Univerzita Palackého v Olomouci

Filozofická fakulta

Diskurzivní analýza zobrazování neheterosexuálních teen postav v americké a britské fikční TV tvorbě od počátku 90. let 20. století do současnosti

(disertační práce)

Mgr. et Mgr. Jana Jedličková

Katedra divadelních a filmových studií

Teorie a dějiny literatury, divadla a filmu

Školitel: doc. Zdeněk Hudec, Ph.D.

Olomouc 2016

Prohlašuji, že jsem předloženou práci vypracovala samostatně a veškeré použité zdroje jsem uvedla v příslušných poznámkách pod čarou a závěrečném přehledu pramenů a literatury.

V Olomouci 26. srpna 2016

Jana Jedličková

Obsah

Úvod 9

Kritika pramenů a literatury 13

Prameny 15

Literatura 17

Metodologie a teoretická východiska 27

Heteronormativita v kontextu teorií ideologie 27

Diskurzivní analýza postavy: Metodologické propojení a jeho limity 34

Poznámka k užití pojmu homonormativita 37

1. Neheterosexuální teenager v kontextu britského a amerického televizního vysílání 38

1.1 Dětství a dospívání jako společensko-kulturní konstrukt 38

1.2 Komodifikace teen identity 42

1.3 Americké a britské televizní vysílání 51

1.3.1 Kontext britského TV vysílání 52

1.3.2 Kontext amerického TV vysílání 58

1.4 Kontextové rozdíly americké a britské reprezentace teen postav 62

1.5 Žánrové výzvy reprezentace neheterosexuálních teen postav 66

2. Televizní zobrazování neheterosexuálních teen postav 71

2.1 My So Called Life: Rickie Vasquez 73

2.2 Dawson's Creek: Jack McPhee 87

2.3 Sugar Rush: Kim Daniels 99

2.4 Skins US: Tea Marvelli 106

2.5 The Killing: Bullet 119

2.6 Glue: Call Bray, James Warwick 137

2.7 The 100: Clarke Griffin, Lexa, Nathan Miller, Bryan 152

3. Specifika zobrazování neheterosexuálních teen postav v americkém a britském TV seriálu 161

3.1 Vliv proměny heterosexuální normy na LGBT+ teen postavy 163

3.2 Cool faktor: Komodifikace LGBT+ teen identit 168
3.3 LGBT+ kategorie jako přežitek 171
3.4 Žánrové meze kontrukce LGBT+ teen postav 172
3.5 Britská vs. americká televizní krajina v kontextu reprezentace LGBT+ teen identit 173
Závěr 175
Zdroje 179
Prameny 179
Literatura 182
Filmová a televizní dokumentární tvorba 195
GLAAD výroční zprávy 195
Abstrakt 229
English Summary 230

Poznámka autorky

Tématem reprezentací neheterosexuálních identit v euro-amerických televizních krajinách se na akademické úrovni zabývám již od vypracování bakalářské a posléze také magisterské práce. Na dílčí témata rozpracovávající tento aspekt televizní tvorby jsem také publikovala řadu odborných a popularizujících článků, monografických kapitol a sborníkových příspěvků, stejně jako jsem uskutečnila několik odborných přednášek a konferenčních výstupů na toto téma. V této disertační práci se k některým výsledkům daného výzkumu vracím a používám je zejména jako kontextuální informace sloužící k detailnějšímu vykreslení způsobů a podmínek televizní konstrukce neheterosexuálních teen identit. Texty, které přímo cituji nebo z nich jakýmkoli způsobem vycházím, uvádím v závěrečném seznamu zdrojů.

S ohledem na práci s dominantně zahraničními anglicky psanými a mluvenými zdroji (převážně postrádajícími oficiální český překlad) jsem se rozhodla použít v uváděných citacích vlastní překlad z angličtiny, pokud není na daném místě uvedeno jinak. V některých případech uvádím do poznámky pod čarou i dílčí originální znění. Důvodem je zejména u lingvistické analýzy dialogů postav možné významové odchýlení, které vzniká překladem z angličtiny do češtiny. Pokud uvádím název televizního seriálu, filmu či jiného díla, které není původem české, používám na prvním místě originální název. Pokud existuje, doplňuji v textu i český překlad. U jmen ženských postav a autorek děl používám původní jméno autorky v nepřechýlené podobě.

Vezmu-li v potaz různé verze televizních pořadů a specifické formy jejich dostupnosti, uvádím při citování postav, scén či dialogů zejména název seriálu, tvůrce/tvůrkyni seriálu, televizní stanici, která původně seriál produkovala, rok vzniku seriálu, případně sezony a epizody, ve kterých se vyskytují analyzované postavy. U tvůrce/tvůrkyně seriálu (tzv. showrunner) používám převážně označení „created by“ (autor/ka původního námětu) a „developed by“ (autor/ka úpravy původního námětu, obvykle autoři a autorky TV adaptací). V závěrečném seznamu

zdrojů u seznamu pramenů a dalších citovaných seriálů uvádím vždy rok vysílání, u seznamu postav (pouze pravidelně se objevujících, hlavních a vedlejších) uvádím rok a sezonu/y výskytu postavy v daném seriálovém díle. Jelikož je předmětem této disertace především postava, neuvádím až na výjimky herecké představitele a představitelky televizních postav. Naopak na některých místech práce pro lepší obraznost považuji za důležité doplnit text o vizuální ukázky scén. Tyto ukázky slouží jako demonstrace analyzovaného problému a jejich seznam je uveden v části věnované přílohám. V části věnované seznamu literatury čerpám i z titulů, které jsou vydány v tzv. kindle edici, tj. jako elektronické knihy (e-book). Takovéto knihy většinou nepoužívají z důvodu jiného způsobu čtenářské orientace v textu klasické číslování stránek a systémy, které využívají pro orientaci v textu, se odlišují v závislosti na médiu, ve kterém je kniha prohlížena. Proto u takovýchto knih nevyužívám klasického stránkování, ale uvádím název kapitoly, ze které cituji.

A konečně, tato disertační práce si klade za cíl analyzovat nejen počátek a průběh reprezentací neheterosexuálních postav, ale zabývá se i aktuálními tématy reflektovanými současnou televizní tvorbou. Nevýhodou takovéhoto cíle je fakt, že některé televizní seriály, s nimiž pracuji, nejsou ještě kompletně odvysílány. I z tohoto důvodu bylo nutné si stanovit časovou hranici, za kterou analýza této práce končí. Proto analyzuji teen reprezentace pravidelných postav od počátku jejich prezence v americké a britské televizní tvorbě do cca první poloviny roku 2016, kdy skončily nejnovější sezony několika analyzovaných seriálů (např. *The 100, Teen Wolf, Shameless, The Fosters, Tyrant, Faking It* ad.).

Tato disertační práce by nemohla vzniknout bez podnětných připomínek, poznámek a komentářů mého školitele, doc. Zdeňka Hudce, Ph.D., stejně jako výtek a dlouhosáhlých diskuzí o směřování tématu mé disertace oborové rady oboru Teorie a dějiny literatury, divadla a filmu KDFS FF UP Olomouc. Ačkoli jsme se mnohdy neshodli a ještě častěji spolu polemizovali nad mnohými částmi tohoto textu, s odstupem času bych ráda tímto vyjádřila dík za upozornění na problematické pasáže, stejně jako za podnět k hlubší reflexi metodologických přístupů a teoretického základu této práce.

Můj vděk za cenné rady a trpělivost náleží také mým dalším stálým poradcům Jakubu Kordovi, Andree Hanáčkové, Milanu Hainovi, Milanu Cyroňovi a v neposlední řadě také Zuzaně Řezníčkové za plodné diskuze o rozdílech a podobnostech televizní a rozhlasové tvorby. Práci pomáhali svými dotazy, šťouravými komentáři a doplňujícími informacemi formovat i Eva Chlumská a Jan Černík, který mě donutil naučit si lépe obhájit svoje stanoviska.

Závěrem patří vděk, uznání a respekt mým rodičům, kteří mi umožnili studovat na univerzitě a po dlouhá léta mě podporovali a posouvali vědomě i nevědomě kupředu.

„Porcelánku… Ten první moment, kdy jsem se na tebe podívala, jsem naprosto nechápala, na co se to vlastně dívám. S tou tvou hroší kůží a svetry až ke kolenům, stál jsi tam tak drze, se zkříženýma rukama a vytočenýma bokama a ty tvoje oči v sloup, jako bys chtěl říct: "Ach, jak směšné." Ale pak jsem tě začala poznávat. A i když jsi mě neustále otravoval, sledovala jsem tě, jak si procházíš, čím sis prošel. Celou tou věcí s coming-outem, s tvým tátou, výhrůžkami smrtí od toho kluka, co tě šikanoval, toho se kterým Blaine později chodil. Nikdy jsem nevěděla, že o těch věcech přemýšlím a emocionálně je vnímám, dokud jsem tě neviděla projít si jimi. Ale rozšířil jsi mé obzory. Naučil jsi mě věci o mně samé, které bych sama v sobě neobjevila. A za to ti děkuju.“

- **Sue Sylvester**

Úvod

Myšlenkou zabývat se reprezentacemi neheterosexuálních teen postav v americkém a britském televizním vysílání jsem se zabývala již od obhajoby mé bakalářské práce zaměřené na vývojové etapy reprezentací LGBT+ postav v euroamerické fikční TV tvorbě[1]. V té době, v roce 2010, americké i britské televize začaly pozvolna nabízet tvorbu, která překvapivě disponovala i teen postavami, které nebyly heterosexuální[2]. S ohledem na zvýšené zobrazování LGBT+ identit v euro-amerických televizích od počátku 90. let minulého století[3] se může zdát, že považovat přítomnost LGBT+ teen postav v TV za překvapivé je přinejmenším krátkozraké, opak je ovšem pravdou.

Děti a dospívající byli po několik dekád zcela vyjmuti z hnutí za LGBT+ práva. Jakákoli veřejná debata se odehrávala striktně mezi dospělými a výhradně o dospělých.[4] Přestože tak aktivistické skupiny od 70. let 20. století upozorňovaly na vrozenost a tím pádem i přirozenost homosexuality, politicko-právní debaty se cíleně vyhýbaly tématům spojeným s LGBT+ dospívajícími i malými dětmi. Kupříkladu až na konci 90. let 20. století začaly ve Spojených státech vznikat tzv. komunitní centra pro mladé gaye a lesby (Gay and Lesbian Youth Centre), mnohdy

[1] JEDLIČKOVÁ, Jana. *Tři etapy zobrazování LGBT postav v amerických a britských TV seriálech.* Bakalářská diplomová práce. Olomouc: FF UP, 2010. 101 s

[2] Patrně největší mediální pozornosti se dostávalo tehdy novému seriálu *Glee*, ale připomínány byly i starší pořady (*Dawson `s Creek/Dawsonův svět, My So Called Life/Tak tohle je můj život, South of Nowhere/Do neznáma, Skins, Sugar Rush*). *Glee* (xy, xy, FOX) je dokonce dodnes nejvíce analyzovaným teen seriálem v oblasti zobrazování sexuálních minorit. Současně je vyzdvihován LGBT+ organizacemi (GLAAD), lidskoprávně orientovanými projekty (It gets better, NOH8) a blogy (Afterellen.com, Backlot.com ad.) za svůj „pozitivní" vklad do reprezentace menšin v americké televizní krajině.

[3] JEDLIČKOVÁ, Jana. *Tři etapy zobrazování LGBT postav v amerických a britských TV seriálech.* Bakalářská diplomová práce. Olomouc: FF UP, 2010. 101 s.

[4] Povahu hnutí za práva gayů a leseb ve Spojených státech mapují dokumenty *Before Stonewall: The Making of a Gay and Lesbian Community* [filmový dokument] Directed by: Greta Schiller. USA. 1984. 87 min. a *After Stonewall* [filmový dokument] Directed by: John Scagliotti. USA. 1999. 88 min. Totožné procesy ve Velké Británii vysvětluje a do kontextu vkládá např. dokument *40 Years Out.* [TV dokument] Directed by: David Coleman. UK: Channel4. 2007. 47 min. Zajímavým dodatkem je i americký dokument *Pride divide.* [filmový dokument] Directed by: Paris Pirier. USA. 1997. 57 min., který jednak dokládá odlišné směry lesbické a gay inkluzivní politiky a jednak zmiňuje i absenci témat spojených s LGBT+ dětmi a dospívajícími.

teenagery žijící na ulici.[5] Jedním z hlavních důvodů tohoto symbolického vytěsnění zájmů části LGBT+ komunity z veřejných lidsko-právních debat byla obava aktivistů a aktivistek z negativního obrazu, které by se hnutí za práva gayů a leseb mohlo dostat, pokud by se danými tématy začali zabývat. Přestože se od 70. let značně proměnil pohled britské i americké veřejnosti na tyto menšiny, panovala obava, že by „heterosexuální majorita" obvinila LGBT+ hnutí z pedofílie a morální zkaženosti.[6]

Tyto předsudky byly ostatně viditelné i v samotném TV vysílání, kde se poprvé v obou sledovaných krajinách objevila postava gay teenagera až na začátku 90. let.[7] Dříve byly děti a dospívající (vždy heterosexuální) v blízkosti gay postav ukazovány striktně jako oběti nebo budoucí oběti sexuálního zneužití, znásilnění či morální korupce.[8] I z tohoto důvodu je tedy z akademického hlediska přinejmenším pozoruhodné sledovat proměnu diskurzu reprezentace televizních teen postav. Zejména od druhé poloviny roku 2010 se totiž nejen zvýšil jejich počet[9], ale podle amerických a britských televizních teoretiků, teoretiček, a kritiků a kritiček se také výrazně proměnil způsob zobrazování jak neheterosexuálních teen postav, tak témat spjatých s mladistvými, homosexualitou a sexuálními a genderovými alternativami. Mnohé analýzy se například nebojí používat v daném kontextu pojmů progresivita, novátorství či inovace.[10]

---

[5] *After Stonewall* [filmový dokument] Directed by: John Scagliotti. USA. 1999. 88 min.

[6] Dodnes jsou např. neheterosexuální postavy často zobrazovány skrze sex, který bylo až donedávna velice problematické zobrazovat v souvislosti s teen a dětskými postavami. In *40 YEARS OUT* (rež. David Coleman, Velká Británie 2007, Channel4, 47 min.). Srov. postava Justina Taylora a Nathana Maloneyho z *Queer as Folk* a *Queer as Folk US*.

[7] Viz např. TROPIANO, Stephen. *The Prime Time Closet. A History of Gays and Lesbians on TV.* New York: Applause Theatre and Cinema Books, 2002. p. 168 – 184.

[8] JEDLIČKOVÁ, Jana. *Tři etapy zobrazování LGBT postav v amerických a britských TV seriálech.* Bakalářská diplomová práce. Olomouc: FF UP, 2010. 101 s.

[9] *Where we are on TV report. 2005 -2014*. [pdf soubor] GLAAD. [cit. 20. 8. 2016] Dostupné z: http://www.glaad.org/publications

[10] Např. DOOLEY, Savannah. Finding My So-Called queer identity in My So Called Life. In *Time.com* [online]. 25. 4. 2014 [cit. 12. 8. 2016]. Dostupné z: http://time.com/3160995/my-so-called-life-20th-anniversary/.; HEATHER. Glee, Dawson's Creek, and representing queer teens. In *Vulgar Details* [online]. 12. 6. 2010 [cit. 12. 8. 2016]. Dostupné z: http://vulgar-details.blogspot.cz/2010/05/glee-dawsons-creek-and-representing.html.; JANSOVÁ, Iveta. Posouvané hranice normativity. In *25fps.cz* [online]. 16. 1. 2015 [cit. 30. 7. 2016]. Dostupné z: http://25fps.cz/2015/faking-it/.; KEITH, Christie. „My So-Called Life" and Justin from „Queer as Folk". In *NewNowNext.com* [online]. 20. 12. 2010 [cit. 12. 8. 2016]. Dostupné z:

Zejména proto je cílem této disertační práce popsat způsoby zobrazování LGBT+ teen postav v americkém a britském fikčním televizním vysílání. Na dané postavy nahlížím prostřednictvím kritické diskurzivní analýzy (metoda Teuna A. van Dijka) a analýzy TV postavy (Richard Dyer, Jeremy Butler) a vnímám je jako výsledek interakce a vyjednávání mezi dominantní ideologií heteronormativity a subverzivními pozicemi, které zaujímají alternativní sexuální (a genderové) orientace a identity.[11] A to nejen na úrovni textuální, kterou představují samotné TV pořady, ale také na úrovni mimotextové, která je zastoupena v této práci institucionálními praktikami, žánrovými pravidly, mediální legislativou či mimo jiné komunikací mezi televizním médiem a recipienty a recipientkami jejich produktů.

Struktura práce z velké části vychází z logiky a potřeb kombinace výše uvedených metod kritické diskurzivní analýzy a analýzy televizních postav. V práci je třeba nejen vysvětlit dané metodologie, jejich propojení a teoretické pozadí, na kterém bude daná analýza probíhat, ale také je nutné předložit jak konkrétní analýzy sledovaných postav, tak kontext, ve kterém jsou tyto postavy vytvářeny a předkládány divákům a divačkám. Z tohoto důvodu je tato disertace pomyslně rozdělena na čtyři vzájemně související části. V první části práce bude představena a vymezena literatura, metodologické koncepty a teorie, ze kterých vycházím při analýze postav. Druhá část, *Neheterosexuální teenager/ka v kontextu britského a amerického televizního vysílání*, představuje širší kontext mediálních reprezentací teen postav v americké a britské televizní krajině. Předmětem není pouze historie teen postav, ale také povaha (mediální) konstrukce dětství, cílová skupina teenagera jako komodity nebo žánrová specifika práce s teen postavami a tématy. Třetí část, *Televizní zobrazování neheterosexuálních teen postav*, věnuji analýzám vybraných LGBT+ teen postav. Přestože je práce zaměřená na postavy, dílčí analytické

---

http://www.newnownext.com/life-before-kurt-rickie-from-my-so-called-life-and-justi.; O'KEEFFE, Kevin. "The Fosters" takes groundbreaking step forward for gay teens on TV. In *Mic.com* [online]. 4. 5. 2015 [cit. 23. 7. 2016]. Dostupné z: https://mic.com/articles/111748/the-fosters-takes-a-groundbreaking-step-forward-for-gay-teens-on-tv#.6eRrtvNyY.; PASKIN, Willa. „The Killing's" breakout character is a butch teenage girl. In *Salon.com* [online]. 1. 7. 2013 [cit. 15. 7. 2016]. Dostupné z: http://www.salon.com/2013/07/01/the_killings_breakout_character_is_a_butch_teenage_girl/.

[11] Definice ideologie, heteronormativity, stejně jako kritická diskurzní analýza podle Teuna A. van Dijka budou upřesněny v kapitole *Metodologie, teoretická východiska a základní terminologie*.

kapitoly strukturuji kvůli přehlednosti podle titulů TV seriálů s uvedením jmen postav v názvu kapitoly. Na tomto místě se detailně věnuji pouze 7 seriálům a sériím[12], ačkoli ve čtvrté části zmiňuji pro dokreslení další postavy, které se buď vymykají, nebo naopak potvrzují zjištění z dílčích analýz kapitoly *Televizní zobrazování neheterosexuálních teen postav*. Ve čtvrtém úseku, *Specifika zobrazování neheterosexuálních teen postav v americkém a britském TV seriálu*, se vracím k poznatkům z druhé a třetí části práce a v kontextu žánru, teen cílových skupin, proměn TV průmyslu v obou zemích nebo proměn ve společenském postoji vůči alternativním minoritám se zabývám povahou sledovaných reprezentací, jejich diachronními a synchronními proměnami, žánrovými vlivy na podobu LGBT+ teen postav a tzv. cool faktorem. Přičemž určující je pro mě především vztah těchto prvků k heteronormativnímu rámci. Kromě textuální analýzy v užším slova smyslu dokládám na konkrétních místech výsledky svých analýz i obrazovými přílohami. Jedná se především o screenshoty klíčových scén sledovaných postav. Takovéto obrazové materiály mají striktně ilustrační povahu a jejich rozsah a podoba se odlišují v závislosti na typu zdroje a velikosti scény, kterou je třeba vizuálně doložit pro potřeby analýzy. Kromě soupisu pramenů a literatury je součástí disertační práce i seznam analyzovaných a v práci zmíněných LGBT+ teen postav a seznam dalších citovaných TV pořadů.

Na závěr úvodní kapitoly je třeba poznamenat, že v době stanovení tématu disertačního projektu (letní semestr 2012) neexistovalo mnoho publikací a akademických textů o LGBT+ teen postavách v seriálové tvorbě. Za poslední 4 roky se tato situace nepoměrně zlepšila, ovšem doposud absentují texty, které by se věnovaly analýze tohoto konkrétního tématu v širším kontextu mediálních reprezentací.[13]

[12] Způsob výběru a definice výzkumného vzorku vysvětluji v kapitole *Metodologie a teoretická východiska.*

[13] Práce reflektující z chronologického i diachronního hlediska socio-historický kontext vzniku a vysílání pořadů určených dospělým o LGBT+ postavách a tématech existují (např. TROPIANO, Stephen. *The Prime Time Closet. A History of Gays and Lesbians on TV.* New York: Applause Theatre and Cinema Books, 2002. p. 332. ISBN 1-55783-557-8.; JEDLIČKOVÁ, Jana. *Tři etapy zobrazování LGBT postav v amerických a britských TV seriálech.* Bakalářská diplomová práce. Olomouc: FF UP, 2010. 101 s.). Tématu teen postav se však akademici a akademičky věnují selektivně a zejména z pohledu textuální analýzy, která je navíc omezena často jenom na fragmenty (celá řada analýz vzniká ještě před ukončením vysílání TV seriálu). Také zcela převažují práce

Kritika pramenů a literatury

Disertační práce *Diskurzivní analýza zobrazování neheterosexuálních teen postav v americké a britské fikční TV tvorbě od počátku 90. let 20. století do současnosti* má, jak je ostatně charakteristické pro texty v prostoru televizních studií, interdisciplinární charakter. Důsledkem je proto nutnost přistupovat k tématu z různých úhlů a tedy nutně čerpat i z různorodých pramenů a charakterově rozličné literatury. Problematickým se jeví především nedostatek literatury a pramenů reflektujících zobrazování alternativních sexuálních teen minorit v televizním médiu, a to i přes to, že vznikla celá řada prací zabývajících se LGBT+ minoritami v televizním vysílání[14].

V České republice v současné době neexistuje práce, která by se zabývala tématem reprezentace LGBT+ teen postav ve fikčním seriálu, ať už se jedná o seriál český[15], či zahraniční. Existují nicméně dílčí články, většinou popularizujícího charakteru, které obvykle vyzvedávají inovativní prvky či postavy televizní fikce.[16] V anglosaské teoreticko-analytické oblasti televizních studií pak absentují práce souhrnného a kontextuálního charakteru, které by se komplexně zabývaly přehledem teen tvorby nebo přímo přehledem LGBT+ teen reprezentací. Dílčí

zabývající se americkou televizní tvorbou a doposud neexistuje publikace, která by mezi sebou porovnávala reprezentace LGBT+ postav v britské a americké TV produkci.

[14] Např. AKASS, Kim – McCABE, Kim. *Reading L-Word.* 1. ed. New York: I. B. Tauris, 2006. 281 p.; AKASS, Kim – McCABE, Kim. *Reading Six Feet Under.* 1. ed. New York: I. B.Tauris, 2005. 273 p.; ARTHURS, Jane. *Television and Sexuality*. 1. ed. Berkshire: Open Univerzity Press, 2004. 202 p.; BECKER, Ron. *Gay TV and Straight America.* 1. ed. London: Rutgers University Press, 2006, 232 p.; DAVIS, Glyn – NEEDHAM, Gary. *Queer TV*. London: Routledge, 2009. 200 p.; STREITMATTER, Rodger. *From „Perverts" to „Fab Five".* 1. ed. New York: Routledge, 2009. 222 p.

[15] Jedním z důvodů je i fakt, že česká seriálová tvorba nedisponuje jinými než heterosexuálními teen postavami.

[16] Existují nicméně dílčí články, většinou popularizujícícho charakteru, které obvykle vyzvedávají inovativní prvky či postavy televizní fikce. Srov. FEIKUSOVÁ, Klára. Teen Wolf: Monstrum nebo hrdina, každý chce být rodina. In *25fps.cz* [online]. 13. 3. 2015 [cit. 30. 7. 2016]. Dostupné z: http://25fps.cz/2015/teen-wolf/.; CHLUMSKÁ, Eva. Queer as Folk. Seriál, kde sex hraje podružnou hlavní roli. *Cinepur*. 2009, č. 66, s. 15 – 16.; JANSOVÁ, Iveta. Posouvané hranice normativity. In *25fps.cz* [online]. 16. 1. 2015 [cit. 30. 7. 2016]. Dostupné z: http://25fps.cz/2015/faking-it/.; JEDLIČKOVÁ, Jana. Teens, tweens a televize. Od vzniku televizního teenagera po jeho současné dospívání. *Cinepur*. 2015, č. 99, s. 58 – 61.; MICHALIČKOVÁ, Kristýna. The 100: Proklínaná Třináctka. In *25fps.cz* [online]. 7. 7. 2016 [cit. 30. 7. 2016]. Dostupné z: http://25fps.cz/2016/the-100-proklinana-trinactka/. ad.

studie se zaměřují buď na zobrazování specifických minorit, nebo blíže konkretizují své téma na zobrazování minorit v určitém TV seriálu.[17] Stejně tak vznikají texty populárně orientovaného charakteru v denních periodikách, která ovšem nemají analytický charakter nebo jsou zaměřena právě na specifickou postavu či seriál a chybí jim tudíž širší kontext či srovnání s jinými podobnými nebo odlišnými případy TV tvorby. Mohou ale posloužit jako zdroj sekundárních informací důležitých pro načrtnutí kontextu zkoumaného tématu. Největším nedostatkem takovýchto textů je potom chybějící metodologický a teoretický aparát, který by alespoň rámcově osvětlil využité koncepty a používané pojmy, případně vytváří systém vlastní terminologie, který se odlišuje od obecně přijímaných pojmů a konceptů. Takovéto texty mívají často hodnotící charakter a autoři se explicitně vymezují vůči „správné“ či naopak „špatné“ reprezentaci minorit, aniž by byly tyto termíny předem zřetelně specifikovány a pozice autora textu ujasněna. Výsledky jejich hodnotícího přístupu jsou posléze samotnými autory vnímány jako exaktní fakta namísto interpretace závislé na kontextu dané analýzy.

Tato kapitola si neklade za cíl poskytnout vyčerpávající výčet a hodnocení veškeré literatury a pramenů, které jsou dostupné v kontextu mediální či přímo televizní analýzy re-prezentace LGBT+ minorit. Jejím cílem je především představit klíčové tituly (a prameny), ze kterých vycházím při analýze re-prezentace LGBT+ teen postav v americkém a britském TV vysílání. Úplný seznam literatury a pramenů je uveden v soupisu zdrojů disertační práce.

Vzhledem k vybrané metodologii a zkoumanému materiálu je nasnadě upozornit i na některá místa, která by se mohla zdát problematickými. Charakter zvoleného materiálu i vybraný přístup k samotné analýze nutně vyžadují interdisciplinární charakter práce. Přesto se domnívám, že zvolená metoda i výchozí teoretické koncepty (především teorie sociálního konstruktivismu a koncept ideologie podle Teuna A. van Dijka spadající mezi konstruktivistické teorie tzv. kritického paradigmatu v humanitních vědách) se vzájemně doplňují a podporují. S výše jmenovaným souvisí i fakt, že ačkoli je práce analytického charakteru, je takováto analýza v tradici konstruktivistických teorií chápána jako interpretace, tj.

[17] DAVIS, Glyn. *Queer as Folk*. London: British Film Institute, 2007. 135 p.; DAVIS, Glyn – DICKINSON, Kay (ed.). *Teen TV. Genre, consumption, identity.* London: BFI, 2004. 197 p.

získané materiály analyzuji, tzn. interpretuji právě v kontextu specifické mediální reprezentace minoritních teen postav, a proto není možné závěry vyplývající z této analýzy/interpretace přenášet do jiného kontextu bez jejich pozměnění. Jinými slovy, závěry prezentované v této práci je nutné s ohledem na teoretický a metodologický rámec chápat jako interpretaci závisející na daném kontextu a přijímaném ideologickém konceptu.

Prameny

Primárním pramenem pro kritickou diskurzivní analýzu LGBT+ teen postav jsou britské a americké seriály, ve kterých se pravidelně vyskytuje zástupce LGBT+ teen identity, tj. postava v hlavní nebo vedlejší roli objevující se ve více než 5 epizodách seriálu, ve věkovém rozmezí 13 - 19 let.[18] Určujícím prvkem je tedy postava charakterizovaná jako teenager/ka, nikoli žánr tzv. teen dramatu.[19] V analyzovaných seriálech se proto neocitají pouze teen dramata, ale také série přiřaditelné k jiným žánrům. Na rozdíl od většiny textů analyzujících LGBT+ teen postavy se tedy budu věnovat i jiným žánrům a formátům než teen dramatu. Z tohoto pohledu je např. zajímavý způsob zobrazování LGBT+ teen postav v tzv. quality TV[20] nebo tzv. dramedy seriálech, které kombinují žánr komedie a subžánr situační komedie s dramatickými formami, nejčastěji psychologickým a teen

[18] Aby byl pramen s takovouto postavou zařazen do analyzovaného souboru materiálů, musí mít v době svého coming outu (tj. „veřejné“ oznámení sexuální orientace) postava věk v rozmezí 13 - 18 let. Důvodem takovéto podmínky je fakt, že celá řada seriálů s LGBT+ postavami pracuje s tématem coming outu až v době, kdy se ocitají na vysoké škole. Postava prochází nejen změnou vyvolanou veřejným oznámením odlišné sexuální orientace, ale také čelí dalším změnám na narativní, tematické i psychologické úrovni. Charakter postavy se tedy celkově proměňuje a postava se obvykle ocitá ve fázi mezi teenagerem a dospělým jedincem. Cílem této práce je analyzovat teen postavy a jejich mediální re-prezentaci, proto volím takovéto věkové omezení. Důsledkem je vyloučení některých seriálů a postav, které obvykle bývají na základě konvence označovány jako LGBT+ teen postavy, ačkoli formálně jimi nejsou. Na mysli mám např. postavu Willow ze seriálu *Buffy: The Vampire Slayer*/Buffy: Přemožitelka upírů nebo postavu Willa Hortona a Sonnyho Kiriakise z americké mýdlové opery *Days of Our Lives*/Tak jde čas.

[19] Většina analýz týkajících se teen postav ve fikční TV tvorbě se věnuje právě žánru teen dramatu. Analýzy LGBT+ teen postav v tomto směru nejsou výjimkou. Ve větší míře jsou pak doplňovány i o postavy z mýdlových oper, ve kterých se s LGBT+ teen postavami také frekventovaně setkáváme posledních několik let. Další žánry jsou obvykle přehlíženy nebo zcela ignorovány.

[20] *Shameless* (Ian), *Shameless US* (Ian), *Queer as Folk* (Nate Maloney), *Queer as Folk US* (Justin Taylor), *The Killing* (Bullet) ad.

dramatem, případně sociálním dramatem.[21] V posledních cca 5 letech jsou také populární seriály ocitajícíc se žánrově na pomezí sci-fi a teen dramatu[22] nebo paranormální fikce a teen dramatu.[23]

Původním záměrem bylo v disertační práci prezentovat případové analýzy všech seriálů a sérií, které zobrazují pravidelné LGBT+ teen postavy. S ohledem na rozsah jednotlivých analýz jsem nakonec tuto myšlenku opustila a zvolila zástupný model několika vybraných seriálů, které prezentují výběr možných způsobů reprezentací LGBT+ teen postav v britské a americké tvorbě. Odrazovým bodem jsou jedny z prvních dvou TV seriálů, které pracovaly s postavami LGBT+ teenagerů, *My So Called Life*[24] a *Dawson's Creek*[25]. Oba zástupci žánru teen tvorby, proti kterým se vymezují následující reprezentace této skupiny postav. A to jak v USA, tak ve Velké Británii, kam se zejména žánr teen dramatu importoval ze Spojených států. Další prezentované detailní analýzy byly vybrány s ohledem na specifičnost práce se sledovanými postavami. Po delší úvaze jsem se rozhodla neprezentovat analýzy nejvíce diskutovaných seriálů (např. *Glee*[26], *Skins*[27], *Queer as Folk*[28] a *Queer as Folk US*[29], *The O.C*[30], *Shameless*[31] a *Shameless US*[32]), ale soustředit se na méně známé příklady současné i již odvysílané TV tvorby se sledovanými minoritními charaktery. Na tomto místě chci ovšem upozornit, že jsem analyzovala všechny seriály a série s LGBT+ teen postavami a některé příklady

[21] Např. *United States of Tara*/Svět podle Tary (Marshall), *Faking IT* (Karma, Amy), *Skins* (Maxxie, Naomi, Emily, Adam, Frankie), *Skins US* (Tea) ad.

[22] *The 100.* [TV seriál] Developed by: Jason Rothenberg. USA: The CW, 2014. 45 ep.

[23] *Teen Wolf.* [TV seriál] Developed by: Jeff Davis. USA: MTV, 2011 - současnost. 80 ep.

[24] *My So Called Life*. [TV seriál] Created by: Winnie Holzman. USA: ABC, 1994 – 1995. 19 ep.

[25] *Dawson `s Creek.* [TV seriál] Created by: Kevin Williamson. USA: The WB, 1998 - 2003. 128 ep.

[26] *Glee.* [TV seriál] Created by: Ryan Murphy, Brad Falchuk, Ian Brennan. USA: FOX, 2009 - 2015. 121 ep.

[27] *Skins.* [TV seriál] Created by: Bryan Elsley, Jamie Brittain. UK: Channel4, 2007 - 2013. 61 ep.

[28] *Queer as Folk.* [TV seriál] Created by: Russell T. Davies. UK: Channel4, 1999 - 2000. 10 ep.

[29] *Queer as Folk US.* [TV seriál] Developed by: Ron Cowen, Daniel Lipman. USA: Showtime, 2000 - 2005. 83 ep.

[30] *The O.C.*. [TV seriál] Created by: Josh Schwartz. USA: FOX, 2003 - 2007. 92 ep.

[31] *Shameless.* [TV seriál] Created by: Paul Abbott. UK: Channel4, 2004 - 2013. 139 ep.

[32] *Shameless US.* [TV seriál] Developed by: John Wells. USA: Showtime, 2011 - současnost. 72 ep.

uvádím v kapitole týkající se specifických projevů sledovaných reprezentací.[33] Pouze jsem se rozhodla využít závěrů těchto dílčích analýz, namísto uveřejnění celého rozboru. Krom pramených zdrojů pak samozřejmě využívám i dostupné literatury týkající se analyzovaných seriálů a sérií, pokud existuje.

Literatura

Téma televizní tvorby určené teenagerům a obsahující postavy dospívajících a dospívajících náležejících k (jakýmkoli) minoritám je doposud nedostatečně probádané zejména v akademickém diskurzu. Popularizační texty, recenzní útvary a fanouškovské blogy zasvěcené televizní tvorbě samozřejmě k dispozici jsou, poznamenává je ovšem silný příklon k prezentaci názorových a hodnotících stanovisek a mnohdy také nekvalitní práce s fakty, která jsou přejímána bez ověření či podrobení kritickému pohledu. Přesto jsou některé z nich cennými zdroji užitými i v této disertaci.[34] Neznamená to ovšem, že neexistují publikace, zejména monografické práce a sborníky, které se věnují části tohoto tématu v prostoru alespoň jedné dvou kapitol, případně se věnují teen postavám v televizním vysílání bez bližšího odkazu k alternativním sexuálním orientacím.[35] Takovéto práce vedle zmíněných pramenů činí základní informační materiál pro moji disertaci.[36]

Všechny reflektované tituly jsou metodologicky zařaditelné k publikacím vycházejícím z oboru humanitních studií, především potom mediálních a

[33] Soupis všech analyzovaných seriálů s pravidelnými LGBT+ teen postavami je uveden v kapitole *Zdroje* v závěru práce.

[34] Krom jiného např. BERRIDGE, Susan. Glue, E4 and British teen drama. In *CSTonline.tv* [online]. 15. 11. 2014 [cit. 18. 8. 2016]. Dostupné z: http://cstonline.tv/glue-e4-and-british-teen-drama.; FRAMKE, Caroline, ZARACCINA, Javier, FROSTENSON, Sarah. All the TV character deaths of 2015 - '16, in one chart. In *Vox.com* [online]. 1. 6. 2016 [cit. 30. 7. 2016]. Dostupné z: http://www.vox.com/a/tv-deaths-lgbt-diversity.; GLOCAROVÁ, Jana. Klukandy a divošky na cestě za dospělostí. Filmové adaptace dívčích young adult románů. *Cinepur*. 2015, č. 99, s. 54 – 57.; HEATHER. Glee, Dawson's Creek, and representing queer teens. In *Vulgar Details* [online]. 12. 6. 2010 [cit. 12. 8. 2016]. Dostupné z: http://vulgar-details.blogspot.cz/2010/05/glee-dawsons-creek-and-representing.html.

[35] Za nejvýraznější považuji práce Glyna Davise a Garyho Needhama Queer TV a Glyna Davise a Kay Richardson Teen TV: DAVIS, Glyn – NEEDHAM, Gary (ed.). *Queer TV. Theories, histories, politics.* London: Routledge, 2009. 200 p.; DAVIS, Glyn – DICKINSON, Kay (ed.). *Teen TV. Genre, consumption, identity.* London: BFI, 2004. 197 s.

[36] Na tomto místě se věnuji pouze vybranému vzorku využité literatury, nepostihuji tedy všechny použité texty. Publikace vybírám s ohledem na jejich důležitost a relevantní informační nasycenost v kontextu této práce.

televizních studií čerpajících a stavějících na teoretických konceptech tzv. birminghamské školy kulturálních studií. Navazují a přebírají tedy teorie a metodologie z oblasti kritického a post-kritického paradigmatu ve výzkumu médií. Všechny tituly současně přebírají konstruktivistickou pozici nazírání na tvorbu mediálních obsahů, tj. média jsou chápána jako tvůrci mediálních obsahů a ony obsahy jsou vnímány a interpretovány jako uměle vytvářené konstrukty, které mají většinou svůj původ v „realitě“, ale zároveň ji nikterak neodrážejí a nekopírují.[37] V kontextu teorie reciprocity perspektiv jsou pak sama média a jejich obsahy chápány a interpretovány jako konstrukty vytvářené a dotvářené společností, jejíž jsou součástí. Jinými slovy, média se podílejí na produkci tzv. symbolických významů šířených a osvojovaných ve společnosti a zároveň jsou jimi sama utvářena a formována.

Podle tematického zařazení a vztahu k tématu LGBT+ teen postav ve fikčním TV vysílání řadím klíčovou literaturu do čtyř základních skupin. První skupinou jsou knihy reflektující užitou metodologii a základní teoretický koncept teorie sociálního konstruktivismu. Kniha *Sociální konstrukce reality*[38] Petera Bergera a Thomase Luckmanna už byla zmíněna. Jedná se o široce uznávaný, přístup k analýze tzv. sociální reality, v tomto kontextu analýzy mediálních sdělení či obecněji řečeno kulturních produktů, který je dané teoretické oblasti vlastní už od konce 60. let minulého století. Kniha daný koncept detailně představuje a upozorňuje na dílčí způsoby možného využití v praxi. Představovanou teorii přijímám a vycházím z ní jednak osvojením kritické diskurzivní analýzy[39] při interpretaci zkoumaného materiálu, jednak chápáním mediálních sdělení, konkrétně obrazu LGBT+ teen postav ve fikční TV, jako uměle utvářených, umístěných v konkrétním kontextu, který je těmito zobrazeními ovlivňován a zpětně onen obraz ovlivňuje také. Důležitým bodem je současně dělení diskurzu na dominantní a

[37] BERGER, Peter, LUCKMAN, Thomas. *Sociální konstrukce reality.* Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury, 1999. 214 s.

[38] Tamtéž.

[39] Kritická diskurzivní analýza vychází z teorie sociálního konstruktivismu a obecně z konstruovaného charakteru mediálních sdělení. Současně také přijímá koncept ideologie jako sdíleného souboru významů, které jsou umístěny a interpretovány v určitém konkrétním kontextu. Viz BERGER, Peter - LUCKMANN, Thomas. *Sociální konstrukce reality*. Praha: Centrum pro studium demokracie a kultury, 1992, 214 s. a VAN DIJK, Teun. Ideology and discourse analysis. *Journal of Political Ideologies*, 11, 2006, vol. 2, p. 115-140.

subverzivní, přičemž členové a osvojovatelé norem a hodnot dominantních diskurzů jsou v kontextu teorie sociální konstrukce reality chápáni jako nastolovatelé tematicko-významové agendy a v daných diskurzech jsou prezentování „pozitivně“, kdežto členové a zastánci norem a hodnot subverzivních diskurzů jsou v jejich přímé opozici. V tomto kontextu bývají alternativní sexuální minority chápány jako zástupci subverzivních diskurzů, dominantním diskurzem je většinou heterosexualita, která se v dané společnosti stává závaznou a doporučenou normou.[40] V rámci konkrétních analýz uvedených pramenů se pak zaměřuji na příslušnost LGBT+ teen postav buď k dominantnímu, nebo subverzivnímu diskurzu a zkoumám, zda skutečně platí předpokládaná dynamika heterosexuální většina vs. menšina zastoupená alternativními sexuálními a genderovými orientacemi a identitami. Případně jak se tento vztah proměňuje a kam přesně na základě čeho jsou zařazovány televizní obrazy LGBT+ teenagerů. Klíčovým je také chápání jazyka jako nejdůležitějšího znakového systému lidské společnosti.[41] Jazyk v kontextu sociální konstrukce reality zastává místo tvůrce a přenašeče symbolických významů, tj. pomáhá konstruovat realitu a je jí zpětně také utvářen. S odkazem na téma disertační práce a s vědomím, že i tento prvek dále přejímá van Dijk pro svoji kritickou diskurzivní analýzu předesílám, že jazyk je pro konstruktivisty a konstruktivistky také odrazem nerovností ve společnosti a současně jejich tvůrcem, tj. jazyk reflektuje ideologické mechanismy ve společnosti a pomáhá je také formovat, a proto je důležité jej zkoumat.

U metodologické části, konkrétně u stanovení metody využité v této disertaci, vycházím především z publikace *Ideology* Teuna A. van Dijka. Van Dijk se zabývá studiem diskurzních praktik ve vztahu k ideologii již několik desetiletí a jeho tvorba je v této oblasti poměrně rozsáhlá. Knihu *Ideology* uvádím tedy především jako hlavní metodologický zdroj této práce a zároveň jako příklad van Dijkova metodologického přístupu/nástroje analýzy textu v širším slova smyslu. Ideologii chápe jako systém idejí, resp. systém sdílených reprezentací sociálních

[40] BERGER, Peter - LUCKMANN, Thomas. *Sociální konstrukce reality*. Praha: Centrum pro studium demokracie a kultury, 1992, 214 s.

[41] Tamtéž, s. 41.

skupin a jejich hodnotová uspořádání.[42] „*Tyto sociální reprezentace definují sociální identitu skupiny, což jinými slovy znamená, že představují sdílená přesvědčení o základních podmínkách a způsobech existence a reprodukce takové skupiny. Ideologie upřesňují, jaké obecné kulturní hodnoty jsou pro konkrétní skupinu relevantní a jaké nikoli.*“[43] V kontextu disertační práce představuje publikace směrodatný materiál jednak pro strukturování práce, jednak jako zdroj informací o dané metodologii. Van Dijk své analýzy směřuje převážně na sémiologickou textuální analýzu žurnalistických sdělení (se zaměřením na tři dílčí roviny: a) sémantika, b) pragmatika a c) syntax) v kontextu výzkumu reprezentace rasy v denním zpravodajství. Z tohoto důvodu přijímám z jeho poznatků především definici ideologie, která dle mého názoru odpovídá definici ideologie podle sociálně konstruktivistických teorií, a skrze kterou lze nahlížet problematiku reprezentace sexuality a jejího ideologického potenciálu v TV médiu. Dílčí prvky samotné analýzy aplikuji nejen na „text“ (v kontextu výzkumu médií se textem rozumí nikoli pouze psaný text, ale s odkazem na strukturalismus a poststrukturalismus mediální sdělení jako takové), tj. dialog a psané formy textu (např. titulky apod.), ale také na obraz, čímž van Dijkův koncept nutně rozšiřuji.[44] V konkrétních analýzách tedy postihuji více vrstev, než jakým se obvykle věnuje van Dijk, případně je konfrontuji s odlišnými kontexty, než by musel nutně konfrontovat van Dijk při svých analýzách TV zpravodajství.

Druhá skupina publikací, ze které vycházím, je charakteristická svým obecně deskriptivním přístupem k praktikám, normám a konvencím televizního média. Téma reprezentace teen postav, ani téma reprezentace LGBT+ postav se v knihách obvykle nevyskytuje, na druhou stranu v rámci svých omezených možností reflektují přístup TV média k minoritám nebo zobrazování identity jako takové. Publikace využívám zejména jako informační zdroj kontextového charakteru. Poskytnuté informace využívám k zasazení získaných poznatků o reprezentaci LGBT+ teen postav do širšího kontextu TV média, prvku, který je

[42] VAN DIJK, Teun. *Ideology*. London: Sage Publications, 1998, 365 p.

[43] JEDLIČKOVÁ, Jana. *Tři etapy zobrazování LGBT postav v amerických a evropských seriálech a sériích.* Bakalářská diplomová práce, Filozofická fakulta UP v Olomouci. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2010, s. 15.

[44] Detailněji viz kapitola *Metodologie a teoretická východiska.*

vyžadován při zvolení kritické diskurzní analýzy jako hlavního metodologického aparátu. Stěžejní publikací je především *Television and American Culture* Jasona Mittella[45], která popisuje a do kontextu americké spotřební a politicko-sociální kultury zasazuje televizi jako svébytné médium. Mechanizmy televize popisuje a interpretuje od jejích produkčních a distribučních specifik, přes přístup publik k médiu a média k publikům, až po již zmíněné praktiky reprezentací identit, jejich příčiny a následky a teoretické přístupy k takovýmto reprezentacím. Informace o produkčních a distribučních charakteristikách využívám jako dodatkové, nicméně *sekci 2: Television Meaning*[46] věnující se tvorbě významů a reprezentacím identit považuji za důležitou v kontextu této práce. Mittell shrnuje jednak možné přístupy k prezentacím (např. textuální analýza, konstruktivistické analýzy aj.), jednak uvádí příklady konkrétních případových studií amerických seriálů, tematicky zaměřených na konstrukci identity rasy, etnicity, genderu a sexuální orientace. Zejména poslední zmiňovaná kategorie poskytuje informativní rámec pro tuto disertační práci a umožňuje vhled do kontextu americké kultury ve spojení s TV vysíláním. Druhou knihou sloužící jako zdroj kontextových informací o TV médiu je publikace Victorie O`Donnell *Television Criticism*[47]. Slouží spíše jako průvodce TV médiem, od marketingových praktik média, přes diváctví a programování, až po současné znaky TV vysílání. Stejně jako v případě Jasona Mittella, využívám zobecňující a deskriptivně formulované informace o TV pro konstrukci kontextu, ve kterém se reprezentace LGBT+ teen postav pohybují. Klíčová je zejména kapitola *Representation and its audience*[48] a *Postmodernism*[49], které poukazují na současné posuny v reprezentaci identit na TV obrazovkách a nastiňují jejich možné důvody. Tyto dvě publikace doplňuji ještě o další zdroje věnující se primárně TV průmyslu ve Velké Británii a Spojených státech amerických. Monografie Jane Arthurs *Television and sexuality. Regulation and the politics of taste* např. poskytuje poznatky z oblasti pravidel reprezentací sexuality a sexu především v britské

[45] MITTELL, Jason. *Television and American Culture.* 1. ed. New York: Oxford University Press, 2010, 465 p.

[46] Tamtéž, s. 159-355.

[47] O`DONNELL, V.: *Television Criticism.* 2. ed. Los Angeles: SAGE Publications, 2013, 239 p.

[48] Tamtéž, s. 149-164.

[49] Tamtéž, s. 165-178.

televizi[50], Ron Becker ve své *Gay TV and straight America*[51] analyzuje společenské normy a zákony regulující homosexualitu v prostředí televizní tvorby[52], publikace *The American Television Industry*[53], *The television will be revolutionized*[54] a *The Television history book*[55] jsou pak doplňujícími zdroji k Mittelově knize. Využívám je k rozšíření a potvrzování stavu amerického a britského televizního průmyslu a proměn v komunikaci mezi diváky a divačkami a televizní institucí.

Třetí klíčovou skupinou publikací užitých jako informační zdroj pro stanovené téma jsou knihy, převážně monografie a sborníky, které se buď přímo věnují tématu teen postav v TV vysílání, nebo se věnují tématu, či konkrétnímu TV seriálu, který takové postavy (i LGBT+ zástupce) obsahuje. Autoři těchto publikací už čtenáře seznamují se svou konkrétní interpretací daného problému či tématu, vycházejíce často z nedůsledně popsaného kontextu, ve kterém se seriál analyzuje či z nepřesné specifikace terminologie (viz výše). Je tedy problematické přejímat takováto zjištění jako fakta. Je nutné k nim přistupovat právě jako ke specifickým interpretacím, a vždy se odkazovat zpět ke kontextu a době, ve kterém byla vytvořena. Na tomto místě zmíním tři základní publikace. První z nich je *Teen TV* editovaná Glynem Davisem a Kay Dickinson[56]. Monografie se zabývá, jak již název

[50] Reprezentace sexuálního aktu jsou klíčové, zejména vzpomeneme-li si, že homosexuální postavy bývaly reprezentovány/kódovány pro diváky a divačky zejména skrze sexuální akty či činnosti, které domněle k sexuálnímu aktu vedly. V tomto kontextu významně např. vzrůstá úloha prostého polibku jako zástupného aktu za sexuální styk, který bylo problematické explicitně zobrazit i u heterosexuálních postav. ARTHURS, Jane. *Television and sexuality. Regulation and the politics of taste*. New York: Open University Press, 2004. 188 p.

[51] BECKER, Ron. *Gay TV and straight America*. New Brunswick, New Jersey, London: Rutgers University Press, 2006. 283 p.

[52] Jmenovitě se kupříkladu zaměřuje na tzv. DOMA, Defence of Marriage Act, politiku Don't Ask, Don't Tell aj. Shodou okolností postupně během Obamovy administrativy zrušené zákony a vyhlášky, které se zdánlivě teen postav netýkají, ale ovlivňují zobrazování rodiny ve fikční TV tvorbě, jejíž součástí jsou velice často i teen postavy. Ne náhodou právě během Obamovy administrativy narostl výrazně počet LGBT+ teen postav v americkém TV vysílání. (Srov. Where we are on TV report. 2005 -2014. [pdf soubor] GLAAD. [cit. 20. 8. 2016])

[53] CURTIN, Michael – SHATTUC, Jane. *The American Television Industry*. London: Palgrave Macmillan, 2012. 202 p.

[54] LOTZ, Amanda D. *The television will be revolutionized*. New York, London: New York University Press, 2014. p. 21 – 52, 167 – 205.

[55] HILMES, Michelle (ed.). *The Television history book.* London: Palgrave Macmillan, 2003. p. 50 – 54.

[56] DAVIS, Glyn - DICKINSON, Kay. *Teen TV: Genre, Consumption and Identity.* London: Palgrave MacMillan, 2011, 197 s.

napovídá, žánrem teen dramatu, resp. pořadů určených teen divákovi. Svou charakteristikou tedy nespadá přímo do tématu práce, protože v tomto kontextu je klíčový věk postavy, nikoli žánrové zařazení. Dickinson s Davisem nicméně vybrali takové příspěvky, které pomáhají charakterizovat některé základní znaky konstrukce teen postavy bez ohledu na sexuální orientaci a gender, které přejímám, a současně v kapitole *„Saying it out loud": Revealing Television`s Queer Teens*[57] Glyn Davis analyzuje i zástupce britské a americké televize. Nevýhodou této kapitoly je Davisovo zaměření na nejznámější příklady (*My So Called Life*/Tak tohle je můj život, *Dawson`s Creek*/Dawsonův svět, *Buffy: The Vampire Slayer*/Buffy: Přemožitelka upírů ad.) a nezmínění ostatních, byť v mnohém progresivnějších příkladů (např. *The United Stats of Tara*/Svět podle Tary, *Skins*). Kapitola tak působí spíše jako shrnutí základních znaků konstrukce LGBT+ teen postav v žánru „klasické" teen TV, inovativní tvorbě se nevěnuje. Zmíněný kontext konstrukce LGBT+ je nicméně pro tuto disertační práci důležitý, a proto z něj vycházím, byť s vědomím jistých nedostatků.

O poznání informačně nasycenější je publikace Stephena Tropiana *The Prime Time Closet: A History of Gays and Lesbians on TV*. LGBT+ teen postavám je taktéž věnována pouze jedna kapitola, nicméně Tropiano se snaží postihnout každý seriál, ve kterém se nějaká taková postava vyskytla. Jednak popisuje a zasazuje do historicko-politického rámce, jednak interpretuje některé znaky konstrukce LGBT+ teen postav v americké televizi. Nedostatkem je jistá metodologická neslučitelnost s mou disertační prací, neboť Tropiano zmiňuje i takové seriály, ve kterých se objevuje jen epizodní LGBT+ teen postava, tedy taková, která se obvykle objeví jenom jednou. Takové postavy ale nejsou předmětem této práce. Současně také svým historiografickým přehledem a jeho interpretací končí v roce 2002, tedy v momentě, kdy se americká reprezentace LGBT+ teen postav a LGBT+ postav obecně dostala do další fáze zobrazování odlišující se v mnoha znacích od Tropianových výstupů. Jeho detailní přehled daných seriálů obsahujících LGBT+ postavy je ovšem pro danou práci přínosný, stejně jako jeho interpretační stanoviska, která konfrontuji se svými závěry.

[57] DAVIS, Glyn - DICKINSON, Kay. *Teen TV: Genre, Consumption and Identity*. London: Palgrave MacMillan, 2011, s. 127-140.

Výše zmíněné publikace se věnují LGBT+ teen postavám v kontextu americké televize a kultury. Britská teen TV není dodnes zmapována, výjimku tvoří již zmiňované popularizační online texty zaměřující se na konkrétní seriály či konkrétní postavy. Ani v kontextu britské LGBT+ televizní tvorby není situace kolem publikování odborných textů lepší. Jednou z výjimek je třetí příklad primárního materiálu analytické a historiografické povahy, tj. disertační práce Natalie Edwards *Queer British Television: Policy and Practise 1997-2007*[58]. Edwards mapuje britskou LGBT+ TV tvorbu a interpretuje ji skrze sociopolitický a historický kontext Velké Británie. Za klíčové považuje období, kdy byl do čela britské vlády zvolen Tony Blair. Seriály s LGBT+ postavami analyzuje s ohledem na televizní specifika konstrukce identity a právě s ohledem na ekonomické a politické tlaky, které tyto reprezentace formují. Edwards se nevěnuje LGBT+ teen postavám, zmiňuje ale některé britské teen seriály, které do takovéto kategorie náleží (např. *Skins*, *Sugar Rush*). Její disertační práce je cenná zejména pro britský politický a kulturní kontext a pro informace o seriálech s LGBT+ postavami. Edwards vychází metodologicky taktéž z van Dijkovy kritické diskurzivní analýzy, pojímání heterosexuality jako dominantní ideologie v kontextu Velké Británie a z teorií sociálního konstruktivismu. Zvláštní pozornost věnuje neoliberalismu, který se ukázal jako jeden z klíčových faktorů, které stojí za proměnami v reprezentacích LGBT+ teen postav jak v britské, tak v americké televizi.

Poslední skupinou zdrojů, které využívám, je literatura, ať už tištěná či online publikovaná, která náleží do oboru marketingu a recepčních studií, případně do oblasti kulturálních studií jako takových, a věnuje se jednak konstrukci kategorie dětství a dospívání, jednak formám a proměnám mediálních/televizních publik od 90. let 20. století do současnosti. Středem mé pozornosti jsou především tzv. generace X a Y, jinými slovy mileniálové, kteří jak na základě mnou prováděných analýz, tak na základě již zmíněných textů poměrně zásadně ovlivňují podoby LGBT+ teen reprezentací v televizním médiu. Využité zdroje slouží k charakterizaci těchto generací a k vykreslení jejich předpokládaného hodnotového systému, stejně jako specifických komunikačních návyků v interakci s mediálními,

[58] EDWARDS, Natalie. *Queer British Television: Policy And Practise, 1997-2007*. Ph.D. Thesis, The University of Nottingham, School of American And Canadian Studies. Nottingham: 2010, 296 p.

v tomto případě televizními, obsahy. V neposlední řadě krátce nastiňuji také pozici televize a marketingových analytiků vůči těmto generacím. V této disertaci mě totiž nezajímá, jak mileniálové vnímají a přijímají LGBT+ teen publika, ale jak tvůrci TV pořadů a samotná TV instituce reaguje na tyto mladé spotřebitele a spotřebitelky, ve snaze je oslovit. Využívám proto poznatků z textu *Men & status: A cause without rebels – millennials and the changing meaning of cool*[59] Bretta a Kate McKayových, kteří podrobně mapují proměnu hodnotových stanovisek několika generací dospívajících lidí, převážně ve Spojených státech, ovšem kontextově jsou jejich závěry srovnatelné i s Velkou Británií. McKayovi se zejména soustředí na vystižení vztahu současných mladých generací ve věku od cca 20 do cca 35 let k tzv. „tradičním společenským hodnotám" jako je podoba milostného vztahu, rodina, manželství nebo i emocionální uspokojení a sex. Jejich závěry přebírám a využívám je jako jednu z dalších částí k dokreslení kontextu vzniku a distribuce LGBT+ teen postav, které jsou právě těmto generacím prodávány. Přínosný je pro můj výzkum taktéž článek Sidneyeve Matrix *The Netflix effect: Teens, binge watching, and on-demand digital media trends*. Matrix se sice ve svém výzkumu zabývá specifickými formami konzumace netflixové původní seriálové tvorby mileniály, což není předmětem této práce, ale zároveň podrobně charakterizuje techniky konzumace „klasických" televizních pořadů, kterým se Netflix snaží konkurovat. Stejně tak vymezuje ze spotřebitelského hlediska právě generace X a Y. Její závěry také přebírám a opět využívám pro nastínění kontextu reprezentací LGBT+ teen identit. Kapitoly věnující se konstrukci dětství a dospívání jednak pomáhají pochopit, proč je reprezentace dospívajících v televizi vnímána jako problematická, ale pomáhají také doložit dětství jako konstrukt, který slouží specifickým funkcím ve společnosti. V rámci televizního vysílání pak pomáhá osvětlit proměny vztahu média k této specifické cílové skupině. Zásadní knihou pro mne v tomto bodě byla kolektivní monografie Henryho Jenkinse *The children's culture reader.*[60]

[59] McKAY, Brett – McKAY, Kate. Men & status: A cause without rebels – millennials and the changing meaning of cool. In *Art of Manliness* [online]. 2. 12. 2015 [cit. 15. 8. 2016]. Dostupné z: http://www.artofmanliness.com/2015/12/02/men-status-a-cause-without-rebels-millennials-and-the-changing-meaning-of-cool/.

[60] JENKINS, Henry (ed.). *The children's culture reader.* New York: New York University Press, 1998. 532 p.

Součástí zdrojů této práce je i několik filmových a televizních dokumentů, mapujících vývoj hnutí za gay a lesbická práva ve Spojených státech a ve Velké Británii[61] a dokumenty, které se zabývají otázkou televizních popkulturních reprezentací homosexuálních a transgender minorit[62]. Všechny tyto filmy a TV pořady jsou nicméně datově zařaditelné nejpozději na počátek nového tisíciletí, tj. obsahují místy zastaralé koncepty a předpoklady vývoje televizního média. Na druhou stranu jsou přínosné pro svůj historický charakter. Čerpám z nich proto zejména informace o vývoji hnutí a o pozici dospívajících v rámci daných lidsko-právních hnutí. Kompletní seznam zdrojů je uveden v závěru práce spolu s obrazovou přílohou doplňující analytické kapitoly disertace.

[61] *40 Years Out.* [TV dokument] Directed by: David Coleman. UK: Channel4. 2007. 47 min.; *After Stonewall* [filmový dokument] Directed by: John Scagliotti. USA. 1999. 88 min.; *Before Stonewall: The Making of a Gay and Lesbian Community* [filmový dokument] Directed by: Greta Schiller. USA. 1984. 87 min.; *Pride divide.* [filmový dokument] Directed by: Paris Pirier. USA. 1997. 57 min.

[62] *Further off straight and narrow: New Gay Visibility on Television 1998 - 2006* [filmový dokument] Directed by: Katherine E. Sender. USA. 2006. 61 min.; *Totally gay!* [TV dokument] *Directed by:* Wash Westmoreland. USA: VH1. 2003. 45 min.

Metodologie a teoretická východiska

Cílem této disertační práce je popsat způsoby zobrazování neheterosexuálních teen postav v americkém a britském fikčním televizním vysílání a prostřednictvím kritické diskurzivní analýzy (metoda Teuna A. van Dijka) a analýzy postavy (Richard Dyer, Jeremy Butler, s využitím některých termínů Johna Fiskeho a Jasona Mittella[63]) je interpretovat v kontextu tzv. heteronormativity.

Heteronormativita v kontextu teorií ideologie

Samotný pojem heteronormativita či heterosexuální ideologie se v akademickém diskurzu vyskytuje od 80. let a na počátku 90. let 20. století v souvislosti s pracemi teoretiků a teoretiček přiřazovaných ke queer teorii. Klíčovými jsou zejména Michael Warner, Gayle Rubin[64], Adrienne Rich[65] a po roce 2000 také Samuel A. Chambers[66], jejichž výzkumný zájem směřuje do oblasti socio-kulturní analýzy alternativních sexuálních identit.

Warner ve studii *Introduction: Fear of a Queer Planet* přímo hovoří o heterosexuální ideologii, kterou považuje za jeden z dílčích vlivů na konstituování

[63] Z knihy *Complex TV* Jasona Mittella využívám zejména koncepci hloubky a vývoje postavy, stejně jako využívám Mittellovy definice tzv. komplexního seriálu a postavy, která je pro tento druh seriálové tvorby podle Mittella typická. (Analyzovanými komplexními seriály jsou např. *The 100, Dawson`s Creek, Glue ad.*) John Fiske v publikaci *Television culture* poskytuje základní teoretický rámec pro analýzu televizní postavy realistickým a strukturalistickým způsobem. Důležité jsou také jeho poznámky k maskulinním a femininním žánrům. *Television culture* byla poprvé vydána roku 1987, revidovaná vydání příliš knihu neaktualizovala stran soudobých příkladů a posunů v TV tvorbě. Řada poznatků je tak sice stále platná či dobově příznačná, nicméně jako primární zdroj ji lze využít pouze ve výše zmíněných případech. Z tohoto důvodu jsou také mými hlavními opěrnými body v analýze postavy Butler a Dyer.

[64] Klíčové práce Gayle Rubin věnované heteronormativitě byly napsány už v polovině 80. let, nicméně k jejich popularizaci dochází zejména od počátku let 90. viz esej *Thinking Sex: Notes for a Radical Theory of the Politics of Sexuality*, 1984. Publikováno také v RUBIN, Gayle. Thinking Sex: Notes for a Radical Theory of the Politics of Sexuality. In NARDI, M. Peter – SCHNEIDER, E. Beth (ed.). *Social perspectives in lesbian and gay studies. A reader.* London, New York: Routledge: 1998. p. 100 – 133.

[65] RICH, Adrianne. *Blood, bread and poetry: selected prose, 1979 – 1985*. London: Virago, 1986. 238 p.

[66] CHAMBERS, Samuel A. An Incalculable Effect: Subversions of heteronormativity. *Political studies.* 2007, no. 3, p. 656 – 679.

společnosti. Heterosexualita je jako platná a dominantní norma nedílnou součástí společenských institucí a umožňuje tak heterosexuálním jedincům identifikovat sebe sama jako společnost. Tedy něco, co není umožněno jedincům, kteří se jako heterosexuální neidentifikují nebo je tak neidentifikuje sama společnost z heterosexuálních jedinců složená.[67] Z logiky věci tak ve společnosti skrze heterosexuální ideologii dochází k normalizaci jednoho typu sexuality, který ovlivňuje institucionální uspořádání daného celku, a na druhé straně k vydělení a dle Warnerových slov utiskování, stigmatizování a marginalizování těch sexualit, které heterosexuální nejsou.[68] Warner upozorňuje, že z hlediska procesu socializace jsou „nejzranitelnější" skupinou členů společnosti děti a dospívající (teenageři), u kterých je vliv heteronormativity na ustavování identity a náhledu na svět kolem nejsilnější.[69]

Gayle Rubin vztahuje heteronormativitu do kontextu s koncepty třetí vlny feminismu a chápe ji jako patriarchální koncept, který ustavuje co je normální a co deviantní, přičemž ve vztahu k ženám (na které se Rubin orientuje ve svých pracích dominantně) tato převládající společenská norma diktuje modely chování a jednání na úrovni každodenní participace lidí ve společnosti.[70] Adrienne Rich je v kontextu teorií heteronormativity citována zejména v souvislosti s pojmem kompulzivní heterosexualita.[71]

V eseji „Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence" datované do roku 1980 (publikováno v roce 1986 jako součást knihy *Blood, Bread, and*

[67] Warner, Michael. Introduction: Fear of a Queer Planet. *Social Text.* 1991, no. 29, p. 3 – 17.

[68] Tamtéž.

[69] V souvislosti s kontextem raných 90. let se Warner oprávněně domnívá, že heteronormativita nutí neheterosexuální jedince zaujímat ve společnosti podřadné místo, neumožňuje jim být součástí mainstreamu a ve všech společenských uskupeních západní společnosti veskrze funguje na základě stejných podmínek. S ohledem na současný stav britské a americké společnosti lze nicméně s takovými tvrzeními polemizovat. Neznamená to ovšem, že by heteronormativita vymizela, pouze se proměňují strategie, jakými jsou marginalizované identity posouvané do mainstreamu ovlivňovány heteronormativitou. Warner, Michael. Introduction: Fear of a Queer Planet. *Social Text.* 1991, no. 29, p. 9.

[70] RUBIN, Gayle. Thinking Sex: Notes for a Radical Theory of the Politics of Sexuality. In NARDI, M. Peter – SCHNEIDER, E. Beth (ed.). *Social perspectives in lesbian and gay studies. A reader.* London, New York: Routledge: 1998. p. 100 – 133.

[71] RICH, Adrianne. *Blood, bread and poetry: selected prose, 1979 – 1985*. London: Virago, 1986. 238 p.

Poetry)[72] nazírá Rich heterosexualitu jako násilnou a opresivní politickou instituci, která mužům umožňuje ekonomický, fyzický a emocionální přístup k ženám.[73] Samuel A. Chambers se především věnuje možnostem subverze heteronormativity[74], přičemž některé analýzy věnuje i soudobé americké televizní tvorbě (viz jeho analýza seriálu *Six Feet Under*/Odpočívej v pokoji, HBO, 2001-2006).[75]

V závislosti na předmětu zkoumání a teoreticko-metodologických vlivech se daní teoretici a teoretičky více či méně věnují především postavení žen a minoritních sexuálních identit, ačkoli vznikají i práce věnující se vlivu heteronormativity na heterosexuální členy a členky společnosti. Všichni nicméně chápou heteronormativitu jako ideologickou formu, která prosazuje jednu sexuální identitu nad jinými a prostřednictvím procesu normalizace na úrovni každodenních praktik daných jedinců ustavuje vzorce chování, jednání a hodnotový systém závislý přímo na sexuální orientaci člověka.

Janice Mary Habarth např. považuje heteronormativitu za privilegování heterosexuality, které vede k společenským tlakům na naplnění a podvolení se heterosexuálním rolím. Heteronormativita přímo ovlivňuje, jak jedinci západní společnosti vnímají sebe a jiné lidi v kontextu sociální reality. Např. dělí lidi jen na muže a ženy, předpokládají, že bude docházet k emocionálně-fyzickým intimním vztahům pouze mezi osobami opačného pohlaví, a především by se měli chovat a cítit v závislosti na společenském očekávání založeném na genderových stereotypech mužského a ženského chování. Heterosexualita je koncipovaná a produkovaná jako přirozená, neproblematická a bezpříznaková (taken-for-granted

[72] Politická instituce je v tomto kontextu chápána jako každodenní společenská praktika, která členům a členkám společnosti vnucuje specifické normy chování a jednání, stejně jako vzorce uvažování o světě kolem a o sobě samých. V práci Adrienne Rich jsou tyto praktiky zatíženy heterosexuální normou. RICH, Adrianne. *Blood, bread and poetry: selected prose, 1979 – 1985*. London: Virago, 1986. 238 p.

[73] RICH, Adrianne. *Blood, bread and poetry: selected prose, 1979 – 1985*. London: Virago, 1986. 238 p.

[74] CHAMBERS, Samuel A. An Incalculable Effect: Subversions of heteronormativity. *Political studies.* 2007, no. 3, p. 656 – 679.

[75] CHAMBERS, Samuel A. *The queer politics of television*. New York, London: I. B. Tauris, 2009. 237 p.

phenomenon).[76] „*Heteronormativita nastavuje nevědomý a automatický předpoklad, že heterosexualita je norma a všechny další formy sexuální zkušenosti jsou abnormální.*“[77] Ačkoli je obvykle pozornost upřena na vztah heteronormativity vůči minoritním skupinám, Habarth upozorňuje, že normativní heterosexualita ovlivňuje člověka jakékoli sexuální orientace a genderu. Dané společenské normy jasně určují, co je za jakých okolností a jakým způsobem akceptovatelné a co nikoli nejen u nehetrosexuálních členů a členek společnosti.[78]

Dustin Bradley Goltz v monografii *Queer temporalities in gay male representation: Tragedy, normativity, and futurity*[79] např. zmiňuje některé strategie identifikace gay postav s heteronormativními pravidly.

> „*Časově omezená heteronormativní dokonalost vypráví pohádku o šťastně až na věky věků: láska překoná všechno, požehnané dary narozených dětí, a samozřejmě zaručený kousek amerického snu. Monogamní láska, manželství a plození dětí zajišťuje klíče ke království, poctu respektovaného sexuálního občanství a identifikaci s budoucností.*“[80]

Ti, kdo dané podmínky nenaplní, se podle Goltze nemohou plně identifikovat s heteronormativním řádem a jsou proto odsouzeni k tragickému odcizení. Schopnost identifikace byla podle Goltze dříve vyhrazena pouze heterosexuálům a heterosexuálkám[81], ale v posledních dvou dekádách se o ni pokoušejí i gayové.[82] Jmenuje přímo koncept tzv. „správného gaye“ (a „good gay“), který představuje úspěšnou formu identifikace/asimilace gay postavy/identity do heteronormativního rámce. „*Ve zkratce řečeno, tato forma identifikace gay postavy*

---

[76] HABARTH, Janice, Mary. *Thinking „straight“: Heteronormativity and associated outcomes across sexual orientation.* A dissertation. Michigan: The University of Michigan, 2008. p. 1 – 23

[77] Tamtéž, p. 2.

[78] Tamtéž, p. 3.

[79] GOLTZ, Dustin, Bradley. *Queer Temporalities in Gay Male Representation: Tragedy, Normativity, and Furity.* New York, London: Routledge, 2009. p. 81 – 114.

[80] Tamtéž, p. 83.

[81] Je ovšem třeba dodat, že ne všichni heterosexuální lidé jsou schopni naplnit Goltzovy teze úspěšné identifikace. Heteronormativita je samozřejmě normativní jak pro heterosexuální, tak pro neheterosexuální členy a členky společnosti.

[82] Goltz se primárně zaměřuje na fikční mužské gay postavy, ženským se nevěnuje. GOLTZ, Dustin, Bradley. *Queer Temporalities in Gay Male Representation: Tragedy, Normativity, and Furity.* New York, London: Routledge, 2009. p. 81 – 114.

podporuje a udržuje heteronormativní pravidla, namísto aby je problematizovala a konfrontovala heteronormativní koncepty a opresivní autoritu.“[83] Takové formy identifikace považuje Golzt za bezpečné, apolitické, pracující s tropem gay postavy „kluka od vedle“[84], a nazývá je nepolitickou homonormativní pozicí.[85]

V této disertaci heteronormativitu chápu jako dílčí ideologický systém, který má přímý vliv na to, jakým způsobem jsou v televizním médiu prezentovány zástupci a zástupkyně neheterosexuálních identit a orientací. Proto na tomto místě považuji za důležité osvětlit vztah heteronormativity a ideologie.

Obecných definic ideologie existuje poměrně velké množství, navíc mezi sebou vzájemně významově nesoupeří, ale často ze sebe vycházejí. Pro tuto práci je relevantní zejména tradice althusserovská, ve které se na ideologii nahlíží jako na součást každodenního života. Ideologie (a v naší práci současně heteronormativita) se podle Althussera projevuje v našich každodenních rituálech, zvycích, praktikách tím, že nás cíleně, avšak z naší strany nevědomě, svazuje se společenským řádem, který je založený ne na konsenzu, ale na nerovnosti v přístupu k bohatství, společenskému statusu a moci.[86] Sám Althusser ale vnímá pojem ideologie v závislosti na kontextu také odlišně. Vychází z předpokladu, že ony nerovnosti v přístupu k moci a vztahy mezi mocí a politikou každodenního života ovlivňují výslednou podobu kultury (v Althusserově pojetí tzv. ideologickou krajinu). Z Althusserova pojetí ideologie jako systému reprezentací, tj. praktiky, skrze kterou muži a ženy žijí ve vztahu k reálným podmínkám jejich existence, vychází i van Dijk v knize *Ideology*, která je zároveň hlavní metodologickou inspirací této práce. U obou autorů představuje analýza ideologie sledovaných kulturních textů hledání projevů společenské nerovnosti skrze reprodukci ideologicky zabarvených hodnot v každodenních činnostech. Althusser i van Dijk upozorňují, že v nastoleném

[83] Goltz se primárně zaměřuje na fikční mužské gay postavy, ženským se nevěnuje. GOLTZ, Dustin, Bradley. *Queer Temporalities in Gay Male Representation: Tragedy, Normativity, and Furity.* New York, London: Routledge, 2009. p. 84.

[84] Současný LGBT+ americký aktivismus např. používá strategii identifikace „jsme úplně stejní jako vy“. Rovnítko je tak zdánlivě kladeno mezi MY (LGBT+) a ONI (heterosexuální lidé), zároveň je ovšem zcela zjevné, že je snadno rozpoznatelné, kdo náleží k ONI a kdo k MY.

[85] GOLTZ, Dustin, Bradley. *Queer Temporalities in Gay Male Representation: Tragedy, Normativity, and Furity.* New York, London: Routledge, 2009. p. 84.

[86] STOREY, John. *Cultural theory and popular culture.* New York: Routledge, 2012. 296 p.

kontextu je důležité zaměřovat se stejnou měrou na to, co je v textu přítomno a na to, co v textu absentuje.[87] „*Číst text symptomaticky znamená provádět dvojité čtení: nejprve číst manifestovaný text a poté, skrze omyly, zkreslení, tichá místa a absentující témata v manifestovaném textu vytvářet a číst latentní text.“*[88] Ideologie a její projevy jsou tedy zkoumány nejen skrze hodnotové inklinace členů a členek společnosti, ale především skrze jejich každodenních chování a jednání, kterým se ideologie reprodukuje, a i navzdory „společenskému útlaku“[89] dosahuje u členů a členek společnosti konsenzu a aktivní podpoře nastolovaného ideologického souhlasu (a tím pádem také stability společenského uskupení).[90] Ideologii (a v tomto smyslu slova také heteronormativitu) tedy po vzoru van Dijka chápu jako systém idejí, resp. systém sdílených reprezentací sociálních skupin a jejich hodnotových uspořádání.[91]

> „*Tyto sociální reprezentace definují sociální identitu skupiny, což jinými slovy znamená, že představují sdílená přesvědčení o základních podmínkách a způsobech existence a reprodukce takové skupiny. Ideologie upřesňují, jaké obecné kulturní hodnoty jsou pro konkrétní skupinu relevantní a jaké nikoli.“*[92]

Ve své práci reflektuji heteronormativitu jako dílčí ideologický systém[93], který jednak ovlivňuje podobu reprezentovaných identit, jednak určuje, kdo, za jakých okolností, jakým způsobem a případně s kým může ony reprezentace sdílet či se podílet na jejich vytváření, reprodukci a distribuci a komu je naopak takovýto přístup odepřen. Teun van Dijk[94] k tématu ideologického chápání identity dodává:

---

[87] STOREY, John. *Cultural theory and popular culture.* New York: Routledge, 2012. p. 72 – 75.

[88] Tamtéž, p. 74.

[89] Tento princip blíže rozpracovává např. Gramsci skrze koncept hegemonie. STOREY, John. *Cultural Theory and Popular Culture.* New York: Routledge, 2012. p. 79.

[90] STOREY, John. *Cultural theory and popular culture.* New York: Routledge, 2012. p. 79.

[91] VAN DIJK, T.: *Ideology*. 1. vyd. London: Sage Publications, 1998, 365 p.

[92] JEDLIČKOVÁ, Jana. *Tři etapy zobrazování LGBT postav v amerických a britských TV seriálech.* Bakalářská diplomová práce. Olomouc: FF UP, 2010. 101 s.

[93] Plně si uvědomuji, že heteronormativita není ani zdaleka jedinou ideologií, která na dané reprezentace působí, nicméně v kontextu televizního média a zobrazování minorit ji považuji za dominantní.

[94] VAN DIJK, T.: *Ideology*. 1. vyd. London: Sage Publications, 1998, 365 p.

„Tyto sociální reprezentace definují sociální identitu skupiny, což jinými slovy znamená, že představují sdílená přesvědčení o základních podmínkách a způsobech existence a reprodukce takové skupiny. Ideologie upřesňují, jaké obecné kulturní hodnoty jsou pro konkrétní skupinu relevantní a jaké nikoli. […] *Jako systém idejí společenských skupin a hnutí ideologie nejenže dávají smysl, abychom vůbec porozuměli světu, ve kterém se pohybujeme (z úhlu pohledu dané skupiny), ale také jako základ pro sociální praktiky konkrétní skupiny členů.* […] *Ideologie proto vyvěrají ze skupinových konfliktů a bojů, a typicky staví NÁS proti NIM.“*[95]

Ideologický systém tak nejen utváří podobu vztahů mezi jednotlivými členy společnosti, ale také přímo či nepřímo ovlivňuje výslednou podobu identit v dané společnosti. V kontextu této práce pak vycházím ze sociálně-konstruktivistické definice identity.

„Identita je jev, který je výslednicí dialektiky vztahu jedince a společnosti. Typy identit jsou však výhradně sociálními produkty a představují relativně stabilní prvky objektivní sociální reality (míra jejich stability je samozřejmě opět dána sociálně). […] Identita zůstává nesrozumitelná, pokud není umístěna v určitém světě.“[96]

Jestliže budeme vnímat identitu v kontextu výše zmíněných náhledů na ideologii a budeme vnímat identitu coby společenský konstrukt, je zjevné, že tvorba a následná forma identity je přímo ovlivněna ideologickými praktikami, které jsou součástí společenských institucí, mimo jiných také médií.

Vrátím-li se k cíli této práce, je jím především snaha zjistit, jak se na diachronní a synchronní úrovni proměňoval vztah mezi (v kontextu sexuálních identit) dominantní ideologickou formou a podobou televizních reprezentací neheterosexuálních teen identit. Jestliže, vycházeje z van Dijkovy definice, chápu pod pojmem ideologie „*formu společenského poznání, a sice základní myšlenky, které následně ovlivňují společenské reprezentace sociální skupiny*“[97], pak v

[95] VAN DIJK, T.: *Ideology*. *A multidisciplinary approach*. London: Sage Publications, 1998, p. 8. -9.

[96] BERGER, Peter, LUCKMAN, Thomas. *Sociální konstrukce reality.* Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury, 1999. s. 171 – 172.

[97] VAN DIJK, Teun. Ideology and Discourse Analysis. *Journal of Political Ideologies*, 11, 2006, vol.

kontextu reprezentace neheterosexuálních identit v TV vysílání musíme za klíčovou ideologickou formu označit právě heteronormativitu.

Diskurzivní analýza postavy: Metodologické propojení a jeho limity

Centrální jednotkou této práce je postava, skrze kterou dochází k zobrazování určité identity/identit (a zároveň k reprodukci či odmítnutí heterosexuální normy/norem) či sexuální preference. S ohledem na záměr věnovat se ideologické analýze a zároveň mediálním reprezentacím, považuji za přínosné a relevantní zvolit jako výchozí metody diskurzivní analýzu Teuna A. Van Dijka[98] („*Kritická diskurzivní analýza je typ diskurzivního analytického přístupu, který primárně studuje způsoby společenského zneužívání moci, dominance a nerovnosti, zejména potom jak jsou tyto ustavovány, reprodukovány a odmítány textem a mluvou ve společenském a politickém kontextu*.“)[99] a zároveň věnovat pozornost i konceptu Richarda Dyera,[100] potažmo jeho specifikaci směrem k televiznímu médiu tak, jak ji stručně revidoval Jeremy Butler. Ta spočívá zejména v aplikaci Dyerových sledovaných složek analýzy postavy na kontext televizního vysílání. Důležitou složkou je i samotný jazyk, kterým se postavy vyjadřují o sobě, nebo o jiných postavách a událostech. V této oblasti vycházím opět z van Dijkovy práce, kde autor nahlíží dílo/TV seriál atd. především skrze poststrukturalisticky pojatou textuální analýzu a jednotlivé složky reprezentace identit či reprodukce ideologií jako takových nahlíží skrze text a samotný jazyk, který po vzoru poststrukturalistických teorií chápe jako základní nástroj lidské socializace, skrze který se dané ideologie přímo i nepřímo projevují. Van Dijka zajímá stránka lexikální, syntakticko-sémantická, rétorická a pragmatická, jak u monologické, tak dialogické formy řeči coby reprodukce ideologických systémů. V této práci

---

2. p. 16.

[98] Jsem si vědoma toho, ž existuje mnoho druhů diskurzivních analýz, některé i novějšího data než van Dijkovy metodologické publikace. Nicméně tuto metodu volím zejména proto, že van Dijk se sám věnuje a specializuje na analýzu reprezentací minorit, ačkoli se spíše věnuje rase a etnicitě.

[99] VAN DIJK, Teun. Ideology and Discourse Analysis. *Journal of Political Ideologies*, 11, 2006, vol. 2. p. 352.

[100] DYER, Richard. *The matter of images. Essays on representations*. London, New York: Routledge, 1993. p. 183.

nicméně pozornost věnuji zejména pragmatické a lexikální části van Dijkovy analýzy, tj. zjišťuji, kdo, jakým způsobem za využití jakých výrazů popisuje jaké téma. Všímám si zejména toho, zda existuje ono dělení na „pozitivně" vnímané MY a „negativně" vnímané ONI, tak jak předpokládá van Dijk, či zda dochází k narušování tohoto konceptu. Jinými slovy za jakých okolností a jakým způsobem je toto narušení vyjádřeno.

Butler, Dyer (Mittell) i van Dijk vycházejí ze stejného teoretického a metodologického rámce kritických a postkritických teorií pod silným vlivem sociálního konstruktivismu.[101] Dyer uvažuje o postavách v dekonstruktivistickém slova smyslu. Tj. jako o konstruktech, které existují v rámci nějakého konkrétního textu, zároveň mají ale potenciál mít mimotextový přesah (samotné uvažování o filmu jako textu a Dyerova zjevná inspirace literární teorií odkazují ke strukturalistickému a poststrukturalistickému vlivu[102]).[103] Dále uvažuje o divákovi, recipientovi daného sdělení, který se podílí na konstrukci postavy svou interpretací. V rámci mé práce se diváckými očekáváními a interpretacemi kromě své vlastní nezabývám, sleduji, jaké interpretace (ideologického rázu) jsou právě divákům nabízeny skrze postavy[104]. Je ovšem nutné zohlednit diváka/recipienta jako modelovou kategorii, se kterou pořítají tvůrci, producenti a distributoři pořadů. Nejedná se tedy o konkrétní recipienty mediálního sdělení, ale o idealizované konstrukty, kterým jsou prodávána mediální sdělení. V disertaci se tedy krom jiného zabývám také tím, jaké charakteristiky mají cílové skupiny, kterým jsou sledované postavy/seriály nabízeny, a pro které jsou vytvářeny. S ohledem na výše zmiňované charakteristiky heterosexuálních ideologických forem uvažuji o LGBT+ teen postavách v kontextu specifického prostoru TV vysílání Velké Británie a Spojených

[101] BERGER, Peter, LUCKMAN, Thomas. *Sociální konstrukce reality.* Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury, 1999. s. 171-172.

[102] O postavách jako konstruktech uvažuje i Jason Mittell a John Fiske. Viz FISKE, John. *Television culture*. London, New York: Routledge, 2007. p. 37 – 47, 149 - 223.; MITTELL, Jason. *Complex TV. The poetics of contemporary television storytelling.* [Kindle edition] New York, London: New York University Press, 2015.

[103] DYER, Richard. *The Culture of Queers*. London, New York: Routledge, 2002. p. 116 – 136.

[104] Výjimečně zmiňuji divácké reakce a zpětnou vazbu na prezentované reprezentace LGBT+ teen postav. Jedná se především o divácky vyhrocené reakce u seriálu *Pretty Little Liars*/Prolhané malé krásky, *Glee* a *The 100* (viz kapitola *Specifika zobrazování neheterosexuálních teen postav v americkém a britském TV seriálu*).

států amerických. Ze vztahu mezi institucí televize, která reprodukuje svými pořady heteronormativitu[105], a konkrétními podobami identit neheterosexuálních teen postav usuzuji jednak na posun sledovaných reprezentací, jednak mohu identifikovat po vzoru althusserovské tradice ona slepá/tichá místa, kterým se text explicitně nevěnuje, ale skrze která upozorňuje na ideologické praktiky. Zohlednění institucionálního a socio-historického rámce, který má na formování postavy vliv, taktéž čerpán z práce Richarda Dyera.

Zohledňuji také znaky samotné postavy, nezabývám se tedy výlučně jazykem, k čemuž inklinuje van Dijkův přístup, ale zaměřuji se i na vzhled postavy a dialog, přičemž neprovádím hloubkovou sémanticko-lexikální analýzu, ale soustředím se spíše na subtextové způsoby, kterými je skrze dialog vyjadřována dominance heteronormativity, nastolována témata (a která), která se heteronormativity týkají nebo způsob, jakým skrze dialog/monolog postava popisuje a tedy vnímá samu sebe. Jeremy Butler doplňuje ještě rovinu akce, již chápu v kontextu van Dijkovy diskurzivní analýzy především ve smyslu umístění postavy v rámci narativu, zda jsou aktivními hybateli děje, či naopak pasivně přihlížejí a je o nich jednáno tzv. bez nich atd. Okrajově si všímám s ohledem na Butlerovu revizi Dyerova přístupu i „povahy obrazu/scény“, pokud je to relevantní pro vykreslení emocionálního stavu hrdiny a pokud to má souvislost s ideologickou reprodukcí heteronormativity. Kromě Dyera a Butlera pojmově vycházím v omezených případech z textů Johna Fiskeho a Jasona Mittella věnovaných analýze postavy. Především se soustředím na vztah postavy k prezentovanému realismu ve fikčním světě[106] a znakům postavy v tzv. komplexním seriálu[107]. Za obzvláště přínosné považuji po Mittelově vzoru rozlišovat mezi vývojem postavy a hloubkou postavy, stejně jako si na konkrétních místech všímám vlivu komplexního narativu na konstrukci postavy (*The 100*[108], *Glue* ad.).[109]

---

[105] NEEDHAM, Gary. Scheduling normativity. Television, the family, and queer temporality. In DAVIS, Glyn – NEEDHAM, Gary (ed.). *Queer TV. Theories, Histories, Politics.* London: Routledge, 2009. p. 143 – 158.

[106] FISKE, John. *Television Culture.* London, New York: Routledge, 2007. p. 37 – 47, 149 - 223.

[107] MITTELL, Jason. *Complex TV. The Poetics of Contemporary Television Storytelling.* [Kindle edition] New York, London: New York University Press, 2015.

[108] *The 100.* [TV seriál] Developed by: Jason Rothenberg. USA: The CW, 2014. 45 ep.

Poznámka k užití pojmu homonormativita

V souvislosti s proměnou diskurzu mediální reprezentace LGBT+ identit a sexuálních orientací, stejně jako v souvislosti s proměnou dílčích heterosexuálních norem používají někteří teoretici a teoretičky heteronormativity a gender studies v čele s Lisou Duggan[110] pojem homonormativita. Ten popisuje asimilační praktiky, které zahrnují některé gay a lesbické identity a praktiky do heteronormativního rámce. Bradley Dustin Goltz např. používá termín „normalizace gay reprezentací"[111] v kontextu popkultury. Daný termín se současně využívá v rámci genderových analýz TV pořadů k označení seriálů, jejichž fikční světy jsou konstruovány dominantně z pozice LGBT+ minorit (např. *Queer as Folk*)[112].[113] Oba termíny se vzájemně sice nevylučují, ale nejsou zároveň významově zcela totožné. Proto pokud v této práci užívám daného pojmu, mám tím na mysli především speficifkou techniku konstrukce fikčních světů TV seriálů, pokud neuvádím jinak.

[109] MITTELL, Jason. *Complex TV. The Poetics of Contemporary Television Storytelling.* [Kindle edition] New York, London: New York University Press, 2015, chap. Character.

[110] DUGGAN, Lisa. The New Homonormativity: The Sexual Politics of Neoliberalism. In CASTRONOVO, Russ – NELSON, D. Dana. *Materializing Democracy: Toward a Revitalized Cultural Politics*. xy: Duke University Press, 2002. p. 175 – 194.

[111] GOLTZ, Dustin, Bradley. *Queer temporalities in gay male representation: Tragedy, normativity, and furity.* New York, London: Routledge, 2009. p. 208.

[112] *Queer as Folk.* [TV seriál] Created by: Russell T. Davies. UK: Channel4, 1999 - 2000. 10 ep.

[113] JEDLIČKOVÁ, Jana. *Stand-point seriály v kontextu amerického a britského TV vysílání: Konstrukce LGBTQ identit v rámci dominantního ne-heteronormativního diskurzu.* Magisterská diplomová práce. Olomouc: FF UP, 2012. 105 s.

1. Neheterosexuální teenager v kontextu britského a amerického televizního vysílání

Jak už jsem naznačila v úvodní kapitole, jedním z důvodů pro vznik této práce je paradox existence LGBT+ teen postav v televizním vysílání. Následující kapitoly se zaměřují především na nastínění kontextu vzniku a pojetí tzv. teen identity a vztahu TV média k dětem a dospívajícím. Za klíčové považuji zejména roviny pojetí dětství a dospívání jako sociálního konstruktu, který se v čase a prostoru proměňoval a proměňuje, dále pak specifický prostor televizního média, které na jednu stranu děti a dospívající vychovává a ochraňuje, a na stranu druhou komodifikuje, a v neposlední řadě se také zabývám vývojem postoje veřejnosti a samotné LGBT+ subkultury/subkultur k dospívajícím. Tyto roviny nejsou ani zdaleka jediné, které se podílejí na formování a proměnách televizních reprezentací LGBT+ postav, nicméně je s ohledem na cíle práce považuji za klíčové.

1.1 Dětství a dospívání jako společensko-kulturní konstrukt

Dítě, ať už je v předškolním věku či na hranici dospělosti, je nejvíce problematickou cílovou skupinou, kterou se snaží televizní médium oslovit. Níže se budu detailněji věnovat tomu, jak se proměňuje vztah televize a dospívajících a proč používám pojem identita ve spojení s teenagery a teenagerkami. Na tomto místě se ale nejprve pozastavuji u dětství a dospívání jako sociálního konstruktu, který obvykle vnímáme jako přirozenou součást lidského života, která se ale významově značně proměnila. Tyto proměny jsou klíčové pro pochopení problému reprezentace dospívání v televizi, stejně jako vedou k bližšímu pochopení obtíží spojených s reprezentacemi neheterosexuálních teen postav.

V kontextu televizního vysílání a zobrazování LGBT+ teen postav je klíčové zaměřit se na střet dvou stereotypů, které, zdá se, v současné době pozvolna opouštějí prostor fikční televize (alespoň ve sledovaných krajinách Velké Británie a Spojených států). A sice předpoklad, že každé dítě/dospívající je nevinný/á a tzv.

morálně čistý/á, nezkažený/á a zároveň domněnka korumpovatelnosti a zkaženosti dítěte/dospívajícího světem dospělých, zejména pak neheterosexuálních dospělých nebo takových dospělých, kteří jsou spojeni se společensky neuznávanými sexuálními praktikami.

Henry Jenkins v úvodu ke kolektivní monografii *The Children `s Culture Reader* upozorňuje, že dětská nevinnost a nezkaženost je ve své podstatě mýtem[114], společenským konstruktem, který nemá přirozenou povahu a nadto je v dějinách lidstva poměrně novým konceptem. Kupříkladu do začátku středověku byly děti považovány spíše za malé verze dospělých. Zvláštní sociální kategorie pro ně neexistovala, a tudíž neexistovala ani identita dítěte tak, jak ji známe dnes.[115] Jenkins nicméně upozorňuje, že ani během středověku děti nebyly považovány za nevinné bytosti. Bylo zcela běžné, že byly vystavovány sexuálním aktivitám či nahému tělu dospělých a kontaktu s ním. Tyto aktivity byly podle Jenkinse považovány za „normální", protože dítě mělo předchozí zkušenost s tělem matky.[116] Dítě coby nevinná bytost, kterou je třeba ochránit od zkažených vnějších vlivů se pravděpodobně objevila s příchodem pedagogické literatury. Jenkins cituje Phillipa Areése a jeho publikaci *Centuries of Childhood*, ve které Areés upozorňuje na tehdejší potřebu ospravedlnit specializovaný okruh vědění zaměřený na vzdělávání mladých. Ideál nevinného dítěte tak pomáhal racionalizovat expandování vzniklé kategorie dítěte do sociální role a posléze souvisel přímo také se snahou kontrolovat kulturu mladých.[117] Jenkins však zmiňuje i jiné názory na ustavení tohoto mýtu. Především upozorňuje na souvislost s komerčním kapitalismem a vzestupem střední třídy, pro kterou bylo dítě jako samostatná sociální kategorie důležité z hlediska dědictví a přebírání odpovědnosti za vedení společností v oblasti obchodu.[118]

Lynn Spiegel shrnuje koncept dětské nevinnosti, kterou chápe jako investici do mládí coby symbolické budoucnosti, od tzv. průmyslového věku. Děti tehdy

[114] JENKINS, Henry (ed.). *The Children `s Culture Reader*. New York: New York University Press, 1998. p. 1 - 37.

[115] Tamtéž, p. 15 – 16.

[116] Tamtéž, p. 15 – 16.

[117] Tamtéž, p. 15 – 16.

[118] Tamtéž, p. 17.

představovaly prázdný list, do kterého jejich rodiče vpisovaly kulturní normy.[119]

> *„… tento tabula rasa koncept dítěte získal na síle a významu s proměnou od agrární do industriální společnosti, která se odehrála v průběhu 19. století. Zatímco dítě agrární společnosti bylo součástí ekonomického systému farmy jako nádeník/nádenice, v industriální společnosti již děti nebyly pro rodinu klíčové pro získání příjmu. … Odpoutané od těsných pout rodinné ekonomie, bílé středostavovské dítě se vyvinulo v novou sociologickou kategorii, do které investovala středostavovaská dospělá kultura nové naděje a sny.*“[120]

Děti tak figurovaly jako nevinné bytosti, které potřebovaly průvodce ve světě, jež měly potenciál proměnit.[121] Spiegel připomíná, že děti jako zástupci nevinnosti a pokroku v jednom představovaly prostředek legitimizace institucionální moci vědců, politiků či mediálních odborníků, kteří se najednou začali zaměřovat na prosperitu dítěte.[122] „*Coby nová generace (moderní) děti propojovaly minulost s budoucností a tradici s pokrokem. Jako takové tudíž díte už nebylo jenom odpovědností soukromé rodinné sféry, ale také hlavním zájmem veřejné sféry*.“[123] 20. století Spiegel označuje jako století dítěte[124], kde děti měly potenciál, za předpokladu řádné socializace, dovést národ do budoucnosti.[125] Dětství historicky vzato představovalo nestabilní kategorii, kterou bylo nutné regulovat a soustavně kontrolovat. Tato odpovědnost připadla logicky dospělým.[126] Spiegel se na tomto místě odvolává na Michela Foucaulta: „*Dospělost s sebou přináší autoritu a co víc občanskou povinnost kontrolovat pravdivost informací o*

---

[119] SPIGEL, Lynn. Seducing the Innocent. Childhood and Television in Postwar America. In: JENKINS, Henry (ed.). *The Children's Culture Reader*. New York: New York University Press, 1998. p. 111 - 112.

[120] Tamtéž, p. 111 – 112.

[121] Tamtéž, p. 113.

[122] Tamtéž, p. 113.

[123] Tamtéž, p. 113.

[124] Spiegel zmiňuje koncept tzv. normálního dítěte, který byl prosazován prostřednictvím veřejného školství. Tzv. normální dítě bylo bílé barvy pleti, pocházelo ze střední třídy a bylo heterosexuální. Viz SPIGEL, Lynn. Seducing the Innocent. Childhood and Television in Postwar America. In: JENKINS, Henry (ed.). *The Children's Culture Reader*. New York: New York University Press, 1998. p. 113.

[125] Tamtéž, p. 113.

[126] Tamtéž, p. 114.

světě. A dětství – jako moment čistoty a nevinnosti – existuje jen tak dlouho, dokud jsou mladí chránění před jistými druhy vědomosti[127].“[128]

Jenkins si všímá v průběhu 20. století další roviny konceptu nevinného dětství, a sice jeho propojení s heterosexuálními dospělými a vztahu vůči homosexualitě.

> „*Ne náhodou se dítě objevuje jako odměna za žití správného života a jako odpovědnost, kterou mají vůči společnosti heterosexuálové … Jestliže mít děti se stalo důkazem dospělé heterosexuality* (pozn. v 50. letech 20. století) *potom je stěží překvapivé, že opak – představa homosexuálů majících přístup k dětem – byl považován za strašlivou kontaminaci.* “[129]

Jenkins vidí přímý vztah mezi homofóbií a předpokladem potřeby ochrany dítěte a podotýká, že právě homosexualita byla ve 20. století vyloučena z mýtu amerického snu. Tento koncept se ovšem začal pozvolna proměňovat v americké společnosti v 90. letech 20. století. Jenkins např. zmiňuje rané snahy Clintonovy administrativy změnit obraz americké rodiny a otevřít ho dalším typům rodin, včetně těch gay a lesbických.[130] Ty ovšem pomyslně vyvrcholily v negativním slova smyslu přijetím tzv. DOMA (Defense of Marriage Act) zákona, který jasně vymezoval, co je to dle amerického zákona rodina (resp. tento zákon upravoval, kdo smí vstoupit do manželství, které bylo chápáno striktně jako heterosexuální akt zapovězený jiným sexuálním orientacím, byl nicméně často využíván jako argumentační platforma pro vymezení rodiny jako heterosexuální instituce). Ve Velké Británii podobný zákon např. neexistuje a neexistoval. Ve Spojených státech byl DOMA nejdříve označen za protiústavní a posléze zrušen během Obamovy administrativy.

DOMA měl být jedním z ochranných opatření, která měla zabránit narušování nebo dokonce zničení rodinných hodnot (family values).

---

[127] V angličtině *„… exists only so long as the young are protected from certain types of knowledge.“*

[128] SPIGEL, Lynn. Seducing the Innocent. Childhood and Television in Postwar America. In: JENKINS, Henry (ed.). *The Children ś Culture Reader.* New York: New York University Press, 1998. p. 114.

[129] JENKINS, Henry (ed.). *The Children ś Culture Reader.* New York: New York University Press, 1998. p. 5 - 6.

[130] Tamtéž, p. 10.

„*V kontextu republikánské ideologie rodinných hodnot figuruje nevinné dítě nejčastěji ve vztahu k minulosti, ohrožováno možnou nekontrolovatelnou změnou a modernitou, a zároveň jsou mu upírány věci, které předcházející generace považovaly za samozřejmé.*“[131]

Jejich ochrana skrze ochranu dětské nevinnosti byla v průběhu 20. století zajišťována prostřednictvím udržování kulturních hierarchií, které upřednostňovaly vysokou kulturu oproti té populární, považované za nevhodnou pro nevinné dítě.[132] Televize byla a je součástí populární kultury a ačkoli je na jednu stranu soustavně využívána jako prostředek edukace, zároveň se ocitá v konfliktu s obránci rodinných hodnot[133] coby potenciální nebezpečí korupce dětské identity.

1.2 Komodifikace teen identity

Na konci 19. století a začátku století 20. bylo zřejmé, že pod dohled se v kontextu mýtu nevinného dítěte musela nutně dostat také populární kultura. Henry Jenkins zmiňuje, že kampaně propagující reformu médií se zaměřovaly na seriálové publikace, humorné časopisy a komiksy, ale postupně se rozrostly na veškerou komerční kulturu určenou dětem a dospívajícím.[134]

„*Takové útoky také odrážely neustále posilující centrální roli dítěte jako spotřebitele/spotřebitelky … Dítě se stalo centrálním prodejcem* (salesperson) *pro masově prodávané zboží, s marketingovými výzkumníky zveřejňujícími a exploitujícími každý nový objev v dětské psychologii, aby mohli dosáhnout efektivněji lukrativního spotřebního trhu*.“[135]

---

[131] JENKINS, Henry (ed.). *The Children's Culture Reader*. New York: New York University Press, 1998. p. 5.

[132] Tamtéž, p. 14.

[133] Ve Spojených státech a Velké Británii např. není výjimkou existence občanských iniciativ, často formovaných právě rodiči, které si kladou za cíl kontrolovat vhodnost televizní tvorby. Mezi nejznámější a nejaktivnější patří např. organizace The Christian Institute (http://www.christian.org.uk/), Fathers4Justice (http://www.fathers-4-justice.org/), One Million Moms (http://www.onemillionmoms.com/), American Family Association (https://www.afa.net/) a Parents Television Council (http://w2.parentstv.org/).

[134] JENKINS, Henry (ed.). *The Children's Culture Reader*. New York: New York University Press, 1998. p. 19 - 20.

[135] Tamtéž, p. 20.

Ve druhé polovině 20. století se nicméně kultura produkce začala pozvolna proměňovat v kulturu spotřeby. Jenkins uvádí, že v důsledku tak došlo i k proměně vztahu mezi dítětem a zobrazováním sexuality. Ta už nebyla vnímána striktně jako nebezpečí, nýbrž pod vlivem freudiánské psychoanalýzy byla považována za benigní sílu, kterou lze úspěšně předistribuovat více akceptovanými kanály.[136]

Teenager coby spotřební skupina a mediálně reflektovaný subjekt začal existovat v kontextu americké a britské společnosti až po II. světové válce[137], kdy se kvůli socioekonomickým podmínkám jednak prosadily silné ročníky dětí (tzv. baby boomers byli první generací, která vyrůstala a byla socializována v novém poválečném prostředí), jednak tyto děti vyrůstaly v jiných podmínkách než během války a před ní jejich rodiče a prarodiče.[138] Mohli už vlastnit peníze a zároveň měli větší příjem, než o pár let dříve jejich rodiče. Což nejen znamenalo, že měli po ekonomické stránce vliv na dění ve společnosti, ale také se začali objevovat v médiích.[139] Daniel Romer např. upozorňuje na tzv. mladistvý hédonismus, způsob života, který byl založen na užívání si života, tj. něco, s čím se předcházející generace dospívajících nesetkaly.[140] Osgerby pak upozorňuje na souvislost s poválečnou situací a 90. lety, kdy po útlumu silných ročníků opět nastala éra baby boomers, která je navíc ještě mnohem výraznější po roce 2000.[141]

Televize jako nové médium byla od 50. let 20. století jak ve Velké Británii,

---

[136] JENKINS, Henry (ed.). *The Children´s Culture Reader.* New York: New York University Press, 1998. p. 20.

[137] BUCKINGHAM, David (ed.). *Youth, identity, and digital media.* Cambridge: The MIT Press, 2008. p. 3 – 22.

[138] JAMIESON, Patrick E., ROMER, Daniel (ed.). *The Changing Portrayals of Adolescents in the Media since 1950.* [kindle edition] Oxford, London: Oxford University Press, 2008. Chapter: Preface, Introduction: Mass Media and the Socialization of Adolescents since world war II. ISBN-13: 978-0-19-534295-6.; OSGERBY, Bill. ´So Who`s Got Time for Adults!`: Femininity, Consumption and the Development of Teen TV – from Gidget to Buffy. In: DAVIS, Glyn – DICKINSON, Kay (ed.). *Teen TV. Genre, Consumption, Identity*. London: BFI, 2004. p. 71-86.

[139] SPIGEL, Lynn. Seducing the Innocent. Childhood and Television in Postwar America. In: JENKINS, Henry (ed.). *The Children´s Culture Reader.* New York: New York University Press, 1998. p. 125 - 126.

[140] JAMIESON, Patrick E., ROMER, Daniel (ed.). *The Changing Portrayals of Adolescents in the Media since 1950.* [kindle edition] Oxford, London: Oxford University Press, 2008. Chapter: Preface.

[141] OSGERBY, Bill. ´So Who`s Got Time for Adults!`: Femininity, Consumption and the Development of Teen TV – from Gidget to Buffy. In: DAVIS, Glyn – DICKINSON, Kay (ed.). *Teen TV. Genre, Consumption, Identity*. London: BFI, 2004. p. 71-86.

tak ve Spojených státech spojována přímo s rodinou.[142] Rodina představovala spotřebitele, který si mohl koupit televizní přístroj a zároveň příjemce televizního obsahu.[143] Na druhou stranu byla televize propagována jako médium, které rodinu sbližovalo a ochraňovalo.[144][145] Rané pořady se zaměřovaly na rodinu jako celek s tím, že program byl koncipovaný tak, aby si své našli jako rodiče, tak děti. Takovéto charakteristiky začaly krátce na to využívat i prodejci nejrůznějšího zboží, kteří využívali dětské cílové skupiny k oslovování a přesvědčování rodičů ke koupi. Lynn Spigel např. upozorňuje: „*Obzvláště děti byly považovány za těžko ignorovatelnou sílu při rozhodování, zda si rodina pořídí televizi či nikoli. Výzkumy naznačují, že rodiny s dětmi měly sklon kupovat televizory častěji než bezdětné páry*.“[146]

S proměnou televizní technologie a způsoby, kterými cílové skupiny sledovaly a konzumovaly televizní vysílání se také začal proměňovat spotřební trh. Nejvýraznější změny v kontextu sledovaných identit nastaly v 90. letech a po roce 2000, kdy se ke slovu dostaly tzv. generace X a Y, někdy nazývané také mileniálové (millennials). Jejich komodifikace a zároveň potřeba TV trhu navázat s takovýmito skupinami komunikaci, vedla k celé řadě faktorů, které dnes přímo ovlivňují právě

[142] SPIGEL, Lynn. Television in the family circle. The popular reception of a new medium. In: MELLENCAMP, Patricia (ed.). *Logics of television. Essays in cultural criticism*. Bloomington: Indiana University Press, 1990. p. 73 – 97.

[143] SPIGEL, Lynn. Seducing the Innocent. Childhood and Television in Postwar America. In: JENKINS, Henry (ed.). *The Children ś Culture Reader*. New York: New York University Press, 1998. p. 110 - 135.

[144] Spigel např. zmiňuje, že v raných 50. letech byla TV vnímána konzervativními skupinami a jedinci jako médium, které se ocitlo mimo veřejnou kontrolu. Pohybovalo se mezi sférou privátní a veřejnou a děti mohly být kdykoli vystaveny nebezpečným faktorům. SPIGEL, Lynn. Television in the family circle. The popular reception of a new medium. In: MELLENCAMP, Patricia (ed.). *Logics of television. Essays in cultural criticism*. Bloomington: Indiana University Press, 1990. p. 73 – 97.

[145] Mezi nejvíce zmiňovanými „nebezpečnými“ faktory, které děti mohly při sledování televize ohrozit, byl i sex a netradiční genderové jednání (v 50. letech v USA spojované nejčastěji s proměnou genderových rolí v rodinách – matky odcházející od rodiny do zaměstnání atp.). Za obzvláště nebezpečné byla považována jakákoli zmínka o homosexualitě a „netypických“ heterosexuálních praktikách (např. anální sex, masturbace atp.). PONDILLO, Robert. *America `s first network TV censor. The work of NBC `s Stockton Helffrich.* Carbondale, Edwardsville: Southern Illinois University Press, 2010. p. 73 – 98.

[146] SPIGEL, Lynn. Seducing the Innocent. Childhood and Television in Postwar America. In: JENKINS, Henry (ed.). *The Children ś Culture Reader*. New York: New York University Press, 1998. p. 120.

způsoby reprezentace LGBT+ postav v současné TV tvorbě.[147]

V kontextu této práce je nutné nejdříve poznamenat, že pro zobrazování neheterosexuálních teen postav nastala právě v 90. letech ideální příležitost, protože zejména na konci této éry existovala široká skupina teen spotřebitelů, které bylo třeba zohlednit při tvorbě mediálních obsahů, ale také zároveň znovu začal fungovat LGBT+ aktivismus, který byl do té doby utlumen kvůli HIV/AIDS pandemii a reakcím na ni v 80. letech. Před rokem 1992 se totiž sice objevovaly v americkém a britském televizním vysílání gay postavy, ale i kvůli kontroverzi spjaté s technikami reprezentace takovýchto postav (gayové a lesby byly zobrazováni dominantně prostřednictvím sexuální a romantické interakce s osobami stejného pohlaví, což bylo v dané době v kontextu dětí a dospívajících zapovězeno jak v Británii, tak ve Spojených státech)[148] to byly vždy postavy dospělé. Pokud se v kontextu daných pořadů objevovaly děti a dospívající mládež, vždy byli heterosexuální a vždy byli vykresleni v nebezpečné situaci, kterou zapříčinila dospělá gay nebo lesbická osoba. Přestože tak prokazatelně existovali ve společnosti neheterosexuální teenageři, v médiích a zejména pak v televizi do 90. let 20. století neexistovali.[149]

Výzkumu neheterosexuálních teen identit a orientací se podle Ritch C. Savin – Wiliams řadu let vyhýbal i sociologický a psychologický výzkum.[150] Neexistovaly proto relevantní údaje jak o tom, koho můžeme chápat jako neheterosexuálního dospívajícího, jednak byla pozornost v souvislosti se sexuální orientací a identitou směřována na dospělé jedince. Savin – Williams nicméně upozorňuje na tři (resp. čtyři) scénáře, které se od 70. let 20. století objevily zejména v sociologicky zaměřených výzkumech o povaze a původu neheterosexuálních identit a orientací. Vznik identity gay mladistvých jako specifické výzkumné kategorie datuje do roku 1972, kdy poprvé dochází v rámci série výzkumů o dospívajících k vydělení kategorie gay teenagera.[151] 70. a 80. léta jsou tak podle Savin – Williamse hodná

[147] O tzv. narrowcasting, niche publicích a mileniálech v kontextu TV vysílání viz níže.

[148] JEDLIČKOVÁ, Jana. *Tři etapy zobrazování LGBT postav v amerických a britských TV seriálech.* Bakalářská diplomová práce. Olomouc: FF UP, 2010. 101 s.

[149] Tamtéž.

[150] SAVIN-WILLIAMS, Ritch, C. *The New Gay Teenager*. Cambridge: Harvard University Press, 2006. 288 p.

[151] Tamtéž, p. 58.

zmínky zejména pro samu existenci identity gay a lesbických teenagerů. Pro toto období byla typická zřetelná hranice mezi normální a normativní heterosexuální teen identitou a nenormální gay a lesbickou identitou.[152] Podle autora byla v rámci sledovaných výzkumů identita subjektů konstruována a interpretována téměř jako samostatný živočišný druh.[153] Jinými slovy ačkoli byla vytvořena kategorie, která zdánlivě svojí existencí narušovala hegemonii heterosexuální normy, na druhou stranu byla tato kategorie viditelně posunuta do subverzivní úrovně. Pod vlivem pandemie AIDS a HIV se v 80. a 90. letech objevil scénář trpícího gay teenagera se sebevražednými sklony.[154] Dané výzkumy se zaměřovaly především na to, jak těmto mladým pomoci ve vyrovnávání se s nelehkým životním údělem.[155] Raná léta po roce 2000 jsou podle Savin – Williamse typická gay a lesbickou teen identitou, která je vystavována na odiv, prezentována jako něco, na co by měl být člověk hrdý a poukazuje na mizení ostrakizace gay a lesbických teenagerů, kteří jsou naopak charakterističtí vysokou mírou adaptability. Dále zmiňuje „scénář budoucnosti", ve kterém kategorie jako gay, lesba, bisexuál/ka atd. nebudou vůbec existovat, protože jich nebude třeba.[156] Ačkoli lze s některými výše uvedenými závěry přinejmenším polemizovat[157], uvedené kategorie scénářů výzkumu gay a lesbických teenagerů do jisté míry poukazují i na tendence vnímání gay a lesbické teen identity v televizním vysílání coby specifickém kulturním produktu, který se v mnoha ohledech explicitně i implicitně inspiruje sociální realitou společnosti, ve které vzniká a

[152] SAVIN-WILLIAMS, Ritch, C. *The New Gay Teenager*. Cambridge: Harvard University Press, 2006. p. 49.

[153] Tamtéž, p. 49.

[154] Podobnou kategorii si stanovuje i Richard Dyer u zobrazování queer postav v americké mainstreamové kinematografii (*The Culture of Queers*: 2002) nebo Stephen Tropiano v knize *The Prime Time Closet* (2002), který do této kategorie přímo řadí postavu Jacka McPheeho ze seriálu *Dawson`s Creek/*Dawsonův svět). Viz *Dawson `s Creek.* [TV seriál] Created by: Kevin Williamson. USA: The WB, 1998 - 2003. 128 ep.

[155] SAVIN - WILLIAMS, Ritch, C. *The New Gay Teenager*. Cambridge: Harvard University Press, 2006. p. 50.

[156] Tamtéž, p. 50.

[157] Kristin Samuelson v reakci na mediální a společenskou kampaň *It Gets Better* ve Spojených státech např. zmiňuje výzkum Savin – Williamse a podotýká, že minimálně geograficky a třídně existují značné rozdíly mezi identifikací a sebeidentifikací LGBT+ teenagerů. Detailněji viz SAMUELSON, Kristin. It doesn`t get better for some bullied LGBT youths. Risk of lasting mental health problems for severaly victimized LGBT youths. In *Northwestern.edu* [online]. 9. 2. 2016 [cit. 23. 7. 2016]. Dostupné z: http://www.northwestern.edu/newscenter/stories/2016/02/lgbt-bullying-mental-health.html.

kterou ovlivňuje. Byť v případě televizního vysílání jsou sledované znaky časově zaznamenány mnohdy výrazně později, než jak je prezentuje a vytváří daný výzkum.

Způsoby komodifikace teen identity se samozřejmě v čase a prostoru proměňují. Nejedná se v žádném případě o ustálenou[158] kategorii s pevně charakterizovatelnými vlastnostmi.

> „*S ohledem na současnou situaci by se dalo poznamenat, že dospívající jsou čím dál více definováni prostřednictvím vztahů na spotřebním trhu. Kategorie teenagera např. vznikla v 50. letech 20. století na základě marketingových výzkumů, a v současném marketingovém diskurzu můžeme dokonce pozorovat vznik hned několika nově vytvořených kategorií jako „tweens", „middle youth", „kidults" a „adultescents" – kategorií, které zásadním způsobem narušují či přímo smazávají rozdíly mezi dětmi, dospívajícími a dospělými.*"[159]

To je také jeden z důvodů, proč je tato identita či lépe řečeno shluk identit těžko marketingově uchopitelná. Jedním z prostředků, jak ji nalákat ke spotřebě konkrétního produktu, je proto tzv. cool faktor, který, jak se ukázalo na základě mého disertačního výzkumu, hraje jednu z nejdůležitějších rolí při zobrazování LGBT+ teen identit nejen v současné televizní tvorbě, ale již od počátku 90. let, kdy byly teen postavy s neheterosexuálními preferencemi a identitami zobrazovány poprvé.

Cool faktor[160] je nejčastěji spojován s generací X[161] a Y[162], jinými slovy s

---

[158] Jedním z logických důvodů dané nestability je fakt, že se jedná o mladé recipienty, kteří s věkem často radikálně mění i svůj vkus (v relativně krátkém časovém horizontu) a proto je velice obtížné s nimi pracovat jako s jinými segmenty publika.

[159] BUCKINGHAM, David (ed.). *Youth, identity, and digital media.* Cambridge: The MIT Press, 2008. p. 3 – 22.

[160] V marketingu se využívá nálepky "cool" k tomu, aby byly dospívajícím prodávány nejrůznější produkty. Pokud je něco označeno za cool, nové, zajímavé, dostatečně inovativní, má to z pohledu dospívajících nejen potenciál zabavit je, ale také např. udržet nebo změnit sociální postavení či image. Viz *Targeting Teens.* [power point prezentace]. [cit. 15. 8. 2016]. SF Environment. A department of the city of San Francisco. 14 p.; MATRIX, Sidneyeve. The Netflix Effect: Teens, Binge Watching, and On-Demand Digital Media Trends. *Jeunesse: Young People, Texts, Cultures.* 2014, vol. 6, p. 119 - 137; ABBOTT, Alexandra. Marketing to Millenials: How to get in with the cool crowd. In *TrackMaven.com* [online]. 18. 4. 2016 [cit. 15. 8. 2016]. Dostupné z: http://trackmaven.com/blog/2016/04/marketing-to-millennials/.

mileniály.[163] Příznačně se věkově také jedná o stejné generace, které datem narození ve své nejširší definici odpovídají počátku reprezentace LGBT+ teen postav. Jinými slovy, jsou to právě mileniálové, kteří byli jak reprezentováni, tak se stali spotřebiteli mnou sledovaných postav a TV pořadů. Pro tuto skupinu je klíčové ideové souznění s neoliberalismem, stejně jako volný přístup k mediálním obsahům, pohyb na sociálních sítích a využívání alternativních způsobů konzumace mediálních obsahů. Sidneyeve Matrix kupříkladu označuje mladší zástupce těchto generací jako screenagers (zejména generace Y narozená po roce 2005), tedy mladé lidi, kteří se odklonili od „tradičních" způsobů sledování médií a literaturu, hudbu, filmy či TV sledují nebo jinak konzumují skrze počítačové obrazovky, tablety a jiné elektronické přístroje.[164] Daná média sledují a konzumují stále, sledovanost televizních pořadů se např. ve Spojených státech a Británii několikanásobně zvýšila oproti původním předpokladům, ale televize a jiná „tradiční" média už nejsou konzumována „klasickým" způsobem.[165] Představují zároveň v současnosti nejvyhledávanější demografickou skupinu (nejen v televizním průmyslu) ve Spojených státech a Velké Británii.[166] Alexandra Abbott shrnuje v článku *Marketing to millennials: How to get in with the cool crowd* hlavní marketingové strategie, jakými lze oslovit mileniály:

---

[161] Generace X zahrnuje věkově poměrně širokou skupinu lidí, kteří mají ovšem podobný náhled na svět, stejně jako podobný přístup ke konzumaci médií. Jedná se o lidi narozené zhruba od poloviny 80. let, tj. věkové skupiny (v roce 2016) ve věkovém rozpětí od 20 do 36 let. MATRIX, Sidneyeve. The Netflix Effect: Teens, Binge Watching, and On-Demand Digital Media Trends. *Jeunesse: Young People, Texts, Cultures.* 2014, vol. 6, p. 120.

[162] Jako generace Y jsou označováni mladí lidé narození po roce 2005. MATRIX, Sidneyeve. The Netflix Effect: Teens, Binge Watching, and On-Demand Digital Media Trends. *Jeunesse: Young People, Texts, Cultures.* 2014, vol. 6, p. 120.

[163] Byť se v dílčích charakteristikách tyto generace geograficky mohou odlišovat, na základě mezinárodních výzkumů lze vysledovat i charakteristiky, které jsou této generaci lidí vlastní v oblasti celé euro-americké kultury. Zejména Velká Británie a Spojené státy se příliš neodlišují.

[164] MATRIX, Sidneyeve. The Netflix Effect: Teens, Binge Watching, and On-Demand Digital Media Trends. *Jeunesse: Young People, Texts, Cultures.* 2014, vol. 6, p. 120.

[165] Většina mileniálů např. nevlastní televizní přístroj a proto je nelze oslovit prostřednictvím klasických reklamních prostředků. MATRIX, Sidneyeve. The Netflix Effect: Teens, Binge Watching, and On-Demand Digital Media Trends. *Jeunesse: Young People, Texts, Cultures.* 2014, vol. 6, p. 119 – 138.

[166] Abbott upozorňuje, že američtí mileniálové podle současných odhadů mají potenciál utratit přes 200 miliard dolarů do roku 2017 a přes 10 bilionů dolarů za dobu jejich života. ABBOTT, Alexandra. Marketing to Millenials: How to get in with the cool crowd. In *TrackMaven.com* [online]. 18. 4. 2016 [cit. 15. 8. 2016]. Dostupné z: http://trackmaven.com/blog/2016/04/marketing-to-millennials/.

„*Marketingová komunikace s mileniály není jen trendy, ale také chytré finanční rozhodnutí, které je pro váš cíl* (pozn. autorky: prodat produkt) *klíčové. Tady jsou tři typy, jak si marketingově získat vzrůstající skupinu těchto konzumentů: 1. Přizpůsobujte se a udržujte osobní vazby s konzumenty … 2. Pokud něco prodáváte mileniálům, záleží na vašich úmyslech. Buďte loajální … 3. Neustále s nimi komunikujte, udržujte dobrou zpětnou vazbu a klaďte důraz na zákaznické služby.*“[167]

Marty Swant, Brett a Kate McKay a v neposlední řadě i John Geraci přispívají k debatě o mileniálech akcentem právě na tzv. cool faktor, který považují u této generace, nebo spíše skupiny generací, za klíčový. Jako každá předcházející generace se i mileniálnové pochopitelně vymezují vůči generacím svých rodičů a prarodičů. A to nejen způsobem využívání moderních technologií, ale také hodnotovým systémem. Swant např. poukazuje na redefinici některých pojmů a sociálních kategorií, které si mileniálové vzali za své.[168] Ještě v 80. letech nebylo třeba příliš lichotivé, když byl někdo, obzvláště mladý člověk, označen za geeka. Dnešní generace mileniálů nicméně zcela redefinovala význam tohoto označení a dala mu novou hodnotu. Slovy Martyho Swanta se geeci stali cool.[169] Detailnějším exkurzem do hodnotového systému těchto dvou generací je studie Bretta a Kate McKay *Men & Status: A cause without rebels – millennials and the changing meaning of cool.*[170]

---

[167] ABBOTT, Alexandra. Marketing to Millenials: How to get in with the cool crowd. In *TrackMaven.com* [online]. 18. 4. 2016 [cit. 15. 8. 2016]. Dostupné z: http://trackmaven.com/blog/2016/04/marketing-to-millennials/.

[168] SWANT, Marty. Imgur Survey finds millennials are cool with being geeky. Culture poll shows why it`s so hard to market to them. In *AdWeek.com* [online]. 2. 5. 2016 [cit. 15. 8. 2016]. Dostupné z: http://www.adweek.com/news/technology/imgur-survey-finds-millennials-are-cool-being-geeky-171148.

[169] Postava geeka tvoří od 90. let 20. století jednu z pravidelných typových postav nejen teen fikce (a fikce promované teenagerům a tween/dvacet + publikům). V současné TV tvorbě např. geek představuje sice lehce asociální, ale velice společensky respektovanou osobu. Jeho/jejím hlavním znakem je vysoká inteligence a upřímnost (pojmoslovým mileniálů autenticita) v projevování názorových stanovisek. Viz *The Big Bang Theory*/Teorie velkého třesku, *Orphan Black, Teen Wolf*/Vlčí mládě, *How to get away with murder*/Vražedná práva či *Buffy: The Vampire Slayer*/Buffy: Přemožitelka upírů.

[170] McKAY, Brett – McKAY, Kate. Men & Status: A cause without rebels – millennials and the changing meaning of cool. In *Art of Manliness* [online]. 2. 12. 2015 [cit. 15. 8. 2016]. Dostupné z: http://www.artofmanliness.com/2015/12/02/men-status-a-cause-without-rebels-millennials-and-the-changing-meaning-of-cool/.

„*V 50. a 60. letech znamenalo být cool vzpouru proti mainstreamové kultuře. V několika následujících dekádách se ale společnost stala natolik fragmentarizovaná a diverzifikovaná, že o nějaké pravé mainstreamové kultuře už nemohla být ani řeč, natož pak stavět se vůči ní do opozice. Poslední vzdechy tzv. cool rebela se objevily v alternativní hudební kultuře 90. let*."[171]

McKayovi podotýkají, že tento trend fragmentarizace, vzrůstající tolerance a akcentu na diverzifikaci se s dalšími léty jenom prohloubil a tendence bouřit se proti mainstreamu se zdála být zbytečnou.

„*Po pravdě řečeno, zatímco mileniálové vykazují vyšší toleranci vůči alternativním stylům života než předcházející generace, sami jsou mnohem více konzervativní ve svém chování a jednání – dokonce začali opět uznávat některé „tradiční" hodnoty minulosti*."[172]

Coby potomci z mnohdy rozvedených rodin, generace vyrůstající v období finanční krize a generace vychovávaná v prostředí, které ve všech ohledech propaguje myšlenku „dokážeš cokoli si usmyslíš" jsou podle McKayových mileniálové generací loajální, vyžadující autenticitu a upřímnost v jednání a chování a to nejen u lidí, ale také u spotřebních značek. Typický je také důraz na sociální aktivismus a vůbec zvýšená sociální odpovědnost za svou vlastní existenci. Přestože jsou považovaní za generaci, která se nebojí riskovat a je inovativní, činí tak podle McKayových obezřetně a plánovaně.[173] Rebelie v jejich pojetí nepředstavuje opozitní postoj vůči mainstreamu, ale spíše nekonvenčnost, která je prezentována jako cool. „*I když už neexistuje nějaká monolitická struktura, proti které by bojovali, mileniálové stále chtějí vynikat v davu a cítit se jedineční*."[174] Nekonvenčnost se tak stává novým typem rebelie, rebelie, která je plně komodifikovatelná a prodávaná jako cool.

Podstatu unikátnosti této spotřebitelské skupiny shrnuje John Geraci:

---

[171] McKAY, Brett – McKAY, Kate. Men & Status: A cause without rebels – millennials and the changing meaning of cool. In *Art of Manliness* [online]. 2. 12. 2015 [cit. 15. 8. 2016]. Dostupné z: http://www.artofmanliness.com/2015/12/02/men-status-a-cause-without-rebels-millennials-and-the-changing-meaning-of-cool/.

[172] Tamtéž.

[173] Tamtéž.

[174] Tamtéž.

> „*Buďte relevantní. Teenageři nám na focus skupinách soustavně sdělují, že chtějí, aby jejich značky* (brands) *byly skutečné* (be real) – *aby pouze nepředstíraly. Mileniálové nechtějí, aby je prodejci a produkty zkoušeli dělat někým, kým nejsou. V tomto smyslu může být jejich vkus překvapivě konzervativní. Ovšem paradoxně chtějí přesto vynikat. Jak se ostatně říká, teenageři chtějí být odlišní, stejně jako každý jiný.*“[175]

Mileniálnové tak představují unikátní spotřební skupinu, která si potrpí na nekonvenčnost, inovativnost, ale zároveň se navrací k „tradičním hodnotám“, které ale konvenují neoliberálnímu vidění světa. Není proto překvapením, že přestože např. podporují diverzifikovanou společnost a práva menšin[176], požadují také naplňování konvenčnějších vzorců chování a jednání. V tomto smyslu není nijak zvláštní propojení mezi podporou LGBT+ identit, jejich občanskými právy a přitom uznáváním normativních pravidel týkajících se sexuality a genderu. Byť jsou tato pravidla opět svým způsobem „updatovaná“ do světa mileniálů.

1.3 Americké a britské televizní vysílání

Následující kapitola slouží k vymezení kontextu britské a americké televizní krajiny. Byť v obecném slova smyslu jakákoli televize považuje děti a dospívající za skupinu hodnou ochrany a restrikce stran televizního obsahu[177], obě země se kvůli svým rozdílným mediálním zákonům, specifickým televizním průmyslům a společenskému postoji vůči sexuálním minoritám značně odlišují[178]. Považuji proto za nutné věnovat pozornost alespoň hrubým konturám těchto odlišností, zejména pak s ohledem na konkrétní televizní společnosti, které pracují se sledovanými LGBT+ postavami.

---

[175] GERACI, John. Retailing to the arbiters of cool: meet the Millennials. In *Cruxresearch.com* [online]. [cit. 15. 8. 2016]. Dostupné z: http://www.cruxresearch.com/downloads/Meet%20the%20Millennials.pdf.

[176] TAYLOR, Sarah, Grace – SWANSON, Emily. Poll: Young Americans overwhelmingly favor LGBT rigts. In *LGBTQnation.com* [online]. 14. 8. 2016 [cit. 15. 8. 2016]. Dostupné z: http://www.lgbtqnation.com/2016/08/poll-young-americans-overwhelmingly-favor-lgbt-rights/.

[177] ARTHURS, Jane. *Television and sexuality. Regulation and the politics of taste*. New York: Open University Press, 2004. 188 p.

[178] DAVIS, Glyn – NEEDHAM, Gary (ed.). *Queer TV. Theories, Histories, Politics.* London: Routledge, 2009. 200 p.

Soustředím se zejména na televizní stanice, které produkují tvorbu obsahující LGBT+ teen postavy a témata, stejně jako mě zajímá proměna televizního průmyslu v Británii a ve Spojených státech. Zvláštní pozornost věnuji proměně konzumace „televizních“ obsahů u generací X a Y. V závěru kapitoly pak nastiňuji základní rysy tzv. teen dramatu (amerického i britského) a krátce zmiňuji další žánry, ve kterých se objevují mnou sledované LGBT+ teen postavy. Jedná se zejména o žánrové hybridizace teen dramatu s mýdlovou operou (*Hollyoaks*)[179], krimi dramatem (*Glue*), paranormální fikcí (*Teen Wolf/Vlčí mládě*)[180] a sci-fi (*The 100*). Pozornost věnuji i vymezení tzv. quality TV v kontextu práce s teen postavami.

1.3.1 Kontext britského TV vysílání

Britský televizní trh je o poznání konzervativnější a méně „komplikovaný“ než ten americký. Nicméně i u něj je třeba se alespoň na chvíli zastavit a vysvětlit základní dispozice televizního vysílání. V současnosti je britský televizní trh plně digitalizovaný, stejně jako ten americký, a stejně jako většina televizních krajin ve zbytku Evropy. Několik dekád ovšem ve Spojeném království existovaly pouze tři televizní společnosti, které si zpočátku navíc ani zdaleka nekonkurovaly. Od 30. let 20. století se píše historie britské veřejnoprávní televize BBC, v polovině 50. let (1955) vznikla první komerční stanice ITV, zpočátku dostupná pouze v okolí Londýna,[181] a v 80. letech byl založen také komerční Channel4.[182] Každá z těchto televizí se zaměřovala na odlišný segment trhu. BBC kvůli své veřejnoprávní povaze představovala konzervativní hodnoty (tuto pozici si drží úspěšně dodnes), ITV se BBC snažila odlákat část diváků a divaček zábavnějšími pořady, ale v několika prvních dekádách byla její programová skladna i co do reprodukce hodnot

[179] *Hollyoaks.* [TV seriál] Created by: Phil Redmont. UK: Channel4, E4, 1995 - současnost. 4 450 ep.

[180] *Teen Wolf.* [TV seriál] Developed by: Jeff Davis. USA: MTV, 2011 - současnost. 80 ep.

[181] O `SULLIVAN, Tim. Post-war television in Britain: BBC and ITV. In HILMES, Michelle (ed.). *The Television history book.* London: Palgrave Macmillan, 2003. p. 30 – 34.

[182] HARVEY, Silvia. Channel Four and the redefining of public service broadcasting. In HILMES, Michelle (ed.). *The Television history book.* London: Palgrave Macmillan, 2003. p. 50 – 54.

a norem podobná BBC.[183] Channel4 naopak představoval konkurenci jak pro BBC, tak pro ITV a navíc zasáhl cílovou skupinu, kterou BBC i ITV doposud opomíjela nebo jí nevěnovala dostatečnou pozornost – mladá dospívající publika.[184]

Natalie Edwards analyzuje britský televizní průmysl z pozice neoliberální politiky a konceptu britského konzumerismu. Zabývá se především reprezentací LGBT+ minorit v britské televizi. Na základě svého výzkumu dochází k přesvědčení, že LGBT+ identity už nejsou zejména mladší generací vnímány jako kontroverzní. Televizní stanice proto do vysílání zařazují témata spojená s LGBT+ subkulturami ve větší míře, než tomu bylo obvyklé před rokem 2000. Takovéto pořady mají charakteristiky neoliberální politiky.[185] Jejich cílem je především „oslavovat" ducha multikulturalismu. V americkém kontextu se často hovoří o tzv. post-gay nebo post-closet éře, která má podobné znaky, jaké vymezuje Edwards.[186] Postavy a témata pořadů se proto věnují i skupinám lidí, které televize do 90. let ignorovala (genderové a sexuální minority, rasově a etnicky diverzifikované skupiny), odehrávají se na místech, která nebyla středem mediální pozornosti (gay bary a taneční kluby) a prezentují témata, která bývala silně tabuizovaná (homosexualita, HIV/AIDS, senioři, hedonismus teen generací ad.). Televize přitom kladou důraz na veřejnoprávní charakter vysílání, a to jak u televize veřejné služby, tak u komerčních stanic (ITV a Channel4).[187] Televize je tedy ve Velké Británii médium, jehož cílem je služba veřejnosti, což znamená veřejnost především vzdělávat a informovat.[188] Edwards připomíná, že britská veřejnoprávní stanice

[183] HARVEY, Silvia. Channel Four and the redefining of public service broadcasting. In HILMES, Michelle (ed.). *The Television history book.* London: Palgrave Macmillan, 2003. p. 30 – 34.

[184] Tamtéž, p. 50 – 54.

[185] EDWARDS, Natalie. *Queer British Television: Policy And Practise, 1997-2007*. PhD Thesis, The University of Nottingham, School of American And Canadian Studies. Nottingham, 2010. 296 p.

[186] PETERS, Wendy. Teens TV `s post-closet and postracial fictions. In *Flowjournal.org* [online]. [cit. 12. 8. 2016]. Dostupné z: http://www.flowjournal.org/2015/10/teen-tvs-post-closet-and-postracial-fictions/; ST JAMES, Chad. Just one of the guys: TV `s generation of queer characters. In S*amesame.com.au* [online]. 10. 4. 2014 [cit. 12. 8. 2016]. Dostupné z: http://www.samesame.com.au/features/10790/Just-one-of-the-guys-TVs-new-generation-of-queer-characters.

[187] EDWARDS, Natalie. *Queer British Television: Policy And Practise, 1997-2007*. PhD Thesis, The University of Nottingham, School of American And Canadian Studies. Nottingham, 2010. 296 p.

[188] V tomto směru se odlišuje pojetí britské, resp. evropské, a americké veřejnoprávní služby. V Evropě veřejnoprávní média své diváky vzdělávají tzv. shora. Instituce jako stát, školství atp.

BBC zaujímá v porovnání s Channel4 a ITV konzervativnější postoj k zobrazování LGBT+ minorit.[189] Jedním z klíčových důvodů je cílové publikum, či publika daných televizí. Zatímco BBC se odkazuje k tradici a kvalitě ustavené už ve 30. letech 20. století,[190] Channel4 míří na mladé a experimentující cílové skupiny[191], v současnosti zejména mileniály.[192]

British Broadcast Company (BBC) představuje médium veřejné služby. To ovšem neznamená, že nepodléhá komerčním tlakům na zvyšování sledovanosti. BBC stejně jako jiné televize v Británii musí umět zkombinovat požadavky média veřejné služby s tržním prostředím a konstruovat takové pořady, které by obstály v konkurenci britského mediálního trhu.[193] V produkci BBC vznikl ze sledovaných pořadů pouze komediální seriál *Beautiful People*[194], který prezentuje komickou retrospektivní formou patálie dospívajícího Simona, jehož snem je odstěhovat se z předměstí Readingu do Londýna a pohybovat se mezi krásnými lidmy. V oblasti denní televizní tvorby pak BBC vytvořilo gay teen postavu v populární mýdlové opeře *EastEnders*.[195] Ačkoli se BBC ve svém vysílání minoritám věnuje pravidelně a neopomíná ani ty sexuální, zpravidla vytváří zejména pořady o dospělých a pro dospělá publika. LGBT+ teen postavy se na obrazovkách BBC objevují spíše v epizodních rolích a ve faktuální televizní tvorbě. Na rozdíl od Channel4 nedokáže BBC úspěšně oslovovat mladá publika, ačkoli se snaží i na poli multimediálních platforem. Slovy televizních marketérů by se dalo říct, že pro mladá publika

---

udávají směr a témata vzdělávání. Ve Spojených státech je za službu veřejnosti obecně považováno to, co chce a za službu veřejnosti považuje veřejnost sama, nikoli vzdělávací a osvětové instituce. I z tohoto důvodu je ve Spojených státech výrazně posílena zábavní funkce mediálních sdělení. MITTELL, Jason. *Television and American Culture*. New York, Oxford: Oxford University Press, 2010. 465 p.

[189] Tamtéž, 296 p.

[190] O `SULLIVAN, Tim. Post-war television in Britain: BBC and ITV. In HILMES, Michelle (ed.). *The Television history book.* London: Palgrave Macmillan, 2003. p. 30 – 34.

[191] ELLIS, John. Channel Four: Innovation in form and content? In HILMES, Michelle (ed.). *The Television history book.* London: Palgrave Macmillan, 2003. p. 95 – 97.

[192] HARVEY, Silvia. Channel Four and the redefining of public service broadcasting. In HILMES, Michelle (ed.). *The Television history book.* London: Palgrave Macmillan, 2003. p. 50 – 54.

[193] Tamtéž, p. 155-235.

[194] *Beautiful People.* [TV seriál] Written by: Jonathan Harvey, Simon Doonan. UK: BBC Two, od – do. 12 ep.

[195] *EastEnders.* [TV seriál] Created by: Julia Smith, Tony Holand. UK: BBC One, 1985 - současnost. 5332 ep.

generace X a Y není BBC dostatečně cool.

Komerční televizní kanál Channel4, založený roku 1982[196], se v Británii soustavně věnuje LGBT+ reprezentaci postav a témat nejvíce. Většina britských televizních seriálů prezentujících LGBT+ teen postavy byla natočena nebo koprodukována u Channel4 nebo na jeho dílčích kanálech, zejména pak E4 (*Hollyoaks, Glue*).[197] Od svého založení se Channel4 věnoval i reprezentacím LGBT+ postav a témat a pomáhal je prosadit na britské televizní obrazovky.[198] Ačkoli byla 80. léta 20. století poznamenaná pandemií HIV/ AIDS a s ní spojenou homofobní panikou, která se projevila i v televizním vysílání, začátkem 90. let Channel4 opět zvýšil počet pořadů zahrnujících LGBT+ identity a subkultury, ať už ve faktuálních nebo fikčních pořadech.[199] Navíc začal takovéto pořady posunovat i do divácky příznivějších časových slotů, obvykle už do večerních hodin.[200] Channel4 byl zároveň jedním z prvních televizních kanálů, které začaly pracovat s tzv. cool faktorem. Příznačná byla např. rozporupnost mezi obsahem televizních pořadů a cílovými skupinami, kdy řada seriálů určených pro mladší a teen publika prezentovala a prezentuje explicitní sexuální scény, alkoholismus, užívání drog, rizikové chování teen postav atd. Lynn Spigel k této praktice poznamenává, že televizní tvůrci a zejména pak marketingoví specialisté se už od 50. let 20. století snažili tímto způsobem zaujmout dětská a dospívající publika, která „*často chtěla takové pořady, které byly vyráběny pro dospělé diváky.*“[201] Takové pořady jsou oficiálně určeny dospívajícím, které reprezentují, ale kvůli svému kontroverznímu obsahu, jenž mnohdy hraničí s přípustností podle mediálního zákona Velké Británie, jsou vysílány v časovém slotu, který náleží výhradně dospělým divákům a divačkám. (*Skins, Sugar Rush, Glue, Queer as Folk*) V momentu, kdy je seriál

[196] HARVEY, Silvia. Channel Four and the redefining of public service broadcasting. In HILMES, Michelle (ed.). *The Television history book.* London: Palgrave Macmillan, 2003. p. 50 – 54.

[197] BERRIDGE, Susan. Glue, E4 and British teen drama. In *CSTonline.tv* [online]. 15. 11. 2014 [cit. 18. 8. 2016]. Dostupné z: http://cstonline.tv/glue-e4-and-british-teen-drama.

[198] EDWARDS, Natalie. *Queer British Television: Policy And Practise, 1997-2007*. PhD Thesis, The University of Nottingham, School of American And Canadian Studies. Nottingham, 2010. p. 13.

[199] Tamtéž, p. 14-15.

[200] Tamtéž, p. 14.

[201] SPIGEL, Lynn. Seducing the Innocent. Childhood and television in postwar America. In: JENKINS, Henry (ed.). *The Children ś Culture Reader.* New York: New York University Press, 1998. p. 128.

vydán na DVD nosiči, je obvykle k dílu také přiřazen rating 18+, který upozorňuje na to, že DVD je kvůli svému kontroverznímu obsahu určeno dospělým zákazníkům a zákaznicím (*Sugar Rush, Skins, Queer as Folk*).

Strategie Channel4 vždy stavěla na kontroverzních a riskantních tématech, která ostatní britské televize odmítaly reflektovat.[202] Dnes již legendární je např. natočení stand – point seriálu *Queer as Folk*, který nesporně ovlivnil reprezentace LGBT+ postav obecně jak ve Velké Británii, tak ve Spojených státech, potažmo v euro-americkém televizním prostoru vůbec.[203] Hlavní demografickou skupinou jsou mladí lidé, cca 16 – 34 let, kteří, jak uvádí Natalie Edwards, a) *preferují zábavní pořady*, a b) *nevnímají minority jako významné společenské kategorie*, tj. nevnímají je jako problém, nýbrž jako samozřejmost/ „normálnost".[204] (Britská fikční TV produkce se např. výrazně odlišuje od americké, kde panuje odlišný přístup, a sice ve většině případů problematizování alternativní sexuální orientace.[205])

> *„Jestliže mladí diváci nadále nevnímají queer identity jako minoritní status nebo kategorii, ale spíše jako asimilovanou součást mainstreamové společnosti, queer identity zahrnuté v pořadech vysílaných na Channel4 nebo její digitalizované verzi E4[206] (jako např. v na dospívající diváky orientovaných seriálech Sugar Rush, As If a Skins) sotva vzbudí pozdvižené obočí nebo dokonce stížnost. To znamená, že kanál může naplnit požadavky veřejné služby, která vyžaduje uspokojovat zájmy kulturně diverzifikované*

[202] SPIGEL, Lynn. Seducing the Innocent. Childhood and television in postwar America. In: JENKINS, Henry (ed.). *The Children's Culture Reader*. New York: New York University Press, 1998. p. 48.

[203] Viz DAVIS, Glyn. *Queer as Folk*. London: British Film Institute, 2007. 135 p.; JEDLIČKOVÁ, Jana. *Stand-point seriály v kontextu amerického a britského TV vysílání: Konstrukce LGBTQ identit v rámci dominantního ne-heteronormativního diskurzu.* Magisterská diplomová práce. Olomouc: FF UP, 2012. 105 s.

[204] Tamtéž, p. 48.

[205] Výjimkou jsou např. americké seriály *Southland* (2008-2015, TNT), *Caprica* (2009, SyFy) nebo *Spartacus* (Spartacus, 2011 - 2013, Starz), které ovšem neprcují s teen postavami, nebo *Teen Wolf* (2011 – současnost, MTV) a *The 100* (2014 – současnost, The CW), které jsou teen publikům přímo určeny.

[206] E4 je jedním z programů stanice Channel 4.

společnosti, a přitom současně zajímat diváky. "[207]

Channel4 je v současnosti synonymem tvorby pro mileniály.[208] Podle zákona o komunikaci (The 2003 Communications Act) a staršího zákona o vysílání (Broadcasting Act, 1990), je jako britský komerční vysílací subjekt také povinen splnit i některé povinnosti veřejnoprávních médií (v kontextu Velké Británie BBC).[209] Důraz je kladen především na diverzifikované vysílání, které má sloužit potřebám multikulturní společnosti, namísto aby preferoval jednu společenskou skupinu, a na vzdělávací funkci některých programů.[210] Jako komerční televize musí tedy Channel4 zakomponovat do svého programu jak veřejnoprávní prvky, tak musí zajistit i finanční zisk.[211] Podle Edwards vedou tyto požadavky ke specifické charakteristice programové skladby Channel4. Aby totiž zaujal svoje cílová publika (16-34 let, vzdělaná střední třída), musí vytvořit takové pořady, které budou provokativní, inteligentní a zábavné zároveň, a které budou určitým způsobem odrážet ideologické cítění a životní styl britské mládeže.[212] Ve vztahu k výše uvedenému trendu vnímání LGBT+ minorit jako neproblematických a „normálních" skupin společnosti se tedy nabízí konstrukce LGBT+ teen identit jako asimilovaných do heteronormativních narativních linií. Queer identita[213] sama o sobě asimilační proces popírá, nicméně v rámci britské seriálové produkce funguje

[207] EDWARDS, Natalie. *Queer British Television: Policy And Practise, 1997-2007*. PhD Thesis, The University of Nottingham, School of American And Canadian Studies. Nottingham, 2010. p. 1348 – 49.

[208] Tamtéž, p. 51.

[209] Tamtéž, p. 105.

[210] Tamtéž, p. 106 – 106.

[211] BLANCHARD, Simon. The two faces of Channel Four: Some notes in retrospect. *Historical Journal of film, radio and television*. 2013, č. 33, p. 365 – 376.

[212] EDWARDS, Natalie. *Queer British Television: Policy And Practise, 1997-2007*. PhD Thesis, The University of Nottingham, School of American And Canadian Studies. Nottingham, 2010. p. 106 – 106.

[213] Z podstaty queer teorie neexistuje něco jako quere identita. V momentu, kdy sexuální preference dostane kontury identity, něčeho jasně a stabilně ohraničeného, přestává být queer. Nicméně televize pracují s mediálním konstruktem sexuální identity, která se vymyká heteronormativním konturám (na rozdíl od gay a lesbické identity např.) a tu obvykle propagují jako queer. Přestože queer teorie pracuje s předpokladem, že queer mohou být i heterosexuální lidé, v televizních reprezentacích se queer „identita" přičítá obvykle neheterosexuálním jedincům. (*Sons of Anarchy*/Zákon gangu – Tig (2008 - 2014, FX), *Torchwood* – Jack Harkness (2006 – 2009, 2011, Channel4, Starz), Skins – Frankie (2007 - 2013, Channel4), ad.).

jako účinný aktualizační prvek. Takovýto postup je např. vlastní seriálům *Skins*[214] nebo *Sugar Rush*[215].

1.3.2 Kontext amerického TV vysílání

Americké televizní vysílání je stran dospívajících postav a témat obvykle považováno za konzervativnější než britská televizní produkce. Rozdílné politicko-ekonomické prostředí, podoba televizního vysílání, které je ovlivněno vnitřními i vnějšími zásahy do zábavního průmyslu jako takového, nebo marketingová praxe vůči dospívajícím konzumentům jsou jen jedny z mnoha faktorů, které se podílí na odlišných televizních reprezentacích LGBT+ postav a témat obecně.

Gary Needham a Glyn Davis se např. v knize *Queer TV* věnují i specifičnosti televize ve vztahu k LGBT+ minoritám. Upozorňují, že televize coby médium, byla od svého vzniku primárně zaměřena na rodinu jako spotřebitelskou jednotku. Rodina, úzce spjatá s ideou heteronormativity, tedy určovala a do jisté míry stále určuje podobu televizního vysílání, od podoby časových slotů, po žánrová a formátová vymezení až po mediální legislativu jako takovou.[216] V rámci rodiny jsou pak podle Needhama a Davise „nejstřeženější“ a „nejopatrovávanější“ skupinou děti a dospívající mládež, protože jsou to právě oni, kdo jsou z hlediska socializace nejtvárnější a nejvíce inklinují ke změně postoje, chování a jednání. Z tohoto důvodu jsou také pořady pro tyto cílové skupiny pod největší kontrolou jak ze strany mediálních zákonů, tak ze strany samotných diváků a divaček. V tomto smyslu je důležitým tématem regulace televizního obsahu, která je v USA způsobená rozdílným systémem financování televizních stanic, stejně jako faktickým vlivem zájmových skupin na TV obsahy a v neposlední řadě také mediálními zákony, které ve Spojených státech přísně regulují obsahy, jež by mohly poškodit psychický vývoj dětí a mládeže. Alternativní sexuální orientace jsou jedním z takovýchto nežádoucích vlivů. [217]

[214] *Skins.* [TV seriál] Created by: Bryan Elsley, Jamie Brittain. UK: Channel4, 2007 - 2013. 61 ep.

[215] *Sugar Rush*. [TV seriál] Developed by: Shine Limited. UK: Channel4, 2005 – 2006. 20 ep.

[216] DAVIS, Glyn – NEEDHAM, Gary. *Queer TV*. 200 p.

[217] Tamtéž.

„Na americkém mediálním trhu mají také silný vliv organizace zaměřující se na ochranu rodiny, náboženské spolky a organizace usilující o ochranu morálních hodnot americké společnosti. Jakmile pořad plošné TV naruší standardy v zobrazování LGBT postav, atakují tyto organizace TV stanice a producenty pořadů výzvami na stažení nebo zrušení narativních linií s LGBT obsahem nebo zrušení celého programu. Sponzoři pořadů obvykle reagují odmítnutím financování takovýchto dílů nebo celých pořadů a TV stanice zpravidla formou autocenzury reaguje v neprospěch LGBT reprezentace. Kabelové televize mají oproti plošným jiný systém financování svého chodu. Fungují na předplatitelské bázi a nemusí se obávat většího odsunu peněz za krátkou dobu. Navíc se profilují jako stanice s diametrálně odlišným obsahem, než který je k nalezení na plošných televizích. Základem je často kontroverze a vyšší narativní a stylová kvalita (HBO, Showtime).“[218]

Z hlediska historie a vývoje podoby televizního vysílání v USA je důležitým mezníkem vznik kabelového vysílání jeho charakterizace v mediálních zákonech. Do 70. let 20. století se v prostoru Spojených států vyskytovaly tři velké televizní sítě (networks; ABC, CBS a NBC), které si mezi sebou rozdělovaly zábavní trh. Vlivem nátlaku kontrolní organizace Federální komunikační komise (FCC) byl ale tento televizní model postupně deregulován a vytvořily se podmínky pro vznik konkurence.[219] Nejprve přibyly další televizní sítě (The WB a FOX) a na konci 70. let se začaly etablovat první kabelové stanice, jež od televizních sítí primárně odlišoval způsob distribuce TV obsahů, technické a programové vymezení v mediálním zákonu a posléze i způsob financování těchto společností.[220] Klíčové je zejména chápání kabelového typu televizních kanálů jako distribuční soustavy, jež je regulována skrze uělování licencí a sledování technologických parametrů společností, nikoli regulována z hlediska programového obsahu. Princip předplatitelství umožňuje dále vytvořit takové prostředí, ve kterém divák přímo očekává, že bude vystaven kontroverznímu obsahu, což je ostatně důvod, proč si

[218] JEDLIČKOVÁ, *Tři etapy zobrazování LGBT postav v TV seriálech a sériích*, cit. 3, s. 30.

[219] HOLT, Jennifer. Vertical Vision: Deregulation, Industrial Economy and Prime-time Design. In: JANCOVICH, Mark, LYONS, James. (ed.) *Quality Popular Television.* s. 11 – 31.

[220] CURTIN, Michael – SHATTUC, Jane. *The American Television Industry*. London: Palgrave Macmillan, 2012. 202 p.

televize mnohdy předplácí.[221] Oproti tomu TV sítě (networks) jsou přísně kontrolovány i s ohledem na obsah programu. Needham a Davis shrnují všechny tyto charakteristiky a upozorňují, že takovýto pohled na televizní vysílání paradoxně umožňuje reflexi minoritních témat a zařazování minoritních postav do televizních narativů.[222]

Stran LGBT+ teen postav je klíčové zaměřit se na formy televizního vysílání a druhy televizních společností, které tyto pořady produkují. V kontextu amerického trhu vzniká většina pořadů s pravidelně se objevujícími LGBT+ teen postavami na tzv. celoplošné televizi, jinými slovy jsou pořady vyráběny a distribuovány skrze televizní sítě. Tyto společnosti jsou přísně kontrolovány jak FCC, tak nejrůznějšími zájmovými a aktivistickými spolky, tak samotnými TV společnostmi.[223] TV obsahy určené dětskému a dospívajícímu divákovi či divačce jsou zároveň neustále podrobovány kontrole ze stran těchto institucí, lze tedy oprávněně předpokládat, že celoplošné televize budou nabízet o poznání konzervativnější obsahy než televize kabelové, které podobné kontrole nepodléhají nebo je v mnoha směrech značně omezená.[224] Současně ovšem kabelové televize nenabízejí mnoho pořadů, kde by se vyskytovaly LGBT+ teen postavy, většina pořadů, ve kterých se tyto postavy objevují, je navíc zaměřena na dospělé diváky a divačky a tyto postavy proto nejsou středem pozornosti. Výjimkou jsou právě specializované kabelové televize v čele s MTV, které se cíleně na teen publika zaměřují (*Teen Wolf, Skins US* a *Faking it*).

Na jedné straně tedy stojí celoplošné televize, které se celé dekády snažily cílit svůj program na co možná nejširší spektrum publik (tzv. broadcasting), a na druhé straně stojí kabelové televize a další televizní a TV pořady nabízející platformy (VoD, Hulu, Netflix), které pracují s tzv. niche publiky (tzv. narrowcasting), tj. úzce specializovanými skupinami diváků a divaček, které jsou snáze zachytitelné právě proto, že mají specifické charakteristiky. Sice obvykle

[221] MITTELL, Jason. *Television and American culture*. New York, Oxford: Oxford University Press, 2010. 465 p.

[222] DAVIS, Glyn – NEEDHAM, Gary. *Queer TV*. 200 p.

[223] MITTELL, Jason. *Television and American culture*. New York, Oxford: Oxford University Press, 2010. 465 p.

[224] DAVIS, Glyn – NEEDHAM, Gary. *Queer TV*. 200 p.

svým počtem nedosahují na publika celoplošných televizí[225], ale zpravidla jsou více loajální a snáze marketingově oslovitelná.[226] Televizní teoretička Amanda Lotz dokonce vyslovuje myšlenku (která je podpořena i současným výzkumem v oblasti TV marketingu a TV programu), že televize jako masové médium, už ve Spojených státech neexistuje. Podle Lotz je pro současnou televizi typické odklon od tzv. broadcastingu, tedy vysílání pro nespeficikovanou masu diváků, která přijímá víceméně pasivně (rozuměj bez aktivní interakce s médiem) obsahy. Do popředí se naopak dostává narrowcasting, pro který je typické cílení na niche publika speficická svojí aktivitou a přímou komunikací/interakcí s televizním médiem.[227]

Jedním z takových niche publik jsou i teenageři, které se snaží oslovit především celoplošné televize. A to je jedním z důvodů, proč od 90. let 20. století vzrostl počet teen seriálů a s ohledem na generace mileniálů také seriálů s LGBT+ teen postavami. Od 40. let 20. století se totiž celoplošné televize svým programem orientují na rodinu. Programy jí určené proto nutně obsahují témata dospívání a dětské a teen postavy. V 90. letech se tyto pořady začaly transformovat a vydělovat daná témata do samostatných pořadů. Oproti tomu kabelové televize se od 80. let 20. století snažily těm celoplošným úspěšně odlákat diváky a divačky tím, že se začaly dominantně zaměřovat na dospělá publika, která by oslovily skrze kontroverzi (u dětí a dospívajících by tento plán byl s ohledem na striktní legislativu problematický).[228] Domnívám se, že právě z tohoto důvodu dnes můžeme najít více pořadů s LGBT+ teen postavami na celoplošných stanicích. Tomuto faktu napomáhá také současný trend televizního niche marketingu, kdy i etablované populární pořady (např. americké denní mýdlové opery) výrazně ztrácejí diváckou obec a ve snaze najít nové diváky a divačky přidávají do fikčních světů teen

[225] Jednou z výjimek, které potvrzují toto pravidlo, je např. dystopický sci-fi seriál *The Walking Dead*/Živí mrtví kabelové televize AMC, který několik posledních let dosahuje pravidelně sledovanosti 16 milionů diváků, což je číslo konkurující i mnoha seriálům z celoplošných amerických seriálů. KISSEL, Rick. AMC's 'The Walking Dead' Finishes as TV's Top Series in Key Demo for Fourth Straight Season. *Variety.com* [online]. 8. 4. 2016 [cit. 31. 7. 2016]. Dostupné z: http://variety.com/2016/tv/news/amc-the-walking-dead-top-series-in-young-adults-fourth-straight-season-1201749093/.

[226] LOTZ, Amanda D. *The television will be revolutionized*. New York, London: New York University Press, 2014. 2. ed. p. 21 – 52, 167 – 205.

[227] Tamtéž, p. 21 – 52, 167 – 205.

[228] HILMES, Michelle (ed.). *The Television history book.* London: Palgrave Macmillan, 2003. 163 p.

postavy, ba co více minoritní teen postavy, které by oslovily právě mladé generace X a Y (viz *As The World Turns*)[229].

1.4 Kontextové rozdíly americké a britské reprezentace teen postav

Než přejdu k samotnému žánru teen dramatu, je nutné ozřejmit rozdíl mezi britskou a americkou televizní teen produkcí. Británie zaznamenala kvůli válce sice pomalejší nástup teenagerů coby spotřební skupiny než USA, ale i přes to se záhy vytvořila bohatá teen subkultura. Hlavními rozdíly mezi americkou a britskou televizní teen tvorbou byly ale zejména v dílčích cílových skupinách a reprezentaci dílčích cílových skupin, a v žánrovém zaměření. V Británii měla silnější ekonomickou sílu pracující mládež, tj. nižší společenská třída, ve které probíhaly jiné proměny než ve Spojených státech.[230] Žánrově se proto televize soustředily z počátku zejména na hudební programy, tzv. pop show, což byly ve své podstatě varieté pro teenagery s populárními hudebníky a zábavním obsahem. V kontextu britského sociálního realismu pak postavy televizních seriálů vycházely z nižších společenských tříd a oproti americké tvorby byly o poznání realističtější i co do prezentovaných témat a charakteristiky postav.[231] Rachel Moseley pak upozorňuje na určitý zlom ve vnímání teenagerů coby spotřební, cílové skupiny televizních pořadů v 70. a 80. letech 20. století v souvislosti s veřejnoprávním vysíláním BBC ve Velké Británii.[232] V roce 1979 byla na základě výzkumu sledovanosti BBC publikována zpráva *Broadcasting and Youth*, která upozornila na existenci skupiny dospívajících dětí, pro které na televizním trhu neexistovaly téměř žádné pořady. Tímto aktem byl dle Moseley vytvořen diskurz britského teen diváka/divačky a zároveň začala být tato skupina lidí v médiích více reprezentována. Tj. existoval přímý vztah mezi reprezentací identity a přítomností identity ve veřejném prostoru

[229] *As The World Turns*. [TV seriál] Created by: Irna Phillips. USA: CBS, 1956 - 2010. 13 858 ep.

[230] OSGERBY, Bill. ´So Who`s Got Time for Adults!`: Femininity, Consumption and the Development of Teen TV – from Gidget to Buffy. In: DAVIS, Glyn – DICKINSON, Kay (ed.). *Teen TV. Genre, Consumption, Identity*. London: BFI, 2004. p. 71-86.

[231] Tamtéž, p. 80.

[232] MOSELEY, Rachel. Teenagers and television drama in Great Britain. In WHEATLEY, Helen. (ed.) *Re-Viewing Television History. Critical Issues in Television Historiography.* London, New York: I. B. Tauris, 2007. p. 184 – 197.

(v tomto případě diskurzu televizního vysílání).[233] Moseley považuje *Broadcasting and Youth* za důvod, proč koncem 70. let a v 80. letech vznikla celá řada pořadů určená primárně teen publikům. Na rozdíl od americké televizní tvorby ale pod vlivem veřejnoprávního charakteru BBC panovalo přesvědčení, že teen diváci a divačky musí být televizí vzděláváni a informováni a proto byly tyto funkce upřednostňovány před zábavou.[234] Takovéto jednání podle Moseley vycházelo z předpokladu, že teen publika jsou nenáročná ve vztahu k očekáváním ze strany TV média,[235] stejně jako z domněnky, že teenageři se u televize nezdržují, protože hledají zábavu mimo domov. Z tohoto důvodu britské televizní vysílání až do 70. let 20. století teenagerům nabízelo výhradně již zmiňované pořady o populární hudbě nebo je směřovalo k pořadům pro menší děti.[236] Uvedená zpráva televizi doporučila vytvoření pořadů pro teen publika. Explicitně zmínila zejména žánry mýdlové opery a dramatické formáty přímo cílené na teenagery s tím, že dané pořady by měly (v souladu s mediálními zákony) být vysílány v časovém slotu 17.00 – 19.00 během týdne a ráno v sobotu. Moseley nicméně konstatuje, že BBC se těmito poznámkami neřídila a přestože vznikaly pořady primárně určené teen publikům, směřovány byly především na rodiče, u kterých se předpokládalo, že navážou díky TV vysílání dialog se svými potomky. V tematické rovině se pořady věnovaly zejména sociálním problémům mládeže dané doby (bezdomovectví, nezaměstnanost, drogová závislost aj.), přičemž témata a identita teenagera jako taková byla podle Moseley konstruována jako problém, který je třeba řešit.[237] Z výčtu pořadů a s ohledem na danou socio-politickou situaci je též zřejmé, že teen identita byla konstruována výhradně heterosexuálně a dané pořady se zaměřovaly

[233] Tamtéž, p. 186.

[234] Přelom nastává u britské televizní produkce na konci 90. let, kdy zejména stanice zaměřující se na mladší diváky buď volí přístup vzdělávání prostřednictvím zábavy, nebo upřednostňují zábavní funkci (např. *Skins*, *Sugar Rush* atd.)

[235] Tento předpoklad byl podle Moseley odmítnut už ve zmíněné *Broadcasting and Youth* zprávě, kde autoři upozorňují, že zdánlivý nezájem této skupiny o TV vysílání může být zapříčiněn tím, že jim televize nic nenabízí, a to i přes to, že např. žánr dramatu byl v dané době u těchto publik velmi oblíben. MOSELEY, Rachel. Teenagers and television drama in Great Britain. In WHEATLEY, Helen. (ed.) *Re-Viewing Television History. Critical Issues in Television Historiography.* London, New York: I. B. Tauris, 2007. p. 187.

[236] MOSELEY, Rachel. Teenagers and television drama in Great Britain. In WHEATLEY, Helen. (ed.) *Re-Viewing Television History. Critical Issues in Television Historiography.* London, New York: I. B. Tauris, 2007. p. 187.

[237] Tamtéž, p. 184 – 197.

na asimilaci teen identit do „spořádané“ společnosti.[238]

Ve Spojených státech byl trh primárně soustředěn na střední bělošskou a heterosexuální třídu, případně v mnohem menší míře na nižší třídu s tím, že teenageři, kteří byli starší, museli brzy nastoupit do pracovního procesu, a proto jim nebyla věnována větší pozornost.[239] Jedním z důvodů, proč došlo k rozvoji nového žánru/formátu teen tvorby byla i snaha nových televizí konkurovat s těmi zavedenějšími. Osgerby např. zmiňuje americkou ABC, která se ve snaze vymezit NBC a CBS začala zaměřovat na rodiny s dětmi a teenagery, tedy taktika, kterou využívá dodnes.[240] V americké tvorbě pak byly protežovanější spíše žánry rodinného sitkomu (*The Wonder Years*/Báječná léta) a mýdlové opery (*The Days of Our Lives*/Tak jde čas), kde teen postavy tvořily zpravidla vedlejší narativní linie, nicméně stále byly nahlíženy z pohledu dospělého diváka nebo dospělé postavy. Americká teen tvorba byla a je charakteristická zejména větší spektakulárností, fyzickou „dokonalostí“ postav a odklonem od každodenních problémů teenagerů nižších společenských tříd.[241] Jak ale dodává Osgerby, pod vlivem feminismu, hnutí za práva Afroameričanů i hnutí za práva gayů a leseb se pozvolna jak v USA, tak ve Velké Británii i tyto postupy začaly proměňovat.[242]

Kolem roku 2000 se pozvolna začal proměňovat diskurz reprezentace LGBT+ postav. V dokumentu kabelové stanice VH1 *Totally gay* dokonce zaznívá, že televize prožívá v dané éře gay revoluci. Toto tvrzení bylo podpořeno zejména zvýšenou vizibilitou LGBT+ postav, většina z nich byly nicméně třicátníci a bílí

---

[238] Daný trend také podporuje fakt, že řada televizních pořadů vytvořených v 80. letech pro teenagery byla součástí vládních vzdělávacích projektů a byla vysílána cíleně během školní výuky.

[239] OSGERBY, Bill. ´So Who`s Got Time for Adults!`: Femininity, Consumption and the Development of Teen TV – from Gidget to Buffy. In: DAVIS, Glyn – DICKINSON, Kay (ed.). *Teen TV. Genre, Consumption, Identity*. London: BFI, 2004. p. 71-86.

[240] Tamtéž, p. 73.

[241] V tomto směru lze za výjimku z pravidla považovat např. quality TV seriál *Shameless US* (adaptaci stejnojmenného britského seriálu), který prezentuje formou dramedy život americké rodiny z chudé dělnické třídy. Jednou z hlavních dějových linií je i stejnopohlavní vztah teeagera Iana a dvacátníka Mickeyho. *Shameless US.* [TV seriál] Developed by: John Wells. USA: Showtime, 2011 - současnost. 72 ep.

[242] OSGERBY, Bill. ´So Who`s Got Time for Adults!`: Femininity, Consumption and the Development of Teen TV – from Gidget to Buffy. In: DAVIS, Glyn – DICKINSON, Kay (ed.). *Teen TV. Genre, Consumption, Identity*. London: BFI, 2004. p. 71-86.

gay muži.[243] Gay a lesbická sexuální orientace začaly být veřejně komodifikované a propagované jako hip a cool. Jeden z respondentů trefně shrnul situaci komodifikace a proměny společenského postoje do následující historky: „*Znám hetero děcka, která se snažila provokovat svoje rodiče tím, že jsou gay. Měli coming out, i když nebyli gay. Jenom tak, aby naštvali rodiče. Tohle je nový druh rebélie. Nový způsob, jak být drsný, když už nestačí být gay.*“[244][245] O deset let později přichází online platformy typu Netflix a Hulu a s tím se proměňují i způsoby, kterými mladí lidé konzumují televizní obsahy a důvody, proč je konzumují (případně proč konzumují právě ty, které konzumují). Sidneyeve Matrix upozorňuje, že mladá televizní a online publika si obvykle pečlivě vybírají, na co se budou koukat. Typická je např. sdílená zkušenost s koukáním se na určité typy pořadů. Ta není vlastní pouze mileniálům, ale výsledky akuálních výzkumů se kloní k tomu, že zejména u těchto publik jde o široce rozšířenou a systematizovanou praktiku.[246] Studenti generace Y např. často využívají sledování určitých televizních seriálů k tomu, aby si „pojistili“ určitou sociální pozici vně kolektivu. Znalost takového seriálu (např. *Game of Thrones*/Hry o trůny, *The Big Bang Theory*/Teorie Velkého třesku atd.) je mnohdy přímo vyžadována jako jedna ze sociálních kompetencí kolektivu.[247] Jako další z důvodů sledování určitého seriálu uváděli mladí respondenti fakt, že se sami cítí dobře, když jej sledují. Nikoli v tom smyslu, že by prokrastinovali, ale v tom smyslu, že se sledováním zejména teen dramat učí akceptovat sami sebe a najít hodnoty[248], kterých by chtěli jednou dosáhnout.[249] „*Kromě teen dramat je také díky online stopě zjevné, že mladá teen publika sledují*

[243] JEDLIČKOVÁ, Jana. *Tři etapy zobrazování LGBT postav v amerických a britských TV seriálech.* Bakalářská diplomová práce. Olomouc: FF UP, 2010. 101 s.

[244] *Totally gay!* [TV dokument] *Directed by:* Wash Westmoreland. USA: VH1. 2003. 45 min.

[245] Tuto tendenci např. zpodobňuje teen postava Andrew Van de Kampa ze seriálu *Desperate Housewives*/Zoufalé manželky, který úmyslně předstírá, že je gay, aby se pomstil své matce. Nutno ovšem dodat, že nakonec v jeho případě o několik let později dochází ke „skutečnému“ coming outu a k naplnění heteronormativního rámce, proti kterému revoltoval, tím, že se se svým partnerem ožení.

[246] MATRIX, Sidneyeve. The Netflix effect: Teens, binge watching, and on-demand digital media trends. *Jeunesse: Young People, Texts, Cultures.* 2014, vol. 6, p. 119 – 138.

[247] Tamtéž, p. 119 – 138.

[248] Na tomto místě je dobré odkázat na předcházející kapitolu věnovanou komodifikaci teenagerů v popkultuře a zejména pak připomenout specifičnost generací mileniálů.

[249] MATRIX, Sidneyeve. The Netflix effect: Teens, binge watching, and on-demand digital media trends. *Jeunesse: Young People, Texts, Cultures.* 2014, vol. 6, p. 129.

programy pro dospělé, aby uspokojili svoji intelektuální zvědavost, kvůli sexuálnímu obsahu určenému dospělým, a aby si užili vysokou produkční hodnotu, kterou tyto pořady mají.“[250][251]

1.5 Žánrové výzvy reprezentace neheterosexuálních teen postav

V 90. letech 20. století se objevily pouze čtyři pořady seriálového fikčního charakteru, které pracovaly s pravidelnou gay teen postavou. Jeden z nich byl žánrově zařaditelný k mýdlové opeře (*One Life To Live*), zbylé tři k tzv. teen dramatu (*Dawson`s Creek, Party of Five/*Správná pětka[252]) nebo v případě *My So Called Life* k subžánru teen dramedy. S ohledem na dílčí případovou analýzu seriálu *My So Called Life* se na tomto místě věnuji základním znakům tzv. teen dramatu/dramedy, které se pod vlivem výše zmíněných specifických podmínek formovalo právě v průběhu 90. let.

S rozvojem televizního vysílání a návratem specifické spotřební a cílové skupiny amerického (a britského) teenagera se na začátku 90. let začal rozvíjet i specifický žánr teen dramatu, který cílil na zmíněnou skupinu spotřebitelů a zároveň se snažil reflektovat svět z jejich úhlu pohledu. Ačkoli je na tomto místě nutné podotknout, že např. Glyn Davis a Kay Dickinson ve sborníku *Teen TV* (2011) upozorňují, že debata nad otázkou o existenci samostatného TV žánru teen dramatu není doposud zodpovězena, budu na tomto místě chápat teen drama jako samostatný a specificky vymezitelný žánr/TV formát.[253]

Davis a Dickinson uvádějí několik znaků teen dramatu, které jsou s menšími obměnami používány od 90. let do současnosti, kdy je televizní tvorba určená teenagerům v plném rozkvětu. Pro daný žánr je určující jak jazyk, kterým se

[250] MATRIX, Sidneyeve. The Netflix effect: Teens, binge watching, and on-demand digital media trends. *Jeunesse: Young People, Texts, Cultures.* 2014, vol. 6, p. 130.

[251] Toto zjištění je klíčové pro vysvětlení podoby některých současných teen dramat, která se svojí produkční hodnotou a tématy dramaticky odklonila od teen dramat 90. let a počátku roku 2000. (viz *The 100*, *Glue*, *Pretty Little Liars*/Prolhané malé krásky ad.)

[252] *Party of Five.* [TV seriál] Created by: Christopher Keyser, Amy Lippman. USA: FOX, od – do. 142 ep.

[253] DAVIS, Glyn – DICKINSON, Kay (ed.). *Teen TV. Genre, Consumption, Identity.* London: BFI, 2004. 197 s.

postavy vyjadřují o sobě navzájem, tak tematicko-obsahová rovina, styl natáčení, výběr hereckých představitelů, soundtrack, nebo intertextuální odkazy na soudobou popkulturu. Hlavními postavami teen dramatu jsou pochopitelně teenageři, zpravidla hraní staršími herci a herečkami, v ojedinělých případech (např. právě *My So Called Life*) skutečnými dětskými herci. Od konce 90. let ovšem vzrůstá zejména v USA trend obsazování těchto rolí dospělými herci, kteří vypadají mladistvě. Příběh je také prezentován z jejich úhlu pohledu. A to i přes to, že v takových seriálech a sériích se obvykle objevují i postavy rodičů, příbuzných a učitelů. Ti jsou obvykle umístěni do opozice vůči teen postavám, nebo dokonce v narativu absentují, či se objevují velmi sporadicky. V závislosti na subžánru (paranormální fikce, sci-fi) se zpravidla dané seriály odehrávají v domácím prostředí nebo v prostředí střední školy, jejíž nucené navštěvování obvykle také časově rámuje prezentované narativní linie. V tematicko-obsahové složce zcela dominuje vytváření a ujasňování si vlastní identity, která se pozvolna proměňuje a naprosto nedostačuje potřebám dospívajících dětí. Paradoxní ovšem je, že tyto narativy se až na výjimky citované níže týkají výhradně heterosexuálních postav a i v případě gay a lesbických postav jsou heteronormativní. Častým tématem je hledání sebe sama nebo zničení stávající identity a tvorba nové. Coby teenageři jsou totiž postavy prezentovány jako „skoro dospělé už ne děti, ale stále ještě děti“. Z takového diskurzu se pak teen postavy snaží vymanit. Častými zápletkami jsou proto spory s rodiči či učiteli, jinými slovy vymezování se a boj s autoritami prezentovanými zpravidla dospělými postavami, první lásky nebo milostné vztahy, skrze které dochází k objevování světa dospělých a zároveň k formování identity teen postav nebo v závislosti na dobovém kontextu také alkoholismus, těhotenství mladistvých, fyzické násilí a zneužívání, sexuální zkušenosti, drogová závislost, dyslexie a poruchy učení, anorexie, šikana či např. problémy spojené s příslušností k minoritním skupinám (rasismus, xenofobie, homofobie, zločiny z nenávisti atd.).[254]

Valerie Wee zmiňuje další prvky teen dramatu. Pozornost věnuje zejména intertextuálnímu charakteru takovýchto textů, který odráží pozici dané spotřebitelské skupiny v pop/kultuře i ekonomicko-právní vztahy zábavního

[254] DAVIS, Glyn – DICKINSON, Kay (ed.). *Teen TV. Genre, Consumption, Identity.* London: BFI, 2004. 197 s.

průmyslu.[255] V teen dramatech dochází podle Wee častěji než v ostatních TV pořadech, k tzv. crossoverům či postmodernistické hypertextualitě. Jinými slovy, teen dramata jsou obvykle nasycená intertextuálními sděleními odkazujícími nejenom na podobnou tvorbu stanic, na kterých se konkrétní pořad vysílá, ale odkazují i na pořady a produkty jiných společností (mnohdy sjednocených pod jedním vlastníkem)[256] a na další popkulturní produkty spojené s teenagery.[257]

Díky fluktuaci televizních tvůrců, režisérů a scenáristů je také podle Wee udržována stylová a narativní komplexita daného žánru. Autorka navíc sleduje souvislost mezi filmovým průmyslem a TV tvorbou pro teen publika. V druhé polovině 90. let dle jejího názoru totiž tvořili teenageři poměrně silné publikum filmové tvorby,[258] což vedlo TV tvůrce ke snaze přilákat tato publika do televize prostřednictvím změny stylu natáčení pořadů pro mladistvé. Wee jmenuje jako příklad *Dawson`s Creek* (byť by se daly použít i ostatní americká TV teen dramata z 90. let), který už disponoval „filmovým" obrazem, tj. byla tu zřetelná vizuální odlišnost prezentace teen pořadů od předcházející tvorby pro mladé před rokem 1990.[259]

Výraznou roli také ve sledovaném žánru hraje hudba (vliv MTV), která vždy respektuje nejnovější trendy v popkultuře, slouží jako doplnění a komentář děje a mnohdy je také využívána jako forma již zmíněného intertextu. Dalším specifickým vyjadřovacím prostředkem je i samotný jazyk, který odráží věk postav, jejich

[255] WEE, Valerie. Selling Teen Culture: How American Multimedia Conglomeration Reshaped Teen Televisionin the 1990`s. In: DAVIS, Glyn – DICKINSON, Kay (ed.). Teen TV. *Genre, Consumption, Identity*. London: BFI, 2004. p. 88.

[256] Tamtéž, p. 88.

[257] U specifické skupiny LGBT+ teen postav se cca po roce 2000 začínají v teen dramatech pozvolna objevovat intertextové odkazy na mediální reprezentace neheterosexuálních teenagerů. Jejich výskyt je v 90. letech omezen na popkulturní odkazy děl, která souvisí více s dospělými, protože v 90. letech se teprve začínají ustavovat pravidla reprezentace LGBT+ teen identit, resp. pouze gay a lesbické teen identity.

[258] Autorka sice v textu nespecifikuje, jakou filmovou tvorbu má přesně na mysli, ale z kontextu vyplývá, že se jedná o hollywoodskou mainstreamovou kinematografii. WEE, Valerie. Selling Teen Culture: How American Multimedia Conglomeration Reshaped Teen Televisionin the 1990`s. In: DAVIS, Glyn – DICKINSON, Kay (ed.). Teen TV. *Genre, Consumption, Identity*. London: BFI, 2004. p. 88.

[259] WEE, Valerie. Selling Teen Culture: How American Multimedia Conglomeration Reshaped Teen Televisionin the 1990`s. In: DAVIS, Glyn – DICKINSON, Kay (ed.). Teen TV. *Genre, Consumption, Identity*. London: BFI, 2004. p. 92.

hravost a opozici vůči strnulému světu dospělých, kteří jsou svázáni pravidly. Na druhou stranu je ale mnohdy „příliš dospělý“ na věk teen aktérů, které ho používají. Zároveň podle Davise také odráží až melodramatickou emotivnost postav a je jedním z prvků, kterými je vytvářen dojem určité komunity založené na generační sounáležitosti.[260] Davis a Dickinson úlohu jazyka oproti ostatním sledovaným složkám upozaďují, v kontextu této práce nicméně kategorie jazyka a zejména pragmatická a lexikální rovina jazyka představují výchozí bod pro interpretaci pozice postavy vůči heteronormativitě.

Posledním zmíněným prvkem teen dramatu je paradoxně jeho nadčasovost, nebo lépe řečeno bezčasí, ve kterém se obvykle odehrává. Na jednu stranu je daná epocha snadno rozklíčovatelná právě skrze intertextuální odkazy, soudobé kostýmy, make up či použití populární hudby, na druhou stranu ale výběrem témat a způsobem jejich zpracování směřuje k utváření univerzálních příběhů, které jsou známé všem lidem, kteří si prošli pubertou.[261]

Na závěr je třeba zmínit, že teen postavy a témata s nimi spojená se samozřejmě neobjevují pouze v teen dramatech. Ostatně ani v této disertaci prezentované analýzy se netýkají pouze žánru teen dramatu. Významný vliv na podobu současné tvorby pro tenagery a tvorbu obsahující teen postavy měla i tzv. quality TV[262], lépe řečeno proměny ve formě vyprávění televizních pořadů na konci 90. let[263], a nástup mileniálů coby generace, která má jiná očekávání stran obsahu a formy sledování pořadů, než měly generace předcházející.[264] Ve sledovaných seriálech se projevují v kombinaci s teen dramatem, které je, s výjimkou quality TV pořadů a vybraných mýdlových oper, přítomno vždy, také žánry paranormální fikce,

[260] DAVIS, Glyn – DICKINSON, Kay (ed.). *Teen TV. Genre, Consumption, Identity*. London: BFI, 2004. p. 1.

[261] WEE, Valerie. Selling Teen Culture: How American Multimedia Conglomeration Reshaped Teen Televisionin the 1990`s. In: DAVIS, Glyn – DICKINSON, Kay (ed.). Teen TV. *Genre, Consumption, Identity*. London: BFI, 2004. p. 93.

[262] McCABE, Janet – AKASS, Kim. Quality TV. *Contemporary American television and beyond.* London: I. B. Tauris, 2011. 292 p.

[263] Jason Mittell např. hovoří o komplexní seriálové tvorbě a quality TV považuje za specifický projev diskurzu současné televizní tvorby. MITTELL, Jason. *Complex TV. The poetics of contemporary television storytelling.* [Kindle edition] New York, London: New York University Press, 2015.

[264] Více viz MATRIX, Sidneyeve. The Netflix effect: Teens, binge watching, and on-demand digital media trends. *Jeunesse: Young People, Texts, Cultures.* 2014, vol. 6, p. 119 – 138.

krimi, sci-fi, sitkomu a hudebního dramedy.

2. Televizní zobrazování neheterosexuálních teen postav

Ačkoli neheterosexuální postavy byly zobrazovány v televizi cca od konce 50. let 20. století[265], postavy dospívajících dětí, které bychom mohli zařadit k neheterosexuální orientaci, se ve fikčním seriálovém televizním vysílání Spojených států a Velké Británie objevily až v první polovině 90. let. Resp. ve Spojených státech byla prvním zaznamenaným seriálem, který pracoval s pravidelnou vedlejší gay teen postavou, denní mýdlová opera *One Life To Live* (ABC, 1968-2013), jež v roce 1992 představila v jedné ze svých vedlejších narativních linií postavu gay teenagera Billyho Douglase[266]. Billy zároveň ztělesňoval jak první gay teen postavu v denním seriálovém TV vysílání v USA, tak první neheterosexuální teen postavu v americkém a britském seriálovém fikčním TV vysílání vůbec.

Kromě *One Life to Life* se v průběhu 90. let představily ještě tři seriály[267], které prezentovaly gay teen postavy. Prvním z nich bylo teen dramedy *My So Called Life*, které pracovalo s postavou patnáctiletého gaye Enrique „Rickieho" Vasqueze, druhým další rodinné teen drama *Party of Five*[268], které v jednom z dílčích narativů 4. sezony pracovalo v prostoru 4 dílů s postavou gay teenagera

[265] JEDLIČKOVÁ, Jana. *Tři etapy zobrazování LGBT postav v amerických a britských TV seriálech.* Bakalářská diplomová práce. Olomouc: FF UP, 2010. 101 s.

[266] Billy Douglas je uveden do děje coby jeden ze synů jedné z hlavních postav mýdlové opery. Jeho narativní linie je vedlejší a prolíná se s další linií týkající se HIV pozitivní postavy, která je také homosexuální orientace. Billyho rodiče jsou na základě milných informací přesvědčeni, že Billyho sexuálně zneužil místní pastor a vystavil ho také nebezpečí nákazy HIV. Billyho sexuální orientace je tedy kontextově propojena jednak s doznívající „HIV/AIDS" panikou druhé poloviny 80. let, jednak se sexuálním zneužitím, prvkem užívaným v kontextu zobrazování gay postav v rané éře TV zobrazování i v kinematografii. Billyho coming out je vykreslen jako bolestné „přiznání se", které rodiče odmítají a doufají, že jejich syn jenom prochází jednou z fází dospívání. Jako jedna z mála gay postav dané doby je Billy několikrát vyobrazen ruku v ruce se svým přítelem, coby jediný znak veřejné i soukromé intimity. Kromě linie coming outu není Billy dále narativně využíván a slouží k podpoře heteronormativních narativů a postav.

[267] V roce 1999 byl také vysílán britský seriál *Queer as Folk* , který představil první pravidelnou gay teen postavu Velké Británie, patnáctiletého Nathana Maloneyho. *Queer as Folk.* [TV seriál] Created by: Russell T. Davies. UK: Channel4, 1999 - 2000. 10 ep.

[268] *Party of Five.* [TV seriál] Created by: Christopher Keyser, Amy Lippman. USA: FOX, od – do. 142 ep.

Elliota[269], a posléze i teen mýdlová opera/teen drama *Dawson`s Creek*, která ve druhé sezoně (1999) představila taktéž vedlejší pravidelnou gay teen postavu Jacka McPheeho.[270] *Dawson`s Creek* pomyslně uzavírá co do způsobu reprezentace gay teen postav 90. léta, která lze definovat jako počátek změn nejen na poli zobrazování neheterosexuálních minorit v televizi, ale také změn politického a ekonomického rázu v britské a americké společnosti, vedoucích nakonec i ke změnám v televizním průmyslu jako takovém.

Od roku 2000 dochází v americké i britské televizní krajině k zásadním proměnám reprezentací LGBT+ teen identit. Nejen že roste počet minoritních postav, které jsou součástí fikčních světů seriálů, ale také se začínají tyto postavy aktivněji podílet na formování narativu, nastolování témat souvisejících s LGBT+ subkulturami a v neposlední řadě vznikají i seriály a série, které nahlíží heteronormativitu subverzivním způsobem. V následujících dílčích analýzách LGBT+ postav se nevěnuji všem LGBT+ teen postavám ve všech seriálech, které

[269] Elliot se vyskytuje pouze ve 4 dílech, z nichž jen jeden se mu narativně a tematicky věnuje, skrze dvě z hlavních postav, ve větší míře. V 15. epizodě 4. sezony je Elliot pomyslně „povýšen na jednu z vedlejších postav, které je věnována zvýšená pozornost. Nachází se v centru jedné z upozaděných narativních linií, coby přítel Sarah, vedlejší ženské postavy, která od něj očekává milostné sblížení a posunutí jejich vztahu kupředu. Bývalý přítel Sarah, Bailey (hlavní postava), se snaží zjistit, zda je Elliot gay tím, že předstírá kamarádství, které si Elliot vykládá jako romantickou náklonnost. Během večeře v restauraci se Baileymu doslova „přizná“, že je rád, že jsou oba gay, protože už alespoň není sám. Baileyho doznání zaskočí a po momentu tzv. heterosexuální paniky, kdy je nucen uvést na pravou míru jak svoji sexuální orientaci, tak Elliotova genderová očekávání, chlapce ujišťuje, že je jeho orientace „cool“ a že na ni rozhodně nemá žádný názor. Způsob, jakým je Elliot reprezentován je charakteristický pro ranou fázi tzv. „pozitivního“ zobrazování neheterosexuálních postav. Je nazírán skrze heterosexuální postavy, jeho „identita“ je definována heterosexuálními postavami, zároveň jeho sexualita do jisté míry definuje jeho identitu, tj. je typem gay postavy, nikoli např. typem teen postavy. Současně tvůrci seriálu zřetelně definují postoje heterosexuálních postav, které jsou „ok“ s nastalou situací, což budí dojem liberálního postoje, ale v dialogu a mnohdy i herecké akci nastává posléze pomyslné „ale“. Elliot je pak vykreslen jako zmatený jedinec, který ještě donedávna neměl jasno v tom, co vlastně chce a teprve v momentě konfrontace, kterou zapříčiní heterosexuální postava, je nucen se rozhodnout. V negativním slova smyslu se přiznává a ve chvíli coming outu tak vytváří svoji nově nabytou identitu, za kterou se sám v daném momentu stydí. Jediné postavy, se kterými se nakonec cítí „v bezpečí“, jsou paradoxně heterosexuální ženy, které ho chápou a tajně či otevřeně po něm touží (viz dále srovnej s *My So Called Life*/Tak tohle je můj život a *Dawson`s Creek*/Dawsonův svět*)*.

[270] V roce 1993 představila britská komerční televize Channel4 narativní linii náctileté lesbické Beth Jordache (1993-1995) v mýdlové opeře *Brookside* (Channel4, 1982 - 2003), nicméně ačkoli tato postava splňuje věkovou hranici pro zařazení do výzkumného vzorku, nesplňuje další podmínku, a sice působení na střední škole. Tj. Beth v době svého nástupu do seriálu coby pozdně náctiletá nastupuje na vysokou školu, kde dochází k jejímu coming outu a následné zápletce vrcholící vraždou otce, který ji sexuálně a fyzicky zneužíval. Reprezentace Beth je tedy „klasickou“ lesbickou reprezentací dívky, která je zneužita svým otcem, psychicky poznamenána a už jenom tímto faktorem se tedy vymyká z heterosexuální normy. Coby psychicky narušená páchá zločin, který je ospravedlnitelný jejím týráním, nicméně je skrze narativ vyloučena z normalizovaného okolí.

jsou zatím natočeny. Ačkoli by si zasloužily nesporně analytickou pozornost, zejména kvůli rozsahu disertace nebylo možné věnovat se všem podobám reprezentací detailně. Abych nastolila výchozí pozici LGBT+ teen identit, začínám analýzami dvou televizních seriálů z 90. let. Posléze pokračuji dílčími rozbory seriálových postav, které předznamenávají nebo udávají směr LGBT+ teen reprezentacím ve svých televizních krajinách. Naopak v této kapitole opomíjím ty nejznámější příklady, za všechny jmenuji zejména *Glee, Queer as Folk* a *Queer as Folk US, Skins, Teen Wolf, As The World Turns* ad., jejichž dílčí charakteristiky zmiňuji v následující kapitole *Specifika zobrazování neheterosexuálních teen postav v americkém a britském TV seriálu*.

2.1 My So Called Life: Rickie Vasquez

Americký teen seriál *My So Called Life* produkovala celoplošná televize ABC v televizní sezoně 1994 – 1995. Ačkoli byl pořad televizními kritiky označován za „kvalitní" či „nejlepší" seriálový příspěvek dané sezony, kvůli nízké sledovanosti byl po první sezoně zrušen.[271] Přesto představuje ve své době jeden z mála seriálů zaměřených na teen publika, který žánrově a druhově kombinuje prvky sitkomu a mýdlové opery a ocitá se tak na hranici komedie a dramatu.[272] Coby rodinná show určená nejen dospívajícím dětem, ale také jejich rodičům, zapadá také do programového konceptu ABC. V kontextu této práce pak představuje seriál, který pracuje dominantně na pozadí, v několika málo epizodách ale také v centru narativu s tématy homofobie, šikany a coming outu neheterosexuálních postav, z nichž jednou je patnáctiletý latinoamerický chlapec Enrique „Rickie" Vasquez. Zároveň se jedná o první nebělošskou gay teen postavu v americkém televizním vysílání, která zároveň reprezentuje nižší společenskou třídu.

Hlavní postavou seriálu je patnáctiletá Angela Chase, z jejíhož pohledu se

[271] TROPIANO, Stephen. *The prime time closet. A history of gays and lesbians on TV.* New York: Applause Theatre and Cinema Books, 2002. p. 176 – 181.

[272] Za jistého předchůdce *My So Called Life* můžeme např. považovat další ABC seriál *The Wonder Years* (Báječná léta, ABC, 1988 - 1993), který má stejně jako *My So Called Life* epizodní formu, každá epizoda má cca 20 minut, žánrově se nachází na pomezí rodinného sitkomu a teen dramatu a v centru narativu je teenager, resp. mladý chlapec nastupující na střední školu, Kevin Arnold, z jehož perspektivy taktéž vnímáme svět kolem.

setkáváme s a prožíváme prostředí americké střední školy, kamarádské a přátelské vztahy, stejně jako problémy dospívajících teenagerů či spory s rodiči. Zápletka *My So Called Life* je veskrze jednoduchá. V pilotním dílu jsou nám představeni všichni aktéři, z nichž Angela ustavuje dvě základní narativní linie, a sice snahu spřátelit se a navázat milostný vztah se starším spolužákem Jordanem Catalanem, a vyhrát pomyslnou válku s rodiči, kteří její pubertální chování chápou jako nutnou fázi dospívání (což si Angela interpretuje jako omyl a nepochopení jejího vnitřního rozpoložení). Vedlejší postavy pak slouží zejména coby podpora pro Angeliny narativní linie a témata, která jsou s nimi spojena. I v epizodách, kde jsou centrem pozornosti vedlejší nebo epizodní postavy, je důraz kladen na propojení s Angelou, které se téměř vždy týká závěr epizod, ne náhodou konstruovaný jako morální či etické ponaučení. Ať si tedy vedlejší postavy projdou čímkoli (alkoholismus, bezdomovectví dětí či homofobie), vždy se to dotkne i hlavní postavy seriálu, která je vystavena nutnosti zamyslet se nebo zhodnotit své vlastní chování k rodičům či přátelům (v několika epizodách jsou tomuto „zrcadlu" vystaveny i postavy rodičů, což je ve své době poměrně netypická žánrová inovace).

Konstrukce identity prostřednictvím jazykových prostředků

Van Dijk v publikaci *Ideology and Discourse*[273] upozorňuje, že jednou z možností, jak odhalovat ideologii v textu a promluvě je sledovat kategorie, do kterých se členové společnosti sami organizují na základě identifikace s nějakými základními informacemi, které jim dané kategorie poskytují.[274] Pojmenovává kategorie členství, aktivit, cílů společenství, norem, vzájemných vztahů a konečně zdrojů. Členství je definováno otázkami „kdo jsme", „kdo k nám patří" a „kdo může mezi nás být přijat". Aktivity jsou vymezené otázkami „co děláme" (jaké jsou naše činnosti) a „co je od nás očekáváno". Cíle jsou směřovány k zjištění typu „proč něco děláme" a „čeho tím chceme dosáhnout". U kategorie normy se dotazujeme po tom „co je dobré nebo špatné, co je dovoleno nebo zakázáno". U kategorie vztahů je určující „kdo jsou naši přátelé nebo nepřátelé" a „jaké místo zaujímáme ve

[273] VAN DIJK, Teun. *Ideology and discourse.* Barcelona: Pompeu Fabra University. 2004.

[274] Tamtéž, p. 43.

společnosti“. A u poslední van Dijkem vymezené kategorie zdroje si všímáme toho „co máme my a ostatní nikoli“ nebo naopak toho „co mají ostatní a nedostává se nám“. Van Dijk přitom upozorňuje, že většina těchto informací je založena na binárních kategoriích MY versus ONI. V případě diskurzivní analýzy reprezentace Rickieho postavy v heteronormativním rámci amerického televizního vysílání 90. let 20. století to jednoduše znamená, že Rickie zastává pozici subversivní heterosexuální identity, která je podřízena, ač akceptována, identitě heterosexuální, která je v seriálu *My So Called Life* normalizována.

Pro *My So Called Life* je příznačná tendence vnímat a utvářet Rickieho identitu výlučně skrze jeho sexuální orientaci, což je prvek typický pro neheterosexuální postavy v médiích obecně. Dané způsoby zobrazování jsou zřetelně viditelné v jazykové složce seriálu, ať už v promluvách Rickieho nebo mnohem více v promluvách ostatních, heterosexuálních postav. Klíčové je zjištění, že Rickie je prezentován dominantně skrze promluvy ostatních postav, přičemž on sám je poslední, kdo se v *My So Called Life* definuje.

Vrátím-li se ke kategorii členství, Rickiemu je odepřena možnost definovat svoji identitu. Prvním důvodem je už samotný fakt, že není hlavní postavou seriálu, tou je heterosexuální postava, skrze kterou vnímáme ostatní postavy a jejich příběhy. U *My So Called Life* je tento prvek podpořen i Angeliným voice overem, kterým dívka komentuje svoje vnitřní stavy, tj. v jejím voice overu není nikdy předmětem vyprávění explicitně jiná osoba, pokud se objeví implicitně, je vztažena opět k Angele. Skrze tuto techniku si Angela vyjasňuje a buduje svoji pozvolna se měnící identitu dospívající dívky, tj. Angelinu identitu formují vztahy s ostatními postavami, přičemž divákům není podobná technika zpřístupněna u ostatních postav. I Rickieho tedy poznáváme Angelinýma očima, případně z pozice jiných postav. Angela je tedy první, kdo určuje, kdo patří do kategorie My a kdo patří do kategorie Oni. Angela je také první postavou, která Rickieho představuje a zároveň definuje jeho identitu.[275]

Matka: „Myslím, že Rickie je trochu zmatený.“

Angela: „O.K. No a co, tak je možná bi. Koho to zajímá?!“

[275] *My So Called Life*. [TV seriál] Created by: Winnie Holzman. USA: ABC, 1994 – 1995. ep. 1.

Matka: „Co? On je co? Posloucháš tyhle termíny, kterými se ohání kolem? Bi?!“

Mladší sestra: „To znamená, že je bisexuální.“

Otec: „On je bisexuální?“

Matka: „Jak může být bi-cokoli? Je dítě. Je zjevně velmi zmatený.“

Angela: „Ne, on není zmatenej!“

Matka: „Nosí oční linky!“

Otec: „To dělá? On nosí oční linky?“

Z rozhovoru je přitom zjevné, že rozhodnutí o definici skupiny, ke které Rickie náleží, si přivlastňuje „tradiční“ rodina Chaseových, heteronormativní instituce, jejíž členové sice disponují rozdílným chápáním toho, co je normální, ale všichni se pohybují v heteronormativním rámci, kterým jsou ovlivněni. Rodiče v této debatě zastávají konzervativní náhled a považují příklon k jiné než heterosexuální orientaci za „**zmatenost“** související s nízkým věkem postavy (přičemž se předpokládá, že Rickie doroste do věku, kdy se vrátí k heterosexualitě). V otcově případě je dotaz na bisexualitu postavy možné chápat i jako neschopnost představit si jinou variantu identity než tu heterosexuální. U Angely a její mladší sestry se projevuje inklinace k větší otevřenosti (znak žánru teen dramatu). Znalost a zároveň i legitimizace dané kategorie bisexuality (která je v pozdějších epizodách vyvrácena) chápu ale také jako projev přijetí Rickieho do heteronormativního rámce, kterého může být Rickie členem, pokud bude respektovat heteronormativní pravidla. Jeho neheterosexuální identita není tedy překážkou pro zařazení do kolektivu heterosexuálních teen postav. Zajímavé je také spojení „**možná bi**“, které používá Angela, odkazující více k tomu, že Rickieho nemůžeme s úplnou jistotou z heteronormativního rámce vyřadit, spíše než k neznalosti hlavní postavy. Nejdůležitějším prvkem této promluvy je ovšem fakt, který se projevuje v mimotextové složce seriálu, a sice že Rickie této promluvě zcela absentuje. Jeho identita je divákům vymezena heterosexuálními postavami reprezentovanými skrze heteronormativní instituci manželství a tradiční rodiny, aniž by se mohl dané diskuze sám účastnit. V žádné z následujících epizod zároveň nevidíme Rickieho,

že by se vůči této scéně vědomě či nevědomě vymezoval.

Kategorie aktivit je poznamenána náležitostí Rickieho k Angele nikoli ve vztahu hlavní a vedlejší postavy, ale spíše tím, že Rickie je jedna z postav, které se ocitají v úzkém okruhu Angeliných přátel. Spolu s již zmíněnou pozicí Angely coby centrální postavy seriálu jsou veškeré aktivity, kterých se Rickie účastní, přímo podmíněny postavě Angely, jejíž hlavní zápletkou je heterosexuální romance s Jordanem Catallanem. Téměř všechny promluvy, které tedy mezi Angelou a Rickiem probíhají, jsou tematicky zaměřené na heteronormativní milostné drama. Ačkoli ale existuje i několik scén, ve kterých mezi Angelou a Rickiem probíhá interakce, jejímž předmětem je Rickieho identita či situace spojená s jeho neheterosexuální identitou, jsou tyto situace reprezentovány mimotextově, prostřednictvím kamery a pohledu Angely, která je v centru pozornosti, na Rickieho, který je součástí nějaké akce v pozadí scény a Angelu zpravidla ani nevidí. Rickie se tudíž opět neocitá v aktivní pozici někoho, kdo by mohl ovlivnit pohled na sebe sama, v případě vizuální složky díla dokonce doslova. U kategorie vztahy fungují stejné principy jako u cílů. I tady je Rickie podřízen Angele, resp. je definován jako přítel Angely, někdo, kdo není pro narativ ve většině epizod důležitý a kdo plní podpůrnou funkci. Jeho společenské postavení vychází z definice Chaseovy rodiny v první epizodě.

Vztah Rickieho ke kategoriím normy a zdroje je nejlépe pozorovatelný v závěru série, kde je Rickie častěji reprezentován ne výlučně jako Angelin kamarád, ale jako Angelin kamarád, který je pravděpodobně a posléze jistě gay. V 19. díle[276] se např. Rickie odváží pozvat na romantickou schůzku kamarádku Delii poté, co zjišťuje, že se stal středem jejího poblouznění (Deliino chování je jako romantické poblouznění chápáno ostatními postavami zejména proto, že se domnívají, že dívka nezná sexuální orientaci Rickieho). Danou příležitost vnímá Rickie jako šanci na „normální“ život, který konečně povede ke splynutí s davem, o které se podle svých slov snaží.

Brian: „Chlape, fakt se jí moc líbíš.“

Rickie: „No já tomu nemůžu vůbec uvěřit. Víš, je to taková nezvyklá

[276] *My So Called Life*. [TV seriál] Created by: Winnie Holzman. USA: ABC, 1994 – 1995. ep. 19.

zkušenost. Uvědomuješ si vůbec, o kolik by byl můj život snadnější, kdybych ji prostě mohl taky mít rád? Hej, Briane, tohle by mohla být moje šance... být hetero.“

Rickie si na jednu stranu uvědomuje, že není pravděpodobné, aby se z něj stal heterosexuál (formulace „**nemůžu tomu vůbec uvěřit**“ je zcela vypovídající), čímž podporuje esencialistické vyznění formulace jeho identity, na druhou stranu je v této scéně vystaven pochybnostem nad svojí identitou (která byla do této chvíle formována někým jiným), když zmiňuje „**tohle by mohla být moje šance… být hetero**“. Formulace „**tohle by mohla být moje šance**“ zároveň podporuje Rickieho zařazení k tolerované, avšak nepřijímané skupině, která se něčím, v tomto případě sexuální orientací, vymyká z heterosexuální normy. Van Dijkovo označení My, které definuje Angela, se dá u Rickieho užít v kontextu My teen postavy, spolužáci a kamarádi, pokud ale nahlédneme Rickieho identitu prostřednictvím jeho vlastní promluvy, zjistíme, že Rickie se řadí do skupiny Oni a otevřeně touží být součástí kategorie My. Užitý podmiňovací způsob ovšem zároveň ukazuje Rickieho pochybnosti nad takovouto možností. Ona pochybnost je v kontextu scény i celého dílu vnímána jako snaha Rickieho popřít svoji vlastní identitu. Z tohoto omylu ho ovšem vyvádí sama Delia, která je druhou postavou, jež ozřejmuje Rickiemu jeho místo v heteronormativní společnosti, a zároveň vede Rickieho k performativnímu aktu coming outu, kdy se Rickie nejen definuje coby gay, ale v momentě vyřčení se jím i na explicitní úrovni stává. (Obr. 10)

Rickie: „Delie, možná bysme měli někdy někam zajít.“

Delie: „O.k.“

Rickie: „Víš, jako třeba do kina nebo něco takovýho.“

Delie: „To bych moc ráda.“

Rickie: „Protože já si fakt myslím, že nám to spolu šlo moc dobře.“

Delie: „O.k.?Ale... ty seš gay, ne?“

Rickie: „No, víš... no... já...“

Delie: „Oh, moc se omlouvám, já jsem nechtěla...“

Rickie: „Ne, tys nic... to je v pohodě.“

Delie: „To vyznělo tak hrozně.“

Rickie: „Víš, já jsem zkoušel... já... já nemám rád... jo... jsem gay. Já jen... obvykle to takhle nikde neříkám...“

Delie: „A jak to většinou říkáš?“

Rickie: „No, já to většinou neříkám. Vlastně jsem to ještě nikdy takhle nahlas neřekl.“

Delie: „Wow... tak trochu se cítím poctěna... musím se ti k něčemu přiznat. Já jsem z tebe tak hotová.“

Rickie: „Další poprvé.“

Delie: „Víš, já jsem na to konečně přišla. Protože si myslím, že jsi jeden z nejfantastičtějších lidí... plus seš úžasnej tanečník... a částečně taky proto, že mi Brian opravdu hodně ublížil. Hele, fakt se strašně omlouvám, vím, že jste kamarádi, ale on je jeden z nejvíc do sebe zahleděnejch pitomců, co znám. Hádám, že to je jeden z důvodů, proč se mi tak líbíš. Protože mi to nemůže tolik ublížit.“

Z dialogu je patrné jednak zřetelné a performativním aktem utvrzené přesunutí Rickieho k „menšinové“ části společnosti a tím definování jak homosexuální identity („**víš, já jsem zkoušel... já... já nemám rád... jo... jsem gay***“*), tak samotného heteronormativního rámce, jednak zdůraznění neškodnosti takovéto identity („**hádám, že to je jeden z důvodů, proč se mi tak líbíš. Protože mi to nemůže tolik ublížit.**“) a tím možné asimilace této postavy do heteronormativní společnosti. Rickie navíc není vylíčen jako neškodná postava jenom ve vztahu k Delii. I pro Angelu nepředstavuje v jejích snahách získat milostného partnera žádnou konkurenci, naopak je jedním z jejích důvěrných rádců, jenž ovšem nemá možnost aktivně jednat, pouze pasivně přihlížet.

My So Called Life nicméně poskytuje prostor pro implicitní coming out i jedné z dospělých postav, a sice Rickiemu učiteli, který se v pozdějších epizodách stává Rickieho rádcem a ochráncem. Zároveň je tato postava také jedinou spojnicí mezi Rickiem a neheterosexuálními subkulturami. Přítomnost postavy gay učitele je tak odpovědí na van Dijkovu otázku „kdo k nám patří“. Tato postava a její partner

jsou totiž jedinými, kteří mají ve vztahu k heteronormativitě podobné charakteristiky jako Rickie. (Zároveň je ale nelze zcela chápat jako postavy stejné úrovně jako Rickie, protože v kontextu žánrových pravidel jsou vůči teen Rickiemu coby dospělé postavy a později i jako náhradní rodiče v opozici.) Tj. kromě postavy Richarda[277] se Rickie nikdy explicitně nesetkává s jinou neheterosexuální postavou, což v rovině konstrukce Rickieho pocitu osamělosti jenom utvrzuje jeho emocionální stav. (Obr. 9)

Rickie: „Proč to pořád děláte?“

Učitel: „Pardon?“

Rickie: „Tohle prostě neudělám. Já prostě nejsem ten typ, co se k něčemu přidává. O.K.?!“

Učitel: „No to mě opravdu mrzí, ale ne, není to o.k.“

Rickie: „Co?“

Učitel: „Ale no tak, já jsem učitel. Jak si myslíš, že asi budu reagovat na tak směšné prohlášení: „Já se k ničemu nepřidávám. Kdo jsi? Graucho Marx? Ty jsi nikdy nepatřil k nějakému klubu, ve kterém bys nebyl členem?“

Rickie: „Cože?“

Učitel: „Co tě pořád tak drží zpátky? Že já nejsem dost cool? Přestaň se zajímat o to, že tvůj učitel angličtiny je pako. Zastav sebe sama v mrhání svým potenciálem. Prostě si představ, že jsem běžecký trenér a mám o tebe zájem, protože jsi rychlý. Já tě potřebuji ve svém týmu. Je to prosté, Enrique.“

Rickie: „Přestaňte mi tak říkat! Proč mi tak pořád říkáte?!“

Učitel: „Omlouvám se, zapomněl jsem. Když jsem byl na střední, taky jsem nesnášel svoje jméno. Nenáviděl jsem ho.“

[277] Nadčasovost *My So Called Life* podporuje nejen způsob, jakým je konstruována postava Rickieho, ale konečně i to, že se v seriálu objevuje „pozitivně“ pojatá postava gay učitele (a jeho partnera), který navíc v pozdějších dílech Rickiemu poskytuje přístřeší, když jej vlastní příbuzní vyhodí na ulici. Richard není konstruován jako pedofil nebo někdo, kdo by Rickieho svedl na scestí (obvyklé klišé během první fáze LGBT+ reprezentací), ale jako jediná dospělá postav, která mu kvůli své stejné sexuální orientaci může pomoci s osamělostí. A to i přes to, že první dospělí, na které se Rickie obrátí, jsou Angeliny rodiče.

Rickie: „To není tak, že bych ho nenáviděl.“

Učitel: „Dobře. To jsem moc rád. Nikdo by neměl nenávidět to, kým je.“

Po této scéně, na jejímž konci kamera v detailu zabírá Rickieho chápající a lehce šokovaný výraz pochopení Richardova sdělení, se chlapec zapisuje do dramatického kroužku už nikoli pod svojí přezdívkou, ale pod svým celým jménem. Tento akt je možné chápat jednak jako uvědomění si své identity, jednak jako konec studu za identitu, která se vymyká z okolního světa, ve kterém se Rickie pohybuje. I v případě epizodní postavy učitele Richarda nedochází k explicitnímu sdělení sexuální orientace, namísto toho je dialog dvou postav veden zdánlivě v rovině diskuze o ustavování teen identity na základě kategorie oblíbenosti, „cool“ faktoru a pohodlnosti. Na implicitní rovině se nicméně odehrává konverzace o potřebě nenechat se svým okolím ovlivnit v definici sebe sama („**Dobře. To jsem moc rád. Nikdo by neměl nenávidět to, kým je.“)** Hádka o užívání celého jména, které je dáno člověku někým jiným bezprostředně po narození a jeho komolení z důvodu nedostatečné atraktivity nebo obtížnosti ve vztahu k netolerantnímu okolí je použito jako paralela k vyrovnávání se s neheterosexuální orientací. Pro Rickieho pak představuje klíčový okamžik v celé sérii. V následujících epizodách totiž Rickie začíná pozvolna svoji identitu akceptovat, i když jej k tomu v zásadě nutí jeho okolí (Agela, Delia atd.). Jeho prohlášení „**Já prostě nejsem ten typ, co se k něčemu přidává.“** je dementováno v poslední epizodě, kdy explicitně Delii potvrdí, že jej domněnka o jeho sexuální orientaci je správná.

Umístění postavy v narativu

Na tomto místě selhává van Dijkův předpoklad, že aktéři zařazení do kategorie My jsou nutně reprezentováni pozitivně a aktéři náležející ke skupině označované jako Oni jsou reprezentováni negativně.[278] U *My So Called Life* převládá asimilační princip, kde dochází k „pozitivnímu“ vyobrazení postavy, která nenáleží k primárně normalizovaným heterosexuálním postavám, ale je do heteronormativního rámce asimilována i přes své odlišnosti. Rickie slouží jako podpůrná postava pro narativní linie odehrávající se kolem Angely či jako

[278] VAN DIJK, Teun. *Ideology and discourse.* Barcelona: Pompeu Fabra University. 2004. p. 44.

demonstrace Angeliny otevřenosti a liberálnosti, která je stavěna do kontrastu s hodnotami a morálními a etickými normami uznávanými jejími rodiči. Skrze Angelu je jak nazírán, tak také komunikován prostřednictvím již zmíněného voice overu. Např. ve 3. epizodě[279] je Rickie zdánlivě šikanován svými spolužáky. Dané situace jsou vyobrazeny prostřednictvím scény, do které nahlíží jedna z postav, zpravidla Angela, a pozoruje nedůvěřivě akci odehrávající se na pozadí. V epizodě 11[280] jsou pro změnu všechny situace prezentovány z pozice Briana, včetně několika scén, kde se Rickie neohrabaně snaží pozvat na školní ples chlapce, který se mu líbí. A konečně, v epizodě 15[281] je Rickieho neutěšená rodinná situace prezentována nejen z Angelina pohledu, ale také skrze hudebně nadanou dívku, ocitající se stejně jako Rickie na štědrý den bez domova. Jinými slovy, všechny události, které se Rickiemu přihodí, jsou prezentovány skrze heterosexuální postavy, tedy heteronormativním způsobem, kde heterosexualita je norma, vůči které je Rickie porovnáván a chápán buď jako alternativa, která není tak častá, nicméně je třeba ji vzít v potaz a akceptovat, tolerovat, nebo implicitně v případě Rickieho pěstounů jako omyl, se kterým se nelze vyrovnat jinak, než se ho zbavit. Jsou tu tedy prezentovány dva přístupy, z nichž asimilace do heteronormativního rámce a zdůraznění odlišnosti sexuální orientace, stejně jako narušování etnicko-genderových modelů je dominantnější, diskurzivní technika vytěsnění je použita jen omezeně a vždy je v rámci hlavního narativu odsouzena jako nevhodné „vyrovnání se“ s nastalou situací.

Přestože je Rickie tedy svými přáteli podporován a chápán a dospělými postavami litován, je zcela zjevné, že se danému společenství vymyká. Sám několikrát zmiňuje, že do světa kolem sebe nezapadá a jeho touha „zapadat“ zůstává opakovaně nenaplněna. V 16. epizodě[282] se v závěru dílu stěhuje ke svému učiteli a jeho partnerovi poté, co jej odmítají i v útulku pro homosexuální děti. (Obr. 8) Tento moment je tak kromě opakované podpory jeho přátel jediným, kde lze pozorovat chlapcovy úspěšné snahy o splynutí s heteronormativním okolím. V

[279] *My So Called Life*. [TV seriál] Created by: Winnie Holzman. USA: ABC, 1994 – 1995. ep. 3.

[280] Tamtéž, ep. 11.

[281] Tamtéž, ep. 15.

[282] Tamtéž, ep. 16.

rámci diegetického světa *My So Called Life* je nicméně prezentován jako postava, jejíž funkcí je nezapadat, ozvláštňovat a podporovat tak dominantní heterosexuální normu tím, že jí vytváří opozici. Paradoxně není ale z heteronormativního světa vyloučen zcela, jeho odlišnost je přijata jako projev liberálního smýšlení heterosexuálních postav.

Onen pomyslný střet je nicméně pasivního charakteru, a to i přes to, že zdánlivě generuje témata, která posouvají narativ. Rickie nikdy aktivně nereaguje v konfliktní situaci. Vždy je odevzdaný, byť představuje tzv. kamp typ gay postavy, bezkonfliktní, snažící se nevytvářet zbytečně problémové situace, ve kterých by se nemohl adekvátně bránit. Pokud ke konfliktu dochází, vždy ho zachraňují jeho kamarádky, což i sám Rickie vnímá jako potupu.

Vnější a vnitřní znaky postavy ve vztahu k hetronormativitě

Van Dijkovy kategorie, skrze které je pozorovatelná struktura heteronormativity, jsou u *My So Called Life* prezentované i mimo jazykové prostředky v užším slova smyslu. První scéna, kde se poprvé potkáváme s Rickiem[283], se odehrává formou časové a narativní zkratky, kde hlavní postava, Angela, nastoluje ústřední téma seriálu, a sice její život teenagera na střední škole. Rickie je vyobrazen v pozadí vedle Angely, se džbánem vody v ruce, v momentě, kdy si Angela přebarvuje rebelsky svoje blond mikádo na červenooranžovou barvu (Obr. 1). Na scéně se ocitá jak s hlavní postavou, tak s další pravidelnou vedlejší postavou Rayanne Graff, jeho a Angelinou nejlepší kamarádkou. Ačkoli v první scéně promlouvá k divákům pouze Angelin voice over, můžeme si už všimnout jednak typického zařazení Rickieho k oběma dívkám, jednak koupelny, která se stává typickým prostředím, kde se tato trojice sdružuje (obvykle je to dámská koupelna či dámské veřejné toalety, viz Obr.2) a diskutuje o každodenních problémech. Už tady si můžeme všimnout Rickieho výrazného stylu oblékání, který ho svou dobovou trendovostí paradoxně zviditelňuje i mezi postavami diegetického světa, jednak Rickiemu coby gay muži stereotypně přiřazuje „cit pro módní vkus“,

[283] Přesněji řečeno, jedná se o scénu, kde je popré Angela součástí Rickieho a Rayanneniny skupiny. Rickieho vidíme vůbec poprvé v momentu, když se na něj a na Rayanne dívá Angela skrze zamřížované okno školy a touží se k nim přidat.

v dalších epizodách i tendence k umělecké činnosti (Rickie se např. stává členem školního divadelního sboru či pomáhá Angelyně matce navrhnout šaty pro módní přehlídku). V diskutované scéně si dále můžeme všimnout i typického vnějšího znaku Rickieho, černé linky pod očima, kterou nosí i během vyučování ve škole (viz výše dialog Angeliných rodičů z 1. epizody[284]: „**On nosí oční linky!“.** V 18. epizodě[285] si v jedné ze scén např. zkouší spolu s Angelou a její mladší sestrou make up, v předchozích epizodách nejednou experimentuje s parfémem, na což je několika mužskými postavami upozorňováno jako na něco, co by jako muž dělat neměl. Skrze situace, a postavami, se kterými se dominantně vyskytuje na scéně, je Rickie výrazně feminizován, přičemž lze usoudit, že způsob, jakým je celkově postava vykreslena, odkazuje ke spojení hyper-feminity s homosexuální orientací, tj. coby diváci tušíme, že Rickie je gay, protože se nechová hegemonně maskulinně, jako jsou obvykle zobrazovány latinoamerické mužské postavy. Rickie tedy představuje i nejen ve své době netypicky konstruovanou gay postavu, která je rasově, etnicky i genderově diverzifikovaná.

Jak už bylo nastíněno výše, Rickie tíhne ke kreativním, umělecky založeným oborům (kupříkladu módní návrhářství, obr.4), a současně je vykreslen jako teenager, který se velmi dobře orientuje v soudobé populární kultuře (jedno z klišé teen dramatu v 90. letech a současné teen TV tvorby). S danými znaky je v Rickieho případě spojena i výrazná emotivnost spíše využívaná u ženských postav seriálu a emocionální otevřenost vedoucí často k pocitu méněcennosti, studu a nejistoty. Rickie Vasquez tak představuje protipól dvou dalších teen mužských postav, a sice k Brianovi (typ středoškolského geeka) a Jordanovi (typ středoškolského lamače dívčích srdcí). (Obr. 3) Zároveň jej lze charakterově umístit mezi tyto dvě postavy a postavy ženské. (Obr. 4) Ač se totiž Rickie snaží patřit a náležet (aniž by to chtěl dát explicitně najevo, viz níže scéna rozhovoru s učitelem Richardem), ocitá se na pomezí kategorií ženského a mužského, kde Rickie má větší potíže se definovat než jeho spolužáci a kamarádi. Z hlediska heteronormativity tak narušuje předpoklad, že ženy jsou femininní bytosti, které jsou v opozici vůči maskulinním mužům. Zajímavé ovšem je, že postava Briana

[284] *My So Called Life*. [TV seriál] Created by: Winnie Holzman. USA: ABC, 1994 – 1995. ep. 1.

[285] Tamtéž, ep. 18.

také neodpovídá stereotypům maskulinních teen postav (typem takové postavy je naopak objekt Angeliny touhy Jordan Catallano). Na rozdíl od Rickieho je ale Brian už od první epizody vykreslen jako teenager, který touží po ostatních ženských postavách a pomyslně oproti Rickiemu představuje pro tyto ženy „nebezpečí". Jak v 19. epizodě[286] potvrzuje Delia, Rickie je ve srovnání s Brianem neškodný, což Rickiemu umožňuje být součástí ženského kolektivu, ač je muž.

Tematicko-obsahová rovina reprezentace postavy

Jak už bylo naznačeno výše, Rickie je definován skrze svoji sexuální orientaci, která je vnímána jako odlišnost, v neutrálním slova smyslu deviace či zvláštnost, se kterou se v první řadě musí vyrovnat heterosexuální postavy (viz níže dialog mezi Angelou a její matkou o pomyslné Rickieho bisexualitě). Všechna témata, která se týkají Rickieho působnosti v *My So Called Life* jsou směřována na jeho sexuální orientaci a na to, jakým způsobem se s ní vyrovnává Rickie, jeho přátelé a dospělé postavy seriálu. Jediný, kdo ale Rickiemu paradoxně „uděluje svolení" k tomu „být gay", je jeho homosexuální učitel, který stejně jako Rickie vybočuje z řad dané střední školy nejen svou sexualitou. (Obr. 9)

Témata, týkající se explicitně a výlučně Rickieho postavy jsou tedy zaměřena na „přiznání" a pojmenování Rickieho identity (pojmenování jednoslovné, ke kterému dochází až v poslední epizodě seriálu), na Rickieho neexistující milostný a společenský život překračující hranice trávení volných večerů s přáteli (Rickie je prezentován jako jediný gay teenager v celé škole) a na šikanu a fyzické násilí spojené s možností života na ulici. (Obr. 7) Skrze ně je na Rickieho sexualitu nahlíženo jako na problém, který je třeba řešit, přičemž řešení není snadné zejména proto, že se s Rickieho identitou nedokáží vyrovnat heterosexuální postavy. V momentě, kdy dané postavy dojdou „poznání" či pochopení, je situace prezentována jako vyřešená a je odsunuta do pozadí. Na rozdíl od typického zmizení problému ale u *My So Called Life* daná témata zůstávají v pozadí, a na implicitní úrovni jsou prezentována skrze narativ či dialog postav. Jednotlivá témata jsou ovšem jen naznačena, protože Rickie je postavou sice

[286] *My So Called Life*. [TV seriál] Created by: Winnie Holzman. USA: ABC, 1994 – 1995. ep. 19.

pravidelnou, ale podpůrnou, a nedochází k jejich podrobné reflexi či vztažení na jiné postavy. Tj. témata, která jsou rozvíjena Rickieho přítomností, jsou prezentována jako témata sepjatá výlučně s LGBT+ teen subkulturami nebo témata, která se bezprostředně týkají Angely Chase.

Vliv žánru na konstrukci neheterosexuální identity postavy

Specifikem van Dijkovi kritické diskurzivní analýzy je souvztažnost ke kontextu vzniku zkoumaného textu, v tomto případě ke kontextu vzniku amerického televizního seriálu 90. let 20. století. (Van Dijk, 2004: s. 48) Vzhledem k tomu, že Rickie představuje postavu teen homosexuála, odráží se vliv žánru teen dramatu na konstrukci a prezentaci jeho identity zejména prostřednictvím tematické roviny a prostřednictvím vizáže Rickieho coby kamp gaye, tedy feminizované mužské postavy neheterosexuální orientace (viz výše Rickieho make up, láska k parfémům i sklon k soudobým módním trendům).

Stejně jako ostatní postavy je Rickie definován skrze hledání identity, nejedná se tedy o specifický prostředek zacházení s postavou, specifické jsou situace, do kterých se kvůli své sexualitě dostává. Heterosexuální postavy nejsou totiž vystaveny stejným situacím jako Rickie, protože Rickie má svou náležitostí k minoritní skupině jiné postavení než oni. Jak už bylo popsáno výše, Rickie je typem gay postavy, není tedy definovaný na rozdíl od ostatních postav ani příbuzností, ani svými zájmy, ani prostřednictvím milostných vztahů. Je definován skrze vztah vůči heterosexualitě, přesněji řečeno skrze pozici v heteronormativní společnosti, vůči které se vymezuje a je vymezován.

V souladu s dalšími prvky teen dramatu je i on zdrojem intertextuálních odkazů, které ne náhodou odkazují na gay a lesbické subkultury, stejně jako v původním znění používá specifické výrazy typické pro dospívající děti. Na této úrovni je tedy vliv žánru teen dramatu zcela patrný. Obecně lze tedy tvrdit, že Rickie je klasická vedlejší teen postava, která ovšem funguje jako narativní ozvláštnění tím, že Rickie narušuje status quo nejen co do kolize s heteronormativním uspořádáním bílého středostavovského předměstí, kde se *My So Called Life* odehrává, ale také tím, že skrze jeho postavu se do seriálu přenáší

většina konfliktních témat soudobé společnosti, která byla ve spojení s mladistvými postavami do doby *My So Called Life* tabu.

V neposlední řadě musíme vzít v úvahu i fakt, že *My So Called Life* je pořadem americké celoplošné televize ABC, jejíž vysílání se už od založení TV stanice orientuje na rodinu a dětského diváka. V kontextu TV vysílání tyto faktory předjímají orientaci obsahu ke spíše konzervativnějšímu přístupu v zobrazování sexualit, zejména pak neheterosexuálních identit u teen postav a mladších dětí. Reprezentace Rickieho je tak logicky omezena nutností rámovat pořad jako rodinný (tj. konstrukt rodiny nesmí být ohrožen nebo zpochybněn gay postavou) a to nejen co do tematicko-obsahového rámce, ale s ohledem na mediální zákony, jejichž dodržování je kontrolováno v americké legislativě Federální komunikační komisí.[287] Na počátku 90. let 20. století sice už existovaly kabelové televize, ale v období vysílání seriálu ještě nepředstavovaly pro celoplošné televize velkou konkurenci, zejména co se týkalo rodinného vysílání. I proto u prvních teen dramat nedocházelo k velkým experimentům stran identity hlavních postav seriálu, které byly výlučně heterosexuální.

2.2 Dawson's Creek: Jack McPhee

Zřetelný posun v zobrazování neheterosexuálních teen postav představuje Jack McPhee, pravidelná vedlejší postava amerického teen dramatu/primetimové mýdlové opery *Dawson's Creek*, která navazuje na populární americká teen dramata poloviny 90. let v čele s *Beverly Hills, 902 10*/Beverly Hills 902 10.[288]

Hlavními postavami seriálu jsou tři přátelé a spolužáci, teenageři Dawson a Pacey a jejich kamarádka Joey, všichni žijící v přístavním městečku Capeside. V prvním díle se do města (z New Yorku) přistěhuje problémová Jen, kterou rodiče donutí bydlet s babičkou. Přestože hlavní postavou je Dawson, diváci se se zákonitostmi diegetického světa seriálu seznamují primárně prostřednictvím Jen. První sezona seriálu se narativně soustředí na nastolený milostný konflikt mezi

[287] DAVIS, Glyn – NEEDHAM, Gary (ed.). *Queer TV. Theories, histories, politics.* London: Routledge, 2009. 200 p.

[288] *Beverly Hills, 902 10.* [TV seriál] Created by: Darren Star, Aaron Spelling, E. Duke Vincent. USA: FOX, 1990 - 2000. 293 ep.

ženskými postavami a hlavní mužskou postavou a v kontextu reprezentace heteronormativity či alternativních sexuálních orientací nedochází k narušování heteronormativního řádu. Naopak rozehrané narativní situace heterosexuální normy utvrzují a reprodukují prostřednictvím seriálové fikce. Ve druhé sezoně se do maloměsta nicméně taktéž přistěhuje neúplná rodina McPheeů a mezi hlavními teen postavami a postavou syna, Jacka McPheeho, je navázán přátelský vztah. Capeside je coby typické americké maloměsto v seriálu konstruováno jako ryze heterosexuální prostor, ve kterém se jiné než heterosexuální postavy per se nevyskytují. Dostávají se do něj zvnějšku, obvykle z větších měst, stejně jako jiné postavy, které ve městě narušují status quo svojí jinakostí[289] (ať už je tím míněna neheterosexuální orientace, negativní vztahy s rodiči nebo např. příslušnost k vyšší sociální vrstvě). Ona jinakost je vnímána jako problém, který je třeba nejprve identifikovat, a posléze jej efektivně vyřešit, ideálně buď danou postavu napravit (docílit napravení vztahů s rodiči), nebo ji normalizovat (v případě postavy Jacka konstruovat neheterosexuální postavu v heteronormativním rámci).

Konstrukce identity prostřednictvím jazykových prostředků

Stejně jako většina televizních LGBT+ postav, i Jack McPhee se s diváky a divačkami seriálu poprvé střetává coby jedna z mnoha heterosexuálních postav. Jinými slovy, Jack je heterosexuální, dokud se v seriálu nezačnou objevovat známky toho, že by tomu tak nemuselo být. Konstrukce postavy jako heterosexuální neprobíhá ovšem pouze na podvědomé úrovni recepce primárně heteronormativního fikčního díla, ale v Jackově případě také skrze vztahy s ostatními postavami seriálu. Už během první scény, ve které se tato postava objevuje, je divákům a divačkám naznačeno, že Jack bude mít v budoucnu potenciálně vztah s hlavní ženskou postavou, Joey Potter.[290] (Obr. 12, 13) V několika následujících dílech je poté Jackův a Joeyn vztah prezentován jako nesmělé milostné seznamování, které

[289] Toto nepsané pravidlo je porušeno v posledním dílu seriálu, kde se divákům a divačkám prezentuje jedna z pravidelných vedlejších postav jako gay. *Dawson `s Creek.* [TV seriál] Created by: Kevin Williamson. USA: The WB, 1998 - 2003. ep. 128.

[290] Podobný vzkaz můžeme sledovat i na propagačních materiálech ke 2. sezoně seriálu. Např. DVD verze 2. sezony (disk 1, UK verze) pracuje s propagační fotografií postav Joe a Jacka v objetí (viz Obr. 11).

vrcholí scénou, během které Joey maluje na plátno Jackův akt. Od tohoto momentu je ovšem divákům a divačkám naznačováno, že v Jackově případě se nejedná pouze o nesmělost této postavy. Explicitní, ani zjevné implicitní náznaky na Jackovu neheterosexuální orientaci se ale v jednotlivých dílech téměř neobjevují. Jackův vztah k Joey začíná být vnímán jako problém, který je třeba řešit, protože Joey je stále zamilovaná do svého bývalého přítele a Jack Joye zatajuje blíže nespecifikovatelné informace. (Obr. 15) V epizodě 14 druhé sezony je ovšem doslova odhaleno Jackovo tajemství, a sice jeho v dané době ještě ne zcela ujasněná homosexuální orientace, která později kristalizuje do gay identity (tj. něčeho, co Jacka skrze sexuální orientaci přímo definuje jako osobnost). K procesu coming outu, ke kterému druhá sezona v jednom z dílčích narativů cíleně směřuje, dochází v prostoru heteronormativní instituce, střední školy, kde je během vyučování Jack vyzván, aby nahlas přečetl domácí úkol, báseň o svých vnitřních pocitech. (Obr. 16, 17)

> *Jack: „Dnešek. Byl to dnes den, svět se zmenšil, ztemnil. Dostal jsem strach. Ne z toho čím jsem, čím bych mohl být. Povoluji si límeček, chytám dech. Zrak slábne a vidím jeho. Samu dokonalost. Postavy silné, rtů hebkých. Myslel jsem, proč se tak bojím a přál jsem si uniknout bolesti, ale tyto myšlenky mi napadaly hlavu, zahloubávaly se do mé paměti jako okovy viny. Bože, osvoboď mě.“*

Van Dijk v této situaci poznamenává, že je důležité zaměřit se jak na jazyk samotný, tak na kontext, ve kterém se promluva odehrává. Tento moment je první, kdy se diváci a divačky explicitně seznamují s Jackem jako s gay postavou, ač Jack sem sebe explicitně jako gaye ještě neidentifikuje. Coming out je obvykle v televizním kontextu prezentován jako jednorázová situace, kterou je vyřešena a oznámena identita člověka veřejnosti. Samotné sousloví coming out v anglickém jazyce odkazuje spíše k procesu a i v kontextu *Dawson´s Creek* je takto vnímán, byť spíše v implicitní rovině. V momentu, kdy Jack ostatním oznamuje svoje sexuální a romantické tužby směřující k muži, namísto k ženě, jak je předpokládáno, neutváří si sám neheterosexuální identitu, ale spíše oznamuje svoji sexuální orientaci („**Zrak slábne a vidím jeho. Samu dokonalost. Postavy silné, rtů hebkých.**“). Pojetí coming outu je také příznačné. Jak Richard Dyer zmiňuje v knize *Culture of*

Queers, jedním z typů reprezentace gay/queer postav ve filmu je i tzv. smutný muž (sad man). Gay, který není vyrovnaný se svojí sexuální orientací a v kontextu tvorby a vyrovnání se se svojí identitou tuto skutečnost považuje za problém v negativním slova smyslu. U takovýchto postav dochází skrze příslušníka neheterosexuální identity k internalizované homofobii, tj. přebírání náhledu na svoji vlastní orientaci a identitu v souladu s heteronormativními pravidly, které vydělují, co je akeptovatelné, normální a bezproblémové (normalizovaná heterosexualita) a jaké aktivity a projevy identity za výše uvedené charakteristiky považovat nemůžeme. Jackova formulace „**Byl to dnes den, svět se zmenšil, ztemnil. Dostal jsem strach. Ne z toho čím jsem, čím bych mohl být. (…) Myslel jsem, proč se tak bojím a přál jsem si uniknout bolesti, ale tyto myšlenky mi napadaly hlavu, zahloubávaly se do mé paměti jako okovy viny. Bože, osvoboď mě.**“ odkazuje explicitně ke strachu z jinakosti ve smyslu neheterosexuální orientace a posléze i identity, která v tomto momentu u Jacka není ještě ustavena. Jackův coming out tak nepředstavuje oznámení alternativní sexuální identity, ale vydělení sebe sama ze skupiny heterosxuálně orientovaných členů a členek společnosti s plným vědomím toho, že tento jev je vnímán problematicky (jak společností, tak Jackem). Na snadě je poznamenat, že ustavování identity a strach z dospívání jsou součástí žánru teen dramatu. V kontextu prezetované scény se ale potkává žánrový znak s reprezentací neheterosexuální sexuality a v daném případě je důraz kladen spíše na strach z neschopnosti zařadit se do heterosexuálního okolí, které Jacka obklopuje. Jackovi je, stejně jako Rickiemu Vasquezovi, odepřena možnost rozhodnout se, zda coming out chce nebo zda si vybere vhodnější místo a čas (či zda coming out nebude mít vůbec). V rámci vyučování respektuje nepsaná pravidla a role učitele a žáka a je tak donucen coming out realizovat bez svého souhlasu, resp. je explicitně naznačeno, že možnost odmítnutí by měla nepříjemné následky.

> *Jen: „Jedna prosba. Mohl bys Amy pomoct najít místo, kam by patřila? Já mám pocit, že jsem sama nikdy nikam moc nezapadala.“*
>
> *Jack: „A to je přesně to, proč jsme spolu.“*
>
> *Jen: „Já vím. Od první vteřiny, co jsem vystoupila z taxíku, byla jsem narušitelka, víš. Holka co jen dělá problémy a otřásá městečkem a soustavně narušuje jemné emocionální rozpoložení Capeside a já nechci, aby Amy byla*

ta samá osoba. Chci, aby někam patřila. Mám pocit, že mně se to nikdy nepovedlo.“

Jack: „Jen, tys někam patřila. Ty patříš ke mně. Copak to nechápeš? Ty seš moje spřízněná duše. Amy bude vědět, co je to láska. Každej den jejího života bude vědět, jak ji její matka moc milovala. Já na to dohlídnu.“

Jackovo soustavné vnitřní odmítání neheterosexuální identity se projevuje ve druhé a třetí sezoně pravidelně. Ačkoli je svým okolím vnímán jako „**gay kluk**“ a sám sebe tak na veřejnosti také často prezentuje, svým postojem současně naznačuje, že nebýt heterosexuální není problém jenom pro jeho okolí (které paradoxně Jackovu orientaci vnímá pozitivněji než postava Jacka) (Obr. 18, 19, 20), ale zejména pro něj samotného i dávno po tom, co se ostatní dozvěděli jeho sexuální orientaci.

Joseph (otec): „Ty nejsi gay.“

Jack: „Ano, jsem! Ty to víš. Vidím, jak se na mě díváš – a vím, že to víš. Jen si vzpomeň, jak ses ke mně choval a jak ses choval k Timovi. Protože on byl skutečnej syn a já byl jinej. A i když ses snažil to vytěsnit a ignorovat, já se snažil ještě víc. Já se snažil mnohem víc než ty být potichu a zapomenout a neobtěžovat svoji rodinu s mým problémem. Ale už to dál nesnesu, protože to bolí. Je mi to líto, tati. Mrzí mě to, Andie. Nechci tím vším procházet, ale stalo se to.“

Jack na konci druhé sezony konfrontuje s nastalou situací svého otce (Obr. 21), který je prezentován jako homofób, ačkoli jiných vysvětlení pro odlišný vztah s oběma syny se divákům a divačkám nedostává („**Vidím, jak se na mě díváš – a vím, že to víš. Jen si vzpomeň, jak ses ke mně choval a jak ses choval k Timovi. Protože on byl skutečnej syn a já byl jinej.“***).* Coming out zde není prezentován jako proces smíření se se svojí identitou, nýbrž jako situace, do které byl Jack přinucen někým jiným a ačkoli je rád, že už nemusí svému okolí lhát (přičemž ustavování identity coby konečný akt sdělení pravdy o sobě samé/m je častou konstrukcí), je mu zároveň upřena možnost smíření se se sebou samým, což je onen problém, ke kterému se Jack neustále vrací („**A i když ses snažil to vytěsnit a ignorovat, já se snažil ještě víc. Já se snažil mnohem víc než ty být potichu a**

zapomenout a neobtěžovat svoji rodinu s mým problémem. Ale už to dál nesnesu, protože to bolí. Je mi to líto, tati. Mrzí mě to, Andie. Nechci tím vším procházet, ale stalo se to.“). *Dawson´s Creek* prezentuje do jisté míry esencialistickou podobu identity. Ta je v procesu sebepřijetí nejprve ustavována a posléze vytvořena jako statická a neměnná přijetím společenské role související u neheterosexuálních postav se sexuální orientací. Jakmile postava v rámci diegetického světa prezentuje/oznamuje svoji identitu (v Jackově případě v posledním dílu celého seriálu), ona identita už je chápána jako neměnná. Zároveň ji sama postava prezentuje jako umědomování si „pravé identity“, tj. nedochází tu k vytváření identity, ale k hledání, oběvování a nalezení už při narození existující sexuální identity.

Esencialistický přístup k lidské identitě je demonstrován v kontextu neheterosexuálních identit i u dalších, epizodních, postav seriálu. Obvykle to jsou Jackovi partneři, se kterými „objevuje“ sebe sama. Posledním a v kontextu seriálu pravděpodobně stálým partnerem je Dough, bratr jedné z hlavních postav, jehož sexuální orientace a identita jsou v průběhu celého seriálu předmětem komických narážek. Doughův bratr, Pacey, svého bratra už od prvních dílů provokuje a snaží se jej přesvědčit o tom, že je Dough gay. V kontextu seriálu je nicméně až na poslední epizodu 6. sezony tato narážka prezentována jako Paceyho snaha o bratrovo znejistění, nikoli jako připomínka bratrovy sexuální identity. Dough je v době svého coming outu již dospělým jedincem a ve vztahu s Jackem si dle seriálové logiky uvědomuje, kde je jeho pravé „já“.

> *Dough: „Podívej, když jsme spolu začali chodit, věděls moc dobře, že nejsem připravenej na to, aby celý Capeside vědělo, co dělám.“*
>
> *Jack: „Doughu, to bylo před půl rokem. Víš, už žijem ve světě po Willovi a Grace. Ty si fakt myslíš, že se lidi ještě staraj o to, s kým spíš?“*
>
> *Dough: „Jo. Jo, to si myslim.“*
>
> *Jack: „Proč ti vůbec tolik záleží na tom, co si ostatní myslí? Tvoje rodina ví všechno a nemaj s tím problém, Pacey by nemohl bejt šťastnější...“*
>
> *Dough: „To proto, že Pacey má nakonec vždycky pravdu.“*

Jack: „Ne, je to proto, že Pacey tě miluje, A já taky. Doughu, tohle je fakt k naštvání, že tím musíme pořád procházet. Kolik víkendů budeme muset ještě strávit mimo město, než se budem moct chovat jako normální pár? Je to jako bysme měli nějakou aféru, akorát nikdo z nás není ani ženatej.“

Dough: „Ne každej z nás byl od patnácti teplouš. Pro některý z nás to tak snadný není.

Jack: „Nemůžu věřit tomu, cos to právě řek.“

Dough: „Moc mě to mrzí.“

Jack: „To teda nemrzí. Víš jakej je rozdíl mezi mnou a tebou, Doughu? Tys byl teplouš, když ti bylo patnáct. Ty ses za to jenom ještě nepřestal nenávidět.“

Dough jednak divákům a divačkám připomíná a ve své podstatě i demonstruje vývoj Jackovy postavy a vývoj Jackovy neheterosexuání identity (*Jack: „***Doughu, to bylo před půl rokem. Víš, už žijem ve světě po Willovi a Grace. Ty si fakt myslíš, že se lidi ještě staraj o to, s kým spíš?***“, Dough: „***Jo. Jo, to si myslim.***“*), která je touto finální epizodou završena přijetím odpovědnosti za malé dítě, jež Jack po smrti biologické matky dítěte adoptuje, jednak odráží stejné postoje vůči homosexualitě jako postava Jacka („**Ne každej z nás byl od patnácti teplouš. Pro některý z nás to tak snadný není.**“). Jack přijímá svoji odlišnou sexuální orientaci a vnímá ji zároveň i jako odlišnou sexuální identitu. Odlišnost je demonstrována prostřednictvím vztahů s heterosexuálními postavami, které narativ aktivně rozvíjejí, oproti Jackovi, který pasivně přihlíží a funguje v roli zpovědníka.

Jack: „Jo, ale podívej se kolem – tohle rozhodně není moje scéna.“

Jen: „A jak to můžeš takhle brzo vědět?“

Jack: „Vim to, jasný. Jsem tu jedinej, kdo nemá žádnej piercing.“

Jen: „Podívej, Jacku, tvoje „scéna“ - jak tomu tak trefně říkáš – momentálně sestává ze mě, Dawsona a, trhá mi to srdce říct to nahlas... z naší babči. A já vim, že je to pro tebe těžký. Ale nemůžeš se celej život držet jenom heterosexuálních lidí.“

Jack: „Za posledních čtyřiadvacet hodin mě Jen nenápadně zbavila posedních otravných zbytků maskulinity – takže co máš za problém?“

Joey: „Sex. Sex je můj problém. Sex je vždycky můj problém.“

Jack: „To jsi přišla na správný místo. Vzhledem k tomu, že jsem capesideský oficiální platonický přítel, ženské sexuální neurózy jsou oblastí, ve které mám nějakou autoritu.“

Jen: „Z čeho seš tak vyděšenej?“

Jack. „Děsí mě, že jednou skončím sám. Bojím se, že vždycky budu jen něčí kamarád, nebo bratr, nebo důvěrník, ale nikdy ne docela... něčí všechno. Nejvíc jsem vyděšenej z toho, že nikdy nepotkám kluka, kterýho bych miloval tolik, jako miluju tebe.“

Jack McPhee se podobně jako Rickie Vasquez pohybuje v prostoru opanovaném heterosexuálními postavami a heteronormativními pravidly („**Podívej, Jacku, tvoje „scéna“ - jak tomu tak trefně říkáš – momentálně sestává ze mě, Dawsona a, trhá mi to srdce říct to nahlas... z naší babči. A já vim, že je to pro tebe těžký. Ale nemůžeš se celej život držet jenom heterosexuálních lidí**.“*)*. Jedinou spojnicí Jacka s dalšími LGBT+ postavami jsou milostné vztahy, potažmo v širším slova smyslu Jackův první partner, vysokoškolský student, který je zároveň i členem spolku na podporu LGBT+ práv. Kromě této epizodní postavy se Jack s LGBT+ subkulturami vůbec nesetkává. Naopak je striktně obklopen postavami heterosexuálními, a zejména pak postavami svých přátel. Na rozdíl od Rickieho nemá výlučně kamarádky, ale stejně tak je v kontaktu i s mužskými hrdiny seriálů. Jak pro mužské, tak pro ženské postavy je postaven do role důvěrníka, který pasivně reflektuje dění kolem, ale aktivně do něj téměř nezasahuje. Veškerá aktivita se omezuje na udělování rad ostatním členům a členkám diegetického světa, ve kterém se pohybuje („**To jsi přišla na správný místo. Vzhledem k tomu, že jsem capesideský oficiální platonický přítel, ženské sexuální neurózy jsou oblastí, ve které mám nějakou autoritu.**“/ „**Bojím se, že vždycky budu jen něčí kamarád,**

nebo bratr, nebo důvěrník, ale nikdy ne docela... něčí všechno.").

Umístění postavy v narativu

I když *Dawson`s Creek* pracuje s kolektivním hrdinou, Jack i přes status pravidelné postavy zaujímá místo vedlejší postavy, která často plní funkci důvěrníka některého ze členů/členek skupiny. Podobně jako u seriálu *My So Called Life* jsou tak v centru pozornosti témata nastolovaná heterosexuálními postavami a nahlížená v kontextu heteronormativity. Hlavním tématem seriálu jsou milostné vztahy mezi teenagery a proces dospívání, který souvisí mimo jiné i s těmito typy vztahů. I v momentech, kdy je vzácně narativní pozornost upřena na postavu Jacka a jeho milostný a romantický život, jsou dané vztahy vnímány a reprodukovány v rámci heteronormativity. Všichni Jackovi partneři jsou např. více feminizováni, čímž vyniká Jackova maskulinita (a v této souvislosti „normálnost") a zároveň i přes genderovou stejnost dochází k práci s maskulinními a femininní prvky u daných párů, milostné každodenní situace (schůzky, hádky atp.) jsou konstruovány po vzoru heterosexuálních párů, kterých je v seriálu kvantitativně více, než jsou ty, do kterých vstupuje Jack, zároveň je postava reprezentována coby rodinný typ hledající stabilní nepromiskuitní vztah (typické heteronormativní požadavky) atp. Pozice a úloha Jacka se v nuancích v rámci jednotlivých sezon proměňuje, v každé z nich nicméně daná postava funguje jako doplňující článek skupiny teenagerů, která do kolektivu přináší jinakost, ale zároveň se snaží o to zapadnout mezi ostatní. Jack i z těchto důvodů kromě druhé sezony, kdy se v seriálu objevuje poprvé, nedostává větší narativní prostor. Pozornost zaměřená na něj prakticky končí v momentě jeho coming outu. Od chvíle, kdy sděluje divákům a postavám seriálu svoji sexuální orientaci a v tom samém momentu, kdy zároveň dochází k vytvoření jeho identity coby gay postavy, se přesouvá do pozice rádce, spolupachatele nejrůznějších klukovin nebo prostého pozorovatele okolí. Aktivně nenastoluje témata, ani je většinou aktivně neřeší, pokud ano, odehrávají se výlučně v prostoru jednoho dílu a nemají větší významový přesah. Tím, že je Jack přesunut do této „pomocné" narativní pozice, je zároveň nucen coby konstrukt postavy respektovat heteronormativní rámec. Jeho existence coby homosexuální postavy je v kontextu heteronormativity seriálu uznána a akceptována, ale je také vnímána jako neškodná,

neproblematická a veskrze zajímavá ukázka subverzivní identity, která dominantní ideologickou formu nijak neohrožuje. Ba naopak zdůrazňuje pozici dominantního konceptu.

Vnější a vnitřní znaky postavy ve vztahu k heteronormativitě

Jack je v kontextu reprezentací teen identit často vnímán jako příklad tzv. jock teenagera, pro kterého je typická láska k tělesným aktivitám, tj. zejména k aktivnímu sportu (v případě amerických seriálů především k americkému fotbalu) a který je příkladem demonstrace hegemonní maskulinity. V kontextu reprezentace gay identit v televizním vysílání není v tomto období Jack překvapivě feminizován skrze svůj vzhled nebo své aktivity a zájmy. Za jediný případ feminizace postavy můžeme považovat empatii a v druhé sezoně i přecitlivělost demonstrovanou skrze Jackovu vášeň pro poezii a psaní poezie jako takové (vlastnosti, které u ostatních mužských postav absentují a zároveň se vyskytují u postav ženských). Jack je tedy na jednu stranu prostřednictvím sportu konstruován jako aktivní hrdina s maskulinními prvky, na druhou stranu je u něj vyzdvihována emocionalita, která ale v následujících sezonách ustupuje maskulinním projevům postavy. Důraz na emocionalitu postavy ve druhé sezoně může být chápán i jako zviditelnění vnitřních sporů, kterými Jack prochází v momentě, kdy si ujasňuje svoji sexuální orientaci a v návaznosti na toto vyjasňování rekonstruuje svoji identitu.

Dawson`s Creek je v kontextu reprezentace minorit typický normativním přístupem k reprezentovaným identitám, přičemž toto prohlášení neplatí pouze v případě sexuálních identit. Teen postavy jsou ze své podstaty konstruovány konfliktně. Konflikt je v takovýchto případech zobrazován jak na úrovni narativu, tak coby charakteristika daných postav, přičemž postava vždy zaujímá status quo, ze kterého je záhy vyvedena a na konci narativu (či televizní sezony nebo celého seriálu) je do něj navrácena. Byť je často nastolen nový status quo, který se od původního nějakým způsobem odlišuje. V Jackově případě dochází ke snaze reprezentovat postavu jednak téměř výlučně skrze jeho sexuální orientaci (tj. Jack coby postava není zajímavý ničím jiným než svojí sexuální orientací), jednak je postava konstruována tak, že sexuální orientace je jedinou odlišností, charakterovou „výzvou“, kterou Jack disponuje. Jack se tedy z hlediska vnějších znaků postavy

neodlišuje od ostatních mužských postav seriálu. To, co ho odlišuje od ostatních, je vztah ostatních (dominantně heterosexuálních) postav k Jackovi a případně jeho spíše implicitní sexuální partneři.

Tematicko-obsahová rovina reprezentace postavy

Výše už bylo zmíněno, že témata, která svojí přítomností akcentuje postava Jacka, se výlučně týkají jeho sexuální orientace a v závislosti na ní také ustavování identity postavy skrze sexuální a milostné preference. Dominantním tématem je tedy jednak Jackův coming out, jednak ustavování v heteronormativním rámci konstruované gay identity.

Gay identita je v *Dawson`s Creek* problematizována výlučně skrze odmítavý postoj Jackova otce a skrze postoj Jackových partnerů k podobě jeho identity. Seriál samotný nicméně přistupuje k faktu, že Jack je gay postava poměrně nekonfliktně. Negativní reakce na Jackovu neheterosexuální orientaci jsou v kontextu pořadu vnímány jako známka konzervativnosti (v kontextu teen dramatu obvykle negativní charakteristika), názorové zaostalosti nebo přímo hrubé ignorance. Zajímavý je především konflikt mezi postavou Jacka a postavami jeho partnerů. Jack stejně jako postava Rickieho ze seriálu *My So Called Life* není součástí gay a lesbické subkultury. Ta v seriálu *Dawson`s Creek* taktéž neexistuje. Jack se setkává výlučně s gay jedinci. Na rozdíl od dalších pořadů s lesbickými a gay postavami 90. let se ale Jack setkává s gay subkulturou skrze své partnery, zejména pak s prvním partnerem, který je aktivním členem univerzitního spolku vystupujícího za práva gay a lesbických studentů. Jack je tak konfrontován s názorem, že díky své nekonfliktnosti a zdánlivé apolitičnosti (odmítání účastnit se veřejných akcí na podporu LGBT+ práv), stejně jako např. tím, že je gay fotbalistou, aniž by širší okolí tušilo, že je gay, škodí gay a lesbické subkultuře. Je po něm požadována taková konstrukce identity, která by ho jednoznačně vydělila z heteronormativního rámce. Jack nicméně takovou akci odmítá i přes to, že v pozdějších epizodách je středem šikany a vyloučení z univerzitního bratrstva kvůli své sexuální orientaci. Témata šikany, odmítavý postoj okolí k jeho coming outu nebo samotný průběh coming outu (Jack stejně jako Rickie je doslova odhalen svým homofobním

učitelem a ponížen před celou třídou) jsou seriálem reprezentovány bez pomyslné Jackovy odezvy. Tj. postava je součástí prezentovaných témat, ale sama je jednak aktivně nenastoluje, vždy je do nich uvedena jinou postavou, jednak na ně aktivně nereaguje, ale naopak přebírá smířlivý postoj, který ji vede opět k asimilaci do heteronormativního rámce. Odevzdání se a soukromé vyrovnání se s nepříjemnou situací je chápáno jako daň za možnost splynout s ostatními postavami a nevybočovat ničím z řady.

Tematicky na svou dobu odvážný je v *Dawson`s Creek* závěr celé série, který významově dokresluje vztah konstrukce postavy Jacka vůči heteronormativitě. V závěrečném díle (veskrze bilance celého seriálu) je v rámci časové zkratky narativ posunut o několik později od poslední sezony, tedy do momentu, kdy jsou postavy seriálu vystudované, zaměstnané, dospělé a mají svůj vlastní život. Jack zaujímá v narativu tohoto dílu oproti ostatním postavám pouze malý prostor, dominantně se epizoda věnuje ústřední trojici dvou hrdinů a hrdinky z první sezony, ale ve vymezeném čase je nám představen jako stálý a dlouholetý partner jedné z epizodních postav seriálu (která tímto momentem oznamuje divákům svoji sexuální orientaci) a jako budoucí náhradní otec jejich adoptovaného dítěte. Struktura partnerského vztahu je tedy převzata z heteronormativního modelu manželství, do kterého navíc v roce 2003, kdy byl odvysílán poslední dvoudíl seriálu nebylo možné legálně v USA vstoupit v případě stejnopohlavních párů.

Vliv žánru na konstrukci neheterosexuální identity postavy

V kontextu žánru a reprezentace alternativní sexuální identity se Jack setkává se stejnými technikami konstrukce postavy jako Rickie. Na rozdíl od postavy Rickieho už Jack navazuje romantické milostné vztahy, tedy prvek typický pro teen dramata, ty jsou ale reprezentovány ve srovnání s dalšími, heterosexuálními, postavami mnohem konzervativněji a z pozice Jacka v rámci narativu na ně také není upřena velká pozornost. Seriál se víceméně omezuje na konstatování faktu, že Jack je sice osamělou gay postavou, ale s ohledem na svůj intelekt a fyzickou atraktivitu je schopen mít milostného partnera, se kterým může vstoupit do heteronormativního vztahu.

Vliv teen dramatu u postavy Jacka McPheeho můžeme ale pozorovat zejména v kontextu ujasňování a tvorby identity postavy. Jak už bylo zmíněno více, Jack se v momentu svého coming outu stává gayem, ale na rozdíl např. od Rickieho v průběhu série několikrát vyvstává otázka jaký typ gay muže vlastně je. Navíc v *Dawson`s Creek* na rozdíl od předchozích seriálů pracují tvůrci s opakovaným coming outem, který do jisté míry supluje charakter proměny teen identity v teen dramatu. Resp. to, kým je teen postava se v průběhu teen dramatu mění a finální podoba identity se zpravidla ustavuje v závěrečném díle. Přestože tak není nikdy zpochybněno, že Jack by byl gayem, postava má potřebu stanovit si jasnou a pokud možno neměnnou definici toho, co to pro ni znamená být gayem.

2.3 Sugar Rush: Kim Daniels

Britská tvorba určená teen divákům a divačkám se od americké značně odlišuje. V kontextu této práce je jednak klíčový televizně-ekonomicko-politický kontext (viz kapitola *2. Televizní zobrazování neheterosexuálních teen postav*), jednak povaha vztahu k alternativním minoritám, které nejsou na rozdíl od americké televizní produkce vnímány jako problematické, nýbrž jiné či kromě sexuální orientace stejné jako postavy heterosexuální. Neznamená to samozřejmě automaticky, že by takovéto postavy nebyly konstruovány odlišně než postavy heterosexuální, z hlediska konstrukce postavy ovšem fungují jiná pravidla pro reprezentaci neheterosexuálních identit.

Příkladem inovativního přístupu k reprezentaci lesbické/queer sexuální orientace a identity je teen dramedy *Sugar Rush* produkované společností Shine Limited a vysílané na britské komerční televizi Channel4 v letech 2005 – 2006. Přestože je seriál dominatně o teen postavách a směřován vůči teenagerům a dvacátníkům, vysílán byl v tzv. watershed spotu, tj. po 22. hodině, kde se umísťují pořady kontroverznějšího charakteru (*Sugar Rush* bylo vysíláno od 22:50 hod.).

Hlavní postavou dramedy je v první sezoně 15 letá Kim Daniels, která se se svými rodiči a mladším bratrem přestěhuje z Londýna do přímořského města Brighton, centra sexuálních minorit a obdoby amerického San Franciska v kontextu práv LGBT+. Kim se identifikuje jako lesba nebo queer už od první epizody série.

Hlavním tématem ovšem není její sexuální orientace či identita, nýbrž otázka naplnění sexuálních tužeb směřovaných ke Kimině nejlepší kamarádce, heterosexuální Marii Sweet alias Sugar. V kontextu britské seriálové tvorby se zároveň jedná o první neheterosexuální teen postavu v hlavní roli.

Konstrukce identity prostřednictvím jazykových prostředků

Sugar Rush se v kontextu jazykových prostředků vyznačuje přiblížením se cílové skupině diváků a divaček. Tj. nejen chování a jednání, ale také jazykové výrazové prostředky odpovídají věku postav. Série je např. oproti americkým seriálům typická používáním hrubého či hovorového jazyka, používáním slangu atp. Vztah k jazykovému vyjádření sexuální orientace a identity je rovněž věkově podmíněn a skrze jazyk tak nedochází k zatajování či problematizaci neheterosexuálních identit a orientací.

> Už od prvních scén seriálu např. známe Kiminu sexuální orientaci.
> *Kim: „O.K. A co jako, je 21. století. Patnáctka, která používá zubní kartáček, aby masturbovala, když myslí na svoji nejlepší kamarádku, by neměl bejt takovej problém.“*
>
> *Nathan: „Vždyť oslepneš.“*
>
> *Kim: „Koneckonců, tohle je Brighton. Město hříchu. Hlavní město úchyláren.“*
>
> *Kim (overvoice): „Takže já jsem Kim, patnáctiletá queer panna posedlá svojí nejlepší kamarádkou.“*

Kim se o sobě vyjadřuje poměrně neotřele, nestydí se za to, kým je, ani neprochází žádným vnitřním utrpením z toho, že není heterosexuální. Sebeidentifikace ale zároveň není pro Kim klíčovým tématem („**Patnáctka, která používá zubní kartáček, aby masturbovala, když myslí na svoji nejlepší kamarádku**.“), problémem, který řeší v kontextu první sezony, je nenaplněná sexuální touha směřovaná ke své nejlepší kamarádce Sugar.

Kim: „ A já? Já nejsem svá, co jsem potkala Sugar. Maria Sweet. Holka, kterou jsem sexuálně posedlá. Udělá cokoli, řekne cokoli, dostane cokoli. Teda, cokoli co má ptáka. A to je právě ten problém. Není gay. A já ani nechci, aby byla. (…) Musím to nějak ukončit. Ať jenom přestanu zírat na její kozy.“

Kim overvoice: „Sugar měla pravdu. Já jsem byla pana. Jak mám vědět, jestli jsem gay, když jsem ještě neměla sex? Nikdy jsem s klukem nespala, mohlo by se mi to i líbit. Nejdřív to musíš ztratit (v aj znamená i prohrát: you ve gotta lose it to prove it fráze), aby sis to mohla potvrdit.“

Kim: „Ahoj.“

Spolužák: „Pěkný kozy.“

Kim: „Chcípni!“

Spolužák (smích): „Lesbo!“

Na rozdíl od *My So Called Life* či *Dawson´s Creek* je „sexuální“ odlišnost postavy vyjadřována právě skrze sexualitu, resp. skrze sex a jeho absenci. *Sugar Rush* sice žánrově představuje kombinaci teen dramatu a sitkomu, nicméně se odehrává v realistickém prostředí, které je přímo spojeno s britskou gay a lesbickou scénou („**Koneckonců, tohle je Brighton. Město hříchu. Hlavní město úchyláren**.“) Sám Brighton je v tomto kontextu příznačný jako místo, kde se vyskytují gayové a lesby a zároveň místo, kde sice panuje heteronormativní kontext, ale je subverzivně narušován přítomností velkého množství neheterosexuálních lidí, kteří se nemusí bát na veřejnosti projevovat svoji odlišnost. Takto je alespoň konstruuje seriál. Kim je zároveň prostředkem, skrze který se v *Sugar Rush* ani tak neřeší ustavování identity, jako spíše sexuální praktiky jako takové **(„Maria Sweet. Holka, kterou jsem sexuálně posedlá. Udělá cokoli, řekne cokoli, dostane cokoli. Teda, cokoli co má ptáka. A to je právě ten problém. Není gay.**“). Sexuální identita a orientace jsou explicitně spojovány se sexuálními praktikami a tužbami. Kim skrze monolog a dialog mnohdy odkazuje k přesvědčení, že sexuální identita musí být formována a podpořena na základě

praktické zkušenosti („**Sugar měla pravdu. Já jsem byla pana. Jak mám vědět, jestli jsem gay, když jsem ještě neměla sex? Nikdy jsem s klukem nespala, mohlo by se mi to i líbit. Nejdřív to musíš ztratit, aby sis to mohla potvrdit.***"*). Jinými slovy ve své podstatě odmítá esencialistickou pozici, která tvrdí, že identita člověka je zformována a přítomna už od jeho narození a nelze ji měnit. Na druhou stranu ještě v téže scéně dochází k tomu, že identitu nelze tak jednoznačně změnit jenom proto, že člověk nemá žádnou zkušenost se sexem per se.

V kontextu jazykového vyjádření veřejného oznámení sexuální identity, byť není ještě zcela zformována, je v případě konstrukce postavy Kim klíčový coming out, resp. Sugařino zjištění, že Kim po ní sexuálně touží. Jak už bylo ve své podstatě naznačeno výše, Kim během seriálu prochází několika coming outy, ačkoli nejsou vnímány jako jedinečná událost v jejím životě (s výjimkou situace se Sugar), nýbrž každodenní a velmi zevšednělý akt.

> *Kim: „Zrovna když si myslíte, že život už nemůže bejt horší, jste panna se sexuálně přenositelnou nemocí."*

> *Kim: A já jsem homofobní gay panna zoufale toužící po tom ošukat holku, která o mě nikdy nestála.*

Coming out z úst Kim navíc často prezentuje jinou než mainstreamovou představu o spojení dospělosti a „doznání" sexuální identity („**panna se sexuálně přenositelnou nemocí**"), tj. veřejném označkování určité charakteristiky osobnosti, která je obvykle chápána jako nejdominantnější součást dané osoby. Ba co více, Kimin výrazový repertoár a způsoby, které volí k připomenutí své neheterosexuální orientace, přímo odporují zaužívanému tropu coming outu coby aktu dospění člověka z nerozhodného a neodpovědného člověka k člověku, který plně přebírá odpovědnost za své činy, názory a „životní styl" („**jsem homofobní gay panna zoufale toužící po tom ošukat holku, která o mě nikdy nestála**"*)*.

V momentě, kdy ale dochází k doslova „odhalení" Kiminy sexuální orientace Sugar, je to ve své podstatě Sugar, kdo identifikuje Kim. Kim je paralizována strachem ze ztráty své nejlepší kamarádky a potenciální milenky, že se nedokáže v daném momentu slovně vyjádřit a scénu ve spěchu opouští.

Kim: On absolutně není ten typ, kterej by byl pro mě.

Sugar: Hmmm. Tak proč seš celej den tak divná? Možná je to proto, že žárlíš.

Kim: Rozhodně se mi vůbec nelíbí.

Sugar: No, potom se ti možná líbím já.

Kim: …

Sugar: Co?

Kim: Nic.

Sugar: Můj bože. Můj bože. Ty… ty mě máš ráda.

Kim: Musim… jít.

Takovýto průběh coming outu jednak neodpovídá výše popisované tendenci zobrazovat veřejné oznámení sexuální orientace coby projev dospělosti a odpovědnosti, jednak ve své podstatě nic neoznamuje Kim, nýbrž Sugar (heterosexuální silně feminizovaný typ ženské identity), skrze kterou také v daný moment Kiminu orientaci posuzujeme (**Sugar:** „**Můj bože. Můj bože. Ty… ty mě máš ráda.**“ **Kim:** „**Musim… jít.**“). V případě *Sugar Rush* je ale třeba připomenout, že tato scéna je sice vnímána jako TEN coming out, tj. scéna, ke které směřuje narativ seriálu od první epizody, ale ve skutečnosti má Kim ve vztahu k divákům coming out už v prvních minutách syžetu, jak bylo rozebráno podrobně výše. Ačkoli tedy v seriálu Kim prochází opakovanými oznámeními své sexuální orientace, pro diváky je jako ten nejdůležitější konstruován moment, kdy Sugar doslova odhaluje Kimino „tajemství“, které v seriálovém narativu vlastně žádným tajemstvím není. Přestože je tedy Kimina sexuální orientace předkládána jako zcela otevřená, vystavená na odiv se vším všudy, a tím pádem „cool“, za nejdůležitější okamžik je považováno „odhalení tajemství“ Kiminy sexuální orientace heterosexuální postavou.

Umístění postavy v narativu

Sugar Rush se od předcházejících seriálů a sérií odlišuje především tím, že hlavní postavou je dospívající dívka neheterosexuální orientace a identity. Celý příběh tak nazíráme z jejího úhlu pohledu a veškeré interpretace, které jsou nám nabízeny, jsou ovlivněny jednak Kiminým věkem, jednak její sexuální touhou k 17 leté Sugar. Narativně se Kim nejvíce pohybuje v rodinném prostředí a na místech, kde se setkává se Sugar. Je postavou aktivní, která nastoluje témata a skrze voice over zároveň nastolené situace i komentuje, což je často zdrojem komického vyústění scén. Kim na jednu stranu soustavně upozorňuje na to, že nezapadá ani do světa heterosexuálních norem, ani do světa lesbické brightonské scény, na druhou stranu vyhledává heteronormativně konstruované vztahy, kterých se jí nedostává v rodinném prostředí.

Touha po heteronormativně pojatých partnerských vztazích nicméně vede ke Kimině závislosti na Sugar, a to i v momentu, kdy se zdánlivě obě dívky přestávají přátelit. Všechny důležité momenty, ve kterých Kim ustavuje svoji identitu, se nějakým způsobem týkají Sugar, ať už je v daných scénách přítomná či nikoli. Ačkoli je tedy Kim hlavní postavou, aktivně nastoluje témata a dopředu posouvá narativ, činí tak v přímé závislosti na Sugar. Sugar v takových momentech funguje jako schvalovací element, který Kim určuje, zda je daný scénář chování a jednání přípustný, či zda je extravagantní i v kontextu extravagantního života mladé heterosexuální dívky.

Vnější a vnitřní znaky postavy ve vztahu k heteronormativitě

Kim je vykreslena jako typická britská dospívající dívka, jejímž jediným problémem je vztah s rodiči a fakt, že je stále panna. Onen vztah k sexu a moment ztráty panenství se odrážejí i v tom, jakým způsobem je Kim konstruována z hlediska vizáže. V první polovině první sezony je postava vykreslena jako cudná školačka, která se v soukromí oddává sexuálnímu sebeuspokojování nebo hovorům o ztrátě panenství. Dojem cudnosti v porovnání s druhou polovinou sezony a sezonou druhou vyvolává i kostým hlavní hrdinky. Kreativní a barevně sladěné, avšak nic nepatřičného neodhalující oblečení podporuje dojem mladosti a

nezkušenosti postavy. Výrazný rozdíl ve vzhledu hrdinek je mezi Kim a Sugar, kde Sugar působí vyzívavě až vulgárně svými šaty, které vždy odhalují její nohy, ňadra a mnohdy také pozadí či rozkrok, odkazují k zvýšené sexuální aktivitě, která se pro Kim stává nedosažitelnou metou. V momentu, kdy Kim panenství ztrácí, byť příznačně s mužem, její „přerod" v ženu je demonstrován i s ohledem na její vzhled. Nicméně ačkoli je Kim přitažlivá a feminní, ve vztahu k Sugar a dalším ženským postavám je konstruována o poznání zdrženlivěji a sportovněji. Stejně tak v situacích, kdy je výrazněji feminizována, tj. na různých večírcích nebo romantických schůzkách, je vykreslena coby dívka, pro kterou není zcela „přirozené" vypadat žensky.

Tematicko-obsahová rovina reprezentace postavy

Tematicko-obsahová rovina *Sugar Rush* je přímo ovlivněna věkem hlavních postav, zejména pak Kim. Coby 15 letá queer dívka (a ve druhé sezoně 17 letá) je středem jejího zájmu sex, kamarádství a rodiče, resp. jejich manželství, které se Kim přímo dotýká. Ve vztahu k heteronormativnímu kontextu série a k neheterosexuální orientaci postavy se ovšem vyskytuje o poznání méně propracovaných témat, než je zpravidla obvyklé. Dílčím tématem je obava z reakce Kiminy nejlepší kamarádky na předpokládaný coming out či ve druhé sezoně snaha vytvořit fungující partnerský vztah s další dívkou, Saint. Seriál nám předkládá Kim coby dívku, které chybí zasvěcení do stejnopohlavních sexuálních a s tím souvisejícím zasvěcením do lesbické, potažmo queer brightonské scény. Ta není v seriálu nijak zamlčována. V první sezoně je na ni pravidelně implicitně i explicitně odkazováno, v její druhé půli se Kim dokonce stává její součástí, byť prozatím nesměle. Od druhé sezony je pak Kim plně součástí brightonské lesbické scény, tj. na rozdíl od *My So Called Life* či *Dawson´s Creek* není jedinou neheterosexuální postavou v seriálu, ačkoli je samozřejmě tou, která má největší narativní prostor. *Sugar Rush* také explicitně nabízí různé partnerské modely neheterosexuálních párů, stejně jako Kim nepředstavuje jedinou formu reprezentace gay a lesbické identity a orientace v seriálu. Součástí první sezony jsou např. gay partneři, Kiminy sousedé, vychovávající společně syna, který je stejně starý jako Kim. V momentu, kdy Kim začne navazovat milostné a sexuální vztahy s dalšími

ženami a dívkami, dostává se nám také široké škály lesbických, queer a transgender identit. Na rozdíl od předchozích teen postav (Rickie Vasquez, Jack McPhee ad.) tedy Kim navazuje aktivně vztahy s lesbickou a gay komunitou a stává se i její součástí, aniž by ale jakkoli reflektovala nerovná práva heterosexuálních a neheterosexuálních členů a členek společnosti nebo byla kvůli své sexuální orientaci ostrakizována z původně heteronormativních kolektivů.

Vliv žánru na konstrukci neheterosexuální identity postavy

Sugar Rush se vyznačuje kombinací žánrů, typickým charakterem současné televizní tvorby, zejména pak takových pořadů, které cílí na mladá publika. Kombinace teen dramatu a sitkomu (britkomu) umožňuje zábavnou a vtipnou formou reflektovat poměrně závažná témata, jako např. nevěra, rozpad manželství, nenaplněná sexuální touha, homofobie, znásilnění či alkoholismus a užívání návykových látek. Aktualizace *Sugar Rush* ovšem spočívá v tom, že hlavní postavou je neheterosexuální dívka snažící se v první sezoně přijít o panenství se svojí nejlepší kamarádkou a v sezoně druhé navázat stabilní vztah se svojí přítelkyní. Ačkoli je ale hlavní hrdinkou lesbická či queer žena (záleží na dílčích epizodách série), je zároveň zřetelné, že diegentický svět *Sugar Rush* plně podléhá heteronormativním pravidlům. Středem pozornosti jsou dle daných žánrů zejména komické a absurdní situace související s rodinným životem hlavní postavy, kamarádskými vztahy a s milostnými pletkami Kim. Na rozdíl od většiny teen dramedy ovšem Kim neustavuje svoji sexuální identitu, nýbrž se snaží přijít o panenství. Tento prvek je poměrně typický v kontextu mužských heterosexuálních postav, u ženských a zejména pak queer postav se ovšem téměř nevyskytuje.

2.4 Skins US: Tea Marvelli

Skins US byli vybráni pro dílčí analýzu jednak proto, že jako teen dramedy reprezentují současné tendence v seriálové tvorbě určené primárně pro dospívající lidi do cca 25 let, jednak proto, že jak na mikro, tak na makro úrovni představují seriál, který se musel vyrovnávat jak s institucionálním a legislativním tlakem, tak s konvencemi reprezentace LGBT+ teenagerů, a to jak na úrovni daného média, tak

z hlediska kulturních a společenských norem. Jedná se o americký seriál vyrobený coby remake britské stejnojmenné předlohy, která zaznamenala u teen publik velkou popularitu. Z tohoto důvodu se kabelová televize MTV rozhodla seriál adaptovat pokud možno co nejvěrněji do amerického prostředí. Remake byl ovšem po první sezoně zrušen a americkou organizací Parents Television Council dokonce označen za nejnebezpečnější seriál všech dob, který kdy byl určen teen publikům.[291]

Britští i američtí *Skins* se vymykají teen tvorbě hned v několika směrech. Žánrově se jedná o dramedy, která v době vzniku první sezony britské verze byla coby žánr určený dospívajícím poměrně nevyužívaná, dále byl seriál vytvořen mladým scenáristickým týmem a v neposlední řadě po vzoru britské sociální kritiky nahlíží na postavy skrze jejich problémy až naturalistickým způsobem. Britská verze se např. proslavila pravidelným zobrazováním sexu, braní drog, alkoholismu, hrubou mluvou, reprezentací alternativních sexuálních orientací, sociálními problémy spojenými s přistěhovalectvím nebo zanedbáváním dětí i tématem těhotenství u náctiletých postav, tedy tématy, která byla do té doby stále ještě tabuizovaná v britské TV, zejména pokud se týče náctiletých postav. Americká verze, na tomto místě odkazovaná jako *Skins US* tuto rétoriku přebírá, nicméně v odlišném kulturním kontextu, který je mnohem více konzervativní. Ač se jedná o tvorbu kabelové TV, byla tato verze mnohonásobně kontroverznější než verze britská, která před uvedením *Skins US* byla vysílána na stanici BBC America (viz reakce Parents Television Council)[292].

Cílem této dílčí kapitoly je zejména analyzovat zobrazení lesbické identity v americké verzi *Skins US*. A to skrze Teu, jednu z hlavních postav seriálu, kterou lze z hlediska prezentace identity chápat jako esencialisticky vykreslenou lesbickou ženu, která v první epizodě přebírá roli obvykle prezentovanou jako mužskou. Z hlediska konvencí zobrazování identity u lesbických žen se Tea ocitá na pomezí maskulinně pojaté lesby – sociální status, aktivní hybatelka děje, nastolování témat,

291 DE MORAES, Lisa. MTV cancels controversial 'Skins' after one season; PTC responds [online]. Washington Post, 6. 10. 2011 [cit. 26. 2. 2014] Dostupné z WWW: <http://www.washingtonpost.com/blogs/tv-column/post/mtv-cancels-skins-after-one-season/2011/06/10/AGsJ1fOH_blog.html>

292 POWERS, Lindsay. Parents Television Council Calls for Federal Investigation Into MTV's Skins. In *HollywoodReporter.com* [online]. 20. 1. 2011 [cit. 15. 7. 2016]. Dostupné z: http://www.hollywoodreporter.com/news/parents-television-council-calls-federal-74000.

ale z hlediska fyziologie a reprezentace identity skrze vzhled je typickým příkladem tzv. lipstick lesby, tedy silně feminizované homosexuální ženy. (Obr. 27)

Tea ve své době byla druhou lesbickou náctiletou dívkou (tak jak ji definuji výše), která se pravidelně objevovala v tvorbě americké kabelové televize.[293] Pokud se v této oblasti setkáváme s homosexuálními teenagery, jsou to obvykle gay muži. Důvodem může být krom jiného i aspekt kontroverze, která je více spjata s mužskou reprezentací homosexuality než tou ženskou. S ohledem na demografickou cílovou skupinu kabelových televizí vzbudí více kontroverze a tudíž také pozornosti mužské gay postavy, ty ženské jsou naopak obvykle fetišizované, výrazně feminizované a objektivizované skrze mužský pohled.

> *„Obchodním zájmem ABC, CBS, NBC, The Fox Network, The WB Network, a UPN – tedy celoplošných televizních společností [the broadcast networks, pozn. JJ] – je zaujmout to, co ony samy nazývají „masové publikum," – což je po pravdě řečeno takové publikum, které je obecně vymezitelné věkem, zájmy, zvyky, etnickou příslušností a mnoha dalšími atributy. Ujasněme si ale, že mezi touto masou je menší skupina nazývaná demografická, o které jsou sponzoři a zadavatelé reklam přesvědčení, že jsou kupci většiny nabízených produktů, takže na tuto malou „demo" skupinu (mladí dospělí lidé ve věku 18 – 35 let) se sponzoři a reklamní agentury soustředí nejvíce."*[294]

Rowland Jr. dokonce tyto údaje zpřesňuje a doplňuje:

> *„Nejvíce žádaným a nejdražším publikem jsou muži mezi 18 a 34 lety, běloši z vyšší střední třídy žijící v domácnostech s kabelovou televizí. Většina programů v hlavním vysílacím čase je vytvářena už s předpokladem participace tohoto konkrétního publika, ačkoli některé společnosti úmyslně zařazují i některé prvky, které toto demo rozšiřují. Bývá tedy záměrem obvykle mířit na sexuální partnery této demografické skupiny, tedy na ženy vyšší střední třídy, bělošky ve věku 18 – 34 let, které se na pořad dívají se*

[293] Kromě Tei se můžeme setkat v americkém kabelovém seriálu ještě s postavou Bullet, bezdomoveckou maskulinní lesbou ze seriálu *The Killing* (AMC, 2011 - současnost).

[294] BRODY, Larry, *Television Writing from the Inside Out.* [e-edition]. Kindle Edition, 2012.

svými partnery. V této skupině se dále zaměřují zejména na ženy, které pracují mimo domov 30 hodin týdně, a opomíjejí tak skupinu žen v domácnosti či doma pracujících.“[295]

Konstrukce identity postavy prostřednictvím jazykových prostředků

Objektivizace a fetišizace lesbických žen je reflektována i ve *Skins US*. A to jak mužskými postavami, tak Teou samotnou. Tea představuje jednu z hlavních postav seriálu. Její sexualita je divákovi i postavám zřejmá od úvodních scén, kdy coby roztleskávačka sama skrze pohled objektivizuje svoji kolegyni během nácviku povzbuzovací sestavy. Od začátku je tedy stavěna do role, která obvykle bývá přisuzována mužským postavám. Tvrdit, že Tea je reprezentována tradičně jako postavy heterosexuálních mužů by bylo ovšem zavádějící. Narušování konvencí zobrazování lesbických žen a zejména potom ženských náctiletých postav, je ve *Skins US* využito jako odraz Teina charakteru, resp. hledání sebe sama a místa ve společnosti plné očekávání.

Tea na rozdíl od ostatních lesbických postav nepochybuje o svojí lesbické identitě, nepochybuje o ní ostatně ani divák, ale pochybuje o roli, kterou by měla dle svého okolí zaujmout. Tea se chápe a je chápána v esencialistickém slova smyslu, tj. její sexuální identita je nezpochybnitelná a poměrně stabilní. Alespoň co se týče sexuální preference. A to dokonce i v okamžiku, kdy se pomiluje s hlavní mužskou postavou. (Obr. 28) Na druhou stranu, pokud se Tea identifikuje jako lesbická dívka, je od ní očekáváno, že se postaví do aktivní, či pasivní role, která je v případě *Skins US* zaměňována tradičně za „mužskou“ (aktivní) nebo „ženskou“ (pasivní) roli. Tento aspekt je silně podporován i faktem, že Tea pochází z italské rodiny, kde je důraz na společenské konvence a tradici poměrně silný. Tea se ovšem jakýmkoli jasným definicím a škatulkám vzpírá, což ji nejednou staví do nepříjemných situací. Její nerozhodnost z hlediska volby jasně čitelné identity mate okolí a vytváří konflikty. V jedné ze scén např. Tea vysvětluje Betty, že nemá zájem o trvalý vztah.

[295] ROWLAND, Willard, D. The Rating Systém and Its Effects. In HILMES, Michele (ed.). *The Television History Book*. London: Palgrave Macmillan, 2008. p. 129-132.

Tea: …já nevedu vztahy.

Betty: Proč ne?

Tea: Protože stojí za houby!

Betty: To se pleteš.[296]

Tea: Betty, měly jsme jen sex. A já teď ani nic jinýho nehledám.

Betty: Proč ne?

Tea: Někdo tu zmínil tvýho přítele? Něco tu na mě hraješ?

Betty: Já musim mít přítele.

Tea: Mně se to zdá jako předstírání. A to je něco, čemu by ses měla vyhnout. A já stejně žádnej vztah nechci.

Betty: Proč ne?

Tea: Protože mi nikdo nestačí.[297]

Tea se zde nejen staví do role, ve které obvykle vídáme mužské hrdiny, ale zároveň nám prezentuje poměrně protichůdná jednání. Na jedné straně skrze tento dialog manifestuje svoji nevázanost a touhu narušovat pravidla, která jsou jí jako dívce zapovězena. Na druhé straně Betty naznačuje, že porušování těchto pravidel je její výsadou. Zároveň také Betty usměrňuje ve vztahu k definici lesbické identity. Betty je v momentě této scény prezentována skrze narativ jako dívka, která udržuje milostný vztah s mužem, ale touží po milostném vztahu s Teou. (Obr. 29, 30) V rámci narativu je prezentována jako lesbická žena, která nenašla odvahu opustit svého přítele z obavy, že ji společnost a rodina pro toto rozhodnutí zavrhne. V rámci této série tak není připuštěna možnost, že by Betty mohla být např. bisexuální nebo dokonce queer, tedy svoji sexuální identitu nedefinovat jednoznačně. Sama Tea, ač holduje narušování konvencí a je prezentována jako jediná, která je schopna se vyrovnat hlavnímu mužskému hrdinovi, představiteli hegemonní maskulinity, chápe jasně vymezenou identitu jako nutnost. Dokládá tak esencialistický charakter své

[296]*Skins* [TV seriál]. Creator Bryan ELSLEY, Jamie BRITTAIN. USA: MTV, 2011, ep. 6.

[297]Tamtéž, ep. 2.

identity a jakoukoli nejasnost či nezřetelnost vnímá jako ohrožení nikoli pro definicici sebe sama, ale jako zradu „lesbické komunity“, ke které sice dle své orientace náleží a coby lesbická postava se i se členkami dané subkultury setkává, ale v rámci seriálu *Skins US* není jako členka dané komunity vnímána.

Ačkoli tedy Tea na jedné straně přebírá vlastnosti demonstrované obvykle skrze hegemonní maskulinitu a tedy mužské postavy, na straně druhé je stavěna do pozice hledání své vlastní identity. Když kamarádům vysvětluje povahu své sexuální touhy, vyjadřuje se následovně: *„**Šukám** holky. A co? **A jenom ty nejvíc sexy** jen tak mimochodem.“*[298] Z použitých výrazů i sebevědomého tónu je zřejmé, že Tea má blízko k mužským postavám, což má v rámci narativu *Skins US* hlubší rozměr. V jistém slova smyslu je Tein vnitřní rozkol typickou krizí identity, kterou si procházejí všechny dospívající postavy v teen dramatech. Co je v její situaci neobvyklé, je její status hlavní lesbické postavy, tj. postavy pravidelné, která není vykreslena jako typ, nýbrž jako ambivalentní postava, která se v rámci narativu vyvíjí. Nejvýraznější posuny jsou přitom pozorovatelné v intimně pojatých scénách s Teinou babičkou a mezi Teou a kamarádem Abbudem, který Teu vnímá jako sexuální objekt a svoje fyzické touhy zaměňuje za lásku.

> *Tea: **Něco** je se mnou **špatně**, babi. Chci sex, ale holky, se kterýma spím, mě nudí. Sou falešný, nevim... Žádná se nezdá dost dobrá. Je to moc chtít, aby byl aspoň někdo zajímavej? Jen se chci **cejtit rovnocenná**. Chci moc?*[299]

Tento monolog nepotvrzuje jenom výše zmíněné, tj. Teinu krizi identity, snahu v jistém slova smyslu zapadnout mezi ostatní, na druhou stranu být jedinečnou ve svých postojích a touhách, ale také pomyslně odkazuje k jedinečnému postavení Tei v rámci kolektivu hlavních postav seriálu. Na rozdíl od většiny LGBT+ teen postav je totiž Tea reprezentována stejným způsobem a ve stejném rozsahu jako postavy ostatní. Jako rovnocenná je chápána i v rámci narativu, kde jednotlivé postavy nedělají rozdíl mezi heterosexuálními kamarády a gay a lesbickými kamarády. Dokonce je v jedné z epizod krátce také tematizována heterosexuální ženská objektivizace a fetišizace mužského gay páru. Narativ ale

[298] *Skins* [TV seriál]. Creator Bryan ELSLEY, Jamie BRITTAIN. USA: MTV, 2011, ep. 2.

[299] Tamtéž, ep. 2.

nezapomíná divákům připomenout, že Tea ani další postavy nežijí v ideálním a rovnocenném světě. Aspekt heteronormativity je přítomen hned na několika úrovních. Jednak je od postav vyžadována jasná rozpoznatelnost jejich identity (coming out), jednak je od nich vyžadováno jasné rozdělení rolí (Tea je jen jedním z mnoha dalších příkladů), jednak je nerovnocennost „skutečného" světa reflektována i skrze historický exkurz prostřednictvím monologu Teiny babičky.

> *Babička: Prezident Eisenhover mě zklamal. Pěknej válečněj hrdina. Může mi políbit prdel. Myslela jsem si, že nikdo nevěděl, že mám milenku. Řekla jsem jí, že tohle je svobodná země. Nikdo ti už nemůže ublížit. Tady nemáme žádný getta, Marto. Eisenhover nám měl pomoct. Měl to zastavit. Ale v rádiu to bylo každej den. O zlejch a špatnejch lidech. Zrádcích. Teplouších. Asi si mysleli, že pokud si mají vybrat mezi náma a komunistama, my budeme ta větší hrozba. Dokonce nás i pojmenovali. Aby každej věděl, koho má vlastně nenávidět. Levandule. Řekla jsem jí, že levanduje je krásná květina. Jak může kytka někomu ublížit? Když k nám přišli lidi, říkali, že takhle se Židi nechovají. A Marta se strašně vyděsila, že ostatní ví, že se milujeme. Slyšela jsem, že si vzala farmáře ve Wisconsinu. Každej je tam tak seriózní. Styďte se, pane prezidente. Styďte se!*[300]

V této scéně jednak dochází ke coming outu starší postavy, což je akt veskrze vzácný v TV vysílání a o to vzácnější, že se jedná o žánr teen dramedy, které je primárně určeno dospívajícím divákům. Jednak je zde připomenuta historická pozice alternativních sexuálních orientací a zpětně zpřítomněna pozice Tei coby lesbické dívky. Na základní úrovni je tento monolog symbolickým vzkazem pro Teu, aby se nebála žít a riskovat, pokud to znamená, že může být šťastná. Důležitá je ale také poznámka o nutnosti něco pojmenovat. V souvislosti s teoriemi sociálního konstruktivismu je zde totiž popisována nutnost existence identity ve veřejném diskurzu. Pokud identita neexistuje, není možné se k ní jakýmkoli způsobem vztáhnout. Tj. není možné si ji ani osvojit, a přijmout či odmítnout pozici, která se daným příslušníkům identity nabízí, jednak není možné na ni reagovat. V podtextu dále také *Skins US* využívají esencialistického

[300] *Skins* [TV seriál]. Creator Bryan ELSLEY, Jamie BRITTAIN. USA: MTV, 2011, ep. 2.

předpokladu biologické a genetické dědičnosti. Jestliže se, navíc v rámci italské rodiny, v příbuzenstvu „náhle“ objevuje také další člověk identifikující se jako neheterosexuál, je pochopitelné a v rámci narativu i vysvětlující, že v dané rodině bude takových případů více. U teen seriálů či seriálů, kde se objevují teen postavy se jedná o prvek, který není téměř využívaný. Obvykle se totiž narativ, v případě, že v rámci seriálu existuje teen LGBTAQ postava, soustředí pouze na jednu LGBTAQ postavu, případně na jednu či dvě další neheterosexuální postavy, které ovšem nejsou v příbuzenském poměru.

Tea si babiččin monolog vykládá svérázným způsobem. Příběh pro ni představuje povzbuzení k pokračování v dosavadním postoji k životu s tím, že Teina nekonvenčně pojatá identita femininně vypadající lesbické ženy se sociálním postavením alfa samce, je v naprostém pořádku, pokud to znamená, že se bude snažit dosáhnout hodnoty štěstí a trvalého vztahu. Ne náhodou se formou intertextových odkazů ve *Skins US* objevuje Audrey Hepburn coby Tein idol silné, nekonvenční a přesto „femininní“ postavy. Odkaz na Hepburn lze zároveň ale chápat i jako posvěcení Teiny nekonvenčnosti směrem ke vztahům, které postava v diegetickém světě buduje. Ty mají v první sezoně daleko k něčemu trvalému a stabilnímu, ale alespoň v první půli první sezony je dívka vzhledem ke svému vnitřnímu pocitu štěstí a naplnění nemá potřebu měnit. Tento postoj se mění v závěru série, kde jde Teina nekonvenčnost a „svoboda“ stranou poté, co si volí Betty jako svoji stabilní partnerku.

Hledání identity a ujasňování hranic přijatelného je jedním z typických rysů teen seriálů.[301] Odcizení, ztráta jistoty a snaha hledat správnou cestu jsou patrné i u Teiny postavy. Z hlediska reprezentace sexuální orientace je onou správnou cestou inklinace k heteronormativnímu pojetí. Byť je tedy Tea coby lesba členkou subverzivního diskurzu, je žádoucí, aby a) jasně definovala svoji identitu, čehož není schopna, b) naplňovala další normy a hodnoty stanovené a plynoucí z heteronormativního rámce. V Teině případě se přinejmenším jedná o monogamní vztah, o který se ke konci sezony pokouší neúspěšně s Betty.

Teino hledání sebe sama vystihují následující dialogy s Abbudem.

[301] DAVIS, Glyn, DICKINSON, Kay (ed.). *Teen TV.* 2. ed. London: British Film Institute, 2011. s. 1-13.

Tea: Wow. Co to děláš?

Abbud: Myslel jsem, že máme... myslel jsem, že...

Tea: Podívej, co bys chtěl není to, jak jsem já nastavená. Mrzí mě to. Věř mi, někdy si přeju, aby to všechno bylo jiný.

Abbud: Jsem blbej, žejo?

Tea: Možná trochu. Ale já jsem taky blbá, takže seš v dobré společnosti.[302]

Tea: Myslim, že jsem to udělala, abych se cejtila špatně nebo tak něco. Aby se nestalo něco dalšího. Všechno mě to děsí. Mít holku a milovat ji. Mám pocit, že je to skoro nemožný.

Abbud: Co nechápeš na tom, že seš lesba? Nech mě ti to vysvětlit. Klíčový je, že nespíš s klukama. A hlavně ne s klukama jako je Tony. Jaks mi to mohla udělat?

Tea: Já nevim! Byli jsme nějak divně propojený. Nemám snad nárok na to nevědět, co dělám?

Abbud: Přetvařuješ se!

Tea: Tak na tohle zapomenu, Abbude.

Abbud: To je taková kravina![303]

Na jedné straně je Tea schopna definovat svoji identitu, v tomto případě založenou na sexuální orientaci a genderových předpokladech, na straně druhé definiční rámec této identity Tei zjevně nestačí. Při pokusech o jeho překročení ovšem naráží na neporozumění svého okolí, které vychází z heteronormativně pojatých kategorií, kde jsou jasně rozdělené role.

Umístění postavy v narativu

Jak už bylo napsáno výše, Tea představuje jednu z hlavních postav seriálu. *Skins US* zastupují epizodický tip fikční seriálové tvorby, který navíc s narativem

[302]*Skins* [TV seriál]. Creator Bryan ELSLEY, Jamie BRITTAIN. USA: MTV, 2011, ep. 6.

[303]Tamtéž, ep. 6.

pracuje ne zcela typickým způsobem. Každá epizoda se zaměřuje na jednu z postav seriálu a staví ji do centra dění, tudíž by se dalo tvrdit, že všechny postavy jsou zobrazovány co do narativní pozornosti ve stejné míře. V epizodách, ve kterých ostatní postavy netvoří pomyslné centrum narativu, se vyskytují ve větší či menší míře coby postavy vedlejší či dokonce epizodické. Tea ovšem spolu s dalšími dvěma postavami tvoří narativní trojúhelník, na který je v rámci první sezony upírána většina pozornosti, a to nejen co do tematické roviny, ale také co do míry času strávené na obrazovce.

Takovýto postup není zpravidla u teen postav neheterosexuální orientace obvyklý, protože jednak většinou nepředstavují hlavní postavy, jednak zpravidla nejsou narativně aktivní, a pokud ano, obvykle se jim nevěnuje stejná, nebo větší pozornost než postavám heterosexuálním. V tomto ohledu tedy Tea Marvelli představuje vzácnou výjimku. Coby postava umístěná v centru narativu dále Tea aktivně nastoluje témata, resp. skrze její postavu a vztahy, do kterých postava vstupuje, jsou do příběhu vnášena témata přímo se Tei dotýkající.

Základní dějová linie je ovšem utvářena mezi Teou, Tonym a Michelle. Na první pohled se jedná o klasický heteronormativně pojatý trojúhelník, kde zdánlivě centrální pozici zaujímá mužská postava – Tony, a dvě podružné pozice zaujímají ženské postavy – Tea a Michelle. Michelle coby partnerka Tonyho je zároveň vykreslena jako kamarádka Tei, Tea je vykreslena jako jediná skutečná „soupeřka“ pro Tonyho. Narativ je tedy klasicky zaměřen nikoli na Teu a její ženské partnerky (ačkoli v rámci epizodních linií se *Skins US* věnují i těm, viz výše), ale dominantně na heteronormativní vztah žena – muž, případně muž a dvě ženy, z nichž muž o jednu stojí a druhou má. Častý narativní vzorec obě ženy nakonec muži podlehnou, nebo v případě LGBT+ postav, heterosexuální styk zapříčiní rozkol identity LGBT+ postavy, která buď „přejde“ k heterosexualitě, nebo má coming out, se ovšem v případě *Skins US* nekoná. Jak již bylo poznamenáno výše, Tea daný heteronormativní rámec odmítá, ač je do něj v rámci seriálu neustále stavěna, a v souladu s žánrem teen dramatu si spíše ujasňuje svoji identitu.

Vnější a vnitřní znaky postav ve vztahu k heteronormativitě

Jak už bylo naznačeno výše, postava Tei nabývá v kolektivu sociální pozice, které bývají okupovány muži, nicméně nelze prohlásit, že by zároveň přebírala maskulinní genderovou roli, či že by vůbec byla maskulinizovaná. Zatímco chováním je konstruovaná jako tzv. tomboy, vzhledem je naopak výrazně feminizovaná. (Obr. 27) Whitney Monaghan[304] a Anne Moyerbrailean[305] zmiňují, že lesbické postavy, zejména pak dospívající lesbické postavy jsou velmi často konstruovány tak, aby navozovaly dojem sexuální dostupnosti jak pro divačky, tak pro heterosexuální diváky. Moyerbrailean dokonce posouvá své tvrzení významově o něco dále: „*...u dívek a u žen se nejenom očekává, že budou dostupné co se týče heterosexuálních tužeb, ale navíc se očekává, že budou nevinné a mladistvé.*“.[306] Tea tyto znaky naplňuje nejen co se týče vzhledu, ale také co se týče jednání a chování postavy a nastolování specifických témat.[307]

Na druhou stranu obě teoretičky pracují také s předpokladem, že u teen fikce dochází obvykle k prezentaci lesbické orientace jako přechodné fáze. Zejména si berou za příklad postavu Marissy z amerického teen dramatu *The O.C*. Tea sice o formě své sexuální orientace přemýšlí, ale zabývá se spíše tím, jakou pobodu má její identita a zda její sexuální orientace koresponduje s očekáváními, která ona a její okolí usuzují na základě genderu. Tj. Tea se snaží zjistit, jaká podoba lesbické identity jí vyhovuje nejvíce.

Tento postup je poměrně netypický, protože LGBT+ teen postavy jak v 90. letech, tak v prvním desetiletí nového tisíciletí obvykle pochybovaly a ustavovaly si orientaci na základě vztahu mezi heterosexualitou, heteronormativitou a alternativními sexuálními orientacemi (viz např. analýza Jacka McPheeho). Obvykle se tedy potřebovaly v kontextu coming out narativu rozhodnout, jakou sexuální orientací disponují a zda ji budou akceptovat. Tea nepochybuje o tom, že je

---

[304] MONAGHAN, Whitney. *Queer girls, temporality and screen media. Not „just a phase“.* London: Palgrave Macmillan UK, 2016.

[305] MOYERBRAILEAN, Anne. (*Hetero)sexual Grooming: A content analysis of female sexualization in American pre- and youngteen television.* Vermont: University of Vermont, 2016. UVM Honors College Senior Theses. 110 p.

[306] Tamtéž, p. 5.

[307] Viz Tein vztah k hlavní mužské postavy *Skins US*.

lesba, přemýšlí ovšem o tom, jaký typ lesby je a jakým by měla být, aby byla šťastná. Je tu tak sice jistý prostor pro váhání, ale ten se nijak netýká odmítnutí neheterosexuální formy sexuality. Podobný zvídavě tázavý přístup k sexualitě jako identitě např. prezentuje seriál americké stanice ABC Family *The Fosters* s jednou z nejmladších gay teen postav Judem Adamsem Fosterem (Obr. 92) nebo seriál stanice Showtime *The United States of Tara*, kde se podobným způsobem k sexualitě staví postava gay teenagera Marshalla Gregsona (Obr. 88)[308].

Tematicko – obsahová rovina reprezentace postavy

Skins US je o poznání méně kontroverzní než původní britská verze seriálu. Přesto se věnuje některým opomíjeným tématům působícím v kontextu amerického teen dramatu svěžím a inovativním dojmem.

Prvním takovým tématem je výše zmíněná zvědavost a pochybnost postavy o podobě její sexuální identity, aniž by byla zpochybněna orientace a sexuální preference postavy. Nutno ovšem dodat, že Tea naopak příznačně ani na okamžik nepřemýšlí o tom, že by nemusela být lesba.[309] Bisexuální identita, příklon k fluidním podobám sexuální identity či jiné alternativy pro Teu prakticky neexistují. Její zájem o Tonyho je prezentován jako zvědavost a experiment.

Zajímavou historickou vsuvku k LGBT+ právům představuje dílčí narativní linie, resp. scéna s Teinou babičkou. *Skins US* totiž představují apolitický seriál. Sice se snaží prezentovat témata a postavy v kontroverzním světle, ale činí tak především prostřednictvím prezentace sexu a užíváním explicitního hovorového jazyka, což je v kontextu amerického televizního vysílání vyhodnocováno jako

[308] Marshall je od začátku kódován jako gay postava na pomezí kamp identity a identity „(gay) kluka odvedle“, o to více je v průběhu první sezony překvapující, když začne zpochybňovat svoji gay identitu a zjišťovat, zda nemůže být náhodou heterosexuální.

[309] Sasha Cocaria ve své studii o bisexuálních reprezentacích upozorňuje, že bisexualita je nejčastěji pojímána jako fáze, kterou postava překoná, aby dospěla. I zde opět figuruje příklad Marissy Cooper, hlavní postavy seriálu *The O.C.*, která sice měla několikatýdenní vztah se ženou, který byl prezentovaný jako lesbický, ale po zbytek seriálu se vyskytovala ve výlučně heterosexuálníhc narativech. K její možné bisexuální identitě se tvůrci nikdy nevyslovili. Podobný přístup k bisexuální identitě nicméně zaujímají i další seriály s LGBT+ teen postavami. Mezi jinými např. *Glee, Hollyoaks, My So Called Life, Pretty Little Liars* či *The United States of Tara*. COCARIA, Sasha. *Straddling (in)visibility: Representations of bisexual women in twenty-first century popular culture.* Ottawa. 2016. University of Ottawa. Faculty of Social Sciences. Institute of Feminism and Gender Studies.

kontroverze. Na tomto místě je příhodné zmínit, že seriál byl naopak řadou fanoušků původní britské série označován za málo kontroverzní, protože *Skins* si na Channel4 mohly paradoxně dovolit mnohem explicitnější projevy hedonismu teen postav.[310] Připomínka postavení homosexuálů v 50. letech 20. století nemá ve *Skins US* figurovat jako historický exkurz, ale jako odůvodnění nalezení „pravé identity" Tei. Je nám také prezentován coming out seniorské postavy v narativu fungující jako šokující moment, prostřednictvím kterého odhalujeme nejen rodinné tajemství, ale také Teinu osobnost. Divákům a divačkám je totiž Tea prostřednictvím coming outu další postavy osobnostně prohlubována.

Podobným způsobem funguje Teina etnicita a kulturní původ. Tea pochází z italské rodiny. Její kulturní pozadí je ale spíše vnímáno jako něco zcela nerelevantního a ve vztahu k Teině sexuální identitě dokonce zpátečnického i přes to, že ji rodina nijak neodmítá. Tea je tak prezentována jako zástupkyně několikanásobné minority (tzv. token postava), ale její etnický a kulturní původ není dále v seriálu rozvíjen a reflektován. Pokud je připomenut, figuruje spíše jako iniciátor komických situací. Stereotypní sepjetí tradičních heteronormativních pravidel s italskou kulturou a etnikem je tedy v kontextu *Skins US* vnímáno jako něco pro mladou generaci zastoupenou Teou a jejími přáteli překonaného.

Kromě těchto témat Tea klasicky vstupuje do narativů prvních lásek, sexu a přátelských neshod, které jsou typické pro žánr teen dramatu nebo dramedy. Ačkoli se sice jeví jako progresivní a inovativní postava, a dílčí prvky bychom najít mohli, vstupuje tematicky paradoxně pouze do narativů týkajících se její lesbické identity. Ta je nahlížena jako statická a přirozená, avšak mnohovrstevná. Heteronormativní rámec progresivně nenarušuje, ale na konci první sezony se ocitá někde na pomezí snah o asimilaci do heteronormativní společnosti (protože věří, že by tak mohla být šťastnější) a snahou se odpoutat od konvenčních projevů teen sexuality.

[310] MAY, Ellie. Glue: Hedonism and murder in a „green and pleasant" land. In *Socialistworker.co.uk* [online]. 23. 11. 2014 [cit. 18. 8. 2016]. Dostupné z: https://socialistworker.co.uk/art/39031/Glue%3A+Hedonism+and+murder+in+a++green+and+pleasant+land.

Vliv žánru na konstrukci neheterosexuální identity postavy

Skins US náleží do žánru či formátu tzv. teen dramatu, resp. do subžánru teen dramedy. Teen postavy jsou postavami hlavními a tematická struktura a povaha nastolovaných témat tedy také odpovídá této věkové skupině. Narativ se dominantně zaměřuje na problémy spojené s dospíváním a ujasňováním identity. V rámci zjednodušujícího modu je přitom obvykle vyzdviženo jedno téma či charakterová vlastnost, která danou teen identitu definuje. Vzniká tak dojem, že identita postavy je definována pouze skrze tuto vlastnost.

V kontextu *Skins US* coby teen dramatu jsou reflektována dominantně témata spojená s prostředím školy, intimními rodinnými poměry a témata zaměřená na život teenagerů bez dohledu rodičů. Leight motivem celé série je ztráta důvěry v dospělé a nutnost se vyrovnat s pozicí, kdy je člověk vnímán jako dítě, ačkoli už dítětem není a má tendence se chovat jako dospělý, ačkoli schopnost převzít odpovědnost za své činy zcela absentuje. V tomto směru je i postava Tei příznaková, protože jako jedna z mála postav *Skins US* nakonec mění svůj postoj a snaží se dojít k odpovědnosti a „rozumnému" chování (viz výše monogamní stabilní vztah). Skrze tuto postavu jsou ale netypicky zpřítomněna i témata kulturní a společenské diverzifikace (americká středostavovská rodina žijící s odkazem konzervativní italské rodiny) nebo téma proměny přístupu k homosexualitě v dějinách (viz výše babiččin dialog o mccartismu). Kromě typické zápletky milostného či sexuálního vzplanutí, na které staví většina teen dramat, ale skrze Teu *Skins US* prezentují i téma coming outu, byť ne plně obvyklým způsobem. Teina orientace je divákům i postavám zjevná od samého počátku, stejně jako je zjevné, že Tea není nijak zahanbena nebo dokonce nepovažuje svoji lesbickou orientaci za problém, který je třeba řešit. V souvislosti s lehce tradičním směřováním Teiny rodiny je ale dívka oficiálně pokládána za heterosexuální v kruhu rodiny (i když je několikrát v rámci narativu naznačeno, že se spíše jedná o veřejné tajemství).

2.5 The Killing: Bullet

Americký police procedural seriál *The Killing* (2011 – 2014) inspirovaný dánským krimi *Forbrydelsen* představuje poměrně inovativní typ amerických krimi

pořadů.[311] Produkovala jej jako jedno ze svých quality TV děl kabelová televize AMC, jejíž cílovou skupinou jsou dospělí lidé. AMC tedy běžně primárně nepracuje s teenagery nebo dospívajícími, byť její vlajkové seriály mívají pravidelné signifikantní teen a dospívající postavy.[312] I *The Killing* ostatně prezentuje teenagery. Obvykle jsou ovšem z logiky žánru oběťmi násilných činů, zpravidla únosů a vražd, a co je klíčové, každá sezona je narativně soustředěna kolem nějakého případu násilného činu spáchaného na dětských, teen nebo dospívajících postavách.

Ve 3. sezoně se pro zápletku seriálu stává důležitou postava Rachel „Bullet" Olmstead, maskulinně konstruovaná lesba (tzv. butch identita). Bullet patří mezi pravidelné postavy seriálu, ačkoli není ani zdaleka jedinou dospívající. Z hlediska funkce v narativu představuje aktivní „spojku" mezi světem teen bezdomovců a bezdomovkyň a kriminální policií prezentovanou dvěma hlavními postavami Sarah Linden a Stephenem Holderem, se kterým Bullet navazuje v průběhu sezony důvěrný přátelský vztah. Hlavním případem této sezony je sériová vražda a únosy mladých dívek z ulice. Bullet se díky znalosti prostředí a kamarádskému vztahu s jednou z obětí dostává do centra případu a tím pádem i do centra divácké pozornosti.

O tom, že se jedná o do té doby ne příliš frekventované pojetí teen postavy svědčí i mnohé recenze a spíše popularizačně orientované analýzy seriálu.[313] Ačkoli je pro žánrový kontext často opomínána v anketách o „nejlepšího TV teenagera" či

[311] JEDLIČKOVÁ, Jana. Ledové královny, tlusté svetry a mrtvola v kufru. *Cinepur*. 2011, č. 77, s. 17 – 19.

[312] Pominu-li téma této práce, patří k takovýmto postavám např. Sally Draper ze seriálu *Mad Men* (Šílenci z Manhattanu, 2007 – 2015), Carl Grimes z *The Walking Dead* (Živí mrtví, 2010 - současnost) nebo Walter White Jr. z *Breaking Bad* (Perníkový táta, 2008 – 2013).

[313] Srov. BENDIX, Trish. Bex Taylor-Klaus talks Bullet's big twist on „The Killing". In *Afterellen.com* [online]. 27. 7. 2013 [cit. 15. 7. 2016]. Dostupné z: http://www.afterellen.com/tv/192246-bex-taylor-klaus-talks-bullets-big-twist-on-the-killing., COX, Jennifer. A sit down with „The Killing's" Benjamin Charles Watson. In *Craveonline.com* [online]. 7. 6. 2013 [cit. 15. 7. 2016]. Dostupné z: http://www.craveonline.com/site/514615-a-sit-down-with-the-killings-benjamin-charles-watson., "The Killing's""Bullet: The Quintessential Lionhearted Heroine. In *Btchflcks.com* [online]. 14. 11. 2013 [cit. 15. 7. 2016]. Dostupné z: http://www.btchflcks.com/2013/11/the-killings-bullet-the-quintessential-lionhearted-heroine.html#.V4jyq7iLTIU., RADISH, Christina. Bex Tylor-Klaus talks THE KILLING Season 3, How She Landed the Role, working with Joel Kinnaman, Developing Bullet's Loo, and more. In *Collider.com* [online]. 17. 6. 2013 [cit. 15. 7. 2016]. Dostupné z: http://collider.com/bex-taylor-klaus-the-killing-season-3-interview/.

podobných populárních seznamech televizních blogů a webů, patří Bullet k reprezentacím LGBT+ teen postav, které jsou v dobovém kontextu výrazně inovativní, byť zcela pochopitelně plně fungují v heteronormativním rámci. Kromě Bullet *The Killing* představuje také teen transgender postavu Raynu (Obr. 39). Ta se ovšem objevuje jen na pozadí ve třech dílech. V narativu však figuruje coby strážkyně důležité informace, která posouvá děj sezony kupředu. I z tohoto důvodu se Rayně budu věnovat okrajově a svoji pozornost zaměřím primárně na Bullet.

Konstrukce identity prostřednictvím jazykových postředků

Pro *The Killing* je jazyková složka poměrně zásadní. Ne nutně pouze ve spojitosti s postavou Bullet. Jazyk je v seriálu používán jak k přenosu informací a navozování emocionálního rozpoložení postav, tak je klíčový i jako definiční prvek ve vykreslení sociálního prostředí, ve kterém se postavy pohybují. Zejména u postavy mladšího detektiva Holdera, pro kterého je jazyk a hra s pouličními slangy a argotem performativním aktem par excellance. Skrze jazyk se Holder v rámci vyšetřování pravidelně stává takovou postavou, jakou potřebuje, aby dostal potřebné informace k vyřešení trestných činů. A je to také jedna z mála vlastností, které má společné právě s postavou Bullet, která se ve 3. sezoně navzdory jeho přání pomysně stává jeho sidekickem.

Když se tyto dvě postavy setkávají poprvé, Holder vyšetřuje zmizení jedné z dívek, které se ocitly bez domova. Při hledání totožnosti dívky narazí na Bullet a její kamarádku Kallie Leeds.[314] Bullet vnímá přítomnost policisty na „svém“ území jako hrozbu a snaží se ho přesvědčit k odchodu. Jejich interakce se nicméně zvrhne jak do svého druhu coming outu pro Bullet, tak do demonstrované performance genderové identity Bullet. (Obr. 32)

Holder: Jak je prcku? Neslyšel jsi něco o nějaký ztracený holce?[315]

Bullet: Jestli mě nezatknete, nemám vám co říct.

Holder: Je tu snad něco, za co bych tě měl zavřít?

[314] Kallie je v průběhu sezony také unesená, a zavražděna, což je jeden z důvodů, proč se Bullet dostává k vyšetřování.

[315] V originále „What's up, little **man**."

Bullet: Ne. Ale pokud nemám pouta nebo nejsem uvnitř tvý káry, nemusím s tebou mluvit.

Holder: Jo, to už jsi řekl.

Bullet: Jen to opakuju, abys nezapomněl.

Holder: No prcku, na tebe se nedá zapomenout.

Bullet: Tobě to zase moc nemyslí, poldo. Nejsem kluk.[316]

Holder: Aaah, už to vidim. Co ty, zlato? Neslyšelas o nějaký ztracený holce?

Kallie: Ne.

Bullet: Hele, poldo, kde máš koblihy?

Holder: Ty já nejim. Vlastně nejim žádný zpracovaný jídlo.

Bullet: Proč? Chceš si zachovat mladou, zářivou pleť?

Holder: Protože můj chrám potřebuje údržbu.

Bullet: Jasně. Zestárneš a budeš zcvrklej tak jako tak. Podívej se na sebe, jasná věc.

Holder: Tak slyšela jsi o tý holce?

Bullet: Vypadni odsud. Slyšíš? Vypadni.

Kallie: Bullet, ne. Zmlkni.

Holder: Dobře, v klidu, Bullet.

Bullet: Jasně, poldo. Vrátíš se a schytáš kulku do prdele.

Holder: Chceš se chovat jako chlap[317]*, tak tě tak budu brát. Nemysli si, že tu s tvou dětskou prdelkou*[318] *nevytřu zem a rovnou před tvojí kámoškou. Rozumíš?*

Bullet: Klid, poldo.

[316] V originále „I ain't no **boy**."

[317] V originále „You wanna **act like a man** I will **treat you** like **a man**."

[318] V originále „I will swift a floor with your **little baby butch bitch** ass."

Když se s Bullet setkáváme v 1. epizodě poprvé, baví se na mostu se svojí kamarádkou Kallie (Obr. 31). Jako diváci netušíme[319], že je Bullet dívka, protože se nám prezentuje jako chlapec.[320] Teprve ve scéně s Holderem nastává moment, kdy je „odhalena" její genderová identita a současně také naznačena její sexuální orientace. Nejen v dialogu mezi postavami, ale skrze samotnou performanci Bullet. Na rozdíl od konvenčního teen dramatu v *The Killing* nedochází ke scéně ostentativně pojatého coming outu postavy. Bullet jednak není v narativu seriálu podstatná proto, že je lesba, ale kvůli své interakci s hlavním hrdinou, Stephenem Holderem[321], jednak má v momentu setkání s diváky svoji sexuální identitu ustavenou. Není tedy třeba coming outu jako procesu uvědomění si svého pravého já, jako je tomu běžně u teen dramat. Dílčí coming out nicméně probíhá jak ve vztahu k hlavním postavám, tak ve vztahu k divákům a divačkám. Bullet je považována za heterosexuálního chlapce („Jak je **prcku**."/„What's up, little **man**.") do momentu, než je nám dívkou samotnou nejprve ozřejmeno, že chlapcem není („**Nejsem kluk**./„I ain't no **boy**.") a poté i Holderem v dialogu pojmenováno, že nesoulad genderu a vnějších znaků postavy – vizáže a chování Bullet, je způsoben tím, že je Bullet gay žena, resp. specifický typ maskulinní gay ženy („I will swift a floor with your **little** baby **butch bitch** ass"). A to aniž by kdokoli na scéně explicitně pojmenoval sexualitu Bullet. Bullet navíc tyto domněnky potvrzuje svým ochranitelským chováním vůči ženským postavám. V této scéně zejména vůči Kallie a později také Lyric, do které je zamilovaná. Ujímá se vědomě aktivní hegemonní maskulinní genderové role, aby jednak ustavila v rámci okruhu svých přátel a známých svoji sociální pozici, jednak aby si vybudovala určitý typ obranného mechanismu, kterým se distancuje od nebezpečné situace dítěte bez domova. Zároveň tak jasně nastavuje genderová pravidla. Ona vystupuje aktivně, jako „muž", její kamarádky pasivně, jako „ženy". Nebezpečnost takovéto performance a nekonvenčního osvojení si role, která Bullet podle heteronormativních pravidel platných ve fikčním světě seriálu nepřísluší, je

[319] Toto tvrzení je platné v originálním znění, kde scenáristé využívají genderově netrálních výrazů, a to včetně jména Bullet. Např. v češtině ovšem neplatí kvůli genderově podmíněnému jazyku. Bullet je tak „odhalena" divákům a divačkám jako dívka už mnohem dříve a pozdější scéna s Holderem je významově oslabena.

[320] Více o genderové performanci Bullet v podkapitole *Vnější a vnitřní znaky postavy*.

[321] Detailněji viz podkapitola *Umístění postavy v narativu*.

explicitně dialogem i akcí znázorněna v Holderově komentáři na účet Bullet: „Chceš se **chovat jako chlap**[322], tak tě **tak budu brát**. Nemysli si, že tu s tvou tvou dětskou prdelkou[323] nevytřu zem a rovnou před tvojí kámoškou. Rozumíš?“/„You wanna **act like a man** I will **treat you** like **a man**.“ Slovní spojení „chovat se jako chlap“ nebo ještě příznačněji v anglickém originále **ACT LIKE** a man, tj. vlastně hrát si na muže, performovat roli muže (přičemž pojmy „muž“ a „žena“ zde zastupují esencialiticky pojaté typy identit, neměnných, stabilních a apriori definovatelných) vystihují zcela přesně situaci, ve které se Bullet ocitá. Bullet není muž, Bullet si na muže z pohledu ostatních postav pouze hraje. Na jedné straně ji tak některé postavy zprvu neberou vážně (Holder), protože její chování nepovažují za vhodné nebo vyspělé (odmítnutí heteronormativní genderové role je zde chápáno jako akt mentální nevyspělosti a dětinskosti: „**Holka**,[324] co se **oblíká jako kluk**?“), na druhé straně představuje Bullet pro jiné postavy (mužské postavy, které se snaží performovat roli hegemonní maskulinity, ale selhávají – Twitch, Goldie[325]) ohrožení, protože performuje svoji „mužskou“ roli mnohem lépe než oni.

Už na konci první epizody nicméně zjišťujeme, že Bulletina maskulinní identita je pečlivě vyjednávána, nikoli prezentována jako esencialisticky stabilní pozice. Tímto rysem Bullet narušuje typické prezentace neheterosexuálních teen postav. Ty obvykle dílčí typ své identity nevyjednávají, resp. prezentují sebe samé skrze jednu celistvou identitu, obvykle gay, lesbickou atd. V narativu jsou jednoduše gay postavami. Identita Bullet je konstruována skrze viditelné vrstvy a vyjednávání mezi nimi. Sice ji potkáváme jako maskulinní lesbu, ale ještě v téže epizodě ji můžeme pozorovat ve zcela jiné pozici, která výše zmíněný typ performance narušuje. Bullet se aktivně odmítá podřídit genderovým pravidlům. Jako lesba navíc přímo konkuruje mužům. Ve 3. sezoně *The Killing* je tato konkurence převedena do dílčích narativních linií hned u dvou mužských postav. Již zmíněného Twitche, přítele Bulletina milostného zájmu Lyric. A Goldieho,

[322] V originále „You wanna **act like a man** I will **treat you** like **a man**.“

[323] V originále „I will swift a floor with your **little baby butch bitch** ass.“

[324] Nikoli „**žena**, co se oblíká jako **muž**“.

[325] Během první konfrontace s Goldiem např. Bullet prohlásí: „I got **more balls** than you.“/“Mám **víc koule** než ty.“, na což Goldie jednak reaguje vyděšeně směrem k okolním mužům, kterým má potřebu vysvětlit, že se Bullet plete, a posléze podrážděně výhružkami vůči Bullet.

kterého zná Bullet z ulice, a který se nedokáže vyrovnat s tím, že Bullet působí „mužněji“ než on. Bullet se s ním nakonec nedopatřením potkává, když hledá ve vybydlených bytech Kallie. (Obr. 33) Je přepadena a fyzickým násilím donucena zaujmout pasivní pozici „poslušné správné ženy“. V této scéně je přitom zcela jasné, že motivem znásilnění není sexuální tužba, ale snaha „napravit“ Bullet. Ukázat jí, kde je z hlediska její genderové a sexuální role místo. Ačkoli pro Goldieho je mnohem podstatnější genderová role, kterou Bullet performuje.

Goldie: Co si myslíš, že děláš? Co?

Bullet: Přestaň! Slez ze mě!

Goldie: Myslíš si, jak jsi drsná? Myslíš si, že jsi chlap? Jsi jenom malá děvka, co potřebuje zlomit jako ty ostatní.

Bullet: Přestaň! Prosím, ne. Ne. Prosím. Prosím. Prosím. Ne. Ne.

Je to zároveň první moment *The Killing*, kdy je Bullet prezentovaná jako zranitelné dítě či jako slabší žena, která je v opozici vůči silnějšímu muži[326]. Ačkoli se totiž Bullet brání a popírá předpokládanou esencialistickou „ženskou pasivitu“, stále není dostatečně silná, aby se útoku ubránila. V daném kontextu se navíc sama před sebou ponižuje a prosí o ukončení aktu („Přestaň! Prosím, ne. Ne. Prosím. Prosím. Prosím. Ne. Ne.“). Je více Rachel Olmstead než Bullet. Akt moci a narušení performované identity („**Myslíš si**, že jsi **chlap**? Jsi jenom **malá děvka**, co **potřebuje zlomit** jako ty ostatní.“) je navíc umocněn vizuálním zpracováním scény. Místnost, ve které se útok odehrává, je temná a jako diváci a divačky více než postavy vidíme siluety a slyšíme dialog postav. V závěru scény navíc kamera ustupuje za roh místnosti a temný obraz je doplněn pouze nářky a prosbami Bullet. Ono „zlomení“ je ale pouze chvilkové, protože už v úvodu dalšího dílu Bullet opět přijímá svoji maskulinizovanou identitu, kterou nosí jako ochranné brnění více než jako projev své „přirozené identity“. (Obr. 33) Jak u postavy Holdera, tak u Goldieho je také charakteristické použití slov, která daný gender postavy ponižují a znehodnocují. Fakt, že Bullet performuje v jiném genderu, než kterému odpovídá

[326] Tento nerovný vztah mezi mužem a ženou je frekventovaným motivem *The Killing*. Každá sezona se implicitně věnuje narušování genderových a sociálních norem. Jak na úrovni hlavní hrdinky a hrdiny, tak na úrovni postav obětí a jejich vrahů.

její biologické pohlaví, je problematický jak z hlediska maskulinity, tak z hlediska feminity. Jako žena je méně žena a více opovrženíhodná, než kdyby byla „pouze" lesba, nebo „pouze" (pasivní) heterosexuální žena („malá **děvka**"/"**bitch**").

Bullet: …její jméno desetkrát.

Holder: Tak pak co je za problém?

Bullet: Kallie Leeds. Bože, jen to vyhledej.

Holder: Sakra, karma je mrcha, co prcku?

Bullet: Hele, neviděls tuhle holku někde v celách?

Holder: To je tvoje holka? Pěknej prsten. Tens jí dala ty? Kdes ho našla? V automatu na žvejkačky?

Policista: Vaše kamarádka není v systému. Nikoho s tím jménem jsme minulou noc nezavřeli.

Holder: No vidíš, není tu. Případ uzavřen a nemáš zač.

Sám Holder zpočátku Bullet cíleně oslovuje „**prcku**"/"little **man**". I z dialogu je opět patrné, že neheterosexuální identita u Bullet není pro ostatní postavy problém. Dokonce ji ani netolerují, je vnímána stejně, jako jsou vnímány heterosexuální postavy. Svědčí o tom i fakt, že až na několik výjimek není nijak adresován fakt, že je Bullet lesba (diváci sexuální orientaci Bullet zjišťují prostřednictvím interakce postav, v dialogu se objevuje zmínka jen několikrát).[327] Je

[327] Např. v rozhovoru mezi Bullet a Holderem (s3e7) je zcela jasné, že Holder vnímá Bullet jako sobě rovnou, byť zčásti i z jeho strany se jedná o svého druhu performanci. Dostat se na úroveň Bullet mu pomáhá ve vyšetřování případu zmizení její kamarádky a dalších obětí. Nicméně v tomto okamžiku Bullet nerespektuje naoko, ale bere ji pod svoji ochranu.

*Holder: Ta **tvoje maličká** je k tobě úplně přilepená. Když jsem byl mladej, měl jsem celou stáj. Jestli potřebuješ nějaký rady nebo triky, tak jsem tvůj člověk.*

Bullet: Říkáš, žes svou slečnu dneska uspokojil?

Holder: Věř tomu.

*Bullet: **Neměla bych spíš učit já tebe**, pankáči?*

*Holder: Jasně. Můžeš bejt jemná jak sýrová pomazánka, ale **na konci dne se musíš o svou holku postarat. Ochránit ji**, víš? **Držet ji v bezpečí**. Tohle není dobrý místo na spaní. Dávej si bacha, Bullet.*

Signifikantní je nejen to, jaké role jak Bullet, tak Holder v konverzaci zaujímají (jako by se mezi sebou bavili dva rovnocenní dospělí muži a ne nezletilá dívka a dospělý detektiv), ale i to, jakou roli přisuzují svým partnerkám. V tomto okamžiku tak nezáleží na tom, jaké pohlaví má Bullet nebo

to gender, který je problémem a jako problém je i vnímán, byť od scény znásilnění spíše na implicitní úrovni. Dokonce i po zavraždění Bullet je v dialogu postav připomínán fakt, že je genderově nonkonformní, což je vyhodnoceno jako matoucí a potažmo také nebezpečné.

> *Holder: Ahoj. Jen jsem přišel posbírat osobní věci, kvůli záznamu do evidence.*
>
> *Koroner: Rachel Olmstead, neboli "Bullet." Myslel jsem, že Mills rád zabíjel holky, ne kluky.*

Bulletina genderová a sexuální performance odvádí diváckou pozornost od faktu, že i Bullet by se mohla stát obětí. Těmi se totiž jak v této sezoně, tak v celém seriálu, stávají především genderově zdánlivě konformní, femininní ženy,[328] obvykle prostitutky nebo dívky, které se staly obětí muže, když se ho snažily svést nebo existoval předpoklad, že by ke svedení mohlo za určité situace dojít.[329] Heteronormativní dělení rolí na aktivní mužské predátory a pasivní ženské oběti je typické jak v žánru krimi, tak v *The Killing* jako jeho konkrétní police procedural realizaci. Bullet tuto roli nenaplňuje, ani na základě její sexuální orientace nepředpokládáme, že by se dostala do podobné situace jako řada jiných obětí. Sama ani jako oběť nevystupuje. Je aktivní, je rovnocennou soupeřkou mužským postavám, řadu z nich dokonce převyšuje. A konečně má rovnocenný vztah s hlavní mužskou postavou seriálu, detektivem Holderem. Z hlediska narativu je tedy nepravděpodobné, že by se stala obětí, byť žánr pořadu na druhou stranu jasně ukazuje, že obětí jsou v diegetickém světě *The Killing* úplně všechny postavy. Ono zmatení a překvapení nejlépe vyjadřuje koroner v promluvě k Holderovi, který přichází do pitevny zajistit osobní věci Bullet. „*Myslel jsem, že Mills* ***rád zabíjel holky, ne kluky***.“ Zde je zcela zřejmé, že chování postavy a její vizáž je upřednostněna před biologickým a chromozomálním pohlavím, byť je to koroner,

---

Holder, ale jaký gender naplňují. Obě postavy jsou maskulinizované, aktivní a ochranitelské, přestože jedna je biologická žena a druhý je muž. Z hlediska heteronormativity je tedy nastolena rovnováha, byť zcela neodpovídá „tradičnímu“ pojetí.

[328] Zdánlivě se tyto postavy stávají obětí proto, že naplňují heteronormativní genderové a sexuální role, které jim diktuje společnost. Situace je ale obvykle složitější, protože většina těchto obětí se z daných rolí snaží krátce před svou smrtí vymanit.

[329] Více k zápletce a inspiraci seriálu *The Killing* viz JEDLIČKOVÁ, Jana. Ledové královny, tlusté svetry a mrtvola v kufru. *Cinepur*. 2011, č. 77, s. 17 – 19.

zástupce lékařského diskurzu, kdo tuto promluvu pronáší. Bullet je tedy vnímána nikoli skrze své pohlaví, ale skrze svůj pečlivě vyjednávaný a performovaný gender.[330]

Sexuální orientace ani identita Bullet nejsou v *The Killing* příliš podstatné. Jak už bylo zmíněno výše, narozdíl od Jacka McPheeho, Kurta Hummela nebo Naomi Campbell není Bullet konstruována jako gay postava, ale jako postava, která je krom jiného také gay/lesba. Že Bullet není heterosexuální usuzujeme jako diváci jednak podle genderové performance, jednak podle interakce s jinými postavami (pohledy směrem k Lyric nebo ochranitelské chování vůči Kallie) a vzácně také z komentářů jiných postav které jsou povětšinou formulovány jako urážky nebo posměšky (viz Holderova promluva z prvního dílu „I will swift a floor with your **little baby butch**[331] **bitch** ass.“, která je nicméně v českém překladu zatajena). Coming out postavy není důležitým tématem právě proto, že Bullet nefiguruje primárně jako gay postava. Zároveň je ale její sexuální orientace využita ke gradaci děje a mentálního zlomu postavy Bullet. Klíčový je vztah mezi Bullet a Lyric, který se v 6. díle proměňuje z prostého přátelství na domnělý milostný vztah. Ten je vizuálně naplněn polibkem (Obr. 36) a divák tak na základě konvencí může předpokládat, že pokud se dvě ženy (či dva muži) políbí, znamená to automaticky, že jsou homosexuální a pravděpodobně spolu budou mít milostný vztah. Po polibku ani nenásleduje homosexuální panika ze strany Lyric, takže se jako diváci můžeme domnívat, že mezi dvěma dívkami skutečně milostný vztah je. Tento výjev je následně umocněn na začátku následujícího dílu, kdy se Bullet potká s Twitchem, partnerem Lyric, který je obě vidí ve své posteli. (Obr. 37) Usoudí to samé co divák, ale jeho reakce je podrážděná.

Lyric: Twitchi, no tak, prosím. Nedělej z toho takovou vědu.

[330] 3. sezona *The Killing* byla odvysílána v roce 2013. I s ohledem na pojetí seriálu jako realistického krimi je vhodné si všimnout dodržování heteronormativních genderových pozic určených jednotlivým pohlavím. Ačkoli je pravda, že koncept heteronormativity se vyvíjí a jeho definice se neustále proměňuje, její dílčí prvky jsou ve spojení s televizními žánrovými konvencemi mnohdy nebývale stabilní. Lze tedy např. spekulovat o tom, zda by v rámci žánru realisticky pojatého krimi působila Bullet jako důvěryhodná postava, kdyby její genderová a sexuální identita vypadala jinak. Na druhou stranu takovýto typ reprezentace genderu a sexuality zpětně jenom posiluje heterosexuální normu tím, že ji prezentuje jako realistickou a tím pádem uvěřitelnou.

[331] Výraz „**butch**“ nemusí sice nutně odkazovat k homosexuální orientaci, obecně označuje maskulinní ženu, ale obvykle je označován právě jako negativní vyjádření typu projevu ženské homosexuality.

Twitch: Potřebuješ si užít? V pohodě. Myslíš si, že se celej den flákám po městě? Právě jsem obral jednu bohatou paničku. Bylo jí tak 40. Celý den jsem si s ní užíval v jejím bejváku, dostal jsem steak a víno. Řekla, že půjdeme nakupovat a že mi koupí, co budu chtít.

Bullet: Jo, jasně. Zase jsi byl na kolenou, jako ostatní.

Twitch. Ne, ty seš buzna.[332]

Bullet: Polib mi.

Twitch: No to určitě, mám svůj standard.

Twitch je jednou z mála postav, která přímo nálepkuje Bullet jako lesbu, byť hanlivě („Ne, ty seš tu **buzna**.“/ „Nah, you're the **queer**."*)*. Ačkoli v anglickém originále je použit výraz queer, který má hned několik významových rovin, přičemž každá může lehce význam scény proměnit. **Queer** může znamenat neutrání synonymum pro gay či lesbickou identitu, může odkazovat k faktu, že Bullet je genderově nonkonformní a narušuje heteronormativní pravidla a zároveň jej lze použít právě jako urážku. Všechny tyto významy Bullet nějakým způsobem definují.

Druhou postavou, která nepřímo rámuje Bullet z hlediska sexuální orientace a identity, je sama Lyric. Její chování vůči této postavě se ukáže být pouze situační. Tj. Lyric na moment využívá poskytnuté ochrany a možnosti dostat se z utiny, kterou představuje neutěšený vztah s Twitchem. Přijímá roli Bulletiny partnerky, ale odmítá proměnu identity z heterosexuální dívky, kterou se doposud zdála být, na lesbu či bisexuálku. Bullet je pro ni bezpečným místem do momentu, než se dívka začne stabilně chovat jako partnerka Lyric.

Bullet: Lyric co to k čertu? Seš v pohodě? Kdes byla? Co se stalo? Pročs mi nezavolala, nebo mě nenašla?

Lyric: Nenašla? Nepatřím ti. Jsem s Twitchem. Jasný? Je mi líto. Nejsem gay. Chápeš?

[332] V originále „Nah, you're **the queer**."

Prohlášením „**Nejsem gay**.“ Lyric zároveň prohlašuje, „**Jsi gay**/lesba.“ o Bullet. Odmítnutím této kategorie jednak definuje svoji heterosexualitu, jednak z ní vyděluje Bullet, a konečně v daném kontextu potvrzuje existenci heteronormativity. Kdyby tato norma neexistovala, nebylo by vůbec třeba se takto definovat.[333]

Umístění postavy v narativu

Určit pozici Bullet v narativu seriálu je poměrně problematické. Bezesporu je postavou pravidelnou. Umírá mezi 9. a 10. epizodou a do této doby se objevuje v každém díle. Navazuje vztah s hlavními postavami, přestože je jasné, že není na stejné významové úrovni jako Linden nebo Holder. Na webových stránkách online encyklopedie Wikipedia je nicméně vedena jako jedna z hlavních postav 3. sezony. Jedním z důvodů je i fakt, že se jeví jako jedna z důležitých hybných sil narativu 3. sezony.

Jak už bylo zmíněno výše, Bullet se ocitá v centru dění. Stává se sidekickem jedné z hlavních postav, může potenciálně odhalit vraha hledaných dívek, což je hlavní důvod jejího zavraždění, a konečně, prostřednictvím Bullet se dostáváme do komunity dětí, kteří žijí na ulici. Vykreslení charakteru Bullet a důraz na její komplikovaný gender také nabízí vysvětlení, že je jednou z postav, které neexistují ve fikčním světě pouze pro vyplnění důvěryhodně působícího prostředí. Její skutečnou funkcí je ovšem narušení pečlivě budovaného mentálního statu quo detektiva Holdera.

The Killing je seriálové police procedural drama. Nepracuje s dějově uzavřenými epizodami, ale narativ je komplexní a události odehrávající se v prvním díle první sezony mají potenciál ovlivnit děj v sezoně třetí, což také dělají. Ve 3. sezoně je tak podstatný mentální stav dvou hlavních postav, které se po nevydařeném vyšetřování v prvních dvou sezonách transformují a na první pohled jednak profesionalizují, jednak mentálně uklidňují. Ona psychická rovnováha je zejména důležitá pro detektiva Holdera, který je alkoholik a bývalý narkoman

[333] Daná poznámka se může na tomto místě jevit zbytečně, nicméně některé současné televizní seriály pracují se specifickým typem subverze heteronormativity, která spočívá ve vymazání či popírání existence jakýchkoli kategorií týkajících se sexuality. Dále např. viz analýza postav *The 100*.

(závislost si Holder vypěstoval jako policista v utajení, nicméně to nemění nic na faktu, že je narkomanem). Zdravým životním stylem se snaží udržet co nejdále od drog a všeho zlého, co mu přinesly (ztráta kontaktu s rodinou, ztráta přátel, zdravotní problémy atd.). Na začátku 3. sezony ho vzácně vidíme v rovnováze a psychické pohodě. Dokonce i když pracuje na tak složitém případu jako jsou únosy a vraždy nezletilých prostitutek, je schopen svoji závislost udržet pod kontrolou. Tu ale ztrácí v momentě, kdy objevuje v kufru taxíku tělo Bullet. (Obr. 38) Pocit viny za její smrt ho opět dostane do té samé pozice, ve které byl na začátku první sezony. Ze špičkového detektiva se stává krajně nespolehlivý detektiv. Holder v průběhu 3. sezony pravidelně interaguje s dětskými a teen postavami. Podle slov své partnerky Linden „to s dětmi umí lépe“. Nikdy se ale s nikým nesblíží tak jako s Bullet.

Skrze Bullet tak sice nahlížíme do komunity dětí na ulici, do prostředí dětské prostituce a je nám zprostředkována i zkušenost s LGBT+ subkulturami, ale hlavním důvodem, proč Bullet v narativu existuje, je záminka proměny charakteru hlavní postavy detektiva Holdera. Je tedy otázkou, zda ji lze považovat za hlavní postavu, pokud je její jedinou funkcí to, že musí zemřít, aby se hlavní postava psychicky zhroutila a aby se tak vygradovalo napětí *The Killing*. Bullet svým způsobem nenarušuje status quo jenom Holderovi, ale také celého vyšetřování. Do momentu její smrti je totiž jisté, že vrah bude nalezen, a to i za předpokladu, že Linden a Holder nedokáží momentálně najít relevantní stopu. Jsou to nicméně logicky jednající schopní detektivové. Momentem smrti Bullet ovšem tato jistota mizí a oba detektivové začínají dělat pod vlivem silné emocionální nevyrovnanosti chyby.

Z hlediska pozice vůči heteronormativitě se Bullet jednoznačně ocitá mezi tzv. outgroups. Pravidelně narušuje heteronormativní pravidla a ačkoli se ocitá v několika situacích, kde se ji jiné postavy snaží „napravit“ či „usměrnit“ a upozornit na překračování norem, opakovaně je nerespektuje. Stejně jako jiné postavy fikčního světa *The Killing* pak umírá násilnou cestou. Podobně jako celá řada dalších LGBT+ postav.

Vnější a vnitřní znaky postav ve vztahu k heteronormativitě

Genderová a sexuální nekonvenčnost je u Bullet patrná už z vzhledu a jednání postavy. (Obr. 31) Z reakcí jiných postav je patrné, že ve fikčním světě *The Killing* existuje jasný genderový kód, který se Bullet rozhoduje nerespektovat. Fakt, že je často zaměňována za chlapce, je způsoben tím, že jednak přebírá gesta a postoje spojované spíše s muži, resp. s typem hegemonní maskulinity, než kteréhokoli jiného typu maskulinity, a jednak proto, že se obléká do šatů, které jsou opět přisuzovány chlapcům. Slovo chlapec je na tomto místě důležité. Bullet se totiž snaží působit spíše jako muž, ale kvůli své malé výšce a uhlazenému obličeji se jí to nedaří. Je ovšem konstruována jako typický tomboy, žena/dívka, která přebírá maskulinní znaky chování a jednání. (Viz promluva „**Holka**, co se **oblíká jako kluk**.“) *The Killing* navíc až „tradičně“ pracuje s ženskou feminitou. Kupříkladu všechny ženské postavy mají středně dlouhé až dlouhé vlasy, ač až na pár výjimek nenosí make up, tak v obličeji působí „žensky“. Přestože je jejich oděv uzpůsoben prostředí, ve kterém se pohybují, vždy je to oblečení, které je určeno ženám. Vnější vzhled Bullet se těmto znakům ženských postav *The Killing* značně vzdaluje. Tomboyismus a zároveň předpokládaná lesbická orientace jsou tak naznačovány i vnějším vzhledem. Ačkoli je Bullet žena, nechová se, ani nevypadá jako ostatní ženské postavy. A to i přesto, že jednou z inovací americké verze *The Killing* je právě konstrukce ženských postav.[334] I vzhled tedy naznačuje, že Bullet není „pravá“ žena nebo heterosexuální žena.

Už v podkapitole zaměřené na jazyk jsem se věnovala netypické práci s identitou Bullet. Různé roviny dané identity, nebo lépe řečeno vyjednávání mezi několika identitami Bullet, nejsou chápány jako apriorně dané, ale vyjednávané a performované. Gender není pro Bullet ustálená kategorie, nýbrž kategorie schopná se v případě potřeby proměnit. Neproměňuje se ale náhodně, zcela bez pravidel. Musí existovat důvod, aby k vyjednávání došlo. Nejviditelnější je tato praktika ve scéně z 2. epizody, kdy si Bullet na toaletě prihlíží svá zranění po znásilnění a

[334] Televizní kritici a kritičky pozitivně hodnotí zejména postavu hlavní vyšetřovatelky Sarah Linden, která je přímou opozicí dobovým ženským vyšetřovatelkám populárních krimi seriálů z produkce Jerryho Bruckheimera (např. *CSI*/Kriminálka Las Vegas, *Without a Trace*/ Beze stopy, *Cold Case*/Odložené případy ad.). JEDLIČKOVÁ, Jana. Ledové královny, tlusté svetry a mrtvola v kufru. *Cinepur*. 2011, č. 77, s. 17 – 19.

fyzickém napadení Goldiem. (Obr. 34) Ocitá se v momentu, kdy byl její pečlivě performovaný akt maskulinní ženy narušen. Její identita je roztříštěná stejně jako zrcadlo, ve kterém se pozoruje. Aby se vyrovnala s nastalou situací, musí si vybrat, kým bude. Maskulinní projevy chování si asociuje s bezpečím a využívá je jako masku a obranu před vnějšími vlivy. O tomto svědčí i fakt, že svoje jiné identity, krom jiného i feminní dívku, střeží před ostatními postavami. Znásilnění ani fyzické napadení a zranění nejsou pro ni takovým problémem jako „ztráta tváře“ před ostatními postavami. Fakt, že by se někdo dozvěděl, že se nebyla schopná ubránit, je pro ni mnohem nebezpečnější, než samotné fyzické násilí. Důvodem k tomuto chování je i fakt, že se sama situuje do role ochranitelky a pečovatelky o jiné ženy. Tuto roli by ale ztratila, kdyby se někdo dozvěděl, že není schopná se postarat ani o sebe samu. U ostatních ženských postav *The Killing* se naopak předpokládá, že se někdy dostanou do podobné situace. Když se tak stane, jejich identita není narušena, naopak je mnohdy potvrzena a přijata. Dokonce i hlavní postava Sarah Linden, která je aktivní hrdinkou pohybující se velice úspěšně v mužském prostředí policejního sboru, je mnohokrát vystavena útokům jiných mužů. A ačkoli se dovede ubránit i za cenu vlastních zranění, nikdy nepochybuje o své genderové identitě. Vnitřní znaky postavy Bullet tak do jisté míry kolísají a závisí na situaci, ve které se postava pohybuje. Bulletina sexuální orientace ani gender nejsou striktně chápány jako fáze, jak jsou podle Whitney Monaghan[335] typicky rozbrazované dívčí queer postavy, ale zároveň je zejména gender konstruován jako nestabilní a situačně konstruovaná kategorie.

Tematicko – obsahová rovina reprezentace postavy

Na rozdíl od *My So Called Life*, *Dawson's Creek* nebo *Glee* není Bullet postavou, skrze kterou by byla do narativu přiváděna dílčí témata související s LGBT+ teenagery. Bullet nefunguje jako průvodce po LGBT+ subkulturách, nenahlížíme s ní do tajů a temných zákoutí života na ulici, ani s ní neprožíváme coming out. Sice je nám zprostředkováno téma bezdomovectví, drogové závislosti a

[335] MONAGHAN, Whitney. *Queer Girls, Temporality and Screen Media. Not „Just a Phase“.* London: Palgrave Macmillan UK, 2016. p. 1 – 5.

bezvýchodné situace, do které se mladiství na ulici dostávají, ale nijak nám nejsou přiblíženy, ani vysvětleny. Narativně není podstatné, abychom jim porozuměly nebo si je dokonce zapamatovaly. Tvoří pouze pozadí, na kterém je nám prezentovaná Bullet jako postava, kvůli které dochází k proměnám postav jiných (zejména již zmíněná postava detektiva Holdera). Tato „témata" tak nejsou konstruována jako témata sama o sobě. Tvůrkyně pořadu jich využívá spíše pro realistické vykreslení života Bullet. Tvoří uvěřitelný background postavy, která se díky jim stává plastickou a lépe uchopitelnou.

Jediným tématem, které se objevuje napříč narativními liniemi, do kterých Bullet vstupuje nebo které ovlivňuje, je genderová nonkonformita. Od prvních momentů první epizody je zřejmé, že Bullet se ocitá někde na pomezí dvou světů. Patří do světa ulice, ale zároveň stojí na okraji heteronormativně pojaté společnosti, která Bullet chápe jako provokaci. Zajímavé ovšem je, že ani tak neprovokuje svojí sexuální orientací, která je všem na základě konvencí zřejmá (maskulinizace postavy, „mužský" styl oblékání a gestikulace připisovaná konvenčně mužům Bullet rámuje jako lesbu), jako spíše tím, že se chová jako chlapec. Obě tyto roviny jsou samozřejmě propojeny, nicméně v kontaktu s ostatními postavami je frekventovaně zmiňován právě nesoulad chování a jednání Bullet s genderovou rolí, kterou jí ostatní postavy připisují na základě jejího domnělého biologického pohlaví. U *The Killing* můžeme přitom vidět jistý posun v reprezentaci genderově nonkonformní postavy. Na rozdíl např. z raných 90. let (*Crying Game*/Hra na pláč) už postavy nepanikaří a nejsou fyzicky násilné, když zjistí, že Bullet není chlapec, ale dívka. Jejich prvotní reakce je většinou údiv. Agresivní začínají být obvykle v momentu, kdy zjistí, že Bullet se odmítá podrobit genderovým konvencí a nadále zaujímá roli, která ji dle jejího biologického pohlaví nepatří. Dochází tak na jejich straně k pokusům o nápravu heteronormativního řádu, o snahu nastolit status quo, ve kterém by se Bullet navrátila ke svému ženskému genderu.

Pokud se vrátím k textům, které reflektují postavu Bullet a *The Killing* z hlediska prezentace sexuality a genderu, musím nutně zmínit, že všechny do jednoho označují Bullet jako inovativní a přelomovou neheterosexuální postavu.[336]

[336] Za všechny zmiňuji zejména PASKIN, Willa. „The Killing's" breakout character is a butch teenage girl. In *Salon.com* [online]. 1. 7. 2013 [cit. 15. 7. 2016]. Dostupné z:

Její inovativnost ovšem spočívá „pouze“ v tom, že doposud v americkém televizním seriálu neexistovala butch identita lesbické dospívající dívky, která by byla jednou z hlavních či vůbec pravidelných postav. Inovativní je tedy spojení maskulinní ženské gay identity s Bullet coby dospívající, nikoli dospělou postavou. Bullet totiž není, jak by poznamenala Anne Moyerbrailean zobrazována jako sexuálně dostupná heterosexuálním mužským divákům.[337] Nejen že je tomboy, ale navíc je butch. Její gender je problematický, narativně existuje veskrze jenom proto, aby svou smrtí docílila proměny charakteru jiné, heterosexuální a mužské[338], postavy a navíc v narativu zemře zbytečně a tzv. ofscreen, což je opět častý stereotyp spojovaný s neheterosexuálními postavami.[339]

Kromě bezejmenných a spíše implicitně očekávaných LGBT+ teen postav na ulici se navíc Bullet nesetkává s žádnými jinými členy a členkami své subkultury. Je vykořeněná nejen skrze narativ a prostor, ale také skrze vztahy mezi jednotlivými postavami. Jedinou LGBT+ teen postavou, se kterou je Bullet pravděpodobně pravidelně v kontaktu, je transgender teen Rayna (Obr. 39), která se ale v *The Killing* pohybuje spíše pro dokreslení realistického prostředí, a jejíž

---

http://www.salon.com/2013/07/01/the_killings_breakout_character_is_a_butch_teenage_girl/; PEEPLES, Jase. Meet the Killing's Scrappy Lesbian, Bullet, and The Fierce Young Actor Who Plays Her. In *Pride.com* [online]. 31. 5. 2013 [cit. 15. 7. 2016]. Dostupné z: http://www.pride.com/box-office/2013/05/31/meet-killings-scrappy-lesbian-bullet-and-fierce-young-actor-who-plays-her; “The Killing's"“Bullet: The Quintessential Lionhearted Heroine. In *Btchflcks.com* [online]. 14. 11. 2013 [cit. 15. 7. 2016]. Dostupné z: http://www.btchflcks.com/2013/11/the-killings-bullet-the-quintessential-lionhearted-heroine.html#.V4jyq7iLTIU.

[337] MOYERBRAILEAN, Anne. (*Hetero)sexual Grooming: A content analysis of female sexualization in American pre- and youngteen television.* Vermont: University of Vermont, 2016. UVM Honors College Senior Theses. 110 p.

[338] Zde se nabízí srovnání s hollywoodským tropem mužské postavy, která proměňuje svůj hodnotový systém poté, co mu obvykle násilnou smrtí zemře blízká ženská postava. (např. akční filmy 80. let, z televizní tvorby *Game of Thrones*/Hra o trůny, *The Night Manager*/Noční hlídač ad.)

[339] V první polovině roku 2016 fanoušci seriálu *The 100* (analyzován níže) dokonce vytvořili kampaň za změnu tohoto stereotypu tím, že na sociálních sítích začali oslovovat přímo televizní tvůrce, scenáristy a producenty (LGBT fans deserve better, Obr. xy). Viz STANHOPE, Kate. Bury Your Gays: TV writers tackle trope, the Lexa pledge and offer advice to showrunners. In *Hollywoodreporter.com* [online]. 11. 6. 2016 [cit. 30. 7. 2016]. Dostupné z: http://www.hollywoodreporter.com/live-feed/bury-your-gays-atx-festival-901800; *LGBT fans deserve better*. [online]. [cit. 30. 7. 2016]. Dostupné z: http://lgbtfansdeservebetter.com/; JMPkru. The Lexa pledge: Misunderstandings and a fan perspective. In *LGBT fans deserve better.com* [online]. 21. 7. 2016 [cit. 30. 7. 2016]. Dostupné z: http://lgbtfansdeservebetter.com/blog/2016/07/21/lexa-pledge-misunderstandings-fan-perspective/.

funkcí je předání klíčové informace detektivovi Holderovi.[340]

Vliv žánru na konstrukci neheterosexuální identity postavy

Coby tzv. quality TV nebo slovy Jasona Mittella komplexní seriál *The Killing* pracuje žánrově hned s několika dílčími žánry zároveň. Klíčové je zejména krimi, policejní procedurální seriál a mýdlová opera.[341] Na rozdíl od předcházejících analyzovaných příkladů není jedním z relevantních žánrů teen drama nebo žánr, který by se týkal teen postav či teen publik. *The Killing* je určeno jako quality TV dospělým divákům a divačkám a hlavními postavami jsou dospělí lidé, prostřednictvím kterých se ovšem často dostáváme mezi dospívající postavy. Jak už bylo zmíněno výše, každá sezona seriálu se totiž věnuje dětem a dospívajícím. Ty představují ve fikčním světě *The Killing* zejména oběti násilných a obzvláště brutálních trestných činů, vzácně také pachatele trestných činů, které nejsou ovšem tak závažné jako u postav dospělých.

Onen status oběti je posílen právě žánrem krimi, který typicky navíc pracuje s udržováním a narušováním heteronormativních pravidel. Každá sezona divákům a divačkám např. představuje oběť jako někoho, kdo se chtěl vymanit ze své genderové role a z různých důvodů, obvykle částečně souvisejících právě se snahou dostat se z konvenčního světa, neuspěl/a. Pominu-li postavu Bullet, je seriál známý zejména pro svoji nekonvenční práci s ženskými postavami a pro žánrovou inovativnost, která ve své době byla vnímána jako velice problematická. *The Killing* totiž netypicky kombinuje právě krimi a mýdlovou operu.[342] Krimi přináší kromě konstrukce dítěte jako oběti nepřátelského světa dospělých také typy postav vyšetřovatelů, tady inspirovaných tzv. hard boiled krimi a nesporně také noirem, který má vliv především na temnou atmosféru seriálu.[343] Mýdlová opera ovlivňuje zásadním způsobem narativní strukturu (namísto klasické epizodické struktury

[340] COX, Jennifer. A sit down with „The Killing's" Benjamin Charles Watson. In *Craveonline.com* [online]. 7. 6. 2013 [cit. 15. 7. 2016]. Dostupné z: http://www.craveonline.com/site/514615-a-sit-down-with-the-killings-benjamin-charles-watson.

[341] JEDLIČKOVÁ, Jana. Ledové královny, tlusté svetry a mrtvola v kufru. *Cinepur*. 2011, č. 77, s. 17 – 19.

[342] Tamtéž, s. 17 – 19.

[343] Tamtéž, s. 17 – 19.

pracuje se seriálovou[344]) a proměňuje tak *The Killing* právě v narativně komplexní televizní dílo. Komplexní narativ má ovšem přímý vliv i na konstrukci postav, které oproti klasické krimi nefungují jako typové postavy, ale jsou psychologicky prokreslené, ambivalentní a problematizované. Navíc kvůli využívání narativních hádanek a úmyslnému zatajování informací nemáme nikdy úplně všechny informace potřebné ke stanovení charakteru postrav. Díky tomuto postupu je tak možné Bullet konstruovat jako ambivalentní postavu, která je nadána psychologickou hloubkou. Charakter Bullet se nijak nevyvíjí, spíše je nám postupně odkrýván[345] a my můžeme coby diváci a divačky pozorovat jeho jednotlivé vrstvy. Sexualita a gender jsou tak sice prezentovány jako jedny z důležitých (a pravděpodobně nejzajímavějších) aspektů postavy Bullet, ale nejsou jediné.

Pozice Bullet jako prostřednice mezi světem dospívajících bezdomovců a světem policejních detektivů je také dána kombinací krimi a mýdlové opery. Pro krimi je charakteristické jak prostředí, ve kterém se Bullet ocitá, tak situace, do kterých se díky zločinu dostává. Mýdlová opera umožňuje soustředit pozornost právě na vztahové vazby mezi ní a ostatními postavami. Heteronormativní rámec je tu potom klíčový zejména kvůli žánrové realističnosti a možnosti vykreslit svět podsvětí v Seattlu, kde se *The Killing* odehrává, jako temného a nebezpečného místa, ze kterého nemůže člověk uniknout živý (jedno z přetrvávajících témat *The Killing*). (Obr. 35) Respektování pravidel, jak nepsaných pravidel podstěví, společnosti i policie, je svého druhu bezpečnostním opatřením, které není radno nabourávat.

2.6 Glue: Call Bray, James Warwick

Britské televize překvapivě nenabízí příliš mnoho teen seriálů, kde by mezi pravidelnými postavami byly LGBT+ postavy. Pokud se tak stane, jsou to právě tyto postavy, kterým se dostává velké mediální pozornosti.[346] Jistou výjimku ale

[344] FISKE, John. *Television Culture.* London, New York: Routledge, 2007. p. 37 – 47, 149 - 223. ISBN 0-415-03934-7.

[345] MITTELL, Jason. *Complex TV. The Poetics of Contemporary Television Storytelling.* [kindle edition] New York, London: New York University Press, 2015. Chapter: Character.

[346] V porovnání s americkou televizní tvorbou je LGBT+ teen postav v britské televizní tvorbě o poznání méně. Jednak je britská televizní krajina mnohem menší, jednak je teen drama považováno

představuje první a třetí generace *Skins*[347] a teen krimi *Glue*, kterému je věnovaná následující analýza.

Glue bylo v britském tisku označeno za jeden z nejvíce zajímavých a televizně povedených seriálů určených teen publikům od ukončení vysílání *Skins*.[348] Ne náhodou je také tvůrcem série Jack Thorne, jeden ze scenáristů *Skins*. Jeho originální projekt byl v médiích zmiňovaný především kvůli netypické žánrové kombinaci teen dramatu a krimi seriálu, navíc krimi s tzv. severskými prvky. Řada recenzí *Glue* např. připomínala britský seriál *Broadchurch*, který se vysílal ve stejné sezoně jako teen krimi.[349] Seriál vysílal a produkoval kanál E4, který patří pod televizi Channel4. Jeho cílovými publiky byli tedy především teenageři a dvacátníci. Kromě krimi kritici a kritičky u *Glue* vyzdvihovali především vizuální kvality pořadu, stejně jako prezentaci některých témat seriálu. V první řadě především zaměření na britskou romskou komunitu a život dospívajících na

za dominanci Spojených států, a jednak sice britské televize v teen seriálech obecně pracují s diverzifikovaným prostředím zabydleným tolerantními a (neo)liberálními postavami, ale většinu jsou to postavy heterosexuální, které „pouze" prezentují svoji toleranci a liberální postoje, aniž by byly v přímé interakci s LGBT+ teen postavami. Ačkoli se Channel4 prezentuje jako LGBT+ friendly, většina těchto postav jsou dvacátníci a třicátníci, u kterých vizualizace stejnopohlavního milostného vztahu nebo sexuální preference není tolik problematická jako u dospívajících. (viz seriály *Banana, Torchwood, In the Flash* ad.) BERRIDGE, Susan. Glue, E4 and British teen drama. In *CSTonline.tv* [online]. 15. 11. 2014 [cit. 18. 8. 2016]. Dostupné z: http://cstonline.tv/glue-e4-and-british-teen-drama.

[347] Ke *Skins* se vracím v kapitole *3. Specifické formy prezentace LGBT+ teen postav*. Ačkoli jsou považováni za jeden z „nejkvalitnějších", nejprogresivnějších a nejvýraznějších teen seriálů posledních let, ve vztahu k prezentaci LGBT+ teen postav spíše zaujímají asimilační pozici. Přesto v kontextu britského teen dramatu představují mezník v teen TV tvorbě, který ovlivnil následující teen dramata a dramedy na Channel4 a E4. *Glue* nevyjímaje. EDWARDS, Natalie. *Queer British Television: Policy And Practise, 1997-2007*. PhD Thesis, The University of Nottingham, School of American And Canadian Studies. Nottingham, 2010. 296 p.

[348] *Skins.* [TV seriál] Created by: Bryan Elsley, Jamie Brittain. UK: Channel4, 2007 - 2013. 61 ep.

[349] DOWELL, Ben. E4 `s new drama Glue is Skins meets Broadchurch – first-look preview. In *Radiotimes.com* [online]. 11. 9. 2014 [cit. 18. 8. 2016]. Dostupné z: http://www.radiotimes.com/news/2014-09-11/e4s-new-drama-glue-is-skins-meets-broadchurch--first-look-preview.

britském venkově. Vychvalovaná byla frekventovaně také temná atmosféra série,[350] která je i u britského teen dramatu netypická.[351]

Glue se odehrává na malebném britském venkově v období vrcholícího léta. Krásná příroda a její vizuální ztvárnění jsou ovšem v přímém kontrastu s dějem seriálu. V první epizodě se seznamujeme se skupinou přátel, kteří se rádi baví, užívají rekreační drogy, sex je pro ně efektivní formou útěku od nudy a nadto mají své sny a touhy, které se bojí z různých důvodů realizovat.[352] Většina z těchto postav jsou teenageři, kteří zrovna skončili střední školu a rozhodují se, zda půjdou na univerzitu nebo se budou věnovat něčemu jinému. Univerzita je v *Glue* přitom spíše synonymem pro odchod z vesnice, nebo lépe řečeno kýžený únik do svobodného světa.[353] Doslova nehybným světem ale otřese vražda jednoho z jejich přátel, 14letého romského chlapce Calla Braye. Základní narativní linie se po vzoru policejních krimi seriálů soustředí na vyšetření vraždy chlapce a nalezení jeho vraha. Vedlejší narativní linie nicméně odkrývají temná tajemství a vykreslují jak atmosféru malebné vesničky z pohledu dospívajících postav, tak beznaděj a bezútěšnost, která celé místo prostupuje.[354]

Call představuje také jednu z teen postav, které analyzuji v této kapitole. Spolu s postavou čerstvě 18letého Jamese Warwicka, chlapce pomáhajícího svobodné matce na krachující rodinné farmě, tvoří milenecký pár. Jejich vztah je ovšem prezentovaný dominantně v retrospektivě, protože Call umírá na začátku pilotní

---

[350] MAY, Ellie. Glue: Hedonism and murder in a „green and pleasant" land. In *Socialistworker.co.uk* [online]. 23. 11. 2014 [cit. 18. 8. 2016]. Dostupné z: https://socialistworker.co.uk/art/39031/Glue%3A+Hedonism+and+murder+in+a++green+and+pleasant+land.

[351] Za velmi temný a negativistický teen seriál, mnohdy v pozitivním slova smyslu, už bylo v minulosti označováno *Skins*. Důvodem je zejména práce s následky činů postav, které jsou nuceny kvůli svému nezřízenému hedonismu často pikat za svoje nerozvážnosti. Řada hlavních postav *Skins* dokonce v seriálu také umírá právě kvůli nezodpovědnosti nebo přílišné arogantnosti. *Glue* jde v tomto směru ještě dále.

[352] RYAN, Chris. This is their youth: The British teen crime drama Glue. In *Grantland.com* [online]. 11. 11. 2014 [cit. 18. 8. 2016]. Dostupné z: http://grantland.com/hollywood-prospectus/this-is-their-youth-the-british-teen-crime-drama-glue/.

[353] SHERWIN, Adam. Glue: E4 drama exposes „rotting despair" of English countryside. In *Independent.co.uk* [online]. 15. 9. 2014 [cit. 18. 8. 2016]. Dostupné z: http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/tv/news/new-e4-drama-glue-exposes-rotting-despair-of-english-countryside-9732854.html.

[354] Tamtéž.

epizody (Obr. 48). James i Call, stejně jako heterosexuální teen postavy *Glue*, se snaží z rodné vesnice odejít, ale soustavně se jim to nedaří. Calla zavraždí jeho bratr v afektu poté, co se dozví, že od něj chce bratr odejít i přes to, že se o něj Elliah od útlého věku staral, James se nedokáže odpoutat od rodinné farmy, za kterou cítí jako jediný muž v rodině odpovědnost. Přestože je tedy *Glue* z hlediska žánru prezentováno jako teen krimi, nikoli krimi s teen postavami, je především soudobým sociálním dramatem.[355]

Konstrukce identity postavy prostřednictvím jazykových prostředků

Glue, podobně jako následující *The 100*, patří mezi několik málo televizních pořadů, které jsou z hlediska jazykových prostředků zajímavější tím, k čemu se postavy nevyjadřují, co nepojmenovávají nebo tím, pro co vůbec nemají pojmový aparát. Na rozdíl od *The 100* se ovšem *Glue* nedá označit ve vztahu k heteronormativnímu systému za subverzivní, nýbrž inkluzivní.

Ačkoli se seriál odehrává v neurčitém bezčasí potenciálně jakéhokoli britského venkova, je zřejmé, že se odehrává v soudobé Británii. Aspekt realismu je na tomto místě klíčový. I v Británii obecně platí, že venkov je o poznání konzervativnější v názorech a postojích vůči alternativním sexuálním orientacím než velkoměsta. Přesto v *Glue* nikdy nevidíme projevy homofobie či heterosexismu. A to nejen mezi teen postavami, které jsou vykresleny jako typičtí mileniálové oslavující diverzitu (inkluzivním způsobem), ale také mezi dospělými postavami. Sexuální orientace postav se dokonce nestává centrálním tématem seriálu, nebo tématem jako takovým. Do středu je postaven milostný vztah dvou chlapců, který není primárně konstruovaný jako homosexuální, ale jako milostný, a co je nejdůležitější, jako „pravá láska“. Ta je na rovině jazyka opakovaně různými postavami komentována. Paradoxně se k ní nejméně vyjadřuje James, který cítí vinu za smrt svého milence. Kamarádi obou chlapců nicméně obvykle konstatují: „*Oni se* ***milovali***.“, což je považováno za univerzální odpověď na jakékoli pochybnosti či dotazy stran vztahu Jamese a Calla. Minulý čas, který postavy

[355] RYAN, Chris. This is their youth: The British teen crime drama Glue. In *Grantland.com* [online]. 11. 11. 2014 [cit. 18. 8. 2016]. Dostupné z: http://grantland.com/hollywood-prospectus/this-is-their-youth-the-british-teen-crime-drama-glue/.

užívají především kvůli úmrtí Calla („***Milovali se.***“), navíc potvrzuje jejich domněnku pravé, idealizované a osudové lásky. Call ani James totiž nedostávají v očích ostatních postav příležitost svůj vztah pokazit či ukončit. Ten ukončuje Callův vrah, tedy třetí strana. Oproti tomu heterosexuální postavy příležitost svoje vztahy zničit dostávají a proto jejich vztahy nemohou loužit jako ideál pravé lásky.

Ačkoli se postavy pohybují v heteronormativní společnosti, navíc společnosti, která je viditelně zatížená minimálně genderovými konvencemi (Např. u postavy Jamese jsou konzervativní postoje vidět nejvíce; postava je ve svých v průběhu seriálu dosažených 18 letech zodpovědná za chod domácnosti stejně jako Jamesova matka. Nikoli proto, že by byl James po svých 18. narozeninách považován konečně za dospělého, ale proto, že je muž a tudíž hlava rodiny, potažmo hlava rodinné farmy.), sexuální identifikace postav není považována za podstatnou. James sám sebe kupříkladu označí za gaye pouze jednou, v 7. epizodě během rozhovoru se svým nejlepším kamarádem.[356] Ostatní postavy Jamese nikdy do kategorie sexuální orientace nezařadí explicitně, vždy tak činí skrze vztah vůči jiným postavám, nejčastěji vůči Callovi. Rob pak v 5. díle ve scéně vynuceného coming outu Jamese uklidňuje se slovy: „*Hej, já tak trochu věděl, že nejseš na holky.“*[357] Spojení „…**nejseš na holky**.“ typicky odkazuje k binárně – opozitnímu genderovému systému heterosexuální normy. Rob vylučovací metodou usuzuje, že jestliže je James muž, a jestliže ho nepřitahují ženy, znamená to samozřejmě, že je gay. Resp. v dané situaci coming outu kromě promluvy vstupuje do významotvorného procesu i Jamesovo jednání, a sice polibek Roba. (Obr. 52) Rob tudíž usuzuje, že jestliže James není přitahován ženami a zároveň líbá muže, znamená to jediné: je homosexuální. Variant se přitom nabízí více, fakt, že James políbí muže, nemusí nutně znamenat, že James „***není na holky***.“. Ani to nutně neznamená, že není homosexuální. To ostatně Rob nikdy nevysloví nahlas, z kontextu tak ale můžeme usuzovat.[358] Příznačná je reakce Roba na coming out jeho nejlepšího kamaráda. Coming out sám o sobě se na rozdíl od raných seriálů s teen

[356] *Glue*. [TV seriál] Created by: Jack Thorne. UK: E4, 2014. ep. 7.

[357] Tamtéž, ep. 5.

[358] Resp. diváci a divačky tak často usuzují právě proto, že jsou sami součástí heteronormativní společnosti. Výzkumy na téma mechanizmů recepce LGBT+ reprezentací diváky a divačkami různých sexuálních orientací, preferencí a identit ovšem překvapivě absentují.

postavami[359] nestává problémem, problém, nebo spíše situace generující překvapení a šok, je fakt, že sexualita byla vůbec utajovaná. V případě Jamese a Calla ovšem nebyla utajovaná sexualita, ale milostný vztah. Rob se o něm dozvídá náhodou, když podezřívá Jamese z vydírání. Ve své sobeckosti se rozhodne Jamese tajně zdrogovat při honu na divoké ptáky. James nicméně pod vlivem viny za Callovu smrt, strachu z budoucnosti a ztráty svého milovaného zpanikaří a na drogu reaguje halucinacemi Calla a útěkem do lesa. Když ho Rob následuje, James ve svém dialogu s Callem Robovi postupně prozrazuje řadu informací, které si ale Rob ve své zaslepenosti není schopen dát dohromady. Jamesův a Callův dialog je první moment, kdy se diváci a divačky xplicitně postupně dozvídají, že byli chlapci milenci. Situace je navíc zahrána, nikoli vypovězena v dialogu, ačkoli ten pomáhá v pochopení scény. (Obr. 51)

James: Nechal bych je tu všechny.

Rob: Koho všechny? O čem to kurva mluvíš, Jamesi? Posíláš mi ty kazety, děsíš mě, zkoušim přijít na to, proč mě děsíš. kam to teď běžíš? Dohajzlu…

Tvůrci seriálu nemají potřebu postavy Jamese a Calla nechat vyslovit jakoukoli kategorii, do které by se z hlediska genderové a sexuální škály zařadili. Namísto toho je skrze hereckou akci a dialog konstruují jako by konstruovali probíhající rozhovor mezi dvěma heterosexuálními postavami. Přístup „kluka odvedle“ se u Glue promítá nejen do dialogu nebo celkové konstrukce postavy, ale prostupuje i do herectví, kostýmů a dalších částí konstrukce fikčního světa. Konstrukce Jamese a Calla jako gay postav je spíše podpořena ultimátní podobou jejich vztahu. Když James prohlašuje „***Nechal bych je tu všechny**.“* zároveň tím říká, že už tu možnost nemá a o to působivější je scéna pro diváka, který jak zažívá traumatuzující chvíle s Jamesem, který se do situace s drogami snažil na Callovu smrt zapomenout, tak sleduje Jamesův coming out, a nadto se ještě obává, jak bude reagovat Rob.

Ve slabé chvíli James pod vlivem halucinace Calla políbí. Ve skutečnosti je to Rob, kdo polibek obdrží. Namísto homosexuální paniky a ustavování maskulinity ovšem Rob nejprve reaguje uklidňujícícm tónem a snaží se Jamesovi vysvětlit, že to

[359] Viz Rickie Vasquez (*My So Called Life*), Jack McPhee (*Dawson´s Creek*), Marissa Cooper (*The O.C.*), Naomi Campbell (*Skins*) ad.

pro něj není nová informace.

Rob: Oukej. To je v pohodě. Hej, já tak trochu věděl, že nejseš na holky. Opravdu, to je v pohodě. Neudělals nic špatnýho. Jsme v pohodě.

James: Já si myslel, že seš Call.

Rob: Co?

Rob: Jamesi, můžeš prosím přestat utíkat? Ty sis myslel, že jsem Call …

Posléze si uvědomuje, co se vlastně stalo, co všechno na sebe James prozradil, když se Robovi doznal, že si ho zaměnil za Calla. Prosté „**Já si myslel, že seš Call**.“ v narativu Glue figuruje jako klasický coming out typu „Jsem gay.“

Zajímavá je reakce Jamese, který je mnohem klidnější, než před malým momentem. V takovýchto scénách obvykle LGBT+ teen postavy zpanikaří a utečou v přesvědčení, že je jejich nejlepší kamarád bude nenávidět, nebo považovat za nechutné. James také utíká, ale jeho motivace jsou zcela odlišné. Snaží se totiž najít Calla a s ním i důkaz o vlastnictví drahého koně, který by mohl zachránit rodinnou farmu. James se tedy ani na okamžik nestydí za to, kým je, ani svoji gay identitu, která není konstruována jako identita, ostentativně neoslavuje. Být gayem je pro Jamese zcela všední záležitost, kterou není třeba nějak připomínat, upozorňovat na ni, nebo se jí naopak vyhýbat. Je to jen jedna z mnoha součástí jeho osobnosti. Tento postoj nejlépe demonstruje opět v rozhovoru s Robem v předposlední epizodě. (Obr. 55)

James: Tohle by mi chybělo, kdybych utekl pryč.

Rob: Která část?

James: Všechno. Dům, farmu…

Rob: Argentina, kámo…

James: Jo, já vím…

Rob: Je to dost daleko…

James: To byl jeho nápad.

Rob: Jo, ale tys s tím souhlasil.

James: Kvůli němu bych šel kamkoli.

Rob: Já a Tina jsme skončili mimochodem. Blbý… Stejně by se to jednou stalo, víš… ona miluje Elliaha a já v podstatě… miluju sebe.

James: To je hezky řečeno.

Rob: Takže teď jsme oba singl.

James: Jo to jsme…

Rob: Chtěl jsem říct, nejsem si úplně jistej tou věcí se zadkem, víš, ale honitba jednou za čas, abych se udržel ve formě…

James: Jen abysme si to ujasnili, jen proto, že jsem gay neznamená, že bys mi jakýmkoli způsobem připadal atraktivní.

Rob: Jakýmkoli způsobem??

James: Nemáš nic, co by mě vzrušovalo.

Rob: Co?! A co moje krásný tělo? Moje krásný vlasy? Moje uši?

James: Ty chceš, abych o tobě fantazíroval?

Rob: Ty… víš, o kolika ženách jsem ve svým životě fantazíroval? Tvoje máma… O té se mi zdálo, to bylo skvělý honění. Tvoje sestra, ty věci, co jsem si představoval, že jí udělám… cože? Ani jedna malinká zvrácená[360] *věc, která by se mě týkala? Abych byl upřímnej, kámo, mám trochu pocit, že je to rasistický… A jako člen minority, vítej mezi minoritama, mimochodem, měl bys o tom fakt něco vědět… tohle je dobrý, cejtím, že je to dobrý… čas na novej začátek, pro nás pro oba…*

James: Začínáš pod starým nebem…

Rob: To je ta nejvíc trapná věc, kterous kdy řekl… a tos už řekl pěkně trapný věci…

James: Di do háje…

Rob: Ty di do háje… kámo, teď sis o to koledoval, teď ti řeknu všechny ty věci, který jsem si představoval o tvý ségře…

[360] V originále „**naughty** thing".

Tato scéna je první, kdy spolu Rob a James otevřeně mluví o všem poté, co se Rob o obou chlapcích dozvěděl. Jedná se o zcela všední rozhoror, jehož součástí je nevázaný rozhovor dvou kamarádů, poměrně důležitý rozhovor o Jamesově a Callově minulosti (*Kvůli němu bych šel* ***kamkoli****.)* a zároveň navíc opětovné utužení vztahu mezi oběma kamarády. Rozhovor o Jamesově sexuální orientaci tu figuruje jen jako rozptýlení a pokus o humor ze strany Roba (*Takže teď jsme* ***oba singl****. James: Jo to jsme… Rob: Chtěl jsem říct,* ***nejsem si úplně jistej tou věcí se zadkem****, víš,* ***ale honitba jednou za čas****, abych se udržel ve formě… James: Jen abysme si to ujasnili,* ***jen proto, že jsem gay neznamená, že bys mi jakýmkoli způsobem připadal atraktivní****.)*. Není hlavním tématem, tím je vztah Jamese a Calla, stejně jako vztah mezi Robem a Jamesem, není ani tématem, kterému by se oba chlapci vyhýbali, je jednoduše řečeno zcela „normálním" tématem hovoru.

Umístění postavy v narativu

Glue kvůli své narativní struktuře a tématu seriálu pracuje převážně s hrdiny a hrdinkami, kteří jsou vnímáni prostřednictvím vztahů v kolektivu, ale coby kolektivní hrdina/hrdinka nefungují. Podobně jako britské teen drama *Skins* pracuje i *Glue* s komplexním seriálovým narativem, ale v rámci jednotlivých epizod se vždy soustředí na jednu z postav více než na jiné, ačkoli oproti *Skins* ne tolik dominantně. Nicméně pokud se soustředíme na pozornost věnovanou postavám v seriálu jako narativním celku, zjistíme, že postavy Calla a Jamese jsou umístěny do samého centra narativu. James je dokonce vůbec první postavou, se kterou se setkáváme a jednou z posledních, kterou vidíme v posledním díle *Glue*. Tato centrální pozice jeho i Calla zároveň zahrnuje/asimiluje do dominantního ideového rámce seriálu. Oba tedy náleží k tzv. ingroup, která je v seriálu vokalizována i jednou z hlavních postav, žokejkou Tinou, která měla s Callem téměř sourozenecký vztah. Když si chlapce začne po jeho úmrtí idealizovat, její přítel Rob se snaží smutek neobratně zmírnit poznámkou o tom, že Call by z jejich skupiny zřejmě nejzkaženější. Tina ovšem odpovídá: „*Byl* ***náš****.",*[361] čímž Calla zahrnuje jednoznačně opět mezi ostatní postavy. Po zjištění, že měl Call vztah s Jamesem, o kterém nikdo ve skupině

[361] *Glue*. [TV seriál] Created by: Jack Thorne. UK: E4, 2014. ep. 1.

nevěděl, tato sounáležitost a inkluze jenom zintenzivní. Neheterosexuální orientace není důvodem vydělení postavy z kolektivu, ale naopak důvodem pro přijetí do skupiny a ochranou před negativními vlivy z venčí.

V souladu s žánrovými pravidly obě postavy a zejména pak povaha jejich vztahu představují ústřední enigma, které udržuje diváka v první polovině sezony v nejistotě[362] a v té druhé posiluje sympatie zejména vůči postavě Jamese[363]. Ačkoli jsou tedy jak James, tak Call pro zápletku seriálu důležití, nepředstavují postavy, které by aktivně posouvaly děj. Jejich vztah je konstruovaný jako tajemství (Obr. 49), které svým odhalením přidává postavě Jamese motiv k vraždě Calla, tedy klasický stereotyp dvou gay milenců, kde jeden druhého z vášně zabije. Toto tajemství navíc není odhaleno cíleně, ale omylem[364], a ve své podstatě násilně poté, co Jamese zdroguje jeho nejlepší kamarád Rob, který se obává, že ho James tajně vydírá.[365] (Obr. 50 - 52) Odhalení tajemství je tak vlastně coming outem pro postavu Jamese a postavu Calla, nejen vůči divákům, ale také vůči postavám diegetického světa *Glue*.

James i Call jsou v centru narativu zejména proto, že představují idealizovanou formu vztahu. Byť je z děje *Glue* zcela zřejmé, že k ideálnímu vztahu mají daleko, a je to navíc vztah, který končí smrtí jednoho z partnerů, jako ultimátní ideál jsou prezentováni. Předpokládám, že jedním z důvodů je právě to, že konec jejich vztahu je ukončen třetí osobou, nikoli jedním z chlapců, na rozdíl od ostatních vztahů prezentovaných v *Glue* (existuje nevyřčený, pravděpodobně lichý, předpoklad, že kdyby Call nezemřel, odcestovali by spolu do Argentiny a žili šťastně až do smrti). Je zcela nepodstatné, že onen vztah není heterosexuální. Co je podstatné je, že je heteronormativní, resp. je heteronormativně idealizovaný skrze promluvy ostatních postav, které se vyjadřují k Jamesovi a Callovi. Nejčastější reakcí je „*Oni se **milovali***.“, což v daných kontextech vždy odkazuje k detailnějšímu „byli tu jeden pro druhého“, „plánovali spolu společnou budoucnost“,

[362] Tamtéž, ep. 1 – 6.

[363] Tamtéž, ep. 7 – 8.

[364] Tady můžeme pozorovat způsob odhalení sexuality teen postavy někým jiným typický pro TV tvorbu 90. let 20. století. Viz *My So Called Life*, *Dawson's Creek* ad.

[365] Tamtéž, ep. 5.

„byli si věrní“, „byli pro sebe ochotní udělat cokoli“. Při bližším pohledu tyto idealizované argumenty ostatních postav neobstojí (Call je 14letý prostitut, James mu zcela nevěří vyznání lásky a slib, že spolu utečou do Argentiny, jejich vztah pravděpodobně netrvá příliš dlouho atp.), ale i přesto pro ostatní slouží jako vzor vztahu, který se nikomu v *Glue* nedaří dosáhnout. A vzhledem k tomu, že Call a James jsou jediný stejnopohlavní pár, lze konstatovat, že v naplnění heteronormativních pravidel selhávají především heterosexuální páry.

Vnější a vnitřní znaky postav ve vztahu k heteronormativitě

Call i James jsou ve své podstatě typickými postavami tzv. post-closet éry televizního vysílání.[366] Jejich sexuální orientace musí být v heteronormativním fikčním světě oznámena, aby diváci a divačky poznali, že se nejedná o heterosexuální postavy,[367] zároveň ale nejsou pro svoji neheterosexuální orientaci vydělováni z kolektivu postav, jsou do něj naopak asimilováni právě skrze osvojování heterosexuálních norem. Asimilace těchto postav je dokonce považována za projev tolerance a liberálnosti postav heterosexuálních.[368] Call i James jsou konstruováni jako „normální kluci odvedle“. Nejsou prostřednictvím TV stereotypů vizuálně zařaditelní k neheterosexuálním minoritám (oproti Kurtovi Humlovi (Obr. 94) z *Glee*, který už svým vzhledem a vystupováním personalizuje kamp stereotyp spojovaný nejen v televizním médiu s homosexualitou), nejsou ani hypermaskulinní jako MMA bojovník Duke Lewis Jr. ze seriálu MTV *Faking It*/Předstírání, ani neoplývají žádnými zvláštními talenty či schopnostmi, které by je vydělovali z kolektivu postav, který je obklopuje (Frankie ze *Skins* je excelentní animátorka, Lexa z *The 100* je výborná bojovnice, Emily Fields z *Pretty Little Liars*/Prolhané krásky je nadaná plavkyně, Justin Taylor je ve světě *Queer as Folk*

[366] PETERS, Wendy. Teens TV `s post-closet and postracial fictions. In *Flowjournal.org* [online]. [cit. 12. 8. 2016]. Dostupné z: http://www.flowjournal.org/2015/10/teen-tvs-post-closet-and-postracial-fictions/.

[367] CHAMBERS, Samuel A. *The queer politics of television*. New York, London: I. B. Tauris, 2009. 237 p.

[368] ST JAMES, Chad. Just one of the guys: TV `s generation of queer characters. In S*amesame.com.au* [online]. 10. 4. 2014 [cit. 12. 8. 2016]. Dostupné z: http://www.samesame.com.au/features/10790/Just-one-of-the-guys-TVs-new-generation-of-queer-characters.

US talentovaným malířem ad.). Jsou to průměrní teenageři, kteří neumí nic zvláštního, ve škole nevynikají a jejich sociální prostředí je spíše ubíjí, než by je motivovalo k nějakým excelentním výkonům. Což jsou ostatně stejné charakteristiky, kterými oplývají i heterosexuální teen postavy v *Glue*. Všichni teenageři jsou prezentováni jako mladí lidé bez budoucnosti. Jsou v pasti překrásného, ale velice neperspektivního venkova. Dílčí odlišnosti mezi nimi nehrají roli, protože se všichni ocitají ve stejné situaci. Alespoň zdánlivě.

Wendy Peters poznamenává, že v současném paradigmatu post-rasové a post-closet éře LGBT+ narativů jsou postavy prezentovány sice jako tolerantní, chápající a uznávající diverzitu, tu ale zároveň popírají tím, že ji ignorují.[369] Peters např. analyzuje právě některé postavy z *Pretty Little Liars*/Prolhané krásky, jmenovitě zejména Mayu St. Germain (Obr. 77), míšenku a bisexuálku, u které se pozastavuje nad tím, jak je vytěsňována Mayina rasová a etnická pestrost (a heteronormativitu narušující bisexuální orientace). S podobným přístupem pracuje i *Glue*. Pro postavy je v seriálu klíčové jejich sociální postavení (Rob pochází z relativně bohaté rodiny, jeho nejlepší kamarád James z nejnižší vrstvy coby budoucí pravděpodobně zkrachovalý farmář, Robova přítelkyně je nadějná žokejka, kterou ale Rob donutí prodat závod, čímž zničí její kariéru a nadto posune farmu Warwickových blíže ke krachu, ad.), to je ale vzápětí smazáváno akcentem na nehybnost a bezvýchodnost venkova, která poznamenává úplně všechny bez rozdílu. Jejich rasa a etnikum, které v *Glue* poskytuje sociální background celého vyšetřování vraždy, jsou sice přítomny a zmiňovány, ale narativ se jim nevěnuje jako samostatným tématům. Pouze je využívá k motivaci postav, gradaci napětí na základě etnických a rasových stereotypů, a coby pozadí pro zločiny odehrávající se ve vesnici.

Zejména Call je v tomto bodě zajímavou postavou. Je gay a zároveň Rom, ale toto specifické spojení, stejně jako postoj romské subkultury k homosexualitě seriál nikdy neakcentuje. V 7. epizodě, kdy se Callův bratr dozví o jeho vztahu s Jamesem, jsou diváci a divačky na moment vedeni k dojmu, že Call umřel kvůli své

[369] PETERS, Wendy. Teens TV `s post-closet and postracial fictions. In *Flowjournal.org* [online]. [cit. 12. 8. 2016]. Dostupné z: http://www.flowjournal.org/2015/10/teen-tvs-post-closet-and-postracial-fictions/.

sexuální orientaci. Jak se ale ukazuje v posledním díle, je to spíše proto, že Call nebyl ochoten akceptovat roli, kterou představoval v alternativním rodinném uskupení, které zformoval jeho bratr po úmrtí matky chlapců a po uvěznění jejich otce. (Obr. 56, 57)

Ona konstrukce LGBT+ teen postav jako „kluků a holek odvedle“ zároveň umožňuje proměnit podstatu konstrukce LGBT+ identity. Resp. Call ani James ve fikčním světě *Glue* nefigurují jako gay postavy (na rozdíl od většiny teen seriálů s LGBT+ teen postavami). Gay není konstruován jako identita sama o sobě, nýbrž jako součást identity člověka. Identity, která má mnoho vrstev a gay vrstva je jen jednou z mnoha. proto vlastně ani nemůže obstát mé zástupné označení LGBT+. Call i James jsou mužské postavy, které jsou krom jiného také gay.

Tematicko – obsahová rovina reprezentace postavy

Jak už bylo řečeno výše, *Glue* je ve vztahu k heteronormativitě více příznačné tím, proti čemu se postavy ostentativně nevymezují, než tím, proti čemu by revoltovali. Alespoň v jazykové rovině to platí beze zbytku. Pokud se ale detailněji podívám na hlavní témata seriálu a zvážím je v kontextu prezentace LGBT+ postav, musím konstatovat, že přítomnost heterosexuální normy je ve své podstatě jedním z hlavních témat seriálu také. James a Call nechtějí nic jiného, než být spolu, což je jim nakonec znemožněno. Díky tomu ale nicméně mohou ostatní postavy jejich vztah idealizovat. Nám je prezentovaný zejména prostřednictvím Jamesových halucinací, tudíž není zcela zřejmé, zda se vůbec na jeho tužby nebo vzpomínky můžeme spolehnout. Jedno je ovšem jisté, oba jsou prezentováni zcela stejnými výrazovými prostředky jako heterosexuální postavy, a zároveň utvářejí pomyslný nedokonalý protipól vůči heterosexuálními trojúhelníku postav Tiny, Roba a Elliaha, protipól, který sice má své mínusy, ale je o poznání funkčnější než heterosexuální „vztahy“. James a Call mají totiž více heteronormativní vztah, než má většina heterosexuálních postav *Glue*.[370] Podobný přístup ke stejnopohlavním párům zaujímá celá řada seriálů, v čele s *Glee*, které zřejmě do jisté míry tyto

[370] PETERS, Wendy. Teens TV `s post-closet and postracial fictions. In *Flowjournal.org* [online]. [cit. 12. 8. 2016]. Dostupné z: http://www.flowjournal.org/2015/10/teen-tvs-post-closet-and-postracial-fictions/.

reprezentace iniciovalo, nebo minimálně dokázalo, že o ně diváci a divačky stojí.

Kromě ústředního tématu a samotné vraždy je signifikantní naprostá nepřítomnost obvyklých témat, která se u LGBT+ teen narativů objevují. Call ani James nejsou nikým šikanovaní, ani nikdo nezpochybňuje jejich sexuální orientaci. Nikde není prezentovaný veřejný odpor vůči Jamesovi coby gay muži. Když je James na policejní stanici a přemýšlí, komu by zavolal, policista s ním dokonce soucítí, ačkoli je James tou dobou podezřelý z vraždy Calla.[371] Témata, která *Glue* nastiňuje, více vycházejí z žánru krimi, nežli teen dramatu. Zejména pak sexuální zneužívání dětí, nerovné sociální postavení romské komunity nebo prodej drog nemají zdánliv tolik návaznost na teen postavy. Což je jedním z důvodů, proč se na něj řada teenagerů a dospívajících podívá.[372]

Vliv žánru na konstrukci neheterosexuální identity postavy

Na rozdíl od *The Killing* je *Glue* z hlediska žánru především teen drama, které využívá některé prvky krimi, zejména pak tzv. whodunit struktury, kde je zdánlivě nejdůležitější najít vraha či vražedkyni jedné z postav. Nejedná se tedy o krimi seriál určený především dospělým cílovým skupinám, kde se pracuje s teen postavami. Britská televizní kritika si všímá především odkazu *Glue* k teen dramatu *Skins* a krimi „severského typu" *Broadchurch*.[373] Ani jedno ani druhé u *Glue* nelze zapřít, ačkoli se jedná o sérii, která si v mnoha směrech jde svou vlastní cestou. Kromě krimi a teen dramatu ovšem výrazně vstupuje do žánrové struktury seriálu také sociální drama, které kooperuje právě s prvky teen dramatu. Sociální drama umožňuje nahlížet postavy teenagerů ve společenkém kontextu, prohloubit jejich

[371] ST JAMES, Chad. Just one of the guys: TV `s generation of queer characters. In S*amesame.com.au* [online]. 10. 4. 2014 [cit. 12. 8. 2016]. Dostupné z: http://www.samesame.com.au/features/10790/Just-one-of-the-guys-TVs-new-generation-of-queer-characters.

[372] LURY, Karen. *British Youth Television: Cynicism and Enchantment*. London: Oxford University Press, 2001. p. 220. ISBN 0191591661.

[373] DOWELL, Ben. E4 `s new drama Glue is Skins meets Broadchurch – first-look preview. In *Radiotimes.com* [online]. 11. 9. 2014 [cit. 18. 8. 2016]. Dostupné z: http://www.radiotimes.com/news/2014-09-11/e4s-new-drama-glue-is-skins-meets-broadchurch--first-look-preview.

charakter[374] a krom jiného také kriticky nahlížet na koncept komunity a rodiny.

Glue nepracuje cíleně se subverzí. Kritické nahlížení společenského systému v kontextu subžánru sociálního dramatu umožňuje realistickým způsobem nahlížet aktuální situaci postav. U většiny teen dramat se pravidelně pracuje s motivem hledání a ustavování identity. *Glue* využívá právě kombinace výše uvedených žánrů a subžánrů, aby vykreslila postavy jako nehybné a uvězněné v mikrosvětě britského venkova, ze kterého není úniku. Krimi poskytuje příležitost podívat se do soukromí postav a odkrýt jejich tajemství, sociální drama v kombinaci s teen dramatem tato tajemství detailněji prozkoumává a rámuje do světa mladých lidí, kteří se snaží vymanit ze společenských norem a očekávání okolí, ale čím více se snaží být nekonvenční, tím více jsou nuceni naplňovat společenské konvence, protože právě ty jim nakonec postytují bezpečné útočiště a stabilitu. Prostřednictvím zápletky je ovšem netypicky naznačeno, že status quo, který byl narušen vraždou mladého Calla, nebyl bezpečný a přívětivý, naopak představoval zkažené prostředí, které bylo pro teen postavy až přímo toxické (zneužívání dětí, mladistvá prostituce, konzumace drog a alkoholu atd.). Typicky pro žánr krimi se na konci série navrací diegetický svět opět ke statu quo, který ale nepředstavuje happy end ani nadějnou budoucnost, nýbrž konvenční život, který pro většinu postav znamená minimálně nespokojenost.

Ačkoli tedy prostřednictvím vybraných žánrů odhaluje společenské struktuty, které působí negativně nejen na teen postavy, zároveň je nijak nenabourává, ani je nekonfrontuje. Teen postavy preferují eskapismus, nikoli revoltu, kterou by změnily systém, ve kterém se nedobrovolně jako nezletilí ocitli. Jediný, kdo se dobrovolně vzdává eskapismu, je James. Činí tak poté, co nachází mrtvého Calla. Prostřednictvím retrospektivy je nám od poloviny sezony prezentován vztah obou chlapců, romantizovaný dle konvencí teen dramatu (Obr. 47), a využívaný jako prezentace motivu vraždy dle konvencí krimi. Sociální rovina

[374] Jak upozorňuje Jason Mittell, prohloubení postavy je specifické nikoli proměnou postojů a hodnot postavy, ale odhalováním vrstev osobnosti postavy. Takové postavy mnohdy vypadají, že se vyvíjejí, ve skutečnosti ale jejich charakter zůstává nezměněn. Divák se ovšem dozvídá nové informace ze života postavy a odhaluje v čase nové a nové vrstvy charakteru, proto se postava může jevit tzv. v pohybu. Detailněji viz MITTELL, Jason. *Complex TV. The poetics of contemporary television storytelling.* [Kindle edition] New York, London: New York University Press, 2015. Chapter: Character.

upřednostňuje vztahy mezi dětmi a rodiči, stejně jako ekonomickou pozici jednotlivých postav. Na rozdíl od amerických dramat s teen postavami se ale centrem pozornosti nestává sexuální orientace postav. Funguje jako předpokládaný motiv vraždy a poté pomáhá divákům vytvářet emocionální vazbu s oběma postavami, které jsou do momentu coming outu Jamese v 5. epizodě systematicky odcizované. Kromě těchto technik ovšem homosexualita ani gay identita (James v 7. epizodě explicitně sám sebe označuje jako gaye)[375] nejsou centrem narativu per se. Resp. nejsou tématem samy o sobě, tématem je milostný vztah dvou chlapců, který skončil tragicky.

2.7 The 100: Clark Griffin, Lexa, Nathan Miller, Bryan

Americký seriál celoplošné televize The CW *The 100* je zatím nejzajímavějším konceptem reprezentace LGBT+ teen identit v kontextu heteronormativity. Domnívám se na základě níže předložené analýzy, že oproti ostatním seriálům a sériím koncept heteronormativity zcela odmítá, a kategorizaci členů a členek společnosti provádí na základě jiných kritérií.

The 100 je směsí dystopické sci-fy a teen dramatu. Hlavními postavami jsou teenageři cca od 14 let do 18 – 20 let, kteří přežívají v detenčním zařízení na orbitě Země. Před 80 lety Zemi zničila jaderná katastrofa. Skupinka lidí se dostala díky raketám na oběžnou dráhu a vytvořila na orbitě lidskou kolonii. Únava materiálu nicméně způsobí, že stanice již není dlouho obyvatelná a tak se vedení rozhodně vyslat na Zem 100 ještě nezletilých delikventů (proti zákonům Arkadie – orbitální stanice), aby zjistili, zda Země je nebo není obyvatelná. Seriál staví na popularitě soudobého hollywoodského blockbusteru *Hunger Games*, nicméně od poloviny sezony si hledá svoje vlastní výrazové prostředky a staví vlastní mytologii.

Hlavní postavou je několik dní po dopadu na Zem 18letá Clark, jejíž matka je na Arcadii političkou a zároveň lékařkou. V opozici vůči Clark stojí Bellami, mladý poručík stráže, který pobodal před útěkem z Arcadie kancléře kolonie. K nim přibývají ještě další postavy, které zabydlují fikční svět velmi nebezpečný pro

[375] James Robovi: *Jen abysme si to ujasnili, jen proto, že **jsem gay** neznamená, že bys mi jakýmkoli způsobem připadal atraktivní. Glue.* [TV seriál] Created by: Jack Thorne. UK: E4, 2014. ep. 7.

přežití. *The 100* staví na populárním narativu frekventovaných úmrtí hlavních a vedlejších postav. Nicméně v kontextu této disertace je specifická zejména tím, že svoje postavy nehierarchizuje na základě sexuální preference, orientace ani identity.

Konstrukce identity postavy prostřednictvím jazykových prostředků

V *The 100* se objevuje hned několik postav, které mají milostný vztah s osobou stejného pohlaví. Nejvýraznější je právě hlavní postava Clark s vedlejší postavou královny bojovnice Lexy. Ve 3. sezoně se k nim přidávají Bryan s Millerem, pracující momentálně jako strážci v nové kolonii.

Jelikož *The 100* nemá heteronormativně konstruovanou společnost, neodráží se tyto vztahy mezi dominantním a subverzivním diskurzem ani v jazyce. Narativ se soustředí na vykreslování povahy postav a zobrazování jejich milostného vztahu, ale v dialozích nefiguruje nikdy zmínka o nějaké sexuální kategorii. Kupříkladu, když se poprvé dozvídáme, že Miller bude mít mužského partnera, je nám to řečeno zcela bez příznaku jako součást konverzace o bojové strategii.

Bellamy: Kdo je to?

Monty: Farmářská stanice.

Nathan: Co? Po čtyřech měsících? Jak?

Bellamy: Zjisti, kde jsou.

Monty: Sektor 8.

Nathan: To je Ledový národ.

Octavia: Co s tím?

Raven: Protokol říká, že bysme se měli vrátit domů. Měli bysne nechat kancléře, ať rozhodne.

Bellamy: Vykašli se na protokol. Kancléř není z Farmářské stanice. Monty je. Stejně jako Millerův přítel. Je to na vás.

Monty: Pojďme do toho.

Nathan: To se musíš ptát?

Millera tzv. vyoutuje Bellamy, tedy opět jiná postava, ale činí tak v přítomnosti Millera, který sedí naproti němu, a chová se jako by to byla veřejně známá informace (*Stejně jako **Millerův přítel.**)*. Tj. jediní, kdo neví o Nathanovu partnerovi, jsou diváci a divačky seriálu.

Podobným způsobem funguje upozornění na partnery a partnerky i u dalších postav. Lexa při pohřebním obřadu mezi řečí sděluje Clark, že také ztratila svoji milenku poté, co Clark pohřbívá svého přítele Finna.

> *Lexa: Taky jsem ztratila někoho, kdo mi byl drahý. Jmenovala se Costia. Byla zajata Ledovým národem, jehož královna věřila, že Costia zná moje tajemství. Protože byla moje, mučili ji, zabili a usekli jí hlavu.*

Sdělení „*Protože **byla moje**.“* se také vyhýbá jakékoli kategorii, ale je zcela výstižné ve vztahu k Lexe. Clark reaguje v této scéně překvapeně, nicméne ne kvůli Lexině sexuální orientaci, ale proto, že Lexa projevila dlouho střežené emoce. Jejich vztah je na rozdíl od Bryana a Millera klasicky konstruován jako střet dvou odlišných povah, které se přitahují, i když se nedokážou shodnout. A to dokonce ani v momentu, kdy je Lexa omylem postřelena a umírá.

> *Clark: **Neopovažuj** se to vzdát!*
>
> *Lexa: Nevzdávám se. Přísahám. Nech mě jít.*
>
> *Clark: Ne. **Já tě nenechám umřít.***
>
> *Lexa: Teď už není nic, co bys mohla udělat. Příští velitel tě ochrání.*
>
> *Clark: Já nechci dalšího velitele. Já chci tebe.*
>
> *Lexa: Clark. Můj boj skončil.*
>
> *Clark: Ne, s tím já se nesmířím.*
>
> *Lexa: Mělas pravdu, Clark. **Život není jen o přežívání**.*[376]
>
> *Clark: V míru a klidu ať odejdeš z pobřeží, v lásce ať najdeš další, bezpečný průchod na tvých cestách, dokud nedojdeme konce na zemi. Nechť se znovu*

[376] V originále: „*Life is just a **more than surviving***.“

setkáme.[377]

Ani v momentu, kdy se Clark s Lexou setkává po její smrti v alternativní virtuální realitě…

Lexa: Nemůžeme jim dovolit, aby tě sledovali. Běž! Já je zdržím.

Clark. ***Lexo! Ne! Já tě miluju****.*

Lexa: Vždycky budu s tebou.

Clark a Lexa jsou tak konstruovány v narativu osudové lásky, která není naplněná, a o to více je silnější. Na rozdíl od *Glue* ovšem nejsou stavěny nad ostatní postavy a jejich vztahy, představují pouze jednu z mnoha alternativ.

Oproti tomu Miller s Bryanem jsou konstruováni jako stabilní pár, který plánuje společnou budoucnost.

Bryan: Přestanem někdy vůbec bojovat?

Miller: Jasně, že jo. Postavíme si dům u jezera a ty budeš pěstovat kukuřici.

Bryan: A chovat kuřata.

Miller: Si piš. Zestárnem spolu.

Millerovo prohlášení „***Zestárnem spolu****"* odkazuje opět k povaze vztahu v této rovině, ale nijak nenaznačuje, že se jedná o heteronormativní podobu vztahu, byť ji může svojí podobou připomínat.

Umístění postavy v narativu

Charakteristicky pro *The 100* sexuální orientace postav není určující pro pozici v narativu. Clark je od první sezony hlavní postavou, Lexa se objevuje pravidelně od poloviny druhé sezony a Miller se přesouvá od narativního okraje do středu v průběhu celých 3 sezon. Bryan je postava, která se v *The 100* objevila až na začátku 3. sezony, je mu tedy věnováno méně pozornosti než ostatním.

Všechny tyto postavy navazují vztahy a vazby s jinými postavami.

[377] V originále: „*In peace may you leave the shore, in love may you find the next, safe passage on your travels until our final journey on the ground… **May we meet again**."*

Limitující je pro ně spíše geografická příslušnost, případně pracovní pozice. Coby postavy jsou aktivními hybateli a hybatelkami děje, genderově jsou si rovnoprávní a rovní a aktivně nastolují i témata seriálu. Krom toho se minimálně Clark seznamuje i s dalšími postavami stejného pohlaví, se kterými má také milostný či fyzický vztah.

Vnější a vnitřní znaky postav ve vztahu k heteronormativitě

Heteronormativita není nijak určující pro definici vnějších a vnitřních znaků postav *The 100*, jsou jimi spíše geografické podmínky fikčního světa a politicko-ekonomické vztahy s dalšími postavami *The 100*. Dokonce ani gender není rozhodující (viz níže).

Tematicko – obsahová rovina reprezentace postavy

Sexualita postav je konstruována pouze v kontextu emocionálního a fyzického vztahu s postavou stejného pohlaví. Pokud je samostatným tématem, týká se otázek lásky, partnerské zrady nebo případně politických záležitostí, které spolu diskutují Clark a Lexa. Bryan s Millerem řeší obdobné problémy, vztahují je ale do jiného prostředí, protože se zejména s Lexou příliš nepotkávají.

Postavy *The 100* jsou cíleně vystaveny morálním a etickým obtížím, to je také hlavní téma nejen seriálu, ale dílčích narativů každé z postav. V tomto ohledu Brian s Millerem ve 3. sezoně překonávají nedůvěru v milostném vztahu, a Clark s Lexou kromě politických problému implicitně diskutují povahu jejich vztahu. Stran tematicko-obsahové výjimečnosti se ovšem nijak neliší od dalších postav *The 100*.

Vliv žánru na konstrukci neheterosexuální identity postavy

The 100 náleží k seriálům, které kombinují několik žánrů najednou a nadto se bezesporu jedná také i o tzv. komplexní seriál, některými kritiky a kritičkami dokonce označovaný za teen quality TV. Klíčovými žánry jsou nicméně zejména dystopické sci-fi, teen drama a akční drama. *The 100* se od ostatních podobně žánrově různorodých seriálů zaměřených na teen publika odlišuje tím, že vychází ze

současné populární vlny tzv. youth adult literatury a jejích hollywoodských filmových adaptací (např. *Hunger Games* či *Divergence*).[378]

Jana Glocarová považuje za hlavní téma takovéhoto typu literatury právě přechod od dětství k dospělosti, což je ve své podstatě hlavním tématem *The 100*. Dominujícím motivem je sebepoznání v extrémní situaci, tedy návrat hrdinů a hrdinek na Zemi a snaha přežít v každodenních extrémních situacích. Důležitým žánrovým prvkem je také chování a jednání hrdinů a hrdinek jako „*komentář k problémům současné společnosti, především k otázkám třídních rozdílů a genderu*“.[379] Zejména ženské postavy se v tomto žánru odlišují od ženských hrdinek jiných děl. Jedná se o dospělé ženy (Glocarová používá termín „divoké hrdinky“/feisty heroine), které se na rozdíl od tomboye neocitají v žádné přechodné fázi mezi dětstvím a dospělostí. Jsou sebevědomé a umí plně využít své silné ženské sexuality. Mají sice jisté rysy tomboyismu, ale ty se v dospělosti nevytrácejí, nýbrž se stávají součástí identity hrdinky.[380] U *The 100* se daná charakteristika týká všech ženských postav, s tím rozdílem, že sledujeme vývoj hrdinů a hrdinek od dospívajících k dospívajícím s vlastnostmi dospělých.

> „*Hlavní hrdinky jsou obklopeny dalšími fyzicky a psychicky silnými dívkami a ženami. … ženy disponují fyzikou silou, stávají se ambiciózními vůdkyněmi a dokážou se prosadit. Hlavní hrdinka je v tomto případě jen „jedna z mnoha“ (přestože může být jinak vyvolená). … Pokud jsou hrdinky stavěny do kontrastu, nejde o kontrast se slabšími ženami, ale se slabšími muži.*“[381]

K tomuto Glocarová připomíná ještě jeden důležitý rys, a sice prvek romantického vztahu mezi hrdinkou a mužskou postavou, tedy heterosexuální vztah. Tento vztah nicméně nikdy není v narativu umístěn do popředí. Spíše vytváří

[378] Kromě *The 100* můžeme v americkém TV vysílání najít např. seriály *Shadowhunters* nebo *The Shannara Chronicles*, které mají stran postav a jejich zpracování podobné kontury, ovšem chybí jim kvalitnější řemeslné provedení, psychologická hloubka a subverze *The 100*, a v neposlední řadě staví na základech fantasy, nikoli sci-fi. Britská TV tvorba zatím tento odkaz nevyužívá, navazuje spíše na úspěšné teen seriály typu *Skins* a *Sugar Rush*.

[379] GLOCAROVÁ, Jana. Klukandy a divošky na cestě za dospělostí. Filmové adaptace dívčích young adult románů. *Cinepur*. 2015, č. 99, s. 55.

[380] Tamtéž, s. 56.

[381] GLOCAROVÁ, Jana. Klukandy a divošky na cestě za dospělostí. Filmové adaptace dívčích young adult románů. *Cinepur*. 2015, č. 99, s. 56 – 57.

kulisu, ve které se odehrávají podstatnější události. Hrdinky např. nikdy kvůli vztahu neohrozí své blízké a vztah samotný nefunguje jako klíčová motivace hrdinky. Glocarová upozorňuje, že tímto způsobem youth adult literatura ukazuje čtenářské obci, že je možné vybočit ze zažitých genderových stereotypů.

> „*Upozorňují na to, že fyzická síla, odvaha nebo vytrvalost nejsou jen mužské vlastnosti, protože nic takového jako bytostné „mužské“ a „ženské“ vlastnosti vlastně nexistuje. Je však třeba zmínit ještě jeden rys, který tyto filmové hrdinky spojuje – všechny jsou heterosexuální cisgender bělošky.“*[382]

The 100 právě v tomto momentu představuje žánrovou inovaci. Kombinace žánrů sci-fi a teen dramatu umožňuje vytvořit takový fikční svět, který může působit realisticky, aniž by v něm nutně musela existovat heterosexuální normativnost. Zároveň je tento systém ovšem zrádný v tom, že coby fikční seriál, který je vytvářen v primárně heteronormativním médiu, a vnímán publiky v heteronormativní společnosti, je jako heteronormativní sledován do momentu, kdy nám tvůrci ukážou, že heteronormativita v daném fikčním světě neexistuje (jinými slovy postavy se musí dostat do situace, která nám odkryje subverzi heteronormativity – emocionální pouto mezi Lexou a Clark, zmínka o Bryanovi jako příteli Millera v dialogu dalších postav). *The 100* lze tedy chápat ve vztahu k heteronormativitě jako queer seriál, pokud se zaměříme čistě na reprezentaci fikčního světa a vztahů, které jsou prezentovány mezi postavami a mezi postavami a prostředím, ve kterém se pohybují. Kupříkladu Clark je v první sezoně logicky prezentovaná jako heterosexuální dívka, ačkoli ani v jedné epizodě není náznak toho, že by nemohla mít i jiné sexuální preference (Obr. 59). Sexualita není pro utváření identity Clark nijak podstatná, tudíž není důvod ji označit za heterosexuální, ale ani lesbu či bisexuálku. Na druhou stranu, fikční svět zároveň ve své queer povaze heteronormativitu explicitně neodmítá a diváci a divačky tak vnímají na základě žánrových konvencí Clark jako heterosexuální postavu, která je stavěna narativně zdánlivě (stereotypně) mezi dvě mužské postavy – Bellamiho a Finna. S Finnem dokonce ve druhé půli první sezony krátce navazuje intimní poměr, skrze který je posílena domněnka, že Clark je heterosexuální žena. Ačkoli je

[382] GLOCAROVÁ, Jana. Klukandy a divošky na cestě za dospělostí. Filmové adaptace dívčích young adult románů. *Cinepur*. 2015, č. 99, s. 57.

v kontextu dalších sezon zřejmé, že tato koncepce se odehrává na straně diváků, nikoli skrze indicie předesílané ve fikčním světě *The 100*.

Zároveň je na tomto místě zpřítomněno další recipienční klišé, a sice že pokud je postava zobrazena v intimním vztahu s postavou stejného nebo opačného pohlaví, máme tendenci ji vnímat buď jako homosexuální, nebo heterosexuální. Obvykle ji ovšem nepovažujeme za bisexuální či queer (ve smyslu odmítání genderových a sexuálních kategorií). Tato teze je zpravidla posílena i ve fikčním světě tím, jak se k dané postavě chovají další postavy nebo tím, v jakém prostředí se postava pohybuje. *The 100* ale zaujímá zcela odlišnou pozici. Clark nemá žádnou potřebu svoji sexualitu nějak pojmenovat, považovat ji za důležitou nebo se jí delší dobu věnovat.[383] Do stejné situace se dostává i Lexa a Miller s Bryanem. Ani jedna z postav, která je nám prezentována jako někdo s partnerem/partnerkou stejného pohlaví, nemá sexuální identitu v tom slova smyslu, že by jeho/její sexualita stanovovala nějaký seznam vlastností, kterými by coby gay, lesba, bisexuálka oplývala. Stejně tak pro ostatní postavy není nijak důležité, s kým se tyto postavy stran pohlaví partnera intimně stýkají. Taková situace je umožněná právě na základě žánrových možností konstrukce fikčního světa. Sci-fi se nemusí spoléhat na kopii pravidel našeho „reálného" světa, aby vytvořila realistické univerzum. Co víc, narušení heteronormativního systému, který ovlivňuje nejen sexualitu, ale také gender a genderové role, umožňuje vytvořit svět, ve které jsou ženy rovny mužům, aniž by to vypadalo nerealisticky a nevěrohodně. Neznamená to, že by v *The 100* neexistoval žádný hierarchický systém. Pouze funguje na základě jiných charakteristik, než ten řízený heteronormativitou. Postavy *The 100* jsou například hierarchizovány podle vztahu k minulosti a podle místa, kde se v určitém historickém bodě nacházely. Klíčový je ve vztahu k teen dramatu také věk postav. Tudíž máme svět, kde jsou postavy klasifikované a hodnocené podle toho, zda jsou dospělí či dospívající, nebo podle toho, zda jsou ze Země – Pozemšťané, zda dopadly na Zem z orbity – Nebešťané, zda pocházejí ze základny Mount Weather – Lidé z hory atd. Dospělé postavy jsou považovány za nedůvěryhodné a nebezpečné

[383] Na rozdíl od většiny seriálů s LGBT+ postavami, a to i takovými, které jsou v momentě setkání s diváky vyoutované. Clark se např. ani jednou nedostává do momentu, kdy by měla před ostatními postavami coming out. Její sexuální orientace, reference či výběr sexuálních partnerů nejsou vůbec relevantní.

pro svoje zastaralé a rigidní lpění na zákonech a společenských normách, které už nejsou funkční, postavy dospívajících jsou v závislosti na dystopickém sci-fi také omylné, ale na rozdíl od dospělých čas od času dokážou najít funkční alternativu z bezvýchodné situace, protože se nebojí překračovat právě ony nefunční společenské konvnce a nebojí se riskovat.

Pokud už je zobrazen nějaký milostný kontakt mezi stejnopohlavními postavami, jsou obě postavy partnery/partnerkami, tj. dochází k subverzi genderových rolí typických v heteronormativním rámci. Romance je, jak zmiňuje Glocarová, upozaděna, a spíše pomáhá vytvářet momenty napětí, kdy se partner či partnerka sledované postavy dostává do ohrožení (Obr. 68, 69, 72). Nutno ovšem dodat, že daná situace se ve stejné míře týká i postav, které bychom v jiném fikčním stělě označily za heterosexuální.

3. Specifika zobrazování neheterosexuálních teen postav v americkém a britském TV seriálu

V této disertaci jsem si vymezila zanalyzovat způsoby televizních reprezentací LGBT+ teen identit v americké a britské fikční tvorbě od počátku 90. let do současnosti, tj. do poloviny roku 2016. Sledované období se projevilo jako velice plodné stran různých přístupů k zobrazování sexuální orientace, identity a preference dospívajících postav. Ačkoli rozbor tvorby 90. let nenaznačoval velkou variabilitu reprezentací,[384] po roce 2000 se spolu s proměnami televizního průmyslu, mediálních publik[385] a vlivem neoliberální politiky[386] do televize dostaly o poznání diverzifikovanější obrazy LGBT+ teenagerů a teenagerek. Situace se proměnila natolik, že řada televizních teoretiků a teoretiček možná až příliš nekriticky mluví o renezanci televizní tvorby s LGBT+ postavami.[387]

Na základě prezentovaných zjištění se nicméně domnívám, že ve vztahu k heteronormativnímu rámci se v britské a americké televizi uplatňují paralelně dva víceméně protichůdné principy reprezentací sledovaných identit; a sice princip asimilace LGBT+ teen identit do heteronormativního rámce, který zcela dominuje,

[384] TROPIANO, Stephen. *The prime time closet. A history of gays and lesbians on TV.* New York: Applause Theatre and Cinema Books, 2002. p. 168 – 184.

[385] ABBOTT, Alexandra. Marketing to millenials: How to get in with the cool crowd. In *TrackMaven.com* [online]. 18. 4. 2016 [cit. 15. 8. 2016]. Dostupné z: http://trackmaven.com/blog/2016/04/marketing-to-millennials/.

[386] TAYLOR, Sarah, Grace – SWANSON, Emily. Poll: Young Americans overwhelmingly favor LGBT rigts. In *LGBTQnation.com* [online]. 14. 8. 2016 [cit. 15. 8. 2016]. Dostupné z: http://www.lgbtqnation.com/2016/08/poll-young-americans-overwhelmingly-favor-lgbt-rights/.; DO MAR CASTRO VARELA, María. *Hegemony and heteronormativity: Revisiting „The Political" in queer politics.* London, New York: Routledge, 2016. 224 p.

[387] Viz např. The 15 most groundbreaking gay roles on television. In *Rollingstone.com* [online]. 26. 1. 2011 [cit. 31. 7. 2016]. Dostupné z: http://www.rollingstone.com/culture/pictures/the-15-most-groundbreaking-gay-roles-on-television-20110125/jack-mcphee-on-dawson-s-creek-6aa5832.; ARMSTRONG, Jennifer. Gay teens on TV. In *EW.com* [online]. 13. 1. 2014 [cit. 23. 7. 2016]. Dostupné z: http://www.ew.com/article/2014/01/13/gay-teens-tv.; CLOUD, John. The battle over gay teens. In *Time.com* [online]. 2. 10. 2005 [cit. 23. 7. 2016]. Dostupné z: http://content.time.com/time/magazine/article/0,9171,1112856,00.html.; JEDLIČKOVÁ, Jana. Teens, tweens a televize. Od vzniku televizního teenagera po jeho současné dospívání. *Cinepur*. 2015, č. 99, s. 58 – 61.; THOMAS, June. Inside the gay teen TV revolution. In *Advocate.com* [online]. 9. 5. 2016 [cit. 23. 7. 2016]. Dostupné z: http://www.advocate.com/current-issue/2016/5/09/inside-gay-teen-tv-revolution. ad.)

(u některých teoretiků a teoretiček je nazývaný jako nová homonormativita[388] LGBT+ identit), a princip subverzivní, který využívá buď zpochybňování přirozenosti a normativnosti heterosexuality (*Faking It, Teen Wolf, Sugar Rush, The Fosters, The United States of Tara, Queer as Folk, Queer as Folk US*), nebo její existenci vymazává zcela (*The 100*).

Mým původním předpokladem byla myšlenka, že asimilační tendence se budou projevovat spíše v americké televizní tvorbě a spíše na celoplošných (network) televizích. Ta byla ovšem na základě výsledků analýz seriálů s pravidelnými LGBT+ teen postavami vyvrácena. S výjimkou britské dramedy *Sugar Rush* (Kim Daniels), drama seriálu *Queer as Folk* (Nathan Maloney) a *Shameless* (Ian Gallagher) využívají všechny britské seriály asimilačních tendencí, byť se v jednotlivých seriálech objevují i postavy, které heteronormativitu a její legitimitu otevřeně vyzývají (např. Alex Henley a Frankie Fitzgerald ze *Skins*) (Obr. 91), a byť se formy oné asimilace LGBT+ teen postav do heteronormativního rámce od sebe vzájemně odlišují. U amerických televizí lze na základě analýzy potvrdit, že seriály určené mladým publikům, mileniálům, které produkují americké kabelové televize (zejména MTV a Showtime), skutečně nabízejí dominantně LGBT+ teen postavy subverzivního typu (Marshall Gregson – *The United States of Tara*, Amy Raudenfeld, Lauren Cooper – *Faking It*, Danny Māhealani, Ethan – *Teen Wolf*). Naopak seriály s LGBT+ teen postavami vyrobené na amerických kabelových televizích a určené dospělým publikům, s výjimkou Justina Taylora z *Queer as Folk US* a Iana Gallaghera ze *Shameless US* (Obr. 86), prezentují postavy asimilované a utvrzující heteronormativitu (Bullet – *The Killing*, Sammy al Fayeed – *Tyrant* (Obr. 89), ad.). Na celoplošných amerických televizích převážně vznikají konzervativněji pojímané LGBT+ teen postavy. Výjimky představují zejména dva současné seriály: *The Fosters*, spadající reprezentací dospělých lesbických a gay postav jednoznačně do asimilačních tendencí, nicméně dospívající postavy, zejména Jude Adams Foster (Obr. 92) a transgender teenager Cole (Obr. 93), spadají k subverzivnímu typu LGBT+ teen reprezentací; druhým seriálem, který posouvá subverzi od narušování statutu heteronormativity k jejímu úplnému vymazání ve fikčním světě, je *The 100*

[388] DUGGAN, Lisa. The New Homonormativity: The Sexual Politics of Neoliberalism. In CASTRONOVO, Russ – NELSON, D. Dana. *Materializing Democracy: Toward a Revitalized Cultural Politics*. xy: Duke University Press, 2002. p. 175 – 194.

stanice The CW (postavy Clark Griffin, Lexa kom trikru, Nyala, Bryan, Nathan Miller).

V následujících podkapitolách shrnuji některé tendence výše popsaných reprezentací a doplňuji dílčí analýzy o příklady dalších LGBT+ teen postav, které nebyly zařazeny do analytické části práce. Dané tendence posuzuji v kontextu znaků a praktik britské a americké TV tvorby, stejně jako si všímám vlivu neoliberalismu a zaměření TV společností na publika mileniálů. Specifickou pozornost věnuji zejména tzv. cool faktoru a dílčí tendenci vzdávání se nálepek LGBT+ jako označení konkrétních identit postavy. Neméně zajímavá je komparace britského a amerického přístupu k reprezentacím identit LGBT+ teenagerů a teenagerek, stejně jako některá žánrová specifika těchto reprezentací.

3.1 Vliv proměny heterosexuální normy na LGBT+ teen postavy

Heterosexuální norma, tzv. heteronormativita, doznala za posledních 26 let v britské a americké společnosti značných proměn. Nezmizela tedy, ale spíše expandovala, nebo lépe řečeno stala se více inkluzivním konceptem.[389] Zejména pod vlivem neoliberálních principů musela nutně variovat svůj exkluzivní charakter, aby obstála v proměňující se společnosti tolerující a akceptující některé minority, zejména LGBT+ jako nedílnou součást společenského diskurzu.[390] Neoliberalismus je charakteristický jednak touhou po individualitě a jedinečnosti, jednak ale také snahou být součástí kolektivu, navazovat intimní vazby s dalšími členy a členkami společnosti.[391] V tomto kontextu se jeví proměna heteronormativních pravidel od ryze vylučujících k více zahrnujícím jako logický krok.[392]

[389] DUGGAN, Lisa. The New Homonormativity: The Sexual Politics of Neoliberalism. In CASTRONOVO, Russ – NELSON, D. Dana. *Materializing Democracy: Toward a Revitalized Cultural Politics*. xy: Duke University Press, 2002. p. 175 – 194.

[390] SAVIN-WILLIAMS, Ritch, C. *The new gay teenager*. Cambridge: Harvard University Press, 2006. 288 p.

[391] DO MAR CASTRO VARELA, María. *Hegemony and heteronormativity: Revisiting „The Political" in queer politics.* London, New York: Routledge, 2016. 224 p.

[392] HABARTH, Janice, Mary. *Thinking „straight": Heteronormativity and associated outcomes across sexual orientation.* A dissertation. Michigan: The University of Michigan, 2008. p. 1 – 23.

Jestliže se ovšem proměňuje povaha heteronormativity, nutně se proměňují i způsoby reprezentací minorit. Nástrojem pro získání dat o povaze reprezentací mi v práci byla kritická diskurzivní analýza Teuna A. van Dijka, který předpokládal, že existuje jasné rozdělení mezi dominantním a subverzivním diskurzem, přičemž zástupci a zástupkyně dominantního diskurzu se budou zahrnovat do skupiny My a vnímat se budou v pozitivních termínech, a naopak zástupci a zástupkyně subverzivního diskurzu budou označeni, tj. sami se tak neoznačí, jako ti ostatní, druzí, ONI, a budou popisováni v negativních termínech.[393] Tento předpoklad při přenesení do prostoru LGBT+ teen postav v britské a americké televizi funguje bezesporu ještě u reprezentací z 90. let 20. století, ačkoli už tam jsou patrné kontury asimilace postav do heteronormativního rámce. Jako příklad mohu využít analyzovaných postav Jacka McPheeho a Rickieho Vasqueze. Obě postavy jsou v diegetickém světě svých seriálů vnímány jako esencialistické identity, kde sexualita obsahuje celou identitu postavy. Jack i Rickie jsou tak vlastně gay postavami ve smyslu typu postavy. Jejich sexuální orientace je zcela definuje, určuje jejich narativní a tematicko-obsahové možnosti a předurčuje, jaké vlastnosti budou mít. Ostatními postavami jsou vnímáni jako kladné postavy, jsou jimi tedy vnímáni pozitivně, ale zároveň s ohledem na heterosexuální normu je neustále připomínáno, že jak Rickie, tak Jack nenaplňují dominantní normy společnosti. Jsou tolerovanou odchylkou, protože nepředstavují žádné nebezpečí. Obě postavy zároveň touží zapadat, asimilovat se do heteronormativního rámce, ale kvůli neustálému zdůrazňování jejich jedinečnosti jim to není umožněno. Ačkoli jsou tedy kladnými a pozitivně vnímanými, tolerovanými, postavami, stále ještě náleží do subverzivní vydělované skupiny ONI. V roce 1999 ve Velké Británii a posléze o rok později ve Spojených státech vznikají stejnojmenné seriály *Queer as Folk*, které na tyto postupy reagují a staví subverzivní skupinu ONI do středu narativu. Minority pak nahlížejí členy a členky dominantního diskurzu ze své subverzivní pozice. I tady je dodržen odstup mezi dominantním a subverzivním diskurzem, ale kvůli cílené proměně postoje *Queer as Folk* upozorňuje na techniky heterosexuálních norem. Na druhu stranu je tím pádem také musí uznávat, tudíž

[393] VAN DIJK, Teun. Ideology and discourse analysis. *Journal of Political Ideologies*, 11, 2006, vol. 2. p. 352.

heteronormativita i v tomto případě je přítomna, a ovlivňuje konstrukce postav, v kontextu této práce zejména Nathana Maloneyho (Obr. 78) a Justina Taylora (Obr. 79), kteří navzdory heteronormativním pravidlům o své sexuální orientaci nikdy nepochybují. Coming out pro ně není tragédie, se kterou je třeba se vyrovnat, jako tomu bylo u Jacka a Rickieho, nýbrž nutnost, díky které budou volní a svobodní. Začíná se tedy pozvolna proměňovat diskurz reprezentací LGBT+ teen postav. Stejně tak vztahy, které Nathan a Justin navazují, jsou ve většině případů heteronormativně neakceptovatelné. A pokud se, zejména Justin, do heteronormativního vztahu dostane, obvykle netrvá příliš dlouho. V diegetickém světě to ovšem není vnímáno jako selhání postavy, nýbrž jako projev queer postoje k sexualitě.

Od roku 2000 se začíná pozvolna proměňovat zobrazování sledovaných skupin postav, které ještě sice nese známky oddělování subverzivního a dominantního diskurzu, nicméně čím dál více se objevují buď cílené subverze (britské *Sugar Rush,* Kim Daniels), nebo pozvolný nástup asimilace LGBT+ teen identit do dominantního diskurzu. Tj. nikoli zrušení heteronormativity nebo dynamiky dominantní vs. subverzivní, ale rozšíření heteronormativity o některé typy identit, které dříve patřily mezi subverzivní identity. Tato normalizace gay identit je charakteristická právě i pro jeden z vůbec nejanalyzovanějších teen seriálů s LGBT+ postavami, americkým *Glee*. Musím ale připomenout i další seriály a série, v Británii v té době především *Skins*, kteří jsou kontroverzní prezentací teen postav, ale ty s homosexuální orientací jsou překvapivě prezentovány v asimilačním duchu, tj. heteronormativně (postava Maxxieho Olivera v mnohém ještě připomíná Jacka McPheeho, ač Maxxie stejně jako Justin Taylor netrpí kvůli své homosexualitě). (Obr. 91) Naomi Campbell a Emily Fitch, postavy tzv. 2. generace *Skins,* jsou už plně asimilované do heteronormativního rámce. Jedny z mála mají funkční milostný vztah, aktivně nastolují témata, ocitají se v centru narativu, ale na druhou stranu je jejich identita charakteristická právě jejich sexuální orientací. V kontextu diskurzu se posouvají ze subverzivních pozic do těch dominantních, ale veskrze jenom proto, že prezentují určitý „žádoucí“ typ homosexuality.

Za revoluci v zobrazování LGBT+ teen postav bývá považováno na mezinárodní úrovni především *Glee*, americký teen muzikálový seriál celoplošné

sítě FOX.[394] V době uvedení *Glee* do vysílání nebylo příliš typické, že by v seriálu určeném teen postavám dominovala témata spojovaná s LGBT+ subkulturami. Muzikálová forma, vizuální zpracování seriálu a zřetelný akcent na využívání tzv. kamp stylu spojovaného právě s feminizovanou homosexualitou, kterou zastupuje postava Kurta Hummla, navíc v daném kontextu působila jako subverze par excellence, neboť prezentovala typ maskulinity[395] a gay identity, který se na obrazovkách v „pozitivní"[396] formě téměř neobjevoval. (Obr. 94, 96 – 97) *Glee* v průběhu několika sezon zařadilo velké množství epizodních LGBT+ teen postav a s několika takovými pracovalo také pravidelně. Charakteristickým typem reprezentace je inkluze do heteronormativního řádu, na rozdíl od většiny soudobých seriálů s gay postavami tak ale *Glee* činí prostřednictvím identit, které nejsou považovány za společensky vážené. Všechny postavy *Glee* bez ohledu na gender a sexuální orientaci jsou sociální odpadlíci. Většinou mladí lidé, a hrstka dospělých, kteří jsou šikanovaní svým okolím, zajímají se o nepopulární koníčky, nejsou přitažliví atd. Řečeno slovy americké televizní terminologie, všichni jsou looseři, geeci a nerdi[397]. Tito odpadlíci jsou postaveni do centra narativu a určují jeho směr. Nejsou populárními dětmi, přestože jsou velice nadaní, ani nejsou charakterově dokonalí, jako předcházející generace gay a lesbických postav (opět nelze než zmínit Jacka McPheeho a Rickieho Vasqueze). Nezapadají do ekosystému střední školy, a to je právě ten důvod, proč *Glee* tolik konvenuje neoliberálnímu proudu myšlení, a po jeho vzoru mění podoby televizních reprezentací LGBT+ teen postav z negativního ONI na pozitivní a asimilované MY, i když skupina MY je mnohem diverzifikovanější než před 15 lety. *Glee* naplňuje požadavek jedinečnosti (postavy) a zároveň kontakt s kolektivem, který tu zastupují ostatní looseři, krom jiného i celá

[394] HEATHER. Glee, Dawson's Creek, and representing queer teens. In *Vulgar Details* [online]. 12. 6. 2010 [cit. 12. 8. 2016]. Dostupné z: http://vulgar-details.blogspot.cz/2010/05/glee-dawsons-creek-and-representing.html.

[395] CONNEL, Raewyn. The social organization of masculinity. In McCAAN, Carole R. – SEUNG–KYUNG, Kim. (ed.). *Feminist local and global theory perspectives reader.* New York, London: Routledge, 2013. p. 252 – 263.

[396] JEDLIČKOVÁ, Jana. *Tři etapy zobrazování LGBT postav v amerických a britských TV seriálech.* Bakalářská diplomová práce. Olomouc: FF UP, 2010. 101 s.

[397] V kapitole věnované vymezení generace mileniálů jsem zmínila, že tzv. geeci/nerdi jsou pro současné mileniály „cool". Podobným způsobem pracuje i *Glee*. Ze zdánlivě trapné situace či nepopulární identity dělá identitu populární a to nejen v rámci dietetického světa seriálu, ale také s přesahem mimo fikční svět.

řada dalších LGBT+ teen postav. Pro *Glee* jako klíčového zástupce asimilace LGBT+ teen postav do heteronormativního rámce je ovšem typické, že asimilované mohou být pouze některé gay a lesbické identity, a v posledních několika letech i některé transgender identity (postava Unique – obr. 95). Onou exkluzivní formou asimilace do heteronormativného rámce se tento typ postav/seriálů odlišuje od subverzivní tendence, kde postavy zpochybňují heteronormativně konstruované neheterosexuální identity a každodenní praktiky (krom jiného např. formy milostného vztahu, jednolitost identity, kategorizace identity, instituci manželství či monogamii atp.).[398] Na tomto místě připomínám seriál *Faking It* kabelové televize MTV, který silně subverzivním způsobem nahlíží jak současné generace X a Y, tak samotné postoje vůči minoritám a jejich asimilacím do dominantních diskurzů. Postava Amy je např. v jedné z epizod nucena vybrat si nějakou kategorii, se kterou by se byla schopna identifikovat. Dokonce má dovoleno, že oněch kategorií může být více (postoj, který není v asimilačních seriálech využíván), ona ale není schopna se rozhodnout, protože nedokáže přesně určit, kdo/co všechno je.

Zajímavým příkladem odmítnutí asimilačních tendencí je bezesporu teen sci-fi *The 100*, kde na poli sexuality nedochází k přesunům mezi dominantními a subverzivními diskurzy, protože všechny postavy náležejí do stejné kategorie, a sice MY. LGBT+ teen postavy navíc narušují i genderové vzorce spjaté s heteronormativitou, tudíž tento seriál považuji za příklad fikčního světa, kde heteronormativita jednoduše neexistuje. Tento záměr ostatně potvrzuje i sám tvůrce seriálu, Jason Rothenberg.[399] Naopak neexistence heteronormativity je problematická v kontextu divácké recepce, kde sami diváci nálepkují postavy heteronormativním způsobem, mnohdy proto, že *The 100* pracuje s LGBT+ teen identitami inovativním způsobem a prezentuje i takové identity, které jsou v jiných seriálech ignorovány. Diváci a divačky tak mají potřebu se identifikovat, nicméně

[398] KIES, Bridget. First comes love, then comes marriage: (Homo)normalizing romance on American television. *Journal of Popular Romance Studies.* [online]. 15. 7. 2016 [cit. 23. 7. 2016]. Dostupné z: http://jprstudies.org/2016/07/first-comes-love-then-comes-marriage-homonormalizing-romance-on-american-televisionby-bridget-kies/.

[399] ROTHENBERG, Jason. The life and death of Lexa. In *Medium.com* [online]. 24. 3. 2016 [cit. 30. 7. 2016]. Dostupné z: https://medium.com/@jrothenberg/the-life-and-death-of-lexa-e461224be1db#.crw9t94jw.

díky neexistenci heteronormativity vlastně nemají s čím na poli kategorií sexuálních identit. Takováto konstrukce fikčního světa není první, již dříve se objevily seriály, které heteronormativitu zamlčují či přetvářejí do jiného systému (např. *Caprica, Spartacus*), nicméně se jedná o první seriál s LGBT+ teen postavami, a navíc kombinace žánru sci-fi a teen dramatu, tudíž pořad určený mladým publikům.

Pokud mluvím o heteronormativitě a asimilačních principech, nesmím opomenout další prvky. Zmínila jsem, že do heteronormativity lze asimilovat jen určité formy LGBT+ teen reprezentací. Zpravidla je z nich vyjímána bisexualita, jakékoli typy fluidní sexuální a genderové identity a intersex (americké *Faking It* např. prezentuje první pravidelnou intersex teen postavu vůbec, Lauren Cooper). Jednoduše jakákoli identita, která nemá stabilní esenciální charakter. Z takovéto kategorie bývají až na výjimky vyjmuty také jakékoli LGBT+ teen identity, které nemají středostavovský původ, nejsou bělošské, nebo neusilují o konvenční heteronormativní typ vztahu. Na podobné konvence reaguje např. quality TV drama *Shameless* a *Shameless US*. Postava Iana Gallaghera, pocházejícího z chudé rozpadlé rodiny s kriminálním zázemím je doposud v americkém televizním vysílání unikátní.

3.2 Cool faktor: Komodifikace LGBT+ teen identit

Proměna vztahu heteronormativity k alternativním sexuálním identitám je zcela viditelná i na používání tzv. cool faktoru. LGBT+ teen identity jsou jednak komodifikované, tj. prodávané cíleně jako produkt spotřeby, který prezentuje nějaké obecné hodnoty, či je přímo jeho cílem zvednout kredibilitu a sledovanost pořadu, a jednak pomáhají cílovým skupinám ztotožnit se s ideou seriálu jako něčeho progresivního, inovativního a jedinečného, jednoduše řečeno něčeho, co je cool a přenese tuto charakteristiku i na diváka/divačku.[400] Ze sledovaných pořadů vyplývá, že od objevení se seriálu *Glee* exponenciálně vzrůstá počet LGBT+ teen postav v americkém vysílání. Britské tolika LGBT+ teen postavami nedisponuje, nicméně

[400] MATRIX, Sidneyeve. The Netflix effect: Teens, binge watching, and on-demand digital media trends. *Jeunesse: Young People, Texts, Cultures.* 2014, vol. 6, p. 119 – 138.; McKAY, Brett – McKAY, Kate. Men & status: A cause without rebels – millennials and the changing meaning of cool. In *Art of Manliness* [online]. 2. 12. 2015 [cit. 15. 8. 2016]. Dostupné z: http://www.artofmanliness.com/2015/12/02/men-status-a-cause-without-rebels-millennials-and-the-changing-meaning-of-cool/.

obvykle pracuje s tím, že v jednom pořadu konstruuje více LGBT+ postav, na rozdíl od americké seriálové tvorby[401] (např. britská tween mýdlová opera *Hollyoaks* pravidelně pracuje od začátku vysílání v roce 1995 s LGBT+ postavami, většina z nich jsou teenageři nebo dvacátníci). Teen postavy a témata mají potenciál přilákat teen diváky a divačky, nicméně pro tento segment, náležející navíc ke generacím X a Y je důležité, zda bude taková postava jednoduše řečeno cool, nebo zda bude alespoň cool onen seriál.[402] Generace mileniálů vyžadují příklon k diverzitě, staví se tedy obecně pozitivně vůči reprezentacím minorit, včetně těch LGBT+ teen. Zároveň ale požadují, aby takové reprezentace byly jedinečné, a současně nebyly vyčleňovány z fikčního světa. Vytváří se tím tak reprezentační paradox, kdy na jedné straně je po minoritních postavách vyžadováno, aby se nějak odlišovaly, aby zaujaly publika, na druhou stranu by ale měly být koncipovány tak, aby nebyl patrný rozdíl mezi majoritními a minoritními identitami. Z jednotlivých analýz je zjevné, že sexuální orientace je ztotožňována se sexuální identitou, resp. že sexualita je považována za dominantní rys identity člověka, že je považována za přirozenou, nikoli konstruovanou či proměnlivou (fluidní identity a bisexualita jsou doposud velice problematické v televizní fikci určené nejen teen publikům), a že je zdánlivě stavěna na stejnou úroveň jako heterosexualita, alespoň u seriálů od druhé poloviny prvního desetiletí 21. století. LGBT+ teen postavy tak už nejsou ostrakizované či striktně odlišované od heterosexuálních postav, ale naopak jsou i kvůli komodifikaci identit asimilované do heteronormativního rámce, který pomáhá formovat i požadavek televizního trhu sepjatý s neoliberálními myšlenkovými proudy.

Slovy LGBT+ teen postav není cool diskriminovat a nebýt tolerantní. Takové postoje jsou u mladých generací považovány za zpátečnické. Naopak příklon k diverzitě a neoliberálnímu individualismu signalizuje v mladých

[401] Kupříkladu jak americké, tak britské mýdlové opery v posledních 10 letech využívají LGBT+ teen a tween postavy k oslovování mladších publik. Tomuto žánru již cca 20 let stabilně klesá sledovanost a televizní tvůrci mnohdy využívají právě minoritní teen postavy k zachycení nových diváků a divaček, kteří mají potenciál u pořadu zůstat. Např. *As the World Turns, EastEnders, Emmerdale, One Life to Live* ad.

[402] MATRIX, Sidneyeve. The Netflix effect: Teens, binge watching, and on-demand digital media trends. *Jeunesse: Young People, Texts, Cultures.* 2014, vol. 6, p. 119 – 138.

kolektivech společenskou prestiž a uznávané sociální pozice.[403] LGBT+ teen postavy jsou tak prezentované jako rovnocenné těm heterosexuálním. Některé seriály a série dokonce smazávají ony konstruované hranice mezi těmito kategoriemi téměř absolutně. Zmínila jsem *The 100*, kde se dle mého názoru již nejedná o asimilaci, nýbrž kompletní anihilaci heteronormativity, podobně se snaží s fikčními postavami pracovat i paranormální seriál kabelové televize MTV *Teen Wolf*, kde se vyskytují gay teen postavy. Ty jsou sice marginalizované a vystupují většinou jako podpora heterosexuálním postavám, ale seriál pravidelně tematizuje „cool postoje" k neheterosexuálním minoritám skrze absenci odlišnosti. Tady je příznačné, že teen postavy nemají potřebu se vůbec zabývat tím, jakou sexuální orientaci mají lidé z jejich okolí. Všímají si ale postavy dospělých, které jsou zpravidla v teen dramatech vnímány jako konzervativní neprogresivní element. V *Teen Wolf* je pak jakákoli narážka na politickou korektnost či jenom upozornění na jiné než heterosexuální orientace vystavována zesměšnění či je teen postavami ve fikčním světě soustavně připomínáno, že LGBT+ minority jsou stejné jako heterosexuální majorita.

Cool faktor je pak samostatným tématem dalšího seriálu MTV (televize, která si ostatně vystavěla svoji programovou strategii právě na cool faktoru), *Faking It*, který subverzivním způsobem odkrývá mechanismus komodifikace LGBT+ teen identit, a zároveň nabourává i ony neoliberální paradoxy vyžadované mileniály. První sezona seriálu je vystavěna kolem dvou kamarádek, Amy (republikánská konzervativní rodina) a Karmy (demokratická hippie rodina), které se na popud Karmy rozhodnou předstírat, že jsou milenky, aby stouply na žebříčku popularity na místní střední škole (Obr. 40 - 43). *Faking It* je sitkom, nicméně právě díky specifickým formám humoru je schopen satirizovat generace mileniálů a jejich přístup k diverzitě a politické korektnosti. Mimo jiné např. představuje také intersexuální postavu, jejíž coming out je konstruovaný jako bývaly konstruované coming outy gay teen postav v 90. letech (Obr. 44), nebo pracuje s transgender teen

[403] MATRIX, Sidneyeve. The Netflix effect: Teens, binge watching, and on-demand digital media trends. *Jeunesse: Young People, Texts, Cultures.* 2014, vol. 6, p. 119 – 138.

postavou, která je vykreslena zcela stejným způsobem jako postavy gay, lesbické i heterosexuální (Obr. 45).[404]

3.3 LGBT+ kategorie jako přežitek

Pro LGBT+ teen postavy nového tisíciletí je příznačné, že se odmítají identifikovat, tzv. labelovat. Neznamená to, že by takové identity neměly pevné, stabilní kontury, většinou mají, nebo že by zaujímaly negativní postoj k alternativním sexuálním identitám, ale spíše odmítají podporovat sekularismus mnohdy se slovy: Buď sám sebou. Tato technika práce s LGBT+ teen identitami, které se sami takto odmítají vnímat, je přitom problematická, protože sama sebe vnímá jako ryze individualistický projev svobody a práva na sebeidentifikaci, jednat ale také posiluje asimilační tendence identit tím, že v kontextu heteronormativního řádu je odmítání se hlásit k nálepkám automaticky posouzeno ja zařazení se k heteronormativitě.

Tyto projevy LGBT+ teen reprezentací reflektují některé již zmíněné seriály. Mezi všemy např. *Faking It* (Obr. 46), *Teen Wolf*, *The United States of Tara* a již zmínění *The Fosters*. Můžeme u nich najít podobnosti s *The 100*, nicméně ve fikčním světě daných seriálů heteronormativita přiznaně existuje. Teen postavy ji jenom neakceptují jako jedinou, notabene přirozenou a správnou, možnost pro identifikaci s nějakým hodnotovým systémem. Kupříkladu Jude Adams Foster od první sezony vstupuje do situací, kde aktivně konfrontuje svoji sexualitu ve snaze zjistit, jaká identita mu vyhovuje nejvíce. I poté, co se rozchází se svým prvním přítelem, neustále testuje, zda přece jen není heterosexuální. Nečiní tak proto, že by byl internalizovaně homofóbní nebo proto, že by byl bisexuální, ale zjevně proto, že považuje příklon k nějaké idnetitě za svoji osobní volbu, nikoli za něco přirozeného, co člověk dostane, aniž by o to stál. Podobným způsobem přistupuje ke své gay identitě Marshall z *The United States of Tara*. Ačkoli je gay, testuje, do jaké míry je to jeho přirozenou identitou, a do jaké kíry tím, že vyrůstá v domě se schizofrenní matkou s několika identitami.

[404] JANSOVÁ, Iveta. Posouvané hranice normativity. In *25fps.cz* [online]. 16. 1. 2015 [cit. 30. 7. 2016]. Dostupné z: http://25fps.cz/2015/faking-it/.

I řada postav, které sami sebe explicitně definují jako gay, či lesba, čas od času ve fikčním světě poukazují na to, že zástupné zkratly LGBT+ jsou jen uměle vytvořené kategorie, které současné generaci mladých lidí spíše překážejí, než že by jim pomáhali tak, jako na začátku z politických důvodů pomáhali prvním LGBT+ aktivistům a aktivistkám.[405]

3.4 Žánrové meze kontrukce LGBT+ teen postav

Jane Arthurs považuje žánr za hlavní element ovlivňující regulace sexu a tím pádem i podob sexuality.[406] V této disertaci jsem sledovala nejen teen seriály a série, ale i další žánry, které prezentovaly sledované postavy. Předpokládaja jsem, že nejprogresivnější budou zástupci quality TV, nicméně vcelku pochopitelně se inovativnější ukázala být právě teen tvorba, ačkoli zejména teen seriály jsou charakteristické mísením různých žánrů. Právě jejich kombinace totiž umožňují postavám vystupovat ze stereotypních reprezentací, určovat s ohledem na minoritní identity směřování narativu a dokonce i odmítat klasické konstrukce fikčních světů. Unikátní je v tomto případě propojování teen dramatu s paranormální fikcí, sci-fi a krimi, kde u pořadů, které jsou cíleny na dospívající a mladá publika, jsou patrné reprezentativní přesahy doposud užívaných stereotypů, kdežto u krimi a thrilleru určeným dospělým divákům a divačkám se u teen LGBT+ postav tvůrci spoléhají zejména na konvenční způsoby reprezentací.

Subverzivním formám pak dominuje právě paranormální fikce, sci-fi a sitkomy, kdežto asimilativním teen a rodinné drama, tedy žánry a subžánry, které ze své podstaty konvenují heteronormativitě.

Tematická struktura, stejně jako konstrukce specifických forem identit žánrově příliš nevybočovaly, resp. ačkoli dochází k proměnám heteronormativity a k proměnám konzumace televizních sdělení, vždy stejně záleží na tom, zda nám žánrové stereotypy povolí inovativní, či konvenční zobrazování. Jakákoli inovace

[405] HETTERLEY, James. Queer Radicalism: Smashing Heteronormativity & Marriage. In *Huffingtonpost.co.uk* [online]. 1. 4. 2012 [cit. 12. 8. 2016]. Dostupné z: http://www.huffingtonpost.co.uk/james-hetterley/queer-radicalism-smashing_b_1244887.html.

[406] ARTHURS, Jane. *Television and sexuality. Regulation and the politics of taste*. New York: Open University Press, 2004. 188 p. ISBN 0-335-20976-9.

musí nutně probíhat tak, aby nebyla zásadně narušena žánrová pravidla. Proto jsou ostatně nejinovativnější zejména žánrové hybridy, které obvykle využívají možností konstrukce LGBT+ teen identit ze všech možných kombinací (*The Killing, The 100, Faking It*).

3.5 Britská vs. americká televizní krajina v kontextu reprezentace LGBT+ teen identit

V několika posledních letech se hovoří o renesanci v oblasti zobrazování LGBT+ teen postav. Teen drama bylo a stále je dominantním importem Spojených států. Ve Velké Británii doposud nevzniklo příliš mnoho seriálové tvorby s LGBT+ teen postavami, dominují především denní mýdlové opery (*Hollyoaks, EastEnders* ad.), které využívají asimilačních principů LGBT+ teen reprezentací, a nesmím opomenout fikční tvorbu Channel4, kde vznikají především dramatické teen seriály, které také převážně využívají asimilačních principů v kontextu reprezentace LGBT+ teen postav. Výjimkou je zejména britská verze *Queer as Folk* nebo dramedy *Sugar Rush*, které si stále udržují svoji subverzivní linii vůči heteronormativitě.

Ve Spojených státech se LGBT+ teen identity objevují zejména na celoplošných stanicích, a i tam, snad s výjimkou americké verze *Queer as Folk* a *Shameless* a teen tvorby MTV, najdeme nejvíce zástupců LGBT+ teen postav. Celoplošné televize oproti těm kabelovým nabízejí diverzifikovanější reprezentace a poskytují více prostoru k experimentu (*Glee, The 100, Pretty Little Liars, The Fosters,* ad.).

Na druhou stranu americké LGBT+ teen postavy mnohdy vnímají svoji sexuální orientaci a identitu jako problém, který je třeba řešit. Zároveň figurují jako nositelé tematických agend. Coby LGBT+ teen identity tak fungují i v narativu a kromě témat spjatých se sexuální orientací často do jiných témat a narativů nevstupují, pouze přihlíží. Zajímavé je zjištění, že zejména u amerických pořadů cílených na dospělá publika, ale pracujících i s pravidelnými LGBT+ teen postavami, jsou tyto charaktery většinou poměrně konvenční (výjimky viz výše). Jejich inovace, převratnost a další superlativa, kterými jsou někdy častovány,

spočívají zejména v tom, že daná identita na TV obrazovce vůbec existuje, nikoli v tom, že by se jednalo o charakterové či typové posuny (např. Bullet z *The Killing*). Především americká teen dramata pak vycházejí z konvence narušování dominantního řádu přítomností LGBT+ teen postav, které se musí nejprve asimilovat do heteronormativního rámce, aby mohl nastat happy end.

Britské seriály s LGBT+ teen postavami inklinují k narativům, kde heteronormativní řád nefunguje tak, jak by dle společnosti měl. Rodina selhává, dospělí lidé nedokáží své potomky zabezpečit ani jim pořádně poradit a teen postavy se často ocitají v pasti. Únik od reality řeší nezřízeným hédonismem, který se jim obvykle nevyplatí. Mají tak na vybranou mezi přizpůsobením se konvencím, což po ně znamená doživotní neštěstí, nebo vzdorem, který pro ně obvykle dopadá katastrofálně. Paradoxně tu bývají LGBT+ teen postavy dávány za vzor boje proti nesnázím, trvalé lásky atp.

Závěr

Jednou z motivací pro vznik této práce byla moje osobní skepse vůči optimismu mnoha kritiků a kritiček vůči současným podobám reprezentací LGBT+ teen postav, které se na konci 90. let 20. století začaly soustavně objevovat ve fikčním televizním vysílání. Sama tato skutečnost přitom v kontextu televizní tvorby působila značně paradoxně, protože ačkoli se gay a lesbické postavy objevovaly na obrazovkách už od konce 50. let 20. století, homosexualita bývala s dětmi a dospívajícími spojována výlučně jako varování před nebezpečím.[407] Považovala jsem tedy za zajímavé a přínosné zaměřit se jednak na způsoby, jakými jsou takového postavy v televizi reprezentovány, jednak jsem se pokusila zjistit prostřednictvím kon-textuální analýzy těchto postav, proč k takovýmto zásadním proměnám došlo, a co je formovalo do současné podoby.

Kromě prezentovaných způsobů a podob reprezentací LGBT+ teenagerů a teenagerek považuji za přínos této práce také kontextuální usazení sledovaných postav. A to zejména akcent na povahu a podobu konstrukce teenagera jako komodity ve vztahu k vnímání minorit generacemi mileniálů, probíhající ve specifickém televizním kontextu Velké Británie a Spojených států. Právě kontext nám dává pochopit mechanizmy stojící na pozadí současných proměn LGBT+ teen reprezentací.

Původní hypotézou byla moje domněnka, že LGBT+ teen postavy jsou v přímé kontadikci s heteronormativní ideologií, a jako takové jsou v kontextu teen dramatu a pořadů, které se prostřednictvím teen postav snaží komunikovat s teen publiky, využívány v podobě komodifikace LGBT+ teen identit jako určitá forma rebélie diváků a diváček vůči dominantnímu společenskému systému. Tato hypotéza se nicméně překvapivě nepotvrdila. Ačkoli jsou pořady a LGBT+ teen postavy, které tohoto způsobu oslovování publik využívají, jak v britské, tak

[407] Viz televizní dokumentární a zpravodajské pořady z konce 50. let 20. století, kde homosexuální postavy figurovaly jako pedofilové a morální destabilizátoři tradiční, rozuměj heterosexuální, rodiny. Detailněji např. TROPIANO, Stephen. *The prime time closet. A history of gays and lesbians on TV.* New York: Applause Theatre and Cinema Books, 2002. 333 p.

v americké televizní tvorbě převažoval příklon k technice asimilace do heteronormativního rámce jako projevu příklonu a sympatiím k diverzitě, vzdělanosti a společenské uvědomělosti diváků a divaček, kteří ovšem zároveň požadují návrat k „tradičním" formám koncepce milostného vztahu a rodiny. Překvapující, ač logické bylo konvenování způsobů reprezentace LGBT+ teen postav názorovým a postojovým tendencím tzv. generací X a Y, tj. mileniálům, kteří byly a stále ještě jsou hlavními konzumenty sledované televizní tvorby. Některé příklady televizních pořadů a LGBT+ teen postav z dvou posledních let dokonce naznačují úmyslnou konstrukci LGBT+ teen postav tak, aby tyto postoje a očekávání mileniálů postavy naplňovaly.[408] Za klíčové považuji zjištění, že v rámci sledovaných pořadů nedocházelo systematicky k odmítání heteronormativity prostřednictvím reprezentace alternativních sexualit a genderů, ale naopak k asimilaci postav do heteronormativního řádu, který se ovšem normativně od počátku 90. let 20. století proměnil. Homosexualita už (alespoň ve fikčním TV vysílání Spojených států a Velké Británie) není vnímána jako subverze heteronormativity, ale její konkrétní normalizované podoby jsou jednou z forem, která heteronormativní rámec naopak rozšiřuje a utvrzuje.[409] Dustin Bradley Glotz např. jmenuje stereotyp tzv. kluka odvedle, který už nepředstavuje zosobnění vzpoury slabšího proti silnějšímu, ale „*identifikovanou gay postavu*", která je charakteristická svou apolitičností, a tudíž i bezpečností. Takové postavy, jmenovitě např. James Warwick z *Glue,* postavy z amerického seriálu *Glee,* Emily Fields z *Pretty Little Liars*, postavy gay a lesbických teenagerů z amerických a britských mýdlových oper ad. jsou normalizované. Někteří autoři a autorky dokonce používají termín homonormativita, který vzhledem k tomu, že se podle mého názoru jedná

[408] Např. *The Fosters, The 100, Glue, Glee* ad.

[409] Jedním ze symptomatických projevů tohoto tvrzení je vztah mnou užitého teoretického a metodologického rámce kritické diskurzivní analýzy Teuna A. van Dijka a teorie ideologie k odhalení vztahů mezi heteronormativitou a alternativními sexuálními orientacemi v diskurzu reprezentace LGBT+ teen postav. Jak se totiž ukázalo, ačkoli je van Dijkova teoretická pozice a metoda analýzy dat pro tuto práci přínosná, docházím v dílčích analýzách k odlišným závěrům ve vztahu k relaci dominantního a subverzivního diskurzu, než ke kterým na obecné teoretické úrovni došel van Dijk, který se věnoval především analýzám rasy a etnicity. Je přitom zjevné, že se nejedná o chybný výběr metody nebo teoretického rámce, ale že jsem na základě předpokládaného nerovného vztahu mezi dvěma diskurzivními formacemi zachytila proměnu heteronormativního rámce, který se jeví více inkluzivní a otevřenější než dříve. Alespoň tak je prezentován v televizních LGBT+ teen reprezentacích.

„pouze“ o jeden z projevů asimilace do heteronormativního rámce, osobně odmítám (i kvůli jeho významové nejednoznačnosti).

Výrazný vliv na podoby reprezentací LGBT+ teen identit má tzv. cool faktor, tedy specifický postoj k prezentované identitě, který jí přikládá zvláštní hodnotu pro konkrétní typy publik, zejména pak generací X a Y. Takové identity jsou vnímány jako oslava unikátnosti (zde se nabízí příklad transgender zpěvačky Unique z *Glee* nebo termínus technikus „jednorožec“ (Obr. 96), taktéž ze seriálu *Glee*, který označuje LGBT+ teen postavy, které jsou charakteristické svou jedinečností) a jako unikátní, speciální a jednoduše cool jsou také prodávány divákům a divačkám. LGBT+ teen identity jsou tak skrze tento postup plně komodifikované a slouží krom jiného i k získávání sledovanosti pořadů, propagace pořadů atp. Jejich funkce je tak rozšířena dalece za hranice fikčního světa, pro který byly stvořeny. Zvláštní tendencí projevující se v souvislosti s asimilačními postupy a zároveň s oslavami unikátnosti je snaha vůbec se neidentifikovat, nekategorizovat, jednoduše řečeno splynout s ostatními v heteronormativním rámci.[410] Seriály jako *Teen Wolf, The 100, Faking It* ad. otevřeně odmítají uměle vytvářené kategorizace sexuálních identit, naopak preferují konstrukci identity jako nespočetné množství vrstev, které se vzájemně doplňují, namísto aby se vylučovaly.

Naopak není překvapením, že z hlediska žánru se ukázaly být progresivnější a experimentálnější právě LGBT+ teen identity prezentované v teen seriálech. Toto zjištění přičítám charakteristikám publik, na která teen a tween dramata cílí, a kterým dané pořady prodávají. Mileniálové obecně podporují diverzitu a zároveň inkluzi, a z mých analýz je patrné, že teen dramata jim v tomto směru zcela konvenují. Diverzita jakéhokoli stupně je prakticky podmínkou pro úspěšný seriál cílený na teen publika. Velice často se tak děje i prostřednictvím LGBT+ teen postav. Za všechny budu jmenovat americké teen krimi *Pretty Little Liars*, kde jako tzv. token postava vystupuje Emily Fields, lesbická středoškolská plavkyně havajského původu, která je co do kvality i kvantity zobrazována stejným způsobem jako heterosexuální postavy, tudíž je plně asimilovaná do heteronormativního

[410] HETTERLEY, James. Queer Radicalism: Smashing Heteronormativity & Marriage. In *Huffingtonpost.co.uk* [online]. 1. 4. 2012 [cit. 12. 8. 2016]. Dostupné z: http://www.huffingtonpost.co.uk/james-hetterley/queer-radicalism-smashing_b_1244887.html.

rámce, avšak coby dvojitá/trojitá minorita navíc výrazně podporuje diverzitu daného fikčního světa. Seriály a série určené dospělým divákům a divačkám, zejména pak tzv. quality TV prezentovala LGBT+ teenagery o poznání více konvenčně, ačkoli se pohybovaly ve fikčním světě, který byl vytvořen s cílem vzbudit kontroverzi (např. Sammy al Fayeed z *Tyrant*).

Překvapivým zjištěním pro mne byly výsledky komparace britské a americké TV tvorby obsahující pravidelné LGBT+ teen postavy. Ukázalo se, že britské seriály a série více podporují konvenční asimilaci minoritních identit do heteronormativního rámce, byť jsou tyto postavy obvykle součástí seriálů známých pro svoji žánrovou inovativnost a kontroverzi. Právě pro Británii je typická absence kategorizace neheterosexuálních postav. V amerických seriálech a sériích se asimilace do heteronormativního rámce také projevila nejvíce, ale dost možná i nesrovnatelnou velikostí TV trhu, se zároveň objevuje více příkladů subverze heteronormativity, překvapivě zejména na kabelové televizi MTV, která byla v minulosti vystavena několikrát negativní kritice za reprezentace teenagerů ve své TV tvorbě, a co do kvantity také americká celoplošná TV ABC/ABC Family kvůli svým rodinným dramatům a teen seriálům.

Na závěr je třeba poznamenat, že sledované téma je natolik obsáhlé a zajímavé, že nebylo možné provést vyčerpávající analýzu všech projevů LGBT+ teen reprezentací. Pro budoucí výzkum bude jistě např. přínosná otázka vztahu divácké recepce a prezentovaných LGBT+ teen identit jako komodit. I s ohledem na stárnoucí generace mileniálů bude pozoruhodné sledovat, jaký vliv na dané identity tyto proměny budou mít. Podobně je ovšem na snadě se věnovat vztahu změn konzumace TV pořadů ve vztahu k reprezentacím minoritních skupin. Jak ostatně tvrdí Amanda Lotz, televize jako masové médium přestala existovat a nastupuje éra niche publik.

Zdroje

Prameny

902 10. [TV seriál] Developed by: Rob Thomas, Gabe Sachs, Jeff Judah. USA: The CW, 2008 - 2013. 114 ep.

As The World Turns. [TV seriál] Created by: Irna Phillips. USA: CBS, 1956 - 2010. 13 858 ep.

Beautiful People. [TV seriál] Written by: Jonathan Harvey, Simon Doonan. UK: BBC Two, od – do. 12 ep.

Beverly Hills, 902 10. [TV seriál] Created by: Darren Star, Aaron Spelling, E. Duke Vincent. USA: FOX, 1990 - 2000. 293 ep.

Brittania High. [TV seriál] Created by: Arlene Phillips, David Ian. UK: ITV, 2008. 9 ep.

Byker Grove. [TV seriál] Created by: Andrea Worfor. UK: BBC, 1989 - 2006. 344 ep.

Dawson `s Creek. [TV seriál] Created by: Kevin Williamson. USA: The WB, 1998 - 2003. 128 ep.

Desperate Housewives. [TV seriál] Created by: Marc Cherry. USA: ABC, 2004 - 2012. 180 ep.

EastEnders. [TV seriál] Created by: Julia Smith, Tony Holand. UK: BBC One, 1985 - současnost. 5332 ep.

Everwood. [TV seriál] Created by: Greg Berlanti. USA: The WB, 2002 - 2006. 89 ep.

Faking It. [TV seriál] Created by: Dana Min Goodman, Julia Wolov. USA: MTV, 2014 - 2016. 38 ep.

Friday Night Lights. [TV seriál] Developed by: Peter Berg. USA: NBC, 2006 - 2011. 76 ep.

Glee. [TV seriál] Created by: Ryan Murphy, Brad Falchuk, Ian Brennan. USA: FOX, 2009 - 2015. 121 ep.

Glue. [TV seriál] Created by: Jack Thorne. UK: E4, 2014. 8 ep.

Gossip Girl. [TV seriál] Developed by: Josh Schwartz, Stephanie Savage. USA: The CW stanice, 2007 - 2012. 121 ep.

Hollyoaks. [TV seriál] Created by: Phil Redmont. UK: Channel4, E4, 1995 - současnost. 4 450 ep.

Hung. [TV seriál] Created by: Dmitri Lipkin, Colette Burson. USA: HBO, 2009 - 2011. 30 ep.

In Treatment. [TV seriál] Developed by: Rodrigo Garcia. USA: HBO, 2008 - 2010. 106 ep.

My So Called Life. [TV seriál] Created by: Winnie Holzman. USA: ABC, 1994 – 1995. 19 ep.

Once and Again. [TV seriál] Created by: Ed Zwick, Marshall Herskovitz. USA: ABC, 1999 - 2002. 63 ep.

One Tree Hill. [TV seriál] Created by: Mark Schwahn. USA: The WB, The CW, 2003 - 2012. 187 ep.

Party of Five. [TV seriál] Created by: Christopher Keyser, Amy Lippman. USA: FOX, od – do. 142 ep.

Pretty Little Liars. [TV seriál] Developed by: I. Marlene King. USA: ABC Family, 2010 - současnost. 147 ep.

Queer as Folk. [TV seriál] Created by: Russell T. Davies. UK: Channel4, 1999 - 2000. 10 ep.

Queer as Folk US. [TV seriál] Developed by: Ron Cowen, Daniel Lipman. USA: Showtime, 2000 - 2005. 83 ep.

Shameless. [TV seriál] Created by: Paul Abbott. UK: Channel4, 2004 - 2013. 139 ep.

Shameless US. [TV seriál] Developed by: John Wells. USA: Showtime, 2011 - současnost. 72 ep.

Skins. [TV seriál] Created by: Bryan Elsley, Jamie Brittain. UK: Channel4, 2007 -

2013. 61 ep.

Skins US. [TV seriál] Developed by: Scott Smith, Samir Rehem. USA: MTV, 2011. 10 ep.

South of Nowhere. [TV seriál] Created by: Thomas W. Lynch. USA: The N, 2005 - 2008. 40 ep.

Sugar Rush. [TV seriál] Developed by: Shine Limited. UK: Channel4, 2005 – 2006. 20 ep.

Teen Wolf. [TV seriál] Developed by: Jeff Davis. USA: MTV, 2011 - současnost. 80 ep.

The 100. [TV seriál] Developed by: Jason Rothenberg. USA: The CW, 2014. 45 ep.

The Carrie Diaries. [TV seriál] Developed by: Amy B. Harris. USA: The CW, 2013 - 2014. 26 ep.

The Fosters. [TV seriál] Created by: Peter Paige, Bradley Bredeweg. USA: ABC Family, 2013 - současnost. 70 ep.

The Killing. [TV seriál] Developed by: Veena Sud. USA: AMC, Netflix, 2011 - 2014. 44 ep.

The O.C.. [TV seriál] Created by: Josh Schwartz. USA: FOX, 2003 - 2007. 92 ep.

The Secret Life of The American Teenager. [TV seriál] Created by: Brenda Hampton USA: ABC Family, 2008 - 2013. 121 ep.

The United States of Tara. [TV seriál] Created by: Diablo Cody, USA: Showtime, 2009 - 2011. 36 ep.

The War at Home. [TV seriál] Created by: Rob Lotterstein. USA: FOX, 2005 - 2007. 44 ep.

Tyrant. [TV seriál] Developed by: Gideon Raff. USA: FX, 2014 - současnost. 28 ep.

Ugly Betty. [TV seriál] Developed by: Silvio Horta. USA: ABC, 2006 - 2010. 85 ep.

Weeds. [TV seriál] Created by: Kenji Kohan. USA: Showtime, 2005 - 2012. 102 ep.

Literatura

ABBOTT, Alexandra. Marketing to millenials: How to get in with the cool crowd. In *TrackMaven.com* [online]. 18. 4. 2016 [cit. 15. 8. 2016]. Dostupné z: http://trackmaven.com/blog/2016/04/marketing-to-millennials/.

AQUINO, Tara. "The Fosters" Is The Most Important TV Show Right Now That No One Is Talking About. In *Complex.com* [online]. 5. 8. 2013 [cit. 15. 8. 2016]. Dostupné z: http://www.complex.com/pop-culture/2013/08/the-importance-of-the-fosters.

ARMSTRONG, Jennifer. Gay teens on TV. In *EW.com* [online]. 13. 1. 2014 [cit. 23. 7. 2016]. Dostupné z: http://www.ew.com/article/2014/01/13/gay-teens-tv.

ARTHURS, Jane. *Television and sexuality. Regulation and the politics of taste*. New York: Open University Press, 2004. 188 p. ISBN 0-335-20976-9.

BASLAROVÁ, Iva. Queen for a day – queer for life. *Cinepur*. 2010, č. 71, s. 2 - 3. ISSN 1213-516X.

BECKER, Ron. *Gay TV and straight America*. New Brunswick, New Jersey, London: Rutgers University Press, 2006. 283 p. ISBN-13: 978-0-8135-3688-0.

BENDIX, Trish. Bex Taylor-Klaus talks Bullet's big twist on „The Killing". In *Afterellen.com* [online]. 27. 7. 2013 [cit. 15. 7. 2016]. Dostupné z: http://www.afterellen.com/tv/192246-bex-taylor-klaus-talks-bullets-big-twist-on-the-killing.

BENDIX, Trish. How the trope of queer women dying on television can (and must) be stopped. In *Afterellen.com* [online]. 21. 3. 2016 [cit. 30. 7. 2016]. Dostupné z: http://www.afterellen.com/tv/479795-trope-queer-women-dying-television-can-must-stopped/.

BERGER, Peter, LUCKMAN, Thomas. *Sociální konstrukce reality.* Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury, 1999. 214 s. ISBN 80-85959-46-1.

BERRIDGE, Susan. Glue, E4 and British teen drama. In *CSTonline.tv* [online]. 15. 11. 2014 [cit. 18. 8. 2016]. Dostupné z: http://cstonline.tv/glue-e4-and-british-teen-drama.

BLANCHARD, Simon. The two faces of Channel Four: Some notes in retrospect. *Historical Journal of film, radio and television*. 2013, č. 33, p. 365 – 376. ISSN 0143-9685.

BUCKINGHAM, David (ed.). *Youth, identity, and digital media.* Cambridge: The MIT Press, 2008. p. 3 – 22.

BUTLER, Jeremy. *Television. Critical methods and applications.* Mahwah, London: Lawrence Erlbaum Associates, 2012. P. 512. ISBN 1136925813.

CLOUD, John. The battle over gay teens. In *Time.com* [online]. 2. 10. 2005 [cit. 23. 7. 2016]. Dostupné z: http://content.time.com/time/magazine/article/0,9171,1112856,00.html.

COCARIA, Sasha. *Straddling (in)visibility: Representations of bisexual women in twenty-first century popular culture.* Ottawa. 2016. University of Ottawa. Faculty of Social Sciences. Institute of Feminism and Gender Studies.

CONNEL, Raewyn. The social organization of masculinity. In McCAAN, Carole R. – SEUNG–KYUNG, Kim. (ed.). *Feminist local and global theory perspectives reader.* New York, London: Routledge, 2013. p. 252 – 263. ISBN 978-0-415-52101-7.

COX, Jennifer. A sit down with „The Killing's" Benjamin Charles Watson. In *Craveonline.com* [online]. 7. 6. 2013 [cit. 15. 7. 2016]. Dostupné z: http://www.craveonline.com/site/514615-a-sit-down-with-the-killings-benjamin-charles-watson.

CURTIN, Michael – SHATTUC, Jane. *The American Television Industry*. London: Palgrave Macmillan, 2012. 202 p. ISBN 978-1-84457-337-0.

DAVIS, Glyn – DICKINSON, Kay (ed.). *Teen TV. Genre, consumption, identity.* London: BFI, 2004. 197 s. ISBN 978-0-85170-999-4.

DAVIS, Glyn. *Queer as Folk*. London: British Film Institute, 2007. 135 p. ISBN 978-1-84457-199-4.

DAVIS, Glyn – NEEDHAM, Gary (ed.). *Queer TV. Theories, histories, politics.* London: Routledge, 2009. 200 p. ISBN 0-203-88422-1.

DO MAR CASTRO VARELA, María. *Hegemony and heteronormativity: Revisiting „The Political" in queer politics.* London, New York: Routledge, 2016. 224 p. ISBN 1317122860.

DYER, Richard. *The culture of queers*. London, New York: Routledge, 2002. p. 116 – 136. ISBN 0-415-22376-8.

DYER, Richard. *The matter of images. Essays on representations*. London, New York: Routledge, 1993. p. 183. ISBN 0-415-05718-3.

DYER, Richard. *Stars.* London: BFI Publishing, 1998. 217 p. ISBN 0-85170-648-7.

DOOLEY, Savannah. Finding My So-Called queer identity in My So Called Life. In *Time.com* [online]. 25. 4. 2014 [cit. 12. 8. 2016]. Dostupné z: http://time.com/3160995/my-so-called-life-20th-anniversary/.

DOWELL, Ben. E4 `s new drama Glue is Skins meets Broadchurch – first-look preview. In *Radiotimes.com* [online]. 11. 9. 2014 [cit. 18. 8. 2016]. Dostupné z: http://www.radiotimes.com/news/2014-09-11/e4s-new-drama-glue-is-skins-meets-broadchurch--first-look-preview.

DUGGAN, Lisa. The New Homonormativity: The Sexual Politics of Neoliberalism. In CASTRONOVO, Russ – NELSON, D. Dana. *Materializing Democracy: Toward a Revitalized Cultural Politics*. xy: Duke University Press, 2002. p. 175 – 194. ISBN 082238390X.

EDWARDS, Natalie. *Queer British Television: Policy And Practise, 1997-2007*. PhD Thesis, The University of Nottingham, School of American And Canadian Studies. Nottingham, 2010. 296 p.

ELLIS, John. Channel Four: Innovation in form and content? In HILMES, Michelle (ed.). *The Television history book.* London: Palgrave Macmillan, 2003. p. 95 – 97. ISBN 0-85170-988- 5/978-0-85170-988-8.

FEIKUSOVÁ, Klára. Teen Wolf: Monstrum nebo hrdina, každý chce být rodina. In *25fps.cz* [online]. 13. 3. 2015 [cit. 30. 7. 2016]. Dostupné z: http://25fps.cz/2015/teen-wolf/.

FISKE, John. *Television culture.* London, New York: Routledge, 2007. p. 37 – 47, 149 - 223. ISBN 0-415-03934-7.

FOX, Savanna B. *A comparative analysis between the histories and methods of the Pro-Life and LGBT movements*. Honors Thesis. The University of Southern Mississippi, 2016. 23 p.

FRAMKE, Caroline, ZARACCINA, Javier, FROSTENSON, Sarah. All the TV character deaths of 2015 - '16, in one chart. In *Vox.com* [online]. 1. 6. 2016 [cit. 30. 7. 2016]. Dostupné z: http://www.vox.com/a/tv-deaths-lgbt-diversity.

FROST, Karen. Three things straight people don't understand about lesbian culture. In *AfterEllen.com* [online]. 22. 3. 2016 [cit. 23. 7. 2016]. Dostupné z: http://www.afterellen.com/tv/480085-three-things-straight-people-dont-understand-lesbian-culture/2.

FROST, Karen. Hollywood still doesn't get it`s dead lesbian issue. In *AfterEllen.com* [online]. 16. 6. 2016 [cit. 30. 7. 2016]. Dostupné z: http://www.afterellen.com/tv/491943-hollywood-still-doesnt-get-dead-lesbian-issue.

FROST, Karen. All the lesbian TV couples I love are dying. In *AfterEllen.com* [online]. 25. 7. 2016 [cit. 30. 7. 2016]. Dostupné z: http://www.afterellen.com/tv/496461-tv-lesbian-couples-love-dying.

GERACI, John. Retailing to the arbiters of cool: meet the millennials. In *Cruxresearch.com* [online]. [cit. 15. 8. 2016]. Dostupné z: http://www.cruxresearch.com/downloads/Meet%20the%20Millennials.pdf.

GLOCAROVÁ, Jana. Klukandy a divošky na cestě za dospělostí. Filmové adaptace dívčích young adult románů. *Cinepur*. 2015, č. 99, s. 54 – 57. ISSN 1213-516X.

GOLDBERG, Lesley. Carter Covington explains why MTV is ending „Faking It" with season 3 (exclusive). In *HollywoodReporter.com* [online]. 13. 5. 2016 [cit. 23. 7. 2016]. Dostupné z: http://www.hollywoodreporter.com/live-feed/faking-canceled-carter-covington-interview-892656.

GOLTZ, Dustin, Bradley. *Queer temporalities in gay male representation: Tragedy, normativity, and furity.* New York, London: Routledge, 2009. p. 208. ISBN 0415898153.

HABARTH, Janice, Mary. *Thinking „straight“: Heteronormativity and associated outcomes across sexual orientation.* A dissertation. Michigan: The University of Michigan, 2008. p. 1 – 23.

HARVEY, Silvia. Channel Four and the redefining of public service broadcasting. In HILMES, Michelle (ed.). *The Television history book.* London: Palgrave Macmillan, 2003. p. 50 – 54. ISBN 0-85170-988- 5/978-0-85170-988-8.

HEATHER. Glee, Dawson's Creek, and representing queer teens. In *Vulgar Details* [online]. 12. 6. 2010 [cit. 12. 8. 2016]. Dostupné z: http://vulgar-details.blogspot.cz/2010/05/glee-dawsons-creek-and-representing.html.

HETTERLEY, James. Queer Radicalism: Smashing Heteronormativity & Marriage. In *Huffingtonpost.co.uk* [online]. 1. 4. 2012 [cit. 12. 8. 2016]. Dostupné z: http://www.huffingtonpost.co.uk/james-hetterley/queer-radicalism-smashing_b_1244887.html.

CHAMBERS, Samuel A. An Incalculable Effect: Subversions of heteronormativity. *Political studies.* 2007, no. 3, p. 656 – 679. ISSN 1467-9248.

CHAMBERS, Samuel A. *The queer politics of television*. New York, London: I. B. Tauris, 2009. 237 p. ISBN: 978-1-84511-681-1.

CHLUMSKÁ, Eva. Queer as Folk. Seriál, kde sex hraje podružnou hlavní roli. *Cinepur*. 2009, č. 66, s. 15 – 16. ISSN 1213-516X.

JAGODZINSKI, Jan. *Television and youth culture. Televised paranoia*. New York: Palgrave Macmillan, 2008. p. 1 - 37. ISBN-13: 978-1-4039-7808-0.

JAMIESON, Patrick E., ROMER, Daniel (ed.). *The changing portrayals of adolescents in the media since 1950.* [Kindle edition] Oxford, London: Oxford University Press, 2008. ISBN-13: 978-0-19-534295-6.

JANSOVÁ, Iveta. Posouvané hranice normativity. In *25fps.cz* [online]. 16. 1. 2015 [cit. 30. 7. 2016]. Dostupné z: http://25fps.cz/2015/faking-it/.

JEDLIČKOVÁ, Jana. Ledové královny, tlusté svetry a mrtvola v kufru. *Cinepur*. 2011, č. 77, s. 17 – 19. ISSN 1213-516X.

JEDLIČKOVÁ, Jana. *Stand-point seriály v kontextu amerického a britského TV vysílání: Konstrukce LGBTQ identit v rámci dominantního ne-heteronormativního diskurzu.* Magisterská diplomová práce. Olomouc: FF UP, 2012. 105 s.

JEDLIČKOVÁ, Jana. Teens, tweens a televize. Od vzniku televizního teenagera po jeho současné dospívání. *Cinepur*. 2015, č. 99, s. 58 – 61. ISSN 1213-516X.

JEDLIČKOVÁ, Jana. *Tři etapy zobrazování LGBT postav v amerických a britských TV seriálech.* Bakalářská diplomová práce. Olomouc: FF UP, 2010. 101 s.

JEDLIČKOVÁ, Jana. „You people and your quaint little boxes… Queer seriály a série v euroamerické televizní produkci. *Cinepur*. 2010, č. 71, s. 22 – 25. ISSN 1213-516X.

JENKINS, Henry (ed.). *The children's culture reader.* New York: New York University Press, 1998. p. 1 - 37. ISBN 978-0-8147-4232-7.

JMPkru. The Lexa pledge: Misunderstandings and a fan perspective. In *LGBT fans deserve better.com* [online]. 21. 7. 2016 [cit. 30. 7. 2016]. Dostupné z: http://lgbtfansdeservebetter.com/blog/2016/07/21/lexa-pledge-misunderstandings-fan-perspective/.

KEITH, Christie. „My So-Called Life" and Justin from „Queer as Folk". In *NewNowNext.com* [online]. 20. 12. 2010 [cit. 12. 8. 2016]. Dostupné z: http://www.newnownext.com/life-before-kurt-rickie-from-my-so-called-life-and-justi.

KIES, Bridget. First comes love, then comes marriage: (Homo)normalizing romance on American television. *Journal of Popular Romance Studies.* [online]. 15. 7. 2016 [cit. 23. 7. 2016]. Dostupné z: http://jprstudies.org/2016/07/first-comes-love-then-comes-marriage-homonormalizing-romance-on-american-televisionby-bridget-kies/.

KINCHELOE, Joe L. The new childhood. Home alone as a way of life. In: JENKINS, Henry (ed.). *The Children's Culture Reader.* New York: New York University Press, 1998. p. 159 – 177. ISBN 978-0-8147-4232-7.

KISSEL, Rick. AMC's 'The Walking Dead' Finishes as TV's Top Series in Key Demo for Fourth Straight Season. *Variety.com* [online]. 8. 4. 2016 [cit. 31. 7. 2016]. Dostupné z:

http://variety.com/2016/tv/news/amc-the-walking-dead-top-series-in-young-adults-fourth-straight-season-1201749093/.

KOLLER, Veronika. *Critical discourse on language and sexuality: the past ten years.* BAAL SIG Language, Gender and Sexuality. 8 April 2016. Lancaster University.

KOERNER, Allyson. Kerr Smith on Jack McPhee from „Dawson's Creek & what it was like playing an LGBT character in the '90s. *Bustle.com* [online]. 23. 2. 2015 [cit. 31. 7. 2016]. Dostupné z: http://www.bustle.com/articles/65849-kerr-smith-on-jack-mcphee-from-dawsons-creek-what-it-was-like-playing-an-lgbt.

KOSOFSKY SEDGWICK, Eve. How to bring your kids up gay. In JENKINS, Henry (ed.). *The Children's culture reader.* New York: New York University Press, 1998. p. 231 – 240. ISBN 978-0-8147-4232-7.

LGBT fans deserve better. [online]. [cit. 30. 7. 2016]. Dostupné z: http://lgbtfansdeservebetter.com/.

LOTZ, Amanda D. *The television will be revolutionized*. New York, London: New York University Press, 2014. 2. ed. p. 21 – 52, 167 – 205. ISBN 978-1-4798-6525-3.

LURY, Karen. *British Youth Television: Cynicism and Enchantment*. London: Oxford University Press, 2001. p. 220. ISBN 0191591661.

MATSICK, Jes L., CONLEY, Terri D. Cultural stereotypes and personal beliefs: Perceptions of heterosexual men, women, and people. *Psychology of Sexual Orientation and Gender Diversity.* 2016, vol 3., p. 113 – 128.

MATRIX, Sidneyeve. The Netflix effect: Teens, binge watching, and on-demand digital media trends. *Jeunesse: Young People, Texts, Cultures.* 2014, vol. 6, p. 119 – 138.

MAY, Ellie. Glue: Hedonism and murder in a „green and pleasant" land. In *Socialistworker.co.uk* [online]. 23. 11. 2014 [cit. 18. 8. 2016]. Dostupné z: https://socialistworker.co.uk/art/39031/Glue%3A+Hedonism+and+murder+in+a++green+and+pleasant+land.

McCABE, Janet – AKASS, Kim. *Quality TV. Contemporary American television and beyond.* London: I. B. Tauris, 2011. 292 p. ISBN 978-1-84511-510-4.

McKAY, Brett – McKAY, Kate. Men & status: A cause without rebels – millennials and the changing meaning of cool. In *Art of Manliness* [online]. 2. 12. 2015 [cit. 15. 8. 2016]. Dostupné z: http://www.artofmanliness.com/2015/12/02/men-status-a-cause-without-rebels-millennials-and-the-changing-meaning-of-cool/.

MELLOR, Louisa. E4 `s Glue: Reinvigorating the murder mystery. In *Denofgeek.com* [online]. 11. 7. 2014 [cit. 18. 8. 2016]. Dostupné z: http://www.denofgeek.com/tv/glue/32061/e4-s-glue-reinvigorating-the-murder-mystery.

MICHALIČKOVÁ, Kristýna. The 100: Návrat do ráje. In *25fps.cz* [online]. 30. 10. 2015 [cit. 30. 7. 2016]. Dostupné z: http://25fps.cz/2015/the-100-navrat-do-raje/.

MICHALIČKOVÁ, Kristýna. The 100: Proklínaná Třináctka. In *25fps.cz* [online]. 7. 7. 2016 [cit. 30. 7. 2016]. Dostupné z: http://25fps.cz/2016/the-100-proklinana-trinactka/.

MITTELL, Jason. *Television and American culture*. New York, Oxford: Oxford University Press, 2010. 465 p. ISBN 978-0-19-530667-5.

MITTELL, Jason. *Complex TV. The poetics of contemporary television storytelling.* [Kindle edition] New York, London: New York University Press, 2015. ISBN 978-0-8147-7135-8.

MOLLOY, Parker, Marie. Exclusive: Tom Phelan breaks ground as trans actor playing trans teen on The Fosters. In *Pride.com* [online]. 3. 3. 2014 [cit. 20. 8. 2016]. Dostupné z: http://www.pride.com/television/2014/03/03/exclusive-tom-phelan-breaks-ground-trans-actor-playing-trans-teen-fosters.

MONAGHAN, Whitney. *Queer girls, temporality and screen media. Not „just a phase“.* London: Palgrave Macmillan UK, 2016. ISBN 978-1-137-55597-7.

MOORE-MITCHELL, Kamms. TV review: The Fosters – this is what it looks like when you get it right. In *TheVisibilityProject.com* [online]. 11. 2. 2014 [cit. 20. 8.

2016]. Dostupné z: http://www.thevisibilityproject.com/2014/02/11/tv-review-the-fosters-this-is-what-it-looks-like-when-you-get-it-right/.

MOSELEY, Rachel. Teenagers and television drama in Great Britain. In WHEATLEY, Helen. (ed.) *Re-Viewing television history. Critical issues in television historiography.* London, New York: I. B. Tauris, 2007. p. 184 – 197. ISBN 978-1-84511-188-5.

MOYERBRAILEAN, Anne. (*Hetero)sexual Grooming: A content analysis of female sexualization in American pre- and youngteen television.* Vermont: University of Vermont, 2016. UVM Honors College Senior Theses. 110 p.

O 'CONNELL, Ryan. Ten Lessons we've learned from watching Dawson's Creek. In *ThoughtCatalog.com* [online]. 29. 4. 2011 [cit. 31. 7. 2016]. Dostupné z: http://thoughtcatalog.com/ryan-oconnell/2011/04/ten-lessons-weve-learned-from-watching-dawsons-creek/.

O'KEEFFE, Kevin. "The Fosters" takes groundbreaking step forward for gay teens on TV. In *Mic.com* [online]. 4. 5. 2015 [cit. 23. 7. 2016]. Dostupné z: https://mic.com/articles/111748/the-fosters-takes-a-groundbreaking-step-forward-for-gay-teens-on-tv#.6eRrtvNyY.

O `SULLIVAN, Tim. Post-war television in Britain: BBC and ITV. In HILMES, Michelle (ed.). *The Television history book.* London: Palgrave Macmillan, 2003. p. 30 – 34. ISBN 0-85170-988- 5/978-0-85170-988-8.

OSGERBY, Bill. ´So who`s got time for adults!`: Femininity, consumption and the development of teen TV – from Gidget to Buffy. In DAVIS, Glyn – DICKINSON, Kay (ed.). *Teen TV. Genre, Consumption, Identity*. London : BFI, 2004. p. 71-86.

PANARESE, Tom. Sometimes a fantasy: Degrassi and teenage entertainment in America. In: BYERS, Michele (ed.). *Growing up Degrassi. Television, identity and youth cultures.* Toronto: Sumach Press, 2005. p. 52 – 76. ISBN 1-894549-48-1.

PASKIN, Willa. „The Killing's" breakout character is a butch teenage girl. In *Salon.com* [online]. 1. 7. 2013 [cit. 15. 7. 2016]. Dostupné z: http://www.salon.com/2013/07/01/the_killings_breakout_character_is_a_butch_teenage_girl/.

PEEPLES, Jase. Meet the Killing's scrappy lesbian, Bullet, and the fierce young actor who plays her. In *Pride.com* [online]. 31. 5. 2013 [cit. 15. 7. 2016]. Dostupné z: http://www.pride.com/box-office/2013/05/31/meet-killings-scrappy-lesbian-bullet-and-fierce-young-actor-who-plays-her.

PETERS, Wendy. Teens TV `s post-closet and postracial fictions. In *Flowjournal.org* [online]. [cit. 12. 8. 2016]. Dostupné z: http://www.flowjournal.org/2015/10/teen-tvs-post-closet-and-postracial-fictions/.

PETERSON, Price. MTV's Faking It is kind of devastating. In *MorningAfter.com* [online]. 7. 5. 2014 [cit. 23. 7. 2016]. Dostupné z: http://morningafter.gawker.com/mtvs-faking-it-is-kind-of-devastating-1572909461.

PONDILLO, Robert. *America `s first network TV censor. The work of NBC `s Stockton Helffrich.* Carbondale, Edwardsville: Southern Illinois University Press, 2010. p. 73 – 98. ISBN 0-8093-2918-2.

POWERS, Lindsay. Parents Television Council Calls for Federal Investigation Into MTV's Skins. In *HollywoodReporter.com* [online]. 20. 1. 2011 [cit. 15. 7. 2016]. Dostupné z: http://www.hollywoodreporter.com/news/parents-television-council-calls-federal-74000.

RICH, Adrianne. *Blood, bread and poetry: selected prose, 1979 – 1985*. London: Virago, 1986. 238 p. ISBN 9780860689287.

ROTHENBERG, Jason. The life and death of Lexa. In *Medium.com* [online]. 24. 3. 2016 [cit. 30. 7. 2016]. Dostupné z: https://medium.com/@jrothenberg/the-life-and-death-of-lexa-e461224be1db#.crw9t94jw.

ROVESTILE, Dalene. Faking It series finale: It was always about Karmy. In *EW.com* [online]. 17. 5. 2016 [cit. 23. 7. 2016]. Dostupné z: http://www.ew.com/article/2016/05/17/faking-it-finale-karma-amy-carter-covington.

RUBIN, Gayle. Thinking Sex: Notes for a Radical Theory of the Politics of Sexuality. In NARDI, M. Peter – SCHNEIDER, E. Beth (ed.). *Social perspectives in lesbian and gay studies. A reader.* London, New York: Routledge: 1998. p. 100 – 133. ISBN 0-415-16709-4.

RYAN, Chris. This is their youth: The British teen crime drama Glue. In *Grantland.com* [online]. 11. 11. 2014 [cit. 18. 8. 2016]. Dostupné z: http://grantland.com/hollywood-prospectus/this-is-their-youth-the-british-teen-crime-drama-glue/.

SAMUELSON, Kristin. It doesn˙t get better for some bullied LGBT youths. Risk of lasting mental health problems for severaly victimized LGBT youths. In *Northwestern.edu* [online]. 9. 2. 2016 [cit. 23. 7. 2016]. Dostupné z: http://www.northwestern.edu/newscenter/stories/2016/02/lgbt-bullying-mental-health.html.

SAVIN-WILLIAMS, Ritch, C. *The new gay teenager*. Cambridge: Harvard University Press, 2006. 288 p.

SHERWIN, Adam. Glue: E4 drama exposes „rotting despair" of English countryside. In *Independent.co.uk* [online]. 15. 9. 2014 [cit. 18. 8. 2016]. Dostupné z: http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/tv/news/new-e4-drama-glue-exposes-rotting-despair-of-english-countryside-9732854.html.

SKINNER, Oliver. The 15 Best LGBT Characters On Television: Jude Foster On 'The Fosters'. In *IndieWire.com* [online]. 10. 4. 2015 [cit. 18. 8. 2016]. Dostupné z: http://www.indiewire.com/2015/04/the-15-best-lgbt-characters-on-television-jude-foster-on-the-fosters-215501/.

SPIGEL, Lynn. Television in the family circle. The popular reception of a new medium. In: MELLENCAMP, Patricia (ed.). *Logics of television. Essays in cultural criticism*. Bloomington: Indiana University Press, 1990. p. 73 – 97. ISBN 0-85170-278-3.

SPIGEL, Lynn. Seducing the Innocent. Childhood and television in postwar America. In: JENKINS, Henry (ed.). *The Children˙s Culture Reader.* New York: New York University Press, 1998. p. 110 - 135. ISBN 978-0-8147-4232-7.

ST JAMES, Chad. Just one of the guys: TV `s generation of queer characters. In S*amesame.com.au* [online]. 10. 4. 2014 [cit. 12. 8. 2016]. Dostupné z: http://www.samesame.com.au/features/10790/Just-one-of-the-guys-TVs-new-generation-of-queer-characters.

STANHOPE, Kate. Bury your gays: TV writers tackle trope, the Lexa pledge and offer advice to showrunners. In *Hollywoodreporter.com* [online]. 11. 6. 2016 [cit. 30. 7. 2016]. Dostupné z: http://www.hollywoodreporter.com/live-feed/bury-your-gays-atx-festival-901800.

STOREY, John. *Cultural theory and popular culture.* New York: Routledge, 2012. 296 p.

STREITMATTER, Rodger. Farewell to Jack McPhee: Gay reality to American teens. In *GayToday.com* [online]. 9. 6. 2003 [cit. 31. 7. 2016]. Dostupné z: http://gaytoday.com/people/060903pe.asp.

SWANT, Marty. Imgur survey finds millennials are cool with being geeky. Culture poll shows why it's so hard to market to them. In *AdWeek.com* [online]. 2. 5. 2016 [cit. 15. 8. 2016]. Dostupné z: http://www.adweek.com/news/technology/imgur-survey-finds-millennials-are-cool-being-geeky-171148.

TATE, Gabriel. Glue: „Midsomer Murders without the old people. In *TheGuardian.com* [online]. 12. 9. 2014 [cit. 18. 8. 2016]. Dostupné z: https://www.theguardian.com/tv-and-radio/2014/sep/12/glue-e4-skins-jordan-stephens.

TAYLOR, Sarah, Grace – SWANSON, Emily. Poll: Young Americans overwhelmingly favor LGBT rigts. In *LGBTQnation.com* [online]. 14. 8. 2016 [cit. 15. 8. 2016]. Dostupné z: http://www.lgbtqnation.com/2016/08/poll-young-americans-overwhelmingly-favor-lgbt-rights/.

TETREAU, Taylor. 10 best gay teens on TV. In *WhatCulture.com* [online]. 28. 3. 2013 [cit. 23. 7. 2016]. Dostupné z: http://whatculture.com/tv/10-best-gay-teens-on-tv.

The 15 most groundbreaking gay roles on television. In *Rollingstone.com* [online]. 26. 1. 2011 [cit. 31. 7. 2016]. Dostupné z: http://www.rollingstone.com/culture/pictures/the-15-most-groundbreaking-gay-roles-on-television-20110125/jack-mcphee-on-dawson-s-creek-6aa5832.

"The Killing's"“Bullet: The quintessential lionhearted heroine. In *Btchflcks.com* [online]. 14. 11. 2013 [cit. 15. 7. 2016]. Dostupné z:

http://www.btchflcks.com/2013/11/the-killings-bullet-the-quintessential-lionhearted-heroine.html#.V4jyq7iLTIU.

THOMAS, June. Inside the gay teen TV revolution. In *Advocate.com* [online]. 9. 5. 2016 [cit. 23. 7. 2016]. Dostupné z: http://www.advocate.com/current-issue/2016/5/09/inside-gay-teen-tv-revolution.

THOMPSON, Ethan, MITTELL, Jason (ed.). *How to watch television.* New York, London: New York University Press, 2013. 1. ed. ISBN 978-0-8147-4531-1.

TROPIANO, Stephen. *The prime time closet. A history of gays and lesbians on TV.* New York: Applause Theatre and Cinema Books, 2002. p. 168 – 184.

VAN DIJK, T.: *Ideology*. London: Sage Publications, 1998, 365 p.

VAN DIJK, Teun. *Ideology and discourse.* Barcelona: Pompeu Fabra University. 2004.

VAN DIJK, Teun. Ideology and discourse analysis. *Journal of Political Ideologies*, 11, 2006, vol. 2. p. 352.

VICK, Megan. „Dawson's Creek“ Kerr Smith and Adam Kaufman remember their groundbreaking „True Love“ kiss. In *Zap2it.com* [online]. 24. 5. 2015 [cit. 31. 7. 2016]. Dostupné z: http://zap2it.com/2015/05/dawsons-creek-kerr-smith-adam-kaufman-remember-groundbreaking-true-love-kiss/.

WALL, Shannon. *„Oh, he's gay!“ The Perception of gay men of their portrayal in television and film.* Halifax. 2016. Dalhousie University.

WEAVER, Nicole. 15 of the best gay couples on teen television shows. In *Teen.com* [online]. 10. 11. 2015 [cit. 23. 7. 2016]. Dostupné z: http://www.teen.com/2015/11/10/television/best-gay-couples-on-teen-television-shows-tv-series/#1.

WEE, Valerie. Selling teen culture: How American multimedia conglomeration reshaped teen televisionin the 1990`s. In: DAVIS, Glyn – DICKINSON, Kay (ed.). Teen TV. *Genre, Consumption, Identity*. London: BFI, 2004. p. 87-98.

WELCH, Morgan. Tom Phelan talks with SheWired about acting on LGBT-inclusive “The Fosters”. In *DotFourtoNine.com* [online]. 5. 3. 2014 [cit. 23. 7.

2016]. Dostupné z: http://dot429.com/articles/4149-tom-phelan-talks-with-shewired-about-acting-on-lgbt-inclusive-the-fosters.

WHEATLEY, Helen (ed.). *Re-viewing television history. Critical issues in television historiography.* London, New York: I. B. Tauris, 2007. 245 p.

Filmová a televizní dokumentární tvorba

40 Years Out. [TV dokument] Directed by: David Coleman. UK: Channel4. 2007. 47 min.

After Stonewall [filmový dokument] Directed by: John Scagliotti. USA. 1999. 88 min.

Before Stonewall: The making of a gay and lesbian community [filmový dokument] Directed by: Greta Schiller. USA. 1984. 87 min.

Further off straight and narrow: New gay visibility on television 1998 - 2006 [filmový dokument] Directed by: Katherine E. Sender. USA. 2006. 61 min.

Pride divide. [filmový dokument] Directed by: Paris Pirier. USA. 1997. 57 min.

Totally gay! [TV dokument] *Directed by:* Wash Westmoreland. USA: VH1. 2003. 45 min.

GLAAD výroční zprávy

Where we are on TV report. 2005 -2006. [pdf soubor] *GLAAD*. [cit. 20. 8. 2016] Dostupné z: http://www.glaad.org/publications/tvreport05

Where we are on TV report. 2006 -2007. [pdf soubor] *GLAAD*. [cit. 20. 8. 2016] Dostupné z: http://www.glaad.org/publications/tvreport07

Where we are on TV report. 2007 -2008. [pdf soubor] *GLAAD*. [cit. 20. 8. 2016] Dostupné z: http://www.glaad.org/publications/tvreport08

Where we are on TV report. 2009 -2010. [pdf soubor] *GLAAD*. [cit. 20. 8. 2016] Dostupné z: http://www.glaad.org/publications/tvreport09

Where we are on TV report. 2010 -2011. [pdf soubor] *GLAAD*. [cit. 20. 8. 2016] Dostupné z: http://www.glaad.org/publications/tvreport10

Where we are on TV report. 2011 - 2012. [pdf soubor] *GLAAD*. [cit. 20. 8. 2016] Dostupné z: http://www.glaad.org/publications/wherewereareontv11

Where we are on TV report. 2012 - 2013. [pdf soubor] *GLAAD*. [cit. 20. 8. 2016] Dostupné http://www.glaad.org/publications/wherewereareontv12

Where we are on TV report. 2013 - 2014. [pdf soubor] *GLAAD*. [cit. 20. 8. 2016] http://www.glaad.org/wherewereareontv13

Where we are on TV report. 2014 - 2015. [pdf soubor] *GLAAD*. [cit. 20. 8. 2016] Dostupné z: http://www.glaad.org/wherewereareontv14

Obrazová příloha

Obr. 1: My So Called Life (1x1)

Obr. 2: My So Called Life (1x1)

Obr. 3: My So Called Life

Obr. 4: My So Called Life

Obr. 5: My So Called Life (1x3)

Obr. 6: My So Called Life (1x3)

Obr. 7: My So Called Life (1x15)

Obr. 8: My So Called Life (1x16)

Obr. 9: My So Called Life (1x16)

Obr. 10: My So Called Life (1x19)

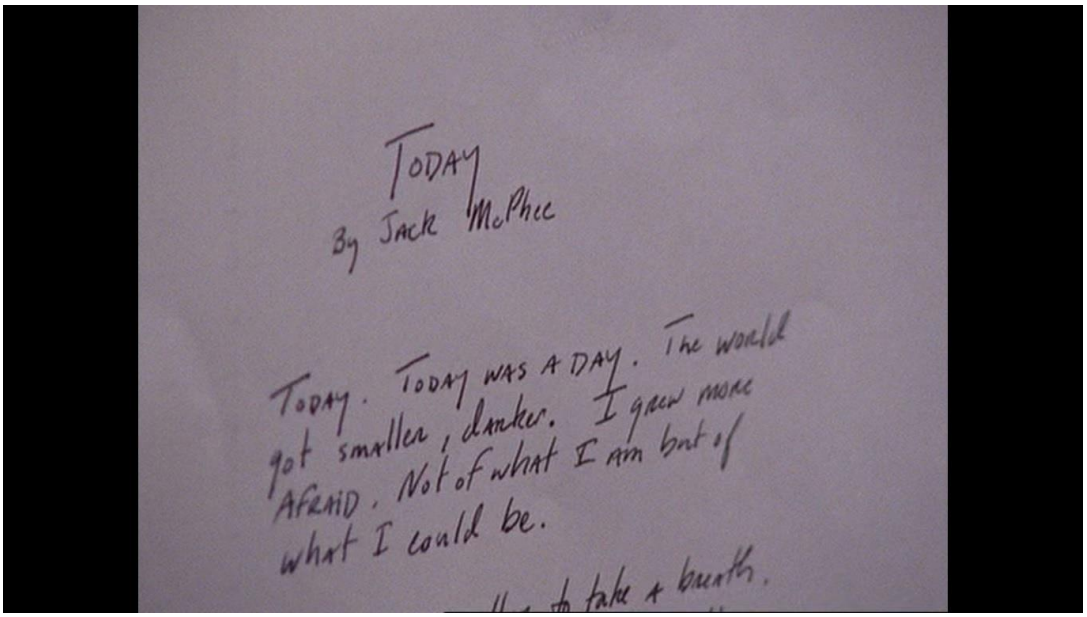
Obr. 11: Dawson's Creek (2. sezona, DVD UK rental verze, 1. disk)

Obr. 12: Dawson's Creek (s2e2)

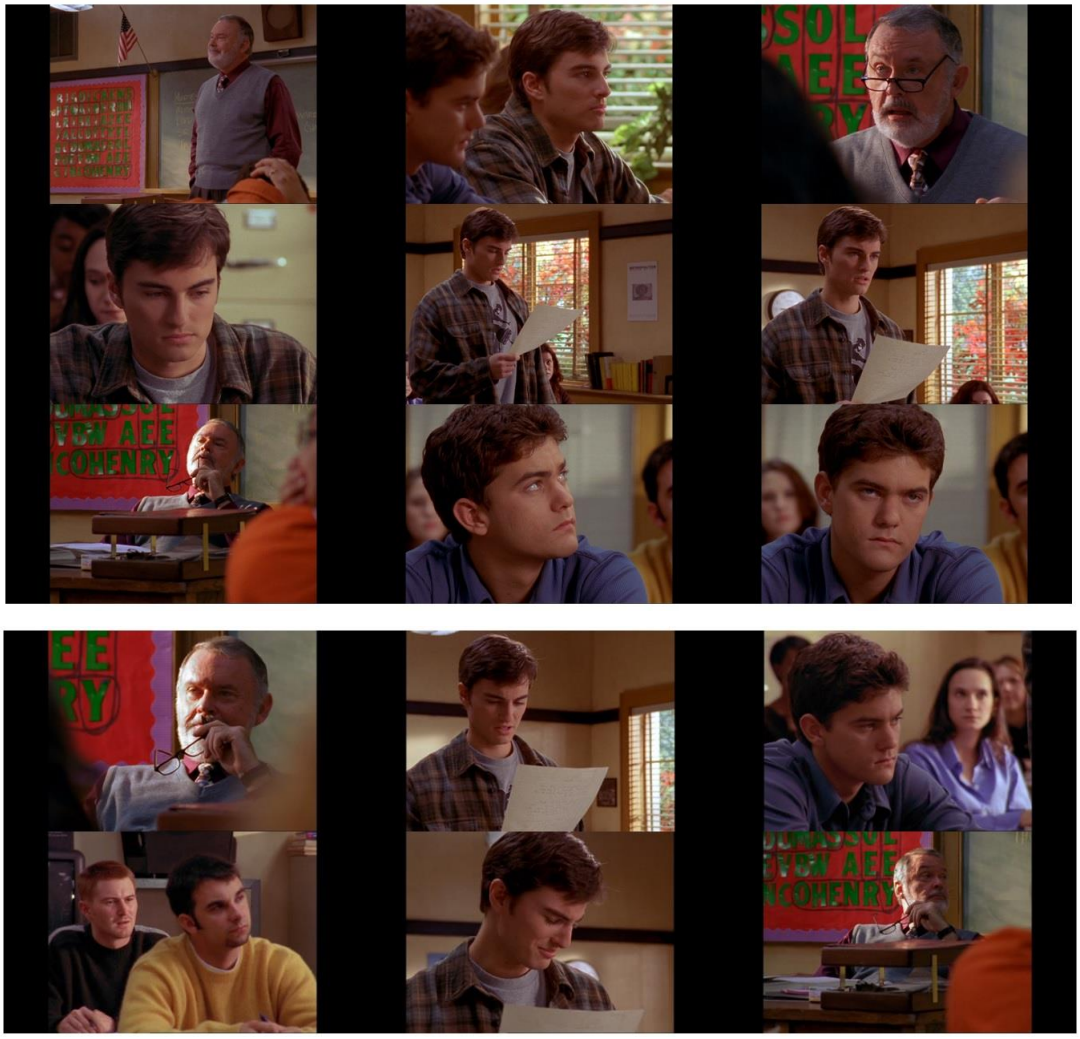
Obr. 13: Dawson's Creek (s2e2)

Obr. 14: Dawson´s Creek (s2e3)

Obr. 15: Dawson´s Creek (s2e5)



Obr. 16: Dawson´s Creek (s2e14)

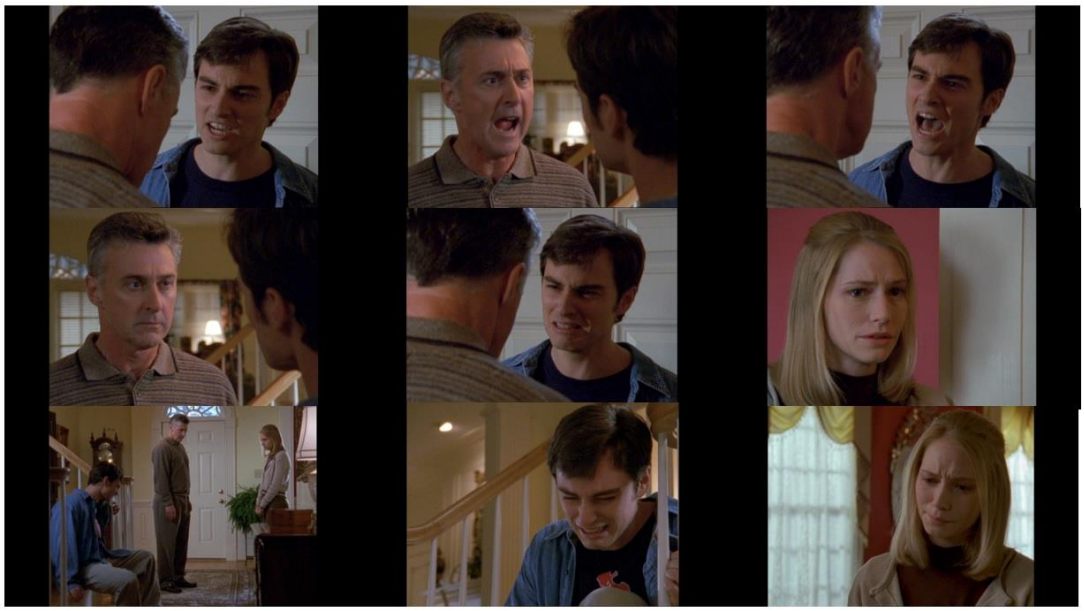


Obr. 17: Dawson´s Creek (s2e14)

Obr. 18: Dawson´s Creek (s2e14)

Obr. 19: Dawson´s Creek (s2e14)

Obr. 20: Dawson´s Creek (s2e14)

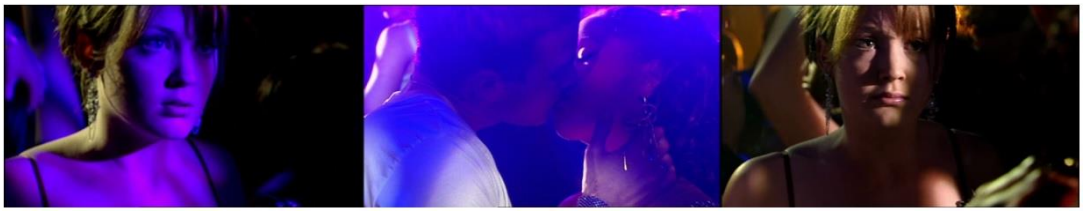


Obr. 21: Dawson´s Creek (s2e15)

Obr. 22: Sugar Rush (s1e1)

Obr. 23: Sugar Rush (s1e6)

Obr. 24: Sugar Rush (s1e7)



Obr. 25: Sugar Rush (s1e7)

Obr. 26: Sugar Rush (s1e10)

Obr. 27: Skins US (s1e1)

Obr. 28: Skins US

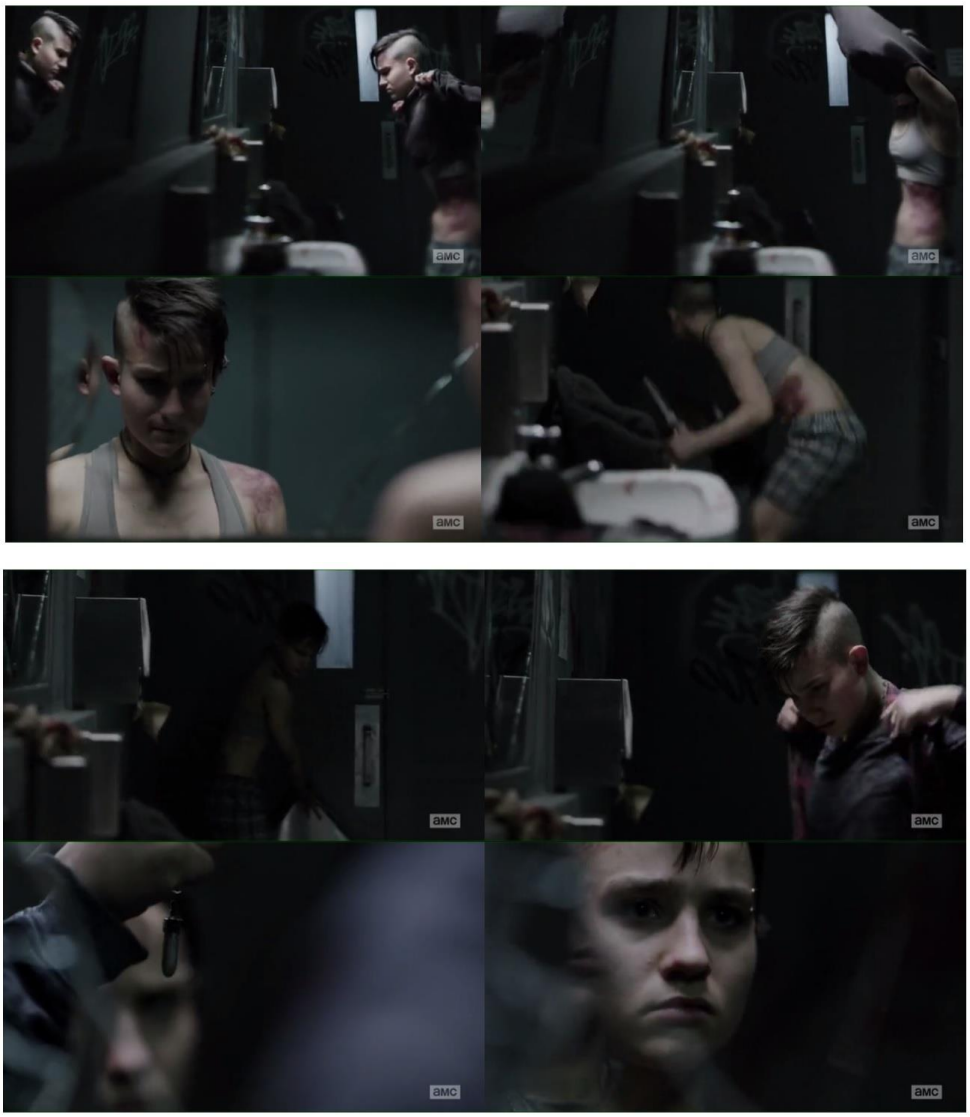
Obr. 29: Skins US

Obr. 30: Skins US

Obr. 31: The Killing (s3e1-2)

Obr. 32: The Killing (s3e1-2)

Obr. 33: The Killing (s3e1-2)



Obr. 34: The Killing (s3e3)

Obr. 35: The Killing (s3e6)

Obr. 36: The Killing (s3e06)

Obr. 37: The Killing (s3e07)

Obr. 38: The Killing (s3e09)

Obr. 39: The Killing (s3e03,08)

Obr. 40: Faking It (s1e1, 2)

Obr. 41: Faking It (s1e20)

Obr. 42: Faking It (s1e2)

Obr. 43: Faking It (s1e8)

Obr. 44: Faking It (s2e10)

Obr. 45: Faking It (s3e8)

Obr. 46: Faking It (s3e8)

Obr. 47: Glue (s1e1)

Obr. 48: Glue (s1e1)

Obr. 49: Glue (s1e1)

Obr. 50: Glue (s1e5)

Obr. 51: Glue (s1e5)

Obr. 52: Glue (s1e5)

Obr. 53: Glue (s1e5)

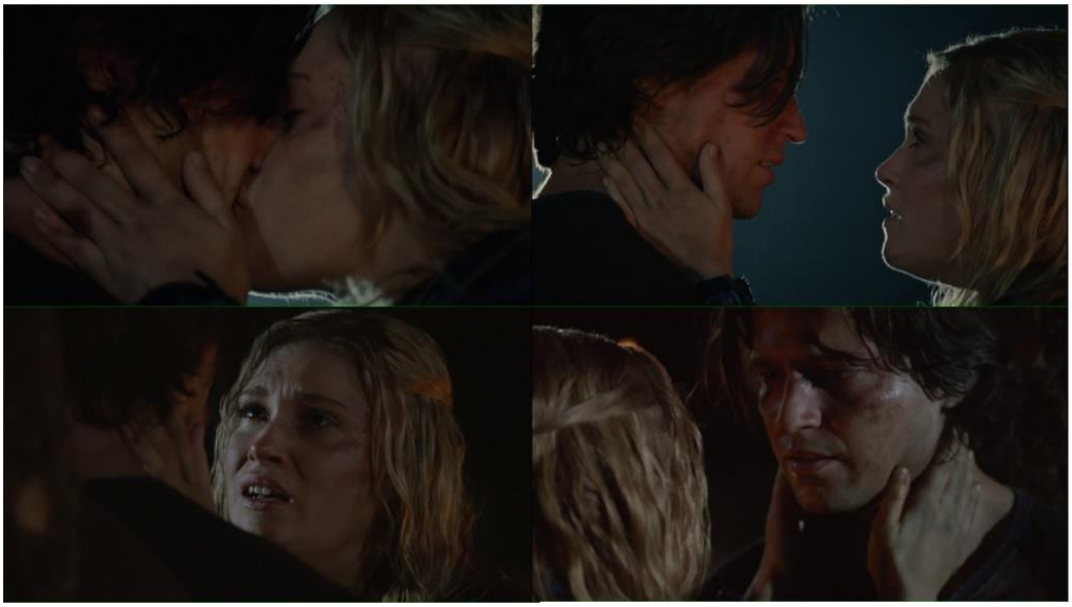
Obr. 54: Glue (s1e7)

Obr. 55: Glue (s1e7)

Obr. 56: Glue (s1e8)

Obr. 57: Glue (s1e8)

Obr. 58: The 100 (s2exy)



Obr. 59: The 100 (s2exy)

Obr. 60: The 100 (s2exy)

Obr. 61: The 100 (s2exy, s3e01)

Obr. 62: The 100 (s3e01)

Obr. 63: The 100 (s3e04)

Obr. 64: The 100 (s3e06)

Obr. 65: The 100 (s3e07)

Obr. 66: The 100 (s3e07)

Obr. 67: The 100 (s3e07)

Obr. 68: The 100 (s3e07)

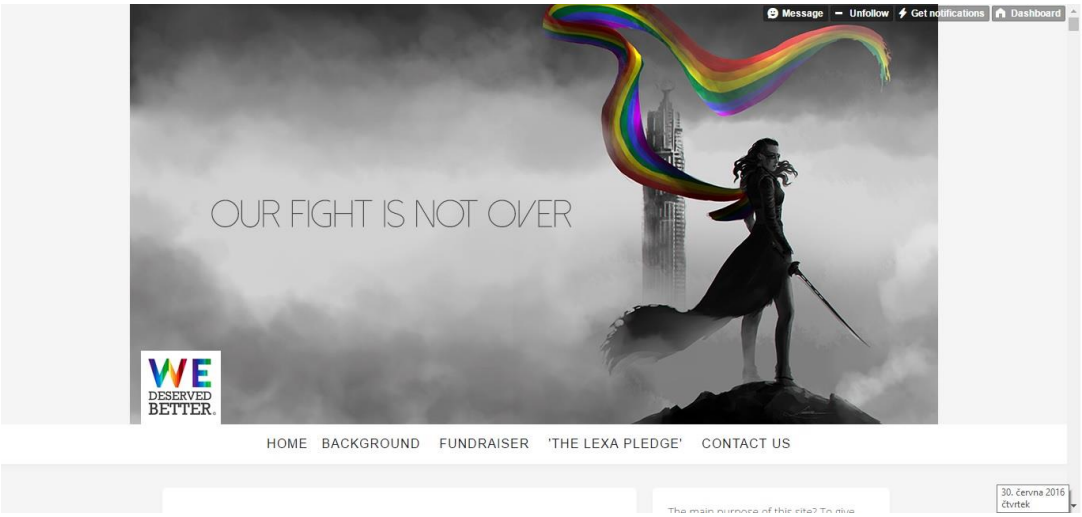
Obr. 69: The 100 (s3e08)

Obr. 70: The 100 (s3e08)

Obr. 71 The 100 (s3e09)

Obr. 72: The 100 (s3e16)

Obr. 73: The 100 (s3e16)

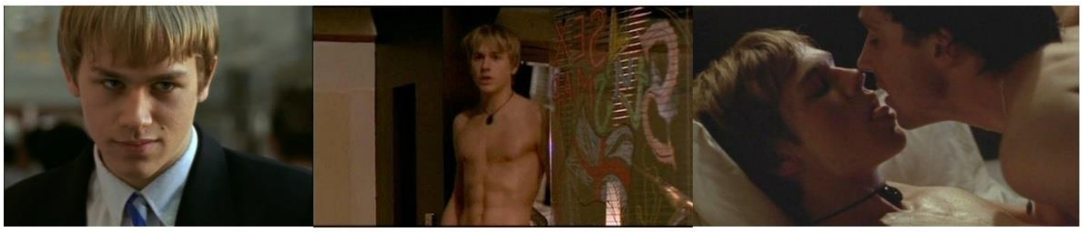


Obr. 74: The 100 (We Deserve Better project website)

Obr. 75: Ugly Betty (Justin Suarez, Austin)

Obr. 76: Pretty Little Liars (Emily Fields)

Obr. 77: Pretty Little Liars (Samara Cook, Maya St. Germain, Paige McCullers)



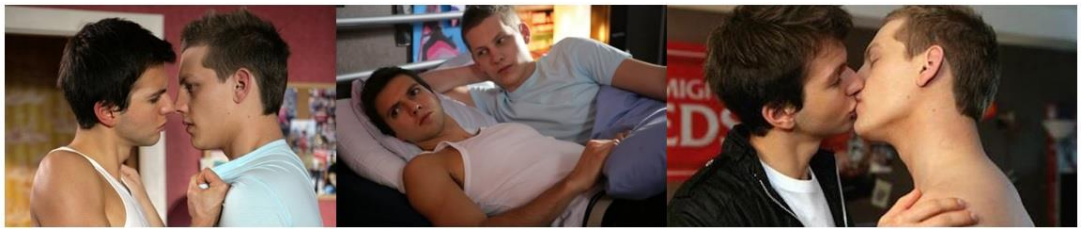
Obr. 78: Queer as Folk (Nathan Maloney)

Obr. 79: Queer as Folk US (Justin Taylor)

Obr. 80: Desperate Housewives (Andrew van de Kamp)

Obr. 81: The O.C. (Marissa Cooper)

Obr. 82: As The World Turns (Luke Snyder, Noah Mayer)



Obr. 83: Hollyoaks (Craig Dean, John Paul McQueen)

Obr. 84: Teen Wolf (Danny Māhealani, Ethan, Mason)

Obr. 85: Shameless (Ian Gallagher)

Obr. 86: Shameless US (Ian Gallagher)

Obr. 87: South of Nowhere (Spencer Carlin, Ashley Davies)

Obr. 88: The United States of Tara (Marshall Gregson)

Obr. 89: Tyrant (Sammy al Fayeed)

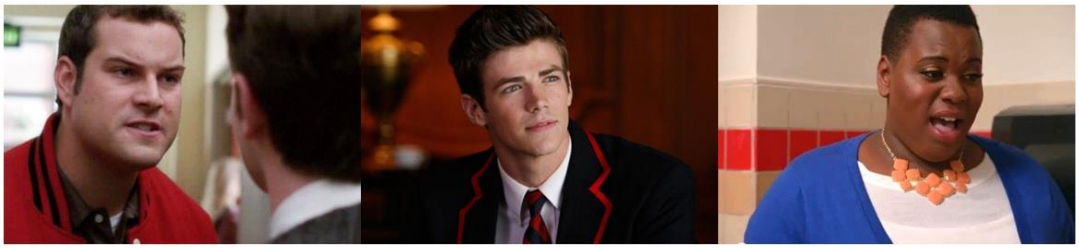
Obr. 90: Beautiful People (Simon Doonan)

Obr. 91: Skins (Maxxie, Naomi, Emilly, Frankie, Aley Henley)

Obr. 92: The Fosters (s1e7)

Obr. 93: The Fosters (s1e12)

Obr. 94: Glee



Obr. 95: Glee

Obr. 96: Glee (s6e13)

Abstrakt

Název práce: *Diskurzivní analýza zobrazování neheterosexuálních teen postav v americké a britské fikční TV tvorbě od počátku 90. let 20. století do současnosti*

Práce předkládá analýzu televizních reprezentací fikčních LGBT+ teen postav v americké a britské tvorbě od počátku 90. let 20. století do poloviny roku 2016. Sleduje především vztah heteronormativní ideologické formy a zobrazování pravidelně se objevujících neheterosexuálních postav. A to v kontextu neoliberálního přístupu k minoritám, s ohledem na generace X a Y jako konzumenty sledovaných pořadů a postav, a se zohledněním proměn v americkém a britském televizním průmyslu. Klíčové je zejména zjištění dvou tendencí v reprezentacích LGBT+ teen identit, a sice asimilace do heteronormativního rámce a tendence subverzivní, která heteronormativní principy nabourává, pojmenovává nebo zcela anihiluje. Druhá z tendencí se začíná systematicky uplatňovat u LGBT+ teen postav s několika výjimkami až v posledních cca 3 letech. Asimilace LGBT+ teen postav se pak od 90. let 20. století pod vlivem požadavků niche publik ovlivněných zejména neoliberalismem, zásadním způsobem proměňuje od demonstrované asimilace po deklarování zdánlivé rovnosti mezi heterosexualitou a homosexualitou (tzv. nastolení homonormativity). V disertaci vycházím z kritické diskurzivní analýzy Teuna A. van Dijka a analyzuji všechny seriály s pravidelnými LGBT+ teen postavami, včetně těch, která nenáleží do žánru teen dramatu. Soustředím se tedy na kon-textuální analýzu reprezentace televizní postavy se zaměřením na analýzu jazykového projevu, umístění postavy v narativu, tematicko-obsahovu strukturu, stejně jako na vnější a vnitřní znaky postavy a okrajově také vliv žánru na LGBT+ teen reprezentace.

Klíčová slova: *TV seriál, minority, LGBT+, TV reprezentace, heteronormativita, diskurzivní analýza, CDA*
Rozsah práce: 398 659 zn (221 nstr.)
Přílohy: *96 obrazových příloh*
Jazyk práce: *česky*

English Summary

Title: *Discourse analysis of non-straight teen characters' representations in US and UK fictional TV series since 1990s' till the present*

This dissertation provides an analysis of LGBT+ teen representations in The U.S. and UK serial TV fiction since 1990's till June 2016. It mainly follows a relationship between heteronormativity and representations of non-straight teen characters in any TV genre (teen drama is not the only genre analysed here). The main focus is located in the context of neoliberal position towards minorities, specifics of generation X and Y consumption of TV content and their social and culture values, and I am also following changes in UK and US TV industry just to name some of the key points. It is important to say that I located two tendencies in LGBT+ teen representations. The first one is a simple assimilation into the heteronormative discourse, and the subversive tendency which goes against heteronormativity either by calling and naming specific rules of heteronormativity, or rejects the normative system completely. The second of the tendencies is beginning to systematically apply as a part of television LGBT+ teen representations in the last 3 years, and mainly in The U.S. Assimilation on the other hand is very common since early 1990's. But it underwent major changes thanks to neoliberalism and niche audiences who challanged TV industry in both countries. It changed from demonstrated assimilation towards seeming declaration of equality between heterosexual and non-heterosexual teen representations (the concept of "new"“homonormativity). I mainly use critical discourse analysis (Teun A. van Dijk) as an analysing tool. I choose to analyze all of the TV series with a regular LGBT+ teen characters, thus I notice some examples of TV series targeted on adults as well. There is a focus on a con-textual analysis of TV character representations pointing towards ways of language expressions, position of a character in TV narrative, thematically-content structure, and external and internal features of LGBT+ teen characters. Marginally I notice the influence of genre in LGBT+ teen representations as well.

Keywords: *TV series, minorities, LGBT+, TV representation, heteronormativity, discourse analysis, CDA*