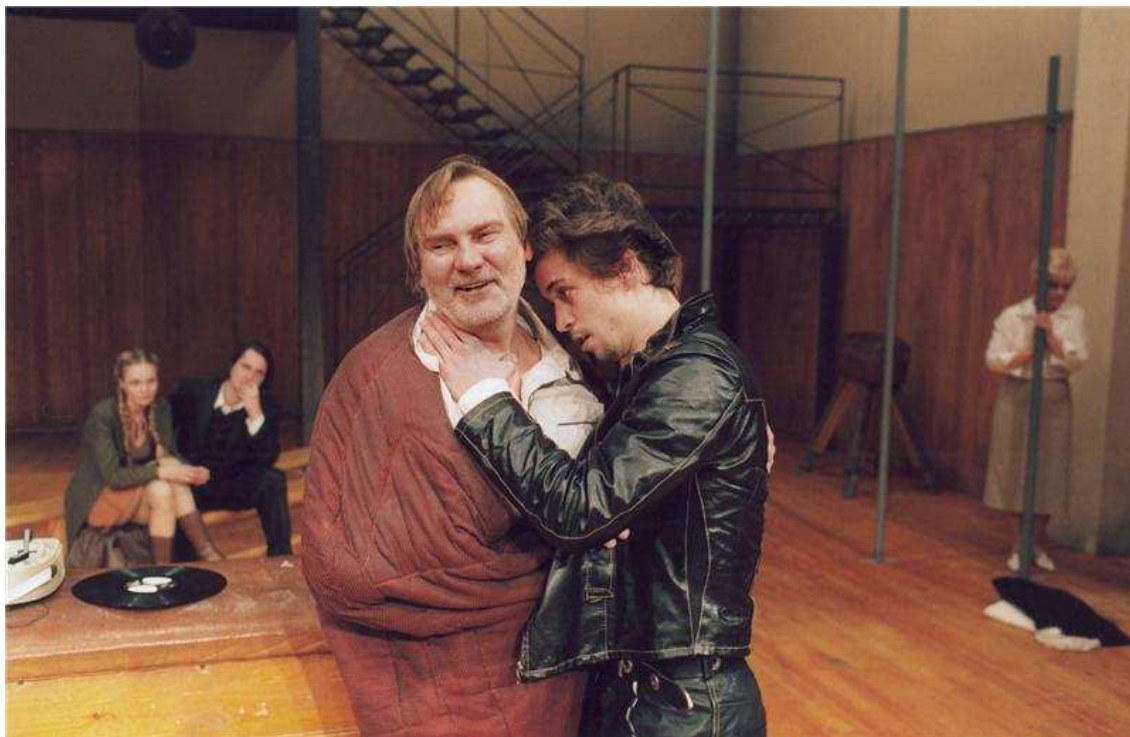
JIHOČESKÉ DIVADLO. *Krátká spojení* [fotografie, 2009]. In: *Jihočeské divadlo* [online]. 2002-2015 [cit. 2015-03-22]. Dostupné z: <http://www.jihoceskedivadlo.cz/porad/248-kratka-spojeni>

Příloha č. 6. Fotografie z inscenace dramatu *Krátká spojení* Vladislavy Fekete v Jihočeském divadle. Nalevo vepředu vypravěč (Neznámý) oblečen ve stříbrném obleku, (osobu ztvárňuje Pavel Oubram). Napravo Ona (Dana Verzichová).



JIHOČESKÉ DIVADLO. *Krátká spojení* [fotografie, 2009]. In: *Jihočeské divadlo* [online]. 2002-2015 [cit. 2015-03-22]. Dostupné z: <http://www.jihoceskedivadlo.cz/porad/248-kratka-spojeni>

Příloha č. 7. Fotografie z inscenace dramatu *Stísněná 22* Ivy Volánkové ve Stavovském divadle. Nalevo vepředu Starší muž (Jiří Štěpnička), napravo v kožené bundě a kožených kalhotách Mladík (Jan Dolanský).



NÁRODNÍ DIVADLO. *Stísněná 22* [fotografie, 2003]. In: *Národní divadlo* [online]. 2003 [cit. 2015-03-30]. Dostupné z: <http://archiv.narodni-divadlo.cz/print.aspx?jz=cs&dk=Titul.aspx&ti=412>