

Univerzita Palackého v Olomouci

Filozofická fakulta

Diplomová práce

**Teoretické tendence queer recepce v aplikaci na filmovou a fikční
televizní tvorbu: Alexander Doty, Larry Gross, Robert Lang,
Caroline Evans a Lorraine Gamman**

(Theoretical tendency of queer reception in the application on film
and fiction television production: Alexander Doty, Larry Gross,
Robert Lang, Caroline Evans and Lorraine Gamman)

Bc. Kristýna Michaličková

Katedra divadelních a filmových studií

Vedoucí práce: Doc. Zdeněk Hudec, Ph.D.

Studijní program: Teorie a dějiny dramatických umění

Olomouc 2017

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci s názvem *Teoretické tendence queer recepce v aplikaci na filmovou a fikční televizní tvorbu: Alexander Doty, Larry Gross, Robert Lang, Caroline Evans a Lorraine Gamman* vypracovala samostatně pod odborným dohledem vedoucího práce a s uvedením veškerých pramenů a literatury.

V Olomouci dne:

Podpis:.....

Poděkování

Na prvním místě děkuji zejména panu Doc. Zdeňku Hudcovi, Ph.D. za odborné vedení této práce a poskytnutí cenných rad, kterých si velice vážím a které především představovaly pro tuto práci velký přínos. Dále bych ráda poděkovala Pavlíně Michaličkové a Martině Chmelové za pomoc se stylistickou podobou práce.

Obsah

Úvod	5
Teoretická východiska, metodologie a literatura	7
1 Queer, queerness a queer čtení Alexandera Dotyho	17
1.1 Queer autorství.....	22
1.2 Dotyho aplikace queer čtení na vybrané televizní pořady a filmy	24
1.2.1 Queer a lesbické kontinuum v pořadech I Love Lucy, The Mary Tyler Moore Show, Laverne and Shirley a Designing Women.....	25
1.2.2 Queer, gay a bisexuální způsob čtení filmu Kabinet doktora Caligariho	35
2. Queer a LGBT čtení Larryho Grosse.....	41
2.1 LGBT obranné strategie vůči negativnímu přístupu společnosti	43
2.2 Grossova aplikace queer a LGBT čtení na televizní seriál a film	46
2.2.1 LGBT recepce postav v seriálu All in the Family	48
2.2.2 Queer námět, postavy, herecké obsazení a recepce ve filmu Královna Kristýna	53
3. Robert Lang: Muži, mužské vzory a queer čtení	58
3.1 Langova aplikace queer čtení ve spojitosti s maskulinitou na vybraný film.....	59
3.1.1 Queer postavy ve filmu Lví král	60
4. Caroline Evans a Lorraine Gamman: Queer ve vztahu k teorii pohledu	69
4.1 Queer v textu, queer text a queer čtení.....	74
Závěr	78
Seznam použitých zdrojů	83
Seznam obrazových příloh	88

Úvod

Queer jako slovo samotné je ve své podstatě označení, které v současné společnosti již několik let působí neklid. Důvodem je skutečnost, že i přes řadu pokusů, nelze jednoznačně stanovit konečnou definici. Pravda je, že jakýkoliv pokus o definici tohoto pojmu se může jevit jako naprosto zbytečný. Téměř vždy se totiž může objevit něco, co posune pomyslné hranice těchto definic zase o něco dál. Je tedy možná zcela zbytečné se o jakkoli konečnou definici pokoušet. Mnohem zajímavější a možná také prospěšnější je, zabývat se tím, jak v praxi queer využíváme a proč. Jak nás queer ve vnímání ovlivňuje a vůbec, co nás vede k tomu, abychom „něco“ jako queer označili?

V reálném životě se s queer obvykle setkáme v souvislosti s konkrétními osobami,¹ kde je jeho význam obvykle hned jasný a nepřináší nic nového, pouze jiný způsob jak dané osoby označit. Mnohem komplikovanější a zároveň zajímavější je zaměřit se na queer v souvislosti s kulturními texty, které vytváříme a se kterými se setkáváme prakticky každý den. Právě v této sféře se s queer můžeme setkat nejčastěji, ať už je to literatura, hudba, filmy, divadlo a podobně. Téměř vždy jeho projev souvisí se vztahem mezi tvůrci daného textu, textem samotným a konečně také příjemcem textu. A právě s tímto vztahem a konečnou recepcí vůbec získává queer značný prostor a objevuje se v mnoha podobách. Někdy jsou zřejmé na první pohled, jindy mohou (ale nemusí) být odhaleny. Stejně tak může být jeho výskyt záměrný či naopak. V řadě případů se dokonce může stát východiskem pro analýzu komplikovaných textů. Způsobů, jak se queer může projevit (text), jak jej můžeme vidět my (potenciální publika) a jak může být uplatněno (potenciálním tvůrcem) je skutečně mnoho.

Jelikož bývá častým projevem obvykle způsob, jakým se na daný text díváme/jak jej čteme, klade si tato diplomová práce za cíl přiblížit čtenářům teoretické tendence queer recepce. Jejich prostřednictvím je patrné, že i přes odlišné přístupy v rámci totožné oblasti zkoumání, nepředstavuje queer pouhou alternativu, ale naprosto plnohodnotný způsob, jak kulturní texty a vše s nimi související vnímat/číst.

¹ Téměř vždy se jedná o označování LGBTQ+ osob.

Pro dosažení daného cíle však nebude následující text pojednávat o queer recepci a kulturních textech v obecné rovině. Naopak je zaměřen na konkrétní autory a aplikaci jejich teoretických postojů souvisejících s queer recepcí na kulturní texty z oblasti filmu a televize. Vybranými autory pro tuto práci jsou: Alexander Doty, Larry Gross, Robert Lang a dvojice Caroline Evans a Lorraine Gamman. Navzdory odlišným přístupům každého z nich,² všechny propojuje především queer recepce a to i přes to, že je zmiňována u každého jinak a v jiných souvislostech.

Z hlediska strukturace je práce rozdělena na celkem tři základní části. První část zastupuje kapitola *Teoretická východiska, metodologie a literatura*. Druhá část je věnována jednotlivým autorům a vzájemnému porovnání jejich teoretických tendencí v rámci queer recepce. Třetí představuje závěr, jehož cílem je celkové shrnutí všech dosažených poznatků.³

² Caroline Evans a Lorraine Gamman je třeba chápat jako spojenou dvojici autorek, nikoliv dvě jednotlivé autorky.

³ Než přejdu k hlavnímu textu této práce, je vhodné upozornit na několik důležitých poznámek. V celé své práci velmi často využívám zkratku označující lesbické, gay, bisexuální, transsexuální, queer a další identity. Tuto zkratku používám ve dvou variantách a to v současné době běžnější LGBTQ+, kde znamínko + evokuje skutečnost, že možných identit může být mnohem více. Druhou, starší variantou je pak zkratka LGBT. Tu využívám především v souvislosti se samotnými autory. V případě Larryho Grosse je využívání této zkratky specifické také tím, že Gross ji využívá nejen jako souhrnné označení pro minoritu, ale také jako synonymum pro queer. Velmi často tuto zkratku využívá i v případech, kdy se jedná pouze o gay a lesbickou identitu. V rámci celé práce se rovněž uchyluji k využívání generického maskulina. Důvody jsou čistě praktické a stylistické povahy. Věnuji se zde třem mužským autorům a dvěma autorkám. V psaném textu je však velmi neobratné neustálé vypisování slov jako „teoretiků a teoretiček“ případně „odborníků a odbornic“ a v případě diváků „diváků a divaček“. Ačkoliv si uvědomuji, že vzhledem k tématu této práce by bylo vhodnější se ke generickému maskulinu neuchylovat, právě ze stylistických důvodů tak činím, přestože osobně si uvědomuji (především v mluveném projevu), že je v dnešní době důležité využívat obě varianty označení, ať už mužské či ženské. Podobně jako ve své bakalářské práci se zde rovněž uchyluji k využívání uvozovek v případě, kdy zmiňuji jisté věci v heteronormativním kontextu, přičemž se sama neztotožňuji s heteronormativitou, jež je stále pevně ukotvena v současné společnosti. Jedná se například o uvozovkami ohraničená slova jako „normální“, „správný“, „jiný“, „divný“ a podobně.

Teoretická východiska, metodologie a literatura

Ačkoliv by se to mohlo na první pohled zdát, nebyl výběr autorů pro tuto práci zcela náhodný. I přes to, že se každý z nich zaměřuje částečně na něco jiného, prvním a rozhodně ne jediným prvkem, který mají všichni společný, je stejný teoretický základ, ze kterého vycházejí. Tento základ představuje především sociální konstruktivismus, queer teorie, genderová studia a Hallův koncept Kódování/Dekódování ve spojitosti s Fiskovým aktivním divákem.⁴ Tyto teoretické kořeny představují první kritérium výběru samotných autorů a je třeba o nich pojednat alespoň na základní úrovni, přestože se jimi ve zbytku práce nebudu do hloubky dále zabývat.

Podstatou teorie sociálního konstruktivismu je myšlenka, že lidská společnost nefunguje a nevyvíjí se přirozeně, ale je vytvářena/sociálně konstruována lidmi, kteří tuto společnost tvoří. „*Konstruktivismus se snaží ukázat, že mnohé z toho, co považujeme za dané a přirozené, daným být nemusí. I věc přirozená, jako je sexualita, má různé podoby a ty nejsou dány pouze přirozeností. A naopak, pokud některé projevy sexuality považujeme za nepřirozené, neznamená to, že nepřirozenými jsou i z hlediska biologického.*“⁵ Z odborného hlediska se jedná o sociologický přístup, který stojí v opozici vůči esencialismu. Jeho základní myšlenkou je naopak to, že většina jevů včetně sociálních je založena na přírodním základu, který je pevně dán. Na základě esencialismu se pak velmi často zvažuje podstata mužství a ženství, která je z tohoto úhlu pohledu považována za biologicky danou. Jinak řečeno, existuje určitá podstata mužství sdílena všemi muži a ženství sdílena všemi ženami. Zatímco tedy esencialismus preferuje určité přírodní zákonitosti vztažené právě na ženy a muže, u konstruktivismu se spíše setkáváme s tím, že vše kolem nás a dokonce i naše podstata je do značné míry ovlivňována a tedy konstruována sociálně. Kromě toho je třeba uvážit, že rozdílnost mezi tím, co je kulturně dané a naopak přirozené nebo tím co je biologické a co

⁴ Přestože se jednotliví autoři explicitně o jednotlivých teoretických východiskách ve své práci vždy nezmiňují, z jejich myšlenek je na první pohled zřejmé, že s každým z nich do určité míry pracují. Nelze zároveň opomenout, že každý z autorů částečně vychází i z dalších odlišných teorií. To ale nic nemění na skutečnosti, že značná část jejich práce se opírá o stejné základy.

⁵ FAFEJTA, Martin. *Úvod do sociologie pohlaví a sexuality*. 1. vyd. Věrovany: Nakladatelství Jan Piszkiwicz, 2004. 161 s. 14. ISBN 80-86768-06-6.

sociální, je relativní. Ve skutečnosti totiž tvoří jeden jen těžko oddělitelný, vzájemně propojený celek.⁶

Z podstaty sociálního konstruktivismu dále vychází queer teorie, jejímž předmětem zájmu je především lidská identita a její zkoumání. Podle queer teorie je identita sociálně konstruovaná a proměnlivá. V souvislosti s identitou zahrnuje také myšlenky zabývající se lidskou sexualitou a genderovými otázkami. Ke queer teorii se pak vždy váže problematika sexuálních menšin případně takových identit, které jdou proti sociálním normám. Její počátky spadají do poloviny osmdesátých let minulého století a jsou úzce spjaté s AIDS aktivismem. Mezi základní teoretiky queer teorie pak patří například Teresa de Lauretis, která jako první pojem queer teorie použila v roce 1991, dále Judith Butler, David Halperin, Diana Fuss, Eve Kosofsky Sedgwick nebo Michael Warner a další.

Zmiňovaná Judith Butler je pak sama o sobě připomínkou studia zabývajícího se genderem, který souvisí jak se zmiňovaným sociálním konstruktivismem, tak queer teorií. Je to právě gender, který kromě jiného hraje důležitou roli v rámci čtení kulturních textů. Protože při samotném čtení je nejdůležitější nejenom to, kdo text vytvořil a kdo jej následně čte, ale za zásadnější je v tomto ohledu možné považovat otázku, kým je ona osoba, která text vytvořila nebo jej následně přečetla. Gender sám o sobě lze charakterizovat jako sociální konstrukci pohlaví. „*Termínem gender označujeme kulturní a sociální stereotypy a očekávání, které se pojí k jednotlivým pohlavím. Gender je sociální konstrukt a jako takový se mezi společnostmi liší a lze ho sociálně měnit. [...] Není pevný, závazný je pouze na základě sociálních norem. Jde o roli, ke které každý může přidávat vlastní obsah. Není dopředu dáno, jaká jeho podoba je správná nebo špatná. Přitom je nám vštěpován od narození a stává se součástí naší identity.*“⁷ Judith Butler se pak za předpokladu konstrukce sexuality zabývá zejména vztahem mezi genderem a pohlavím, přičemž dochází k závěru, že gender a pohlaví funguje jako určitý druh performance, na jejímž základě vznikají genderové identity. Ty jsou pak samy o sobě určitým druhem nápodoby, takže nelze o žádné říci, že je skutečnější, než identita jiná.⁸ Problematika genderu ve spojitosti s identitou je záležitostí, se kterou se v rámci studia queer recepce není možné nasetkat. U všech

⁶ Tamtéž s. 23.

⁷ Tamtéž s. 30.

⁸ Více v: BUTLER, Judith. *Gender Trouble: Feminism and Subversion of Identity*. 2. vyd. New York: Routledge, 1990. 172 s. ISBN 0-415-90042-5.

zvolených autorů je problematika genderu neopomenutelnou záležitostí, na kterou vždy berou v rámci vlastního zkoumání ohled.

Z teorií médií je pak pro queer čtení zásadní již zmiňovaný koncept kódování a dekódování Stuarta Halla a pojem aktivní divák Johna Fiska. Podstata kódování a dekódování přímo souvisí s mediálními texty a způsobem jakým publika přijímají obsahy daných textů. Jinak řečeno, jakým způsobem publika dekódují předkládané obsahy. Stuart Hall vymezuje celkem tři druhy dekódování a sice: dominantní, dohodnutý a opozitní. „*Kódy zakódování a dekódování nemusí být perfektně symetrické. Stupně symetrie – to znamená stupně pochopení a nepochopení v komunikační výměně – závisí na stupních symetrie/asymetrie (vztazích rovnocennosti) ustanovených mezi pozicemi zosobnění, tvůrcem kódu a dekódovatelem-příjemcem.*“⁹ Zatímco první z nich spočívá v tom, že diváci dekódují/přijímají daný obsah tak, jak jim je předkládán, dohodnutý způsob už spočívá v tom, že diváci sice přijímají obsah textu tak, jak jim je předkládán, ale už proti němu mají určité výhrady. Opozitní způsob dekódování jde pak zcela proti stanovenému významu určitého obsahu a díky zkušenostem umožňuje publiku dekódovat daný obsah tak, že si do něj vkládají své vlastní významy. Třetí způsob je pro podstatu queer čtení nejdůležitější. Souvisí s ním také princip aktivního diváka Johna Fiska, který spočívá v odmítání pasivity diváků v souvislosti s televizními obsahy.¹⁰ Fiske naopak vyzdvihuje aktivní přístup k mediálním obsahům a kromě principu opozitního způsobu dekódování mediálního obsahu vyzdvihuje také důležitost sociálních kategorií, které dekódování podmiňují.¹¹

Zatímco sociální konstruktivismus, queer teorie a genderová problematika obecně, představují pro zvolené autory jakýsi nutný základ, bez kterého se ve své práci neobejdou, představují Hallův model Kódování/Dekódování a Fiskeho aktivní diváctví jistý krok k praxi, jak v rámci jednotlivých zkoumání pracovat nejen s danými kulturními texty, ale především s těmi, kdo je vytváří a jak už bylo řečeno také s těmi, komu jsou následně předkládány. Tato skutečnost mě přivádí ke druhému kritériu samotného výběru jednotlivých autorů. Každý z vybraných

⁹ HALL, Stuart. *Encoding/Decoding [Kódování/dekódování]*. IN HALL, Stuart (ed.). *Culture, Media, Language*. London: Routledge, 1980, s. 119 ISBN: 0-415-07906-3.

¹⁰ FISKE, John. *Television Culture*. 2. vyd. Abingdon: Routledge, 2011. 358 s. ISBN: 978-0-415-59647-3.

¹¹ Jedná se zejména o rasu, věk, náboženství, sociální postavení, sexuální orientaci, profesi, vzdělání a podobně.

se ve své podstatě zabývá podobným problémem. Jak již bylo řečeno, pro všechny je do značné míry zásadní především vztah mezi tvůrcem kulturního textu, textem samotným a příjemcem obsahu tohoto textu. V souvislosti s queer a především queer čtením je třeba zdůraznit, že ne všichni zvolení autoři přímo pracují s využitím těchto označení ve spojitosti s příklady, které ve svých textech využívají pro demonstraci vlastních klíčových tezí. Zásadní je pro všechny především ta skutečnost, že se do značné míry zabývají stejným problémem, ale přistupují k němu jinak. V rámci recepce je možné setkat se u každého z nich s podobnou škálou otázek, na které buď hledají nové odpovědi, nebo demonstrují ty, již dávno objevené. Obvykle se jedná o následující: *S jakým záměrem vznikají určité kulturní texty a čím vlastně jsou pro potenciální publika?*, *Jak se na takové texty máme dívat?*, *Jak se na ně ve skutečnosti díváme a co to o nás vypovídá?* a konečně: *Jak toto „dívání se“ můžeme charakterizovat?* V přímé souvislosti s queer se pak nabízí další neméně důležitá otázka a sice: *Je možné jako queer označit to, na co se díváme, nebo je queer právě onen způsob dívání se, který využíváme?*

Různé přístupy a cíle těchto autorů si pro naplnění zadání této diplomové práce žádají specifický přístup. Jeho základem je nejen analýza základních textů jednotlivých autorů, ale zároveň jejich vzájemné porovnání, které by srozumitelně poukázalo na podobnosti i rozdílnosti mezi autory.

Úkolem analýzy v této práci je přehledně a jasně rozebrat koncepty jednotlivých autorů, jež jsou následně podpořeny aplikací na různě zvolené příklady z televizní a filmové tvorby. Prvním rozebíraným autorem je Alexander Doty, jehož přístup je s ohledem na téma této práce nejkomplexnější. Na rozdíl od ostatních má pro něj queer zcela zásadní význam, který se snaží na základě stanovených definičních předpokladů doložit na vybraných příkladech. V rámci analýzy jeho přístupu ke queer a queer čtení pracuji především s jeho publikacemi *Making Things Perfectly Queer: Interpreting Mass Culture*¹² a *Flaming Classics: Queering the Film Canon*.¹³ Obě tyto knihy jsou z hlediska queer recepce v souvislosti s filmem a televizní tvorbou významné v tom, že Doty se snaží svůj přístup ke queer čtení demonstrovat na vybraných příkladech z filmové či televizní tvorby, případně na samotných hercích či tvůrcích těchto mediálních textů. Velmi často

¹² DOTY, Alexander. *Making Things Perfectly Queer: Interpreting Mass Culture*. 2. vyd. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997. 146 s. ISBN 0-8166-2244-2.

¹³ DOTY, Alexander. *Flaming Classics: Queering the Film Canon*. 1. vyd. New York: Routledge, 2000. 194 s. ISBN 0-203-90274-2.

pracuje například s dochovanými výpověďmi předních aktérů, cituje z popularizačních studií a nezřídka se uchyluje k vlastním vzpomínkám na první dojmy z daného filmu či pořadu. Jeho způsob práce tak není striktně akademický a právě díky tomu se ve svých rozborech dokáže přizpůsobit možnému způsobu vnímání širokých a především různorodých publik. Tímto způsobem efektivně dokládá, že v souvislosti s vnímáním/čtením předkládaných textů není možné pevně stanovit hranice mezi žádoucím¹⁴ a alternativním – queer čtením, protože možností pro pochopení daného textu je mnoho. Za zcela zásadní pasáže z obou Dotyho knih považuji zejména úvodní části, kde se Doty velice přehledně a hlavně srozumitelně snaží o vymezení významu queer a queer čtení.¹⁵ Dále je to kapitola věnovaná autorství a členění režisérů podle toho, do jaké míry jsou jejich filmy a také oni sami vnímáni jako queer autoři.¹⁶ V dalších jednotlivých kapitolách, především v knize *Flaming Classics*, propojuje Doty jednotlivé druhy identit s vhodně vybranými filmovými příklady, jejichž prostřednictvím pak dále rozvádí možnosti využívání queer případně queerness.¹⁷ Kromě toho věnuje velkou pozornost právě způsobům, jak je možné vybrané texty vnímat a jak je skutečně publika často interpretují. Na rozdíl od Dotyho přistupují ostatní autoři ke queer jako k již pevně etablovanému a definovanému termínu. Kromě Dotyho, který mu jediný připisuje více než jeden význam, jej využívají obvykle ve spojitosti s genderem a především LGBTQ+ identitami. Přestože každý tak činí odlišným způsobem, společnou pro všechny včetně Alexandera Dotyho zůstává tendence vnímat a používat tento termín v souvislosti se čtením různorodých mediálních textů.¹⁸

Zatímco Doty se zabývá queer ve snaze vysvětlit a následně demonstrovat jeho možné způsoby využití v souvislosti s následnou diváckou recepcí, druhý autor v pořadí - Larry Gross si přímo volí jeden možný způsob využití queer prostřednictvím kterého následně poukazuje nejen na vývoj filmových a televizních textů, ale také na samotný způsob, jakým byly tyto texty následně vnímány, a to

¹⁴ Z hlediska heteronormativní společnosti preferovaným čtením.

¹⁵ DOTY, Alexander. *Flaming Classics: Queering the Film Canon*. 1. vyd. New York: Routledge, 2000. s 6-7.

¹⁶ DOTY, Alexander. *Making Things Perfectly Queer: Interpretig Mass Culture*. 2. vyd. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997. s 17-38.

¹⁷ Queerness je termín, který Alexander Doty hojně využívá. Může být překládáno jako například teploušství. Významově má však blízko ke queer. Oba pojmy doslovně nepřekládám a ponechávám jim původní tvar.

¹⁸ Obvykle se jedná převážně o televizní a filmové pořady, přestože někteří z autorů uvádí okrajově také další typy mediálních textů jako je psaná literatura, rozhlasové pořady, reklamy či obrazy.

nikoliv různorodými publiky, ale konkrétně danou částí minoritního publika. V centru jeho zájmu stojí ryze LGBT publika, nikoliv jedinci, kteří se identifikují jako queer na základě některé z možných definic, které ve svých publikacích uvádí Alexander Doty. Přestože Larry Gross neodmítá Dotyho postoj ani nezavrhuje široké možnosti queer, v jeho zájmu je především vztah médií, minoritní a majoritní společnosti. Z hlediska zkoumání toho, jakým způsobem minoritní publika reagují na předkládané filmové a televizní obsahy, pak vymezuje čtyři hlavní typy reakcí, které jsou u těchto publik nejčastější. Jedná se o internalizaci, odstoupení, podvracení a sebedefinici.¹⁹ Z hlediska Grossových publikací, ze kterých pro tuto práci čerpám, vycházím zejména z knihy *Up from Invisibility: Lesbians, Gay Men, and the Media in America*²⁰ a dále ze sborníku *The Columbia Reader on Lesbians and Gay Men in Media, Society, and Politics*,²¹ který spolu s Larry Grosseem spolueditoval James D. Woods. Právě v těchto dvou publikacích je jasně patrný Grossův zájem jak o LGBT menšinová publika, činnost médií, tak o společensko-historický kontext především na území USA. Důležitým specifikem u Larryho Grosse je, že se na problematiku LGBT v souvislosti s médii a společností nedívá objektivním ale ryze subjektivním způsobem, tedy tak, že sám sebe řadí k LGBT publiku. Na jeho práci je ovšem nejvíce podstatné to, že se zaměřuje právě na způsoby recepce určité, v tomto případě minoritní skupiny, která se přímo váže ke queer. V tomto směru je pak také důležité, že Gross vnímá samotné queer často jako synonymum k LGBT. V případech, kdy mluví o způsobech recepce, tak nemluví o queer recepci, ale spíše o LGBT recepci. I to je však možný způsob, jak queer využít.

Práce třetího autora – Roberta Langa je pak v tomto ohledu ještě více ohraničená, neboť z hlediska samotné recepce je jeho prioritou ještě užší výsek publik, konkrétně mužské publikum. Podobně jako Larry Gross ani Robert Lang nevěnuje velkou pozornost tomu, jak a do jaké míry je možné queer využívat. Naopak. Queer je pro něj jeden z osvědčených způsobů, který lze v rámci různorodého zkoumání recepce použít. V jeho knize *Masculine Interest:*

¹⁹ Jedná se v podstatě o čtyři různé strategie minoritních publik vůči předkládaným textům. Detailněji se jimi budu zabývat v kapitole věnované právě Larrymu Grosseovi.

²⁰ GROSS, Larry. *Up from Invisibility: Lesbians, Gay Men, and the Media in America*. New York: Columbia University Press, 2001. ISBN 0231119534.

²¹ GROSS, Larry. FADERMAN, L. *The Columbia Reader on Lesbians and Gay Men in Media, Society, and Politics*. 1. vyd. New York: Columbia University Press, 1999. ISBN 0231104472.

*Homoerotics in Hollywood film*²² je jeho zřejmým cílem prozkoumat vybrané filmové texty v souvislosti s mužským způsobem „dívání se“ a samotnou mužskou maskulinitou. Konkrétně se jedná o snímky: *Lví král (The Lion King, Rob Minkoff a Roger Allers, 1994)*, *Nejnebezpečnější hra (The Most Dangerous Game, Irving Pichel, Ernest B. Schoedsack, 1932)*, *Psanec (The Outlaw, Howard Hughes, Howard Hawks, 1943)*, *Líbej mě až k smrti (Kiss Me Deadly, Robert Aldrich, 1955)*, *Půlnoční kovboj (Midnight Cowboy, John Schlesinger, 1969)*, *Vnitřní vesmír (Innerspace, Joe Dante, 1987)*, *Batman a Robin* (nespecifikováno, Lang se zmiňuje jak o samotném komiksu, tak o filmových verzích), *Mé soukromé Idaho (My Own Private Idaho, Gus Van Sant, 1991)* a *Jerry Maguire (Cameron Crowe, 1996)*. Kromě toho hraje v jeho práci zásadní roli žánrové určení vybraných filmů. Postupně se také opět dostává k otázkám spojenými s queer a queer filmem, přičemž se zaměřuje především na souvislosti mezi queer a mužskou homosexualitou. Zcela tak opomíjí ostatní typy identit. V tomto směru je možné jej opět srovnat s Grossem, který se také do značné míry zabývá výhradně mužskou, případně ženskou homosexualitou.

Dvojice autorek – Caroline Evans a Lorraine Gamman, která výběr autorů pro tuto práci uzavírá, pak podobně jako Alexander Doty svým způsobem vrací queer do širšího spektra použití a to hlavně vzhledem k tomu, že se prostřednictvím zkoumání a revize teorie pohledu opět zaměřují na různorodá publika včetně LGBTQ+. V jejich odborné studii *The Gaze Revisited, or Reviewing Queer Viewing*²³ se zaměřují především na revizi a kritiku teorie pohledu (gaze theory). Samotný text je rozdělen na dvě základní části, díky čemuž autorky postupně směřují od obecných otázek a informací spojených se základními myšlenkami v rámci teorie pohledu směrem k otázce týkající se pojmu queer a jeho uplatnění v problematice „dívání se“. První část textu pojmenovaná *Gaze Theory Revisited* je zaměřena nejen na obecné myšlenky a mylné výroky v oblasti teorie pohledu, ale především na práce známých teoretiků, kteří se touto problematikou zabývali a kteří proto bývají v této souvislosti nejčastěji citováni. Autorky však pouze netlumočí podstatu jejich práce, naopak se snaží o objasnění jejich základních

²² LANG, Robert. *Masculine Interests: Homoerotics in Hollywood film*. 1. vyd. New York: Columbia University Press, 2002. 381 s. ISBN 0-231-11301-1.

²³ EVANS, Caroline. GAMMAN, Lorraine. *The Gaze Revisited, or Reviewing Queer Viewing*. In: *A Queer Romance: Lesbians, gay men and popular culture*. London: Routledge, 1995. 12-61. ISBN 0-415-09617-0.

myšlenek a také o jejich zhodnocení a případné vymezení se vůči nim. Kromě toho obsahuje tato část také témata spojená s teorií pohledu z hlediska příslušnosti k rase či sexuální orientaci, což v podstatě představuje plynulý přesah do druhé části celého textu. Zde se autorky zabývají především otázkou do jaké míry nás, jako diváky, reprezentuje naše pozice. Jinak řečeno, mluvíme-li například o pohledu muže na ženu, měli bychom být schopni definovat, kdo je to muž a kdo žena a stejně tak pohybujeme-li se v rozmezí jiných společenských kategorií. Samotná druhá část textu nazvaná *Afterthoughts: Reviewing Queer Viewing* se dále věnuje otázkám identity a genderu, přičemž se znovu zabývá myšlenkami Judith Butler, s čímž souvisí také sociální konstruktivismus a konečně také queer teorie. Dále se zde objevuje problematika pojmu „genderfuck“, což je v podstatě pojem týkající se genderové nestability, kdy základ může představovat myšlenka, že z hlediska společnosti nezáleží na genderovém určení, ale na tom, jak se sami projevujeme bez ohledu na gender. Ani zde se pak autorky nevyhnou queer a především pak označení „queer gaze“, které vychází z podstaty queer, souvisí s queer teorií a opět se zde váže především na příklady z televizní a filmové tvorby, kdy je zkoumán vztah mezi daným kulturním textem a čtenářem, přičemž důležitý je nejen obsah textu a myšlení, případně identifikace čtenáře, ale také kontext související jak s textem, tak se způsoby vnímání čtenářů.

Rozbor teoretických konceptů u vybraných autorů vytváří v samotné práci jistou logickou posloupnost. Jak už ale bylo zmíněno, tato analýza představuje pouze jeden ze dvou přístupů, jak dosáhnout celkového naplnění stanoveného cíle. Vzájemné srovnání vybraných autorů představuje druhý a ne méně jednoduchý úkol této diplomové práce.

V rámci komparace se proto soustředím zejména na to, jak jednotliví autoři na queer čtení nahlíží či jak s ním přímo pracují v souvislosti s příklady z filmové a televizní tvorby, které si pro své teoretické koncepty zvolili. V procesu vzájemného porovnání pak vycházím zejména z knihy *Úvod do komparatistiky*²⁴ autorky Angeliky Corbineau-Hoffmann. Tato publikace obsahuje především základní informace o komparatistice jako takové a její základy jsou přehledně

²⁴ HOFFMANN, C. Angelika. *Úvod do komparatistiky*. 1. vyd. Praha: Akropolis. 2008. 208 s. ISBN 978-80-86903-78-1.

vysvětleny především na konkrétních příkladech z oblasti poezie.²⁵ I přesto lze s některými teoretickými základy této publikace efektivně pracovat i v souvislosti s akademickými texty autorů, vybraných pro tuto diplomovou práci. Stěžejní je především kapitola s názvem *Zkoumání vlivu, působení a recepce*, která je příznačně věnována právě triádě pojmů a to: *vliv, působení a recepce*.²⁶ Právě zde se Angelika Corbineau-Hoffmann zabývá důležitými principy, které je možné využít nejen ve sféře lyrických literárních textů, ale i v rámci odborných literárních textů. Stejně tak je možné je aplikovat v textech neliterární povahy, tedy dalších kulturně-mediálních textů.

Podle Hoffmann pojí *vliv, působení a recepci* dohromady velmi úzký vztah a v první řadě je důležité uvědomit si, co tyto pojmy znamenají jednotlivě. Hned u prvního pojmu je nutné zdůraznit, že jedním ze základních předpokladů *vlivu* jsou například dvě díla. První, které *vliv* dává a druhé, které ho přijímá.²⁷ Jak sama uvádí, „*vlivy mohou vycházet z jednotlivých děl a autorů, mohou ovšem plynout již z žánrů, uplatňovat se v jednotlivých epochách nebo mezi různými zeměmi – příkladů se nabízí bezpočet [...]*“.²⁸ Vztáhnou-li podstatu *vlivu* na mnou zvolené autory pro tuto diplomovou práci, jedná se zejména o stejný teoretický základ, ze kterého všichni vycházejí. Pro vzájemné srovnání je rovněž důležité uvědomit si, že v souvislosti s vlivem není mezi vybranými autory spojitost. Přestože je možné například u Larryho Grosse nalézt zmínky o práci Alexandera Dotyho, nevyplývá z jeho textů, že by z Dotyho čerpal, nebo jím byl přímo ovlivněn. U ostatních autorů je situace totožná. Ačkoliv můžeme nalézt známky toho, že jednotliví autoři mají o sobě jisté povědomí, navzájem se ve svých teoretických tendencích příliš neovlivňují.

Zcela jinak lze pracovat s pojmem *působení* a to nejen obecně, ale rovněž ve spojitosti s vybranými autory. Působení se totiž vztahuje přímo na příjemce daného textu. „*Pro působení platí, že setkání s dílem není produktivní v uměleckém smyslu. Působení sice nemusí být beze slov, ale přesto nezanechává umělecký*

²⁵ Hoffmann objasňuje problematiku komparatistiky například prostřednictvím básní Huga von Hofmannsthal, Charlese Baudelaira či Stefana George.

²⁶ HOFFMANN. C. Angelika. *Úvod do komparatistiky*. 1. vyd. Praha: Akropolis. 2008. 208 s. 65-82.

²⁷ Hoffmann v celé knize pracuje pouze na úrovni psané literatury, na které vždy jednotlivé pojmy demonstruje. Obecně se však jedná o takové vysvětlení pojmu, které je možné převádět i na jiné – neliterární texty. Například na filmové dílo, divadelní inscenaci, televizní pořad, atd.

²⁸ Tamtéž, s. 66-67.

impulz a probíhá pouze jako citová či rozumová reakce příjemce.“²⁹ Právě působení stojí v centru zájmu všech zvolených autorů a to bez ohledu na to, čím se konkrétně ve svých odborných textech zabývají nebo jaké konkrétní příklady z filmové či televizní tvorby si volí. U každého z nich je možné setkat se s tendencí postihnout to, jak dané kulturní texty působí na určitá publika. Liší se ovšem právě v zaměření na typy těchto publik.

Recepce by se pak dala chápat jako pojem, který do sebe vtahuje jak vliv, tak působení. V podstatě se jedná o jakousi formu dialogu, který probíhá „*mezi dílem a čtenářem, ale také mezi čtenářem a autorem.*“³⁰ To, co je pro recepci naprosto zásadní a co také vyplývá z uvedeného výroku, je skutečnost, že se vždy jedná o vztah založený na aktivním přístupu daného čtenáře. Všichni vybraní autoři berou tento fakt na vědomí a pracují s ním. Tímto způsobem je možné charakterizovat recepci obecně. Ve spojitosti s queer už se ovšem jedná o specifickou recepci, která vychází ze samotné podstaty queer. V podstatě se jedná o takový způsob zmiňovaného dialogu mezi dílem-čtenářem a čtenářem-autorem, který se nějakým způsobem vymyká všeobecnému očekávání. U každého z vybraných autorů queer recepce rezonuje na odlišných úrovních. Vždy je tam ale nepopíratelně přítomna. Základním úkolem komparace vybraných autorů je proto zjistit, jakým způsobem ji oni sami vnímají a jak s ní konkrétně pracují.

Lze předpokládat, že každý z jednotlivých přístupů ke queer recepci bude přinášet výsledky, které budou u jednotlivých autorů žádoucí nejen v rámci jejich vlastního předmětu zkoumání, ale také v souvislosti s podstatou samotné queer recepce. Zároveň je možné očekávat, že různé využití queer recepce může poukázat i na její nedostatky. Ty paradoxně mohou spočívat právě ve zdánlivé nedefinovatelnosti samotného pojmu queer.

²⁹ Tamtéž, str. 67.

³⁰ Tamtéž, str. 78.

1 Queer, queerness a queer čtení Alexandera Dotyho

Jak již bylo řečeno, nesporné specifikum queer jako takového spočívá především v četnosti významů, které může představovat. Paradoxně jsou však všechny možné varianty těchto významů velmi často redukovány na prosté zastřešující označení LGBTQ+.³¹ Přestože se nejedná o chybné využití, odvádí mnohdy pozornost od dalších možností, jak queer využít. Každé možné využití s sebou samozřejmě nese také komplikace, které obvykle spočívají v současné většinové heteronormativní společnosti. Podstatou heteronormativního vnímání je časté striktní kategorizování nejen identity, ale také produktů společnosti a to na základě sociálně konstruovaných pravidel.³²

Alexander Doty si je této skutečnosti vědom a již v úvodu obou svých publikací pracuje s faktem, že queer je možné sice vnímat jako zastřešující označení pro LGBTQ+, ale nelze opomíjet jeho významy a také vlastní vývoj v kontextu masové kultury. V prvním případě se Doty snaží v podstatě o definici queer coby termínu prostřednictvím šesti různých způsobů uplatnění a to:

1. Jako synonymum pro gay, lesbický, bisexuální.
2. Různými způsoby jako zastřešující termín.
 - a) při slučování pojmů lesba, a/nebo gay, a/nebo bisexuální s malou, případně žádnou pozorností na rozdíly mezi nimi (stejně jako využití „gay“ pro označení leseb, gay mužů a někdy také bisexuálů, transsexuálů a transgenderů)
 - b) k popisu široké škály odlišných neheterosexuálních pozic, jež jsou navzájem v juxtapozici
 - c) k navržení takových překrývajících se oblastí mezi lesbickými, a/nebo gay, a/nebo bisexuálními, a/nebo jinými neheterosexuálními pozicemi
3. K popisu neheterosexuální práce, pozic, potěšení/slastí a čtení lidí, kteří nesdílejí stejnou „sexuální orientaci“ jako je v textech, jež produkují nebo přijímají (například heterosexuální vědec může psát práci, ve které ona/on píše o filmu Gus Van Santa *Mé soukromé Idaho*, nebo někdo, kdo je gay může pociťovat queer potěšení u lesbického filmu *Pouštní srdce*).

³¹ V tomto případě se může jednat jak o identitu, tak například o jakýkoli kulturní text.

³² Zde mám na mysli především konstrukty týkající se genderu nebo například rasy či samotné sexuální orientace jedince nebo dané minoritní skupiny/komunity.

4. K popisu jakýchkoli nenormativních vyjádření genderu, včetně těch spojených s heterosexuálitou.
5. K popisu neheterosexuálních věcí, které nejsou čistě označeny jako gay, lesbické, bisexuální, transsexuální nebo transgenderové, ale jež zmiňují nebo naznačují jednu z těchto kategorií často ve vágním, matoucím nebo nesouvislém/nesrozumitelném způsobu (například: Buffalo Bill ve filmu *Mlčení jehňátek* nebo charakter Katharine Hepburn v *Sylvii Scarlett*).
6. K popisu takových aspektů diváctví, kulturních čtenářů, produkce a textového kódování, které zdánlivě ustanovují prostory, jež nejsou popisovány a nepatří k chápání kategorií genderu a sexuality jako je heterosexuální, gay, lesbický, bisexuální, transsexuální nebo transgenderový, jako queerness je zde chápáno to, co je mimo stanovené genderové a sexuální kategorie, ne výsledek vágního nebo matoucího kódování či pozic (rval bych se za to, že film Jacka Smitha *Flaming Creatures* je queer avantgardní film podle této definice).³³

Prostřednictvím tohoto výčtu je možné povšimnout si dvou důležitých aspektů. Prvním je Dotyho potvrzení dobře známé skutečnosti, že queer může a často také je širokým okolím chápáno v podstatě jako synonymní označení pro slova jako gay, lesbický, bisexuální, transsexuální, apod. V podstatě zde funguje podobným způsobem jako obecné označení „homosexuál“/“homosexuální“, kdy se obojí mnohdy používá jak v případech týkající se lesbické tematiky, tak gay tematiky.³⁴ Druhým zásadním aspektem je, že queer se uplatňuje i v situacích, které nejsou v rozporu s heteronormativem a naopak vycházejí z ryze heterosexuálního, tedy společensky uznávaného/“normálního“ prostředí. V souvislosti s queer čtením tato skutečnost znamená především to, že queer čtení samotné není pouze alternativní způsob vnímání kulturních textů, ale naopak je v podstatě na totožné úrovni jako většinový způsob vnímání. To samo o sobě naznačuje nejen to, že způsobů, jak queer uplatnit je nekonečně mnoho,³⁵ ale především zpochybňuje samotnou existenci queer. Zde mám na mysli především situace, kdy „jinakost“

³³ DOTY, Alexander: *Flaming Classics: Queering the Film Canon*. London, New York: Routledge, 2000, s. 6-7.

³⁴ Zřídka je možné setkat se s tímto použitím také v případě bisexuality či transsexuality. V tomto směru se však jedná spíše o špatné využití, které obvykle pramení ze špatné či nedostatečné obeznamování s danými pojmy.

³⁵ Tuto možnost Alexander Doty striktně odmítá a tvrdí, že queer nelze chápat jako bezbřehý pojem. Ne vše, co se vymyká normě, je možné chápat jako queer.

vešla v široké povědomí, začala být chápána jako běžná a tím v podstatě ztratila to, co ji činilo „něčím zvláštní“. Jednoduše řečeno, to, co bylo na začátku možné označit jako queer, se stalo natolik společensky známé, až se to stalo součástí společenské normy.³⁶

Z hlediska samotného vývoje queer uvádí Doty celkem tři důležité vývojové sféry, které queer zahrnují. „[...] *Queerness masové kultury se vyvíjí ve třech oblastech: (1) oblast vlivů v průběhu výroby textů; (2) oblast historicky specifického kulturního čtení a využití textů sebeidentifikovaných gayů, leseb, bisexuálů, queer osob; (3) oblast osvojení recepčních postojů, které mohou být určitým způsobem zvažovány jako queer bez ohledu na vlastní prohlášení o sexuální a genderové příslušnosti.*“³⁷ Doty mluví také o čtvrté sféře, ve které figurují queer texty samotné. Tato oblast je ale oproti předchozím třem méně důležitá a to z toho důvodu, že texty obsahují queer stejně tak jako je obsahovat nemusí. Není tedy potřeba vytyčovat tuto zřejmou skutečnost jako další samostatnou vývojovou oblast.³⁸ Na druhou stranu nelze opomíjet Dotyho důležitý postřeh týkající se přítomnosti queer v kulturních textech. Jde v podstatě o to, že ačkoliv je většina těchto textů produkována pro majoritu, paradoxně se jedná pouze o průměr všech jedinců, kteří se k těmto textům dostanou. Příčina samotná tkví v propojení všech tří zmiňovaných sfér, prostřednictvím kterých je patrné, že queer se v různých podobách neobjevuje v rámci výroby textů či recepce pouze výjimečně, ale je jejich nepopíratelnou součástí. Jeho přítomnost si v rámci recepce neuvědomují výhradně LGBTQ+ jedinci, ale mohou ji vnímat i heterosexuální jedinci. V tomto směru se ovšem nemusí nutně jednat o čistě pozitivní způsob queer recepce. Reakce na text a jeho queer obsah může být i negativní. Podstatný je ovšem fakt, že takový jedinec si přítomnost „něčeho nenormálního“ velmi dobře uvědomuje.

To, čemu se Doty snaží vyhnout je začlenění queer a jeho významu do systému kategorií, který je stále využíván. V tomto směru je velmi důležité

³⁶ Jako příklad je možné uvést dvojí kódování v seriálu *Xena: Warrior Princess* (1995-2001). Queer prvky založené na intimních momentech mezi ústřední dvojicí postav se postupně začaly v seriálu objevovat s takovou samozřejmostí, že v podstatě přestaly být queer a staly se běžnou součástí seriálového narativu. Naopak do popředí vystoupila řada jiných momentů, které se etablovaly jako queer. Více v: MICHALIČKOVÁ, Kristýna. *Koncept „queer čtení“ Alexandera Dotyho a jeho aplikace na seriál Xena: Warrior Princess*. Bakalářská práce, Filozofická fakulta, Olomouc: Univerzita Palackého, 2014.

³⁷ DOTY, Alexander. *Making Things Perfectly Queer: Interpreting Mass Culture*. 2. vyd. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997. s. xi.

³⁸ Tamtéž s. xi.

si uvědomit, že jeho nespornou výhodou je, že existuje mimo zažité kategorie. V souvislosti s filmovou tvorbou či populární kulturou je důvod zřejmý. Jako příklad je možné uvést jakýkoli film, jehož obsah není na první pohled nijak v rozporu s uznávanými společenskými normami. Jinými slovy, jeho obsah je heteronormativního charakteru. Znamená to, že jej sledují a že je primárně určen pouze heterosexuálnímu publiku? Nikoli. To samé platí i u filmů kategorizovaných jako LGBTQ+. Stejným způsobem nelze jednoznačně kategorizovat cokoli, co je/mohlo by být queer a tím pádem výhradně určené pouze pro queer jedince. Tímto způsobem Doty prostřednictvím queer v podstatě napadá smysluplnost jakéhokoli kategorizování. Otázkou ovšem je, kde to, co vnímáme jako queer ve skutečnosti vzniká. Je to výsledek práce tvůrců daného obsahu, je to v textu samotném nebo je to výhradně záležitost recepce? První případ odkazuje především k sebeidentifikaci daného tvůrce buď v rámci LGBTQ+, nebo mimo ni. Ovšem toto vysvětlení se jeví jako velmi zjednodušující. Jak říká sám Doty: „*Víme, že lidská sexualita a erotické situace nejsou vždy projeveny tak zjevně nebo jasně.*“³⁹ Přestože u některých tvůrců či režisérů je jejich sexuální orientace veřejně známá, není to tak vždy. Kromě toho jako queer je často označen právě takový text, o kterém to nikdo včetně samotného tvůrce či režiséra nečeká. Stejně tak by bylo absurdní kategorizovat tvorbu jako čistě LGBTQ+ nebo queer dílo u tvůrce/režiséra identifikujícího se buď jako queer či LGBTQ+.⁴⁰ V případě textu samotného se také nemusí vždy jednat pouze o text explicitně obsahující LGBTQ+ prvky. Na to ostatně upozorňuje Doty již ve svém výčtu uvedeném výše v této kapitole. Podobné je to i se samotnou recepcí. I zde je třeba brát ohled na fakt, že queer není něco, co by registrovali pouze LGBTQ+ jedinci. Samozřejmě se jich to týká, ale queer zasahuje daleko širší sféru.⁴¹ Queer čtení nelze chápat jako záměrnou činnost LGBTQ+ publik toužících vidět queer aspekty tam, kde nejsou a tím způsobovat „paniku“ mezi čistě heterosexuálním publikem. Doty mimo jiné zmiňuje další aspekt tohoto problému a to: „[...] *jen*

³⁹ DOTY, Alexander. *Flaming Classics: Queering the Film Canon*. 1. vyd. New York: Routledge, 2000. s. 5.

⁴⁰ Této problematice se budu více věnovat v následující podkapitole o queer autorství.

⁴¹ Doty například poukazuje na akademickou oblast. Samotné odborné šíření a celková osvěta v rámci queer tematiky je často považována za nevědeckou zvláště v souvislosti se studiem populární kultury. V tomto směru poukazuje na podobnou situaci u fan studies. Přestože se jedná o studium jevu, který v současnosti díky internetu doslova „hýbe světem“ je pro vědce či studenty často velmi těžké obhájit svůj obor. Nehledě na to, že tito lidé obvykle sami patří k fanouškům, tedy tzv aka-fan (akademickým fanouškům).

*proto, že se identifikujete jako lesba, gay, bisexuál nebo queer neznamena, že nerozumíte něčemu stejným způsobem jako heterosexuál [...].*⁴²

Přestože Alexander Doty se brání uplatnění queer v nekonečném spektru možností, to, jakým způsobem se snaží on sám tento pojem, coby termín uplatnit, k bezbřehému využití zdánlivě nabádá. Ve stručnosti lze tedy Dotyho pokus o definici termínu queer shrnout následujícím způsobem.

1. Queer lze chápat jako zastřešující označení pro LGBTQ+ v jakémkoli směru ať už se jedná o identitu či obsahy kulturních textů.
2. Je to termín, který však zároveň dalece přesahuje hranice LGBTQ+.
3. V rámci kulturních textů jeho uplatnění/použití velmi úzce souvisí s výrobou kulturních textů, s jejich obsahem a recepcí publik. Zde je třeba brát v úvahu, že schopnost číst/vnímat queer v jednotlivých textech je závislá na individuálním čtení publik, jež vychází nejen ze zkušenosti, ale z dalších dílčích kategorií (věk, rasa, národnost, náboženská příslušnost, postavení ve společnosti, sexuální orientace,...).
4. Nespornou výhodou queer je především jeho schopnost vyčnívat nad zažité heteronormativní kategorie a nebýt jednou z nich.
5. Jeho prostřednictvím je možné kategorie překračovat. Kromě toho je to efektivní způsob, jak upozornit na jejich zbytečnost.
6. Nejedná se o bezbřehý pojem. Ne vše, co se vymyká normě je queer.

Z celého tohoto souhrnu možností, jak Doty chápe samostatný pojem queer, dominuje zejména třetí bod, který je zaměřen na queer recepci. Právě jeho prostřednictvím je možné poukázat na další významy, které mohou, ale zároveň nemusí být v textu záměrně přítomny. Zásadní je zároveň to, že v rámci samotné queer recepce klade Doty jasný důraz na to, že se jedná o individuální způsob čtení, který je podmíněn nejen sebeidentifikací daného čtenáře, ale zároveň více než jedním klíčovým aspektem, který nás v rámci recepce ovlivňuje. Třetí bod z celého tohoto výčtu také úzce souvisí s problematikou queer autorství, kterou se Doty rovněž velmi podrobně zabývá. Toto téma bude obsahem následující podkapitoly, která bude zároveň představovat plynulý přechod k Dotyho způsobu analyzování vybraných televizních pořadů a filmů.

⁴² DOTY, Alexander. *Flaming Classics: Queering the Film Canon*. 1. vyd. New York: Routledge, 2000. s. 2.

1.1 Queer autorství

V první řadě je třeba připomenout, že Alexander Doty se ve své kapitole *Whose Text Is It Anyway?*⁴³ věnuje nejen filmovému autorství jako takovému, ale především tzv. filmovým auteurům,⁴⁴ které dělí do dvou skupin, a to na „zrozené“ a „vytvořené“. Důvodem je jeho snaha přehledně vysvětlit, jakým způsobem dochází k označování různých režisérů/auterů a jejich děl jako „queer“.

První skupina, označená Dotyem jako „zrození“ auteuri, představuje takové filmové režiséry, kteří jsou jako queer označováni proto, že sami sebe identifikují buď jako queer nebo v rámci LGBTQ+. Podobně je to i s jejich filmy, které se díky svému obsahu stávají součástí queer kulturní historie. Za „vytvořené“ autory pak Doty považuje takové režiséry, kteří nejsou součástí LGBTQ+, sami sebe neoznačují jako queer a jejich díla explicitně neobsahují takové prvky, které by se mohly stát součástí zmiňované queer kulturní historie. To, že jsou i přes tuto skutečnost považováni za queer autory (stejně tak jako jejich díla), je důsledek divácké recepce. Právě způsob, jakým diváci „přečtou“ jejich film, může v konečném důsledku způsobit, že je daný film chápán jako queer, a to kvůli prvkům, jež obsahuje, přestože byly do díla vloženy zcela nezáměrně. Tuto myšlenku Doty následně demonstruje na tvorbě George Cukora a Dorothy Arzner.⁴⁵ V jejich případě upozorňuje na skutečnost, že v rámci procesu čtení jejich filmů hraje vždy důležitou roli protínání se kulturní historie a historie daného čtenáře. Souvisí to také s faktem, že v různých dobách můžeme na stejný film nahlížet různým způsobem. Je to také záležitost informovanosti daného čtenáře nejen o pozadí vzniku filmu, ale především o osobnosti daného režiséra.

Rozlišit podle tohoto systému filmové režiséry se jeví logicky a bezproblémově. Ke komplikacím ovšem může dojít v případě televizní tvorby. Zejména pak té fikční. Na rozdíl od filmového díla, které může,

⁴³ DOTY, Alexander. *Making Things Perfectly Queer: Interpreting Mass Culture*. 2. vyd. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997. s. 17.

⁴⁴ Doty zde záměrně využívá francouzské označení pro filmového autora. Zásadní rozdíl mezi autorem a autorem v rámci teorie filmového autorství spočívá v tom, že tzv. auteur je takový filmař, který je skutečným a jediným tvůrcem daného díla. Zatímco obyčejný autor se v rámci své práce často spoléhá na další tvůrce filmu a v konečném důsledku je z pohledu filmového autorství považován za obyčejného režiséra. Více v: THOMPSON, Kristin a BORDWELL, David. *Dějiny Filmu: Přehled světové kinematografie*. 2. vyd. Praha: AMU, Lidové noviny, 2011. s. 427. ISBN 978-80-7331-207-7.

⁴⁵ DOTY, Alexander. *Making Things Perfectly Queer: Interpreting Mass Culture*. 2. vyd. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997. s. 17-30.

ale v současné době také nemusí být považováno za dílo režiséra, v případě seriálové tvorby je situace mnohem složitější. Zde představuje seriál výsledek komplexní práce. Za ústředního tvůrce bývá obvykle považován tvůrce seriálu (creator) a nemusí se vždy jednat pouze o jednu osobu. Obvykle jsou tito lidé zároveň hlavními scénáristy či producenty, případně obojí dohromady. Funkce režiséra je zde na stejné úrovni jako každá jiná. Na jednom seriálu se může prostrídat hned několik režisérů a sledovat jejich motivy ovlivněné osobním životem je na první pohled absurdní. I v případě scénáristů či producentů je to značně komplikované vzhledem k tomu, že se ve většině případů skutečně jedná o týmovou práci. To, jakým způsobem se tedy queer v těchto fikčních seriálech projevuje, představuje otázku bez konkrétní odpovědi. Může to být záměr tvůrců bez ohledu na sebeidentifikaci, nebo je to opět důsledek různorodé recepce publik.⁴⁶ Kromě obsáhlého úvodu a myšlenek věnovaných filmovému autorství potažmo queer filmovému autorství, se Alexander Doty ve své knize *Making Things Perfectly Queer* zaměřuje na populární americké televizní pořady. V celkem třech kapitolách klade důraz nejen na pořady samotné, ale především na aktéry a postavy, které ztvárňují. To vše v souvislosti s činností médií a také různými typy publik. Právě na vztahu mezi postavami/jejich představiteli, činností publik a médií se Doty snaží poukázat na možnosti, jak lze dané pořady interpretovat, přestože tyto pořady nevznikly s primárním cílem vyvolávat více než jednu – původní a samozřejmě zcela „nezávadnou“ interpretaci.

⁴⁶ V současné době je možné, zejména v západoevropské a americké fikční televizní tvorbě sledovat postupnou proměnu v rámci aktivního zapojování queer a zejména pak čistě LGBTQ+ prvků. Tyto tendence bývají obvykle záměrné a v rámci divácké recepce populární. Samozřejmě souvisí tato záležitost také s rozvíjením různě zaměřených fandomů a fanouškovství vůbec (např. fan fiction v různých podobách). I přes tuto tvůrčí snahu stále dochází ke znevažování queer a LGBTQ+ postav. I dnes je obvyklé, že tyto postavy mizí ze seriálů prostřednictvím náhlé a často bezdůvodné smrti. Velkou proměnou jsou ovšem v této souvislosti reakce publik. Toto „náhodné“ zabíjení LGBTQ+ postav je díky fanouškovství mnohdy hodnoceno velmi negativně, což v dnešní době sociálních sítí všeho druhu dokáže ovlivnit nejen sledovanost pořadu, ale také jeho další vývoj.

1.2 Dotyho aplikace queer čtení na vybrané televizní pořady a filmy

Pořady, které si Doty zvolil pro aplikaci svého konceptu queer čtení, spojují v podstatě tři důležité věci. První věcí je skutečnost, že se jedná o zábavné – komické fikční show.⁴⁷ Dalším faktorem je, že aktéři se díky těmto pořadům stali populární do takové míry, že se pro své fanoušky v podstatě stali danou postavou i ve veřejném životě. Posledním společným rysem pak zůstává ta skutečnost, že bez ohledu na původní záměr, tyto pořady díky hlavním postavám a jejich představitelům, vyvolávaly v divácích tendence vnímat je v souvislosti s možnými queer či LGBT obsahy. V tomto směru se Doty zaměřuje především na přímý vztah mezi tím, co lze vnímat čistě jako queer či naopak jako lesbické a gay.⁴⁸ Pro vztah *queer-lesbické* využívá pořady *I love Lucy (1951-1957)*, *The Mary Tyler Moore Show (1970-1977)*, *Laverne and Shirley (1976-1983)* a *Designing Women (1986-1993)*. Pro vztah *queer-gay* zase *Jack Benny Program (1950-1965)* případně *Pee-wee's Playhouse (1986-1991)*. Zatímco v prvním případě řeší prostřednictvím vybraných pořadů možnosti, jak rozlišovat mezi tím, co je lesbické a tím co je queer, ve druhém typu vztahů naráží na problematiku tzv. „sissy“ homosexuality a „heterosexuální“ homosexuality prezentované skrze hlavního hrdinu i jeho představitele. V následující části textu se budu detailněji věnovat prvnímu typu vztahu se zaměřením na zmiňované pořady, kterým dominují ženské hrdinky.

Podobně jako se queer a LGBT recepci nevyhnou fikční pořady, postavy a jejich představitelé, neskryjí se před ní ani samotné filmy. Právě na tuto skutečnost se Doty zaměřuje ve své knize *Flaming Classics*, kde se věnuje takovým filmům, které mají potenciál být chápány jinak, než na „normální“/heterosexuální úrovni. Podle jeho slov žádný film není před queer v bezpečí. Aby to dokázal, zvolil si pro svůj rozbor celkem šest filmů, u kterých je možné queer případně LGBT potenciál sledovat. A to i přes to, že bychom to na první pohled nezaznamenali, což z velké části může být dáno žánrovým ukotvením. Konec konců, kdo by od filmů jako je *Čaroděj ze země Oz (Wizard of Oz, Victor Fleming, George*

⁴⁷ Z dnešního pohledu by se tyto pořady z hlediska žánru daly označit za klasický sitcom. Především díky přítomnosti znaků typických pro tento žánr. Jedním z nejvýraznějších je přítomnost hlasu diváků v podobě vyjadřování emocí (smích, údiv, potlesk,...).

⁴⁸ Gay je zde vnímáno čistě jako označení pro homosexuální vztah či orientaci dvou mužů. Toto slovo zde nenese širší význam, který by zahrnoval i další druh stejnopohlavních vztahů. Nezdědka se totiž toto označení používá například pro lesbickou identitu či orientaci.

Cukor, 1939) očekával, že bude obsahovat takové prvky, jež budou diváky vybízet buď ke queer či přímo k lesbické interpretaci. Podobně je tomu u dalších Doty vybraných filmů, kterými jsou: *Kabinet doktora Caligariho (Das Cabinet des Dr. Caligari, Robert Wiene, 1920)*, *Páni mají radši blondýnky (Gentleman Prefer Blondes, Howard Hawks, 1953)*, *Psycho (Alfred Hitchcock, 1960)*, *The Women (George Cukor, 1939)* a *Červené střevíčky (The Red Shoes, Michael Powell, Emeric Pressburger, 1948)*.

U každého z těchto filmů poukazuje Doty prostřednictvím queer recepce na různá queer či LGBT specifika. Stejně jako tomu je u pořadů *I Love Lucy*, *Laverne and Shirley*, *The Mary Tyler Moore Show* a *Designing Women*, rozhodla jsem se i v případě filmů zvolit pouze jeden příklad a na něm přiblížit, jakým způsobem Alexander Doty s queer recepcí pracuje a jaké to nese důsledky. Zatímco u výše zmíněných pořadů považuji za stěžejní přiblížit queer a lesbické čtení v souvislosti s lesbickým kontinuem, v kapitole věnované rozboru filmu se budu věnovat snímku *Kabinet doktora Caligariho*. Právě v tomto filmu naráží Doty na možnost vnímat/číst jej buď jako film s queer, gay, nebo bisexuálními aspekty.

1.2.1 Queer a lesbické kontinuum v pořadech *I Love Lucy*, *The Mary Tyler Moore Show*, *Laverne and Shirley* a *Designing Women*

Alexander Doty pojmenoval kapitolu věnující se pořadům jako *I Love Lucy*, *The Mary Tyler Moore Show*, *Laverne and Shirley* a *Designing Women* jako *Lesbické narativy, queer potešení a televizní sitcomy*.⁴⁹ Tímto názvem se mu podařilo ve zkratce vystihnout, v čem spočívá základní problém při zkoumání „ženských pořadů“⁵⁰ v souvislosti s obsahem samotným, diváckou recepcí a činností všudypřítomných médií. Právě ty povědomí o seriálu neustále rozšiřují a často také určují směr, kterým se bude recepce publik nadále ubírat.

Důvod, proč si Doty vybral pořady, kterým dominují ženské hrdinky, je zřejmý. Právě tyto pořady svým způsobem „zneklidňují“ a zároveň baví diváky nejvíce. Zmiňovaný neklid je vyvolán pouhou skutečností, že pořadu dominují

⁴⁹ DOTY, Alexander. *Making Things Perfectly Queer: Interpreting Mass Culture*. 2. vyd. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997. s. 39.

⁵⁰ Ve smyslu pořadů, ve kterých dominují ženské hrdinky. Nikoliv pořadů věnovaných pouze ženskému publiku.

ženy, které se, ať už z hlediska vývoje narativu či jako postavy samotné, obejdou bez mužů. Jejich přítomnost funguje jako doplněk. Tím se mění zažité pozice, kdy onen doplněk, obvykle představují ženské postavy, zatímco mužský hrdina je hybatelem děje a v případě komického sitkomu také hlavním bavičem. Tato skutečnost se samozřejmě odráží také na divácích, kdy je narušena představa, že pořady vznikají pro muže a jsou také sledovány převážně muži. Pro důslednost by se mělo jednat o produktivní, dobře situované pracující muže bílé barvy pleti.

Skutečnost, že je narušen právě tento předpoklad dále umocňuje fakt, že pořady zobrazují ženské hrdinky nikoliv v rolích hospodyněk, ale naopak se jedná o takové ženy, které jsou svým způsobem ambiciózní a mají i jiné cíle, než se vdát, mít děti a starat se o manžela. Konkrétně sitkom *I Love Lucy (1951-1957)* zobrazuje Lucy - manželku frontmana kubánské kapely. Ta se odmítla stát obyčejnou ženou v domácnosti a naopak se chtěla prosadit v showbusinessu. V jednotlivých epizodách se tak setkáváme obvykle s její snahou stát se hvězdou v konfrontaci s často humornou realitou. V jejím snažení jí pak pomáhá Ethel Mertz – sousedka a taktéž vdaná žena. Další sitkom v pořadí *The Mary Tyler Moore Show (1970 - 1977)* posouvá svoji hrdinku Mary Richards ještě dál. Jedná se o mladou ambiciózní ženu, která se po rozchodu s přítelem přestěhuje a začne nový život jako televizní produkční. V případě *Laverne and Shirley (1976-1983)* se zase jedná o velmi pevné přátelské pouto mezi dvěma single ženami, které spolu žijí a čelí různým trablům ať už v pracovním, či v osobním životě. Poslední seriál *Designing Women (1986-1993)* zobrazuje celkem čtyři ženy, které si společně založí firmu a čelí různým osobním i pracovním komplikacím.

Pouhou konstrukcí narativu tyto pořady vybočují a stejně tak i konstrukcí hlavních hrdinek. Nelze se divit, že odlišná může být také reakce publik. Doty si všímá především reakcí na vztahy a chování jednotlivých hrdinek a upozorňuje na pozoruhodnou schopnost míchat dohromady vztahy fiktivních postav a reálných osob, respektive hrdinek a hereček, jež je ztvárňují. Tato činnost je závislá na divácké dekonstrukci a mediální „manipulaci“ osobních vztahů mezi herečkami. Obojí by se dalo označit za homofobní činnost. Jak už bylo řečeno, zmiňované pořady se vymykají už jen tím, že v nich vynikají ženské postavy a jejich vzájemné, často velmi pevné vztahy. Jak v této souvislosti poznamenává sám Doty:

„Misogynie a, dovolím si poznamenat, homofobní, veřejně diskurzivní a mediální taktiky zde nejsou samozřejmě ničím novým.“⁵¹

V souvislosti s vybranými pořady pak Doty dále upozorňuje na fakt, že sitkomy jako jsou právě *I Love Lucy*, *The Mary Tyler Moore Show*, *Laverne and Shirley* a *Designing Women* mají konstruované narativy v závislosti na diváckém potěšení z nich a následných dalších aktivitách. Ať už v rámci narativu nebo jeho dekonstrukce, je důležité si uvědomit, že zde vždy dochází k umístění mužských postav do pozice jakési hrozby, která negativně ovlivňuje právě způsoby divácké recepce, případně další diváckou činnost, jež se odvíjí od narativu samotného. Jednoduše řečeno, daný sitkom díky svému obsahu nejen že narušuje patriarchální heterosexuální kulturu, ale ještě ke všemu může vnášet negativní světlo na mužské postavy, které jsou sice součástí fikčního obsahu, ale zároveň představují překážku pro vývoj hlavních hrdinek. Sám Doty z toho vyvozuje následující: „*Tohle je druh narativní konstrukce, kterou považuji za lesbickou. Divácké pozice a potěšení publik nazývám ve vztahu k těmto lesbickým sitkomům také jako lesbické (pro sebeidentifikované lesby) nebo queer (pro kohokoli dalšího).*“⁵² Tímto rozlišením se Doty dostává k důležitému termínu, který přebírá od Adrienne Rich.⁵³ Jedná se o tzv. *lesbické kontinuum*. Jeho základní význam spočívá v tom, že za „lesbické“ můžeme označit nejen čistě intimní – doslova erotické vztahy mezi ženami, ale mnohé další „zkušenosti“, které mohou zahrnovat širokou škálu společných zážitků. Od sdílení podobného osudu, silného přátelského pouta až po společné vzdorování mužské tyranii, politickému útlaku a podobně. „*To, co tu navrhuji je, že v recepci masové kultury, když nic jiného, idea lesbického kontinua může být adaptována a rozšířena včetně těch situací, při kterých se někteří identifikují nebo z nich čerpají potěšení v mnoha podobách primární intenzity mezi ženami, jež byla propracována v show, jako jsou právě Laverne and Shirley, The Mary Tyler Moore Show a Designing Women.*“⁵⁴

Na druhou stranu, princip *lesbického kontinua* nespočívá výhradně v tom, že prostřednictvím narativní konstrukce vnímané jako lesbická konstrukce, musí být

⁵¹ DOTY, Alexander. *Making Things Perfectly Queer: Interpreting Mass Culture*. 2. vyd. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997. s. 41.

⁵² Tamtéž s. 41.

⁵³ RICH, Adrienne. *Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence*. In: *Powers of Desire: The Politics of Sexuality*. New York: Monthly Review Press, 1983, s. 192.

⁵⁴ DOTY, Alexander. *Making Things Perfectly Queer: Interpreting Mass Culture*. 2. vyd. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997. s. 42.

hlavní ženské postavy chápány/čteny jako lesbické v intimním smyslu slova. Právě zde je třeba brát ohled na fakt, že do narativního prostoru zasahují jak lesbické, tak heterosexuální postavy. Tento prostor tak, z hlediska fikčních postav, není určen primárně pro heterosexuální majoritu nebo naopak homosexuální minoritu. Budeme-li mít čistě heterosexuální narativní prostor, může být „obýván“ lesbickými postavami a naopak lesbický narativní prostor může být „obýván“ heterosexuálními postavami.⁵⁵

Výhody lesbického kontinua ve spojitosti s Dotyho queer konceptem ovšem naráží na předpokládaný ideologický problém. To, co je možné vnímat/číst prostřednictvím lesbického kontinua a queer konceptu jako lesbický narativ a lesbické postavy, může být prostřednictvím heteronormativní konstrukce chápáno jako „nezávadný“ heterosexuální prostor, kterému dominují heterosexuální ženské postavy, jež pojí pouze silné přátelské pouto. „*Zcela zřejmě sitkomy, o kterých zde mluvím, dělají všechno proto, aby prosadily homosociální „jen kamarádky“ chápání, z tohoto pohledu u narativního přátelství mezi ženskými postavami a diváckým potěšením. [...] Tváří tvář tomu všemu stále trvám na tom, že tyto sitkomové základní principy strukturování mohou být nazývány jako lesbické, i když se u těchto pořadů často zdá, že nabízejí pouze hypotetický lesbický zevnějšek, jež povzbuzuje uzavření queer potěšení.*“⁵⁶

V rámci rozboru jednotlivých sitkomů, postupuje Doty chronologicky od nejstaršího z nich a to od *I Love Lucy*. Zde se zaměřuje na tři epizody, které jsou v souvislosti s tímto tématem zásadní. Jedná se o *Vacation from Marriage*, *Women from Mars* a *Lucy is Enciente*.⁵⁷ U první z nich naráží Doty zejména na zřejmé narážky v rámci narativu a chování postav, které vybízejí publika k dekonstrukci s erotickým podtextem. Obsahem této epizody je problém ústředních hrdinek Lucy a Ethel s jejich manželi. Obě ženy si navzájem stěžují na rutinní život v manželství. Z tohoto důvodu se společně rozhodnou udělat si týden od manželství volno. Oznámí to oběma mužům a spolu se přestěhují do domu Ethel. Její manžel Fred

⁵⁵ Jako příklad si stačí vybavit seriál *The L Word (2004-2009)*. Jedná se o seriál, kde mají ústřední postavení lesbické hrdinky. V podstatě se tak jedná o čistě lesbický narativní prostor. I zde se ovšem vyskytují heterosexuální postavy. V opačném případě je možné uvést sitkom *Přátelé (Friends, 1994-2004)*. Kde se mezi heterosexuálními přáteli čas od času objeví homosexuální postava (od gaye přes lesbický pár po transsexuála).

⁵⁶ DOTY, Alexander. *Making Things Perfectly Queer: Interpreting Mass Culture*. 2. vyd. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997. s. 44-45.

⁵⁷ *Vacation from Marriage (S02E06)*, *Women from Mars (S03E23*, přestože Doty uvádí tento název, ve skutečnosti se epizoda jmenuje *Lucy is Envious*), *Lucy is Enciente (S02e10)*.

se naopak přestěhuje do domu Lucy k Rickovi. Už zde tu máme z pohledu publika možnost dekonstruovat si tuto situaci queer optikou. Nečekané soužití dvou mužů a dvou žen se jeví jako celkem queer, případně gay/lesbické. Samotný vývoj epizody k tomu ještě více navádí. Zásadní je například dialog mezi Lucy a Ethel v ložnici, kdy si obě uvědomí, že se již po několika dnech spolu nudí stejně jako s vlastními manželi.

Ethel: „Co budeme dělat dnes večer?“

Lucy: „Nevím. Je mi to jedno. Co bys chtěla dělat?“

Ethel: „Mohly bychom zajít na nějaký film.“

Lucy: „Už zase? Viděla jsem pět filmů za tenhle týden.“

Ethel: „Dobře, ale je sobota večer. Necítím se na to zůstat doma.“

[...]

Lucy: „Ethel, nic osobního, ale je mi už vážně zle z toho vidět stále tvůj obličej.“⁵⁸

Následně obě ženy navštíví oba své muže, kteří se nudí zrovna jako ony. Cílem je dokázat jim, že ony si svůj volný čas skvěle užívají. „*Jdeme do Klubu 21. Doufám, že vy dva budete mít také stejný gay večer jako my dvě.*“⁵⁹ Tyto dialogy mohly tehdy a tím spíše v dnešní době vybízet publika samozřejmě ke queer/lesbickým a gay představám. Nelze však opomíjet skutečnost, že podstatou celé epizody je stále to, že obě ženy si nejprve naříkají na rutinu manželského života a později zjistí, že jim vlastně tato rutina chybí. Stejně tak jejich mužům. V důsledku toho se epizoda v podstatě vrací zpět do bezpečné heterosexuální úrovně.

Zatímco Doty poukazuje na potenciál celé epizody být čtena/vnímána jako queer, je třeba si uvědomit, že veškeré náznaky, které tuto teorii podporují, jsou velmi slabé. Fakt, že obě hrdinky touží po změně, by bylo zároveň možné vnímat jako mírné varování, ze kterého plyne patřičné ponaučení. Jinými slovy, „dávej pozor, co si přeješ“. Přestože obě hrdinky si stěžují na svůj dosavadní život a touží po změně, nakonec zjišťují, že právě onen původní způsob života je tím, čeho se nedokážou vzdát a co ve skutečnosti chtějí. Zmínka o gay baru pak na místo výzvy pro queer čtení může vyvolávat zcela opačný efekt. To, že jedna z hrdinek zmíní, že se právě chystají jít do onoho klubu, spíše umocňuje jejich snahu zakrýt,

⁵⁸ *I Love Lucy: Vacation from Marriage (S02E06).*

⁵⁹ Tamtéž.

že jim jejich plánovaná „dámská jízda“ nevyšla. *Klub 21* pak představuje spíše poslední zoufalou možnost, jak situaci zachránit a zažít netradiční dobrodružství. Ve skutečnosti však ani jedna o tento typ dobrodružství nestojí. Na místo toho se raději „poučí“ ze své bláhovosti, čímž celá zápletka dospěje k očekávanému šťastnému heteronormativnímu konci. Zcela jiná situace, která by mnohem více podpořila Dotyho teorii, by nastala v okamžiku, kdy by se například obě hrdinky odmítly vrátit ke svým manželům a stejně tak by manželé zjistili, že bez svých manželek se mají společně lépe. Tím spíše by vzrostl potenciál číst celou epizodu jako queer, protože by se naprosto vymykala očekávání, ale zároveň by explicitně nijak nenarušila heteronormativní pravidla.⁶⁰

Druhá epizoda s názvem *Women from Mars* vybízí naopak k čistě lesbické interpretaci prostřednictvím publik. Obě ženy přijmou nabídku vystrašit v kostýmu mimozemšťanů několik turistů. Ve scéně, kdy se obě hrdinky objeví před udivenými turisty je, jak upozorňuje Doty, pozoruhodná zejména konfrontace lidí a obou žen v podivném androgynním kostýmu. Dalo by se říct, že prostřednictvím kostýmu a vymyšlené řeči, jež obě ženy využívají, se zvyšuje přítomnost jinakosti obou žen v porovnání se skupinkou „normálních“ jedinců. V kontextu celého seriálu a za využití Dotyho queer konceptů včetně principu lesbického kontinua se jedná o utvrzení lesbického narativu za přítomnosti silného pouta mezi dvěma ženami. To celé ještě umocňuje třetí epizoda *Lucy is Enciente*, kde se Lucy dozvídá, že je těhotná a nastává pro ni složitý okamžik a sice: oznámit tuto novinu manželovi. Paradoxně jí neděla problém sdělit zprávu Ethel, která se spolu s ní raduje.

Lucy: „Ethel, budeme mít dítě“

Ethel: „Budeme?“

Ethel: „Není to nádhera, nikdy předtím jsem neměla dítě.“

Lucy: „Poznala jsi to dřív, než jsem se to dozvěděla já.“⁶¹

⁶⁰ Explicitním porušením heteronormativních pravidel mám na mysli například tu možnost, že by došlo k otevřenému erotickému sblížení mezi oběma hrdinkami či jejich odvrženými partnery. Je ovšem zřejmé, že s ohledem na dobu, ve které seriál vznikl, by tato situace rozhodně nikdy nastat nemohla.

⁶¹ *I Love Lucy: Lucy is Enciente (S02E10)*.

V tomto případě Doty upozorňuje především na problematiku mateřství.⁶² To představuje do značné míry společný rys pro všechny vybrané sitcomy a zároveň je to prvek, který ještě více utvrzuje vztah mezi hrdinkami. Otěhotní-li jedna z hrdinek, ta druhá přebírá funkci druhého partnera a společně pak prožívají průběh těhotenství té druhé.

V případě seriálu *The Mary Tyler Moore Show (1970-1977)* se z hlediska obsahu jednotlivých epizod objevují opět silné vazby mezi ženskými hrdinkami. Velmi často se objevují situace, které je možné chápat buď jako lesbické, gay, nebo bisexuální. Jak ale uvádí sám Doty, ženy zde mají celkově mnohem více prostoru. Věnuje se zejména epizodě s názvem *Ménage-à-Phyllis*.⁶³ V této epizodě se hlavní postava Mary dozvídá, že její bytná a zároveň přítelkyně Phyllis chodí do společnosti s mužem jménem Mike a to i přes to, že je sama vdaná. Jakmile Mika pozná, také se jí zalíbí. To, že s ním ale chodí vdaná Phyllis jí ale přijde zvláštní, a proto se v práci radí se svými kolegy, přičemž jeden z nich – Ted, začne Mika okamžitě podezřívat z toho, že je gay. Vše se nakonec vysvětlí v závěru epizody, kdy se Mike přizná, že má snoubenku a bude se ženit. Kromě explicitní a z části typicky homofobní Tedovi poznámky⁶⁴ o tom, že Mike je gay, je mnohem zásadnější vztah mezi Mary a Phyllis. I přes přetahování se o pozornost Mika je z pohledu diváka nakonec důležitější usmíření obou žen a řada komických slovních výměn, která k tomu vede. Právě to, stejně jako v případě Lucy a Ethel, ještě více umocňuje vazbu mezi oběma hrdinkami. Nemluvě o tom, že v jiných epizodách je pro hlavní hrdinku Mary zásadní další postava a to její nejlepší kamarádka Rhoda.

Důraz na vztah mezi dvěma ženami je asi nejvýraznější v sitcomu *Laverne and Shirley (1976-1983)*. Zajímavá je už jen skutečnost, že veškeré dění je konstruováno na skutečnosti, že spolu žijí dvě ženy a sdílejí společně všechny možné trable a to opět v komickém duchu. Doty se zaměřuje především na tendenci přisuzovat oběma ženám role z hlediska stereotypního vidění soužití dvou žen. Zatímco Laverne je „přisouzena“ mužská role, Shirley zastává roli „ženskou“. V celém seriálu se opakovaně pracuje s možností sňatku obou hrdinek a na rozdíl

⁶² DOTY, Alexander. *Making Things Perfectly Queer: Interpreting Mass Culture*. 2. vyd. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997. s. 47.

⁶³ *The Mary Tyler Moore Show: Ménage-à-Phyllis (S05E08)*.

⁶⁴ Jedná se o především o způsob gestikulace v okamžiku, kdy Ted označí Mika za gaye. Na místo vyjádření „A není to gay“ Ted řekne „A není to...“, přičemž ve stejnou chvíli udělá notoricky známé stereotypní „přiteplené“ gesto rukou, čím je postavám i divákům zcela jasné, co tím myslí.

od předchozích sitkomů se zde velmi výrazně rýsuje snaha nastolit takový narativní prostor, který je přístupný i lesbickým či queer interpretacím. Dokonce zde dojde k explicitnímu polibku.⁶⁵ Samotné budování lesbického narativního prostoru se ovšem dostává do potíží v okamžiku, kdy představitelka Shirley (Cindy Williams) otěhotní. Nastává tak podobná situace jako v případě *I Love Lucy*. I zde je těhotenství z počátku zakomponováno do fikčního děje a představuje to zároveň vrchol dynamického a velmi blízkého vztahu mezi oběma postavami. Jakmile Shirley zjistí, že je těhotná, spolu s Laverne prožívají všechny nesnáze spojené s těhotenstvím. V této souvislosti je zajímavá také absence přítele Shirley. Jeho roli zde plně a zcela záměrně přejímá právě Laverne, která, jak uvádí Doty na základě dalších epizod, představuje pravého a jediného partnera Shirley.

V případě seriálu *Designing Women* se ještě mnohem výrazněji objevují tendence vytvořit v rámci narativu opět takový prostor, který by mohl vybízet publika ke queer recepci. Děje se tak znovu vlivem ženských postav, jež seriálu dominují. Oproti *Laverne and Shirley* zde figurují čtyři hrdinky Julia Sugarbaker, Suzanne Sugarbaker, Mary Jo a Charlene Stillfield. Kromě nich se zde pravidelně objevuje jejich pomocník Anthony. Další mužské postavy zde mají spíše vedlejší roli, protože mnohem zásadnější jsou vazby mezi hlavními hrdinkami. Jak píše sám Doty: „*Chemie mezi ženskými postavami/herečkami je nakonec mnohem důležitější k udržení lesbické dynamiky v těchto typech pořadů než je přítomnost či absence mužných (heterosexuálních) mužů.*“⁶⁶ To se projevuje tím způsobem, že na scéně se sice objevují mužské postavy, ovšem nejsou důležité. Dalo by se říct, že *Designing Women* je ženský seriál, nikoliv určený výhradně pro ženy, ale je o ženách a z hlediska společnosti staví ženu do zcela jiné pozice. Už se nejedná o ženy v domácnosti, ale jsou to pracující ženy, které řeší rozvod, mateřství, práci, nové vztahy a vazby mezi sebou. „*Skutečně, Designing Women nabízí matriarchální vizi kombinování sfér práce a domova, u kterých patriarchální kapitalismus trvá na separaci, genderování, a odlišném hodnocení (mužské/práce/důležité, ženské/domov/jednoduché).*“⁶⁷ Další přelom představuje tento sitkom z hlediska

⁶⁵ Jedná se o epizodu *Laverne and Shirley: Airport 59' (S03e01)*. Obě hrdinky jsou na palubě letadla. To se ale dostane do problémů, proto se pilotování ujme Laverne, přestože má strach z letadel. V okamžiku, kdy to vypadá, že letadlo spadne, přiběhne do kabiny Shirley, loučí se s Laverne a přitom ji políbí na ústa. Což je patřičně oceněno diváckým publikem.

⁶⁶ DOTY, Alexander. *Making Things Perfectly Queer: Interpreting Mass Culture*. 2. vyd. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997. s. 57.

⁶⁷ Tamtéž s. 58.

zpřítomnění lesbické a gay minority a to ve dvou směrech. V prvním směru se jedná o budování lesbického narativu prostřednictvím hlavních postav. Ve druhém případě se jedná o zobrazení hostujících gay či lesbických postav. Doty zmiňuje například epizodu *Suzanne Goes Looking for a Friend*, kde se objevuje lesbická postava Eugenie.⁶⁸ Velkou pozornost věnuje Doty také změně obsazení, která proběhla se začátkem šesté sezóny. Přeoobsazení se týkalo herečky Delta Burke, která představovala postavu Suzanne Sugarbaker. Tato postava se stala velmi výraznou a podle Dotyho měla nejvíce předpokladů stát se v očích diváků takovou hrdinkou, jež bylo možné číst jako lesbicky orientovanou.

To, co mají všechny zmiňované sitkomy společného je zejména skutečnost, že zde dominují ženské postavy nad mužskými a to na několika úrovních. Mužské postavy buď absentují úplně, nebo je jejich role spíše vedlejší. Zásadní jsou také opakující se témata týkající se těchto ženských postav a to: práce, společný život/život svobodné ženy, mateřství, muži (manželé, nové známosti, rozvody, manželská rutina). Z hlediska práce tvůrců a následné činnosti publik je pak důležitá zejména tendence budovat takový narativní prostor a postavy, které je možné vnímat jako snahu o lesbický prostor a lesbické postavy. Zároveň se však nesmí opomíjet i přítomnost „normálního“ narativního prostoru, kde jsou čas od času a vždy neškodně různými způsoby prezentovány queer, lesbické nebo gay situace či samotné postavy. Posledním rysem je pak ta skutečnost, že od tendence vyvíjet samostatné ženské hrdinky nezávislé na mužských postavách se postupně upustilo obvykle s odchodem nebo přeobsazením hlavních postav daného sitkomu. Tento jev je mnohdy spojen právě s faktem, že se čím dál tím více, přestože pravděpodobně nezáměrně, začaly u publika projevovat sklony číst buď vztahy mezi hrdinkami, nebo samotné hrdinky jako queer nebo jako lesbické. V tomto směru představuje výraznou výjimku seriál *Designing Women*, kde s velkou pravděpodobností byla snaha prosadit do „nezávadného“ narativu queer, lesbické nebo gay postavy zcela záměrná, ale setkala se s velkým nepochopením u vedení televizní společnosti.

Přestože se Doty výše vybraným pořadům věnuje velmi detailně, neklade příliš velký důraz na to, že zmiňované sitkomy spadají celkově do rozmezí od 50.

⁶⁸ Tamtéž. s. 58-59. Zde je třeba podotknout, že Doty je v průběhu rozboru jednotlivých sitkomů velmi nedůsledný. Přestože se věnuje jednotlivým epizodám, velmi často opomíjí uvádět jejich názvy. Epizoda *Suzanne Goes Looking for a Friend (S04E23)*, jejíž název Doty nezmiňuje, je toho důkazem.

do 90. let. V tomto ohledu tedy rozhodně nelze přehlížet vývoj ve společnosti. Společenský posun je možné sledovat i mezi pořady samotnými. Půjdu-li do extrému, stačí si porovnat *I Love Lucy* a *Designing Women*. Zatímco v *I Love Lucy* vidíme dvě zajištěné ženy snažící se jistým způsobem vzdorovat rutině manželského života a životu ženy v domácnosti, u *Designing Women* máme čtyři hrdinky pracující ve vlastní designové firmě, řešící práci, vztahy, rozvody, známosti s muži a podobně. A zůstanu-li u těchto dvou sitcomů tak v případě *I Love Lucy* je zcela zřejmé, že z tvůrčího pohledu nebylo záměrem vybudovat takový narativní prostor nebo samotné postavy, které by byly následně dekonstruovány z queer či lesbického pohledu. V případě *Designing Women* už je ale záměr patrný. Paradoxně je v současné době situace v rámci sitcomu podobná jako v případě *Designing Women* a v některých případech bohužel setrvává na úrovni *I Love Lucy*. Posun je patrný zejména v přímém zastoupení LGBT postav. Příkladem může být seriál *Přátelé*.⁶⁹ Kromě toho můžeme mluvit o větší rovnováze mezi mužskými a ženskými postavami. Půjdu-li do důsledku, tak již nesledujeme upracované muže a „znužené“ či nespokojené manželky toužící po jiném životě. Co ale lze považovat za výrazný krok zpět je především to, že podstatně ubylo sitcomů, kde by dominovaly ženské hrdinky na takové úrovni, jako to vidíme právě v *I love Lucy* nebo *Laverne and Shirley*. Nejen v sitcomu se ale nadále projevuje tendence budovat zdánlivě nezávadný narativ, který je však vnímán zcela jinak – mnohdy neočekávaně. Totéž je možné sledovat v případě samotných postav, jejichž vztahy podléhají v rámci recepce různým typům publika a jejich následné činnosti. Pokud uvážím, že v době rozkvětu fanouškovství a jeho projevů v různých podobách jsou tyto vztahy, ať už vypadají na první pohled „neškodně“, dále budovány a rozvíjeny.⁷⁰ Bylo by zajímavé sledovat, jakým způsobem by dnešní publika vnímala Doty vybrané pořady. Ostatně sám Doty připouští, že to, jakým způsobem určité texty vnímáme/čteme, se v průběhu let mění. Příčinou jsou nejen změny ve společnosti, ale také proměny vnímání/čtení ze strany individuálních čtenářů/diváků.⁷¹

⁶⁹ *Přátelé (Friends, 1994-2004)*.

⁷⁰ Pro 90. léta v tomto směru jasně dominuje seriál *Xena: Warrior Princess (1995-2001)*.

⁷¹ DOTY, Alexander. *Making Things Perfectly Queer: Interpreting Mass Culture*. 2. vyd. Minneapolis: University of Minnesota Press. 1997. s.15.

1.2.2 Queer, gay a bisexuální způsob čtení filmu *Kabinet doktora Caligariho*

Ještě předtím, než se Alexander Doty dostává k samotnému rozboru filmu Roberta Wienu z roku 1920, vrací se v rámci německé rané kinematografie ke staršímu snímku, kterým je *Anders als die Andern* od režiséra Richarda Oswalda z roku 1919. Právě s tímto filmem dává Doty rozebíraný *Kabinet doktora Caligariho* do souvislosti. Důvodem je skutečnost, že *Anders als die Andern* je film, který otevřeně tematizuje mužskou homosexualitu v souvislosti s vydáním paragrafu 175.⁷²

Přestože z tohoto snímku zůstaly ze zřejmých důvodů v současné době pouhé fragmenty doplněné statickými fotografiemi a titulky, jež přibližují chybějící děj filmu, jedná se o skutečně unikátní záznam, který tematizuje otevřeným způsobem homosexualitu. Doty jej zmiňuje nejen pro tuto unikátnost, ale především proto, že o rok mladší snímek *Kabinet doktora Caligariho* si je s *Anders als die Andern* velmi podobný. Ovšem s tím rozdílem, že zatímco v *Anders als die Andern* je mužská homosexualita v souvislosti s homofobií stěžejním prvkem filmu, v případě *Caligariho* je tento prvek obsažen skrytě a možnost jej odhalit závisí na různorodé divácké interpretaci, jež je v tomto směru různým způsobem podporována. Aby bylo možné tyto prvky více přiblížit, věnuje se Doty nejprve stručnému přiblížení děje obou filmů.

Anders als die Andern je zasazen do blíže nespecifikovaného německého města do doby, kdy byl vydán zmiňovaný paragraf 175. Hlavní postavou je koncertní mistr ve hře na housle Paul Korner, který se zamiluje do mladého houslisty Kurta Siverse. Jejich vztah je ale náhodou odhalen notorickým vyděračem, což nakonec nejen zničí milostný vztah, ale dovede celý případ k soudu. Vyděrač je odsouzen na tři roky vězení, zatímco Paul pouze na jeden týden v důsledku uplatnění zmiňovaného paragrafu. Po svém návratu je však Paul odsouzen společností, což nedokáže unést a spáchá sebevraždu.⁷³

⁷² Jednalo se o paragraf, který v rámci německého trestního zákoníku vstoupil v platnost již v roce 1872. Na jeho základě bylo možné trestat jiné, než heterosexuální styky mezi osobami mužského pohlaví, případně smilstvo se zvířaty. Zejména ve 30. letech 20. století byl tento paragraf nejen zpřísněn, ale také silněji uplatňován národními socialisty. Více na: WIKIPEDIA. *Paragraph 175*. [online]. 11. March 2017 [cit. 15. 4. 2017]. Dostupné z WWW:< https://en.wikipedia.org/wiki/Paragraph_175>.

⁷³ Ve filmu je velmi zásadní okamžik, kdy se Paul svěřuje se svým problémem sexuologovi, kterého ztvárnil Magnus Hirschfeld, skutečný lékař a sexuolog, který jako jeden z prvních prosazoval

Z hlediska divácké odezvy se tento film nesetkal s velkým úspěchem a s ohledem na tehdejší vnímání homosexuality byl nakonec především v důsledku pozdější nacistické propagandy z velké části zničen. Právý opak nastal v případě *Kabinetu doktora Caligariho*, který je, jak Doty podotýká, v mnoha směrech tomuto filmu podobný, ovšem ne každý dokáže tyto podobnosti rozeznat.

Děj filmu *Kabinet doktora Caligariho* začíná setkáním mladého muže se starcem, kterému následně vypráví svůj děsivý životní příběh. Ten je situován do malého města Hostenwall, kde žije Francis se svým přítelem Alanem. Oba muži jsou zamilovaní do krásné Jane, se kterou je Francis zasnouben. Jednoho dne v rámci městských slavností se ve městě objevuje záhadný postarší muž jménem Caligari, který začne lákat potenciální obecnstvo, aby se podívalo na jeho výjimečného muže Césara, který žije několik let v neustálém spánku, ale po probuzení dokáže věštit budoucnost. Na toto vystoupení přichází i Francis spolu s Alanem. Je to právě Alan, který si nechá budoucnost předpovědět a dozví se, že se nedožije dalšího dne. Tak se také stane. Francis od počátku ze zločinu podezřívá Caligariho a Césara. Začne je oba sledovat. Je však oklamán a mezitím se César pokusí napadnout Jane. Jakmile ji ale spatří, odmítne ji zabít. Rozhodne se ji unést, ale je pronásledován. Nakonec položí Jane na zem a prchá. Jane je zachráněna, ale ze zážitku se již nevzpamatuje. Francis následně pronásleduje Caligariho a zjišťuje, že je ředitelem nedalekého blázince a propadl výzkumu lidí, kteří trpí náměsíčností. Zde však dochází k zásadnímu obratu v celém filmu. Zatímco celou dobu jako diváci podléháme Francisovu vyprávění, v samotném závěru zjišťujeme, že se jednalo o nespolehlivého vypravěče. Francis je ve skutečnosti dlouhodobě léčen v psychiatrické léčebně, kde si celý příběh vymyslel a vtáhl do něj další pacienty ústavu. Krásná Jane chodí nepřítomně po zahradě a je přesvědčena o tom, že je královna, César je mladík uzavřený sám do sebe a Caligari je skutečný ředitel celého ústavu, který se snaží Francise vyléčit z neznámé choroby.

Právě skutečnosti, že je celý příběh vystavěn na vyprávění nedůvěryhodného vypravěče, příkládá Doty v souvislosti s možností queer a LGBT čtení největší

toleranci vůči homosexualitě a zrušení paragrafu 175. Ve scéně, kdy se s Hirscheldem setkává Paul je prostřednictvím dialogu vysvětlena problematika homosexuality. Hirscheld ji zde objasňuje nikoliv negativně, ale naopak v pozitivním světle coby opak heterosexuality, v důsledku kterého ovšem nelze považovat daného jedince za méněcenného nebo špatného. Ve filmu se rovněž objeví scéna, ve které Hirscheld přednáší široké veřejnosti, která celou jeho přednášku přijímá kladně jako pozitivní formu osvěty.

význam. Díky tomu film sám o osobě dokládá, že „nic není tak, jak se na první pohled zdá“. Což je svým způsobem velmi blízké podstatě samotného queer. Možnosti vnímat/číst tento film jako queer nahrává také fakt, že se odehrává v netypickém prostředí, kterým je psychiatrická léčebna, a kromě toho podivný příběh o záhadných vraždách a šíleném doktoru Caligarim vypráví pacient, u kterého nikdy není jasně řečeno, jakou psychickou poruchou ve skutečnosti trpí.

Doty v rámci celkového rozboru tohoto filmu vytyčuje celkem tři možné způsoby, prostřednictvím kterých lze tento film chápat/číst. První možnost přímo souvisí s dobovým kontextem a zároveň s faktem, že jednu z postav hraje Konrad Veidt, tedy představitel Paula Kornera z filmu *Anders als die Andern*. Samotná přítomnost herce, který se nebál ztělesnit homosexuálního umělce, mohla v tehdejších divácích a příznivcích filmu *Anders als die Andern* vyvolat naději, že ve filmu o podivném náměsíčním vrahovi, kterého Veidt hraje, bude opět obsaženo ono „pohoršující“ téma homosexuality, přestože tentokrát ne natolik otevřeně. Tuto možnost nelze zcela vyloučit ani z dnešního pohledu, kdy jsou publika mnohem otevřenější různým způsobům interpretace a s ohledem na zkušenosti jednotlivých diváků, je mnohem pravděpodobnější, že budou i ve filmu z roku 1920 vyhledávat to, co není na první pohled zřejmé. Oba filmy od sebe zároveň dělí pouze jeden rok. S ohledem na neúspěch *Anders als die Andern* by bylo možné *Kabinet doktora Caligariho* vnímat jako další pokus o zobrazení jisté formy „jinakosti“, která ovšem tentokrát nebude na první pohled zřejmá, ale zároveň bude pro jistá publika zcela jasně srozumitelná.

Jako další variantu chápání uvádí Doty možnost číst film na základě interpretování postavy Césara coby bisexuála. Zde je však třeba zaměřit se na Césara jako na postavu ve Francisově představě, tedy jako na podivného muže trpícího náměsíčností, kterého záludný Caligari vězní v dřevěné truhle a využívá ho pro zákeřné vraždy. Aspekty bisexualy se pak projevují za přítomnosti Caligariho a Jane. Doty popisuje především scénu, kdy se Jane setkává s Caligarim, který ji zláká k tomu, aby se šla podívat na Césara. V této scéně je César situován mezi tyto dvě postavy, což podle Dotyho evokuje, v jaké pozici je César jak vůči Caligarimu, tak Jane. Zatímco Caligari je v tomto ohledu chápán jako homosexuál, který svedl Césara a podrobil ho své vůli, Jane představuje heterosexuální vliv. Následuje scéna, ve které se César chystá Jane zabít. Jakmile ale spatří její krásu, nedokáže na ni vztáhnout ruku. „Už scéna otevření skříně s Césarem evokuje výrazné

a vzrušující spojení mezi Césarem a Jane, jež naznačuje element erotické atraktivity. V rámci bisexuálního čtení Caligariho se tento náznak rozvíjí ve scéně, ve které je César poslán Caligarim zabít Jane – což znamená, poslán starším homosexuálním mužem zabít jeho heterosexuální ženskou sokyni ve vztahu k mladšímu bisexuálnímu muži.⁷⁴ Skutečnost, že César odmítne Jane zabít, se dá vnímat jako vysvobození z Caligariho homosexuálního područí a heterosexuální záchranu.⁷⁵ Ani ta ale nedokáže Césara spasit. Stejně jako je bisexualita sama osobě chápána jako „něco mezi“ homosexualitou a heterosexuální, případně jako odbornější označení pro nerozhodnost jedince v rámci vlastní sexuální orientace, představuje i César postavu, která stojí na rozhraní bez možnosti začlenit se kamkoliv, což nakonec vyvrcholí jeho tragickou smrtí.

Největší prostor však Doty věnuje queer čtení, které je vyvozováno z možnosti vnímat postavu Francise jako mladého heterosexuálního muže, který popírá své homosexuální touhy, což ho dovede k šílenství a k vytvoření utkvělé představy o doktoru Caligarim a jeho monstru Césarovi, kteří zapříčinili nejen jeho šílenství, ale také šílenství jeho snoubenky Jane. Právě tuto možnost lze rozvíjet nejvíce a hned v několika úrovních.

První úroveň představuje Francisovo sexuální dilema. Na jedné straně je zde nedostupná Jane, kterou v sanatoriu Francis považuje za svoji vyvolenou. Na straně druhé je zde melancholický mladík César, který Francise přitahuje a děsí zároveň. Výsledkem tohoto dilematu je Francisova představa o podivném androgynním muži uvězněném ve skříni doktora Caligariho. Jinak řečeno César, kterého si Francis představuje, je ve skutečnosti kombinace nedostupné Jane a melancholického mladíka s feminními rysy. *„Přesněji, přijal (Francis) falešnou veřejnou heterosexualitu a zkombinoval ji s popíranou homosexualitou přicházející s přesvědčivou ale ohrožující, androgynií, kterou ubytoval ve skříni podobné rakvi, jež se stala centrálním symbolem Francisova sexuálního dilematu. Pro něho (Francise) vyjádření homosexuality (pacient César) spojené s ženskostí (Jane)*

⁷⁴ DOTY, Alexander. *Flaming Classics: Queering the Film Canon*. 1. vyd. New York: Routledge. 2000. s. 29.

⁷⁵ Zde je třeba upozornit, že Doty mluví o bisexualitě s ohledem na zažitá stereotypy. Kdy homosexualita je vnímána jako něco špatného, zatímco heterosexuální jako ta správná cesta. Bisexualita je pak něco, co stojí na hranici a v podstatě je to jenom nerozhodnost přiklonit se buď na jednu (tu špatnou) homosexuální stranu, nebo na druhou (tu správnou) heterosexuální stranu. Tyto stereotypní předpoklady jsou typické jak pro homosexuální, tak heterosexuální jedince. Jak homosexuálové, tak heterosexuálové mají velký problém akceptovat bisexualitu jako další samostatnou sexuální orientaci.

*a toto obojí dohromady bylo asociováno se smrtí a zničením (angrogynní César), tak jak je běžné v patriarchální dominantní kultuře. Ve Francisově představě násilí a smrt bude fungovat obojí jako náhrada za zakázaný gender a sexuální vyjádření a jako reprezentace psychické ceny za tento útlak.*⁷⁶

Další úroveň zahrnuje také postavu Alana – Francisova přítele. Ten, jak Doty upozorňuje, byl a stále je, nejvíce vnímán jako mladý gay. Důvodem je především jeho zevnějšek. „*Alanův styl a jeho mdlé chování jej kóduje jako homosexuála pro řadu diváků – dokonce i pro ty, kteří nečtou tento film jako queer.*“⁷⁷ V rámci Francisovy fantazie představuje Alan nejen jeho přítele, ale také rivala v lásce k Jane. Oba jsou do ní zamilováni. Už to však může v očích diváků působit nevěrohodně, vzhledem k tomu, že není obvyklé, aby rivalové v lásce k jedné ženě nadále zůstávali blízkými přáteli. Za Francisův skutečný objekt touhy proto Doty považuje spíše samotného Alana. Právě s ním tráví Francis ve své představě nejvíce času. Zatímco ve společnosti Jane se objeví minimálně. Samotné setkání s Césarem je pak opět možné vnímat jako snahu o potlačení vlastní homosexuální touhy. Vrcholem je pak Alanovo zavraždění, kde hraje roli především hra stínů, která sama o sobě může být čtena opět zcela jinak, než jen jako vražda. Svým způsobem je tak Francisova fantazie jakousi vnitřní homofobní reakcí. Touhu, kterou se v sobě snaží potlačit ve své vlastní fantazii, trestá smrtí, a to jak Alanovou, tak také Césarovou. Další variantou, jež Doty zmiňuje, je pak využití dvojnictví, kdy pro potlačení homosexuální touhy promítá Francis sám sebe do dvou monster. První je dominantní (aktivní) Caligari, druhým je pak pasivní César.

S ohledem na skutečnost, že Francise je možné číst jako postavu, která se snaží prostřednictvím vlastní fantazie potlačit homosexualitu, se Doty snaží najít relevantní závěr pro podložení queer aspektů, které jsou nepopíratelně ve filmu přítomny a které vybízejí k různým variacím queer čtení. Za důležité považuje například objasnění skutečného poslání filmu. V souvislosti s filmem *Anders als die Andern*, je možné považovat *Kabinet* za další, tentokrát však důmyslnější snahu, jak dále rozvíjet téma homosexuality coby něčeho zakazovaného a odsuzovaného.

⁷⁶ DOTY, Alexander. *Flaming Classics: Queering the Film Canon*. 1. vyd. New York: Routledge. 2000. s. 30-31.

⁷⁷ Tamtéž s. 31.

Na druhou stranu, jako mnohem pravděpodobnější se jeví varianta, která sice vybízí ke queer čtení, ovšem je silně podmíněna homofobními tendencemi, které se projevují u hlavní postavy. Francis se snaží potlačit to, co sám považuje za špatné a co je odsuzováno i společností. S tím souvisí i skutečnost, že se všechny hlavní postavy nacházejí v ústavu pro duševně choré. Francise, Jane i Césara je tedy možné vnímat jako oběti vlastní, ale veřejně nepřípustné touhy, ze které se mají všichni v ústavu vyléčit.⁷⁸ Paradoxně se zde neobjevuje Alan, který je ve Francisově představě zavražděn. Doty tuto skutečnost vysvětluje tím, že postava Alana představovala nejen pro Francise, ale pro celou tehdejší společnost skutečnou hrozbu. Jinak řečeno, Alan coby přiznaný homosexuál podněcoval Francisovy potlačované touhy.

Z Dotyho výkladu a následné aplikace queer recepce vyplývá několik důležitých poznatků. A to bez ohledu na to, zda se jedná o televizní pořad či film. První zásadní věc představuje Dotyho výběr kulturních textů, na které své poznatky z oblasti queer aplikuje. Vždy se jedná o takové texty, které ať už záměrně, či nikoli, podléhají víceznačnému způsobu kódování. Jednoduše řečeno, je možné je vyložit několika způsoby a ani o jednom z možných výkladů nelze s jistotou tvrdit, že je správný nebo naopak mylný. Doty představuje queer recepci jako relevantní způsob, prostřednictvím kterého lze k různým textům přistupovat. Velký vliv na to má především jeho snaha zaměřit se nejen na různorodá publika, ale zároveň na možné úvahy jednotlivce, který je ovlivňován různými faktory. Jeho způsob využití queer čtení však nadále potvrzuje základní aspekt queer. Tím je především to, že se jedná o pojem, který je pro někoho velmi těžko pochopitelný. Z Dotyho snahy o jeho „definování“ a z následné aplikace queer čtení, však jasně vyplývá, že porozumění queer není výhradní výsadou menšinové sexuální orientace. Přestože právě s ní bývá spojováno nejčastěji. Příkladem takového spojení může být práce Larryho Grosse, kde v centru jeho zájmu stojí pouze určitá část publik a určitý výsek kulturních textů. Zásadní rozdíl mezi ním a Dotym spočívá právě v tom, že zatímco Doty se zaměřuje na různorodé typy textů, Gross má jasně dané, které texty ho z oblasti filmu a televize zajímají. Primárně se jedná o takové texty, jejichž obsah je zaměřen na LGBT minoritu.

⁷⁸ Je-li Francis často vnímán jako mladý homosexuál, je Jane podobným způsobem vnímána jako žena, jež v sobě potlačuje podobnou homosexuální touhu. Zatímco Francis má své fantazie, Jane chodí nepřítomně po ústavu a považuje sama sebe za královnu, která Francise odmítá slovy „My královny nepodléháme diktátu našich srdcí“.

2. Queer a LGBT čtení Larryho Grosse

Zájem Larryho Grosse spočívá především v popsání vývoje vztahu mezi LGBT menšinou a heterosexuální většinou v rovině čtení/vnímání výsledků americké filmové a televizní tvorby. Z tohoto důvodu se nezaměřuje na texty, které mají potenciál být čteny jinak/být čteny jako queer, přestože jsou na první pohled zcela nezávadné a queer obsah u nich není očekáván. Právě tyto typy textů preferuje ve své práci Alexander Doty. V centru Grossova zájmu stojí takové texty z oblasti filmu a televize, které přímo cílí na vztah minoritní LGBT a majoritní společnosti. Na rozdíl od Dotyho, který prostřednictvím queer čtení odhaluje jiné rozměry zdánlivě neškodného/“normálního“ kulturního textu, Gross spíše poukazuje na to, jak texty, ať už se jedná o televizní pořad nebo film, zobrazují jiné než heterosexuální postavy nebo přímo vztahy majoritní společnosti k LGBT a jejich proměny v průběhu let.

Z hlediska teorie se Gross od Dotyho vzdaluje také v tom, že se nepokouší o definování queer. Jeho existenci bere jako samozřejmost, ovšem nad jeho dosahem nepřemýšlí v takové míře jako Doty. Z pohledu Dotyho by se rovněž mohlo zdát, že v rámci aplikace queer čtení se Gross drží pouze toho nejznámějšího způsobu, a sice toho v přímé souvislosti s menšinovou sexuální orientací. Patrné je to již v rámci Grossova výběru textů, na kterých demonstruje své poznatky. Vždy se jedná zejména o dva typy textů. První jsou takové kulturní texty, které jsou určeny pro LGBT publika ovšem podléhají stereotypům. Druhým typem jsou takové texty, které sice zobrazují například LGBT postavy, ovšem takovým způsobem, aby majoritní společnost utvrdily v přesvědčení, že LGBT postavy jsou jiné/špatné/zvrácené/queer. Oba tyto typy mají společné jedno. Jsou LGBT publiky vnímány negativně a následně odmítány. Samotné vnímání těchto textů pak představuje další předmět zájmu, na který se Gross soustředí. Zatímco Doty rozlišuje, kdy se jedná o queer čtení a kdy o jiný typ recepce, Gross mezi queer a LGBT recepcí prakticky nedělá velké rozdíly, což by bylo možné vnímat jako jistý nedostatek v jeho práci. Queer je pro něj v podstatě synonymum pro LGBT. Je však třeba upozornit na skutečnost, že ve svých textech se primárně nesoustředí na LGBT coby celek, ale klade důraz především na gay a lesbickou subkulturu. Bisexualitě se věnuje minimálně a transsexualitu opomíjí docela. V důsledku toho

je třeba jeho pojetí queer čtení charakterizovat spíše jako LG čtení, protože právě z pohledu gay a lesbické minority Gross na filmové či televizní texty nahlíží. V úvodu knihy *The Columbia Reader* pak právě tento způsob zdůvodňuje. Vychází zejména z historického vývoje vnímání LGBT v USA a z činnosti médií. Právě způsob, jakým média zobrazují různorodé minority, následně ovlivňuje nejen danou minoritu, ale celou společnost. Zobrazení LGBT je samozřejmě ovlivněno heteronormativním postojem. V podstatě se tak jedná o začarovaný kruh, kdy média vlivem společenského postoje zobrazují minority (v tomto případě LGBT) zkresleně a společnost zase není schopná změnit názor na minoritu, protože je ve svém úsudku ovlivňována nepravdivým, často stereotypním zobrazením prostřednictvím médií. To samozřejmě ovlivňuje i samotnou minoritu. Ačkoliv se majoritní společnost často odděluje od minorit, pravdou zůstává, že dokud se konkrétní jednotlivec otevřeně „nepřizná“ ke své jinakosti, zůstává až do „odhalení“ součástí majority. I on sám je tedy závislý na obrazech, které vnímá prostřednictvím médií. V případě negativního a stereotypního zobrazení minority, ke které se buď skrytě, či otevřeně sám hlásí, si bude i on vědom toho, že je součástí čehosi, co není v souladu s normou a v důsledku toho ani on není normální. Jak uvádí Gross: „*Jejich primárním zdrojem informací jsou konec konců masmédia, která je zobrazují jako oběti a zločince, nedůležité pomocníky a spoluhráče, zdroje komické podpory – nebo jednoduše jako neexistující, jako nesouvisející s „normální“ sociální sférou.*“⁷⁹ Jak dále naznačuje, minority jsou prostřednictvím médií vnímány jako cosi doslova až deviantního. „*Otázkou ovšem zůstává, kdo má moc označovat ostatní jako deviantní a kontrolovat způsoby, kterými jsou reprezentováni prostřednictvím masmédia a jaké jsou následky pro individuality, které jsou tímto způsobem označeny?*“⁸⁰ Podle Grosse tak mají masmédia velmi silné postavení, při němž mohou ovládat a usměrňovat smýšlení ostatních, protože pro většinu z nich představují jediný zdroj informací a ne každý s ním dokáže nebo chce nakládat kriticky. Pro většinu z nich je mnohem snazší přijímat zkreslené informace a zvláště pokud se jedná o minoritní skupiny. Jak ale Gross dále uvádí, minoritní skupiny mají své způsoby, jak čelit zkresleným informacím a negativnímu postoji společnosti, který je těmito informacemi

⁷⁹ GROSS. Larry, WOODS. D. James. *The Columbia Reader on Lesbians and Gay men in media, society, and politics*. 1. vyd. New York: Columbia University Press. 1999. s. 4.

⁸⁰ Tamtéž s. 6.

podporován. Jedná se o určité strategie, prostřednictvím kterých se jednotlivci, jež jsou součástí dané minority, mohou bránit a alespoň částečně chránit sami sebe. „Ve skutečnosti, je tu několik možných odpovědí na mediální nepřátelské chování vůči sexuálním menšinám, které zahrnuje internalizace, odstoupení, podvracení a sebedefinice.“⁸¹ Tyto strategie zmiňuje Gross především v souvislosti s reálným životem, kde i v dnešní době může docházet k jisté formě útlaku ze strany heterosexuální majority vůči LGBT minoritě. Zmíněné strategie však ve své podstatě souvisí také s tím, jakým způsobem může LGBT minorita vnímat/číst určité kulturní texty, kde se například objevují stereotypně konstruované LGBT postavy.

2.1 LGBT obranné strategie vůči negativnímu přístupu společnosti

První ze zmíněných strategií – *internalizace* znamená v podstatě přijetí normy. Princip je velmi jednoduchý a známe jej všichni bez ohledu na to, zda jsme či nejsme součástí LGBTQ+. Znamená to, že přijímáme všeobecně preferované hodnoty, přestože vnitřně můžeme být výrazně proti nim. Gross demonstruje internalizaci zejména na gay a lesbických osobách, přestože platí i pro ostatní marginalizované skupiny.⁸²

Strategie *odstoupení* se může na první pohled zdát jako velmi efektivní. Opak je ale pravdou. „*Nejjasnější formou odporu, ale možná zároveň nejtěžší, je jednoduše ignorování masových médií a odmítnutí toho být dotčen jejich zobrazováním nás. Někdo tak může odmítat sledovat televizi, opatrně si vybírat filmy a knihy a být hluchý k antigay a antilesbickým pomluvám.*“⁸³ Na druhou stranu, je ovšem zcela nemožné vyhnout se mediálnímu vlivu a to i přes veškerá opatření a snahy. Vliv médií je natolik silný, že je schopný ovládat veškeré dění kolem nás. Nemusíme se dívat na televizi, číst zprávy, poslouchat rozhlas nebo být součástí sociálních sítí, ale i přesto budeme ve sféře mediálního vlivu. Jednoduše proto, že nikdo z nás nežije obrazně řečeno ve vzduchoprázdnu. Ať chceme nebo

⁸¹ Tamtéž s. 12

⁸² Člověk sice může být homosexuál, ale vlivem majoritní společnosti a jejího negativního postoje vůči homosexuálům a LGBTQ+ obecně, bude raději ve svém vlastním zájmu svoji orientaci skrývat a otevřeně bude přijímat preferované hodnoty.

⁸³ GROSS. Larry, WOODS. D. James. *The Columbia Reader on Lesbians and Gay men in media, society, and politics*. 1. vyd. New York: Columbia University Press. 1999. s. 13.

ne, média nás ovlivňují i nepřímo. To, co se probírá prostřednictvím médií, se dále do širokého povědomí přenáší různými způsoby. Stává se například běžnou součástí rozhovorů mezi lidmi. V dnešní době se tato strategie jeví ještě více jako nereálná, protože média na nás útočí doslova ze všech stran. Pro sexuální minority navrhuje Gross variantu, že nejlepším způsobem jak se ve vztahu k médiím přizpůsobit je oplácet zkreslené a negativní zobrazování prostřednictvím stejně aktivní lhostejností a opovržením. Na druhou stranu, ani to však není ideální. „*Naneštěstí, ačkoliv by se právě tato strategie mohla jevit jako uspokojující individuální řešení, je to zcela nerealistické jako strategie pro celou komunitu. Ačkoliv jednotlivec minimalizuje svoje podráždění ignorováním media, jejich dozvuky bude vnímat prostřednictvím ostatních. Jak jsme již poznamenali, média jsou hlavním kanálem, ať se nám to líbí nebo ne, skrze který společnost vyjadřuje vlastní hodnoty a řeší dojemné záležitosti našich životů, zřeknout se jich úplně nepředchází žádné šanci ke zlepšení stupně komunikace mezi komunitou a médii.*“⁸⁴

V případě *podvracení* se jedná o takovou opoziční strategii, která odmítá masovými médii předkládaný obraz o sexuálních minoritách prostřednictvím zlehčování, ironizování a obracení daného významu ve prospěch minority. V rámci této strategie se Gross velmi přibližuje právě Dotymu a jeho tvrzení, že existuje široké spektrum možností, jak daný kulturní text předávaný médii dekonstruovat. Gross jako nejvýraznější příklad uvádí *camp*, který představuje klasické využití podvracení u gay mužů. „*Krátce, gay vnímavost zahrnuje sebeuvědomělou roli hrající a teatrální – a vědění, že sociální a genderové role nakonec nejsou nic víc, než performance, svévolné zástěrky, uvnitř kterých zkušené herci mohou kráčet dle libosti*“⁸⁵ *Camp* v podstatě nabízí spoustu možností, jak čelit mainstreamové kultuře. Může se jednat například o způsob komunikace mezi zasvěcenými za využití dvojího kódování. Jedná se tak v podstatě o jednu z efektivních strategií, jak podvracet nadvládu, kterou činnost masmédií udržuje. Kromě toho je *camp* často zmiňován v souvislosti s kultovními osobnostmi. V takovém případě se často jedná například o ženské představitelky, které v určitých filmech jako různorodé ženské postavy vzdorují mužům. Často je to záležitost vzhledu, kdy slavné herečky vzbuzovaly u mužů zájem prostřednictvím svého androgynního vzhledu (Judy Garland, Marlene Dietrich, Greta Garbo a další).

⁸⁴ Tamtéž s. 15.

⁸⁵ Tamtéž s. 15.

„Nakonec nejefektivnější formou odporu vůči hegemonii mainstreamu je mluvit sám za sebe, rozšiřování narativů a obrazů, jež vyvažují ty přijímané, represivní nebo nesprávné.“⁸⁶ Tím má Gross na mysli především to, že nejlepší formou obrany je organizovaný a hlavně viditelný útok. Pokud se větší skupina právě jako součást LGBT minority odváží veřejně čelit tomu, co je z jejich pohledu silně represivní, bude účinek mnohem efektivnější, než když se například daný jedinec rozhodne ignorovat to, co mu je prostřednictvím médií vštěpováno ze všech stran. Tato strategie je označována jako *sebedefinice*. Změnit zažitě normy ovšem není ani přesto jednoduché. Patrné je to právě zejména u produktů médií, tedy samotných textů. Nejnázornější je to v případě televizních či filmových textů. V podstatě jde o to, že i přes skutečnost, že se sama sexuální minorita začne organizovat a veřejně bojovat za změnu, není to jediný krok, který k vytoužené změně stačí. V rámci samotné výroby daných pořadů, případně filmů, sice mohou tvůrci brát ohled na tyto tendence a snahy, ovšem pak jsou tu televizní stanice, filmová studia a další authority, na které touha po změně může narážet. V případě mainstreamových děl je to v podstatě samozřejmost. A pokud jde o nezávislou tvorbu, představuje problém nejen nízký rozpočet, ale především nízká šance na úspěch v rozsahu široké veřejnosti. I přes to je tato forma strategie podle Grosse nejzásadnější a má své výsledky, které jsou patrné především v poslední době, kdy vzniká právě v rámci televizní, ale i filmové tvorby stále více projektů, které se snaží o kladný přístup k minoritám a nejedná se pouze o případ LGBT. Tyto tendence samozřejmě postupně pronikají i do mainstreamové tvorby, a přestože stále ještě ani zdaleka nejsou dokonalé, jedná se o výrazný posun. V tomto směru představuje v současné době výraznou výhodu především prostor pro vyjádření se nejen organizovaných skupin, ale také jednotlivců. Příčinou je především nárůst sociálních sítí a také celkové uvědomění si, že pořady, filmy a v podstatě všechny typy kulturních textů nevznikají pro jednotlivou masu lidí, ale záleží na klíčových specifikách, díky kterým se publika liší. Nehledě na to, že v konečném důsledku se může lišit každý jednotlivý divák. V praxi se tato proměna a navýšení možností, jak reagovat na předkládané texty, může projevat zejména prostřednictvím vzniku fandomů, které skutečně mohou některé věci dost výrazně měnit.⁸⁷ Tyto strategie

⁸⁶ Tamtéž s. 16.

⁸⁷ V rámci televizní tvorby jsou tyto tendence v současné době skutečně nepřehlédnutelné. Je pozoruhodné, že i přes vědomí toho, jakou moc mohou fanoušci prostřednictvím internetu mít,

mohou být patrné nejen ve společnosti všeobecně, ale právě v souvislosti s LGBTQ+ publikem a televizními či filmovými texty. Prostřednictvím tohoto vztahu je možné velmi dobře postihnout, jak určité typy textů působí a následně ovlivňují určité typy publik. Ačkoliv se Gross soustředí převážně na situaci v USA, jeho práce výstižně popisuje, jak se díky televizním pořadům a filmům může utvářet postoj majority vůči minoritě a zároveň jak se mohou prosazovat zmiňované strategie, jež může daná minorita vůči majoritě využívat.

2.2 Grossova aplikace queer a LGBT čtení na televizní seriál a film

Zatímco Alexander Doty si pro aplikaci queer čtení zvolil několik konkrétních pořadů a filmů, kterým se následně velmi důsledně věnoval, Larry Gross volí v tomto směru zcela jiný přístup. Jeho výběr se podobá spíše souhrnnému výčtu, jehož prostřednictvím reflektuje nejen společenský vývoj v průběhu let, ale zároveň vývoj v rámci výroby fikčních pořadů a filmů.

V případě televizní tvorby reflektuje Gross nejen samotné pořady a jejich následné čtení ze strany majority a hlavně LGBT, ale zaměřuje se rovněž na televizní vysílání, typ televizní stanice a rovněž společenskou situaci. I tyto faktory totiž mohou vnímání/čtení diváků výrazně ovlivnit. Grossův zájem ulpívá zejména na amerických celoplošných televizních stanicích, které jsou závislé především na finančních příspěvcích donátorů. Z této závislosti pak pramení z hlediska uvádění různorodých pořadů jedna zásadní věc, a sice to, že se na televizních obrazovkách neobjeví obsah, se kterým by donátoři nesouhlasili. Tato skutečnost se samozřejmě může týkat takových obsahů, které jsou výrazně v rozporu s obvyklými společenskými normami. Mohou se proto týkat právě LGBT

jsou často tvůrci či přímo celá televizní stanice velmi překvapeni, co všechno může jejich produkt vyvolat. Zvláště, pokud s ním není z pohledu fanoušků nakládáno tak, jak by mělo. Z hlediska LGBTQ+ se může jednat zejména o vlnu negativních emocí, která se objeví v okamžiku, kdy je zabita LGBTQ+ postava. To je nejčastější a přetrvávající jev. Na druhou stranu je také čím dál hůře snášen a vyvolává skutečně silné reakce, které mohou v konečném důsledku vést až ke ztrátě sledovanosti. Jako příklad by se dalo vyjmenovat hned několik pořadů. Osobně za nejvýraznější považuji situaci z nedávné doby (únor 2016), která nastala v souvislosti s pořadem *The 100* (2014-?) stanice *The CW*. Výrazná ženská postava, která byla od počátku prezentována jako lesbicky orientovaná (ačkoliv explicitně to v rámci fikčního světa není řečeno) byla zcela nečekaně zabita krátce potom, co byla explicitně zobrazena vzájemná náklonnost mezi ní a další hrdinkou seriálu. Tato událost vyvolala skutečně velmi silné negativní emoce mezi fanoušky, které neutichly ani s odstupem času. Vlivem této události se zároveň po internetu začala šířit kampaň poukazující na to, že LGBTQ+ hrdinové a hrdinky téměř vždy končí buď smrtí, nebo nepochopitelným odchodem z daného pořadu.

menšin. Ve svém výčtu televizních seriálů se Gross snaží postihnout především vývoj, jak bylo v průběhu let nakládáno s LGBT postavami či dějovými zápletkami, pokud byly do obsahu daného seriálu zapojeny. První seriál, o kterém se zmiňuje, je rodinný sitkom *All in The Family* (1971-1979) stanice CBS. Gross zmiňuje tento seriál především ve spojitosti s prvními pokusy o kladné zobrazení LGBT témat či postav v seriálu. Z tohoto důvodu se budu tomuto seriálu věnovat v následující podkapitole.

V rámci výčtu filmů, jež jsou přímo spojeny se zobrazením LGBT postav, zápletky či výraznou odezvou ze strany publik, postupuje Gross takřka od prvopočátků filmové tvorby. Jako první zmiňuje snímek Williama Dicksona s názvem *The Gay Brothers* z roku 1985. Jedná se v podstatě o záběr na mužský tančící pár, který by se dal vysvětlit jako snaha o předvedení filmové techniky, než jako snaha o zobrazení gay mužů. Na druhou stranu, výklad snímků se může lišit. Jak uvádí Gross, od počátku existovaly pouze dva způsoby, jak nakládat s LGBT osobami prostřednictvím filmu. První možnou variantou bylo zobrazení prostřednictvím záporné a nebezpečné postavy, kterou vždy porazí heterosexuální hrdina. Druhou možností pak byla postava jako oběť. „*Když se filmy snažily přiblížit homosexualitu, bylo to téměř vždy v mezích úzké škály rolí. Když se členové minority začali objevovat ve filmu a na televizních obrazovkách, role, které jim bylo přisouzeno hrát, byly obecně omezeny dvěma kategoriemi: oběť nebo padouch.*“⁸⁸ Gross tuto situaci přirovnává k problematice rasismu. Afroameričani se v podstatě nacházeli v podobné situaci. V případě jejich zobrazování prostřednictvím filmu, případně televize, se vždy jednalo opět o zločince či oběti. Jejich charakter byl definován skrze jejich původ a barvu pleti. U LGBT osob je to v tomto ohledu složitější, protože nikdo nemá na čele napsáno, s kým a jak tráví volný čas. Nehledě na to, že s ohledem na negativní postoj veřejnosti vůči LGBT, bylo mnohem jednodušší se skrývat, než se veřejně „doznat“ k jiné sexuální orientaci. Přestože tak v rámci hollywoodské filmové tvorby vznikaly filmy, ve kterých se objevovaly například gay či lesbické postavy, vždy byly zobrazovány velmi zkresleně tak, aby to bylo v souladu s postojem veřejného mínění.⁸⁹ Gross uvádí, že se z velké

⁸⁸ GROSS, Larry. *Up from Invisibility: Lesbians, Gay men, and the Media in America*. 1. vyd. New York: Columbia University Press. 2001. s. 57.

⁸⁹ Zde je třeba poznamenat, že Gross se převážně věnuje právě gay a lesbickým postavám. Důvodem je skutečnost, že další sexuální minority neměly z počátku prakticky vůbec žádné zastoupení nebo byly zobrazovány v podstatě buď jako lesbické či gay postavy.

části jednalo spíše o asexuální jedince, protože na úplném počátku se tyto postavy neprojevovaly explicitně sexuálně.⁹⁰ Kromě toho, že jim byly přisouzeny role obětí či zločinců, často se jednalo také o vedlejší postavy – nedůležití pomocníci hlavního hrdiny. Případně sloužila homosexualita jako zdroj pobavení. V případě mužů se jednalo například o převlékání do ženských šatů. Pokud se žena převlékala za muže, jednalo se obvykle o snahu vyrovnat se mužským protějškem. Zde však nebylo pochyb o heterosexuality dané ženy. V tomto případě představuje nejnázornější příklad snímek o švédské královně Kristýně z roku 1933 režiséra Roubena Mamoulina, kterému se podrobněji věnuji v kapitole *Queer námět, postavy, herecké obsazení a recepce ve filmu Královna Kristýna*. Roli královny, která je z hlediska historie často označována jako lesbická panovnice, ztvárnila Greta Garbo. V rámci této diplomové práce je potom zásadní také to, že se tomuto filmu věnuje nejen Larry Gross, ale také Alexander Doty. Každý z autorů se ovšem zaměřuje na jiná specifika, jež souvisejí nejen s filmem samotným, ale také s následnou recepcí. Gross se věnuje zejména otázce, jak bylo v době vzniku tohoto filmu naloženo se známým faktem, že hlavní hrdinka byla tak trochu „jiná“. Doty na tento film upozorňuje v souvislostech mezi queer čtením a hvězdným postavením známé herečky.

2.2.1 LGBT recepce postav v seriálu *All in the Family*

Seriál *All in the Family* představuje z pohledu Grosse názorný příklad toho, jakým způsobem se LGBT postavy postupně začínaly objevovat na televizních obrazovkách v 70. letech. Jedná se o komediální pořad stanice CBS, jehož epizody jsou vystavěny na obvykle komických zápletkách ze života jedné rodiny, kterým dominuje postava otce, manžela a tchána - Archieho Bunkera. Jeho úzkoprsé a často společensky silně stereotypní názory různého typu v jednotlivých epizodách vždy narazí na zcela opačné názory, které zastávají jeho dcera a její manžel. Ve spojitosti s výskytem LGBT postav uvádí Gross jako příklad epizodu s názvem *Judging Books By Covers*,⁹¹ ve které se objevuje nejen gay postava, ale zároveň se tematizuje problematika stereotypů spojených s homosexualitou. Dějovou

⁹⁰ GROSS. Larry. *Up from Invisibility: Lesbians, Gay men, and the Media in America*. 1. vyd. New York: Columbia University Press. 2001. s. 58.

⁹¹ *All In The Family: Judging Books By Covers (S01E04, 1971)*.

zápletku této epizody představuje spor Archieo se svým zetěm - Michaellem, který pozve domů na oběd svého přítele Rogera. Ten na první pohled působí poněkud zženštile a Archie je díky tomu přesvědčen o tom, že se jedná o gaye. Zatímco jeho zeť se ho snaží přesvědčit o tom, že jeho názor na Rogera je zaujatý, Archie si stojí za svým.

Michael: „*Víš co Archie, jen proto, že je muž citlivý, inteligentní a nosí brýle, neznamená to, že je queer.*“

Archie: „*Nikdy jsem neřekl, že kluk s brýlemi je queer. Kluk s brýlemi má čtyři oči. Kluk co je teplouš, je queer.*“⁹²

Jejich rozpor ohledně Rogera se dále stupňuje až do okamžiku, kdy se Michael dozví, že Archieo kamarád z hospody – bývalý fotbalový hráč Steve, je gay. Při další hádce kolem Rogerovy orientace to Archiemu prozradí. Ten jde následně za Stevem, který mu bez okolků potvrdí, že Michael má pravdu. Archie, který nemůže uvěřit tomu, že jeho oblíbený fotbalový (nutno podotknout, že velmi maskulinní) hráč Steve je gay, se vrací domů, kde zažije další omyl. Splete si kamarádku své dcery s klukem na základě jejích krátkých vlasů a oblečení. Epizoda tak končí patřičným ponaučením, jak ostatně napovídá už její název.

Z pohledu Larryho Grosse jsou na této epizodě zajímavé dvě důležité věci. První představuje skutečnost, že se v komediálním seriálu rodinného typu ze 70. let objevuje problematika menšinové sexuální orientace. Druhou věcí je fakt, že je zde jistá snaha o vyvrácení zažitých společenských stereotypů vůči sexuálním minoritám, jež jsou vystavěny především na vzhledu postavy. To by se mohlo zdát jako značné pozitivum.

Na druhou stranu, jsou zde patrné značné nedostatky, jež tuto snahu znehodnocují. Především je třeba si uvědomit, že přítomnost gay postavy či dialogy založené na tématu homosexuality jsou v seriálu přítomny především z toho důvodu, že slouží jako zdroj komiky nikoliv jako snaha o obhajobu LGBT osob. Veškeré rozhovory o Rogerovi mezi Michaellem a Archiem jsou doprovázeny Archieho snahou co nejvíce Rogera zesměšnit prostřednictvím předvádění zženštilých gest, průpovědek či přímého označování Rogera jmény jako „květinka“,

⁹² Tamtéž.

„víla“ nebo „ládydá kluk“, atd. Především z pohledu LGBT publik by se tak ona snaha o osvětu a odbourání stereotypů, mohla jevit pouze jako chytrý krok ze strany tvůrců pro využití komického potenciálu, jež spočívá právě v zesměšňování LGBT osob.

Z hlediska vývoje zobrazování LGBT postav v seriálech se možná jedná o jistý pozitivní posun. Zejména v tom směru, že se homosexualitě věnuje celá epizoda seriálu. Z hlediska queer a LGBT recepce však vše zůstává téměř při starém. Gross vnímá epizodu *Judging Books By Covers* jako příklad kladného přístupu k LGBT. Zároveň však připomíná, že v rámci 70. let se jedná o další příklad shovívavého přístupu majority k LGBT minoritě. Zhruba od poloviny 70. let již není problém gay či lesbické postavy do seriálů zapojovat, důležité ale je, jakým způsobem jsou zapojeny. Gross uvádí klasický příklad, jenž se stal pro toto období charakteristický. Pokud už se měla objevit v seriálu queer či LGBT zápletko, jednalo se obvykle o rodinný seriál, jehož zásadním posláním bylo především vychovávat a poskytovat divákům správné vzory. Pokud se tedy v takovém typu seriálu měla objevit homosexuální postava, muselo to být samozřejmě „správně“. Gross jako typickou dějovou strukturu uvádí: „*Typický děj: Blízký přítel hlavní postavy rodinného seriálu, úspěšný atlet a všestranně skvělý chlapec, projde coming outem a všichni se musí vyrovnat s protichůdnými emocemi přiměřeně liberálním chováním, přijetím gaye jako součást jejich světa. Alternativní „gay svět“ není nikdy vidět ani zmiňován.*“⁹³ V podstatě se tak jedná o pozitivní zobrazení z heteronormativního pohledu, kdy se „ta správná“ heteronormativní strana rozhodne přijmout mezi sebe i někoho odlišného. To je možné bez větších problémů aplikovat na epizodu z *All in the Family*. Michael coby člen rodiny se zastává svého přítele Rogera navzdory svému tchánovi, který odmítá přijmout fakt, že i zdánlivě nemaskulinní typ muže je heterosexuální, zatímco maskulinní sportovec a jeho blízký kamarád nikoliv. Celá epizoda je ve své podstatě o tom, zda Archie uzná svůj omyl a smíří se s faktem, že i fotbalista Steve může být gay. O Stevovi se kromě jeho sexuální orientace nedozvídáme téměř nic. Archie se nakonec vrací domů, přičemž se opět dopustí omylu, když kamarádka své dcery považuje za muže na základě jejího sportovního oblečení. Nyní už je ovšem jeho reakce daleko smířlivější, než v případě „odhalení“ pravdy o Stevovi.

⁹³ GROSS, Larry. *Up from Invisibility: Lesbians, Gay men, and the Media in America*. 1. vyd. New York: Columbia University Press. 2001. s. 83.

Celá zápletka *Judging Books By Covers* se velmi podobá epizodě *Ménage-à-Phyllis* ze seriálu *The Mary Tyler Moore Show*, které se věnuje Alexander Doty. Podobným prvkem je zejména způsob, jakým se v obou epizodách spekuluje o postavě, jejíž sexuální orientace není zcela jasná. V případě *The Mary Tyler Moore Show* je Maryin přítel Mike považován za homosexuála z toho důvodu, že má rád opery, je podezřele milý a zároveň mu nedělá problém stýkat se nejen s Mary, ale také s její provdanou kamarádkou. Z podobných důvodů je takto podezříván Roger, který chodí ve fialové košili, má rád květiny a nesnáší bojové sporty. V obou případech jsou tato podezření zdrojem komiky, zvláště v okamžicích, kdy Maryin kolega z práce příznačnými gesty naznačuje, zda náhodou Mike „není jedním z nich“. Stejně je to v okamžiku, kdy Archie Bunker označuje Rogera za vílu, květinu nebo opět příznačnými gesty naznačuje, co si o Rogerovi myslí.

V případě Dotyho však tento jev není to, co stojí v centru jeho zájmu. Zatímco Dotyho zajímají skryté nebo potenciální podtexty v rámci narativu a vývoje postav, Gross se soustředí výhradně na to, co je zcela zřejmé. S ohledem na LGBT minoritu vidí v epizodě z *All in the Family* sice potenciál pro pozitivnější zobrazení LGBT postav, na druhou stranu, fakt, že představují víceméně zdroj pobavení, už tak velkým přínosem není. V zásadě je toto pobavení mířeno výhradně na heterosexuální publika, která nemají důvod a vlastně ani motivaci vidět v předkládaném obsahu jiné možnosti. LGBT publika však s velkou pravděpodobností tuto nevyváženost postřehnou a podle toho s ní také naloží. Skutečnost, že se Gross na vybrané texty soustředí právě prostřednictvím LGBT minority mu sice umožňuje velmi dobře reflektovat vztah mezi LGBT publikem a předkládaným obsahem v určitém historickém období, zcela mu však unikají další možnosti, které může daný text dále nabízet. Podobným způsobem jako Gross mohl v podstatě postupovat také Doty v případě epizody *Ménage-à-Phyllis*. Výsledek by byl prakticky totožný. Doty si však uvědomuje, že způsob, jakým se v dané epizodě hovoří o postavě Mika, je vystavěný na stereotypech, což nepřináší nic extra nového ani pro něj z hlediska výzkumu, ani pro případná LGBT publika. Z tohoto důvodu se proto soustředí spíše na další queer možnost, které daná epizoda nabízí. Tu v případě *The Mary Tyler Moore Show* představuje nejen hlavní hrdinka Mary, ale také její přítelkyně Phyllis, případně další ženská hrdinka tohoto seriálu - Rhoda, která se však v této konkrétní epizodě nevyskytuje. Jak již bylo řečeno v kapitole *Queer a lesbické kontinuum*, v dané epizodě je pro Dotyho v rámci

aplikace queer čtení mnohem zásadnější to, zda se nakonec usmíří Mary a Phyllis, než zda je Mike gay. V tomto pojetí dostává celá epizoda zcela jiný rozměr, který ovšem nevzniká pouze v souvislosti s tímto konkrétním pořadem či přímo epizodou. Je možné předpokládat, že podobného výsledku by mohlo být dosaženo i v případě *All in the Family*. Pokud by došlo k potlačení toho, co je naprosto zřejmé, vyvstaly by do popředí zcela jiné aspekty epizody *Judging Books By Covers*. Například by bylo možné lépe se zaměřit na vztah mezi Rogerem a Michaellem, případně samotným Archiem a Stevem, kterého Archie obdivuje právě pro jeho mužnost a sportovní talent.

V podstatě se jedná o dva přístupy, přičemž každý přináší něco jiného a zároveň ani o jednom nelze jednoznačně tvrdit, že je lepší/horší než ten druhý. Doty se svým přístupem a prostřednictvím queer čtení otevírá více možnostem, které nejsou na první pohled zřejmé. Zároveň nijak nepopírá to, co je v textu explicitně přítomné, pouze tomu nevěnuje svoji pozornost. Gross se naopak věnuje tomu, co je zřejmé. Zabývá se zejména tím, jak to bylo v dané době vnímáno publiky. A vzhledem k tomu, že se zaměřuje zejména na LGBT publika, jedná se také o jistou verzi queer recepce, přihlédnou-li i k jedné z Dotyho možných definic toho, co může být považováno za queer. Výhoda Grossova zájmu pak spočívá zejména v tom, že prostřednictvím LGBT recepce v aplikaci na televizní pořady dokáže velmi jasně vysvětlit, jaká byla tehdejší společenská situace a jak se dále vyvíjela. Zatímco o 70. letech ve spojitosti s *All in the Family* píše jako o době, kdy jsou LGBT postavy zapojovány do seriálových narativů na první pohled pozitivně, přestože ne tak, jak by si to reálná LGBT minorita představovala, k naprosto odlišnému vývoji dochází v dalších obdobích. Celkový vývoj popisuje Gross zhruba do poloviny 90. let a samozřejmě zmiňuje také odlišný vývoj televizních pořadů vzniklých na kabelových televizích, které od počátku nejsou závislé na sponzorech, ale jsou finančně zajišťovány z poplatků předplatitelů. Jeho přístup je stejný jako v případě *All in the Family* s tím rozdílem, že každý z dalších uváděných příkladů souvisí s odlišným dobovým kontextem, do kterého se samozřejmě promítají měnící se nebo naopak stagnující postoje vůči LGBT minoritě.⁹⁴

⁹⁴ Gross ve své knize *Up from Invisibility* uvádí celou řadu seriálů, na kterých tyto postoje popisuje. Věnuje se například problematice náhodných úmrtí gay a lesbických postav, případně záhadným zmizením těchto postav ze seriálu. Nevynechává ani zobrazování gay a lesbických postav coby

2.2.2 Queer námět, postavy, herecké obsazení a recepce ve filmu *Královna Kristýna*

V knize *Up From Invisibility* zahajuje Gross kapitolu věnovanou filmu podtitulem „*A Queer Feeling Every Time I Look At You*“,⁹⁵ což přesně vystihuje filmy, kterým se v této části své knihy věnuje. Zároveň se zde nejvíce přibližuje tomu, jakým způsobem se filmům z hlediska queer recepce věnuje také Doty. Gross se zde zaměřuje na první okamžiky, kdy se ve filmu začaly nenápadně objevovat gay a lesbické postavy a to takovým způsobem, který nebyl na první pohled zcela zjevný, ovšem daná cílová skupina tyto skryté tendence dokázala odhalit. Samozřejmě se v tomto směru nejedná o takové filmy, kde gay a lesbické postavy byly sice explicitně přítomny, ale jejich postavení v rámci narativu bylo jasně dané. Buď se jednalo o zápornou postavu, nebo naopak o postavu oběti. Přestože tomuto jevu se Gross následně věnuje v největší míře, zde se zmiňuje i o takových filmech, které obsahují takové aspekty, díky kterým mohou být označovány jako snímky s queer potenciálem. V podstatě tak naráží na jev, který primárně zajímá právě Dotyho a stejně jako on se zmiňuje například o snímku *Sylvia Scarlett*, kde se hlavní hrdinka převléká za muže, přičemž neztrácí na své ženské přitažlivosti. V rámci fikčního světa paradoxně přitahuje muže i ve svém pánském převleku. Z hlediska publik je pak představitelka této hrdinky – Katharine Hepburn rovněž obdivována. Stojí v centru zájmu nejen heterosexuální mužské části publik, ale také gay publik. Podobný jev je možné sledovat rovněž u dalších hereček. Jednou z nich je i Greta Garbo, na kterou naráží ve své práci jak Larry Gross, tak Alexander Doty a to nejen v souvislosti s její rolí švédské královny Kristýny, ale rovněž ve spojitosti s pověstmi kolem její kariéry a soukromí.

Královna Kristýna v režii Roubena Mamouliana představuje švédskou panovnici jako ženu odhodlanou přivést do své země po několika letech války konečně mír. Její zájem o vládu však začne opadávat v okamžiku, kdy se zamiluje

asexuálních jedinců. Přestože se v seriálech místy objevovaly gay a lesbické postavy, velmi často se stávalo, že byly zobrazovány jako takové postavy, o kterých se sice v rámci narativu vědělo, že jsou homosexuální a bylo to respektováno, ovšem taková postava zůstávala osamocena bez nároku na navázání vztahu s jinou. Více v: GROSS. Larry. *Up from Invisibility: Lesbians, Gay men, and The Media in America*. 1. ed. Columbia University Press. New York. 2001. s 85-93.

⁹⁵ V překladu: „Queer pocit pokaždé, kdy se na tebe podívám“. GROSS. Larry. *Up from Invisibility: Lesbians, Gay men, and The Media in America*. 1. vyd. New York: Columbia University Press. 2001. s. 56.

do španělského velvyslance. Ze strany jejích poradců i poddaných však není tento vztah kladně přijat, což nakonec dovede Kristýnu k abdikaci a snaze uniknout s velvyslancem do vysněného Španělska. Velvyslanec Antonio však umírá v souboji a Kristýna se nakonec vydává na cestu sama. Na první pohled nic nenasvědčuje tomu, že by právě tento snímek mohl vybízet publika ke queer čtení. Jsou zde však takové momenty, které k tomu zcela jasně nabádají a to i přes to, že se zdají být v rámci celého příběhu nedůležité. V první řadě je třeba si uvědomit, že scénář se nedrží přesných historických faktů. Švédská panovnice, kromě toho, že si libovala v nošení mužského oblečení, měla rovněž údajně milostné vztahy se ženami. Je zřejmé, že v roce 1933 nepřipadalo v úvahu, aby se taková skutečnost stala základem pro hlavní dějovou linii. Potenciál tohoto aspektu však není z filmu vyčleněn docela. Projevuje se však v takových náznacích, které zaregistrují a za queer je budou považovat pouze takové typy publik, které mají povědomí o královně Kristýně coby historické osobnosti, nebo takové, které budou za queer považovat už jen tu skutečnost, že švédskou královnou hraje Greta Garbo, jež byla (a často stále je) spojována zejména s údajnou milostnou aférou s herečkou Marlene Dietrich.

První aspekt, pro který je možné film považovat za queer, představuje scéna, ve které královna Kristýna spontánně políbí svoji oblíbenou dvorní dámu Ebbu. V další scéně ji následně přistihne, jak laškuje s mužem a pro vlastní žárlivost ji propustí ze svých služeb. Tento jev doprovázený explicitním a více než přátelským polibkem je následně doplňován druhým aspektem s potenciálem být čten jako queer. Jedná se o skutečnost, že Kristýnu vidíme nejčastěji v mužském oblečení, které vymění za dámské šaty až v okamžiku, kdy chce zapůsobit na velvyslance Antonia. Larry Gross v tomto směru upozorňuje zejména na to, že jako queer je snímek vnímán zejména z pohledu lesbicky orientovaných žen. Z jejich pohledu představují tyto náznaky živnou půdu pro ukojení vlastních čtenářských/diváckých potřeb v tom ohledu, že snímků s podobným potenciálem bylo v dané době skutečně minimum. *„V roce 1932, když byl Hollywood připraven na biografický snímek o švédské královně Kristýně v hlavní roli s Gretou Garbou, newyorský žurnalista upozornil na důkaz, že Kristýnina vytrvalá láska patřila švédské hraběnce a zajímalo ho, ‘Bude hrát Garbo takovou Kristýnu?’ Samozřejmě, že Garbo takovou věc neudělala, ale role, kterou ztvárnila v Královně Kristýně (1933) dala lesbickým publikům hodně k přemýšlení. Kristýna preferuje nošení mužského*

oblečení (čímž byla Garbo sama známa), pohrdá mužskými nápadníky, jež má přijmout, a nakonec odkryje svoji skutečnou náklonnost při uvítání se s Hraběnkou Ebbou prostřednictvím vášnivého polibku.⁹⁶ V rámci hlavní milostné zápletky v příběhu pak dále poukazuje na další queer moment, který mohl naopak více fascinovat mužská publika. Jedná se o vývoj milostného vztahu mezi královnou a velvyslancem. Kristýna se s Antoniem setkává při své tradiční vyjížďce na koni, přičemž velvyslanec Antonio je v tom okamžiku na cestě k ní, ovšem jeho kočár po cestě zapadne do sněhové závěje. Kristýna okamžitě zorganizuje vyproštění kočáru, načež jí Antonio hodí z kočáru minci jako poděkování v domnění, že se jedná o mladého muže, nikoliv o královnu Švédska. Oba se znovu setkávají v hostinci, kde Antonio stále netuší nejen to, že se setkal s královnou, ale především, že tráví večer se ženou. Velmi rychle se mu ovšem zalíbí společnost domnělého mladíka. Vše nakonec vyvrcholí v okamžiku, kdy spolu mají strávit noc v jednom pokoji. Teprve v okamžiku, kdy se královna vysvlékne z mužských šatů, Antonio pozná, že se jedná o ženu. Stále však netuší, že přímo o královnu. Důvod, proč tato scéna může některé diváky vybízet ke queer čtení představuje především ta skutečnost, že se Antonio málem zamiluje do mladého muže, který mu náhodou pomohl z nesnází. Samozřejmě je vše v čas „napraveno“ v okamžiku Kristýnina odhalení.

Pro Alexandra Doty hrají kromě tohoto queer aspektu ve filmu důležitou roli především dohady o herečce Gretě Garbo. Zatímco Gross je zmiňuje pouze okrajově, Doty je spojuje právě s různorodým způsobem vnímání/čtení daného textu. Upozorňuje zejména na to, že velmi záleží na tom, zda diváci mají povědomí o soukromí Garbo. Podobná situace se, jak již bylo zmíněno, rovněž váže k historickým faktům. Je velmi pravděpodobné, že jinak bude na film nahlížet divák, který nemá absolutně ponětí o historické osobnosti švédské panovnice či o možné bisexualitě herečky, která ji ve filmu ztvárňuje. Je zřejmé, že takový typ diváka bude jen těžko číst film jako queer. Aspekty, které k tomu vybízejí, jako je explicitní polibek či hrdinčina náklonnost k mužským kostýmům, takový divák buď zcela přehlédne, nebo je bude považovat za nedůležité. Nelze předpokládat, že by jim přikládal hlubší význam. Na druhou stranu, divák obeznámený s těmito fakty

⁹⁶ GROSS, Larry. *Up from Invisibility: Lesbians, Gay men, and The Media in America*. 1. vyd. New York: Columbia University Press. 2001. s. 58.

uvidí film ve zcela jiném světle a v tomto směru absolutně nezáleží na tom, zda se jedná o LGBT diváka či heterosexuála. Na základně znalostí může být queer dostupné pro každého bez rozdílu. Pro mnohé bude zásadní především přítomnost Greta Garbo coby herecké hvězdy, jejíž sexuální orientace byla a stále je opřena pověstmi či spekulacemi.

Navzdory době, ve které film vznikl a navzdory preferované heterosexuálně laděné milostné zápletce, představuje *Královna Kristýna* téměř dokonalý příklad filmu s potenciálem pro queer čtení. A to i přes to, že publiku nenabízí vyloženě LGBT podívanou. Na základě jemných náznačků, jež ke queer čtení vybízejí, vzrůstá naopak jeho zajímavost. A to u různých typů publik bez ohledu na sexuální orientaci, což je rozhodně nutné zdůraznit. Pro srovnání, zcela jiný případ představuje stejnojmenný snímek z roku 2015. Zatímco v roce 1933 při vzniku *Královniny Kristýny* bylo prakticky nemožné postavit celý příběh na možné lesbické orientaci hlavní hrdinky, v roce 2015 už byli tvůrci v tomto ohledu mnohem odhodlanější. Hlavní zápletku této novější verze představuje právě Kristýnina náklonnost ke své dvorní dámě Ebbě. Zatímco v první snímku dojde pouze k jednomu polibku na uvítanou, v této verzi proběhne mnohem více. Mladá panovnice je krásnou Ebbou okouzlena a své vášni podléhá stejně tak, jako královna Kristýna a Antonio ve starší verzi příběhu.

Přestože by se tak mohlo zdát, že LGBT publiku novější verze stejného příběhu přináší mnohem více queer uspokojení, opak je pravdou. Jak upozorňují oba autoři, to, že se v nějakém filmu objeví LGBT postavy ještě neznamena, že budou dostatečně atraktivní pro stejně zaměřená publika. Zásadní totiž není to, že se takové postavy v příběhu objeví. Důležité je, jakým způsobem jsou zobrazeny. V tomto případě zde sice máme hrdinku, která se zamiluje do jiné ženy, na druhou stranu je ale postava Kristýny zobrazena jako žena, kterou silně poznamenalo nevyrovnané dětství strávené ve společnosti matky, jež psychicky neustála smrt svého muže – krále Švédska. Fakt, že se Kristýna zamiluje do ženy, se pak jeví jako důsledek krušného dětství, což znovu může v řadě publik evokovat klasické stereotypy, jejichž podstatou je to, že na menšinové sexuální orientaci je něco pokřiveného nebo přímo špatného. Z pohledu Grosse by tento film pravděpodobně představoval další možný příklad negativního zobrazení LGBT postavy a z pohledu Dotyho, by se jednalo o snímek, který je naprosto nevhodný pro queer čtení, protože na něm není queer vůbec nic.

Starší film *Královna Kristýna* představuje v rámci Grossova výčtu pouze jeden z mnoha příkladů, které ve své práci uvádí. Gross se dále zabývá celou řadou dalších snímků, na kterých je možné sledovat postupný vývoj a postoje zejména americké společnosti vůči LGBT.⁹⁷ Rozbor všech, které Gross zmiňuje, by ovšem v této práci nebyl možný. Uvedená *Královna Kristýna* je však nejen ideálním materiálem pro analýzu, jež si tato diplomová práce žádá, ale zároveň umožňuje komparaci přístupů obou autorů. Zároveň je tento film důkazem, že i přes různá zaměření obou autorů v rámci queer čtení, existují případy, kdy se jejich zájmy protínají a co víc, nejsou spolu v rozporu. Jak už zde bylo ale mnohokrát uvedeno, mezi oběma autory rozdíly v jejich přístupu existují. To může být dáno i tím, že zatímco Doty se snaží celou problematiku postihnout v širším a obecnějším měřítku, Gross je „limitován“ jasně danou specifikací svého zájmu. Toto omezení bude ještě výraznější u třetího autora, kterému se budu věnovat v následující kapitole.

⁹⁷ Jedná se například o snímky *Dětská hodinka* (*The Children's Hour*, William Wyler, 1961), *Na lovu* (*Cruising*, William Friedkin, 1980), *Pouštní srdce* (*Desert Hearts*, Donna Deitch, 1985) a další.

3. Robert Lang: Muži, mužské vzory a queer čtení

Jak již bylo napsáno v úvodní části této práce, v zájmu Roberta Langa stojí primárně muži a jejich záliba z dívání se na jiné muže, případně hledání ideálních mužských vzorů. Ve své knize *Masculine Interest: Homoerotics in Hollywood Films* se na tuto problematiku soustředí nejen z pohledu mužského publika, ale poukazuje na ni i v rámci filmových příkladů, které v knize uvádí.

Téma, jemuž se Lang věnuje, je v zásadě velmi úzce zaměřené. Zvláště, pokud jej srovnám s předchozím autorem Larry Grosse. Zatímco Gross se zaměřuje na LGBT menšinu, Lang se v podstatě sexuální orientací neomezuje. Věnuje se ovšem primárně mužům, jejich způsobu dívání se a důsledkům, jež to přináší. V tomto směru tak pro něj sexuální orientace není podstatná. Ve své práci tak v podstatě propojuje koncept queer recepce v kombinaci s mužskou touhou, která spočívá buď ve zmiňovaném hledání vzorů, z potěšení z dívání se na jiné muže, nebo v hledání úzkého či výhradně přátelského vztahu mezi dvěma muži. Tímto pojetím má tak mnohem blíže k Dotymu. A to zejména v tom ohledu, že se nezaměřuje pouze na gay muže, ale na muže obecně.

Langovi jde v podstatě o jednu důležitou věc. Prostřednictvím filmů dochází nejen k recepci a dekodování obsahu, ale podle něj to zároveň v jistém směru umožňuje formovat vlastní preference. Hned v úvodu první kapitoly *Masculine Interest* uvádí příklad s Chuckem Norrisem, který v mládí sledoval filmy s Johnem Waynem a toužil být přesně jako on. John Wayne byl pro něj příkladem dokonalého muže. Kromě něj uvádí také příklad Gore Vidala, kterého fascinovaly postavy dvojčat z filmu *Princ a chud'as*, přičemž sám Vidal netoužil být pouze jedním z nich, ale chtěl být oběma dvojčaty zároveň. „*Tady máme základní prvky toho, co já nazývám mužský zájem – mužský zájem v to, co znamená být mužem, zájem v mužství – dokončený skrze dívání se na jiné muže, v aktu identifikace.*“⁹⁸ Z pohledu mužského publika jde tak Langovi především o to poukázat na formování vlastního já prostřednictvím fantazie a jak už bylo řečeno, identita konstruovaná pouze na základě sexuální orientace je v tomto směru vedlejší. Zásadní je právě osvobození od identit.

⁹⁸ LANG. Robert. *Masculine Interest: Homoerotics in Hollywood Film*. 1. vyd. New York: Columbia University Press. 2002. s. 2.

Filmy, které pro osvětlení tohoto problému využívá, je pak možné chápat nejen jako příklady filmů, u kterých může k takovému typu dívání se docházet, ale zároveň je možné jejich prostřednictvím poukázat na to, jak je mnohdy v rámci fikčního světa nakládáno s mužskými postavami. Na jedné straně tak Lang pracuje s tím, jak s daným filmem nakládá publikum, na straně druhé, se zároveň věnuje tomu, jak je daný text konstruován. Každý z filmů, které Lang do své knihy zvolil, je pak v rámci konstrukce i následné recepce něčím specifický. V tomto směru zmiňuje Lang zejména žánrovou specifikaci každého z filmů. U všech snímků se totiž vždy jedná o různé žánry podmíněné dalšími faktory. Právě na žánry a problematiku jejich prolínání klade Lang výrazný důraz a to zejména z toho důvodu, že maskulinitu jako takovou považuje za další žánrový útvar.⁹⁹ Na rozdíl od Grosse, který žánrům nevěnuje velkou pozornost, Lang staví svůj filmový výčet, jež následně podrobuje analýze, také na žánrech.

3.1 Langova aplikace queer čtení ve spojitosti s maskulinitou na vybraný film

Pro své analýzy si Lang zvolil celkem 9 filmů, které nejsou nikterak neznámé. Spíše naopak. Jak již bylo zmíněno v úvodní části této práce, jedná se o filmy: *Lvi král* (*The Lion King*, Rob Minkoff a Roger Allers, 1994), *Nejnebezpečnější hra* (*The Most Dangerous Game*, Irving Pichel, Ernest B. Schoedsack, 1932), *Psanec* (*The Outlaw*, Howard Hughes, Howard Hawks, 1943), *Libej mě až k smrti* (*Kiss Me Deadly*, Robert Aldrich, 1955), *Půlnoční kovboj* (*Midnight Cowboy*, John Schlesinger, 1969), *Vnitřní vesmír* (*Innerspace* Joe Dante, 1987), *Batman a Robin* (*Batman and Robin*, nespécifikováno, Lang se zmiňuje jak o samotném komiksu, tak o filmových verzích), *Mé soukromé Idaho* (*My Own Private Idaho*, Gus Van Sant, 1991) a *Jerry Maguire* (*Cameron Crowe*, 1996). Právě na nich následně poukazuje na různorodé typy a zároveň projevy maskulinity a vztahů na nich založených, které následně mohou ovlivňovat potenciální publika, především ta mužská. U každého z filmů poukazuje zejména na typy vztahů, jež mohou vznikat

⁹⁹ V tomto směru zároveň dokládá, že žánry vnímá podobným způsobem jako například gender, který v návaznosti na Judith Butler chápe jako něco s performativní schopností. Více v: LANG. Robert. *Masculine Interest: Homoerotics in Hollywood Film*. 1. vyd. New York: Columbia University Press. 2002. s. 4.

mezi mužskými postavami. Jedná se například o vztah otce a syna v návaznosti na začlenění mužského jedince do patriarchálně strukturované společnosti. Dále jsou to vztahy založené na různých podobách homoerotické touhy. Až už se jedná o překlenutí přátelství v něco víc, či o podivné perverzně sadomasochistické vztahy mezi dvěma nepřáteli. Jejich povaha může být různá, což v podstatě odkazuje na již zmiňované spojení mužnosti jako žánrovému tvaru. Skutečnost, že se Lang nezabývá výhradně LGBT minoritou jako tomu bylo v případě Larryho Grosse, mu dává v tomto směru jistou svobodu podobně jako Alexanderu Dotymu. Langa primárně zajímá to, jaké různé podoby mohou vztahy mezi muži ve filmu mít a dále, jak jejich zobrazení prostřednictvím filmu může ovlivňovat skutečné mužské diváky.

Z devíti snímků, kterým se Lang věnuje, jsem si zvolila hned první z nich. Jedná se o film *Lví král*, který na první pohled klame a zdálo by se, že u něj queer čtení nemá šanci. Lang se zde zabývá především archetypálním vztahem mezi otcem a synem a dále začleněním vykořeněného jedince zpět do patriarchálně utvářené společnosti, do níž patří. Příběh o mladém lvíčeti tak představuje pouze metaforu, která je ovšem velmi dobře srozumitelná a je možné jejím prostřednictvím prohlédnout ke skutečnému poselství, jež tento film publiku přináší. Zároveň se zde však objevují takové aspekty, které nejenom narušují „neškodné“ a zdánlivě ušlechtilé poselství snímku, ale rovněž vybízejí právě ke queer čtení. Mezi tyto aspekty je možné zařadit zejména určité postavy filmu, jež mohou v určitých momentech diváky vybízet k hlubšímu uvažování o jejich účelu v rámci příběhu. Opět tak platí, že nic nemusí být tak, jak se na první pohled zdá.

3.1.1 Queer postavy ve filmu *Lví král*

Příběh o lvíčeti, které ztratí milovaného otce a stává se vlivem okolností vyhnancem, podle Roberta Langa rozhodně není jenom pohádkou pro dětské publikum. Naopak nabízí prostor pro různorodé a někdy až překvapivé interpretace. Lang se v tomto směru soustředí zejména na silný vztah mezi otcem a synem, který je ve filmu zobrazen v kombinaci s předurčeností vybraných jedinců vládnout. *Lvího krále* představuje jako film, který prostřednictvím metafory poukazuje nejen na několik typů maskulinity, jež se projevuje u klíčových postav filmu,

ale především odhaluje vývoj mužského jedince, který byl násilím odtržen od svého ideálního mužského vzoru. Pro přesnou analýzu vztahu mezi otcem a synem a následných důsledků jeho násilného přerušení využívá Lang velmi často postupů spadajících do psychoanalýzy. Ty však pro tuto práci nejsou stěžejní. Zásadní jsou naopak okamžiky, kdy se mu daří poukázat na takové aspekty, které jednoznačně mohou vybízet publika ke queer čtení a v konečném důsledku k odhalení zcela nových možností, jež tento film nabízí ať už záměrně či nikoliv.

Hlavním hrdinou filmu je mladý lev Simba. Ten je svým otcem – lvím králem Mufasou vychováván především k tomu, aby se jednoho dne stal velkým vládcem stejně tak, jako se jím stal kdysi on sám. Právě tento vztah je pro dospívání mladého lva z pohledu Langa zásadní. Simbova matka, přestože je ve filmu přítomna, zastává v jeho životě až druhé, ne příliš důležité místo. Jak Lang sám upozorňuje, tento jev není pro Disney příběhy neobvyklý.¹⁰⁰ Podle Langa představuje Mufasa pro svého syna Simbu velký vzor. Naopak jeho ztráta způsobí v životě mladého lva velké rozčarování, jež zároveň vede k násilnému přerušení výchovy Simby coby příštího vládce lví země. Zde je třeba poukázat na to, že Lang chápe lví království jako metaforu pro ryze patriarchálně uspořádanou společnost, které navíc absolutisticky vládne heterosexuální vládce. Simba jako Mufasův následník je k převzetí své moci od počátku striktně vychováván nejen svým otcem, ale rovněž dalšími postavami jako jsou králův rádce papoušek Zazu nebo šaman mandril Rafiki. „*Film vybízí diváka k přemýšlení o maskulinitě jako o empiricky existující formě identity, která je legitimním základem patriarchátu. Správná mužnost, ke které Simba směřuje – skrze zoufalství a naději, skrze víru a lásku na odvíjející se cestě – bude při nejmenším heterosexuální.*“¹⁰¹

Celý příběh je pak především o Simbově hledání té „správné“ cesty k naplnění již předurčeného osudu. A přestože nakonec skutečně dojde k úspěšnému dovršení této cesty, objevují se zde momenty, které význam této cesty jistým queer způsobem „znevažují“. Lépe řečeno, nenápadně poukazují na další možnosti, které by mohl mladý lev využít na místo té jedné jediné, jež mu byla

¹⁰⁰ V celé řadě Disney příběhů se velmi často objevuje jev, kdy postava matky je již na počátku příběhu například mrtvá a hlavní hrdina či hrdinka vyrůstá buď s macechou a otcem, pouze s macechou, která je zlá, nebo výhradně s otcem. V případě Lvího krále je postava matky – Sarabi alespoň naživu. Její postavení však skutečně není pro vývoj příběhu klíčové.

¹⁰¹ LANG. Robert. *Masculine Interest: Homoerotics in Hollywood Film*. 1. vyd. New York: Columbia University Press. 2002. s. 18.

prisouzena ještě před jeho narozením. Jedná se zejména o moment, kdy se Simba po smrti otce stává vyhnanecem a prchá ze své vlastní říše pryč do pouště, kde upadne vyčerpáním do bezvědomí. Zde ho nachází prase Pumba a surikata Timon. Přestože z něj mají z počátku strach, rozhodnou se ho nakonec zachránit. Přijmou ho mezi sebe a ukážou mu jejich způsob života, který spočívá především v užívání si života v džungli a v požívání brouků. Pro Simbu se tím otevírá možnost, jak zapomenout na otřes ze smrti otce. S heslem *Hakuna Matata* se proto rozhodne s nesourodou dvojicí zůstat a to až do své dospělosti.

Právě postavy Timona a Pumby mohou diváky vybízet ke queer čtení. Jak již bylo výše napsáno, jedná se o na první pohled nesourodou dvojici, která navíc žije v exilu mimo lví království a to z toho důvodu, že se chovala jistým způsobem v nesouladu se zákony království. Jak naznačuje Lang, je zajímavé zaměřit se právě na zdůvodnění samotného exilu obou postav. Právě v okamžiku, kdy se oba snaží Simbovi vysvětlit, co v praxi znamená *Hakuna Matata*, objevují se důvody, proč oba žijí mimo království. Odůvodnění probíhá prostřednictvím písně, kdy zároveň jako diváci vidíme první snahy, jak Simbu „převychovat“ ve stylu hesla *Hakuna Matata*.

Pumba: „*Hakuna Matata. Znamená: netrap se.*“

Timon: „*Hakuna Matata. Ta dvě slovíčka zněj. Vše, co tě trápí, rychle za hlavu dej.*“¹⁰²

Jak je následně vidět i slyšet, tato „převýchova“ v podstatě znamená, aby žil Simba fyzicky i psychicky bez jakýchkoli starostí. Timon mu proto okamžitě zkracuje drápy a usazuje ho do pohodlného travnatého porostu. Psychickou pohodu pak vysvětluje Pumba prostřednictvím vlastního příběhu z mládí, kdy byl ostatními odsuzován pro svůj neustálý zápach a jinakost. Prostřednictvím humorné písně Simbovi popisuje, jak byl jako mladý divočák smutný, protože ho ostatní zvířata nevzala mezi sebe. Timon ho ovšem v jednom okamžiku, kdy se snaží svůj příběh dále rozvinout, zadrží nečekanými slovy „*Ne Pumbo! Ne před dětmi!*“. Což naznačuje, že Pumba byl možná odmítán i z horších důvodů, než jen kvůli smradu, případně je možné vnímat smrad jako metaforu pro takovou jinakost, která se týká

¹⁰² *Lví král (The Lion King, Roger Allers, Rob Minkoff, 1994).*

sexuality. Pumba zadržovaný Timonem již příběh nedopoví, takže se jako diváci nedozvíme, kvůli čemu dalšímu, co je navíc tak strašné, že to děti nesmí slyšet, musel začít žít sám. Je zároveň zajímavé, že Timon na rozdíl od Pumby svůj příběh Simbovi nevypráví. Jeho postava je tak v tomto směru ještě záhadnější. Co mohlo surikatu přimět k životu mimo svůj domov pouze ve společnosti prasete? Taková otázka a jí podobné se mohou při sledování celé sekvence, kdy Simba začíná žít svůj nový „hakuna matata“ život, objevit u řady publik. V tomto směru se dá ovšem předpokládat, že další významy zde budou vnímat spíše starší či dospívající publika. Domnívám se, že nelze příliš očekávat, že by se vyskytly rovněž u dětského publika, přestože ani tato možnost není výhradně nemožná.

Nelze ovšem popřít fakt, že obě postavy, jež v rámci příběhu slouží zejména pro pobavení diváků, paradoxně jistým způsobem nezapadaly do lví říše, kterou lze v této souvislosti vnímat jako metaforu pro většinovou společnost a její sklony k časté homofobii. „*Není pochyb o Pumbově „hanbě“ odkazující k homosexualitě jako sodomii, s jejími asociacemi nečistoty které proto podněcují homofobii.*“¹⁰³ Lang obě postavy vnímá jako gay pár žijící kdesi na okraji svým vlastním způsobem života ve snaze nestresovat se skutečností, že je okolní svět nepřijímá. Do tohoto soužití vstupuje nečekaně Simba, který právě díky tomuto životnímu stylu přečká své nejtěžší období. Jak Lang dále popisuje, toto období představuje součást Simbovy dlouhé cesty za znovuzískání svého předurčeného postavení krále. Díky svému vyhoštění si rozšíří obzory a zjistí, že má mnohem více možností, než pouze jednu pevně danou. To má ovšem své klady i zápory. „*Poselstvím pro diváky je, že jak Simba prochází svoji „odreagovací cestu“ k dospělosti a hledá svoje správné místo v „kruhu života“ bude potkávat všechny druhy lidí (potenciální modely rolí), a možná se naučí něco od každého z nich – ale pokud si zvolí homosexuální život (Hakuna Matata), musí předpokládat, že bude navždy žít jako vyhnanec, za sociálními hranicemi.*“¹⁰⁴

Simba si nakonec zvolí již předem předurčenou cestu. Na své „jiné“ přátele ovšem nezapomene. Naopak je přivede do království zpět, čímž převýší i svého otce. V konečném důsledku tak nejen naplní svůj osud, ale obohatí jej o další

¹⁰³ LANG. Robert. *Masculine Interest: Homoerotics in Hollywood Film*. 1. vyd. New York: Columbia University Press. 2002. s. 36.

¹⁰⁴ Tamtéž s. 36.

zkušenosti. Zatímco na počátku mu byl vzorem výhradně otec jako dokonalý a vznešený lev a vládce, po setkání s Timonem a Pumbou získává nové povědomí o životě a především o způsobu, jak ho lze žít. Timon i Pumba na první pohled v příběhu působí jako komická dvojice. Jak už ale bylo napsáno, jejich význam je daleko důležitější a pro řadu diváků může představovat mnohem víc, než pouze zdroj pobavení. Zároveň to nejsou jediné postavy v příběhu, které se od ostatních výrazně odlišují. Nelze zapomínat na hlavní zápornou postavu. Tím je Mufasův bratr Scar, který trpí právě tím, že byl druhorozeným synem předchozího lvího krále a nyní je pouhým bratrem současného krále. Do příběhu vstupuje jako postava šířící žárlivost a toužící po svržení svého bratra i jeho nově narozeného syna. Kromě toho však tato postava nabízí mnohem více. Podobně jako v případě Timona a Pumby se opět jedná o postavu, která je určitým způsobem vyčleněna pro svoji jinakost. V případě Scara je tato odlišnost zobrazena i z hlediska vzhledu. Na rozdíl od svého bratra má Scar tmavou hřívu a je celkově mnohem tmavší než Mufasa.¹⁰⁵ Kromě toho vedle něj působí poněkud vyhuble a fyzicky slabě. Jak již bylo naznačeno, výrazně jiná je i jeho povaha. Působí lstivě a úlisně zároveň. Z pohledu malého Simby je to těžko čitelná postava, která vždy odpovídá dvojznačně. Lang zmiňuje, že zatímco Timon a Pumba představují šťastný gay pár žijící v exilu, Scar je naopak zavržený a nespokojený gay, který ovšem zůstal součástí společnosti, jež jím opovrhne.¹⁰⁶ Jeho záporné povahové rysy je pak možné vnímat jako veskrze negativní zobrazení homosexuality, o které se zmiňuje Larry Gross. Zatímco heterosexuální postavy jsou hezké a ryze kladné, případné gay postavy jsou buď zcela záporné, nebo působí komicky. Půjdu-li do důsledku, je zcela očekávatelné, že tato postava nakonec skočí špatně. Jinak řečeno, po všech stránkách zvítězí heterosexuální dobro, zatímco homosexuální či queer zlo je po zásluze potrestáno. Zcela jiná situace ovšem nastává ve filmovém pokračování tohoto filmu. *Lví král 2: Simbův příběh* (*The Lion King: Simba's Pride*, Darrell Rooney, 1998) vypráví

¹⁰⁵ V souvislosti se vzhledem postav ve filmu *Lví král* je třeba upozornit na to, že celý snímek je v tomto ohledu značně omezen stereotypním zobrazením jednotlivých postav. To, jak postavy vypadají, zároveň určuje jejich charakter. Typické je to zejména pro postavy lvů. Ti jsou až na Scara světlé pískové barvy a mají vždy modré či hnědé oči. Jsou to zároveň veskrze kladné postavy. Scar je oproti tomu tmavý, vyhublý a má zelené oči s vychytralým pohledem. Kromě lvů je možné toto rozlišení sledovat i u dalších zvířecích postav. Fakt, že Scar je coby záporná postava zároveň zobrazena v tmavých barvách může v konečném důsledku evokovat nejen případné stereotypní zobrazení homosexuality, ale především rasistické tendence ze strany tvůrců, kterým se možná nechtěně podařilo tímto vyobrazením podporovat předsudky týkající se barvy pleti.

¹⁰⁶ LANG, Robert. *Masculine Interest: Homoerotics in Hollywood Film*. 1. vyd. New York: Columbia University Press. 2002. s. 42.

příběh o Simbově prvorozené dceři, která se jako dospělá lvice zamiluje do vyhnance jménem Kovu. Ten je svojí matkou a dalšími vyhnanci považován za nástupce Scara, jenž byl předurčen k tomu, aby zabil Simbu a stal se Scarovým následníkem. Kovu se však svému osudu vzepře a postaví se na Simbovu stranu v okamžiku, kdy si uvědomí, že jeho láska k Simbově dceři je silnější než touha po slepé pomstě. I v tomto příběhu se objevují postavy Timona a Pumby. Oproti prvnímu dílu však zcela postrádají možnost být vnímány jako queer. I nadále figurují v příběhu jako komické postavy. Nyní jsou ovšem součástí lvího království a na rozdíl od případu se Simbou nejsou postaveni do situace vychovávat dalšího mladého jedince. Simbova dcera má všechny správné vzory, které jsou ve lví říši zásadní. Pokud zůstanu u možnosti, že lví království je metaforou pro patriarchálně a heteronormativně utvářenou společnost, neobjevuje se zde v podstatě nic, co by nějakým způsobem narušovalo její pravidla, jako je tomu v případě příběhu o dospívajícím Simbovi. Jedná se v podstatě o jednoduchou „love story“, která vlastní příběh neobohacuje o další možný rozměr.¹⁰⁷

Je možné předpokládat, že to, co Lang svým rozbořením odhaluje u *Lvího krále*, nemusí být pro některé diváky zřejmé. Někteří mohou tento přístup dokonce odmítnout. Nelze však popřít, že tento film má výrazný queer potenciál. V rámci recepce se z pohledu Langa jedná o queer čtení skrze projevy mužnosti vybraných postav. Pokud bych tento film vztáhla na Larryho Grosse, jednalo by se jednoznačně o příklad filmu, kde prostřednictvím queer čtení dochází k odhalení stereotypního zobrazování homosexuality, kdy jsou některé postavy využívány jako zdroj pobavení a některé představují záporné postavy. V konečném důsledku se zde naplňuje i předpoklad, že homosexuální postavy v celé řadě filmů skončí smrtí. V případě Alexandera Dotyho se pak jedná o jeden z možných příkladů queer filmu a to bez ohledu na skutečnost, že *Lví král* je animovaný film určený zejména dětskému publiku.

¹⁰⁷ S ohledem na zmiňovanou problematiku rasismu, kterou je možné ve filmu *Lví král* také sledovat, v případě *Lví král 2: Simbův příběh* k jistému posunu dochází. I zde vidíme jasné rozlišení postav podle vzhledu. Zatímco postavy lvů a lvic ze Simbova království jsou mírumilovné a vzhledově příjemné (opět se opakují modré laskavé oči a písková barva srsti), u vyhnanců dominuje drsný vzhled vytvářený divokým pohledem žluto-rudých či zelených očí, rozčuchaná šedá nebo tmavě hnědá srst. Na rozdíl od *Lvího krále* zde v závěru filmu dochází k usmíření vyhnanců a k jejich znovupřijetí do lví země. Hlavní postavy – Simbova dcera Kiara a Kovu zabráni v klíčové situaci válce mezi oběma stranami a dojde ke smíru. Tento jev je ovšem opět možné vnímat ze dvou stran. V prvním případě se může jednat o pozitivní přístup, kdy dojde k odbourání rasistických předsudků. Ve druhém případě se celá situace může jevit jako projev tolerance k minoritní skupině.

Z pohledu Dotyho se v podstatě jedná o podobný případ jako *Čaroděj ze země Oz*.¹⁰⁸ Podle Dotyho lze i tento film řadit k takovým, které určitými způsoby vybízejí ke queer čtení. Na rozdíl od Langa, který se zaměřuje primárně na vývoj mužského jedince, jež je silně ovlivněn jinými mužskými vzory, Doty se v *Čaroději ze země Oz* soustředí zejména na to, co může evokovat kouzelný svět, do kterého se Dorotka dostává prostřednictvím snu. Podobně jako se mladý Simba dozvídá díky Timonovi a Pumbovi o zcela jiných způsobech života, může se Dorotka podle Dotyho prostřednictvím snu dozvědět o nových doposud nepoznaných možnostech, které se týkají její zatím neodhalené identity a rovněž sexuality. Vysněný svět a fantazie hlavní hrdinky totiž může odhalovat to, co je v běžném životě na první pohled dětským očím zcela skryté. V případě Dotyho rozboru tohoto filmu je rovněž třeba zdůraznit, že tuto možnost uvádí zejména ve spojitosti s diváckou recepcí, která se propojuje s individuální zkušeností, a to bez ohledu na věk konkrétního diváka. Tento poznatek lze vztáhnout i na případ *Lvího krále*. Jak již bylo napsáno, na první pohled nevinná pohádka o lvíčeti, které si projde útrapami, aby se nakonec stalo králem lví říše, je podle Langa pouze metaforou pro vývoj mužského jedince ve světě. Nutno připomenout, že parametry tohoto světa jsou nastaveny tak, že v něm zcela dominují muži, zatímco ženy zde zastávají až druhé místo. Tato metafora však pro některé diváky může odhalovat mnohem víc a lze jen těžko zjistit, zda se jedná o fantazii diváků či o záměr tvůrců, který je ovšem čitelný pouze pro někoho.

Zda se jedná o záměr tvůrců či o specifický způsob čtení ze strany publik, jehož prostřednictvím se v daném textu odhaluje to, co v něm ve skutečnosti nemusí být, je v rámci queer recepce typický problém, který v podstatě není možné jednoznačně vyřešit. V rámci vzájemné komparace doposud zmíněných autorů je patrné, že se tato problematika nejvíce projevuje právě u přístupu Roberta Langa a také Alexandra Dotyho. Jejich způsob aplikace queer recepce je možné vždy celkem jednoduše vyvrátit naprosto opačným tvrzením. Oba autoři, zejména Doty, si tuto skutečnost plně uvědomují. Především u Dotyho je však zároveň zřejmé, že tento problém nepovažuje za aspekt, který by queer recepci znehodnocoval. Jedná se naopak o zcela jasný důkaz, že tak, jako můžeme číst/vnímat určité texty

¹⁰⁸ Doty se tomuto filmu věnuje ve své knize *Flaming Classics: Queering the Film Canon* v kapitole nazvané „My Beautiful Wickedness“ *The Wizard of Oz as Lesbian Fantasy*. DOTY, Alexander. *Flaming Classics: Queering the Film Canon*. 1. vyd. New York: Routledge. 2000. s 49.

„normálním“/heteronormativním způsobem, lze tak činit i prostřednictvím queer, aniž by přitom docházelo ke znevažování konkrétního textu. To lze v podstatě přenést i na Roberta Langa. Jeho aplikace queer recepce na film *Lví král* poukazuje na skryté významy celého filmu. Na druhou stranu, jak již bylo řečeno, je zároveň možné, že tyto významy mohou zůstat neodhaleny. Jak podotýká Angelika Corbineau-Hoffann, představuje recepce obecně velmi těžko postihnutelný pojem, ačkoliv je ve své podstatě vždy velmi snadno rozpoznatelný.¹⁰⁹ V podstatě je snadné rozpoznat, kdy a jak dochází k recepci samotné, ať už se jedná o jakýkoli typ recepce včetně queer. Složitější je ale rozpoznat, co se jejím prostřednictvím vlastně děje. Je odhalováno to, co bylo do daného textu záměrně vloženo, nebo se jedná o proces, při kterém dochází ke čtení/vnímání textu na základě subjektivního vnímání každého čtenáře? Přestože Alexander Doty si je vědom toho, že nelze vždy jednoznačně určit, co recepci ovlivnilo, přiklání se především k individuálnímu způsobu čtení, které může být ovlivněno různými aspekty. U Roberta Langa je možné pozorovat totéž. V rámci jeho zkoumání, jakým způsobem se mohou mužská publika dívat na určitá filmová díla, poukazuje na rozdílnost toho, co daný mužský divák může při sledování vnímat a preferovat a na co naopak nemusí vůbec brát ohled. U *Lvího krále* můžeme jako diváci sledovat příběh dospívajícího mladého jedince, rovněž se však můžeme zaměřit na vyčleněné hrdiny či antihrdiny tohoto filmu. Je tedy v podstatě na konkrétním divákovi, co ho na daném textu zaujme více a co naopak méně, přičemž důvody mohou být rozdílné.

V případě Larryho Grosse se s tímto problémem prakticky nesetkáme. To je dáno faktem, že Gross se zaměřuje a považuje za queer takové typy filmových a televizních textů, které je možné vnímat jako queer na základě jasné přítomnosti buď LGBT postav či celých narativů. To je aspekt, který nelze ze strany publik přehlédnout. Zásadní je ovšem opět to, jak s takovými typy textů publika naloží. Na rozdíl od Dotyho a Langa, kteří se v podstatě zaměřují na diváka jako individuálního jedince, Gross cílí na konkrétní dvě skupiny a to heterosexuální majoritu a LGBT minoritu. Mezi autory vybranými pro tuto práci se právě tímto specifickým zaměřením souvisejícím s queer recepcí Gross zcela jednoznačně

¹⁰⁹ HOFFMANN, C. Angelika. *Úvod do komparatistiky*. 1. vyd. Praha: Akropolis. 2008. s. 68.

odlišuje. Patrné to bude rovněž ve spojitosti s dvojicí autorek, jejichž přístup ke queer recepci tuto práci zároveň uzavírá.

4. Caroline Evans a Lorraine Gamman: Queer ve vztahu k teorii pohledu

Poslední kapitola této práce spojená s teoretickými tendencemi queer recepce se věnuje dvojici autorek Caroline Evans a Lorraine Gamman, které se ve své studii *The Gaze Revisited, or Reviewing Queer Viewing*¹¹⁰ věnují revizi teorie pohledu (gaze theory) ve spojitosti s možným využitím queer. Jak již bylo předesláno v úvodní části této diplomové práce, jejich text je rozdělen na dvě části. V té první se autorky podrobně věnují nejznámějším autorům a myšlenkám zaměřených právě na teorii pohledu. Ve druhé části následuje jejich vlastní snaha o přezkoumání této teorie právě za využití queer coby relevantního způsobu „jak se dívat“ na určité kulturní texty.

Přestože pro tuto práci je zásadní zejména druhá část jejich studie, neuškodí zde alespoň ve stručnosti shrnout, o čem konkrétně obě autorky pojednávají v části první. Tato část nazvaná *Gaze Theory Revisited* představuje v podstatě nejen revizi samotné teorie, ale také jakýsi vhled do historie zkoumání této problematiky. Obě autorky zde zmiňují možné přístupy, na jejichž základě ke zkoumání „dívání se“ docházelo. Důležité jsou v tomto směru především výzkumy filmových teoretiků, kteří se teorií pohledu zabývali prostřednictvím psychoanalýzy případně feministické kritiky. V centru jejich zájmu pak stála otázka, jakým způsobem spolu souvisí sebeidentifikace jedince a to, na co se dívá. Problém ovšem spočívá v tom, že tato a jí podobné otázky bývají konstruované tím způsobem, že se obvykle jedná o sebeidentifikaci mužského jedince, přičemž je zásadní právě jeho pohled. Evans a Gamman se v této souvislosti soustředí především na Lauru Mulvey, jejíž stať představuje v tomto ohledu výrazný posun. Její text s názvem *Vizuální slast a narativní film*¹¹¹ představuje jeden z prvních textů feministické filmové kritiky, jehož cílem je prostřednictvím psychoanalýzy postihnout to, jakým způsobem se mužský pohled projevuje v souvislosti s filmy a jejich tvorbou. Laura Mulvey charakterizuje v souvislosti s filmem celkem tři způsoby, jak lze vnímat mužský pohled. První představuje pohled skrze kameru při přípravě filmu. Druhým je

¹¹⁰ EVANS, Caroline. GAMMAN, Lorraine. *The Gaze Revisited, or Reviewing Queer Viewing*. In: *A Queer Romance: Lesbians, gay men and popular culture*. London: Routledge, 1995, 12-61. ISBN 0-415-09617-0.

¹¹¹ MULVEY, Laura. *Vizuální slast a narativní film*. In: *Dívčí válka s ideologií*. Praha: Sociologické nakladatelství. 1998. s. 115-131.

pohled diváka na výsledný film coby produkt a třetím je pohled jednotlivých postav v rámci samotného narativu. Tímto výčtem Mulvey kritizuje zejména tu skutečnost, že otázka „kdo se dívá“ souvisí především s otázkou genderu a s předpokladem, že zatímco žena má být ve své podstatě pasivní a tím pádem ideální k tomu, aby se stala objektem mužského pohledu, muž má být naopak tím aktivním a zároveň tím, kdo se dívá. To je samozřejmě „stanoveno“ mylnou domněnkou o pevně dané genderové roli, na kterou se Mulvey snaží prostřednictvím svého textu rovněž poukázat. I přes její snahy je ovšem i z dnešního pohledu zřejmé, že ani její výčet nestačí k tomu, aby byly odhaleny všechny modely možných identifikací a všechny způsoby, kterými je možné se „dívat“ nebo se naopak stávat objektem pro pohled samotný. Právě to si uvědomují obě autorky Evans a Gamman a poukazují na to, že přes veškeré teoretické snahy ať už uznávaných teoretiků či studentů, téměř vždy vedou ke stejnému zjištění a to takovému, že v rámci teorie pohledu v současné společnosti přetrvává tendence upřednostňovat mužský pohled, přičemž žena se stává objektem pro pohled.

Tento vzorec však zcela záměrně opomíjí další možnosti. Evans s Gamman upozorňují na skutečnost, že upřednostňování mužského pohledu záměrně preferuje nejen muže jako takové, ale především bílé muže a naopak zavrhuje či zcela opomíjí jinou rasovou nebo etnickou možnost. Tato vyčleněnost dále zasahuje také ženy, u kterých se předpokládá, že budou pouze objektem vyhraněným pro mužský pohled. Zcela se tak opomíjí obrácená základní varianta, kdy osobou, která se dívá, je žena a objektem pro její pohled je muž. To ale ani zdaleka není všechno. Až doposud toto rozdělení zůstávalo pevně spjaté se stereotypně stanovenými genderovými rolmi muže a ženy. Jak ovšem naložit s otázkou sexuality či samotné identifikace daného jedince? V rámci pohledu muže na ženu se předpokládá, že se vždy jedná o pohled nejen bílého muže, ale rovněž heterosexuálního muže. Evans s Gamman však připomínají, že nelze opomíjet další možnosti, které se v tomto směru nabízejí v souvislosti se sexuální orientací. S vědomím existence sexuálních minorit již prakticky nelze opomíjet možnost, že dochází rovněž k situaci, kdy se dívá muž a objektem jeho dívání se je jiný muž. K podobné situaci dochází rovněž u žen. Z feministického hlediska je třeba respektovat možnost pohledu ženy na muže či ženy na jinou ženu. Kromě toho nelze opomíjet další možnosti spojené s transgelder osobami. Pokud bychom se striktně drželi původního dělení na základě genderu, kdy na prvním místě stojí muž a na druhém žena, jak lze

postupovat v těchto případech? Právě takové otázky poukazují na to, že nelze zcela jasně vymezit či definovat, jakým způsobem se díváme či vnímáme jiné osoby kolem sebe. Ať už se jedná o postavy ve filmu či o reálné osoby v našich životech. Podle Evans s Gamman je rozhodně nutné v první řadě respektovat otázku sebeidentifikace jednotlivce a naopak získat větší odstup od prvopočátečních a z dnešního pohledu stereotypních předpokladů o stabilitě genderových rolí, na jejichž základě je možné analyzovat, jakým způsobem sledujeme a následně interpretujeme například předkládané obsahy textů. Je to právě celková genderová nestabilita a pestrost možných identit, která vede obě autorky k tomu zapojit do teorie pohledu také queer, u kterého nelze přehlédnout, že má ke zkoumání toho, jak a s jakými možnými podtexty se lidé na určité věci, osoby či samotné texty dívají, velmi blízko. Tomu, jaký přínos může podstata queer představovat, se autorky věnují ve druhé části svého textu nazvané *Afterthoughts: Reviewing Queer Viewing*.¹¹²

Z hlediska velké pestrosti možných identit, které bezpochyby ovlivňují to, jakým způsobem daný jedinec nahlíží na určité texty, představuje podle autorek queer jakési korektní řešení. O queer uvažují jako o něčem, co může prostupovat napříč všemi identitami, aniž by docházelo k utlačování jedné či druhé identity. Patrné to může být například u protěžování heterosexuality na úkor homosexuality. Využití queer v těchto případech v podstatě znamená, že obě jsou si navzájem postaveny na roveň. Evans s Gamman tím zároveň narážejí na neustálé využívání a vytváření nových kategorií, o kterých se předpokládá, že je společnost potřebuje. Obě však o nutnosti existence pevně daných kategorií výrazně pochybují. Jakékoliv kategorie a rovněž jednotlivé identity naopak vnímají jako něco, co je prostupné a neustále se měnící. Queer pak může být ideální prostředek pro jednotné uvažování o různých typech identit a zároveň může být nástrojem pro boření jakýchkoli kategorií. A to právě díky tomu, že svojí podstatou pevnost kategorií narušuje. Na druhou stranu i queer může v konečném důsledku představovat problém v okamžiku, kdy se samo stane dalším typem identity. „*Jestliže někdo formuluje identitu jako více fluidní kategorii, někdo další může potom být schopen současně mluvit o queer identifikaci a k potvrzení složitosti a rozmanitosti odlišných subjektivit.*“¹¹³ To samo o sobě může mít další dopad na samotnou teorii pohledu,

¹¹² EVANS, Caroline. GAMMAN, Lorraine. *The Gaze Revisited, or Reviewing Queer Viewing*. In: *A Queer Romance: Lesbians, gay men and popular culture*. London: Routledge, 1995. s. 38.

¹¹³ Tamtéž s. 41.

kdy se v konečném důsledku může každý, vzhledem k proměnnosti identity, ztotožňovat s obrazy, které mu jsou předkládány. Při zkoumání samotného vztahu mezi tím, na co a jakým způsobem se daná osoba dívá na předkládané obsahy, je proto zapotřebí, aby se nejen dekonstruovala identita daného jedince, ale zároveň je nutné znát jeho postavení coby čtenáře, přičemž nakonec může dojít i k samotné dekonstrukci textu.¹¹⁴

V centru zájmu obou autorek v podstatě stojí snaha vnímat jednotlivé identity rovnocenně. S tím souvisí i to, jak jednotlivé identity mohou následně číst/vnímat předkládané texty. Přestože můžeme respektovat existenci kategorií jako heterosexuál, gay, lesba, transgender, asexuál a další, přístup jednotlivců spadajících do těchto kategorií se může u předkládaných textů lišit. Nelze očekávat, že například dvě ženy, jež se budou identifikovat jako lesby, budou zároveň stejným způsobem číst/vnímat předkládaný text. Samozřejmě určité aspekty čtení mohou být u obou stejné, což bude skutečně dáno totožnou sebeidentifikací na základě sexuální orientace. Na druhou stranu rozdíly budou patrné jinde, což bude pravděpodobně důsledek odlišných zkušeností či znalostí. Přestože i samo queer se může stát dalším typem identity, je třeba si uvědomit, co taková queer identita vůbec představuje. Zatímco u LGBT či heterosexuální identity jsme vždy jasně omezeni samotnou podstatou sexuální orientace, queer tímto způsobem nefunguje. Svoji nedefinovatelností může queer zahrnovat jak heterosexuální, tak LGBT jedince. To, čím queer vyniká nad ostatní, je totiž právě to, že není jednoznačně omezeno. Jak zde bylo již mnohokrát napsáno, je to něco, co se něčím liší od všeobecně společensky přijímaných norem. To může představovat nejen menšinovou sexuální orientaci, ale cokoliv dalšího, co je v rozporu s těmito normami.

Z hlediska teorie pohledu pak queer rovněž nabízí nové možnosti, jak nakládat s identifikací či identitou samotnou. „*Queer teorie nám snad dává prostor začít přehodnocovat odlišnosti se soudržností identity nebo identifikace prostřednictvím dívání se a k hledání větší fluidity ve vysvětlujících termínech.*“¹¹⁵ Konkrétně si stačí představit situaci, kdy se například muž, který sám sebe identifikuje jako gay, sleduje film, kde je hlavním hrdinou rovněž gay. Dojde ovšem k tomu, že se tento muž s hlavním hrdinou absolutně neztotožní a nebude ho vnímat jako jakkoliv důležitého nejen v rámci filmového děje, ale rovněž pro sebe

¹¹⁴ Tamtéž s. 41.

¹¹⁵ Tamtéž s. 42.

samého z hlediska určitého potěšení z dívání se. Zcela jinak se však může zachovat u jiné postavy a rozhodně se nemusí jednat o muže. Může to být v podstatě kdokoliv. U takového případu je tedy zcela jasné, že samotná identita či sexuální orientace zde nehraje vůbec žádnou roli. Může to vést nejen k tomu, že samotná identita daného muže není stabilní, ale i k tomu, že samotný proces sledování není možné na základě této nestability konkrétně označit. Totéž pak může platit o samotném obsahu filmu. Na základě skutečnosti, že hlavní hrdina je konstruován jako gay, by bylo možné chápat obsah filmu jako příběh s gay tematikou, u něhož by se s ohledem na toto označení předpokládalo, že zaujme primárně gay publika. Film však dokáže zaujmout i prostřednictvím jiných postav a jiných specifických aspektů, které mohou zaujmout více, než jednu konkrétní skupinu publik. Zároveň je třeba zdůraznit, že může zaujmout i zamýšlenou cílovou skupinu, ovšem ze zcela jiných důvodů. Právě pro tyto případy, jejichž počet nemusí být limitován, představuje queer jediné východisko, jak a na základě čeho danou situaci co možná nejlépe vyjasnit či v případě analýzy rozebrat. Ať už se jedná o rozbor samotného textu, či o rozbor procesu jeho recepce ze strany různorodých publik.

Nepotřebnost jakýchkoli kategorií a přijetí skutečnosti, že v rámci teorie pohledu nehraje zásadní roli ani samotná existence všeobecně známých identit, přivádí Evans s Gamman k tomu, aby do své práce zapojily kromě queer také pojem *genderfuck*, který význam a širokou škálu využití queer výrazně podporuje. Jedná se o termín, kterým lze přesně označit mnou popisovaný příklad, kdy homosexuálně orientovaný muž nachází při sledování filmu potěšení či možnost ztotožnění se v jiných prvcích, než u kterých se to předpokládá. V podstatě se jedná o prostředek, který dokazuje, že v zásadě nejsme definováni pouze tím, čím jsme, ale zejména tím, co děláme či jak se chováme. S ohledem na tuto skutečnost je třeba dodat, že: *„To neopravuje a ani nepopírá specifické sexuální či genderové identifikace, ale dosahuje tím něčeho jiného...Gender-fuck dekonstruuje psychoanalytický koncept odlišností bez podporování nějakých heterosexistických či anatomických pravd o vztazích mezi sexem a genderem...místo toho genderfuck strukturuje význam v symbol – performační prostředí jež napříč protíná sex a gender a destabilizuje hranice našeho poznání, sexu, genderu a sexuálních praktik.“*¹¹⁶

¹¹⁶ Tamtéž s. 43.

Pojmenovává-li termín *genderfuck* skutečnost, že různé množství identit se navzájem prostupuje, přičemž dochází zároveň k destabilizaci genderových kategorií, může být samotné *queer* či konkrétně *queer* čtení přesnou odpovědí na to, jak Evans s Gamman nahlízejí na teorii pohledu *queer* optikou. Přesněji řečeno, jak se může v jejich pojetí *queer* v rámci teorie pohledu prakticky uplatňovat. Již bylo napsáno, že je to v podstatě možnost, jak postavit na stejnou úroveň jiné, než heterosexuální identity a způsoby, jimiž tyto identity čtou předkládané obsahy. Další věc, která by však měla být objasněna je, jak se v tomto směru *queer* projevuje ať již v rámci recepce či u samotných textů.

4.1 *Queer* v textu, *queer text* a *queer* čtení

Existence různých identit, které se mohou různě prostupovat a znesnadňovat tak možnost jejich jednoznačného určení či specifikaci vztahu mezi danou identitou a případným textem výrazně vybízí k uplatnění *queer*. Ovšem ne všechno a za každých okolností je možné označit za *queer*. Jak již bylo naznačeno, v rámci sebeidentifikace jedince nelze jednoznačně každou jinou než heterosexuální identitu označit jako *queer*. Přestože *queer* v mnohém usnadňuje přístup k jiným identitám a staví je na stejnou úroveň k preferované identitě heterosexuální, je třeba brát ohled na skutečnost, že může vzniknout *queer* identita sama o sobě, která bude odlišná nejen ve vztahu k heterosexuálním identitám, ale i k těm minoritním jako jsou LGBT. Totéž platí pro samotné texty či prvky v textech obsažených. Zaměřím-li se pouze na filmovou tvorbu tak již bylo opakovaně zmíněno, že ne každý film s gay či lesbickou tematikou může být považován za *queer*. Stejně tak nestačí, aby byl film jako *queer* chápán z toho důvodu, že je zde LGBT postava. Jak pro identity, tak různé kulturní texty, i přes vědomí prostupnosti identit a kategorií, platí, že existují samostatné heterosexuální a LGBT identity a stejně tak mohou být takové i samotné texty. Ostatně, jak už poznamenává Alexander Doty, *queer* samo o sobě není jednoznačně bezbřehý pojem.¹¹⁷ Ne všechno může být *queer*, přestože se to často jeví jako jakási záchrana při pokusu jasně a srozumitelně pojmenovat

¹¹⁷ DOTY, Alexander. *Making Things Perfectly Queer: Interpreting Mass Culture*. 2. vyd. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997. s. 15.

či definovat změť všech možných sociálně konstruovaných identit či případných aspektů kulturních textů, které jinak mohou být těžko uchopitelné.

Evans s Gamman v případě textů, zejména těch vizuálních jako je například film či televizní pořad, zároveň upozorňují na to, že žádný text na počátku není sám o osobě queer. To, co z něj může queer udělat, je právě vztah mezi textem samotným a tím, kdo a především, jak se na něj dívá. Texty mohou sami o sobě nabízet velmi širokou škálu možností. Ty však mohou být pro potenciální publika neviditelné či mohou být odhalovány postupně například s ohledem na neustále se proměňující společnost. Queer nevzniká v textu samo o sobě. Je to především otázka čtení významů, jež jsou v textu obsaženy a právě ty mohou, ale také nemusí, být čteny různým způsobem v důsledku čehož může vznikat řada dalších významů. Tím se obě autorky zároveň vrací k podstatě Hallova modelu Kódování/Dekódování, jehož výsledkem je fakt, že neexistuje pouze jedno preferované čtení obsahů, ale záleží především na čtenáři a na tom, co ho ovlivňuje. Může to být jeho vlastní identita a zároveň celá řada dalších vlivů, která zároveň vylučuje tu možnost, že je to pouze otázka sebeidentifikace, co způsobuje gay, lesbické, queer či další možný způsob čtení textů. Kromě toho, dalším silným faktorem z hlediska projevů queer v textu či v rámci čtení může být otázka historické proměnlivosti, která se sama o sobě nabízí ve spojitosti s proměnlivostí společnosti. Stačí se pozastavit nad způsobem recepce starých filmů, jako byl zde analyzovaný snímek *Kabinet doktora Caligariho*. Zatímco ve své době byl primárně vnímán jako úspěšný hororový snímek, Alexander Doty poukazuje na jeho další výrazná specifika, pro která mohl být film vnímán jak z perspektivy queer čtení, tak například gay, lesbického či bisexuálního způsobu čtení. A přestože i v tehdejší době se možná našli takoví diváci, kteří si tyto možnosti uvědomovali, ačkoliv je nedokázali přesně pojmenovat, s odstupem času to možné je. A nejde pouze o jakési tušení diváka. Jde o jevy, které jsme schopni s jistým úsilím vysvětlit na základě našich vlastních zkušeností, jež se liší od těch z doby vzniku snímku.

Do samotné teorie pohledu tak queer vnáší zejména nové možnosti, a to ve více směrech. Jak Evans s Gamman upozorňují, pro jejich odhalení je v první řadě potřeba odhlédnout od představy, že způsob, jakým se na určité texty díváme, je dán neměnnými genderovými rolemi muže a ženy a skutečností, že toto dívání se vychází výhradně z podstaty heterosexuální identifikace jedinců. Teprve

uvědomění si, že každá další identita se nachází na stejné úrovni jako ta heterosexuální a lze skrze tyto další typy identit různorodě nahlížet na kulturní texty, přináší v konečném důsledku odlišné výsledky, jež mohou být vnímány jako queer. Děje se tak s ohledem na to, jakým způsobem byla dekonstruována nejen samotná identita a její způsob čtení, ale rovněž samotný text. Podle obou autorek je tak queer v rámci teorie pohledu něčím, co může být vnímáno samostatně, ale zároveň, co může prostupovat napříč celým procesem. Takový proces zahrnuje identitu toho, kdo se dívá, dále jeho způsob dívání se a nakonec samotný text a jeho aspekty. Z jejich pohledu má tak queer dvojí možné využití. Z hlediska vnímání identit se jedná o prostředek, který vyrovnává stereotypně nevyvážené hodnoty mezi identitami. V rámci recepce ve své podstatě funguje jako označení nejen pro specifický způsob čtení napříč identitami, ale zároveň může být využit jako pojmenování určitých specifík v konkrétním textu.

Na rozdíl od předchozích autorů nepředkládají Evans s Gamman konkrétní příklad, na němž by demonstrovaly to, jakým způsobem je podle nich možné využít queer při samotném čtení konkrétních textů. Ať už se jedná o film či televizní pořad. I přes to je ale zřejmé, že v souvislosti s ostatními autory mají rozhodně nejbližší k Alexanderu Dotymu. O queer uvažují velmi podobným způsobem. Stejně jako pro Dotyho je i pro ně queer těžko uchopitelným a definovatelným pojmem, se kterým lze rozhodně pracovat více, než jedním způsobem. Jak již bylo řečeno, může se jednat o prostředek, který dokáže zaštitit všechny jiné/neheterosexuální identity, a rovněž může působit zcela samostatně nezávisle na ostatních. S Dotym se tak rozhodně shodují zejména v tom aspektu, že skrze queer je možné dosáhnout rozvolnění hranic mezi různými kategoriemi nebo identitami. Jako způsob čtení/vnímání textů je pak queer nejen další možností jak číst texty, ale především je díky tomuto způsobu poukázáno na fakt, že texty, ať již obsahují jakýkoliv obsah, mohou být čteny různě. Nikoliv pouze s ohledem na konkrétní identitu, ale právě i bez ohledu na ni, protože záleží na každém jednotlivci, co si z daného obsahu textu vezme a co naopak ponechá bez povšimnutí. V rámci samotné aplikace na konkrétní text tak podle nich může v podstatě kdykoliv dojít ke queer čtení, protože nikdy není jisté, zda někdo queer v daném textu objeví. Naopak může docházet k tomu, že u textu, který by k tomu vybízel, ke queer čtení vůbec nedojde. Na druhou stranu ale může dojít ke zcela jinému typu čtení, ve kterém se bude odrážet právě identita daného jedince. Jak už ale bylo zmíněno u Dotyho a co lze

rovněž sledovat u Evans s Gamman, ne všechno, co je LGBT může být zároveň queer, přestože tato možnost není zcela vyloučena.

Závěr

Tato diplomová práce vzhledem ke svému zaměření poukazuje zejména na jednu zásadní věc. Queer čtení jako specifický typ recepce lze využít různými způsoby a rovněž v různých souvislostech.

V případě Alexandra Dotyho se jedná o snahu definovat samotné queer a zároveň poukázat skrze vybrané příklady z filmové a televizní tvorby na to, že se jedná o zcela plnohodnotný, nikoliv alternativní způsob, jak vnímat určité věci, jevy, reálně žijící osoby či fikční postavy, aniž by vše zmíněné spadalo výhradně do LGBT sféry, pro kterou se queer využívá nejčastěji. V rámci filmové a televizní tvorby lze právě jeho přístup považovat za nejlépe aplikovatelný, což sám dokazuje prostřednictvím příkladů, jež pro svá tvrzení dokládá. Bez ohledu na žánr, bez ohledu na identitu postav či tvůrců, vždy může dojít k tomu, že daný filmový či televizní text bude vnímán jako queer, přičemž je zcela nepodstatné, zda se bude jednat o vnímání jednotlivce/diváka či větší skupiny lidí/publik. Stejně tak nepodstatná je v tomto směru samotná identita takového diváka či publik. Velmi podobně uvažují rovněž autorky Caroline Evans a Lorraine Gamman, které s queer jako typem recepce pracují v souvislosti s revizí teorie pohledu. Jejich přístup, přestože se nevěnuje definování queer jako samostatného pojmu, umožňuje snazší pochopení jeho podstaty. Stejně jako Doty i ony zastávají názor, že vnímat věci queer optikou primárně neznamena to, že jsme queer či LGBT. Naopak to znamená, že jsme jako diváci schopní si uvědomit, že je v praxi nemožné řídit se sociálně konstruovanými hranicemi například mezi různými identitami. Zásadní je uvědomit si, že ať chceme nebo ne, tyto hranice jsou vědomě i nevědomě ze strany různorodých publik překračovány, přičemž queer v případě recepce slouží v konečném důsledku zejména k tomu, že toto překračování domněle pevných hranic pojmenovává.

Přístup Dotyho i Evans s Gamman je možné považovat za obecně nejlépe využitelný z hlediska různorodých typů textů. V tomto směru se v podstatě ani nemusí jednat výhradně o film či fikční televizní pořad, přestože právě na tyto typy textů se tato diplomová práce zaměřuje, což dokládá přítomnost autorů Larryho Grosse a Roberta Langa. Jejich přístupy jsou samy o sobě možnými příklady toho, jak queer čtení v praxi uplatnit. Ať už se jedná o snahu reflektovat postupný vývoj způsobu zobrazování LGBT postav v televizi a ve filmu v USA

v souvislosti s následnou recepcí ze strany majoritní a zároveň LGBT společnosti, nebo o zkoumání maskulinity, jejích projevů a vlivů na mužské publikum. Bez ohledu na to, zda se jedná o heterosexuální mužská publika nebo o gay mužská publika. Přístup obou těchto autorů dokládá zejména to, že queer recepce nepředstavuje pouze způsob, jak číst/vnímat kulturní texty. Jejím prostřednictvím je zároveň možné zkoumat i takové věci, které mohou být vzdálené samotnému vztahu mezi tvůrcem textu, textem samotným a jeho potenciálním čtenářem.

Zatímco při srovnání Evans a Gamman s Alexanderem Dotym dochází k výrazné shodě v teoretickém přístupu ke queer čtení, u zbývajících dvou autorů je již možné odvodit, jaké rozdíly budou mezi těmito autory a dvojicí autorek panovat. Jedná se v podstatě o stejnou situaci jako v případě srovnání s Alexanderem Dotym. U Evans s Gamman však rozdíly vyplynou o to více důrazněji. Zásadní rozdíl spočívá především v tom, že jak Gross, tak Lang využívají queer výhradně jako zastřešující označení pro LGBT případně pouze pro gay identitu. Tento jev je více patrný u Larryho Grosse, který queer využívá skutečně jako synonymní označení pro LGBT, přičemž i v rámci LGBT u něj dominují zejména gay a lesbická část. Je to přesně ta situace, na kterou Evans s Gamman upozorňují v souvislosti s tím, že queer nemusí být výhradně spojeno pouze s LGBT, ale může znamenat i něco víc. Gross však využívá pouze jednu možnost a s její pomocí se zaměřuje na to, jakým způsobem LGBT publika četla/vníkala určité filmy a pořady, které byly buď přímo, nebo pouze okrajově zaměřeny na ně samotné. S ohledem na Dotyho i Evans s Gamman je to však o poznání užší výšeč, ve které se queer čtení může uplatňovat.

Zatímco Evans s Gamman i Doty poukazují na to, čeho všeho může být queer v praxi schopné, Gross částečně jeho prostřednictvím poukazuje na zcela jiný jev. Jeho primárním zájmem je poukázat zejména na to, jak LGBT vnímají obsahy, které jsou určeny buď přímo jim, nebo naopak heterosexuální většině, přičemž povaha takových textů byla buď pro LGBT pozitivní, nebo spíše negativní s cílem upozornit heterosexuální majoritu na potenciální hrozbu ze strany LGBT. Přestože z hlediska samotného queer čtení nepřináší Gross svým přístupem nic zásadně nového, jeho práce poukazuje na další aspekty čtení/vnímání obsahů různých textů. Je například zajímavé sledovat postupný vývoj způsobu zobrazování LGBT postav v televizních pořadech. Pozorovatelná je i změna ze strany publik, kdy s postupnou změnou přístupu společnosti k LGBT se rovněž mění i přístup k televizním pořadům či filmům, které tematizují LGBT nebo se přímo věnují

LGBT postavám. V zásadě však nelze příliš mluvit o queer čtení tak, jak ho prezentují Evans s Gamman. Gross totiž zcela opomíjí tu skutečnost, že queer neznamená výhradě pohled minoritní skupiny, ale může velmi snadno zasahovat do majority. Je zřejmé, že toto opomenutí pramení především z toho, že Gross se nezaměřuje na jedince a jeho schopnost čtení textů. Naopak neustále píše o skupině, ať už se jedná o LGBT či o heterosexuální majoritu. Tohoto přímočarého dělení se velmi pevně drží, což jak Evans s Gamman, tak Doty naopak odmítají a přiklánějí se k rozvolnění hranic mezi jednotlivými kategoriemi.

Robert Lang stojí v rámci srovnávání s Grosse a Evans s Gamman na rozhraní. Na jedné straně se stejně jako Larry Gross přesně zaměřuje na konkrétní problém, v jehož rámci využívá queer čtení. V centru jeho zájmu stojí zejména význam maskulinity projevující se skrze filmové texty a působící na muže, jež tyto texty sledují. Podstatný přitom není pouze fakt, že mužské publikum bez ohledu na identifikaci může hledat v různých textech určité mužské vzory. Ale zároveň to, jak se samotná maskulinita v jednotlivých textech může projevovat a tím charakterizovat samotný text. Z hlediska queer čtení je podstatné především to, že Lang na rozdíl od Grosse, ačkoliv se soustředí primárně na určitou skupinu podobně jako Gross na LGBT, nerozlišuje mezi jednotlivými identitami. Přesněji řečeno, přestože se zaměřuje především na mužská publika, není pro něj důležité, jak se jednotlivci z tohoto typu publika jednotlivě identifikují na základě sexuální orientace. Stejně jako Evans s Gamman tak ve své podstatě neklade velký důraz na rozlišování různých kategorií, na jejichž základě se následně odlišuje jednotlivé vnímání konkrétního textu. To, jakým způsobem se mužská publika na daný text dívají a co v něm vidí, se pokouší postihnout více způsoby. Výsledkem toho je pak zároveň to, že dokáže na uváděných filmových příkladech demonstrovat nejen typy maskulinity, na kterou se zaměřuje především, ale zároveň také různé způsoby čtení/vnímání různých aspektů v daných filmech. Mezi tyto způsoby řadí také queer čtení. Rozdíl mezi jeho chápáním queer ve spojitosti s recepcí různých textů a postojem, jež zastávají Evans s Gamman, je možné spatřovat především v tom, že Evans s Gamman poukazují na to, že text sám o sobě nepředstavuje zdroj queer. To vzniká až v okamžiku čtení textu ze strany různorodých publik. V rámci filmu *Lvi král*, který jsem v této práci v souvislosti s Langem uvedla jako příklad, je však patrné, že Lang tuto drobnou specifikaci příliš nereflektuje. Naopak klade důraz na konkrétní aspekty filmu, které způsobují, že je potenciální mužská ale i jiná

publika mohou číst jinak, než možná bylo zamýšleno. Tedy i queer způsobem. V tomto směru je ale takřka nemožné přesně zjistit, zda byl onen aspekt záměrně vytvořen s queer potenciálem, či se stal queer až v okamžiku, kdy byl spatřen a interpretován různými diváky. V případě *Lvího krále*, kde se podle Langa výrazně pracuje s metaforou reálné lidské společnosti proměněné na lví říši, jen těžko můžeme zjistit, zda postavičky Timona a Pumby byly skutečně vytvořeny jako metafora pro homosexuály vyčleněné na okraj společnosti pro svoji jinakost, či zda bylo záměrem vložit do příběhu pouze postavičky, které jej odlehčí. Ať už to bylo jakkoli, je zřejmé, že v konečném výsledku mohou publika číst tyto dvě postavy různými způsoby, přičemž nelze zapomínat na to, že queer recepce může být pouze jedním z mnoha dalších způsobů.

Evans s Gamman, přestože se nevěnují ve své studii konkrétním příkladům ze světa filmu či televize, výrazně poukazují na další možnosti, které se při využití queer v souvislosti s recepcí a teorií pohledu nabízejí. Jejich přístup je však velmi závislý na schopnosti otevřít se těmto dalším možnostem, jež spočívají v překračování hranic sociálně konstruovaných společenských kategorií a identit. Právě v okamžiku, kdy se od nich čtenáři/publika odpoutají, mohou postupně odhalovat to, co jim bylo až do tohoto okamžiku skryté.

Za největší přínos, jež tato práce může nabídnout, považují zejména přiblížení různých způsobů, jak lze v praxi queer recepci využít. Zejména to, jak jejím prostřednictvím přistupuje k rozboru konkrétních textů Alexander Doty, považují za v praxi nejprezenšnější způsob aplikace queer recepce. Jeho upřednostňováním se však nesnažím znevažovat přístupy ostatních autorů. Ačkoliv si Doty z dnešního pohledu volí starší typy textů z oblasti filmu a televize, lze velmi snadno jeho přístup přenést a využít i na současné texty. Jejichž obsah nejen že může být chápán různým způsobem, ale s ohledem na narůstající možnosti různorodých publik coby potenciálních fanoušků daného textu, vzrůstají i možnosti, jak daný text přetvářet či upravovat podle fanouškovských představ. Tato činnost dokáže v konečném důsledku v určitých případech ovlivňovat i samotné tvůrce.

Viditelná činnost publik v podstatě souvisí i s narůstající schopností vnímat a překračovat hranice genderu či různých identit, o kterých mluví Evans s Gamman. Zcela jiný přístup je možné sledovat i na straně činnosti médií, které mnohem častěji reflektují například přítomnost jiných, než heterosexuálních identit zejména ve filmových a televizních textech. Samozřejmě ne vždy se jedná o pozitivní

přístup. I to však může napomáhat narůstání schopnosti číst předkládané obsahy queer způsobem a vidět tak to, co na první pohled není zcela zřejmé. S ohledem na tento celkový společenský posun a narůstající možnosti činnosti různorodých publik se nelze divit tomu, že i filmy jako trilogie *Pán prstenů* (*Lord of The Rings*, Peter Jackson, 2001-2003), *Hobit* (*The Hobbit*, Peter Jackson, 2012-2014) nebo Disney pohádky jako *Zloba* (*Maleficent*, Robert Stromberg, 2014) a *Ledové království* (*Frozen*, Chris Buck, Jenifer Lee, 2013) mohou prostřednictvím queer čtení odhalovat i to, co by jinak zůstalo skryté.¹¹⁸ Totéž se samozřejmě týká i televizních pořadů a to nejen těch s fikčním obsahem. Z hlediska faktuálních pořadů si stačí vzpomenout na český *Herbář* (2013-?).¹¹⁹ Ze zástupců fikční tvorby postačí jmenovat například seriály jako *Hannibal* (2013-2015), *Teen Wolf* (2011-?) nebo *The 100* (2014-?).¹²⁰

Tato práce, ačkoliv to nebylo jejím cílem, svým zaměřením zároveň umožňuje lépe pochopit význam samotného queer. Přestože žádný z autorů nepřichází s žádnou konečnou a pevně danou definicí tohoto pojmu, svými přístupy ke queer recepci v souvislosti s následnou aplikací, do jisté míry umožňují vnímat queer na více než jedné úrovni. Ta je obvykle založena zejména na spojitosti s LGBTQ+. Vzájemné srovnání a rozbor příkladů, které tito autoři ve svých textech uvádějí, zároveň poukazuje na skutečně velké množství způsobů, jak lze queer jako způsob recepce uplatnit v rámci čtení předkládaných obsahů různorodých kulturních textů.

¹¹⁸ Zatímco je možné se u filmových adaptací Tolkienových knih setkat s tím, že jako queer jsou čteny například hlavní postavy hobitů, trpaslíků či elfů, v případě jmenovaných pohádek se možnosti queer čtení nabízejí zejména ve způsobu, jak jsou pohádky zakončeny. V případě *Zloby* je princezna zachráněna samotnou Zlobou/Maleficent, která na ní původně seslala kletbu. U *Ledového království* zachrání Elsu její sestra Anna na místo mužského hrdiny Kristoffa.

¹¹⁹ Queer specifikum pořadu *Herbář* spočívá zejména v jiném čtení vztahu hlavních moderátorek pořadu. Zatímco stěžejním by pro diváky měly být zejména informace o zdravém stravování, v popředí mnohdy stojí právě hlavní moderátorky Linda Rybová a Kateřina Winterová a jejich potenciálně jiný než profesní vztah.

¹²⁰ V případě zmíněných zahraničních seriálů se prostor pro queer čtení nabízí opět zejména v souvislosti hlavními postavami, jejichž vzájemné vazby jsou vnímány jinak, než na počátku tvůrci mohli předpokládat. U *The 100* nemám na mysli výhradně vztah mezi hlavní hrdinkou Clarke a Lexou, který se stal postupně legitimním, čímž ztratil queer potenciál, ale jsou zde další postavy, u kterých je queer čtení možné a s ohledem na činnost fanoušků k němu již dochází. Jedná se například o mužské postavy Millera a Montyho.

Seznam použitých zdrojů

Prameny

DOTY, Alexander. *Making Things Perfectly Queer: Interpreting Mass Culture*. 2. vyd. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997. 146 s. ISBN 0-8166-2244-2.

DOTY, Alexander. *Flaming Classics: Queering the Film Canon*. 1. vyd. New York: Routledge, 2000. 194 s. ISBN 0-203-90274-2.

EVANS, Caroline. GAMMAN, Lorraine. *The Gaze Revisited, or Reviewing Queer Viewing*. In: *A Queer Romance: Lesbians, gay men and popular culture*. London: Routledge, 1995, 12-61. ISBN 0-415-09617-0.

GROSS, Larry. *Up from Invisibility: Lesbians, Gay Men, and the Media in America*. New York: Columbia University Press, 2001. ISBN 0231119534.

GROSS, Larry. FADERMAN, L. *The Columbia Reader on Lesbians and Gay Men in Media, Society, and Politics*. 1. vyd. New York: Columbia University Press, 1999. ISBN 0231104472.

LANG, Robert. *Masculine Interests: Homoerotics in Hollywood film*. 1. vyd. New York: Columbia University Press. 2002. 381 s. ISBN 0-231-11301-1.

Filmy:

Anders als die Andern [The Different from the Others].[film]. Režie Richard OSWALD. Německo, 1919.

Kabinet dr. Caligariho [Das Cabinet des Dr. Caligari].[film]. Režie Robert WIENE. Německo, 1920.

Královna Kristýna [Queen Christina].[film]. Režie Rouben MAMOULIAN. USA, 1933.

Královna Kristýna [The Girl King].[film]. Režie Mika KAURISMÄKI. Finsko, Kanada, Německo, Švédsko, 2015.

Lví král [The Lion King].[film]. Režie Roger ALLERS, Rob MINKOFF. USA, 1994.

Lví král: Simbův příběh [The Lion King: Simba's Pride]. Režie Darrell ROONEY. USA, 1998.

Seriály:

All in the Family – USA, 1971-1979, Bud Yorkin Production, Norman Lear/Tandem Production.

Designing Women – USA, 1986-1993, Bloodworth-Thomason, Columbia Pictures Television, Mozark Productions.

I Love Lucy – USA, 1951-1957, Desilu Production.

Laverne and Shirley – USA, 1976-1983, Miller-Milkis Production, Henderson Production a Paramount Television.

The Mary Tyler Moore Show – USA, 1970-1977, MTM Enterprises.

Literatura

BUTLER, Judith. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. 2. vyd. New York: Routledge, 1990. 172 s. ISBN 0-415-90042-5.

FAFEJTA, Martin. *Úvod do sociologie pohlaví a sexuality*. 1. vyd. Věrovany: Nakladatelství Jan Piszkiwicz, 2004. 161 s. ISBN: 80-86768-06-6.

FISKE, John. *Television Culture*. 2. vyd. Abingdon: Routledge, 2011. 358 s. ISBN: 978-0-415-59647-3.

HALL, Stuart. *Encoding/Decoding [Kódování/dekódování]*. In: HALL, Stuart (ed.). *Culture, Media, Language*. London: Routledge, 1980, s 117-127. ISBN: 0-415-07906-3.

HOFFMANN. C. Angelika, *Úvod do komparatistiky*. 1. vyd. Akropolis. Praha. 2008. 208 s. ISBN 978-80-86903-78-1.

MICHALIČKOVÁ, Kristýna. *Koncept „queer čtení“ Alexandera Dotyho a jeho aplikace na seriál Xena: Warrior Princess*. Bakalářská práce, Filozofická fakulta, Olomouc: Univerzita Palackého, 2014.

MULVEY, Laura: *Vizuální slast a narativní film*. In: *Dívčí válka s ideologií*. Praha: Sociologické nakladatelství, 1998. ISBN 80-8580-67-2.

Elektronické zdroje:

DAILYMOTION. *s02ep10-lucy is enciente*, [online]. 3. 3. 2014 [cit. 20. 3. 2017]. Dostupné z WWW: <http://www.dailymotion.com/video/x1edbc2_s2ep10-lucy-is-enciente>.

FDB.CZ. *Anders als die Andern*, [online].[cit. 20. 3. 2017]. Dostupné z WWW: <<https://www.fdb.cz/film/anders-als-die-andern/141705>>.

FDB.CZ. *Lví král*, [online].[cit. 20. 3. 2017]. Dostupné z WWW: <<https://www.fdb.cz/film/lvi-kral-the-lion-king/11701>>.

FDB.CZ. *Lví král 2: Simbův příběh*, [online].[cit. 20. 3. 2017]. Dostupné z WWW: <<https://www.fdb.cz/film/lvi-kral-2-simbuv-pribeh-the-lion-king-simba-s-pride/31922>>.

FDB.CZ. *Kabinet dr. Caligariho*, [online].[cit. 20. 3. 2017]. Dostupné z WWW: <<https://www.fdb.cz/film/kabinet-dr-caligariho-das-cabinet-des-dr-caligari/9837>>.

FDB.CZ. *Královna Kristýna*, [online].[cit. 20. 3. 2017]. Dostupné z WWW: <<https://www.fdb.cz/film/kralovna-kristyna-queen-christina/10721>>.

FDB.CZ. *Královna Kristýna*, [online].[cit. 20. 3. 2017]. Dostupné z WWW: <<https://www.fdb.cz/film/kralovna-kristyna-the-girl-king/133830>>.

IMDB. *All in the Family*, [online].[cit. 20. 3. 2017]. Dostupné z WWW: <http://www.imdb.com/title/tt0066626/?ref=nm_sr_1>.

IMDB. *Designing Women*, [online].[cit. 20. 3. 2017]. Dostupné z WWW: <http://www.imdb.com/title/tt0090418/?ref=nm_sr_1>.

IMDB. *I Love Lucy*, [online].[cit. 20. 3. 2017]. Dostupné z WWW: <http://www.imdb.com/title/tt0043208/?ref=fn_al_tt_1>.

IMDB. *Laverne and Shirley*, [online].[cit. 20. 3. 2017]. Dostupné z WWW: <http://www.imdb.com/title/tt0074016/?ref=nm_sr_2>.

IMDB. *The Mary Tyler Moore Show*, [online].[cit. 20. 3. 2017]. Dostupné z WWW: <http://www.imdb.com/title/tt0065314/?ref=fn_al_tt_1>.

TVZION. *Watch Mary Tyler Moore Show Season 5 Episode 8 (S05E08) Online Free*, [online]. 2016 [cit. 20. 3. 2017]. Dostupné z WWW: <<http://www.tvzion.pro/watch-the-mary-tyler-moore-show-season-5-episode-8-s05e08-online3-free-v1-2962>>.

YOUTUBE. *All in the Family, Judging Books by Covers, S-1 E-4*, [online]. 6. 9. 2015 [cit. 20. 3. 2017]. Dostupné z WWW: <https://www.youtube.com/watch?v=Aj_oBcy66LBE>

YOUTUBE. *Anders als die Andern*, [online]. 16. 12. 2016 [cit. 20. 3. 2017]. Dostupné z WWW: <https://www.youtube.com/watch?v=YNX_8UWG9H8>.

YOUTUBE. *Designing Women s S04E14 Suzanne Goes Looking For A Friend*, [online]. 17. 2. 2017 [cit. 20. 3. 2017]. Dostupné z WWW: <<https://www.youtube.com/watch?v=jMUyOXmkX5w>>.

YOUTUBE. *I Love Lucy S02E06 Vacation from Marriage*, [online]. 21. 3. 2017 [cit. 25. 3. 2017]. Dostupné z WWW: <https://www.youtube.com/watch?v=H8X1lwoXAb8&list=PLD0o8633xlq51PHvVJtW2r3j_aDMupdeE&index=46>.

YOUTUBE. *I LOVE LUCY -LUCY_ETHEL DRESS UP AS MARTIANS 00_00_0000_02_37*, [online]. 12. 4. 2013 [cit. 20. 3. 2017]. Dostupné z WWW: <<https://www.youtube.com/watch?v=Ci-ikmPVpvM>>.

YOUTUBE. *Laverne & Shirley S03E01 Airport '59 HD* [online]. 15. 12. 2016 [cit. 20. 3. 2017]. Dostupné z WWW: <<https://www.youtube.com/watch?v=3abfHYVv-zU>>.

WIKIPEDIA. Paragraph 175.[online]. 11. March 2017 [cit. 15. 4. 2017]. Dostupné z WWW:< https://en.wikipedia.org/wiki/Paragraph_175>.

Seznam obrazových příloh

Příloha č. 01: *I Love Lucy* – USA, 1951-1957, Desilu Production.

Příloha č. 02: *The Mary Tyler Moore Show* – USA, 1970-1977, MTM Enterprises.

Příloha č. 03: *Laverne and Shirley* – USA, 1976-1983, Miller-Milkis Production, Henderson Production a Paramount Television.

Příloha č. 04: *Designing Women* – USA, 1986-1993, Bloodworth-Thomason, Columbia Pictures Television, Mozark Productions.

Příloha č. 05: *Anders als die Andern* [The Different from the Others].[film]. Režie Richard OSWALD. Německo, 1919.

Příloha č. 06: *Kabinet dr. Caligariho* [Das Cabinet des Dr. Caligari].[film]. Režie Robert WEINE. Německo, 1920.

Příloha č. 07: *All in the Family* – USA, 1971-1979, Bud Yorkin Production, Norman Lear/Tandem Production.

Příloha č. 08: *Královna Kristýna* [Queen Christina].[film]. Režie Rouben MAMOULIAN. USA, 1933.

Příloha č. 09: *Královna Kristýna* [The Girl King].[film]. Režie Mika KAURISMÄKI. Finsko, Kanada, Německo, Švédsko, 2015.

Příloha č. 10: *Lví král* [The Lion King].[film]. Režie Roger ALLERS, Rob MINKOFF. USA, 1994.

Příloha č. 01: *I Love Lucy* – USA, 1951-1957, Desilu Production.



Příloha č. 02: *The Mary Tyler Moore Show* – USA, 1970-1977, MTM Enterprises.



Příloha č. 03: *Laverne and Shirley* – USA, 1976-1983, Miller-Milkis Production, Henderson Production a Paramount Television.



Příloha č. 04: *Designing Women* – USA, 1986-1993, Bloodworth-Thomason, Columbia Pictures Television, Mozark Productions.



Příloha č. 05: *Anders als die Andern* [The Different from the Others].[film].
Režie Richard OSWALD. Německo, 1919.



Příloha č. 06: *Kabinet dr. Caligariho* [Das Cabinet des Dr. Caligari].[film].
Režie Robert WIENE. Německo, 1920.



Příloha č. 07: *All in the Family* – USA, 1971-1979, Bud Yorkin Production, Norman Lear/Tandem Production.



Příloha č. 08: *Královna Kristýna* [Queen Christina]. [film]. Režie Rouben MAMOULIAN. USA, 1933.



Příloha č. 09: *Královna Kristýna* [The Girl King].[film]. Režie Mika KAURISMÄKI. Finsko, Kanada, Německo, Švédsko, 2015.



Příloha č. 10: *Lví král* [The Lion King].[film]. Režie Roger ALLERS, Rob MINKOFF. USA, 1994.



Anotace

Název práce: Teoretické tendence queer recepce v aplikaci na filmovou a fikční televizní tvorbu: Alexander Doty, Larry Gross, Robert Lang, Caroline Evans a Lorraine Gamman

Autorka: Bc. Kristýna Michaličková

Název katedry: Katedra divadelních a filmových studií

Vedoucí práce: Doc. Zdeněk Hudec, Ph.D.

Charakteristika: Tématem této diplomové práce jsou teoretické tendence queer recepce v aplikaci na filmovou a fikční televizní tvorbu s primárním zaměřením na autory/autorky: Alexander Doty, Larry Gross, Robert Lang, Caroline Evans a Lorraine Gamman. Cílem práce je komparativní analýza hlavních teoretických textů těchto autorů, které jsou zaměřeny na queer recepci, případně na její využívání. Přestože se jednotlivé cíle a přístupy v některých ohledech u jednotlivých autorů liší, všechny spojuje příklon ke konstruktivistickému pojetí a především zaměření na filmovou a televizní tvorbu, skrze kterou se snaží své teoretické myšlenky demonstrovat. Předpokládaným výsledkem provedené analýzy a komparace by měl být nejen ucelený teoretický přehled v jedné oblasti queer teorie, ale především poukázání na možnosti a zároveň hranice ve způsobech využívání queer recepce v rámci aplikace na příklady z filmové a televizní tvorby.

Klíčová slova: auterství, gender, queer, queer čtení, queer teorie, stereotyp

Abstract

Title: Theoretical tendency of queer reception in application on film and fiction television production: Alexander Doty, Larry Gross, Robert Lang, Caroline Evans and Lorraine Gamman

Author: Bc. Kristýna Michaličková

Department: Department of theatre and film studies

Supervisor: Doc. Zdeněk Hudec, Ph.D.

Abstract: The theme of my dissertation are teoretical tendencies of queer reception in application on film and fiction television production with primary focus on authors: Alexander Doty, Larry Gross, Robert Lang, Caroline Evans a Lorraine Gamman. The aim of the dissertation is comparative analysis of the main teoretical texts of these authors which are focus on queer reception or her application. Although the particular aims and acces of the authors are in some aspects different, all authors have common tendency to constructivist conception and all want to demonstrate their teoretical ideas through the film and televizion production. The assumed outcome of the analysis and comparation should be not just comprehensive teoretical overview in one sphere of queer theory but primarily demonstrating of the possibilities and also borders in the way of the queer theory using in application on the examples from film and television production.

Keywords: auteurship, gender, queer, queer reading, queer theory, stereotype