

UNIVERZITA PALACKÉHO V OLOMOUCI
FILOZOFICKÁ FAKULTA
KATEDRA DIVADELNÍCH, FILMOVÝCH A MEDIÁLNÍCH STUDIÍ

**STAND POINT SERIÁLY V KONTEXTU AMERICKÉHO
A BRITSKÉHO TV VYSÍLÁNÍ:**

**Konstrukce LGBTQ identit v rámci dominantního ne-
heteronormativního diskurzu**

(Stand Point Series in the Context of American and British TV
Broadcasting: The Construction of LGBTQ Identities within the Dominant
Non-Heteronormative Discourse)

(Magisterská diplomová práce)

Jana Jedličková

Vedoucí magisterské diplomové práce: Mgr. Jakub Korda, Ph.D.

Olomouc 2012

Čestné prohlášení

Prohlašuji, že jsem tuto magisterskou diplomovou práci vypracovala samostatně s použitím pramenů a literatury uvedených v bibliografii.

V Olomouci dne

Poděkování

Děkuji tímto Mgr. Evě Chlumské za nekonečné diskuze o LGBTQ seriálech a sériích a reprezentacích LGBTQ identit v médiích. Často byly zdrojem inspirace nejen pro tuto práci. Současně děkuji Natalii Edwards, Ph.D. za to, že vytvořila jednu z prvních prací věnujících se reprezentacím LGBTQ identit v televizi se zohledněním socio-historického, politického a produkčního kontextu (britské) TV. Bez jejího inspiračního vkladu by část této práce nemohla nikdy vzniknout.

Obsah

| | |
|--------------------------------------------------------------------------------------|----|
| Úvod..... | 6 |
| Vyhodnocení literatury a pramenů..... | 11 |
| Metodologie | 15 |
| Teoretická východiska a základní pojmy | 19 |
| 1. Pojem „stand point“ – revize a redefinice..... | 22 |
| 1.1 Revize pojmu „stand point“ | 22 |
| 1.2 Redefinice pojmu „stand point“ | 24 |
| 1.2.1 Deanova koncepce pojmu stand point..... | 24 |
| 1.2.2 Stand point seriály jako součást třetí etapy zobrazování LGBTQ identit | 26 |
| 1.3 Pojmové alternativy „stand point“ seriálů..... | 29 |
| 2. Britské a americké televizní vysílání v kontextu vzniku stand point seriálů | 31 |
| 2.1 Kontext britského TV vysílání | 32 |
| 2.1.1 BBC | 32 |
| 2.1.2 Channel4 | 33 |
| 2.2 Kontext amerického TV vysílání | 34 |
| 2.2.1 Showtime | 35 |
| 2.2.2 Here! | 36 |
| 2.2.3 Logo TV..... | 37 |
| 3. Britské stand point seriály..... | 37 |
| 3.1 Queer as Folk: The Original Series..... | 38 |
| 3.2 Lip Service | 41 |
| 4. Americké stand point seriály..... | 44 |
| 4.1 Queer as Folk (U.S.)..... | 45 |
| 4.2 Queer Duck | 48 |
| 4.3 The L Word..... | 49 |

| | |
|--------------------------------------------------------------------------------|----|
| 4.4 Noah's Arc | 51 |
| 4.5 Dante's Cove..... | 52 |
| 4.6 The DL Chronicles..... | 53 |
| 4.7 The Lair..... | 55 |
| 4.8 Exes&Ohs | 55 |
| 4.9 Rick&Steve: The Happiest Gay Couple in All the World | 56 |
| 5. Konstrukce LGBTQ identit ve stand point seriálech a heteronormativita | 58 |
| 6. Tematická rovina stand point seriálů | 61 |
| 6.1 Coming Out..... | 62 |
| 6.2 Alternativní rodina | 63 |
| 6.3 Diskriminační zákony | 65 |
| 6.3.1 <i>Don't Ask, Don't Tell</i> | 65 |
| 6.3.2 <i>Prop 8</i> | 66 |
| 6.3.3 <i>Článek 28</i> | 66 |
| 6.4 HIV/ AIDS | 67 |
| 6.5 LGBTQ subkultura..... | 67 |
| 6.6 Zločiny z nenávisťi/ šikana..... | 69 |
| 6.7 „Pink Money“ | 69 |
| 7. Stand point seriály a kritika mediální konstrukce LGBTQ identit..... | 71 |
| 7.1 Gay as Blazes | 75 |
| 7.2 Queer Guy | 77 |
| 7.3 Rage | 79 |
| 7.4 The Lez Girls | 80 |
| Závěr | 82 |
| Prameny a literatura | 87 |
| Obrazové přílohy..... | 94 |
| Seznam obrazových příloh..... | 94 |

Úvod

Televize produkuje fikční tvorbu už od dob svých pozvolných masových začátků v 50. letech 20. století. Obsahová i tematická rovina takovýchto fikčních seriálů, sérií a televizních filmů je různorodá, ať už reflektující široké spektrum společensky rezonujících témat, či námětů veskrze všeobecně protežovaných ve všech sférách kultury a společnosti. Naprostá většina (nejen) televizní fikční tvorby má ovšem společnou jednu vlastnost, a sice heteronormativní zarámování. V oblasti televizní fikční seriálové tvorby, která je předmětem této magisterské diplomové práce, výše uvedené tvrzení dokládá fakt existence pouze cca jedenácti fikčních seriálů¹, které nejsou podle mého názoru zařaditelné do kategorie heteronormativních seriálů a sérií.² I pro svou jedinečnost a s ohledem na zjištění získaná během vzniku bakalářské diplomové práce *Tři etapy zobrazování LGBT postav v TV seriálech a sériích*³ jsem se proto rozhodla věnovat tuto práci tzv. stand point seriálům.

Cílem této magisterské diplomové práce nazvané *Stand point seriály v kontextu amerického a britského TV vysílání: konstrukce LGBTQ identit v rámci dominantního ne-heteronormativního diskurzu* je především vysvětlit detailněji podstatu seriálů, které označuji pojmem stand point⁴, a odlišit je obsahově a tematicky od seriálů primárně

¹ Ačkoli obecně rozlišuji v rámci fikční televizní seriálové tvorby seriál, sérii a minisérii, v zájmu větší srozumitelnosti tohoto konkrétního textu používám takové pojmy jako zástupná synonyma. Pokud tedy odkazuji k nějakému televiznímu projektu jako k seriálu, mám tím na mysli, že se jedná o televizní dílo s více než dvěma epizodami či díly, ať už narativně uzavřenými (série), či narativně více či méně otevřenými (seriál, minisérie). Na tuto a další skutečnosti týkající se významu používaných pojmů zvláště upozorňuji také v kapitole *Metodologie* nebo *Teoretická východiska a základní pojmy*. Pokud považuji za důležité upozornit na rozdíl mezi těmito útvary, činím tak na místech týkajících se konkrétních případů.

² Na tomto místě je nutné zdůraznit, že se jedná o mé přesvědčení, podpořené a vycházející z výsledků diskurzivní analýzy, prezentovaných a interpretovaných mimo jiné i v této magisterské diplomové práci. O nezařazení některých z těchto projektů do kategorie heteronormativních seriálů spekulují nebo je k této kategorii přiřazují někteří teoretici a teoretičky, které přímo jmenuji dále v textu a osvětluji jednak jejich přístup, jednak svou interpretaci.

³ JEDLIČKOVÁ, Jana. *Tři etapy zobrazování LGBT postav v TV seriálech a sériích*. Bakalářská diplomová práce, Filozofická fakulta UP Olomouc. Olomouc: 2010. 101 s.

⁴ Původní význam pojmu stand point, jeho původ, chápání pojmu jinými teoretiky a teoretičkami, stejně jako význam pojmu, se kterým pracuji v této práci (a důvody, které mě vedly k takovému používání) osvětluji blíže v kapitole *Pojem „stand point“ – revize a redefinice* a dále jej používám striktně

heteronormativních. Sekundárním cílem je nastítnit způsob konstrukce lesbické, gay, bisexuální, transgender a queer identity (dále jen LGBTQ) ve stand point seriálech a a jejich potenciál vyslovovat se a kriticky nahlížet na konstrukce LGBTQ minorit a identit médiích. (podrobněji viz kapitola *Metodologie*) Klíčová je tedy otázka co jsou a jak se odlišují tzv. stand point seriály od seriálů heteronormativních, které na úrovni hlavních či vedlejších postav (potažmo postav epizodních) pracují s konstrukcí LGBTQ identit. Výchozím informačním zdrojem je především již zmíněná bakalářská práce *Tři etapy zobrazování LGBT postav v amerických a britských TV seriálech a sériích*, která se zaměřovala mimo jiné na vytvoření systematického přehledu etap, ve kterých byly od 50. let 20. století postupně zobrazovány LGBT postavy v televizní tvorbě západní, euro-americké společnosti (queer identita se v televizní tvorbě objevuje až kolem roku 2000 právě s nástupem stand point seriálů, ačkoli je obtížné jednoznačně dokázat, že tyto dva prvky jsou provázány). Tato magisterská diplomová práce není ovšem pouhým rozšířením předešlé bakalářské práce, zabývá se ale dílčím tématem, které bylo v předešlém textu vzhledem k charakteru projektu a jeho rozsahu pouze naznačeno. Vzhledem k tomu, že se jedná o téma do této doby ve velké míře nepovšimnuté širokou odbornou veřejností (viz kapitola *Vyhodnocení literatury a pramenů*), považuji jednak za přínosné, jednak za žádoucí, se tímto tématem zabývat důkladněji, než mi umožnil formát a téma předešlé bakalářské diplomové práce.

Předmětem zkoumání a interpretace jsou tedy tzv. (televizní)⁵ stand point seriály, v širším slova smyslu charakteristické především odmítnutím konceptu heteronormativity v pozici dominantního paradigmatu daného seriálu. V období od 50. let 20. století po současnost jsem v euro-americké, potažmo světové, seriálové tvorbě identifikovala pouze cca 11 seriálů, které přejímají výše uvedený postup. Jedná se o britskou a americkou verzi *Queer as Folk* (Velká Británie, 1999; USA, 2000-2005), *The*

v takovém významu, který definuji v kontextu ne-heteronormativních seriálů právě v této kapitole. Pokud pojmu používám v jiném kontextu než ve výše jmenovaném, je na něj zvláště upozorněno na příslušném místě v textu.

⁵ Vzhledem k tomu, že některé z níže jmenovaných seriálů (viz *Queer Duck*, *Noah's Arc*, *The DL Chronicles*) byly nejprve distribuovány skrze jiná média než televizi (např. skrze internet a video), definuji v kapitole *Metodologie*, co mám na mysli tzv. televizními seriály. Základním kritériem je skutečnost, že tyto pořady byly v televizi odvysílány a tedy nutně musely splnit taková kritéria, aby mohly být na televizní obrazovky uvedeny (na rozdíl od např. jiných internetových projektů – webseriálů – které také splňují stanovená kritéria pro zařazení do kategorie stand point seriálů, nicméně se do televize nedostaly a nemusejí proto uzpůsobovat svůj obsah procesu cenzury a autocenzury TV média (např. *In Between Men*, *Poker Face*, *3Way Out*); více viz kapitola *Metodologie* a kapitoly věnující se konkrétním seriálům).

*L Word*⁶ (Láska je láska, USA, 2003-2009), *Lip Service* (Velká Británie, 2011-?)⁷, *Exes&Ohs* (USA, 2007-?), *Queer Duck* (USA, 2000), *Rick & Steve: The Happiest Gay Couple in All the World* (USA, 2007-2009), *Dante's Cove* (USA, 2005-2007), *The Lair* (USA, 2007-2009), *Noah's Arc* (USA, 2005-2006) a *The DL Chronicles* (USA, 2005). Tyto seriály analyzuji s ohledem na politický, sociální, kulturní a historický kontext země jejich původu (s ohledem na zevrubnou reflexi daného kontextu ve jmenované bakalářské práci nevěnuji v práci magisterské socio-politickému kontextu a historii zobrazování LGBTQ minorit samostatnou kapitolu, nýbrž na jednotlivé události odkazuji na konkrétních místech a podkapitolách), kontext obecně platných pravidel televizního vysílání (včetně cenzurních a autocenzurních opatření souvisejících se zobrazováním sexuálních minorit na televizních obrazovkách) v zemích původu daných seriálů a především s ohledem na charakter televize jako svébytného média. Výše naznačený koncept, detailněji rozpracovaný v kapitolách *Metodologie*, *Teoretická východiska a základní pojmy* a *Britské a americké televizní vysílání v kontextu vzniku stand point seriálů*, naznačuje interdisciplinární charakter celého textu. Tato magisterská diplomová práce sice vznikla na katedře Divadelních, filmových a mediálních studií Filozofické fakulty UP Olomouc, nicméně se pohybuje tematicky i teoreticky na poli kritických a post-kritických teorií, vycházejí zejména z tradice tzv. birminghamské školy a oboru kulturních a televizních studií (se zaměřením na gender a queer studies), v širším slova smyslu se tedy zabývá tématy z okruhu mediálních teorií a komunikace. A z těchto důvodů by měla být interpretována a hodnocena především z pozice těchto teoretických konceptů a přístupů. Jiné interpretační rámce pochopitelně nabízejí jiné (nikoli špatné nebo správné) způsoby nazírání tématu konstrukce LGBTQ identit ve fikční televizní tvorbě.

V souvislosti s multidiskurzivním charakterem práce považuji dále za nutné vydělit kapitoly *Vyhodnocení literatury a pramenů*, *Metodologie* a *Teoretická*

⁶ Vzhledem k tomu, že naprostá většina těchto seriálů nebyla a patrně nebude uvedena do české televizní distribuce, a tudíž absentuje také jejich český překlad, uvádím vždy na prvním místě originální název pořadu, v závorce dále uvádím oficiální český název (pokud existuje), zemi původu a rok vysílání. V případě, že zmiňuji (zejména jako příklad) nějaký seriál původem z jiné než anglofonní oblasti, uvádím na prvním místě jeho originální název v daném jazyce, v závorce pak buď oficiální český překlad (pokud existuje), nebo oficiální anglický překlad. Podrobný seznam citovaných a zkoumaných seriálů viz kapitola *Metodologie*, *Prameny a literatura* a *Rejstřík pojmů a jmen*.

⁷ Pokud je v závorce za názvem seriálu datum doplněné na místě ukončení vysílání pořadu otazníkem, znamená to, že se seriál v době dokončení této práce ještě vysílal, nikoli že nebylo zjištěno datum ukončení vysílání. Viz *Lip Service* (Velká Británie, 2011-?).

východiska a základní pojmy, ve kterých se detailněji zaměřuji jak na výchozí teoretické koncepty, hypotézy a metodu, tak na pojmy, se kterými budu nadále pracovat a které bude z těchto důvodů nutno blíže vysvětlit, než dojde k samotné diskurzivní analýze a následné interpretaci analyzovaného materiálu. Tyto kapitoly nepovažuji za vyčerpávající přehled dané tematiky, nýbrž za základního „průvodce“ ideovými zdroji a možnou interpretací této práce. Následující kapitoly jsou věnovány cíleně základním tematickým oblastem, jejichž specifickým zpracováním se tzv. stand point seriály odlišují od fikční seriálové tvorby tendující k heteronormativnímu pojetí televizního narativu. Za funkční tedy nepovažuji dílčí analýzy jednotlivých seriálů (tj. dílčí kapitoly zaměřené na jeden seriál a jeho specifika), ale deskripci a analýzu tematicko-obsahové, produkční aj. stránky všech sledovaných seriálů, přičemž předkládané hypotézy a interpretace budou dokládány právě příklady ze sledovaných televizních projektů (např. pojetí heteronormativity ve stand point seriálu doložené příklady ze všech jedenácti pořadů). V kapitole *Konstrukce LGBTQ identit ve stand point seriálech a heteronormativita* se zaměřuji na tvorbu a utvrzování LGBTQ identit a odlišnost těchto postupů od dobové heteronormativní fikční TV produkce. Obsahem kapitoly *Tematická rovina stand point seriálů* jsou dílčí témata, kterým se dané TV pořady věnují a způsoby, jakými je konstruují a předkládají divákům a divačkám. Dílčím výchozím bodem je předpoklad, že témata v dominantně ne-heteronormativních seriálech jsou zaměřena na alternativní sexuální minority a jejich specifickou zkušenost v rámci heteronormativně konstruované společnosti. A konečně kapitola *Stand point seriály a kritika mediální konstrukce LGBTQ identit* je věnována sebereflexi mediální konstrukce LGBTQ identit ve fikční TV tvorbě a postoji, který vůči ní zaujímají stand point seriály. Ačkoli práce vychází z poznatků uveřejněných již v bakalářské diplomové práci *Tři etapy zobrazování LGBT postav v TV seriálech a sériích*, považuji za nutné nastínit a detailněji vysvětlit jak sociálně-politický a historický, tak televizně-produkční kontext vzniku a existence stand point seriálů. K tomuto slouží především kapitoly *Kulturně-historický, politický a sociální kontext vzniku a existence stand point seriálů* a *Britské a americké televizní vysílání v kontextu vzniku stand point seriálů*, přičemž pozornost věnuji nejen historickým událostem, které formovaly obsahově-tematickou rovinu seriálů, ale také cenzurním a autocenzurním postupům, které jsou v souvislosti s TV reprezentací a konstrukcí LGBTQ identit využívány. Kapitoly *Britské stand point seriály* a *Americké stand point seriály* slouží k obecnému představení vzniku, charakteru

a koncepce dílčích analyzovaných pořadů a napomáhají snadnější orientaci v následujících deskripčně-analytických kapitolách, které se původu a kontextu vzniku seriálů blíže nevěnují. Za zásadní považuji také kapitolu *Pojem „stand point“ – revize a redefinice*, kde osvětluji vznik, vývoj a funkčnost pojmu a v širším slova smyslu také konceptu stand point seriálu/ série a jeho vztah k dalším používaným označením pro analyzované pořady. Součástí práce jsou i obrazové přílohy, které dokládají vizuální podobu a konstrukci LGBTQ postav ve stand point seriálech a sériích, stejně jako DVD s epizodami z každého stand point seriálu, tj. jedna epizoda z každého stand point seriálu, která slouží jako doklad v textu vyložených charakteristik stand point seriálů a sérií.

Vyhodnocení literatury a pramenů

Téma fikčních televizních seriálů, které nahlíží na LGBTQ minority a identity z pozice dominantního ne-heterosexuálního diskurzu není na poli odborné televizní teorie příliš reflektované. Naleznout můžeme výlučně jenom dílčí antologické či monografické práce věnující se konkrétním seriálům (Kim Akass, Kim McCabe: *Reading The L Word*, Glyn Davis: *Queer as Folk*), neexistuje ovšem jediná publikace, která by nahlížela všechny ne-heteronormativní seriály a zabývala se z jakékoli pozice jejich souhrnnou charakteristikou. Existují sice odborně pojaté články vycházející z genderových teorií reprezentace minorit, nicméně ani ty nezohledňují všechny případy takto formovaného diegetického světa, nýbrž se soustředí na nejznámější představitele této kategorie, a sice britskou a americkou verzi *Queer as Folk*, *The L Word*, případně *Noah's Arc* a *The DL Chronicles*. Ostatní seriály buď figurují pouze jako zmínka názvu a podobnosti reprezentačních přístupů nebo se neobjevují vůbec. Neexistence literatury či jakýchkoli jiných odborně pojatých zdrojů o seriálech prezentujících LGBTQ minority z pozice ne-heteronormativních identit byla tedy jedním z hlavních důvodů pro sepsání tohoto textu.

S ohledem na výše uvedené je tedy na tomto místě třeba osvětlit zdroje práce, kterou definuje především její interdisciplinarita. Výchozím textem je bakalářská práce *Tři etapy zobrazování LGBT postav ve fikčních TV seriálech a sériích*⁸, kde jsem ustanovila základní znaky tzv. stand point seriálů. Práce vychází z teorií sociálního konstruktivismu a staví na konceptu vnímání dějin, potažmo homosexuální identity Michela Foucaulta, tedy jako na uměle konstruovanou identitu, která se ustanovila v druhé polovině 19. století jako opozice vůči heterosexuální identitě, resp. homosexuální identita byla podle Foucaulta vydělena jako zvláštní kategorie, která narušuje společenské normy a je tudíž pro společnost nebezpečná. Aby ale mohla být formována jako v neutrálním slova smyslu deviantní, bylo třeba zkonstruovat kategorii „normální“, tedy takovou identitu, která by naopak odkazovala k jedincům, kteří společnost zachovávají skrze dodržování a zachovávání jejích hodnot a rozšiřování

⁸ JEDLIČKOVÁ, *Tři etapy v zobrazování LGBT postav v TV seriálech a sériích*, cit. 3, 101 s.

počtu členů. Takovou kategorií se stala heterosexuality.⁹ Současně také vychází z pramenů a literatury deskripčně shrnujících dějinný kontext „boje“ za práva alternativních sexuálních minorit, kontext politické situace v Británii a Spojených státech od 50. let 20. století po rok 2010 v souvislosti s legislativou na podporu/ proti podpoře LGBTQ minorit a nakonec také z textů reflektujících způsoby reprezentace alternativních sexuálních minorit v dobových médiích. Tento text se opírá jednak o obecné závěry týkající se dějinných způsobů reprezentace LGBTQ minorit ve fikční televizi, jednak o uvedené znaky stand point seriálů a sérií.

Dalším klíčovým zdrojem je disertační práce Natalie Edwards *Queer British Television: Policy And Practise, 1997-2007* obhájená na Nottinghamské univerzitě roku 2010. Jedná se o první práci, která se (úspěšně) snaží nahlížet na způsoby reprezentace alternativních sexuálních minorit skrze mediální, historický a socio-politický kontext konkrétní země (Velké Británie). Práce je sice časově vymezena na rok 1997-2007, tedy vládu Tonyho Blaira, nicméně vycházejí z informací o strategiích britských médií, stejně jako z informací o ideových východiscích britské vlády a historických událostech souběžně ovlivňujících britské vysílání, podává obraz možných inspiračních zdrojů a vlivů na televizní reprezentaci alternativních sexuálních minorit ve Velké Británii. Teoretickými východisky jsou teorie vycházející z feministického paradigmatu, především queer teorie Judith Butler, koncept vnímání dějin homosexuality Michela Foucaulta, a teorie mediálních studií vnímající televizní komunikáty jako součást kultury a společnosti, která ovlivňuje jejich výslednou podobu, zároveň ale jsou ale také jejími významnými ovlivňovateli, kteří pomáhají na druhou stranu společnost a kulturu také formovat skrze své obsahy a jejich opakování.

Další klíčovou publikací jsou *Queer TV* Glyna Davise a *The Queer Politics of Television* Samuela A. Chamberse. Oba texty nahlížejí na televizní médium skrze queer teorii, nevnímají ji ale jako synonymum pro LGBT identity a jejich reprezentace v TV, nýbrž jako obecný zastřešující koncept vycházející přímo z teorie Judith Butler. Za queer tedy považují i situace, do kterých vstupují heterosexuální postavy. Chambers se věnuje queer aspektům televize z politického hlediska, tj. zajímá ho, jak se v televizních obsazích projevuje dominantní diskurz heterosexuality a jak ovlivňuje narativní stavbu, případně postavy seriálu. Nejvíce se zajímá o subverzivní potenciál queer teorií,

⁹ FOUCAULT, Michel. *The History of Sexuality Vol. 1*. 1. ed. New York: Pantheon Books, 1978. 164 p.

především ve vztahu k heterosexuality jako společenské normě a konceptu nukleární rodiny jako heteronormativní praxe. Glyn Davis v *Queer TV* reflektuje popisně-dějinný aspekt reprezentace minorit v různých druzích médií. Práce je přínosná zejména pečlivou reflexí kontextu dobových reprezentací LGBTQ identit a reakcí dobového publika na tyto způsoby reprezentací. Současně ale také nabízí pohled na televizní médium z pohledu queer teorie a nabízí možné interpretace charakteristik TV média a jeho obsahů v kontextu queer teorie. Např. zvažuje queer potenciál užívání zvukové stopy při coming outových narativech a nastiňuje, jaké dopady má na konstrukci významu scény absence zvuku ad.

Všechny již jmenované práce ideově vycházejí z teorií Judith Butler, sociálního konstruktivismu a teorií Michela Foucaulta. Liší se ve vnímání pojmu queer, nicméně všechny přijímají stanovisko, že identita je konstruovaná a dobově podmíněná, tudíž je uměle konstruovaná a dobově podmíněná i její reprezentace. Všechny jmenované texty jsou zařaditelné do teorií pramenících z kritického, případně post-kritického paradigmatu, všechny pak staví na kvalitativních analýzách, místy doplněných o data získaná prostřednictvím kvantitativní analýzy průzkumu sledovanosti daných pořadů.

S ohledem na vymezení kategorie stand point seriálu vycházím z textu Jamese Josepha Deana *Gay and Queers: From the Centering to the Decentering of Homosexuality in American Films*, blíže reflektovaného v kapitole 1. Pojem „stand point“ – revize a redefinice. Na tomto místě je třeba zmínit, že text využívám jen v kontextu pojmosloví a jako metodologického vodítka, které více přibližují jednak v již zmíněné kapitole o stand point pojmu, jednak v kapitole *Metodologie*. Z důvodu už zmíněné neexistence žádného textu věnujícího se přímo tzv. stand point seriálům (ať už jsou v odborných textech nazývány jakkoli) proto čerpám klíčové informace především z diskurzivní analýzy pramenů uvedených v seznamu zdrojů v závěru práce. Prameny mám především na mysli všechny stand point seriály, tj. britskou a americkou verzi *Queer as Folk* (Velká Británie, 1999; USA, 2000-2005), *The L Word*¹⁰ (Láska je láska, USA, 2003-2009), *Lip*

¹⁰ Vzhledem k tomu, že naprostá většina těchto seriálů nebyla a patrně nebude uvedena do české televizní distribuce, a tudíž absentuje také jejich český překlad, uvádím vždy na prvním místě originální název pořadu, v závorce dále uvádím oficiální český název (pokud existuje), zemi původu a rok vysílání. V případě, že zmiňuji (zejména jako příklad) nějaký seriál původem z jiné než anglofonní oblasti, uvádím na prvním místě jeho originální název v daném jazyce, v závorce pak buď oficiální český překlad (pokud existuje), nebo oficiální anglický překlad. Podrobný seznam citovaných a zkoumaných seriálů viz kapitola *Metodologie, Prameny a literatura a Rejstřík pojmů a jmen*.

Service (Velká Británie, 2011-?)¹¹, *Exes&Ohs* (USA, 2007-?), *Queer Duck* (USA, 2000), *Rick & Steve: The Happiest Gay Couple in All the World* (USA, 2007-2009), *Dante's Cove* (USA, 2005-2007), *The Lair* (USA, 2007-2009), *Noah's Arc* (USA, 2005-2006) a *The DL Chronicles* (USA, 2005).

Velkou část v závěru práce uvedené literatury tvoří online texty, uveřejněné na serverech reflektujících výskyt LGBTQ identit v médiích. Zejména se jedná o servery PinkNews.com, AfterElton.com a AfterEllen.com. Všechny články mají spíše popularizační charakter a primárně slouží v kontextu této práce jako zdroj zákulisních informací o produkčních podmínkách vzniku stand point seriálů, případně informací o diváckých reakcích na daný seriál. Texty ovšem nemají odborně-teoretický charakter. Jejich autoři nahlízejí LGBT identitu jako esencionalizovanou a preferují seriály a série s asimilačními přístupy k LGBTQ minoritám. Vybočení z tohoto rámce je obvykle považováno za nežádoucí reprezentaci LGBTQ minorit v televizi, preferovány jsou reprezentace „pozitivního“ charakteru, kdy se LGBTQ postavy stávají vhodnými identifikačními vzory pro diváky a divačky.

V seznamu literatury uvádím i texty, ze kterých přímo necituji, ale které slouží buď jako ověřující text pro citovanou informaci, nebo jako doplňující zdroj informací o kontextu popisovaných událostí. Dále v soupisu literatury uvádím i texty, které slouží jako doplňkové zdroje o mediálním zákulisí (Sender: *Business, Not Politics: The Making of Gay Market*) nebo studie sloužící jako zdroj metodologie a teoretických východisek (Fafejta: *Úvod do sociologie pohlaví a sexuality*, Jaggose: *Queer Theory: An Introduction*) ad. Kompletní soupis pramenů a literatury uvádím v závěru práce.

¹¹ Pokud je v závorce za názvem seriálu datum doplněné na místě ukončení vysílání pořadu otazníkem, znamená to, že se seriál v době dokončení této práce ještě vysílal, nikoli že nebylo zjištěno datum ukončení vysílání. Viz *Lip Service* (Velká Británie, 2011-?).

Metodologie

Cílem této práce je blíže charakterizovat kategorii tzv. stand point seriálů a sérií, kterou jsem zavedla jako označení pro tendence spojené s reprezentací LGBTQ minorit v televizním fikčním seriálu euro-americké oblasti od roku 1999. Základní znaky a kontext vzniku (stejně jako popis užití metodologie a teoretických východisek) byly uvedeny v bakalářské práci *Tři etapy zobrazování LGBT postav v TV seriálech a sériích*¹². Vzhledem k cílům a charakteru práce stanoveným v jejím úvodu, ale nebylo možné věnovat se důsledně všem nastíněným kategoriím. Stand point seriály považuji za specifický způsob práce s reprezentacemi LGBTQ minorit a proto se domnívám, že je třeba je reflektovat i na teoretické úrovni, kde prozatím jakákoli práce absentuje. (viz kapitola *Vyhodnocení literatury a pramenů*)

Dílním cílem je ověřit hypotézu, že stand point seriály pracují, s ohledem na kontext svého vzniku, s reprezentacemi LGBTQ minorit a identit jiným způsobem než seriály a série heteronormativní. (K porovnání využívám výsledků získaných v bakalářské práci *Tři etapy zobrazování LGBT postav v TV seriálech a sériích*.) Snahou je prostřednictvím kontextu vzniku stand point seriálů jako mediálních textů záviselých na socio-politickém, historickém a produkčně-televizním rámci interpretovat proč takové seriály vznikly a proč zvolily takovou formu reprezentace LGBTQ minorit jakou zvolily. Sleduji proto jak tematicko-obsahovou linii stand point seriálů, tak způsob konstrukce LGBTQ identit a motiv kritiky mediální reprezentace ve fikčním narativu stand point seriálů a sérií. Získané informace interpretuji ve vztahu k socio-historickému pozadí existence stand point seriálů, k pravidlům vzniku a existence mediálního textu, zejména pak praktikám televizní cenzury a autocenzury, které jsou uplatňovány vůči LGBTQ minoritám, a k okolnostem vzniku jednotlivých seriálů a sérií, které označuji pojmem stand point. Pokud neuvádím jinak (např. formou poznámek pod čarou nebo explicitní zmínkou v textu), vycházím při konstatování tendencí identifikovaných ve stand point tvorbě z interpretace a diskurzivní analýzy pramenů uvedených v závěrečném seznamu pramenů a literatury. Samotný pojem stand

¹² JEDLIČKOVÁ, *Tři etapy zobrazování LGBT postav v TV seriálech a sériích*, cit. 3, 101 s.

point vzhledem k rozsahu inspiračních zdrojů a pozadí převzetí tohoto pojmu pro účely této a předešlé diplomové práce definuji nikoli v této kapitole, ale v samostatném segmentu nazvaném *Pojem „stand point“ – revize a redefinice*.

Práce *Stand point seriály v kontextu amerického a britského TV vysílání: Konstrukce LGBTQ identit v rámci dominantního ne-heteronormativního diskurzu* vychází z platformy kritických a post-kritických paradigmat, zejména pak z oblastí teorií kulturních studií (více viz *Teoretická východiska a základní pojmy*). Dílčí teorií, o kterou se opírám a ze které vychází i zvolená metodologie a metoda, je teorie sociálního konstruktivismu, která nahlíží na sociální realitu, jíž jsou mediální komunikáty (tj. i fikční TV tvorba) součástí, jako n uměle vytvářený konstrukt, který odráží hodnoty a stanoviska společnosti, která jej vytváří. Abych mohla adekvátně analyzovat tendence v zobrazování LGBTQ minorit a identit v televizních pořadech, které označuji souhrnným názvem stand point, zvolila jsem kvalitativní metodologii, konkrétně metodu diskurzivní analýzy podle Teuna A. van Dijka, který sleduje ideologické aspekty mediální tvorby. Stejně jako v již zmíněné bakalářské práci se zaměřuji na hlavní a pravidelné vedlejší postavy ve fikční TV tvorbě, s ohledem na výskyt stand point seriálů ve Velké Británii a Spojených státech amerických. Za pravidelné vedlejší postavy považuji takové charaktery, které se v rámci daného fikčního pořadu objevily ve více než třech epizodách (včetně). Současně považuji z nutné upozornit, že se zabývám fikční televizní tvorbou, tedy takovými pořady, které byly vysílány v televizním médiu a musely tedy splnit požadavky, aby mohly být v TV vysílány. Na mysli mám především cenzurní opatření, která formují výslednou podobu odvysílaného pořadu. Mezi sledované stand point seriály tedy zařazuji i takové projekty, které byly vytvořeny v nezávislé produkci a nejprve distribuovány mimo televizní médium (skrže specializované filmové festivaly nebo nejprve distribuovány na DVD a internetu; např. *Queer Duck, Noah's Arc, The DL Chronicles*)

Diskurzivní analýza Teuna A. van Dijka se zaměřuje na ideologické aspekty konstrukce identit v mediálních textech. Van Dijkovy analýzy mediálních textů směřují na rasově konstruované identity, pro potřeby této práce proto přejímám jeho metodu a využívám jí k analýze identit sexuálních, nikoli rasových a etnických.¹³

¹³ VAN DIJK, Teun A. Ideology And Discourse Analysis. *Journal of Political Ideologies*, 11, 2006, vol. 2, p. 115-140.

„Van Dijk charakterizuje ideologii jako systém idejí, za ideologii tedy považuje sdílené reprezentace sociálních skupin a zároveň axiomatické principy těchto reprezentací. Tyto sociální reprezentace definují sociální identitu skupiny, což jinými slovy znamená, že představují sdílená přesvědčení o základních podmínkách a způsobech existence a reprodukce takové skupiny. Ideologie upřesňují, jaké obecné kulturní hodnoty jsou pro konkrétní skupinu relevantní a jaké nikoli. Ideologické schéma skupiny podle van Dijka vypadá následovně: „Kdo jsme (odkud jsme přišli, jak vypadáme, kdo může být členem naší skupiny), co děláme a za čím si stojíme, jaké jsou naše normy a hodnoty, kdo jsou naši přátelé a nepřátelé a jaké jsou naše zdroje moci“. Kromě konceptu ideologie van Dijk zmiňuje tzv. *in-groups* a *out-groups*. Tedy skupiny, které patří do dominantního diskurzu dané společnosti (*in-groups*) a skupiny, které jsou součástí subverzivních diskurzů (*out-groups*). Van Dijk předpokládá, že členové *in-groups* budou vykreslováni v kulturních textech „pozitivně“¹⁴ a členové *outgroups* „negativně“.¹⁴

Jak už bylo a bude vysvětleno, stand point seriály obracejí perspektivu heteronormativního textu a skupiny, které jsou označované jako *out-groups* posouvá do pozice dominantního diskurzu, naopak *in-groups*, které v heteronormativním textu dominovaly, posouvá do pozice subverzivního, minoritního diskurzu. tato magisterská diplomová práce sleduje, jaké změny nastávají, když k takovéto proměně perspektiv dojde, tj. jakým způsobem se promění obsahově-tematická linie a způsoby konstrukce LGBTQ identit.

Díličí metoda analýzy stand point seriálů a sérií vychází a je přejata z článku Jamese Josepha Deana *Gays and Queers: From The Centering to the Decentering of Homosexuality in American Films*¹⁵. Přejímám zejména pět Deanem jmenovaných oblastí, ve kterých se projevuje viditelná změna reprezentace LGBTQ identit v rámci stand point seriálů a sérií (více viz *Pojem „stand point“ – revize a redefinice*). Zmiňovanými body jsou: a) prezentace sexuálních identit jako centralizovaných nebo decentralizovaných, b) vykreslení gay a lesbické subkultury, c) způsob, jakým je heteronormativita zapracována do narativu, d) prezentace genderových identit, e) kritika (pokud se nějaká vyskytuje) normativní heterosexuality a normativních genderových konvencí.¹⁶

¹⁴ JEDLIČKOVÁ, *Tři etapy zobrazování LGBT postav v TV seriálech a sériích*, cit. 3, s. 15-16.

¹⁵ DEAN, James Joseph. *Gay and Queers: From the Centering to the Decentering of Homosexuality in American Films*. *Sexualities*, 10, 2007, vol. 3, p. 363-386.

¹⁶ Tamtéž, p. 365-366.

Cílem je tedy zaznamenání, deskripce a interpretace proměny reprezentačních vztahů LGBTQ minorit a identit v kontextu stand point seriálů.

Teoretická východiska a základní pojmy

Magisterská diplomová práce *Stand point seriály v kontextu amerického a britského TV vysílání: Konstrukce LGBTQ identit v rámci dominantního ne-heteronormativního diskurzu* je charakteristická svým interdisciplinárním přesahem. Vychází z teorií a konceptů kritického a postkritického paradigmatu sociálně-vědných oborů, zejména pak z teoretických konceptů oboru kulturních studií, jehož úkolem je nahlížet na společnost a kulturu jako na systém ideologicky, tj. mocensky podmíněných vztahů a vazeb.

Výchozími teoretickými koncepty této práce jsou především teorie diskurzu tak, jak jej definuje Michel Foucault, teoretické koncepty Jamese Josepha Deana inspirované diskurzivní analýzou (detailně se jim věnuji v kapitole *1. Pojem „stand point“ – revize a redefinice*) a především pak teorie sociálního konstruktivismu, ze které vycházím i při výběru výzkumné metody. Klíčovými jsou ve vztahu k náplni práce především termíny heteronormativita, esencialismus, termín gay bashing a hate crimes (zločiny z nenávisti) a pojem queer.

Teorie sociálního konstruktivismu byla ustavena v textu *Sociální konstrukce reality* Petera L. Bergera a Thomase Luckmanna. Sociální realita je chápána jako uměle utvářený konstrukt v procesu interakce a komunikace členů daného společenství. Není tedy „objektivně“ a priori existujícím faktem, který je jen třeba objevit, nýbrž dynamickým procesem, který je utvářen samotnými členy dané společnosti.¹⁷

„Každé společenské uskupení a jeho členové tak vytváří svébytnou verzi reality, která se více nebo méně odlišuje jak v čase, tak v prostoru od reality jiných společenských celků. Zároveň však každá taková společnost chápe svou verzi reality jako jedinou možnou a objektivně danou, tudíž nezpochybnitelnou a samozřejmou. V rámci společnosti mohou existovat různé tzv. symbolické světy, tedy vědomosti, normy, zákony, návody atp., které podporují výklad reality určité skupiny členů společnosti. Mnohdy koexistují vedle sebe, může se ale stát, že jeden symbolický svět začne „ohrožovat“ jiný symbolický svět. K tomu dochází v případě, že „cizí“ symbolický svět nabízí alternativní definici reality, která ale svou existencí zpochybňuje realitu původního symbolického světa (v rámci takového světa

¹⁷ BERGER, Peter, L. – LUCKMANN, Thomas. *Sociální konstrukce reality*. 1. vyd. Praha : Centrum pro studium demokracie a kultury, 1999. 214 s.

může existovat pouze jedna „pravdivá“, „objektivní“ realita). Vystává potřeba chránit původní verzi reality.“¹⁸

Koncept pojetí moci a teorie diskurzu Michela Foucaulta korespondují do jisté míry s některými tezemi sociálního konstruktivismu, jiné rozvíjejí dál. Pod pojmem diskurz uvažuje Foucault „historicky a kulturně jedinečný soubor pravidel pro organizování a produkci různých forem vědění“.¹⁹ Jako takový diskurz nikdy nepůsobí samostatně, ale ovlivňuje formy vědění spolu s dalšími různorodými diskurzy. Foucault rozlišuje diskurzy dominantní, které v dané společnosti převažují a jsou považovány za „normální“ a normotvorné, a diskurzy subverzivní (upozaďené), které jsou vyjádřením alternativní formy reality a tvoří pomyslnou opozici k diskurzům dominantním (např. minority).²⁰

Pro potřeby této práce je dále nutné alespoň rámcově vysvětlit dílčí pojmy, se kterými pracuji dále v textu bez detailního definování. Jedná se zejména o esencialismus, heteronormativitu, jednotlivé alternativní sexuální orientace, gay bashing, hate crimes a queer, který vychází především z konceptů Judith Butler.

Za *esencialismus* považuji takové chápání identity, které je neměnné a předpokládá základní esenci, která danou identitu vnitřně definuje. Z pohledu esencialismu se identita v průběhu života člověka nemění, jedinec ji pouze objevuje jako svou pravou podstatu.²¹ Naopak, podstatou queer identity je její fluidnost, proměnlivost v čase a ryze nestabilní charakter. *Queer* jako pevná kategorie ve své podstatě ani neexistuje. Definuje ji především překračování hranic stabilně chápaných kategorií a identit.²² Pojem *heteronormativita* vysvětluje a chápe heterosexuální orientaci jako společenskou normu, která je závazná pro všechny členy dané společnosti a chápána jako jediná správná a společensky užitečná. Ve své podstatě se jedná o předpoklad, že heterosexuality je jediná „přirozená“ forma sexuální orientace.²³

¹⁸ BERGER – LUCKMANN, cit. 17, s. 104-115.

¹⁹ FOUCAULT, Michel. *Diskurz, autor, genealogie*. 1. vyd. Praha: Svoboda, 1994, 115 s.

²⁰ Tamtéž, 115 s.

²¹ O'BRIAN, Jodi. *Encyklopedia of Gender and Society. Volumes 1&2*. 1. ed. Los Angeles: SAGE, 2009. 976 p.

²² Tamtéž, 976 s.

²³ Tamtéž, s. 68-69.

Poslední dva termíny, které na tomto místě zmiňuji, jsou *hate crimes* a *gay bashing*, z angličtiny přejaté pojmy, které nemají v českém jazyce adekvátní ekvivalent, ačkoli se někdy používá označení zločinů z nenávisti. Jedná o pojmy označující násilné chování vůči jedincům s alternativní sexuální orientací motivované homofobií nebo tzv. homosexuální panikou, pojmem, který byl zejména v 90. letech 20. století užíván jako označení reakce motivované strachem před alternativními sexuálními identitami.

1. Pojem „stand point“ – revize a redefinice

Pojem stand point a jeho vymezení přejímám ze své bakalářské diplomové práce *Tři etapy zobrazování LGBT postav v TV seriálech a sériích*. Na mysli mám tedy „*takové fikční TV komunikáty, které zobrazují LGBT postavy a narativní linie jako zástupce alternativních sexuálních orientací na úrovni dominantního diskurzu a heterosexuální postavy posouvají do úrovně subverzivního diskurzu*“.²⁴ Samo označení chápu jako idealizovanou kategorii charakterizující jeden ze způsobů re-representace LGBTQ minorit v televizní fikční tvorbě. V kontextu této práce označuje tedy pojem stand point konkrétní postupy při zobrazování alternativních sexuálních minorit, uplatňované v euro-americké fikční TV tvorbě od roku 1999 do současnosti.

Označování takovéto tvorby se nicméně v řadě teoretických prací různí, proto považuji za nutné obeznámit čtenáře této práce jak s původem a vymezením pojmu stand point, tak s konkrétní definicí, ze které vycházím v tomto a předcházejícím textu. Současně je vhodné na tomto místě zrevidovat také pojmy, kterými jsou označovány seriály mnou chápané jako stand point v jiných teoretických článcích a monografiích a odůvodnit, proč volím právě pojem stand point jako nejvhodnější možné označení.

1.1 Revize pojmu „stand point“

Anglický výraz stand point v obecném slova smyslu označuje úhel pohledu, hledisko, či postoj subjektu (např. fiktivní postavy), ze kterého takovýto subjekt nahlíží a usuzuje na okolní svět.²⁵ V kontextu genderových studií tedy tzv. stand point teorie chápou náš výklad „reality“ ve vztahu k naší konkrétní sociální pozici. Tj. naše interpretace reality je závislá na našem společenském postavení, zejména ve smyslu

²⁴ JEDLIČKOVÁ, Jana. *Tři etapy zobrazování LGBT postav v TV seriálech a sériích*, cit. 3, s. 63.

²⁵ PILCHER, Jane – WHELEHAN, Imelda. *Fifty Key Concepts in Gender Studies*. 1. ed. London: SAGE, 2004. 193 p. ISBN 0-7619-7035-5, s. 163.

(ne)přístupu jedince či (ne)preferovaných skupin k moci.²⁶ Základními teoriemi, ze kterých takovéto koncepty vycházejí (nikoli je pouze nekriticky přejímají), jsou především marxismus (naš přístup k moci a tedy i k poznání je určen naším umístěním v ekonomické sféře) a sociální konstruktivismus (naše poznání „reality“ není nikdy úplné a závisí na naší pozici v dané společnosti).

Za nejnámější autorku stand point teorií bývá označována Nancy Hardsock (studie *The Feminist Standpoint: Developing the Ground for a Specifically Feminist Historical Materialism*).²⁷ Hardsock předpokládá, že ženy měly v historii jinou (pozn. životní) zkušenost než muži a následkem toho se strukturní uspořádání jejich života liší od strukturního uspořádání života mužů.²⁸ Tato a jí podobné teorie byly mnohokrát od svého vzniku revidovány a kritizovány i samotnými feministickými kritičkami, argumentem pro odmítnutí byla zejména poznámka, že neexistuje homogenní skupina žen, resp. feministek, které by zastávaly stejnou pozici a tudíž ty samé cíle a totožnou zkušenost (v rámci samotného feministického hnutí se na úrovni nejzákladnějších kategorií dá hovořit minimálně o rozdílech v rase, genderu, sexuální orientaci, sociálním a třídním postavení atd.).²⁹ Hardsock si nicméně ustanovila základní znaky své stand point teorie, z nichž některé jsou využitelné i v rámci této magisterské diplomové práce a napomáhají přiblížit jak pojem stand point v kontextu fikční TV tvorby a reprezentace alternativních sexuálních menšin, tak mohou posloužit jako dodatečné metodologické vodítko pro sledování znaků, objevujících se i ve stand point seriálech a sériích.

Prvním znakem je *materiálová životní struktura poznání a vědění* (skupiny mají různý přístup k vědění a poznání ovlivněný jejich materiálním postavením v rámci dané společnosti), druhý znak odkazuje na předcházející a konstatuje, že *takto rozdílně situované skupiny/ jednotlivci mají kvůli různým možnostem přístupu k vědění různý pohled na svět*, třetí bod se věnuje přístupu k moci, kde *moc dominantní skupiny znamená, že její perspektiva nazírání světa je v kontextu dané společnosti považována za hegemonní*, tj. více platnou a právoplatnou než perspektiva skupiny minoritní. Čtvrtý znak je výsledkem předcházejících, kdy *vize světa „utlačované“ skupiny (minoritní)*

²⁶ PILCHER – WHELEHAN, cit. 25, s. 163.

²⁷ Tamtéž, s. 163-164.

²⁸ Tamtéž, s. 164.

²⁹ Tamtéž, s. 165.

musí být neustále prosazována, jinak formálně neexistuje.³⁰ V rámci této magisterské práce přijímám v kontextu fikčního TV vysílání jako dominantní, tedy hegemonní perspektivu tzv. heteronormativitu, na kterou stand point seriály reagují jejím převrácením z pozice dominantního názoru do pozice minoritní perspektivy. Heteronormativita tak bývá obvykle (nikoli ve všech případech) buď potlačena a odsunuta na okraj, vyzdvižena je tzv. homonormativita (tj. dominantní koncept normativní homosexuality, viz *Queer as Folk*) nebo ne-heteronormativita (viz *The DL Chronicles*, pozice identity down low v heteronormativním rámci), nebo je heteronormativita vnímána jako subverzivně nabourávaný koncept, který je v seriálu parodován, ironizován či jinak zviditelňován jako umělý konstrukt, nikoli jako přirozená součást světa (*The L Word*).

1.2 Redefinice pojmu „stand point“

V této magisterské diplomové práci vycházím z výše nastíněných konceptů a redefinuji je v rámci kontextu amerického a britského fikčního televizního vysílání a jejich způsobů reprezentace LGBTQ minorit. Výchozí teoretickou koncepcí je dělení americké kinematografie ve vztahu ke gay a lesbickým minoritám na *hollywoodský mainstreamový film*, *stand point lesbické a gay filmy* a *queer cinema* tak, jak o něm pojednává sociolog praktikující na Sonoma State University ve Spojených státech, James Joseph Dean. Deanův koncept nepřebírám zcela, nýbrž mě zajímá výlučně kategorie stand point lesbických a gay filmů a jejich definice, kterou dále zohledňuji a konkretizuji v rámci fikčního televizního vysílání, které se v některých bodech výrazně odlišuje od filmového média.

1.2.1 Deanova koncepce pojmu stand point

Článek Jamese Josepha Deana *Gays and Queers: From The Centering to the Decentering of Homosexuality in American Films*³¹ se zabývá způsoby reprezentace gay

³⁰ PILCHER – WHELEHAN, cit. 25, s. 164.

³¹ Viz DEAN, cit. 15, 363-386.

a lesbické identity v narativní americké kinematografii mezi lety 1990 a 2000. Dean přitom vyděluje tři kategorie snímků, které se vzájemně odlišují způsoby prezentace a konstrukce lesbické a gay identity (jiné identity v rámci americké narativní kinematografie nezvažuje). První skupinou je *hollywoodský mainstreamový film*, kde jsou zmíněné minority prezentovány konvenčně, heteronormativně a jejich úloha je potlačena na úkor heterosexuálních postav. Opozici vůči hollywoodskému mainstreamu vidí Dean v reprezentaci gayů a leseb v rámci nezávislé americké kinematografie, kterou dále dělí na dvě základní skupiny – *queer cinema* a *standpoint gay a lesbické filmy*. Queer cinema považuje za ideální případ reprezentace gay a lesbické, resp. queer identity, která překračuje esencialistické kategorie a decentralizuje identitu postav, čímž narušuje konvence užívané jak v narativní kinematografii, tak v gay a lesbických stand point filmech. Kategorie stand point filmů se ocitá přístupem k reprezentaci gayů a leseb mezi hollywoodskou narativní kinematografií a queer cinema.

Kategorii stand point lesbického a gay filmu identifikuje Dean ve vztahu ke gay a lesbickému hnutí probíhajícímu v 70. a začátkem 80. let minulého století ve Spojených státech. Takové filmy podle něj reprezentují vývoj a úskalí boje za občanská práva jako veskrze pozitivní základ stabilní identity, komunity a politických cílů. Identita je u stand point filmů vnímána z esencialistického, normalizovaného a normativního hlediska, postavy zastupují hlas celé komunity.³²

„Stand point filmy vyprávějí narativ, který je s i o gayích a lesbách. To znamená, že filmový narativ už necílí na heterosexuální publikum, ale namísto toho se zaměřuje na gay a lesbické publikum. Problémy, kterým postavy čelí, jsou specifické pro život gayů a leseb.“³³

V popředí je homosexuální identita, jiné alternativní, ne-homosexuální a ne-heterosexuální identity jsou upozadovány. Svět, ve kterém se tyto postavy pohybují, je nahlížen skrze jejich sexuální orientaci, která je klíčová jak pro jejich charakterizaci, tak pro organizaci jejich života.³⁴ Jak Dean dále upozorňuje, ačkoli je v centru pozornosti gay a lesbická identita, i ve stand point filmech se objevuje heterosexualita jako dominantní normativní prvek. Jedním z posledních zásadních prvků je ne/zobrazení coming outu. Podle Deana na něj není ve stand point filmech kladen důraz (pokud se

³² DEAN, cit. 15, s. 370.

³³ Tamtéž, s. 370.

³⁴ Tamtéž, s. 370-371.

s tímto motivem vůbec pracuje), naopak se spíše zaměřují na každodenní život v rámci gay a lesbické subkultury a problémy, se kterými se její členové a členky setkávají. I z toho důvodu se nepoužívá ani motiv reakce heterosexuálních postav na coming out gay postavy. Dean uvádí, že cílovým publikem jsou alternativní sexuální menšiny, nikoli heterosexuální publikum.³⁵

Deanova definice stand point filmů je v některých bodech podobná znakům seriálů a sérií, které označuji jako stand point (viz níže). I z tohoto důvodu využívám jako doplňující metody (k metodě diskurzivní analýzy vycházející z teorií Teuna A. van Dijka) také koncepty, které ve svém článku představuje Dean pro analýzu sexuální identity a normativní heterosexuality. Snímky zařazuje do tří taxonomických kategorií (hollywoodský mainstream film, LG stand point film a queer cinema) podle ne/přítomnosti znaků, které identifikuje pomocí pěti sledovaných oblastí narativního amerického filmu: a) *prezentace sexuálních identit jako centralizovaných nebo decentralizovaných*, b) *vykreslení gay a lesbické subkultury*, c) *způsob, jakým je heteronormativita zapracována do narativu*, d) *prezentace genderových identit*, e) *kritika (pokud se nějaká vyskytuje) normativní heterosexuality a normativních genderových konvencí*.³⁶ Z těchto bodů vycházím nejen při identifikaci sledovaných seriálů jako kategorie stand point seriálů, ale následně jich využívám i k detailní vnitřní analýze této kategorie, kterou následně dělím na dvě další podkategorie podle odlišnosti práce s výše uvedenými koncepty a postihují jednak rozdíly mezi samotnými seriály uvnitř této kategorie, jednak tendence, které se v této kategorii uplatňují na obecné úrovni u všech jejích zástupců.

1.2.2 Stand point seriály jako součást třetí etapy zobrazování LGBTQ identit

Jak už bylo zmíněno v úvodu, tako magisterská práce navazuje na předchozí bakalářskou práci *Tři etapy zobrazování LGBT postav v TV seriálech a sériích* a detailněji se zaměřuje na jednu z dílčích kategorií tzv. *třetí etapy v zobrazování LGBT minorit*³⁷ (tj. stabilizaci v zobrazování LGBT minorit) ve fikčním TV seriálu euro-

³⁵ DEAN, cit. 15, s. 371-372.

³⁶ Tamtéž, s. 365-366.

³⁷ Etapa první je charakterizována absencí zobrazování LGBT minorit ve fikčním televizním vysílání euro-americké oblasti (na úrovni hlavních a vedlejších postav, cca od 50. do druhé poloviny 60. let 20.

americké oblasti, tj. na tzv. stand point seriály a série (pro upřesnění by bylo vhodné používat označení *LGBTQ stand point seriály a série*, nicméně v kontextu této práce, kdy je zřejmé, na jaké identity se soustředím, úmyslně používám kvůli lepší srozumitelnosti pouze pojem stand point seriály).

Stand point seriály tedy, stejně jako u Deana stand point filmy, nahlíží neheterosexuální identity jako součást LGBT subkultury, ovšem nahlíží na ně z perspektivy samotných LGBTQ identit. Normativní heterosexuality je (oproti Deanovu konceptu) odsunuta na úroveň subverzivního, nedominantního diskurzu a ve většině případů je na ni nahlíženo jako na uměle konstruovanou normu, nikoli jako na přirozenou součást společnosti. Na rozdíl od Deanova konceptu je jedním z hojně využívaných motivů i coming out postav (nejen LGBTQ, ale také celé řady postav heterosexuálních, které se v rámci stand point seriálu ocitají v pozici menšiny, viz např. postava Huntera v americké verzi *Queer as Folk*), který slouží jako průvodce postav i diváků do samotné subkultury a do jejích nesnází a střetů s heteronormativní společností, jež je vždy přítomná alespoň implicitně. Postavy jsou zobrazovány jako komplexní, ambivalentní a detailně charakterově prokreslené.³⁸

„Narativ těchto fikčních pořadů je nazírán z LGBT perspektivy. Neznamená to ovšem, že by byly „méně“ (nebo naopak „více“) stereotypní než heteronormativní pořady. Naopak využívají stejných postojů, předsudků, stereotypů... jako seriály a série heteronormativní, pouze z pozice „menšin“, které jsou povýšeny na úroveň dominantního diskurzu. Těmto pořadům je tedy např. vlastní práce s heterofóbií, předsudky vůči heterosexuálním postavám apod. Takto konstruovaný narativ umožňuje paradoxně lépe odkrývat stereotypy a předsudky utvářené a reprodukovány v heteronormativní společnosti.“³⁹

V rámci euro-americké fikční TV produkce jsem do současnosti identifikovala pouze jedenáct pořadů, které lze charakterizovat s ohledem na výše uvedené znaky jako stand point seriály. Ty následně dělím do dvou dílčích skupin podle toho, které znaky

století). Druhá etapa, tzv. bipolární zobrazování LGBT postav (cca od začátku 70. let 20. století do současnosti) je charakteristická konvenčním stereotypním bipolárně pojatým zobrazováním zejména gay a lesbických postav, přičemž další identity se vyskytují zřídka, queer identita se objevuje až ve třetí etapě. Třetí etapa (cca od 1999 do současnosti) v zobrazování LGBTQ identit je charakteristická zacílením na mladší publika, zejména he-heterosexuální orientace a tzv. gay friendly heterosexuály. Kromě LGBT identit narativně pracují i s queer identitami. Postavy jsou ucelenými charaktery, nedefinované pouze svou sexuální orientací, seriály zohledňují i LGBT subkultury. Více viz JEDLIČKOVÁ. *Tři etapy zobrazování LGBT postav v TV seriálech a sériích*. cit. 3, 101 s.

³⁸ Tamtéž, 101 s.

³⁹ Tamtéž, s. 63-64.

jsou opomíjeny nebo naopak protežovány. Výrazný rozdíl lze vyzorovat mezi seriály z Británie a seriály ze Spojených států, ačkoli se vzájemně ovlivňují. I z tohoto důvodu věnuji dvě oddělené kapitoly právě základním informacím o samotných seriálech, které do této kategorie náleží a vztahují je k britskému a americkému mediálnímu kontextu, resp. ke kontextu zobrazování sexuálních minorit v USA a Velké Británii.

První vysledovanou skupinou jsou *stand point seriály* tzv. *legitimizační* charakteristické zejména reflexí života LGBTQ postav vně různorodých subkultur a zřetelně vyjádřeným politickým názorem na postavení minoritních sexuálních identit v rámci heteronormativní společnosti. Krom jiného je jim vlastní i kritika zobrazování LGBTQ identit v médiích.

„Stand point seriály a série legitimizační reflektují LGBT postavy jako aktivně rozvíjející děj, na úrovni hlavní, vedlejších i epizodních postav a jako součást LGBT subkultury. Tato subkultura není homogenizovaná, tj. není vykreslena jako komunita s jedinci stejného zájmu, stejné identity, stejných motivací apod., ale pracuje se s ní jako se subkulturou, která je velice pestrá co do identit a charakterů postav. Postavy jsou stejně jako u ambivalentního zobrazování LGBT psychologicky vykreslené a nepředstavují pouhý univerzální typ homosexuální postavy. LGBT identity jsou prostřednictvím svěbytných témat a pozice vně LGBT subkultury „ospravedlňovány“ a „odůvodňovány“ jako „normální“ a „ne-deviantní“ v neutrálním slova smyslu. Narativ a možnosti mizanscény jsou omezeny uzavřeností LGBT subkultury, která se v těchto seriálech a sériích separuje od „heterosexuálního světa“. Zápletky se zpravidla odehrávají na konkrétním vymezeném místě. (...) Místo je jasně definováno jak skrze symboly LGBT subkultury (duha atd.), tak skrze samotné prostředí a postavy, které jsou takřka výlučně LGBT. Heterosexuální svět není popírán, ale je odsunut na okraj jako podružný. Postavy mají i heterosexuální kolegy a kolegyně, ale většina z nich není na vyšší úrovni než postavy epizodní. Vzhledem k tomu, že až na původní britskou verzi QAF se jedná o americké seriály a série, výrazným znakem je silná politizace témat a sejetí s aktuálním společenskopolitickým děním. Nejfrekventovanějšími tématy jsou HIV/AIDS, gay bashing a zločiny motivované odlišnou sexuální orientací, coming out, adopce, registrované partnerství a manželství, alternativní rodina, diskriminace na základě sexuální orientace, operativní změna pohlaví, transvestitismus, obraz LGBT subkultury v médiích (TV i film) apod.“⁴⁰

Mezi *stand point* seriály legitimizační můžeme počítat americkou verzi *Queer as Folk*, *The L Word (Láska je láska)*, *Queer Duck*, *Rick&Steve: the Happiest Gay Couple in All*

⁴⁰ JEDLIČKOVÁ. *Tři etapy v zobrazování LGBTQ postav v TV seriálech a sériích*. cit. 3, s. 65.

the World a *Noah's Arc*, na pomezí mezi touto kategorií a tou nadcházející se ocitají především *Exes&Ohs*, *The DL Chronicles* a původní britská verze *Queer as Folk*.

Druhou kategorií nazývám *stand point seriály a série mainstreamového typu*, tj. takové stand point seriály, které jsou jednoznačně apolitické, byť tedy splňují všechny základní charakteristiky sledované kategorie, od ne-heterosexuálních diskurzů jako dominantní perspektivy narativu až po konstrukci LGBTQ postav jako komplexních charakterů nedefinovaných pouze svou sexuální orientací, nesoustředí se na zprostředkování obrazu minoritních subkultur a života vně i mimo „komunitu“, ale spíše na vztahové relace mezi postavami, jejichž jediným odlišovacím znakem od heteronormativních dramát je jiná než heterosexuální orientace nebo identita. Výrazně se tu tedy uplatňuje tzv. asimilační princip, kde už divák předem předpokládá (resp. tvůrci předpokládají, že divák předpokládá), že jsou postavy LGBTQ a tak není třeba na tuto „odlišnost“ zvláště poukazovat, ani vysvětlovat, co to znamená být gay, lesba aj. jak v rámci samotné subkultury, tak v interakci s heteronormativní společností.⁴¹ Konkrétními zástupci této kategorie jsou např. americké seriály *Dante's Cove* a jeho spin off *The Lair* nebo britské lesbické drama *Lip Service*.

1.3 Pojmové alternativy „stand point“ seriálů

Pojem stand point seriál jsem zavedla pro účely označení určité tendence v zobrazování LGBTQ postav v euro-americké fikční TV tvorbě na úrovni hlavních a vedlejších postav po roce 2000 (resp. od roku 1999, britská verze *Queer as Folk* jako první zástupce) v bakalářské diplomové práci *Tři etapy zobrazování LGBT postav v TV seriálech a sériích*. Jedním z důvodů zavedení jednoho termínu označujícího výše popsané tendence byla existence celé řady nejednoznačných pojmů, které mimo jiných zahrnovaly i mnou sledované seriály a série.

V zahraniční literatuře se používá nejčastěji pojmů „gay themed“ drama (tj. gay tematické) nebo gay a lesbické drama/ komedie. U některých pořadů se využívá i pojmu homonormativní seriál (*Queer as Folk*, *The L Word*). Autoři a autorky (namátkou např.

⁴¹ JEDLIČKOVÁ. *Tři etapy v zobrazování LGBTQ postav v TV seriálech a sériích*. cit. 3, s. 66.

Kim Akass, Ron Becker, Glyn Davis, David Gauntlett, Gary Needham, Rodger Streitmatter ad.) tím ovšem míní jak seriály, které označuji pojmem stand point, tak seriály, kde je gay a lesbická linie zobrazována jako vedlejší nebo jedna z hlavních, avšak ve výlučně heteronormativním rámci, kde gay postavy, byť v některých pořadech oblíbené a i proto kritiky a teoretiky protežované, fungují jako doplňující prvek k heteronormativní narativní linii. V tomto bodě tedy panuje silná pojmová nejednoznačnost, kterou řeším definováním jednotlivých kategorií už ve zmiňované bakalářské práci. Pokud tedy hovořím o stand point seriálech, mám na mysli takové programy, které splňují mnou vymezené znaky, nikoli takové seriály, které se v zahraniční literatuře souhrnně označují jako gay themed, homonormativní (ne všechny stand point seriály pracují s tzv. homonormativitou, výjimkou je např. *The DL Chronicles*) nebo gay a lesbická dramata, tyto pojmy odmítám jako vágní, zavádějící a matoucí.

2. Britské a americké televizní vysílání v kontextu vzniku stand point seriálů

Médium televize má potenciál utvářet názory a identity členů společnosti.⁴² Funguje jako názorový tvůrce a nabízí možné interpretační variace k vysvětlení procesů uvnitř společnosti. Její obsahy jsou ale zároveň ovlivňovány nejrůznějšími názorově rozmanitými skupinami a dominantními ideologiemi.

Výše uvedené se týká i konstrukce alternativních sexuálních identit v kontextu televizní fikční tvorby. To, jakou mají tyto reprezentace formu, do jisté míry určuje socio-politický a historický kontext společnosti, ve které jsou utvářeny, zároveň se na jejich podobě podílí i procesy uvnitř média samotného, zejména pak orientace na získání diváka, motivace k finančnímu zisku zvyšováním sledovanosti a cenzurní a autocenzurní praktiky.

Už od svého počátku byla televize vnímána jako médium, které propojuje veřejnou a soukromou sféru. S tímto pojetím ovšem také stoupla potřeba regulovat její obsahy a především ochraňovat diváky před nežádoucími vlivy. Zejména pokud to byli diváci děti.⁴³ Alternativní sexuální identity byly už od svého počátku spojovány se sexualitou více než s identitou obecně, sexualita byla ovšem tématem tabuizovaným, něčím nepřístojným pro televizní obrazovky. I v současnosti je její výskyt v TV regulován a až na výjimky zcela zapovězen během denního vysílacího času.⁴⁴

Následující podkapitoly jsou věnovány stručnému přehledu rozdílných mediálních kontextů vzniku stand point seriálů. Výchozí je konstatování, že se od sebe signifikantně odlišují britské a americké mediální prostředí. Tyto rozdíly pak ovlivňují výslednou podobu stand point seriálů a sérií a utvářejí dva svého druhu proudy v zobrazování LGBTQ identit.

⁴² HARRINGTON, C. Lee. Gay, Lesbian, Bisexual, Transgendered, And Queer Representations On TV. In: ANDERSEN, Robin – GRAY, Jonathan (ed.). *Battleground the Media Vol. 1,2*. 1. ed. London : Greenwood Press, 2008, s. 145.

⁴³ DAVIS, Glyn – NEEDHAM, Gary. *Queer TV*. 1. ed. London: Routledge, 2009. 200 p.

⁴⁴ Tamtéž, 200 p.

2.1 Kontext britského TV vysílání

Natalie Edwards propojuje ve své disertační práci neoliberální politiku s konceptem britského konzumentarismu a dlouhodobé reprezentace LGBTQ minorit v britské televizi. Konstatuje, že LGBTQ identity nejsou zejména mladší generací vnímány jako kontroverzní, což umožňuje televizním stanicím zařazovat do vysílání témata spojená s LGBTQ subkulturami. Tyto pořady jsou konstruovány v duchu neoliberální politiky, jejich cílem je především oslavit ducha multikulturní společnosti. Důraz je přitom kladen také na dodržování principů média coby veřejné služby, a to jak u veřejnoprávních, tak u komerčních stanic.⁴⁵

Současně ale připomíná, že britská veřejnoprávní stanice zaujímá konzervativnější postoj k zobrazování LGBTQ minorit, než její konkurenční kanál Channel4 mířící na mladší generace.⁴⁶

2.1.1 BBC

British Broadcast Company (BBC) představuje médium veřejné služby. To ovšem neznamená, že nepodléhá komerčním tlakům na zvyšování sledovanosti. BBC stejně jako jiné televize v Británii musí umět zkombinovat požadavky média veřejné služby s tržním prostředím a konstruovat takové pořady, které by obstály v konkurenci britského mediálního trhu.⁴⁷

V produkci BBC vznikl prozatím pouze jediný stand point seriál, lesbicky orientované vztahové drama *Lip Service*, které televize vysílá druhou sezonou od roku 2010. S ohledem na konzervativnější přístup BBC k alternativním sexuálním minoritám, ačkoli BBC reflektuje dlouhodobě tuto skupinu jedinců, je i *Lip Service* konstruovaný jako asimilace LGBTQ identit. Důraz není kladen na sexuální orientaci postav, ani na jejich odlišnost. Vyzdvihovány jsou naopak aspekty společné s heterosexuálními postavami.

⁴⁵ EDWARDS, Natalie. *Queer British Television: Policy And Practise, 1997-2007*. PhD Thesis, The University of Nottingham, School of American And Canadian Studies. Nottingham : 2010, 296 p.

⁴⁶ Tamtéž, 296 p.

⁴⁷ Tamtéž, p. 155-235.

2.1.2 Channel4

Komerční televizní kanál Channel4 byl spuštěn roku 1982 a v současnosti patří mezi hlavní televizní kanály ve Velké Británii. Už od svého počátku se věnoval i tvorbě zahrnující gay a lesbické postavy a témata a pomáhal je „protlačit“ na britské televizní obrazovky.⁴⁸ Ačkoli byla 80. léta 20. století poznamenána pandemií HIV/ AIDS a s ní spojenou homofobní panikou, která se projevila i v televizním vysílání, už začátkem 90. let Channel4 opět zvýšil počet pořadů zahrnujících LGBTQ identity, ať už to byly pořady faktuelní, nebo fikční.⁴⁹ Navíc začal takovéto pořady posunovat i do divácky příznivějších časových slotů, obvykle už do večerních hodin (pořady s LGBTQ tematikou jsou i v současnosti obvykle zařazovány do pozdních nočních hodin).⁵⁰

Strategie Channel4 už od samého začátku stavěla na kontroverzních, riskantních tématech, která ostatní britské televize odmítaly reflektovat.⁵¹ Současně se zaměřuje na mladá cílová publika, cca 16 – 34 let, která, jak uvádí Natalie Edwards, a) *preferují zábavní pořady*, a b) *nevnímají minority jako významné společenské kategorie*, tj. nevnímají je jako problém, nýbrž jako samozřejmost/ „normálnost“.⁵² (I z těchto důvodů se britská fikční TV produkce výrazně odlišuje od té americké, kde panuje zcela jiný přístup, a sice ve většině případů problematizování alternativní sexuální orientace.⁵³)

„Jestliže mladí diváci nadále nevnímají queer identity jako minoritní status nebo kategorii, ale spíše jako asimilovanou součást mainstreamové společnosti, queer identity zahrnuté v pořadech vysílaných na Channel4 nebo její digitalizované verzi E4⁵⁴ (jako např. v na dospívající diváky orientovaných seriálech Sugar Rush, As If a Skins) sotva vzbudí pozdvižené obočí nebo dokonce stížnost. To znamená, že kanál může naplnit požadavky veřejné služby, která vyžaduje uspokojovat zájmy kulturně diverzifikované společnosti, a přitom současně zajímat diváky.“⁵⁵

⁴⁸ EDWARDS, cit. 45, p. 13.

⁴⁹ Tamtéž, s. 14-15.

⁵⁰ Tamtéž, s. 14.

⁵¹ EDWARDS, cit. 45, p. 48.

⁵² Tamtéž, p. 48.

⁵³ Výjimkou jsou např. americké seriály *Southland* (2008-?, TNT), *Caprica* (2009, SyFy) nebo *Spartacus Vengeance* (*Spartacus: Pomsta*, 2012, STARZ).

⁵⁴ E4 je jedním z programů stanice Channel 4.

⁵⁵ EDWARDS, cit. 45, p. 48-49.

Channel4 je tak v současnosti synonymem mládí a minorit.⁵⁶

Podle zákona o komunikaci (The 2003 Communications Act) a staršího zákona o vysílání (Broadcasting Act, 1990), je Channel4 jako komerční vysílací subjekt také povinen splnit i některé povinnosti veřejnoprávních médií (v kontextu Velké Británie BBC).⁵⁷ Důraz je kladen především na diverzifikované vysílání, které má sloužit potřebám multikulturní společnosti, namísto aby preferoval jednu společenskou skupinu, a na vzdělávací funkci některých programů.⁵⁸ Jako komerční televize musí tedy Channel4 zakomponovat do svého programu jak veřejnoprávní prvky, tak musí zajistit finanční zisk. Podle Natalie Edwards vedou tyto požadavky ke specifické značce, kterou si Channel4 vytvořil, tj. aby Channel4 zaujal svoje cílová publika (16-34 let, vzdělaná střední třída), musí vytvořit takové pořady, které budou provokativní, inteligentní a zábavné zároveň a které budou určitým způsobem odrážet ideologické cítění a životní styl britské mládeže a mladých lidí.⁵⁹ Ve vztahu k výše uvedenému trendu vnímání alternativních sexuálních minorit jako neproblematických a „normálních“ skupin společnosti ve víru konzumerismu a popkultury se tedy nabízí konstrukce LGBT identit jako asimilovaných do heteronormativních narativních linií. Queer identita sama o sobě asimilační proces popírá, nicméně v rámci britské seriálové produkce funguje jako účinný aktualizací prvek (viz seriál *Torchwood*, BBC).

Takovýto postup je např. vlastní seriálům *Skins* nebo *Sugar Rush*. A jisté aspekty můžeme nalézt i u prvního stand point seriálu *Queer as Folk*.

2.2 Kontext amerického TV vysílání

Americké televizní vysílání je v mnohém konzervativnější než britská televizní produkce, ačkoli se to na první pohled nemusí takto jevit. Rozdíl je především v cenzuře televizních obsahů, která je v USA způsobená rozdílným systémem financování televizních stanic, stejně jako faktickým vlivem zájmových skupin na TV

⁵⁶ EDWARDS, cit. 45, p. 51.

⁵⁷ Tamtéž, p. 105.

⁵⁸ Tamtéž, p. 105-106.

⁵⁹ Tamtéž, p. 106-108.

obsahy a v neposlední řadě také mediálními zákony, které ve Spojených státech přísně regulují obsahy, které by mohly poškodit psychický vývoj dětí a mládeže. Alternativní sexuální orientace jsou jedním z takovýchto nežádoucích vlivů.⁶⁰

Americké stand point seriály a série se vyskytují výhradně na kabelových televizních kanálech. Důvod je prostý. Na americké celoplošné televizi (broadcast network TV) by kvůli cenzuře a mediálním zákonům nemohly být nikdy vysílány. Pořady jsou tak sice umístěny na placené televizi, na druhou stranu divák předem ví, co může očekávat, a obvykle vyhledává tento typ pořadů s plným vědomím toho, že se mu dostane kontroverzního obsahu.

„Na americkém mediálním trhu mají také silný vliv organizace zaměřující se na ochranu rodiny, náboženské spolky a organizace usilující o ochranu morálních hodnot americké společnosti. Jakmile pořad plošné TV naruší standardy v zobrazování LGBT postav, atakují tyto organizace TV stanice a producenty pořadů výzvami na stažení nebo zrušení narativních linií s LGBT obsahem nebo zrušení celého programu. Sponzoři pořadů obvykle reagují odmítnutím financování takovýchto dělů nebo celých pořadů a TV stanice zpravidla formou autocenzury reaguje v neprospěch LGBT reprezentace. Kabelové televize mají oproti plošným jiný systém financování svého chodu. Fungují na předplatitelské bázi a nemusí se obávat většího odsunu peněz za krátkou dobu. Navíc se profilují jako stanice s diametrálně odlišným obsahem, než který je k nalezení na plošných televizích. Základem je často kontroverze a vyšší narativní a stylová kvalita (HBO, Showtime).“⁶¹

Takovýto přístup kabelových stanic vůči formě a obsahu pořadů samozřejmě umožňuje pracovat s mnohem kontroverznějšími a divácky lákavějšími tématy, včetně alternativních sexuálních identit. V kontextu amerického vysílání jsou místem vzniku stand point seriálů tři kabelové televize, z nichž dvě se zaměřují výhradně na LGBTQ publika (Logo TV a Here!) a jedna díky riskantnímu kroku nasadit do vysílání první stand point seriál v USA změnila nejen způsoby konstrukce LGBTQ identit v americké, potažmo euro-americké TV, ale také rozložení svých odběratelů, kterým následně musela uzpůsobit i nabídku vysílání (Showtime).⁶²

3.2.1 Showtime

Placená kabelová stanice Showtime byla oficiálně založena roku 1976. Už od počátku 80. let měla v programové nabídce jak filmová díla, tak původní seriálovou

⁶⁰ DAVIS – NEEDHAM, cit. 43, 200 p.

⁶¹ JEDLIČKOVÁ, *Tři etapy zobrazování LGBT postav v TV seriálech a sériích*, cit. 3, s. 30.

⁶² DAVIS – NEEDHAM, cit. 43, 200 p.

tvorbu. Kromě fikční tvorby se ale zaměřuje i na vysílání sportovních přenosů, především boxerských zápasů. Na americkém kabelovém trhu je hlavním konkurentem kabelové stanice HBO. Jejím heslem je „No Limits“ (Bez hranic), které definuje programovou skladbu a dramaturgické směřování kanálu. Její fikční programová skladba je často vyzdvihovaná nejen diváky, ale i televizními kritiky.⁶³

V roce 2000 představila Showtime první stand point seriál, americkou verzi *Queer as Folk*. Cílem bylo nalákat na kontroverzní a do té doby neviděný obsah diváky.⁶⁴ Na začátku druhé sezony seriálu se podle údajů Showtime počet přihlášených odběratelů zdvojnásobil.⁶⁵ Stejně taktiky následně kabelová stanice použila při vysílání dalšího stand point seriálu *The L Word*, s obdobným výsledkem.⁶⁶

2.2.2 Here!⁶⁷

Televize Here! patří mezi americké placené televize (diváci si buď zaplatí konkrétní tříhodinové segmenty nebo měsíční předplatné), oproti Logo TV a Showtime má tedy mnohem nižší rozpočet a diváckou obec.

Stejně jako Logo TV a Showtime také vysílá jak narativní filmy, tak faktuelní a fikční TV tvorbu, převzatou i vlastní, tematicky zaměřenou výlučně na LGBTQ minority a „gay friendly“ diváky. Kvůli nízkému rozpočtu ale kvalitativně nedosahuje na své další konkurenty. Na druhou stranu podle slov prezidenta Here! Paula Colichmana je tvorba Logo TV mnohem umírněnější než původní tvorba Here!. Důvodem jsou právě majetkové vztahy a závazky vůči investorům a donátorům. Mezi stand point seriály vysílané v produkci Here! patří *Dante´ Cove*, *The Lair* a *The DL Chronicles*.

⁶³ Showtime [online]. Oficiální web TV stanice [cit. 29. 4. 2012]. Dostupné z WWW: <http://www.sho.com>.

⁶⁴ DAVIS, cit. 15 xy, 138 p.

⁶⁵ CHLUMSKÁ, *Queer as Folk: Televizní reprezentace queer tematiky*. Bakalářská diplomová práce, Filozofická fakulta UP Olomouc. Olomouc: 2008, 83 s.

⁶⁶ AKASS, Kim – McCABE, Kim. *Reading L-Word*. 1. ed. New York: I. B. Tauris, 2006. 281 p.

⁶⁷ BENTLEY, Jon Alexander. *A Question of Queerness: Case Studies of Contemporary American TV*. 2005, s. 64., p. 92-93.

2.2.3 Logo TV⁶⁸

Logo TV byla spuštěna 30. června 2005 jako součást konglomerátu Viacom, vlastního např. i televizní stanice MTV nebo Showtime. Její dosah čítá cca 10 milionů amerických domácností.

Obsahově a tematicky se Logo TV zaměřuje na LGBTQ minority a „gay friendly“ diváky a divačky. Jak poznamenal její výkonný ředitel Brian Graden, gay a lesbická publika jsou jedním z nejvíce neuspokojených segmentů v televizním vysílání, a to i přesto, že se v posledním desetiletí počet gay a lesbických postav ve fikční tvorbě výrazně zvýšil. Logo TV a Here! jsou jediné dvě americké televize, které se v současnosti věnují výlučně LGBTQ tvorbě. Do programu nasazují jak LGBTQ filmy, tak televizní faktuelní i fikční tvorbu. Kromě reality show, televizních dokumentů a převzatých seriálů se věnují také vlastní fikční tvorbě. Ze stand point seriálů vysílali lesbickou dramedy *Exes&Ohs* (stále ve vysílání), afroamerickou gay dramedy *Noah's Arc* a sitcom ne náhodou podobný americké verzi *Queer as Folk Rick&Steve: The Happiest Gay Couple in All the World*.

3. Britské stand point seriály

Cílem této práce není detailně analyzovat všechny stand point programy, nýbrž je využít jako konkrétního příkladu k deskripci a analýze reprezentací LGBTQ identit

⁶⁸ BENTLEY, cit. 67, p. 90-91.

uplatňovaných ve stand point seriálech. Přesto se domnívám, že je funkční zmínit alespoň základní informace, které by následně pomohly kontextuálně doplnit prezentované koncepty a obeznámit čtenáře s pozadím vzniku a vysílání daných pořadů. Tzv. zákulisní informace, jakožto informace o obsahově-tematické rovině, žánru a narativu pomáhají vsadit stand point seriály do širšího kontextu praktik při zobrazování LGBTQ identit v televizním médiu a obeznámit tak recipienta přehlednou formou o provázanosti jednotlivých diskurzivních oblastí, které účelně sleduji v této práci, tj. sociopolitický, historický a televizně produkční rámec reprezentace LGBTQ identit ve fikční TV tvorbě. V dalších kapitolách bude tudíž kladen důraz nikoli na samotné seriály a série, ale na některé znaky charakteristické pro stand point seriálovou tvorbu.

V kontextu britských stand point seriálů můžeme mluvit v zásadě pouze o dvou fikčních pořadech. Prvním je *Queer as Folk* odvysílaný, jako vůbec první stand point seriál, v roce 1999 - 2000 na britské kabelové stanici Channel4. Druhým seriálem je *Lip Service* odvysílaný o jedenáct let později, roku 2010 (seriál v současné době nastupuje do své druhé sezony) na britské veřejnoprávní televizi BBC3 a soustředící se dominantně na lesbické postavy (tj. je prvním lesbickým stand point seriálem ve Velké Británii), oproti *Queer as Folk*, kde jsou hlavními postavami gay muži.

3.1 Queer as Folk: The Original Series⁶⁹

Queer as Folk Russela T. Daviese je bez nejmenších pochyb mezníkem v zobrazování LGBTQ postav ve fikční televizi. Je prvním seriálem, který začal pracovat s principem normativní homosexuality, prvním seriálem, kde byla většina postav gay nebo lesbická⁷⁰, prvním seriálem, který konstruoval gay a lesbické postavy jako komplexní charaktery⁷¹ a seriálem, který podle mnohých (např. Locksley Hall) změnil natrvalo nejen způsob reprezentace LGBTQ identit v TV, ale také výrazně a

⁶⁹ Původní název seriálu je pouze *Queer as Folk*, ale s ohledem na jeho americkou verzi se v literatuře můžeme setkat také s označením *Queer as Folk: The Original Series*, u americké verze se používá označení *Queer as Folk* (US).

⁷⁰ DAVIS, cit. 43, p. 7.

⁷¹ JEDLIČKOVÁ, *Tři etapy v zobrazování LGBT postav v TV seriálech a sériích*, cit. 3, 101 s.

okamžitě ovlivnil mainstreamovou společnost tehdejší Británie.⁷² Locksley Hall např. uvádí, že *Queer as Folk: The Original Series* ovlivnil soudobou společnost nepochybně více než americká verze seriálu vysílaná o rok později.⁷³ Jako hlavní důvod přitom uvádí dostupnost seriálu vůči jeho publikům. Ve Velké Británii byla původní verze vysílána na Channel4, jednom ze čtyř hlavních TV kanálů v zemi, americká verze byla odvysílána na placené kabelové televizi Showtime.⁷⁴ Tento argument je nekriticky přijímán v celé řadě jak odborných, tak popularizačních monografií a textů (např. texty Anthony D. Langforda pro gay server AfterElton.com nebo kniha Rodgera Streitmattera *From Perverts to Fab Five*), přičemž jejich autoři a autorky zapomínají na výrazný technologický rozvoj komunikačních technologií na počátku 21. století, který se podepsal i na vzniku a utváření tzv. fandom komunit (a nepřímo také na způsobech distribuce – ať už legální, pololegální či nelegální – televizních obsahů, které do této doby byly dostupné výlučně divákům dané země a daného TV kanálu, od roku 2005, tedy založení YouTube se ovšem situace značně proměnila a celá řada pořadů je skrze tento server dostupná i divákům a divačkám ze zahraničí), v čele s platformami YouTube, Dailymotion, Tumblr a dalšími. Je to právě americká verze *Queer as Folk*, která je centrem zvýšené pozornosti na všech těchto serverech⁷⁵, vzhledem k odlišné stylové podobě seriálu se dále domnívám, že řada dalších seriálů s gay postavami a tématy vychází právě z americké, nikoli britské verze seriálu. Důslednější studie na toto téma ovšem prozatím chybí.

Stejně jako u dalšího britského stand point seriálu *Lip Service*, i v *Queer as Folk* se pracuje se zobrazováním LGBT postav v každodenních, obyčejných situacích.⁷⁶ Základním prvkem, vlastním všem stand point seriálům, zejména pak ale v návaznosti na britský originál americké verzi *Queer as Folk*, je ignorování tzv. pozitivního

⁷² HALL, Locksley. *Remembering the British Queer As Folk* [online]. AfterElton.com, October 22, 2007 [citováno 12. 4. 2012]. Dostupné z WWW: <<http://www.afterelton.com/blog/locksleyhall/remembering-the-british-queer-as-folk>>

⁷³ Tamtéž.

⁷⁴ Tamtéž.

⁷⁵ Jako důkaz stačí porovnat počty zobrazených videí obou verzí seriálu na zmiňovaných serverech nebo spočítat webové stránky zasvěcené jednotlivým seriálům. Americká verze *Queer as Folk* výrazně převažuje. Toto tvrzení dále podporuje i fakt, že se např. na serveru YouTube i šest let po ukončení vysílání seriálu a jedenáct let od začátku jeho vysílání objevují fanoušky nahrané a otitulkované epizody (všech 83) v několika jazykových verzích, a to i přes to, že správci serveru důsledně tyto nelegální obsahy promazávají. U britské verze taková snaha zaznamenána nebyla.

⁷⁶ DAVIS, cit. 43, s. 2.

zobrazování LGBTQ postav. Postavy *Queer as Folk* jsou sympatické i nesympatické, hodné i zlé, v žádném případě se ale za jakýchkoli okolností neomlouvají za to, kým jsou a jakou mají sexuální orientaci nebo identitu. Neomlouvají se především ve smyslu obecného tónu seriálu, který se nesnaží uklidnit heterosexuální diváky (ti nejsou jeho cílovým publikem, alespoň původně zamýšleným)⁷⁷, ani vytvořit neškodné asexuální⁷⁸ postavy (jako tomu bylo např. v americkém sitkomu *Will and Grace/ Will a Grace*).⁷⁹

„Konečný sestřih (Queer as Folk) připomínal divákům nerovné postavení, které zažívali neheterosexuální lidé ve Velké Británii. Mnohem více než to, Queer as Folk funguje jako kontroverzní záblesk v britské populární kultuře, pracoval seriál jako polemický argument pro politickou změnu a jeho dopad se rozšířil i na pravidelné diváky pořadu. Fotografie ze seriálu byly např. používány v tisku jako doprovodný materiál k textům a odborným článkům o stavu současné britské queer politiky.“⁸⁰

To, co tedy *Queer as Folk* otevřeně odmítal, byla tzv. „pozitivní“ reprezentace gay a lesbických postav, jejichž funkcí měla být konstrukce sympatických LGBT postav, které by pomohly heterosexuálním divákům a divačkám se ztotožněním se s alternativními subkulturami. Stejný postup zvolila i americká verze seriálu, která ovšem zvolila mnohem více politizující tón, místy se explicitně vyjadřující k americké politice na poli práv sexuálních minorit (viz následující kapitola).

Název *Queer as Folk* odkazuje k anglické frázi „*There's nowt as queer as folk.*“, která v překladu znamená „*Není nic divnějšího než lidé.*“⁸¹. Titul tedy můžeme chápat jako narážku na normativitu v jakékoli podobě, v rámci seriálu pak na specifický typ, heteronormativitu, která je v seriálu, stejně jako ve většině stand point seriálech, prezentovaná jako subverzivní. Postavy sice existují ve společnosti, již vévodí heteronormativita, ale v kontextu diegetického světa *Queer as Folk* je nazírána z opačného úhlu a vnímána jako alternativní forma.

⁷⁷ Jak britská, tak americká verze *Queer as Folk* potvrdila, že předpoklad televizních producentů o cílových publicích se může značně odchylovat od skutečnosti. Většina diváků obou pořadů byly heterosexuální ženy. V americkém seriálu *The L Word* pro změnu autoři počítali dominantně s lesbickým publikem a heterosexuálními muži. Dominantním publikem ale byly ženy lesbické a heterosexuální. Viz DAVIS, cit. 43, 281 p.

⁷⁸ Asexuální ve smyslu neproblematické konstrukce identity, kde postava nenavazuje záměrně milostné intimní vztahy, nikoli ve smyslu alternativní sexuální identity.

⁷⁹ DAVIS, cit. 43, s. 3.

⁸⁰ Tamtéž, s. 7.

⁸¹ CHLUMSKÁ, Eva. *Queer as Folk: Televizní reprezentace queer tematiky*. Bakalářská diplomová práce, Filozofická fakulta UP Olomouc. Olomouc: 2008, s. 30.

Hlavními hrdiny a hrdinkami seriálu jsou přátelé z britského Manchesteru, které pojí sexuální orientace a záliba v pohybu na manchesterské gay scéně ve fiktivní čtvrti Canal Street. Každá z postav je zřetelně charakterově rozpoznatelná, přesto se nedá hovořit o tvorbě typů. Dominantní je zejména Stuart Jones, který svou konstrukcí narušuje klasické asexualizované „pozitivní“ zobrazení gay postav toužících po neproblematickém zařazení do homosexuální a heterosexuální komunity. Jeho funkcí vně narativu *Queer as Folk* je především provokace a dekonstrukce zdánlivé normality, případně normalizačních tendencí v seriálech s gay a lesbickými postavami. Všechny ostatní postavy, vyjma heterosexuální Hazel⁸², matky Stuartova nejlepšího kamaráda Vincenta, více či méně odkazují ke stereotypům uvnitř LGBT subkultury a záměrně je překračují. (viz dále) Klíčové jsou vztahy mezi postavami a vztahy těchto postav s vnějším světem, ať už uvnitř Canal Street, nebo mimo ni. Gay čtvrť je v jistém slova smyslu vykreslena jako bezpečné útočiště, kde se gay, lesbické a transgender postavy nemusejí obávat heterosexuálních omezení. Na druhou stranu ale *Queer as Folk* zobrazuje homofobii, heterofobii, heterosexismus, zákony omezující soužití sexuálních minorit nebo reakce blízkých a rodiny na coming out z perspektivy oněch menšin. Nedílnou součástí seriálu je i prezentace soudobé gay popkultury, od gay barů až po tzv. niche market, reklamní trh zaměřující se na úzkou skupinu respondentů, v tomto případě zejména gay muže.

3.2 Lip Service

*Lip Service*⁸³ se jako šestidílná minisérie vysílal ve Velké Británii během října a listopadu 2010, s průměrnou sledovaností cca 580 000 diváků.⁸⁴ Na úrovni teoretických prací existuje pouze koncept Fay Davis, který je ovšem v rozpracovaném stadiu a není

⁸² Hazel se dá v jistém slova smyslu vnímat jako queer postava. Heterosexuální žena (odkazující neúmyslně k divácké obci seriálu) je pevnou součástí homonormativního světa a zviditelňuje formou ironizace coby zástupkyně subverzivního diskurzu heteronormativní zákonitosti soudobé společnosti.

⁸³ Název seriálu odkazuje jednak k typu sexuálního aktu, jednak k anglickému idiomu, podle kterého osoba sice něco slíbí vykonat, nakonec ale svoje slovo nedodrží.

⁸⁴ DAVIES, Faye. More Than Just 'Lip Service'?:- Stereotypes in Lesbian Focused Drama [online]. FlowTV.org, August 4, 2011 [citováno 18. 4. 2012]. Dostupné z WWW: <<http://flowtv.org/2011/08/lip-service/>>

tedy ještě uveřejněn. Autorka se v něm věnuje porovnávání stereotypů a normativních prvků v rámci tzv. lesbických britských a amerických dramát. Své postuláty prozatím uveřejnila v textu *More Than Just 'Lip Service'?: Stereotypes in Lesbian Focused Drama*.⁸⁵ Drama bylo také reflektováno v několika britských denících a magazínech (Guardian), většinou zaměřených na lesbickou subkulturu (mezi jinými např. server Pink News). Ve Spojených státech *Lip Service* pravidelně monitoroval lesbický web AfterEllen.com, kde se ovšem nacházejí výlučně recenze jednotlivých dílů a informace ze zákulisí, případně rozhovory s tvůrkyní seriálu Harriet Braun⁸⁶ a hereckým obsazením. Texty mají výlučně popularizační charakter.

Jak sama autorka seriálu uvádí, *Lip Service* je tzv. vztahovým dramatem (relationship drama), důraz tedy není, na rozdíl od amerických seriálů, kladen na výlučnost LGBTQ identity, ale naopak jsou patrné snahy o její asimilaci, resp. LGBTQ identita není vnímána jako něco „nepřirozeného“, „nenormálního“, něco vybočujícího z okolního diegetického světa, ale je vnímána jako zcela neproblematická, nepobuřující, „normální“ jako každá jiná identita. V kontextu britského vysílání odkazuje takovýto postup k tendenci pozorované u současné britské dospívající generace, která podle výzkumů nevnímá obecně homosexualitu jako problém. Homosexualita pro ni není ničím skandální, ani pobuřující a proto není třeba ji ve fikční tvorbě nějak skandalizovat (tj. nadbytečně na ni upozorňovat), jak se tomu děje ve většině amerických fikčních seriálů s LGBTQ postavami (výjimkou jsou některé seriály na kabelové americké televizi, např. *Southland* a *Spartacus: Vengeance/ Spartakus: Pomsta*⁸⁷).⁸⁸ *Lip Service* je produkován britskou veřejnoprávní televizí BBC, kanál BBC3.

Základní narativní linie *Lip Service*, prvního lesbického stand point seriálu ve Velké Británii a třetího lesbického stand point seriálu v euro-americké fikční produkci, a se odehrává v okruhu pěti přátel situovaný do skotského města Glasgow. Fabule se soustředí na vzájemné vztahy pětice, tří lesbických kamarádek (z čehož dvě z nich bývaly partnerkami) a dva heterosexuální kamarády, z nichž jeden je bratrem jedné

⁸⁵ Tamtéž.

⁸⁶ Braun se scenáristicky podílela i na dalších britských seriálech s výraznou lesbickou narativní linií, např. *Mistresses* (Milenky) nebo *Hotel Babylon*. (Zdroj: imdb.com)

⁸⁷ JEDLIČKOVÁ, Jana. *Sparty a bratři jeho* [online]. 25FPS, 17. duben, 2012 [citováno 23. 4. 2012]. Dostupné z WWW: <http://25fps.cz/2012/spartacus_vengeance/>

⁸⁸ EDWARDS, cit. 45, 296 p.

z dívek. Všechny postavy se věkově pohybují mezi cca 25 a 30 lety, jsou na různém stupni vzdělání a společenského a ekonomicko-třídního postavení. Jako diváci nahlížíme na jejich život skrze perspektivu tří lesbických dívek, uplatňuje se tu tedy princip normativní homosexuality, přestože není na první pohled tak zjevný jako např. u *Queer as Folk*. Ve své podstatě jediný prvek odlišný od heteronormativního „vztahového“ dramatu tak lze spatřovat v lesbické orientaci hlavních hrdinek a „problémech“, se kterými se jako lesby setkávají. Alternativní sexuální orientace ovšem v tomto případě nabývá stejné důležitosti jako v heteronormativním „vztahovém“ dramatu. Podstatné jsou interakce mezi postavami, alternativní sexuální orientace je pouze jejich ozvláštněním, nikoli politickým prohlášením jako např. v americké verzi *Queer as Folk* nebo *The L Word*.

4. Americké stand point seriály

Kontext vzniku a vysílání amerických stand point seriálů se výrazně odlišuje od těch britských. Jak bylo naznačeno a popsáno v kapitole *Britské a americké televizní vysílání v kontextu vzniku stand point seriálů*, zásadní roli hraje ve Spojených státech především jiná forma cenzury televizních obsahů, existence lobbingových organizací prosazujících nebo blokujících zařazování LGBTQ postav a témat do amerických seriálů (GLAAD aj.), odlišný systém televizního vysílání (zejména na úrovni celoplošné/network a kabelové/ cable televize) nebo v neposlední řadě rozdílný vývoj hnutí za práva alternativních sexuálních menšin a způsoby jejich reprezentace v americké televizi.

I z těchto důvodů jsou proto americké seriály vnímány jako více kontroverzní než britské. Jedním z dalších důvodů je jejich výrazná politizace, tj. explicitní vyjadřování politického názoru vůči soudobé americké, tj. zejména republikánské, administrativě. Všechny stand point seriály byly vysílány během tzv. Bushovy administrativy, tj. během vlády exprezidenta George W. Bushe. Částečnou výjimkou je seriál *Queer as Folk*, jehož první tři díly byly ještě vysílány za dosluhujícího demokratického prezidenta Billa Clintona (G. W. Bush nastoupil do úřadu 20. ledna 2001, pilotní díl amerického *Queer as Folk* byl odvysílán 3. prosince 2000) a zatím nejdéle vysílaný stand point seriál *The L Word*, který byl od druhého dílu poslední, 6., sezony vysílán za administrativy Baracka Obamy (druhý díl 6. sezony byl odvysílán 25. ledna 2009, Barack Obama se oficiálně ujal prezidentského úřadu 20. ledna 2009). Na základě analýzy stand point seriálů se domnívám, že nejkritičtější vůči vládní politice ve vztahu k alternativním sexuálním menšinám byl seriál *Queer as Folk* (U.S.), jehož protivládní tón se dokonce sezonu od sezony stupňuje, přičemž nejvyhrocenější je polovina 3. sezony až její konec, časově odpovídající začátku války v Iráku a prezidentské kampani na znovuzvolení G. W. Bushe do prezidentského úřadu; tyto události se projeví i v tematické úrovni narativu 3. sezony *Queer as Folk*, viz kapitola 8. *Tematická rovina stand point seriálů*; a 5. sezona, která odpovídá prvnímu a začátku druhého roku dalšího prezidentského období G. W. Bushe a Republikánské strany, která

opět prosazovala zákony na rušení partnerských výhod pro sezdané stejnopohlavní páry nebo např. úplné rušení gay a lesbických svazků po celých Spojených státech.

S ohledem na americkou televizní cenzuru, způsoby financování amerických televizí a profil divácké obce televizního média v USA není překvapením, že všechny stand point seriály a série byly vysílány výhradně na amerických kabelových televizích (Showtime, Here!, Logo TV), případně byly vyrobeny jako webepizody pro internet (*Queer Duck*) nebo jako nezávislé projekty určené pro DVD nosiče a filmové festivaly (*The DL Chronicles*, *Noah's Arc*) a následně vysílány v jedné z uvedených kabelových televizí. Americké mediální zákony neumožňují tento typ seriálů vysílat ani na veřejnoprávní televizi (PBS), ani na jedné z tzv. network TV, tj. celoplošných/celostátních stanicích (ABC, CBS, FOX, The CW, NBC).

Přestože tyto seriály existovaly pouze na kabelové televizi (potažmo byly a jsou nelegálně šířeny na internetu zejména v rámci sociálních sítí YouTube, Tumblr, DailyMotion atp.), je jich mnohem více než ve Velké Británii. Na druhou stranu je ovšem třeba podotknout, že poslední vysílaný americký stand point seriál *The L Word* skončil 8. března 2009. V současné době se neplánuje vytvoření dalšího stand point seriálu na poli americké televizní produkce, LGBTQ postavy jsou zařazovány do heteronormativních narativů, zejména za použití asimilačních postupů charakterizovaných v mé bakalářské práci.⁸⁹

Následující podkapitoly jsou věnovány základním informacím o vzniku a obsahu amerických stand point seriálů. Jmenovitě *Queer as Folk*, *Queer Duck*, *The L Word*, *Noah's Arc*, *Dante's Cove*, *The DL Chronicles*, *The Lair*, *Exes&Ohs* a *Rick&Steve: The Happiest Gay Couple in All The World*.⁹⁰

4.1 Queer as Folk (U.S.)

Několik měsíců po odvysílání britské verze *Queer as Folk* oznámil tamní tisk, že byl seriál prodán do Spojených států. Původně ho měl režírovat Joel Schumacher.

⁸⁹ JEDLIČKOVÁ, cit. 3, 101 s.

⁹⁰ Jednotlivé kapitoly jsou za sebou řazeny podle roku, kdy byly poprvé odvysílány v TV, od prvního vysílaného po poslední.

Channel4 prodal práva americké kabelové stanici HBO, nicméně televize se nedokázaly dohodnout na výsledném formátu. HBO preferovalo celovečerní film, Channel4 televizní seriál. Nakonec práva odkoupila americko-kanadská produkční skupina složená z tvůrčího dua Ron Cowen, Daniel Lipman (CowLip Productions), Tony Jonas Productions a Temple Street Productions. Seriál byl odvysílán na americké kabelové stanici Showtime (a kanadské sesterské Showcase), jejíž heslo „No Limits“ korespondovalo se zamýšleným tónem americké verze *Queer as Folk*.⁹¹ Co do obsahu a formy se spíše jedná o retake než remake, inspirace v britské verzi je patrná zejména během první sezony, od druhé řady už *Queer as Folk* plně pracuje s vlastními narativními liniemi a tématy uzpůsobenými americkému publiku a sociopolitickému kontextu.

Děj se odehrává s výjimkou několika epizod plně v americkém Pittsburghu (seriál byl ovšem natáčen v kanadském Torontu). Skupina gay přátel je doplněna o lesbickou partnerskou dvojici, Lindsay Peterson a Melanie Marcus, které mají oproti britské verzi mnohem větší prostor a v seriálu jsou přítomny jako podstatné vedlejší postavy se samostatnou narativní linií od jeho začátku až do poslední epizody. Přesto jsou dle mého názoru jedněmi z nejméně přehlížených lesbických postav v americkém seriálu.^{92,93} Hlavními postavami jsou na první pohled nesourodí přátelé, Brian Kinney, Michael Novotny, Ted Schmidt a Emmett Honeycutt, ke kterým v pilotním díle přibude i sedmnáctiletý Justin Taylor. Mezi významné postavy patří také jedna z mála heterosexuálních postav Debbie Novotny v podání lesbické ikony 80. let Sharon Gless (*Cagney and Lacey*). Americká verze *Queer as Folk*, je (stejně jako britská ve Spojeném království) považována za mezník v americkém televizním vysílání.⁹⁴ A to nejen formou reprezentace LGBTQ minorit, ale také zobrazováním explicitních sexuálních scén a reflektováním některých témat, která byla do této doby americké fikční televizi zapovězena, v čele s HIV/ AIDS.

⁹¹ DAVIS, cit. 43, p. 110-111.

⁹² Viz AKASS – McCABE, cit. 66, 281 p.

⁹³ Texty o lesbických postavách obvykle jmenují Ellen DeGeneres a následně *The L Word*, ačkoli *The L Word* vznikl právě na základě oblíbenosti lesbických a gay postav v americké verzi *Queer as Folk* a domnívám se, že stejně jako většina dalších „post queer as folk“ gay seriálů by bez úspěšnosti tohoto pořadu u diváků nemohl vzniknout.

⁹⁴ HARRINGTON, C. Lee. Gay, Lesbian, Bisexual, Transgendered, And Queer Representations On TV. In: ANDERSEN, Robin – GRAY, Jonathan (ed.). *Battleground the Media Vol. 1,2*. 1. ed. London : Greenwood Press, 2008, s. 148.

Seriál se stal už krátce po jeho prvním uvedení kultovním a četné fandomy zejména na sociálních sítích dokládají jeho stoupající popularitu i v současnosti, téměř dvanáct let po odvysílání první sezony. Představitelé hlavních a vedlejších rolí byly až na výjimky v americkém showbiznysu neznámými, po *Queer as Folk* už jim ale náleží status gay a lesbických ikon. Jejich popularity využívá celá řada dalších fikčních amerických seriálů, která láká diváky a propaguje pořady skrze jejich účinkování v *Queer as Folk* (dokonce i v případě pořadů americké celoplošné konzervativní televize, která se od taktik těch kabelových distancuje).⁹⁵

Jednotlivé postavy jsou aktivními hybateli děje, detailně psychologicky propracovanými, s dynamickým charakterem, což umožňuje v rámci žánru dramatu generovat různorodé narativní linie nejen na úrovni jednotlivých postav, ale také ve vztahu k jedné postavě v rámci různých sezon. Děj se odehrává z pozice gay subkultury, která je vykreslena různorodě. Převažují sice bílí gay muži z fiktivní pittsburghské barové a klubové scény, ale na úrovni epizodních postav a komparzu se stabilně pracuje s různými rasami, alternativními identitami, sociálním postavením i různým stupněm vzdělání.⁹⁶ Skrze postavu Debbie a jejího gay bratra Vica se *Queer as Folk* zaměřuje i na milostný a vztahový život starších lidí (50 a více let) a jejich neutušené sociální poměry v souvislosti s ekonomicko-politickými změnami během republikánské vlády a prezidentského mandátu G. W. Bushe. Klíčové jsou ovšem vztahové zápletky mezi ústřední pětici hlavních postav, nejlepšími přáteli reklamním copywriterem Brianem Kinneyem a manažerem obchodního domu The Big Q Michaellem Novotným a jejich přáteli, účetním a krátce také porno králem Tedem Schmidtem, pořadatelem večírků a televizní hvězdou Emmetem Honeycutem a v neposlední řadě partnerem Briana Justinem Taylorem, talentovaným malířem a politickým aktivistou.

Tematicky *Queer as Folk* zpracovává celou řadu témat, která jsou buď obecně reflektovaná v dramatických seriálech tohoto typu, nebo jsou specializovaná na LGBTQ subkulturu. Mezi jinými jsou to např. coming out, registrované partnerství či svatba,

⁹⁵ Nejzřetelnějším příkladem za všechny je účinkování hlavní hvězdy *Queer as Folk*, Galea Harolda v *Desperate Housewives* (Zoufalé manželky) rodinné televize ABC, nebo na mládež zaměřenou televizi The CW, kde Harold momentálně účinkuje v seriálu *The Secret Circle*. Kultu herce využil i další kultovní seriál, tentokrát kabelové televize HBO, kde Harold ztvárnil cameo roli Wyatta Earpa v postmoderním westernu *Deadwood*. (Viz imdb.com a upoutávky jednotlivých seriálů)

⁹⁶ Televizní kritici často tuto skutečnost ignorují a soustředí se výlučně na konstrukci hlavních představitelů. Přehlížení tohoto kontextu považují za zavádějící a chybné ve vztahu k celkovému vyznění seriálu.

plánované rodičovství, zločiny z nenávisti (hate crimes), fyzické ublížení kvůli alternativní sexuální orientaci (gay bashing), mediální reprezentace LGBTQ, vládní zákony o LGBTQ subkulturách ad. Seriál také vyniká zapojením, reflexí a subverzí popkultury a gay a lesbické mainstreamové mediální kultury, kterou oslavuje a podrývá skrze postmoderní techniky, zejména pak práci s intertextem, užívání ironie a parodii.⁹⁷ Na jeho natáčení se podílela celá řada nezávislých filmových tvůrců, kteří ustavili specifický natáčecí styl charakteristický aktualizací jako normou. Styl jednotlivých epizod se často proměňuje, a ačkoli jsou rozpoznatelné některé stabilní prvky, charakteristická je především jeho proměnlivost na epizodní úrovni. Jedním z těchto stabilních prvků je např. natáčení herců a hereček ve 360° úhlu, kdy kamera krouží kolem představitelů a vyvolává někdy až dojem závratě. Tento dynamický prvek ze krátce po použití v pilotním díle *Queer as Folk* začal používat u gay párů i v jiných euro-amerických seriálech (např. *Six Feet Under/ Odpočívej v pokoji, Alles was zählt/ Na čem záleží*), domnívám se proto, že tento dnes již úzus vychází původně z americké verze pořadu *Queer as Folk*, která nepochybně ovlivnila nejen americké fikční seriály s gay a lesbickými postavami.

4.2 Queer Duck

První animovaný seriál, kde byla homosexualita hlavním tématem, byl původně vyrobený pro web Icebox.com, tedy pro internetovou distribuci.⁹⁸ V roce 2002 odkoupila práva na vysílání *Queer Duck* americká kabelová televize Showtime, která jej nasadila do pozdních večerních hodin jako výplň mezi reklamními přestávkami ve vysílání *Queer as Folk*.⁹⁹ Jako tvůrce a scenárista třiminutových komediálně laděných epizod u *Queer Duck* figuroval Mike Reiss, režii a design zajišťoval Xeth Feinberg. Píseň k úvodní titulkové sekvenci nazpívala známá americká dragová královna RuPaul.

⁹⁷ Více viz CHLUMSKÁ, Eva. *Queer as Folk: Televizní reprezentace queer tematiky*. Bakalářská diplomová práce, Filozofická fakulta UP Olomouc. Olomouc: 2008, 83 s.

⁹⁸ *Queer Duck* [online]. Wikipedia The Free Encyclopedia, April 24, 2012 [citováno 17. 4. 2012]. Dostupné z WWW: <http://en.wikipedia.org/wiki/Queer_Duck>

⁹⁹ Tamtéž.

Queer Duck je jedním ze dvou komediálních seriálů, které označuji jako stand point. Komické prvky, zejména pak černý humor a ironii, používají všechny stand point seriály, až na *Queer Duck* a *Rick&Steve: The Happiest Gay Couple in All The World* ale oscilují více či méně v tragikomických polohách, ne-li v dramatických, kde černý humor obvykle funguje jako katalyzátor negativních společenských a vztahových změn. *Queer Duck* tragickou polohu odsouvá do pozadí, neznamená to ovšem, že by se nezabýval vážnými tématy. Skrze černý humor je relativizuje, ironizuje a upozorňuje na umělý charakter heteronormativních konstruktů, stejně jako mýtů utvářených kolem alternativních sexuálních orientací.

Hlavními postavami jsou antropomorfizovaná zvířata, v čele s kachnou (*Queer Duck*), krokodýlem (*Openly Gator*), medvědem (*Bi-Polar Bear*) a kočkou (*Oscar Wildcat*). Už pojmenování postav v původním anglickém jazyce odkazuje jednak k alternativním sexuálním identitám (queer, bisexualita, gay), jednak k LGBTQ subkulturám a jejich ikonám. Jako cameo se v kresleném seriálu objeví např. Cary Grant, Barbra Streisand, Jack Nicholson ad. Třímínutové epizody jsou ve své podstatě jednoduché sketchy, které se prostřednictvím zastřešujícího tématu ironicky vyjadřují ke konstruktům utvářeným kolem LGBTQ identit.

4.3 The L Word

Lesbická identita je v americkém fikčním seriálu zastoupena mnohem méně než ta gay.¹⁰⁰ I proto byl vznik seriálu *The L Word* převratnou záležitostí.¹⁰¹ Americký *Queer as Folk* dokázal, že fikční pořad o gayích a lesbách si nejen dokáže najít své fanoušky a stabilní diváckou základnu, ale také že svůj úspěch dokáže zopakovat v několika řadách. Úspěchem byl i zvýšený počet zákazníků pro kabelovou stanici Showtime, která chtěla svoji stoupající „gay friendly“ diváckou obec nejen udržet, ale ideálně také navýšit. Jedním z projektů, který jí k tomu měl dopomoci, byl i *The L Word* (Láska je láska), první lesbický stand point seriál, resp. první lesbické drama, kde jsou

¹⁰⁰ BENTLEY, cit. 67. s. 64.

¹⁰¹ BENTLEY, cit. 67, s. 64.

všechny hlavní postavy lesby nebo bisexuální ženy (výjimkou je postava Kit Porter, která se identifikuje heterosexuálně).¹⁰²

The L Word přebírá formát americké verze *Queer as Folk*, ačkoli výrazně mainstreamizuje jeho politické vyznění a značně tak ubírá na kontroverznosti. Do popředí staví z kontroverzních politických a společenských témat především ta, která souzní s feministickými teoriemi a narušováním práv sexuálních menšin. I z těchto důvodů byl pořad navzdory předpokladu producentů oblíbený nejen u lesbických žen, ale také u žen heterosexuálních.¹⁰³ Snaha televize zapojit do sledovanosti i muže se projevila v první a druhé sezoně i zařazením mužských postav do narativu seriálu (postava snoubence jedné z hlavních hrdinek Tima nebo spolubydlícího Marka) a na první pohled objektivizováním ženského těla hereček. Kritici a kritičky seriálu soustavně upozorňují, že *The L Word* je více heteronormativní než homonormativní seriál (s tímto tvrzením nesouhlasím a své stanovisko dále vysvětluji v kapitole *Heteronormativita v rámci stand point seriálů*) a vyzdvihují potenciál tzv. mužského gaze, tedy že hlavní hrdinky se neustále ocitají v situacích, kde jsou muži nazírány jako objekty jejich sexuálního zájmu.¹⁰⁴ A to jak na úrovni narativu seriálu, tak ve vztahu divák – televizní fikce. S tímto přesvědčením také polemizují a na úrovni narativu seriálu vnímám pozornost upřenou na mužský gaze jako subverzivní snahu upozornit na tuto praxi ve vztahu ke stereotypnímu chápání lesbických postav v mediální fikci. Jinými slovy, dle mého tvrzení *The L Word* úmyslně pracuje s lesbickými ženami, které jsou v různých situacích nazírány skrze mužský pohled i proto, aby si diváci pořadu uvědomili historii zobrazování lesbické identity ve společnosti, potažmo cíleně zobrazuje ženy jako objekty touhy a zájmu mužů v heteronormativně pojaté společnosti a upozorňuje na konstruktivistický charakter takového stereotypu.

Seriál se odehrává na rozdíl od *Queer as Folk* v Los Angeles, hlavními hrdinkami jsou kamarádky a partnerky s lesbickou nebo bisexuální orientací. Jestliže se v *Queer as Folk* narativ zaměřuje především na vývoj (nenormativně a nestereotypně pojatého) vztahu ústřední mužské dvojice alfa samce Briana Kinneyho a jeho mladého milence Justina Taylora, v *The L Word* je ústřední dvojicí Bette Porter a její životní

¹⁰² BENTLEY, cit. 67, s. 64.

¹⁰³ AKASS – McCABE, cit. 66, 281 p.

¹⁰⁴ Tamtéž, 281 p.

partnerka Tina Kennard. Typická kvazimanželská dvojice je vykreslena jako dlouholetý vztah směřující k rozpadu a jejich znovuosmíření je náplní všech 6 sezon. Zápletky a témata jsou podobná, leckdy zcela totožná jako u *Queer as Folk*, liší se pouze v situacích, kde je třeba zviditelnit rozdíly mezi gay muži a lesbickými ženami, nebo naopak mezi lesbickými ženami a heterosexuálními ženami. *The L Word* např. nepracuje s tématem HIV/ AIDS, užíváním drog nebo gay bashingem (ačkoli útoky na LGBT minority jsou nejednou zobrazeny, hlavních hrdinek se až na výjimky vůbec netýkají, nebo jsou na slovní úrovni), naopak vyzdvihuje téma rasy a mezirasových vztahů nebo reflektuje historii zobrazování leseb (a gayů) a proměnu jejich práv v americké historii.

4.4 Noah's Arc

Dramedy seriál *Noah's Arc* bývá uváděn jako příklad seriálu reprezentujícího dvojí minoritu, gaye černé pleti, a zároveň první seriál o afroamerických gayích na úrovni téměř všech hlavních a vedlejších představitelů.¹⁰⁵ Jak uvádí Jaap Kooijman v příspěvku *Cruising the Channels*, *Noah's Arc* byli např. na Amazon.com propagováni jako kombinace *Sex and The City* (Sex ve městě), *Queer as Folk* a *The L Word* (Láska je láska) s plně gay afroamerickým obsazením.¹⁰⁶ Reprezentace dvojí minority jim ale paradoxně zkomplikovala cestu na televizní obrazovky a proto jejich tvůrce Patrick-Ian Polk spolu s realizačním týmem distribuovali seriál nejprve na DVD a posléze jako projekci ve velkých amerických kinech (rok 2004). Nakonec první sérii odvysílala kabelová televize Logo TV v roce 2005 a natočila ve své produkci i sezonu druhou.¹⁰⁷ Dalšího pokračování se ale seriál už nedočkal. V roce 2008 byl oficiálně ukončen celovečerním filmem *Noah's Arc: Jumping the Broom*.

Seriál se odehrává v Los Angeles a stejně jako u *The L Word* a *Queer as Folk* jsou hlavními protagonisty kamarádi (tentokrát pouze muži) a jejich partneři. Dějově se *Noah's Arc* zaměřuje na interakci mezi postavami a na jejich střetávání

¹⁰⁵ KOIJMAN, Jaap. Cruising the Channels. In: DAVIS, Glyn – NEEDHAM, Gary. *Queer TV*. 1. ed. London: Routledge, 2009. p. 163.

¹⁰⁶ Tamtéž, s. 163.

¹⁰⁷ Tamtéž, s. 163.

s heteronormativní společností, případně na konflikty způsobené rozdílnými představami o LGBTQ identitách. Tematicky je *Noah's Arc* s výjimkou *The L Word*, *Queer as Folk* a *The DL Chronicles* nejdramatičtějším americkým stand point seriálem, přestože jeho významným prvkem je humor. Ten ale funguje k odlehčení dílčích situací, nikoli jako základní charakteristika celé série. Témata reflektovaná v narativu jsou většinou mnohem vážnější než např. u *Queer Duck*, *Exes&Ohs*, *Dante's Cove* ad. Kromě vztahových problémů se *Noah's Arc* věnuje tématu mezirasových vztahů, zločinů z nenávisti, šikaně, HIV/AIDS nebo nevěře. Narativní linie jsou konstruovány z pohledu gay minorit, ačkoli se seriál zjevně odehrává v implicitně pojaté heteronormativní Los Angeles.

4.5 Dante's Cove

Mýdlová opera s nadpřirozenými prvky, *Dante's Cove*, je jedním ze seriálů americké kabelové televize Here!, specializující se na gay a lesbická publika. Pilotní dvoudílný film byl odvysílán v roce 2005.¹⁰⁸ Posléze následovaly ještě dvě šestidílné sezony a příslibena byla i čtvrtá, která ale nebyla doposud realizovaná. Jako seriál malé kabelové televize má i přes svoji popularitu *Dante's Cove* nízký rozpočet a tomu úměrné nízké formální i obsahové kvality.¹⁰⁹ Přestože se jedná o zřetelný příklad stand point seriálu, téměř všechny postavy jsou gay či lesbické, zároveň absentuje jakýkoli náznak o politické vyjádření nebo alespoň reflexi stereotypního zobrazování LGBTQ minorit ve společnosti, které jsou vlastní legitimizačním stand point seriálům. Proto zařazují *Dante's Cove* mezi tzv. mainstreamové stand point seriály a série, které nemají ambici jakkoli zasahovat do diskuze o reprezentaci LGBTQ minorit a identit.

Hlavní funkcí *Dante's Cove* je pobavit a rozptýlit diváky a divačky. Výrazným znakem je především objektivizace polonahého až nahého mužského (případně

¹⁰⁸ SWARTZ, Shauna. *Dante's Cove Heavy on Allure, Light on Substance* [online]. AfterElton.com, October 17, 2005 [citováno 22. 1. 2012]. Dostupné z WWW: <<http://www.afterelton.com/archive/elton/TV/2005/10/dantescope2.html>>

¹⁰⁹ Tamtéž.

ženského) těla¹¹⁰, základní narativní linie slouží výlučně jako výplň mezi explicitními sexuálními scénami, pro které je seriál populární. Vzhledem k vlastnostem televizního média a *Here!* nelze o *Dante's Cove* uvažovat jako o soft pornu (ačkoli ho tak mnozí kritici označují, např. Anthony D. Langford), nicméně spolu se svým spin offem *The Lair* se tomuto žánru ze všech stand point seriálů blíží nejvíce.¹¹¹ Děj seriálu se odehrává na od okolí odříznutém fiktivním ostrově Dante's Cove, kde spolu s lidmi žijí i kouzelníci/ čarodějnice. Tento magický prvek vnáší do seriálu hororové prvky a prvky paranormální fikce.

Hlavními hrdiny a partnery jsou zejména barman Toby a student Kevin,¹¹² který přichází na Dante's Cove krátce po coming outu za svým přítelem. Jedné noci je ale zmanipulován zakletým čarodějem Ambrosiem a je donucen ho osvobodit. Stává se sexuálním otrokem a je nucen s čarodějem žít. Jednotlivé narativní linie se zaměřují na snahu osvobodit Kevina a na vysvětlení původu Ambrosia a dalších klíčových postav. Od druhé sezony vstupuje do seriálu výrazný komický efekt, nelze ale zcela určit, jestli to bylo záměrem tvůrců či je to vedlejší efekt nízké produkční kvality pořadu. V cameo rolích se např. objevily dvě lesbické ikony Tracy Scoggins (*Star Trek*) a Thea Gill (*Queer as Folk US*) nebo Jensen Atwood známý ze seriálu *Noah's Arc*, kteří i po herecké stránce propojují Dante's Cove s dalšími stand point seriály.

4.6 The DL Chronicles

The DL Chronicles vznikly jako nezávislý projekt autorského dua Deondray Gossetta a Quincyho Lenearea v roce 2004.¹¹³ Minisérie měla původně sloužit jako

¹¹⁰ V seriálu se vyskytují i lesbické dvojice, jejich přítomnost je ale narativně omezená, ženy plní vesměs pouze doplňkovou funkci.

¹¹¹ Většina dalších stand point seriálů také využívá explicitní sexuální scény, ty ale slouží buď k charakterizaci postavy, nebo vykreslení dramatické situace, tj. jsou podřízeny narativu, nikoli naopak.

¹¹² Oba hlavní představitelé Charlie David (Toby) a Gregory Michael (Kevin) se stali díky *Dante's Cove* gay ikonami. Charlie David si zahrál krom jiného i v několika nezávislých gay a queer filmech (např. *Four Letter Word*), Gregory Michael ztvárnil další populární gay roli v americkém teen seriálu *Greek* na celoplošné rodinné televizi ABC. (viz [Imdb.com](http://www.imdb.com))

¹¹³ GUERRA, Joey. *The DL Chronicles Features Black Men on the Down Low* [online]. AfterElton.com, November 1, 2005 [citováno 12. 4. 2012]. Dostupné z WWW: <<http://www.afterelton.com/archive/elton/TV/2005/11/dlchronicles2.html>>

ukázka pro větší televizní studio, které by projekt zafinancovalo a bylo schopné podpořit jeho rozšíření do plnohodnotné několikadílné série. I proto byly epizody *The DL Chronicles* vydány přímo na DVD a posléze i promítány jako minisérie na specializovaných LGBTQ filmových festivalech a přehlídkách (např. Outfest's Fusion LGBT People of Color Film Festival v Los Angeles nebo Out on Film LGBT Film Festival v americké Atlantě).¹¹⁴ V roce 2005 všechny čtyři epizody odvysílala americká kabelová televize Here!, která se specializuje na vysílání pro alternativní sexuální minority. Společnost přislíbila obnovení seriálu na další řadu, ale k jejímu natočení doposud nedošlo.¹¹⁵

Minisérie má pouze čtyři epizody, které jsou narativně uzavřené a jejichž jediným spojujícím prvkem je téma tzv. down low identity, zkráceně DL. Každý z dílů se soustředí na příběh jednoho afroamerického muže, který má v soukromí milostný poměr s muži, na veřejnosti ale vystupuje jako heterosexuál, obvykle s partnerkou (manželkou nebo přítelkyní) nebo milenkou (někdy obojí). Hlavní hrdinové, podle jejichž křestních jmen jsou pojmenovány jednotlivé epizody, se od sebe odlišují jak vzděláním, tak sociálním postavením. Narativ každé z epizod se tedy soustředí na specifické okolnosti fungování postavy ve složité síti vztahů, kde se hrdina musí pohybovat mezi svým utajovaným soukromým a veřejně známou identitou, kterou se obvykle snaží udržet. V některých případech se muži nevnímají jako down low identity, ale jako heterosexuální muži, nebo jako gay muži, kteří se bojí mít coming out. Jako down low jsou ale vnímáni v rámci struktury celé minisérie (která měla být původně podstatně rozšířena o více epizod). Na rozdíl od zbylých stand point seriálů *The DL Chronicles* nepracují s tzv. homonormativitou, odehrávají se vzhledem k charakteru down low identity v heteronormativním prostředí, nicméně přiznávají této identitě existenci, tj. nevnímají postavy jako nevyoutované gay muže, nýbrž jako down low muže, a proto se domnívám, že je třeba vnímat celkové vyznění série (i vzhledem k jejímu názvu) jako vyprávění o down low identitě z pozice této identity, nikoli z pozice heteronormativního narativu jako dominantního diskurzu. Z tohoto důvodu

¹¹⁴ GUYERRA, cit. 114.

¹¹⁵ SMITH, Rob. *IMHO: The Upside to the Rumored Cancellation of "The DL Chronicles"* [online]. AfterElton.com, April 8, 2009 [citováno 12. 4. 2012]. Dostupné z WWW: <<http://www.afterelton.com/http%3A/%252Fwww.afterelton.com/blog/nycrob/dl-chronicles-cancelled>>

také *The DL Chronicles* řadím mezi stand point seriály a série, ačkoli si zároveň uvědomuji jejich hraniční pozici v rámci této kategorie.

4.7 The Lair

Spin off seriálu *Dante's Cove*, *The Lair*, vysílala poprvé televize Here! v roce 2007. Prozatím byly natočeny tři sezony. Narativně a tematicky těží *The Lair* ze vzrůstající popularity upírských příběhů a kombinuje prvky *Dante's Cove* s upířskou mytologií.¹¹⁶ Odehrává se ve stejném fiktivním prostoru jako *Dante's Cove*, ale na jiném místě, zejména v tajném gay upířském klubu *The Lair*. Magická zápleтка slouží stejně jako u *Dante's Cove* k vyplnění prostoru mezi explicitními sexuálními scénami. Téměř všechny hlavní postavy jsou gay, s výjimkou místní policie, která šetří případy tajemných vražd a kamarádka hlavního představitele, která plní funkci tzv. faghag¹¹⁷.

Celý narativ je zářámovaný investigativní činností místního reportéra, který se snaží zjistit souvislosti mezi klubem *The Lair*, tajemnými vraždami a dávnou kletbou. Alternativní sexuální orientaci divák identifikuje z jednání postav a akce na scéně. Pro vývoj narativu ale není podstatná. Celá zápleтка je nahlížena z pozice hlavního hrdiny, identifikujícího se jako gay muž. Jeho sexuální orientace, potažmo sexuální orientace jeho protivníků je důvodem k interakci postav, prezentované stereotypy ale nejsou nijak zpochybňovány, subverzivně nahlíženy nebo jinak komentovány.

4.8 Exes&Ohs

Teprve druhým stand point seriálem dominantně soustředěným na lesbickou identitu je tragikomedialní seriál *Exes&Ohs* (mezník mezi prvním lesbickým dramatickým seriálem *The L Word* a zatím posledním, třetím, lesbickým stand point

¹¹⁶ AYERS, Dennis. „*The Lair*“ *May Finally Be Worth Visiting* [online]. AfterElton.com, September 4, 2009 [citováno 22. 1. 2012]. Dostupné z WWW: <<http://www.afterelton.com/TV/2009/9/the-lair-review?page=0%2C0>>

¹¹⁷ Pojem slangově označující nejlepší kamarádku gay muže.

dramatem *Lip Service*). První epizoda byla odvysílána na kabelové televizi Logo TV 8. října 2007. Seriál vychází z krátkého filmu *The Ten Rules: A Lesbian Survival Guide*, jehož tvůrkyní, producentkou a scenáristkou je Michelle Paradise, představitelka hlavní role ztřeštěné a ve vztazích neúspěšné dokumentaristky Jennifer v seriálu *Exes&Ohs*.¹¹⁸

Série se narativně a obsahově podobá sitkomu *Sex and the City* (Sex ve městě), ovšem s tím rozdílem, že hlavními hrdinkami jsou lesbické a bisexuální ženy, které se snaží najít buď ideální partnerku, nebo se uspokojivě realizovat v již existujícím vztahu, v případě postavy Jennifer postavám i divačkám seriálu poskytnout návod na řešení aktuálněpřítomného problému. Jednotlivé epizody jsou tak konstruovány jako udílení rad a zároveň průvodce životem single lesby.

Stejně jako u *The L Word*, potažmo *Queer as Folk* je implicitně přítomna heteronormativní společnost, ale z pohledu hrdinek je v subverzivní poloze. V rámci narativu jsou řešeny výlučně stejnopohlavní vztahy, výjimečně vztahy mezi lesbickou ženou a heterosexuální ženou. Mužské postavy, ať už gay nebo heterosexuální, se vyskytují na epizodické úrovni a obvykle nerozvíjí děj. Postavy jsou v kontextu komediálního žánru typizované, ale aktivní a rozvíjející děj. Samotný žánr sitkomu je problematizovaný některými reflektovanými tématy (coming out, odmítnutí rodiči, bezdomovectví, umělé oplodnění, hledání dárce spermatu atp.), která nedovolují zlehčenou podobu, proto má často vyznění jednotlivých epizod spíše tragikomický charakter.

4.9 Rick&Steve: The Happiest Gay Couple in All the World

Rick&Steve: The Happiest Gay Couple in All the World vznikl v americko-kanadské produkci pro televizi Logo jako lego animace, žánrově zařaditelná k sitkomu, v roce 2007.¹¹⁹ Jejím tvůrcem je Q. Allan Brocka, mezi dabéry jednotlivých postav pak patří známí gay herci a známé lesbické herečky (ikony LGBT subkultury), krom jiných

¹¹⁸ Titul seriálu znamená ve volném překladu *Expřítelkyně&povzdechy*.

¹¹⁹ *Rick&Steve: Tha Happiest Gay Couple in All the World* [online]. Wikipedia The Free Encyklopedia, April 17, 2012 [citováno 17. 4. 2012]. Dostupné z WWW: <http://en.wikipedia.org/wiki/Rick_%26_Steve:_The_Happiest_Gay_Couple_in_All_the_World>

např. i Peter Paige¹²⁰, Wilson Cruz¹²¹ nebo Allan Cumming¹²².¹²³ Seriál má celkem dvě sezony, každá po sedmi dějově relativně uzavřených dvacetiminutových epizodách. Tematicky se věnují především vztahům mezi jednotlivými postavami a jejich existencí v rámci homonormativního světa. Nevyhývají se vulgárnímu jazyku, ani simulovaným sexuálním scénám.¹²⁴

Sitkom užívá stejných principů jako *Queer as Folk* nebo *Queer Duck*. Odehrává se ve fiktivním „gay ghettu“ West Lahunga Beach a narativně a tematicky se soustředí na tři páry, jeden lesbický, záměrně stereotypně rozdělený na butch Danu a femininní Kirsten, a dva gay. Z nichž jeden pár jsou „dokonalí“ Filipínoameričan a IT geek Rick a dobře situovaný makléř bílé pleti Steve a druhý jejich kamarádi HIV pozitivní vozíčkář Chuck a jeho o 30 let mladší latino-americký partner Evan. *Rick&Steve: The Happiest Gay Couple in All the World* záměrně hyperbolizuje jak identity postav, tak situace, do kterých se dostávají. Skrze důraz na politickou korektnost vlastní americké televizní produkci vytváří humorné situace a zviditelňuje stereotypy užívané jak v rámci mediální konstrukce LGBTQ minorit, tak americké společnosti jako celku. Využívanými tématy specifickými pro LGBTQ identity jsou např. zločiny z nenávisti, užívání drog, HIV/AIDS¹²⁵, partnerství/ manželství nebo narození dítěte, případně adopce.

¹²⁰ Mimo jiné představitel Emmetta Honeycutta z americké verze seriálu *Queer as Folk*.

¹²¹ Mimo jiné představitel Rickieho Vasqueze ze seriálu *My So-Called Life* nebo Genita z *Noah's Arc*.

¹²² Mimo jiné představitel Billa Blaikieho ze seriálu *The L Word*.

¹²³ *Rick&Steve: The Happiest Gay Couple in All the World* [online], cit. 107.

¹²⁴ Tamtéž.

¹²⁵ Téma HIV/ AIDS vrátil po 80. letech na americké televizní obrazovky až *Queer as Folk*. V rámci stand point seriálů s ním pracovali kromě *Ricka&Stevea* např. ještě *Noah's Arc* nebo *The DL Chronicles*.

5. Konstrukce LGBTQ identit ve stand point seriálech a heteronormativita

Jak už bylo několikrát uvedeno, stand point seriály a série jsou charakteristické především posunutím subverzivního diskurzu alternativních sexuálních minorit do pozice dominantní a naopak dominantní heteronormativní diskurz je přesunut do pozice subverzivního. Výsledkem není pouhé přehození rolí, ale zcela nové možnosti v reprezentaci LGBTQ identit ve fikční TV tvorbě. Postavy ve stand point seriálech už nejsou odkázány na výlučně heteronormativní narativní linie, ani na heterosexuální postavy, které aktivně rozvíjejí děj, namísto toho sami generují zápletky a děj posouvají dopředu skrze témata a problémy charakteristické pro LGBTQ minority.

Klíčovým aspektem je především diverzita jednotlivých identit, které se skrývají pod pojmem homosexualita nebo queer. V heteronormativně formovaných pořadech takovéto skupiny zastupuje obvykle jedna či dvě postavy, ve stand point seriálech jsou heterosexuální postavy naopak chápány jako minorita, postavy LGBTQ identit jsou tudíž nejen v převaze, ale dominují narativu.

Uplatňují se tedy především dvě základní tendence, obě obvykle přítomné v každém stand point seriálu. První odkazuje k různorodosti LGBTQ subkultur. Jednak je tím míněno velké množství různých typů identit, které se vyskytují pod souhrnným označením ne-heterosexuální diskurz, jednak se tím rozumí i názorová a ideová nejednota těchto skupin. Řadit se k LGBTQ subkulturám neznamená být součástí homogenizované skupiny lidí se stejnými potřebami, zájmy a stejnými charakteristikami. Druhá tendence odkazuje naopak k potřebám, touhám a idejím, které jsou společné široké skupině lidí, bez ohledu na jejich sexuální orientaci nebo gender. Např. americký seriál *The L Word* vyzdvihoval jako odlišný aspekt vnímání a nahlížení na ženu lesbu jejím heteronormativním okolím jinak a s odlišnými očekáváními než u žen heterosexuálních, naopak ale zdůrazňoval také linii, která ženy vnímala v kontextu patriarchální společnosti, tedy ženy jako minority bez ohledu na sexuální preference. Podobně postupoval i seriál *Noah's Arc*, který za spojovací prvek pro heterosexuální a ne-heterosexuální identity považoval ve svém kontextu rasu a

eticitu. U americké verze *Queer as Folk* to byla pro změnu rodina, která byla chápána jako společný identifikační znak.

Jedním z přínosů stand point seriálů a sérií do reprezentace LGBTQ identit ve fikční TV tvorbě bylo i představení široké škály identit, které do té doby zůstaly TV obrazovkám zapovězené. Jednalo se především o identity „přechodné“, které byly v kontextu stand point seriálů vnímány jako přinejmenším problematické. Kupříkladu bisexualita bývá vnímána méně jako samostatná sexuální identita a více jako přechodné stadium před vlastním coming outem, kdy se postava sama rozhodne, kým a s kým chce vlastně být. Takovému tématu věnuje jednu narativní linii prostřednictvím postavy Alice např. seriál *The L Word*. Problém s vnímáním takto postavených identit odkazuje k formě prezentovaných identit v stand point seriálech. Ty jsou totiž vnímány z pozice esencialismu, nikoli queer teorie. Sama queer teorie se projevuje v narušování zažitých perspektiv a v subverzi ryze heteronormativních institucí a konstrukcí jako je např. manželství, rodina nebo třeba i tanec. Identity jsou oproti tomu vnímány jako neměnné, esencializované a objevované. Např. transgender identita bývá zřídka zobrazována ve stavu proměny gender, transgender postavy jsou obvykle ukazovány až po znovuustálení genderu, kdy je zřejmé, zda se jedná o muže či o ženu. Narativně detailně zpracovanou výjimkou je postava Moiry/ Maxe, lesbické ženy, která v seriálu *The L Word* započala stadium přeměny genderu z ženy na muže. Jako diváci sledujeme její proměnu a s tím spojené problémy, nikoli konečnou fázi, kdy už je přeměna genderu dokonaná. Té se nám ostatně v *The L Word* nedostává, protože seriál končí v momentě, kdy je Max (díky hormonům na venek blíže k genderu muže, nikoli však po operativní změně pohlaví) těhotný a musí se rozhodnout, zda se vzdá hormonální léčby a donosí dítě, nebo bude riskovat postižení dítěte a dokončí transformaci do mužského genderu. *The L Word* ostatně nabízí jako jediný stand point seriál řadu takovýchto hraničních identit, které odkazují spíše ke konceptu queer teorií než k esencialismu. V tomto pojetí je ale spíše výjimkou.

Dalším znakem konstrukce LGBTQ identit ve stand point seriálech je jejich dominantně konvenční charakter, který jistě souvisí s tendencí působit co „nejnormálněji“, ukázat divákům, že LGBTQ jedinci jsou stejní, se stejnými problémy a radostmi, jako heterosexuální lidé. K dokázání jejich konvenčnosti je v narativu obvykle umístěna alespoň jedna postava, která se takovýmto tendencím vymyká, nebo

se jim přímo brání. Postavami, a někdy také diváky a TV kritiky, je takováto postava vnímána obvykle negativně, což bývá také záměrem tvůrců. K takovýmto památným postavám patří Brian Kinney (*Queer as Folk US*), Stuart Jones (*Queer as Folk UK*), Shane McCutcheon (*The L Word*), Jenny Schecter (*The L Word*) nebo Ambrosius (*Dante's Cove*). Tyto postavy obvykle alespoň na moment touží být normalizovány a být součástí konvenčních vztahů, nicméně obvykle shledají, že jsou příliš dysfunkční na to, aby v takových vztazích vydrželi, a navracejí se zpět k narušování konvencí dané subkultury, čímž jako jediní narušovatelé paradoxně utvrzují zbylé postavy v nutnosti udržovat tyto konvenční svazky.

6. Tematická rovina stand point seriálů

Stand point seriály a série se v americkém a britském televizním vysílání poprvé objevily až v roce 1999, po tematicko-obsahové stránce nicméně reflektují celou historii hnutí za práva alternativních sexuálních menšin. Lesbicky orientované seriály obvykle spojují tematickou rovinu také s feministickým hnutím a jeho názorovými proudy, seriály tematicky orientované na gay muže se více soustředí na linii za práva gay mužů a téma HIV/AIDS. Přes tyto drobné odlišnosti ale pracují oba „druhy“ seriálů s celou řadou podobných námětů, motivů a témat, které vycházejí ze stejné oblasti, a sice vnímání ne-heterosexuálních identit jako v neutrálním slova smyslu méněcenných členů a členek společnosti, zástupců a zástupkyň subverzivního diskurzu společnosti, který svou existencí potvrzuje a zároveň zpochybňuje dominantní postavení heterosexuální normy.

Většina těchto témat je součástí stand point seriálů legitimizačních, které se kriticky vyslovují k soudobé situaci ve společnosti, některé ovšem můžeme najít i v mainstreamových stand point seriálech, které se spíše soustředí na zábavní charakter pořadu než na politická prohlášení a snahu po zrovnoprávnění LGBTQ identit s těmi heterosexuálními. V kontextu jednotlivých seriálů je nicméně třeba divákovi, ať už s jakoukoli sexuální orientací, dát najevo, jaké příběhy vlastně sleduje. Tematicko-obsahová rovina je jedním z prvků orientujících diváka v prostoru diegetického světa pořadu. Téma a jeho zpracování určují, koho a z jaké perspektivy budeme sledovat, případně co můžeme od takového narativu či postavy jako diváci očekávat.

Mezi nejčastěji reflektovaná témata stand point seriálů patří coming out, téma rodiny a jejího specifického pojetí v kontextu LGBTQ subkultur, zákony a vyhlášky o LGBTQ minoritách, dále také témata jednotlivých alternativních sexuálních minorit, jejich charakteru a přijetí v rámci samotných LGBTQ subkultur, mezilidské vztahy (ať už normativní, nebo se nějakým způsobem vymykající), HIV/ AIDS, sex a jeho zobrazování, LGBTQ subkultury a jejich diverzita, tzv. pink money, tedy potenciál komodifikace alternativních sexuálních minorit, potažmo jejich reprezentace v médiích

(viz kapitola *Stand point seriály a kritika mediální konstrukce LGBTQ identit*), zločiny z nenávisti a gay bashing.

6.1 Coming Out

Téma coming outu se objevuje ve všech stand point seriálech a sériích, přičemž většinou provázíme danou postavu od jejího prvního coming outu, tj. prvního veřejného oznámení alternativní sexuální orientace. V omezených případech jsme svědky již opakovaného coming outu, kdy je postava v rámci kolektivu vyoutovaná již dlouho, ale buď divák, nebo jiná postava se o její alternativní sexuální orientaci dozvídá v daném momentě. Jak totiž upozorňuje Samuel A. Chambers v knize *The Queer Politics of Television*, coming out není nikdy jednorázová záležitost, ačkoli tak bývá v rámci fikční TV tvorby obvykle prezentována.¹²⁶ Pravidelně pak stand point seriály (zejména legitimizačního typu) pracují s opakovaným coming outem u téže postavy, přičemž divák většinou ví, že daná postava je gay či lesba (nebo jiná alternativní sexuální orientace), ale postava sama se v rámci narativu setkává s řadou dalších postav, které nemají tušení, že je daný člověk LGBTQ. S ohledem na konstrukci dramatických zápletek obvykle bývají oněmi postavami rodinní příslušníci, kamarádi, známí, potenciální milenci/ milenky nebo kolegové z práce. V rámci stand point seriálů jsou využívány reakce dvou typů: a) coming out postavy se přejde bez povšimnutí, resp. nepředstavuje pro dotyčného, který se onu skutečnost dozvídá, hrozbu a reakce je buď kladná, nebo není žádná (např. Daphne z americké verze *Queer as Folk* a její reakce na coming out kamaráda Justina, reakce zastupitele firmy Subaru na coming out tenistky Dany v *The L Word*), b) coming out je vnímán jako hrozba a doznání se k deviaci v negativním slova smyslu (Brianovi rodiče v americké verzi *Queer as Folk*, rodiče Kevina v *Dante's Cove*, reakce zastupitelů fotbalového týmu po vyoutování postavy amerického fotbalisty Drewa v americké verzi *Queer as Folk*).

Coming out je v kontextu stand point seriálů a sérií vnímán jako iniciační bod, tj. jako hranice, kterou je třeba překonat, aby se člověk stal skutečnou součástí LGBTQ subkultury. Ve všech stand point seriálech a sériích není jiná možnost, než se veřejně tzv.

¹²⁶ CHAMBERS, cit. xy, p. 32.

vyoutovat, tj. otevřeně na veřejnosti a před svými známými prohlásit svou sexuální orientaci. Nevyoutování je vnímáno jako popření sebe sama a často jako zrada vůči komunitě. Nakonec tak vždycky dojde k vyoutování postavy, ať už dobrovolně, nebo nedobrovolně.

Stand point seriály pracují s esencionalizovanou verzí alternativních sexuálních identit. Postavy jsou gay či lesbické, ať už coming outem projdou či nikoli. Pokud jím neprojdou, začíná se u nich navíc projevovat touha po stejném pohlaví, která vede až k samovolnému prozrazení identity nebo k destruktivnímu jednání nevyoutované postavy. Často se pracuje i s motivem deprese, která je způsobena frustrací z nenaplněných potřeb nebo destrukcí vztahů s utajovanými přáteli a milenci/milenkami. Charakteristická pro tento stav je teze: „*Ve lži se žít nedá.*“ jedním z výstižných příkladů je scéna z první sezony americké verze *Queer as Folk*, kde se jeden z protagonistů, Emmett, zaváže po negativních výsledcích z HIV testu k celibátu (přičemž Emmett je po postavě Briana Kinneyho nejpromiskuitnější postavou seriálu). Komický efekt, který rozhodnutí a několik následných scén vyvolává u diváka, je vystřídán vážným tónem, když se Emmett dostane do skupiny „See The Light“, fiktivní verze ultrakřesťanských skupin, které hlásají, že jedině cesta k Bohu a pevné odhodlání mohou vyléčit nemocné homosexualitou. Součástí skupinového sezení jsou tzv. šťastné příběhy, kde „heterosexuální vyléčené“ páry vypravují příběh se šťastným koncem, obvykle popisující sexuální akt mezi mužem a ženou. Emmett v touze po šťastném příběhu zkusí podobný akt se stejně odhodlanou ženou ze skupiny, ale navzdory svému odhodlání opustit svody homosexuality si během aktu svádění a následného sexu začne představovat svého ideálního partnera, stejně jako dívka si začne představovat svou ideální partnerku. Vyznění scény je stejné jako komentář jedné z dalších hrdinek: „*Tygr nemůže změnit svoje pruhy.*“ Jinými slovy, sexuální orientace je dána od narození a je zcela nemožné ji změnit, natož se jí násilím bránit.

6.2 Alternativní rodina

Pravidelným tématem je také rodina, resp. alternativní verze rodiny vzhledem k tomu, že americké zákony uznávají za rodinu pouze svazek muže a ženy za účelem

zplození potomka. Rodina je tak definovaná krevním příbuzenstvím, které ovšem alespoň z části vylučuje jednoho z partnerů ve stejnopohlavním páru. Narativní linie stand point seriálů se tak věnují nejen tématům založení rodiny a snaze zvládnou nově nastalé situace, ale především tomu, za jakých okolností a jakým způsobem jsou svým okolím jako rodina vnímáni a k čemu dochází při střetu se zákonem.

Chambers definuje dva přístupy, jakými lze ve fikční tvorbě přistupovat k rodině (ať už stejnopohlavní či heterosexuálně pojaté): a) rodina je utvořena na základě krevní příbuznosti, nebo je b) rodina utvořena na základě volby jejích členů a jejím uznáním z vnějšího okolí.¹²⁷ Rodina na základě volby je vzhledem k uzákoněné definici typická právě pro stand point seriály a série. Motiv rodiny ale neobsahuje pouze alternativní nukleární rodinu o dvou rodičích a potomcích, vztahuje se v obecném slova smyslu na celou prezentovanou komunitu, resp. diverzifikované LGBTQ subkultury, které jsou reprezentovány v kontextu stand point seriálů jako různorodá komunita se stejnými zájmy, leč současně s natolik rozdílnými zájmy, že je nejde jednoznačně homogenizovat jako skupinu. Chambers navíc upozorňuje, že i rodiny, které společnost a zákon chápe jako alternativní, musí mít nějakou formu pokrevního příbuzenství. Spolu s podmínkou manželství potřebného k utvoření rodinného svazku se tedy nabízí otázka, zda vůbec může stejnopohlavní pár (v řadě případů i heterosexuální) podle zákona vytvořit rodinu, když nemůže zplodit alespoň částečně (jeden z partnerů) potomka, ani nemůže podle zákona uzavřít manželství.

Takovýmto otázkám se věnují právě legitimizační stand point seriály a série. Jednak zpochybňují heteronormativní pojetí rodiny, které paradoxně znemožňuje chápat jako rodinu i některé heterosexuální vztahy, jednak ukazují prostřednictvím narativu z pozice těchto stejnopohlavních párů, že se takovéto pojetí rodiny téměř neodlišuje od heteronormativního vzorce. Nejčastějšími motivy jsou tak legální spory o opatrovnictví dítěte (*The L Word*), gay rozvod (*Queer as Folk*), snaha založit rodinu (*Rick&Steve: Tha Happiest Gay Couple in All the World*) nebo otázka adopce a práv biologických rodičů na dítě (*Queer as Folk US*).

¹²⁷ CHAMBERS, cit. xy, p. 131-169: Chambers na tomto místě uvádí příklad ze seriálu *Buffy: The Vampire Slayer* (Buffy: Přemožitelka upírů), kde hlavní hrdinka do své rodiny zahrnuje přátele, ke kterým nemá žádné pokrevní vazby. Princip je ale obecně uplatnitelný na jakoukoli verzi rodiny bez ohledu na sexuální orientaci jejích členů/ členek.

6.3 Diskriminační zákony

Vzhledem k tomu, že zejména legitimizační stand point seriály se otevřeně politicky angažují skrze narativ, dominantní jsou dějové linie centralizované kolem politických témat. Nejčastěji zmiňovanými jsou politika utajování alternativní sexuální orientace v americké armádě známá pod názvem Don't Ask, Don't Tell (DADT)¹²⁸ (od roku 2011 je toto pravidlo zákonem zrušeno, nicméně alternativní sexuální orientace není v americké armádě stále na stejné úrovni jako ta heterosexuální), tzv. Prop8, tj. Návrh č. 8, který za podpory mormonské církve usiloval o zrušení stejnopohlavního manželství v Kalifornii, zákony o registrovaném partnerství a manželství nebo např. Článek č. 28 Section 28), který uzákoňoval ve Velké Británii nelegální homosexuální styk pod věkovou hranicí 18 let, zatímco heterosexuální sexuální styk byl povolen už od 16 let (článek byl zrušen v létě 2003).

6.3.1 Don't Ask, Don't Tell

Na úrovni dialogu postav se narážky na Don't Ask, Don't Tell objevují ve všech legitimizačních stand point seriálech a sériích, u mainstreamových se neobjevují. Samostatná narativní linie se ale objevila v *The L Word* prostřednictvím postavy vojínky Tashy, která nejprve tajně navázala vztah s protagonistkou Alice a když ji její nadřízený obvinil z homosexuální orientace, byla z armády propuštěna.

Ačkoli je tedy pravidlo Don't Ask, Don't Tell oblíbeným a frekventovaným tématem, plnohodnotnou narativní linii jí věnoval pouze *The L Word*. U heteronormativních seriálů a sérií se zápletko tohoto charakteru objevuje mnohem častěji než u stand point seriálů, ale výlučně na epizodické úrovni, zejména pak v soudních a lékařských dramatech. Seriály z armádního prostředí se takovému tématu vyhýbají zcela (výjimkou je seriál *Army Wives*, který až v dubnu 2012 začal pracovat

¹²⁸ Pravidlo Don't Ask, Don't Tell umožňovalo gayům a lesbám službu v americké armádě jedině v případě, že nikdo neznal jejich sexuální orientaci. Jakmile byl ale takový voják podezřelý a vojenským soudem usvědčený z alternativní sexuální orientace, čekalo ho propuštění z armády bez nároku na penzi a zásluhy. V současné době už sice pravidlo neplatí a gay vojáci jsou nabádáni, aby znovu narukovali do armády, která je vyhodila, nicméně stále není jejich postavení zrovnoprávněno spolu s heterosexuálními vojáky.

s vedlejší narativní linií dvou lesbických partnerek na vojenské základně v post DADT (dále).

6.3.2 Prop 8

Prop 8 a jemu podobné zákony o rušení stejnopohlavních manželství a registrovaných partnerství se objevují taktéž ve všech legitimizačních stand point seriálech a sériích. Tematicky jsou obvykle propojené s otázkou alternativní rodiny a jejího osudu poté, co bude zákon či návrh uzákoněn a uveden do praxe. Jak seriál *The L Word*, tak americká verze *Queer as Folk* zasvětili celé sezony výlučně tomuto tématu, stejně jako problematice gay rozvodu.

Motiv ztráty potomka a narušení alternativní příbuzenské vazby následkem zákonných procesů subverzivně podryvá jednak samu konstrukci rodiny v heteronormativní společnosti, jednak opět přibližuje LGBTQ minority a jejich život blíže k divákovi, který je nucen přehodnotit svoje zažitá stanoviska.

6.3.3 Článek 28

Článek 28 platil až do roku 2003 po celém území Velké Británie. Upravoval legalizaci pohlavního styku jak pro heterosexuální, tak pro homosexuální páry. Kontroverze byla spatřována v nerovném postavení heterosexuálních a homosexuálních jedinců před britským zákonem. Zatímco u heterosexuálů byl sexuální styk legalizován už od 16 let, u gayů a leseb až od 18 let.

Na tento zákon záměrně reagovalo britské *Queer as Folk* (a americká verze v témže pokračovala), které vstoupilo do debaty o zrušení tohoto článku a pomohlo zviditelnit téma pro britskou veřejnost. Jedna z hlavních postav, 29letý Stuart má totiž v pilotním díle sexuální styk s teprve 15letým Ethanem, další pravidelnou postavou *Queer as Folk* (ve Spojených státech byla u *Queer as Folk* posunuta hranice mezi postavami Justina a Briana na 17 a 29 let, i tak byl ale jejich vztah také podle amerických zákonů považován za nelegální).¹²⁹

¹²⁹ DAVIS, cit. 15, 138 p.

6.4 HIV/ AIDS

Téma HIV/AIDS bylo od konce 80. let tabuizováno, především pak ve Spojených státech, kde od raných 90. let nastoupila éra zdravé výživy a kultu těla právě ze strachu z možného obvinění z nemoci.¹³⁰ Není proto divu, že jak ve faktuální, tak ve fikční tvorbě se téma HIV/ AIDS vůbec neobjevovalo.

Jedním z prvních případů pravidelného narativu kolem HIV/ AIDS byla právě americká verze *Queer as Folk*,¹³¹ která nejen že pracovala se třemi pravidelnými postavami HIV pozitivními nebo nemocnými AIDS (Ben, Hunter, Vic), ale navíc pracovala s tématem vztahu mezi HIV negativním a HIV pozitivním mužem (Michael a Ben), nebo s narativem HIV pozitivního dospívajícího mladíka (Hunter), který se nakazil nechráněným stykem během pouliční prostituce. V rámci *Queer as Folk* tak nebyla reflektována pouze ryze medicínská stránka onemocnění, ale zejména pak sociální vazby a vztahy v kontextu společnosti ochromené strachem z AIDS a kultury posedlé zdravím a kultem těla.

Téma HIV/ AIDS se dále objevilo v podobně konstruovaném narativu také u *Noah's Arc*, kde bylo onemocnění zdánlivou překážkou ve vztahu dvou pravidelných postav, nebo v seriálu *Rick&Steve: The Happiest Gay Couple in All the World*, kde se nemoc neproblematizovala, nýbrž byla stabilní složkou charakterizace postavy. U stand point seriálů a sérií dominantně lesbických se s tématem HIV/ AIDS nepracuje, *The L Word* namísto toho zvolil narativní zápletku rakoviny prsu u jedné z protagonistek.

6.5 LGBTQ subkultura

LGBTQ subkultura je ve stand point seriálech konstruovaná jako různorodé společenství spojené především alternativní sexuální orientací a minoritním postavením v dominantně heteronormativní společnosti. Jednotlivé narativní linie vycházejí

¹³⁰ JEDLIČKOVÁ, *Tři etapy zobrazování LGBT postav v TV seriálech a sériích*. cit. 3, 101 p.

¹³¹ DAVIS, cit. 15, 138 p.

z předpokladu, že členové a členky daných subkultur mají sice odlišné zájmy a preference, ale na druhou stranu existuje něco, co je všechny spojuje.

Téměř ikonický byl motiv subkultury jako rozvětvené rodiny ustanovený americkou verzí *Queer as Folk*, který postupně převzaly všechny legitimizační stand point seriály (mainstreamové stand point seriály s tématem LGBTQ subkultury nepracují, postavy jsou vždy její součástí, ale nemají potřebu se k ní veřejně hlásit, zejména proto, že v rámci daného narativu to není pro zápletku vyžadováno, viz *Dante's Cove*, *The Lair* apod.). Jak prohlašuje protagonista Michael v posledním díle *Queer as Folk*, „*Jsmo stejní a zároveň jiní než vy (rozuměj heterosexuálové). Máme stejné potřeby, stejné zájmy, ale na druhou stranu jsou naše potřeby a zájmy úplně jiné než ty vaše.*“ Na LGBTQ subkultury je nahlíženo jako na rozmanitou skupinu identit, z nichž některé jsou preferovanější než jiné, v kontextu stand point seriálů jsou pak zdánlivě preferovanější ty stabilní (problematizovaná je např. bisexualita, ke které je často odkazováno jako k nevyužívané homosexualitě, viz Alice z *The L Word*) a normalizované, tj. gay a lesbická orientace konvenčního uspořádání. Na mysli mám především heteronormativně formované monogamní gay a lesbické vztahy, ačkoli v kontextu stand point seriálů se tvůrci zároveň snaží tento koncept heteronormativity uvnitř homonormativního narativu narušovat a zpochybňovat. Jako postavy padouchů pak vystupují protagonisté, kteří toto uspořádání narušují (ne náhodou většinou nejoblíbenější postavy seriálu), zejména pak narušují monogamii a konvenční chápání vztahů. Postava egoistického arogantního a promiskuitního gaye, který není schopen konvenčního vztahu, ačkoli je zároveň nejupřímnější postavou v seriálu, se stala téměř ikonickou a zároveň se z ní stal svého druhu stand point stereotyp, který se promítá jak do legitimizačních, tak do mainstreamových stand point seriálů. Nejznámějšími příklady jsou postavy Stuarta a Briana z obou verzí *Queer as Folk*, z ostatních seriálů jmenuji např. Shane (*The L Word*; tato postava se proměňuje během *The L Word* v jiný stereotyp, a sice konvenční monogamní lesbu, která ovšem vstupuje do chronicky dysfunkčních vztahů), Ambrosius (*Dante's Cove*), Ricky (*Noah's Arc*; postava, která se opět v průběhu narativu série promění a vstoupí do konvenčně pojatého vztahu) ad.

6.6 Zločiny z nenávisti/ šikana

Dalším poměrně ignorovaným tématem do příchodu stand point seriálů byly tzv. hate crimes a gay bashing, zločiny z nenávisti či fyzický útok na osobu s alternativní sexuální orientací. Slovní napadání a psychická šikana se už objevily v původní verzi *Queer as Folk*, v té americké se ale stal fyzický útok na jednoho z protagonistů klíčovou událostí zásadně ovlivňující celý narativ *Queer as Folk*. Kromě této události americká verze pravidelně reflektovala šikana i další útoky na členy LGBTQ subkultur v diegetickém světě seriálu, některé dokonce končící i smrtí.

Takto vyhraněnou podobu můžeme přičítat i kontextu vzniku a původu seriálu. Šikana na amerických středních školách byla a zejména v současnosti je hojně diskutovaným tématem (projekty *NOH8* nebo *It Gets Better* přímo cílí na gay a lesbické dospívající ve snaze pomoci jim bojovat proti šikaně a zabránit v poslední době hodně medializovaným sebevraždám šikanovaných LGBTQ teenagerů na amerických středních školách), ve fikční televizní tvorbě se s ní ale systematicky příliš neworkovalo. Koncem 90. let navíc došlo k vraždě Matthew Sheparda, mladého gay studenta, který byl skupinou svých vrstevníků zavražděn kvůli své sexuální orientaci. Čin byl ve své době hojně medializován a americká verze *Queer as Folk* se k němu vrací opakovaně nejen v rámci dialogu, ale také scénami tryzen nebo explicitním napadením několika gay postav.¹³² Stejný postoj vůči hate crimes a gay bashing zaujímá např. i *Noah's Arc*, *Rick&Steve: The Happiest Gay Couple in All the World*, *The L Word* (tady se šikana týká zejména transgender postavy Moiry/ Maxe) nebo *Queer Duck*.

6.7 „Pink Money“

Pojem „pink money“ odkazuje ke komodifikaci LGBTQ identit a využívání jejich kupního potenciálu kapitalistickou společností. Na tento aspekt na metaúrovni navazují i všechny stand point seriály jako zboží primárně cílené na LGBTQ subkultury. Na úrovni narativu se pak často soustředí na téma utváření zboží pro

¹³² JEDLIČKOVÁ, *Etapy zobrazování LGBT postav v TV seriálech a sériích*, cit. 3, 101 s.

LGBTQ komunity, od přípravků na udržování váhy, přes zkrášlovací kosmetiku až po mediální průmysl.¹³³

V obou verzích *Queer as Folk* např. protagonista Stuart/ Brian pracuje v reklamní společnosti, která utváří trendy v prodeji zboží LGBTQ minoritám. Několikrát je subverzivně divákům podsouváno, že svět reklamy je jen iluze, stejně jako je iluzí i svět seriálu, na který se sami dívají. Davis v knize *Queer as Folk* trefně poznamenává, že americká verze *Queer as Folk* je sama součástí popkultury, kterou zobrazuje ve svém diegetickém světě, a že ona popkultura, která byla ve své době silně kritizována ve vztahu k zobrazování LGBTQ minorit v seriálu, dovoluje vytvořit seriál typu *Queer as Folk* právě proto, že ji tak dobře reflektuje.¹³⁴

¹³³ SKOVER, David, M. – TESTY, Kellye, Y. LesBiGay Identity as Commodity. *California Law Review*, 90, 2002, vol. 1, p. 223-255.

¹³⁴ DAVIS, cit. 15, 138 p.

7. Stand point seriály a kritika mediální konstrukce LGBTQ identit

Svým charakterem mají stand point seriály potenciál nejen zviditelnit společenské normy a stereotypy týkající se alternativních sexuálních minorit, potažmo i heterosexuálních identit, ale také upozornit na proces jejich konstrukce jako na umělý akt vytvářený kulturou a společností, tj. lidmi. Jedna z hojně reflektovaných oblastí jsou média, zejména pak televize a film. Řada stand point seriálů (nikoli všechny), zejména pak ty, které řadím mezi tzv. legitimizační stand point seriály a série, tak odráží a zároveň podryvá proces vzniku mediálních stereotypů LGBTQ minorit (*Queer as Folk*, *The L Word*, *Lip Service*, *Exes&Ohs*). Využívají přitom své pozice jako součásti této mediální konstrukce a zviditelňují praktiky mediálního světa v interakci s minoritami.

V kontextu takovýchto seriálů je toto zviditelnění vnímáno jako veskrze politický akt, kterým je jednak implicitně vysloven názor tvůrců na zobrazované praktiky, jednak je odkrýván soukromý svět médií, který divákům obvykle zůstává uzavřen. Uplatňuje se tu především princip reciprocity perspektiv, kdy je daný televizní seriál součástí konstrukce LGBTQ identit v médiích a zároveň tyto konstrukce nabourává tím, že je ukazuje na odiv. Tento (politický) akt je proto vlastní především stand point seriálům legitimizačním, ačkoli se u nich vyskytuje v různé míře. S reflexí médií a jejich vztahu k LGBTQ minoritám se ale můžeme setkat u všech stand point seriálů, rozdílem je různá míra a forma práce se zviditelněním mediální konstrukce alternativních sexuálních identit. Kromě narativních linií, které situují hrdiny a hrdinky přímo do mediálního (televizního, radiového nebo filmového) světa, pracují stand point seriály s intertextuálními odkazy (nejčastěji aluzemi či citacemi) na televizní seriály nebo ikonické filmy spojené s LGBTQ subkulturou, nejčastěji snímky z období klasického Hollywoodu. Jako postmodernistické mediální pořady využívají i předchozí znalosti diváků a jejich obeznámenosti s LGBTQ subkulturou a využívají záměrně i cameo rolí ikonických herců a hereček, které obvykle odkazují k dalším kultovním snímkům nebo seriálům tematicky zaměřeným na LGBTQ subkultury. Některé stand point seriály samy takové ikonické osobnosti vytvořily (zejména seriály *Queer as Folk*:

The Original Series a *Queer as Folk US* nebo *The L Word* a *Noah's Arc*), čehož jiné stand point seriály využívají a propojují na implicitní úrovni zdánlivě nesourodé významové celky dvou fikčních světů skrze jednoho herce či herečku (např. cameo role Thei Gill z *Queer as Folk US* v seriálu *Dante's Cove*, Peter Paige z *Queer as Folk US* v seriálu *Rick&Steve: The Happiest gay Couple in All the World* nebo Jensen Atwood z *Noah's Arc* v *Dante's Cove*).¹³⁵ Nejedná se o crossovery (tj. explicitní propojení dvou fikčních světů na úrovni narativu v jednom ze seriálů, či v obou), ale o odkazy a propojení na významové úrovni, kdy jedna osoba/ LGBT ikona odkazuje k řadě dalších mediálních textů, jejichž je buď součástí, nebo na ně v některém z jiných fikčních světů odkazuje (např. postava Briana Kinneyho implikovaná skrze herce Galea Harolda odkazuje nejen ke *Queer as Folk*, ale také k hodnotám a významovým rovinám, které tento seriál, potažmo sama postava, nabízí).

Převrácením perspektiv a povýšením subverzivního paradigmatu mediální konstrukce alternativních sexuálních menšin do pozice dominantního a přesunutí heteronormativního paradigmatu do pozice subverzivního umožňuje tvůrcům stand point seriálů ukázat tyto praktiky zevnitř mnohem lépe, než kdyby se o to pokoušeli z pozice dominantního heteronormativního paradigmatu. V této pozici normy, které považujeme za „přirozené“ a „normální“, působí nepatřičně až směšně a jsou tudíž lépe rozpoznatelné. Mediální konstrukci LGBTQ identit a její kritice se ze stand point seriálů nejvíce věnuje americká verze *Queer as Folk* (zároveň dle mého názoru nejvíce politicky a tudíž kontroverzně orientovaný stand point seriál)¹³⁶, která reflektuje několik úrovní mediální reprezentace najednou (kromě fikční a faktuální televize také komiks, film, literaturu, malířství a fotografii, především ale reklamní průmysl, který je zastoupený v seriálu skrze hlavní postavu Briana Kinneyho, jenž nejprve zastává místo copywritera a posléze se stává také majitelem reklamní společnosti specializované na

¹³⁵ Cameo rolí využívají také některé webseriály, které jsou zařaditelné do kategorie stand point (ačkoli se jim v této práci nevěnuji). Např. *In Between Men* obsadilo v epizodní roli Michelle Clunie, která ztvárnila jednu z pravidelných vedlejších postav *Queer as Folk US*, Melanie Marcuse.

¹³⁶ Ačkoli z britského i amerického *Queer as Folk* vychází všechny stand point seriály a série a řada heteronormativních seriálů s LGBTQ postavami a tématy, žádný nebyl dle mého názoru do této chvíle schopen překonat obě tyto verze v jejich kontroverznosti a politických stanoviscích. Britská verze se navíc jeví umírněnější než americká, což je způsobeno jiným kontextem vzniku (nikoli fakticky nižší mírou kontroverze (vzhledem k soudobé (ne)reflexi LGBTQ identit v médiích se existence britské verze *Queer as Folk* rovná téměř zázraku) – ve Velké Británii jsou LGBTQ identity zobrazovány obvykle jinak než v americké seriálové produkci, viz kapitola *Britské a americké televizní vysílání v kontextu vzniku stand point seriálů*.

LGBTQ minority) a jako první americký seriál s dominantně gay a lesbickými postavami a LGBTQ tematicky zaměřeným narativem se současně stává ustanovitelem některých stereotypů a typů konstrukcí, které jsou dále využívány nejen stand point seriály (např. nonkonformní promiskuitní hrdina, gay pride jako oslava alternativní identity, diverzita LGBTQ subkultur ad.). Dominantním tématem *The L Word* je především mužský pohled (gaze) na lesbické ženy, či ženy obecně. Téma prostupuje všemi sezonami, ať už jako součást hlavního narativu nebo jako krátká scénka před úvodní titulkovou sekvencí. teoreticky a teoretici píšící o *The L Word* často upozorňují, že drama samo je konstruováno tak, aby vyhovovalo mužskému pohledu, aby mužského diváka vtáhl do fantazijního světa dvou a více krásných žen, nikoli jako lesbické drama určené primárně lesbickým divačkám.¹³⁷ Pominu-li fakt, že tyto závěry jsou většinou založené na zhlédnutí pouhé jedné sezony *The L Word*, je třeba také poznamenat, že formu reprezentace mužského pohledu v *The L Word* je možné chápat jako subverzivní taktiku, skrze kterou je onen gaze zviditelňován a vztah mezi pozorovatelem a pozorovanými je jednak a) odhalen, b) jednak poskytnut k reinterpretaci. např. v první sezoně se jedna z předtitulkových úvodních scén věnuje natáčení pornografického filmu. Na scéně vidíme dvě mladé dívky oděné do školních uniforem, které se vzájemně hladí a líbají. V zrcadle se mihne odraz kamery a natáčecího štábu, který dá divákovi najevo, že je přítomen natáčení porno videa. K této scéně se narativ vrací v jedné z posledních sekvencí epizody, kde se divák dozvídá, kdo byla jedna z akterek a jak se do takové situace dostala. Takovýmto způsobem pracuje *The L Word* s motivem mužského pozorování dvou a vícero žen pravidelně. Prostřednictvím kontextu zdánlivě nepotřebné scény si jako diváci uvědomujeme předvedené stereotypy a jsme schopni je lépe identifikovat v následujících sekvencích, případně jiných fikčních pořadech. Proto nevnímám používání motivu mužského sledování žen v *The L Word* prvoplánově jako nedůslednou a podbízivou taktiku k získání mužských diváků, nýbrž jako subverzivní snahu po zviditelnění stereotypů užívaných v mediální reprezentaci LGBTQ minorit, v případě *The L Word* zejména lesbických žen.

Dalším seriálem, kde se uplatňuje kritika mediální reprezentace, ačkoli v jiné poloze než u předcházejících dvou pořadů, je britský *Lip Service*. Jak už jsem zmiňovala v kapitole *Britské stand point seriály*, britské pořady pracují s odlišnou

¹³⁷ AKASS – McCABE, cit. 66, 281 p.

formou zobrazování LGBTQ minorit než seriály ve Spojených státech. V případě *Lip Service* je zjevné odpolitizování témat a motivů, nicméně objevují se i témata, která alespoň v druhém plánu divákům přece jen naznačují, že LGBTQ minority nejsou ještě ve stejném postavení jako heterosexuální muži a ženy (diskriminace na pracovišti na základě alternativní sexuální orientace), byť od heteronormativních vztahových dramát se *Lip Service* v zásadě odlišuje zejména tím, že hlavními hrdinkami jsou lesbické a bisexuální ženy. Z hlediska mediální reprezentace využívá *Lip Service* téma již mnohokrát reflektované nejen ve stand point seriálech a sériích, a sice coming out mediální hvězdy. V případě narativu *Lip Service* zcela jistě nevíme, jaké je postava moderátorky zábavné talk show sexuální orientace, dílem proto, že pro narativ to není podstatné, víme ale, že má současně vztah jak s mužem, tak se ženou, z čehož její partnerka, jedna z hlavních postav seriálu Tess, usuzuje, že moderátorka je lesba, která se bojí projít coming outem. Důvodem obav má být alespoň podle narativu seriálu její publicita zapříčiněná oblíbeností pořadu a jeho moderátorské dvojice. *Lip Service* tak naráží na téma veřejného coming outu v neoliberalní společnosti, který by sám o sobě neměl být problémem, ale jak společnost, tak osoba, které se tento proces týká, vnímají akt coming outu jako zjevný problém. Přestože aspekt mediální reprezentace a mediálního postoje k vyoutovaným celebritám se v *Lip Service* pohybuje v druhém až třetím plánu (důraz je kladem především na rozpolcenost moderátorky, nikoli na její ukotvení v rámci mediálního světa, byť ji zároveň tato spojitost v kontextu dílčího narativu definuje), považují tuto narativní linii za subverzivní postoj vůči stále přetrvávající snaze mediálního průmyslu působit heteronormativně¹³⁸ (ačkoli v několika posledních letech se projevuje i opačná tendence, a sice prostřednictvím otevřeně gay a lesbických mediálně známých osobností působit na veřejnosti liberálně, „hip“ a „cool“).

Vzhledem k tomu, že nejvíce kriticky se k reprezentacím LGBTQ identit v médiích vyjadřuje seriál *Queer as Folk* (US), případně *The L Word*, věnuji následující podkapitoly některým konkrétním případům takovéto kritiky. Na mysli mám především fiktivní mýdlovou operu „Gay as Blazes“ (zjevná subverze nejen na americké denní

¹³⁸ Např. v tisku se stále objevují informace o tom, že herci a herečky, které chtějí mít veřejný coming out, dostávají od svých kolegů rady, aby se takového jednání zdrželi, protože jim to může zničit kariéru. Viz. Kieron Richardson: „Other Gay Actors Warn Me Not To Come Out“ [online]. PinkNews.com, August 15, 2011 [citováno 22. 1. 2012]. Dostupné z WWW: <<http://www.pinknews.co.uk/2011/08/15/kieron-richardson-other-gay-actors-warned-me-not-to-come-out/>>

seriály a „pozitivní“ reprezentace LGBTQ identit, ale na samotný *Queer as Folk*), fiktivní, leč reálným pořadem *Queer Eye For Straight Guy* inspirovaný, magazín „Queer Guy“ (*Queer as Folk*), „Rage“, fiktivní komiks s hlavními gay hrdiny, alteregy tří hlavních představitelů *Queer as Folk* a „The Lez Girls“, fiktivní hollywoodský film, ke kterému napsala scénář a nakonec ho i režírovala jedna z hlavních postav *The L Word*, Jenny Schecter a který chápu jako ironický komentář k reprezentaci LGBTQ minorit hollywoodskou kinematografií.

7.1 Gay as Blazes

Fiktivní mýdlová opera „Gay as Blazes“, kterou představila druhá řada americké verze *Queer as Folk* byla uplatněním principu seriálu v seriálu. Tvůrci tak nastavili zrcadlo nejen fikčnímu mediálnímu světu, ale také sami sobě. Seriál byl ironickou připomínkou toho, jak se pracuje s LGTBQ minoritami v amerických médiích a jakou mají tyto uměle vytvářené obrazy odezvu u diváků, potažmo kritiků.

Předobrazem pro „Gay as Blazes“ byl nejen název *Queer as Folk*. Většina hlavních postav (tj. postav z *Queer as Folk*), řadových Američanů a hlavně gayů a leseb, byla jeho fanoušky. Jak se ukazuje v jedné z úvodních scén 3. dílu 2. sezony, „Gay as Blazes“ jsou hojně sledovaným seriálem jak v soukromí obývacích místností, tak na veřejnosti. Protagonisté se dívají na jeden z dílů v přeplněném baru Woody a doslova visí postavám seriálu na rtech (podobně jako diváci a divačky skutečného *Queer as Folk*). Když jeden z hrdinů, Brian Kinney, vypne znechuceně dálkovým ovladačem díl těsně před další reklamní pauzou se slovy: „Blaze this!“ a připraví přisedící baru o dílčí narativní klimax, málem se se zlou potáže. Jeho přátelé i zbytek baru se s ním pustí do poměrně bouřlivé diskuze o reprezentaci LGBTQ minorit v televizi. Brianovo stanovisko je zřetelné, stejně jako je zřejmé stanovisko *Queer as Folk*: gay a lesbické postavy jsou v televizních seriálech zobrazeny tak, aby neurazily heterosexuální diváky a zároveň pobavily konzervativní část LGBT subkultur, která se nerada spojuje s alternativními proudy v rámci svých vlastních komunit. Postavy jsou desexualizované, nudné, přemrštěně sofistické, se silnou vírou v Boha a morální zákony, a spolu se svými nejbližšími přáteli tvoří dokonalou ukázkou castingu dle vzoru americké politické

korektnosti. Postavy jsou rasově a etnicky různorodé, jedna z nich je dokonce na vozíku, ústřední pár žije jedenáct let v přísně monogamním vztahu (věc neuvěřitelná zejména pro Briana Kinneyho, patrně nejpromiskuitnější postavu v historii LGBTQ seriálů), jinými slovy postavy z „Gay as Blazes“ jsou uhlazenou fantazií, která je divákům předkládána jako norma a ideál zároveň. Všichni návštěvníci baru, bez ohledu na gender nebo sexuální orientaci, touží zažít to, co postavy z jejich oblíbeného seriálu, nikdo (kromě postavy Briana) ovšem kriticky nereflektuje, co jim seriál nabízí za hodnoty a obrazy LGBTQ minorit.

Samotné poselství „Gay as Blazes“ je zpochybněno ještě v témže díle, když postava Emmetta Honeycutta získá brigádu v jedné domácnosti, nápadně se podobající té ze seriálových „Gay as Blazes“. V narativu *Queer as Folk* se tak uplatní pro seriál typická komika a smysl pro ironii a subverzi, když Emmett nejprve spojuje své sny a touhy utvrzované fikčním seriálem s „reálným“ párem monogamních manželů a po zjištění, že veřejná image manželů se zásadně liší od jejich soukromí, se následně vrhá od vytouženého snu pokládaného za realitu k ryze fikčnímu světu gay porna, u kterého ví s jistotou, že je konstruktem a tudíž jeho sny o zářivé budoucnosti nemůže nijak nabourat.

Queer as Folk tak ve své době trefně popsal všechny „nešvary“ reprezentací LGBTQ minorit v americké TV v rámci jedné epizody. Byl totiž prvním americkým seriálem, který LGBTQ postavy představil jako komplexní charakter s vlastní narativní linií, která by nezávisela na heterosexuálních postavách.¹³⁹

*„Pokud vezmeme v úvahu potenciál britského originálu, snad nejdůležitějším aspektem, kterým americká verze *Queer as Folk* přispěla ke „gay televizi“ bylo, že rozhodně dokázala, že životy leseb a gay mužů mohou být narativizované, formované do epizodické struktury – a že by mohly oslovit pravidelné publikum, které by seriál dokázalo patřičně ocenit. Soběstačný svět *Queer as Folk* – kromě Debbie nejsou jeho součástí téměř žádné heterosexuální postavy – poskytly dostatečné množství příběhů a zápletek na to, aby se seriál mohl vysílat pět let.“¹⁴⁰*

Glyn Davies zároveň upozorňuje, že sám *Queer as Folk* paradoxně některé stereotypy zobrazené v „Gay as Blazes“ naplnil. *„Ironií je, že na konci 5. sezony téměř všechny hlavní postavy z *Queer as Folk US* byly usazené v monogamních vztazích, měly děti a*

¹³⁹ JEDLIČKOVÁ, *Tři etapy zobrazování LGBT postav v TV seriálech a sériích*, cit. 3, 101 s.

¹⁴⁰ DAVIS, *cit.15*, p. 124.

opustily postupně barovou a klubovou scénu tím, že se odstěhovaly na předměstí.“¹⁴¹ Nutno ovšem podotknout, že postavy zaznamenaly v průběhu 5 sezon značný vývoj a prošly si řadou událostí, které změnily jejich priority. Tím, kdo opustil klubovou scénu, byla především postava Michaela, nejlepšího kamaráda Brianna Kinneyho a zároveň pomyslný vypravěč seriálu. Zbylé postavy buď na předměstí a v monogamních vztazích existovaly už od začátku seriálu (ani u jednoho partnerství však nebyl vztah plně monogamní v průběhu všech 5 sezon) nebo zůstaly v blízkosti Liberty Avenue, fiktivní čtvrti, kde se *Queer as Folk* odehrává po většinu fabule a tím pádem i nablízku klubové scény. Daviesův závěr pak zcela popírá ústřední dvojice Brian Kinney a Justin Taylor, kteří navzdory očekávání diváků vytváří zcela nekonvenční partnerský vztah bez klasického hollywoodského happy endu (a nabourávají tím jak standardy žánru prime-timové mýdlové opery v heteronormativním pojetí, tak v pojetí seriálů a sérií, které pracují s gay postavami a tématy; podobné nekonvenční zakončení partnerského vztahu můžeme najít ve stand point seriálech jenom v britské verzi *Queer as Folk*, kde má ale zcela jiné vyznění). Na rozdíl od „Gay as Blazes“ má tak americká verze *Queer as Folk* silně subverzivní potenciál jednak vůči soudobým (a v řadě případů i vůči současným) reprezentacím LGBTQ identit ve fikční televizi, jednak podrývá ukončením jedné z hlavních narativních linií i tradiční televizní žánr (převzatý z rozhlasu) mýdlové opery, případně vztahového dramatu v podání americké televize.

7.2 Queer Guy

„Queer Guy“ je dalším fikčním pořadem, který představila americká verze *Queer as Folk*. Byl reakcí na zábavný reality TV make over magazín *Queer Eye For Straight Guy* (jinak také *Fab Five*).¹⁴² Jeho oblíbenost nejen ve Spojených státech dokládá i fakt, že v euro-americkém TV vysílání vznikla řada lokálních mutací, kde gay muži radili mužům (původní americká verze), či ženám s jejich stylem oblékání, vystupování, líčení a účesem apod.¹⁴³ V kontextu narativu *Queer as Folk* funguje „Queer Guy“ opět jako

¹⁴¹ DAVIS, cit. 15, p. 123.

¹⁴² Tamtéž, p. 123.

¹⁴³ STREITMATTER, Rodger. *From „Perverts“ to „Fab Five“*. 1. ed. New York: Routledge, 2009. p. 137-145.

narážka a subverze na populární zobrazování LGBTQ minorit v televizním médiu, resp. na oblíbené obrazy těchto minorit, které ovšem neodrážejí „realitu“, nýbrž vykonstruovaný heteronormativní a neoliberalní společností přijatelný obraz těchto minorit.

V 1. díle 5. sezony dostává postava Emmetta Honeycutta nabídku na vlastní televizní pořad, vyplňující mezeru mezi hlavní zpravodajskou relací a sportovními zprávami na místní televizní stanici. Relace se jmenuje příznačně „Queer Guy“ a jeho náplní jsou typy pro heterosexuální muže, kteří se o sebe přestali „starat“ a následkem toho je pro ně obtížné najít si vhodnou partnerku, nebo si tu stávající udržet (obsah totožný s *Queer Eye For Straight Guy*). Jinými slovy, úlohou „Queer Guy“ je oživit vztahy heterosexuálních dvojic. Postava Emmetta je v *Queer as Folk* záměrně konstruovaná jako tzv. camp gay, ovšem v podání americké verze se značným přesahem, který opouští do té doby utvářený stereotyp femininního nezodpovědného gaye, který potřebuje nutně ochranu ostatních, více mužných postav. Ve své podstatě je postava Emmetta Honeycutta patrně mentálně nejdospělejší postavou z celého seriálu (vyjma postavy Justina Taylora, nejmladší postavy *Queer as Folk US*), svým stylem oblékání a gestikulací ale stále odkazuje k femininním stereotypům, což je producenty „Queer Guy“ vnímáno jako zábavné a funkční. Emmett se tak stává jednou z mediálních celebrit a adoruje nechtě vlastní stereotypně představovanou identitu gay muže, která pro mnohé fanoušky „Queer Guy“ představuje reálný obraz toho, jak vypadají a čím se zabývají gay muži. Narušitelem těchto konvencí je opět postava Briana, která nepřilíživě taktně upozorní Emmetta na fakt, že nereprezentuje sám sebe, ale mediálně zkonstruovaný stereotyp camp gaye, který pobaví, ale zároveň také nikoho neohrozí, tj. nenaruší v kultuře cirkulované stereotypy o LGBTQ minoritách, naopak je pomáhá dále generovat a utvrzovat. V momentě, kdy se Emmett rozhodne dokázat opak Brianova tvrzení, je nejprve důrazně upozorněn producenty „Queer Guy“, že jejich diváky nezajímá jeho soukromí ani sexuální život, a následně je propuštěn ze stanice poté, co se v přímém přenosu políbí s místní fotbalovou hvězdou.

Queer as Folk tímto způsobem upozorňuje nejen na využívání stereotypů v televizním vysílání, ale také na stále přetrvávající homofobii v kontextu tvorby

mediálních obsahů. Seriál sice skončil své vysílání před sedmy lety, v mnoha svých výpovědích ale zůstává stále aktuální.¹⁴⁴

7.3 Rage

Jednou z inovací americké verze *Queer as Folk* oproti původnímu britskému seriálu byla proměna některých zájmů hlavních hrdinů. Inovace byla nutná zejména kvůli jinému popkulturnímu kontextu, ve kterém se postavy pohybují. Zatímco v Británii postava Vincenta adoruje a sbírá vše, co se jen vzdáleně objeví v kultovním TV sci-fi *Doctor Who* (Pán času), v americké verzi Vincentovo alterego Michael sbírá náruživě už od dětství komiksy. Jeho nejoblíbenějším je fiktivní příběh kapitána Astra, jediného otevřeně gay komiksového hrdiny v diegetickém světě komiksů *Queer as Folk*.

Kapitán Astro odkazuje k dlouholeté tradici amerických komiksových hrdinů, kteří se stali hrdiny a vzory pro dospívající děti a zároveň odkazuje i k těm hrdinům, kteří v popkultuře absentovali, tj. hrdinům ne-heterosexuální orientace, v širším slova smyslu tak kapitán Astro překračuje hranice fiktivního komiksového díla a zviditelňuje charakter popkulturních hrdinů a identifikačních vzorů pro děti a dospívající, přičemž zřetelně poukazuje na skutečnost, že takovíto hrdinové existovali výlučně jen v heterosexuální podobě, tj. ustanovovali heterosexuálnost jako jedinou možnou a přípustnou normu skrze tvorbu a utvrzování popkulturních odkazů. Prostřednictvím Michaela ale divák zároveň přichází na to, že komiks/ popkulturní komunikát, ať už s heterosexuální postavou nebo homosexuální, potažmo i s transgender postavou, sám o sobě slouží ke generování identifikačních vzorů, které lze formou tzv. queer čtení přetvářet pro potřeby jeho čtenáře. Jestliže tak absentují identifikační vzory, existují ve své podstatě dvě cesty, jak se s nastalou situací vyrovnat (*Queer as Folk* reflektuje obě): a) prostřednictvím queer čtení vnímat postavu či narativ jako queer/ gay (od kostýmu postavy až po situace, do kterých se dostává), b) vytvořit si vlastní identifikační vzor.

Ve 2. sezoně *Queer as Folk* Michael zjistí, že komiks Kapitán Astro byl ukončen. Jediný otevřeně gay hrdina komiksového světa, se kterým byl Michael

¹⁴⁴ Více viz JEDLIČKOVÁ, *Tři etapy zobrazování LGBT postav v TV seriálech a sériích*, cit. 3, 101 s.

obeznámen, už neexistuje a protagonista to vnímá jako svého druhu kolaps části jeho vlastní osobnosti. Po několika epizodách se nicméně odhodlá za pomoci další postavy, talentovaného malíře Justina vytvořit vlastní komiks, inspirovaný hlavním hrdinou Brianem a pojmenovaný příznačně Rage (Hněv). "

Rage symbolizuje a odráží nejen životní události hlavních hrdinů (mnoho komiksových postav je explicitně inspirováno lidmi, se kterými protagonisté přicházejí do kontaktu), ale také situaci uvnitř LGBTQ subkultur obecně. Objevuje se totiž ve chvíli, kdy se začíná zintenzivňovat politický/angažovaný tón celého seriálu a vyslovuje se přímo k událostem jednak diegetického světa *Queer as Folk*, jednak „reálného“ světa Bushovy administrativy po útocích z 11. září 2001. Rage je jako gay superhrdina odvážný a schopný bojovat i s tím největším zlem, ať už jsou to lidé šikanující gay teenagery, užívání doppingu nebo posilující volební preference homofobního kandidáta na starostu Pittsburghu (implicitně zastupujícího ideje konzervativní Republikánské strany, v jejímž čele stál v dané době prezident Bush jr.).

7.4 The Lez Girls

Americký stand point seriál *The L Word* reflektuje především způsoby konstrukce lesbické identity v médiích. Krom výše zmíněného tématu mužského pohledu se ve dvou sezonách (5. a 6.) věnuje i klasickým stereotypním konstrukcím lesbické identity v hollywoodské kinematografii. A to zejména prostřednictvím principu filmu ve filmu, nebo přesněji řečeno filmu v televizním seriálu.

„The Lez Girls“ (Lesbické dívky) je koncept, který prosazuje jedna z hlavních hrdinek seriálu, Jenny Schecter. Jako spisovatelce je jí umožněn vstup do světa hollywoodského natáčení a dívka tak postupně realizuje svůj sen natočit film o svých známých, „kamarádkách“. Téma filmu o lesbách je na první pohled lákavé po producenty, záhy se ale stejně jako Jenny a zbylé protagonistky dozvídáme, že představy korespondentů o lesbách nekorespondují s představami leseb o lesbách. *The L Word* zdařile zviditelňuje konstrukty, které panují v procesu vnímání identity z minimálně dvou odlišných perspektiv, perspektivy heterosexuálního muže/ filmového producenta, resp.

normotvorného konvenčního hollywoodského studia a lesbické/ bisexuální/ queer ženy, která má zcela odlišnou zkušenost s identitou lesby, než jakou mají představitelé studia.

Z původně inovativního snímku o životě skupiny leseb na los angeleském předměstí se nakonec stává konvenční příběh o krásných lesbách (lipstick lesbiens), které jsou nazírány pohledem muže ukájejícího svoji touhu přiživovanou heterosexuálním pornem se dvěma mazlivými ženami čekajícími na pana Pravého. *The Lez Girls* tak paradoxně fungují podobně jako *Gay as Blazes* v *Queer as Folk*. Obracejí se k popkultuře a konvencím mediálních konstrukcí LGBTQ minorit, zároveň ale mívá i do vlastních řad. V případě *The L Word* je kritika navíc opodstatněnější než u *Queer as Folk*, neboť seriál byl původně stanicí Showtime propagován stejně jako *The Lez Girls*, a sice seriál, kde si své najdou jak lesbické ženy, tak heterosexuální muži.¹⁴⁵ Paralely pak můžeme najít i v celkovém vzezření protagonistek, téměř výhradně tzv. lipstick lesby, tj. silně femininní a „hollywoodsky“ krásné ženy, nebo ve výrazném odpolitizování (oproti americké verzi *Queer as Folk*) témat, pozornost se soustředí spíše na feministické hnutí a různé feministické proudy, naopak současná americká politika je sice reflektována, nicméně v mnohem menší míře než u již zmiňovaného *Queer as Folk*.

Symbolické je i celkový osud filmu, který je sice přes značné produkční obtíže dotočen, má ovšem zcela jinou, konvenční, podobu, než jakou měl původně mít a jediný negativ shoří na půdě režisérky, tudíž nenávratně mizí i to málo lesbické reprezentace, která se měla možnost do médií dostat, v byť zcela jiné podobě, než bylo na začátku zamýšleno. Tento narativ odráží i stav současné reprezentace lesbické identity v americké a britské fikční TV, kde pravidelné lesbické postavy existují jen v ojedinělých případech (výjimkou jsou např. stand point seriály *Lip Service* a *Exes&Ohs*, donedávna také *Skins*, *Pretty Little Liars* nebo *Grey's Anatomy/Chirurgové*).

¹⁴⁵ AKASS – McCABE, cit. 66, 281 p.

Závěr

Obecným cílem práce bylo detailně charakterizovat tendenci v zobrazování LGBTQ identit a minorit pojmenovanou souhrnně jako tzv. stand point seriály a série, které se objevily v britském a americkém fikčním televizním vysílání roku 1999 a s menší intenzitou jsou některé z nich vysílány dodnes. Práce navazuje a prohlubuje poznatky z bakalářské práce *Tři etapy zobrazování LGBT postav v TV seriálech a sériích* a nahlíží na tzv. stand point seriály jako na projev neoliberální politiky a snahy získat skrze nové metody reprezentace LGBTQ minorit v TV tvorbě nová publika pro dané TV stanice (BBC3, Channel4, Showtime, Here!, Logo TV). Vedlejším projevem prosazení do té doby netypické reprezentace LGBTQ minorit je pak už v bakalářské práci zaznamenaná změna v zobrazování LGBTQ identit ve fikční euro-americké TV tvorbě. Za stand point seriály a série považuji britskou a americkou verzi *Queer as Folk* (Velká Británie, 1999; USA, 2000-2005), *The L Word* (Láska je láska, USA, 2003-2009), *Lip Service* (Velká Británie, 2011-?), *Exes&Ohs* (USA, 2007-?), *Queer Duck* (USA, 2000), *Rick & Steve: The Happiest Gay Couple in All the World* (USA, 2007-2009), *Dante's Cove* (USA, 2005-2007), *The Lair* (USA, 2007-2009), *Noah's Arc* (USA, 2005-2006) a *The DL Chronicles* (USA, 2005).

Dílní pohnutkou pro vznik této úzce zacílené práce byla absence jakéhokoli odborného i populárně-teoretizujícího textu o seriálech, které označuji jako stand point. V literatuře se sice objevují články a monografie o *The L Word* a *Queer as Folk* (US i britský originál, který je v odborné literatuře preferovanější), menší množství je věnováno také *Noah's Arc* jako prvnímu výhradně gay seriálu s afroamerickým obsazením a zmínku najdeme i o *The DL Chronicles* (v současné době vzniká také komparačně pojatý text o *Lip Service* a *The L Word* od Fay Davis), neexistuje ale text, který by se věnoval podobnosti všech mnou zmíněných seriálů nebo text, který by je řadil do jedné kategorie a zabýval se jejich charakterizací. První dva stand point seriály byly vysílány krátce po sobě v letech 1999-2000 (*Queer as Folk*), kdy soudobá televizní a politická kultura nenaznačovala, že by mohl vzniknout televizní projekt alespoň vzdáleně podobný stand point seriálům a sériím. Oba projekty byly svého druhu riskem

televizní produkce, který se nejen vyplatil z marketingového hlediska, ale také natrvalo ovlivnil reprezentaci LGBTQ minorit a identit ve fikční euro-americké televizní tvorbě. Právě z tohoto důvodu jsem považovala za nutné a žádoucí se takovými seriály věnovat a pokusit se interpretovat stand point tvorbu v kontextu jejího vzniku a působení.

S ohledem na neexistenci prací věnujících se této kategorii jako celku bylo třeba také osvětlit pojem stand point, důvody jeho užívání a jeho spojitost s charakteristikami sledovaných seriálů. Nutnost zvolit vlastní terminologii byla způsobena především nesystematickým užíváním různých pojmů pro označení seriálů reprezentujících LGBTQ minority a identity z pozice ne-heterosexuálního paradigmatu (např. gay themed drama nebo homonormativní seriál). S tím souvisí i potřeba přehledně reflektovat a vyhodnotit prameny a zdroje práce, neboť ta se ocitá na pomezí několika různorodých oborů a je zařaditelná k tradici textů vzešlých a inspirovaných teoriemi kulturních studií. Identity, které jsou předmětem této práce, jsou tedy nazírány jako uměle utvářené konstrukty, jejichž výslednou podobu formuje střet dominantních a subverzivních ideových stanovisek dané společnosti, stejně jako procesy v kontextu mediální produkce seriálů a jejich vztah k soudobé politické situaci, které jsou opět součástí ideologie dané společnosti.

Kromě historického a socio-politického kontextu vzniku a vysílání stand point seriálů a kontextu televizní produkce takovýchto pořadů (zejména pak cenzurních opatřeních užívaných ve vztahu k LGBTQ identitám v TV) jsem se soustředila na oblast reprezentace LGBTQ identit, způsob zpracování tématu heteronormativity ve stand point seriálech a motiv kritického a subverzivního nahlížení na mediální konstrukce LGBTQ identit ve fikční TV tvorbě. Identifikovala jsem především rozdíl v reprezentaci sledovaných identit v závislosti na lokalitě, tj. seriály pocházejících z Velké Británie (*Queer as Folk* a *Lip Service*) používají jiných taktik k subverzi heteronormativity a reprezentaci LGBTQ minorit než seriály americké. Místní publika (oba pořady cílí na dospívající a mladé vzdělané neoliberálně orientované diváky) nepovažují alternativní sexuální orientace za kategorii hodnou společenské ostrakizace nebo něco, co by mělo být problematizováno. Současně také preferují zábavné pořady s inteligentním obsahem, což dává v kontextu reprezentací LGBTQ identit prostor jednak pro reflexi diverzity daných subkultur, jednak umožňuje reprezentovat dané minority

prostřednictvím asimilace do heteronormativní společnosti a nazírat ji „neproblematicky“ z perspektivy těchto menšin, zároveň však občas i upozornit na stále nerovný vztah mezi reprezentací heterosexuálních postav a postav s alternativní sexuální orientací (v britské seriálové tvorbě se ale posledně jmenovaná tendence objevuje pouze výjimečně). LGBTQ postavy jsou ve stand point seriálech zobrazovány stejně jako postavy heterosexuální, s tím rozdílem, že zcela dominují narativu. Zápletky jsou totožné jako u heteronormativních pořadů, jen postavy jsou jiné sexuální orientace. Jak zmínila tvůrkyně lesbického stand point seriálu *Lip Service* Harriet Braun, takové pořady nejsou politicky angažované, nýbrž jsou stejnými vztahovými dramaty jako heteronormativní pořady, s výjimkou toho, že hlavními postavami jsou lesby nebo gay muži a jejich sexuální orientace většinou nijak nedeterminuje podobu narativní linie.

U amerických stand point seriálů je situace odlišná. Důraz je kladen především na politický postoj seriálů, pramenící jednak z kontextu vzniku těchto pořadů (všechny byly vysílány nebo začaly být vysílány v době, kdy ve Spojených státech vládla Republikánská strana v čele s prezidentem Georgem W. Bushem a kdy docházelo k přijímání konzervativních zákonů týkajících se alternativních sexuálních minorit (ve Velké Británii byly v té době vládnoucí vrstvou neoliberalní politici v čele s Tony Blairem), jednak z odlišných zákonů o televizním vysílání a odlišného způsobu financování televizní tvorby. Ve Spojených státech je televizní obsah výrazně ovlivňován specializovanými lobbistickými skupinami, donátory a sponzory pořadů a v neposlední řadě také vládními orgány určenými ke kontrole televizního vysílání. V Británii panuje odlišný systém, který médiím umožňuje pracovat trochu jiným způsobem než v USA. Řada stand point seriálů v čele s nejkritičtější *Queer as Folk* tak přímo komentuje politické směřování soudobé Bushovy vlády na poli sexuálních menšin, stejně jako kritizuje způsoby konstrukce LGBTQ postav v médiích. Kvůli zvolenému tónu pořadů tak přináší na televizní obrazovky kontroverzní a dříve neviděná témata (HIV/AIDS, gay muži a ženy jako sexuální bytosti, gay bashing, zločiny z nenávisťi, diskriminace na pracovišti atd.) a ukazuje gay a lesbické postavy jako komplexní charaktery (stejně jako britské pořady), které dokážou divácky zaujmout nejen alternativní sexuální minority, ale také heterosexuální publika, především pak heterosexuální neoliberalně orientované ženy, na které do té doby

televizní produkce značně pozapomínala.¹⁴⁶ Objevují se ovšem i seriály, které využívají spíše britského modelu, leč v mnohem méně kvalitní formě a obsahu kvůli své podfinancovanosti. Jedná se především o pořady kabelových televizí Here! a Logo TV, které jsou přímo specializované na LGBTQ minority (*Dante's Cove*, *The Lair*). Existence takového typu televizních kanálů by byla před rokem 1999 také nemyslitelná a jen dokládá důležitost stand point seriálů a sérií ve vztahu k reprezentacím LGBTQ minorit na televizních obrazovkách. Narušuje totiž do konce 90. let 20. století dominující představu, že pořady o LGBTQ minoritách budou nevýdělečné a pro diváky nezajímavé (s ohledem na to, že konzumenti jsou většinou heterosexuální; např. se vůbec nepočítalo s tím, že by takovéto typy pořadů mohly heterosexuálního diváka zaujmout). Oba typy stand point seriálů, jak americké, tak britské, pak pracují až na výjimky s esencialisticky chápanou identitou, která slouží jako obhajoba existence a požadavku zrovnoprávnění pro dané skupiny lidí. A zcela odmítá koncept výlučně „pozitivního“ obrazu LGBTQ postav, přičemž vytváří celou řadu památných charakterů, které se neomlouvají za svou sexuální orientaci, dělají chyby a chovají se leckdy nepřístojně, jinými slovy jsou konstruovány tak, jak jsou konstruovány i postavy heterosexuální v heteronormativních seriálech a sériích.

V současné době se vysílají pouze dva stand point seriály, britský *Lip Service* a americké *Exes&Ohs*, oba reflektující především lesbickou identitu, oba využívající spíše asimilačního konceptu, než vzdoru vůči heteronormativní společnosti. Současně také vzniká celá řada webseriálů nabývajících charakteristik stand point seriálů a sérií, které jsou produkovány a vysílané na webu, čímž se vyhýbají systému televizní cenzury (např. *In Between Men*, *Anyone But Me*). V reprezentaci LGBTQ minorit a identit ve fikční TV tvorbě tak převládá spíše koncept asimilace LGBT postav do heteronormativních narativů, kde tyto postavy tvoří buď jednu z narativních linií, nebo jsou vedlejší doplňkovou linií k heteronormativním zápletkám. Vzrůstajícím „znovuobjeveným“ trendem je pak zařazování LGBTQ postav a narativů do fikční TV tvorby za účelem prostého zvýšení sledovanosti pořadu, snadné reklamě nebo vyvolání

¹⁴⁶ V současné době už celá řada fikčních pořadů dopředu počítá s tím, že po nasazení gay postavy do seriálu přitáhne zájem nejen LGBTQ minorit, ale také heterosexuálních žen, které svým formováním fandomů zasvěceným oblíbeným postavám dělají pořadům reklamu, navíc utváří oddanou komunitu a spotřebitelskou skupinu. (viz *Queer as Folk*, *The L Word*, *Supernatural*/ Lovci duchů, *Spartacus Vengeance*, *Days of Our Lives*/ Tak jde čas ad.)

dojmu „liberálních“ postojů tvůrců, potažmo stanice (viz *Glee*, *Days of Our Lives*/ tak jde čas atd.).

Ve vztahu ke vzniku a vysílání stand point seriálů je pak skutečnou výzvou reflexe stanovisek jejich televizních kritiků a kritiček. Tj. jaké postoje zaujímá vůči stand point seriálům soudobá i současná TV kritika. Zdá se totiž, že stand point seriály jsou kontroverzní nejen pro diváky a divačky a konzervativní politické skupiny, ale také pro samotné, zejména pak americké, televizní kritiky a teoretiky, kteří ve většině případů bez bližší argumentace adorují pořady asimilačního charakteru do heteronormativního fikčního rámce a stand point seriály kritizují za jejich „nepravdivé“ a „negativní“ zobrazování LGBTQ minorit a subkultur, aniž by ovšem upřesňovaly, co ony výtky znamenají a jak by měly stand point seriály změnit svůj obsah, aby naplnily jejich představy. Jak kvalitativní, tak kvantitativní výzkum na toto téma ale v současné době chybí, dílem patrně i proto, že postupně z TV vysílání mizí nejen stand point seriály a série, ale také fikční tvorba, která by se k reprezentacím LGBTQ minorit vyjadřovala kriticky nebo měla snahu ji pozměnit směrem k neoliberalním představám odproblematizování tématu alternativních sexuálních orientací a jejich vnímání jako „normální“ součásti společnosti.

Prameny a literatura

Prameny

Dante's Cove – USA, 2005-2007, Here!

Exes&Ohs – USA, 2007 - současnost, Logo TV

Lip Service – Velká Británie, 2010 - současnost, BBC3

Noah's Arc – USA, 2005-2006, Logo TV

Queer as Folk – Velká Británie, 1999, Channel 4

Queer as Folk – USA, 2000–2005, Showtime

Queer Duck – USA, 2000 (1999 internet), Showtime

Rick&Steve: The Happiest Gay Couple in All The World – USA, 2007-2009,

Logo TV, Teletoon

The DL Chronicles – USA, 2005, Here!

The L Word (*Láska je láska*) – USA, 2003–2009, Showtime

The Lair – USA, 2007-2009, Here!

Literatura

AKASS, Kim – McCABE, Kim. *Reading L-Word*. 1. ed. New York: I. B. Tauris, 2006.

281 p. ISBN 1-84511-179-6.

ARTHURS, Jane. *Television and Sexuality*. 1. ed. Berkshire: Open Univerzity Press,

2004. 202 p. ISBN 0-335-20975-0.

BASLAROVÁ, Iva. L Word – L slova – láska, lechtivé (scény), lobby a hlavně lesby, lesby, lesby! *Cinepur*, 17, 2009, č. 63, s. 37-38. ISSN 1213-516X.

BECKER, Ron. *Gay TV and Straight America*. 1. ed. London: Rutgers University Press,

2006, 232 p. ISBN-13: 978-0-8135-3688-0

- BENTLEY, Jon Alexander. *A Question of Queerness: Case Studies of Contemporary American TV*. 2005, Univerzity of North Texas. 104 p.
- BERGER, Peter, L. – LUCKMANN, Thomas. *Sociální konstrukce reality*. 1. vyd. Praha : Centrum pro studium demokracie a kultury, 1999. 214 s. ISBN 80-85959-46-1.
- DAVIS, Glyn. *Queer as Folk*. 1. ed. London: British Film Institute, 2007. 138 p. ISBN 978-1-84457-199-4.
- DAVIS, Glyn – NEEDHAM, Gary. *Queer TV*. 1. ed. London: Routledge, 2009. 200 p. ISBN 0-203-88422-1.
- DEAN, James Joseph. Gay and Queers: From the Centering to the Decentering of Homosexuality in American Films. *Sexualities*, 10, 2007, vol. 3, p. 363-386. ISSN 1363-4607.
- EDWARDS, Natalie. *Queer British Television: Policy And Practise, 1997-2007*. PhD Thesis, The University of Nottingham, School of American And Canadian Studies. Nottingham : 2010, 296 p.
- FAFEJTA, Martin. *Úvod do sociologie pohlaví a sexuality*. 1. vyd. Věrovany: Nakladatelství Jan Piskiewicz, 2004, 159 s. ISBN 80-86768-06-6.
- FOUCAULT, Michel. *The History of Sexuality Vol. 1*. 1. ed. New York: Pantheon Books, 1978. 164 p. ISBN 0-394-41775-5.
- FOUCAULT, Michel. *Diskurz, autor, genealogie*. 1. vyd. Praha: Svoboda, 1994, 115 s. ISBN 80-205-0406-0.
- HARRINGTON, C. Lee. Gay, Lesbian, Bisexual, Transgendered, And Queer Representations On TV. In: ANDERSEN, Robin – GRAY, Jonathan (ed.). *Battleground the Media Vol. 1,2*. 1. ed. London : Greenwood Press, 2008, 655 p.
- HEAD, W. Sydney – STERLING, H. Christopher. *TV Broadcasting: A Survey of Electronic Media*. 5. vyd. Boston : Houghton Mifflin, 1987, 604 s. ISBN 0-395-35936-8.

- CHAMBERS, Samuel, A. *The Queer Politics of Television*. 1. ed. London : I. B. Tauris, 2009. 237 p. ISBN 978-1-84511-681-1.
- CHLUMSKÁ, Eva. Queer as Folk – seriál, kde sex hraje podružnou hlavní roli. *Cinepur*, 17, 2009, č. 66, s. 15-16. ISSN 1213-516X.
- CHLUMSKÁ, Eva. *Queer as Folk: Televizní reprezentace queer tematiky*. Bakalářská diplomová práce, Filozofická fakulta UP Olomouc. Olomouc: 2008, 83 s.
- JAGOSE, Annamarie. *Queer Theory: An Introduction*. 1. ed. New York: New York University Press, 1997. 156 p. ISBN-13: 9780814742341.
- JEDLIČKOVÁ, Jana. *Tři etapy zobrazování LGBT postav v TV seriálech a sériích*. Bakalářská diplomová práce, Filozofická fakulta UP Olomouc. Olomouc: 2010, 101 s.
- MOORE, Deidre. An Irish Audience Negotiates Lesbian Visibility in The L Word: „But It Is Not a Perfect World And Not Everyone Looks Like That.“ *Socheolas, Limerick Student Journal of Sociology 1*, April 2009, vol. 1, p. 55-70.
- O'BRIAN, Jodi. *Encyklopedia of Gender and Society. Volumes 1&2*. 1. ed. Los Angeles: SAGE, 2009. 976 p. ISBN 978-1-4129-0916-7.
- PILCHER, Jane – WHELEHAN, Imelda. *Fifty Key Concepts in Gender Studies*. 1. ed. London: SAGE, 2004. 193 p. ISBN 0-7619-7035-5.
- SKOVER, David, M. – TESTY, Kellye, Y. LesBiGay Identity as Commodity. *California Law Review*, 90, 2002, vol. 1, p. 223-255. ISSN 0088-1221.
- SPARGO, Tamsin. *Foucault and Queer Theory*. 1. ed. Cambridge: Icon Books, 2000. 75 p. ISBN 1- 84046-092 X.
- STREITMATTER, Rodger. *From „Perverts“ to „Fab Five“*. 1. ed. New York: Routledge, 2009. 222 p. ISBN 0-203-88638-0.
- VAN DIJK, Teun A. Ideology And Discourse Analysis. *Journal of Political Ideologies*, 11, 2006, vol. 2, p. 115-140. ISSN 1356-9317.

Elektronické zdroje

AYERS, Dennis. *The History of TV's Gay Teens from "ATWT" to "Queer as Folk"* [online]. AfterElton.com, September 19, 2007 [citováno 12. 4. 2012]. Dostupné z WWW: <<http://www.afterelton.com/TV/2007/9/gaytvteens?page=0%2C6>>

AYERS, Dennis. *The Down-Low on "Cover"* [online]. AfterElton.com, February 21, 2008 [citováno 12. 4. 2012]. Dostupné z WWW: <<http://www.afterelton.com/movies/2008/2/cover?page=0%2C2>>

AYERS, Dennis. „*The Lair*“ *May Finally Be Worth Visiting* [online]. AfterElton.com, September 4, 2009 [citováno 22. 1. 2012]. Dostupné z WWW: <<http://www.afterelton.com/TV/2009/9/the-lair-review?page=0%2C0>>

BISS, Bill. *The Actor's Life – Catching Up with Gale Harold* [online]. RageMonthly.com, June 7, 2010 [citováno 20. 1. 2012]. Dostupné z WWW: <<http://www.ragemonthly.com/2010/06/07/the-actor%E2%80%99s-life-%E2%80%93-catching-up-with-gale-harold/>>

CAHALANE, Claudia. *Lip Service Is Groundbreaking – Whatever Its Star Says* [online]. Guardian.co.uk, October 13, 2010 [citováno 18. 4. 2012]. Dostupné z WWW: <<http://www.guardian.co.uk/commentisfree/2010/oct/13/lip-service-groundbreaking-lesbian-drama?INTCMP=ILCNETTXT3487>>

CANE, Clay. *The DL Chronicles* [online]. AfterElton.com, June 21, 2007 [citováno 12. 4. 2012]. Dostupné z WWW: <<http://www.afterelton.com/archive/elton/TV/2005/11/dlchronicles2.html>>

DAVIES, Faye. *More Than Just 'Lip Service'?: Stereotypes in Lesbian Focused Drama* [online]. FlowTV.org, August 4, 2011 [citováno 18. 4. 2012]. Dostupné z WWW: <<http://flowtv.org/2011/08/lip-service/>>

Exes&Ohs [online]. Wikipedia The Free Encyklopedia, January 21, 2012 [citováno 17. 4. 2012]. Dostupné z WWW: <http://en.wikipedia.org/wiki/Exes_and_Ohs>

GUERRA, Joey. *The DL Chronicles Features Black Men on the Down Low* [online]. AfterElton.com, November 1, 2005 [citováno 12. 4. 2012]. Dostupné z WWW: <<http://www.afterelton.com/archive/elton/TV/2005/11/dlchronicles2.html>>

HALL, Locksley. *Remembering the British Queer As Folk* [online]. AfterElton.com, October 22, 2007 [citováno 12. 4. 2012]. Dostupné z WWW:

<<http://www.afterelton.com/blog/locksleyhall/remembering-the-british-queer-as-folk>>

HERNANDEZ, Greg. *Gale Harold Reflects on "Queer as Folk"* [online].

Greginhollywood.com, June 18, 2010 [citováno 20. 1. 2012]. Dostupné z WWW:

<<http://greginhollywood.com/gale-harold-reflects-on-queer-as-folk-31271>>

HOGAN, Heather. „*Lip Service*“ *Is Britain's Answer To „The L Word“* [online].

AfterEllen.com, September 2, 2007 [citováno 18. 4. 2012]. Dostupné z WWW:

<<http://www.afterellen.com/blog/stuntdouble/lip-service-is-britains-answer-to-the-l-word>>

JEDLIČKOVÁ, Jana. *Sparty a bratři jeho* [online]. 25FPS, 17. duben, 2012 [citováno

23. 4. 2012]. Dostupné z WWW: <http://25fps.cz/2012/spartacus_vengeance/>

JENSEN, Michael. *The Men of Dante's Cove* [online]. AfterElton.com, December 21,

2006 [citováno 12. 4. 2012]. Dostupné z WWW: <

<http://www.afterelton.com/blog/2006/12/21/the-men-of-dantes-cove>>

JUERGENS, Brian. *Jensen Atwood Joins Dante's Cove* [online]. AfterElton.com, April

30, 2007 [citováno 22. 1. 2012]. Dostupné z WWW:

<<http://www.afterelton.com/blog/brianjuergens/jensen-atwood-joins-dantes-cove>>

JUERGENS, Brian. *The Return of Dante's Cove, Everyone's Favorite Gay Softcore Supernatural Soap* [online]. AfterElton.com, October 16, 2007 [citováno 22. 1. 2012].

Dostupné z WWW: < <http://www.afterelton.com/blog/brianjuergens/return-dantes-cove-favorite-gay-softcore-supernatural-soap>>

KEITH, Christie. *Gale Harold Hasn't Vanished Yet* [online]. AfterElton.com,

September 6, 2006 [citováno 22. 1. 2012]. Dostupné z WWW:

<<http://www.afterelton.com/archive/elton/people/2006/9/galeharold2.html>>

KEITH, Christie. *Life Before Kurt: Rickie from "My So-Called Life" and Justin from "Queer as Folk"* [online]. AfterElton.com, December 20, 2010 [citováno 22. 1. 2012].

Dostupné z WWW: <<http://www.afterelton.com/tv/2010/12/glee-life-before-kurt-hummel?page=last%2C0>>

Kieron Richardson: „Other Gay Actors Warn Me Not To Come Out“ [online]. PinkNews.com, August 15, 2011 [citováno 22. 1. 2012]. Dostupné z WWW: <<http://www.pinknews.co.uk/2011/08/15/kieron-richardson-other-gay-actors-warned-me-not-to-come-out/>>

KREGLOE, Karman. *Interview With "The Lair"'s Lead Vamp, Peter Stickles* [online]. AfterElton.com, June 17, 2008 [citováno 22. 1. 2012]. Dostupné z WWW: <<http://www.afterelton.com/people/2007/6/peterstickles?page=0%2C2>>

LO, Malinda. *Queer as Folk's Last Hurrah* [online]. AfterElton.com, May 24, 2005 [citováno 22. 1. 2012]. Dostupné z WWW: <<http://www.afterelton.com/archive/elton/TV/2005/5/qaf2.html>>

MASAKI, Lyle. *Queer as Folk Creator Tops the List of Influential Gay People in Britain* [online]. AfterElton.com, May 7, 2007 [citováno 22. 1. 2012]. Dostupné z WWW: <<http://www.afterelton.com/blog/lylemasaki/queer-as-folk-creator-tops-the-list-of-influential-gay-people-in-britain>>

MASON, David. *Comment: Continued LGBT Discrimination at the BBC Would Let Down a New Generation* [online]. PinkNews.co.uk, April 2, 2012 [citováno 12. 4. 2012]. Dostupné z WWW: <<http://www.pinknews.co.uk/2012/04/02/comment-continued-gay-discrimination-at-the-bbc-would-let-down-a-new-generation/>>

Queer Duck [online]. Wikipedia The Free Encyklopedia, April 24, 2012 [citováno 17. 4. 2012]. Dostupné z WWW: <http://en.wikipedia.org/wiki/Queer_Duck>

RICCI, Mike. *Peter Paige Is an Open Book* [online]. AfterElton.com, October 11, 2006 [citováno 12. 4. 2012]. Dostupné z WWW: <<http://www.afterelton.com/archive/elton/people/2006/10/paige2.html>>

Rick&Steve: Tha Happiest Gay Couple in All the World [online]. Wikipedia The Free Encyklopedia, April 17, 2012 [citováno 17. 4. 2012]. Dostupné z WWW: <http://en.wikipedia.org/wiki/Rick_%26_Steve:_The_Happiest_Gay_Couple_in_All_the_World>

Showtime [online]. Oficiální web TV stanice [cit. 29. 4. 2012]. Dostupné z WWW: <http://www.sho.com>.

SMITH, Rob. *IMHO: The Upside to the Rumored Cancellation of "The DL Chronicles"* [online]. AfterElton.com, April 8, 2009 [citováno 12. 4. 2012]. Dostupné z WWW: <<http://www.afterelton.com/http%3A/%252Fwww.afterelton.com/blog/nycrob/dl-chronicles-cancelled>>

SNICKS. *"Dante's Cove" and "The Lair" star Dylan Vox is a "Homewrecker"* [online]. AfterElton.com, June 27, 2008 [citováno 22. 1. 2012]. Dostupné z WWW: <<http://www.afterelton.com/blog/snicks/dantes-cove-and-the-lair-star-dylan-vox-will-be-a-homewrecker-in-new-film?page=last>>

SNICKS. *Break Out the Modesty Pouches, "Dante's Cove" Is Returning!* [online]. AfterElton.com, April 8, 2009 [citováno 22. 1. 2012]. Dostupné z WWW: <<http://www.afterelton.com/blog/snicks/break-out-the-modesty-pouches-dantes-cove-is-returning>>

STONE, Christopher. *The Queer Peter Pan Syndrome* [online]. AfterElton.com, June 23, 2005 [citováno 22. 1. 2012]. Dostupné z WWW: <<http://www.afterelton.com/archive/elton/TV/2005/6/qaf2.html>>

STONE, Christopher. *Kiss the Folk Goodbye, Then Put Me Six Feet Under* [online]. AfterElton.com, August 15, 2005 [citováno 22. 1. 2012]. Dostupné z WWW: <<http://www.afterelton.com/archive/elton/TV/2005/8/qaf-sfu3.html>>

SWARTZ, Shauna. *Dante's Cove Heavy on Allure, Light on Substance* [online]. AfterElton.com, October 17, 2005 [citováno 22. 1. 2012]. Dostupné z WWW: <<http://www.afterelton.com/archive/elton/TV/2005/10/dantescove2.html>>

Audiovizuální dokumenty

40 Years Out (2007) – rež: David Coleman

After Stonewall (1999) – rež: John Scagliotti

Further Off Straight & Narrow (2006) – rež: Katherine Sender

Totally Gay! (2003) – rež: Wash Westmoreland, scénář: Sean Gottlieb

Obrazové přílohy

Seznam obrazových příloh

Příloha č. 01: *Queer as Folk* (Velká Británie, Channel4, 1999)

Příloha č. 02: *Queer as Folk* (USA, Showtime, 2000-2005)

Příloha č. 03: *Queer Duck* (USA, Showtime, 2000)

Příloha č. 04: *The L Word* (USA, Showtime, 2003-2009)

Příloha č. 05: *Noah's Arc* (USA, Logo TV, 2005-2006)

Příloha č. 06: *Dante's Cove* (USA, Here!, 2005-2007)

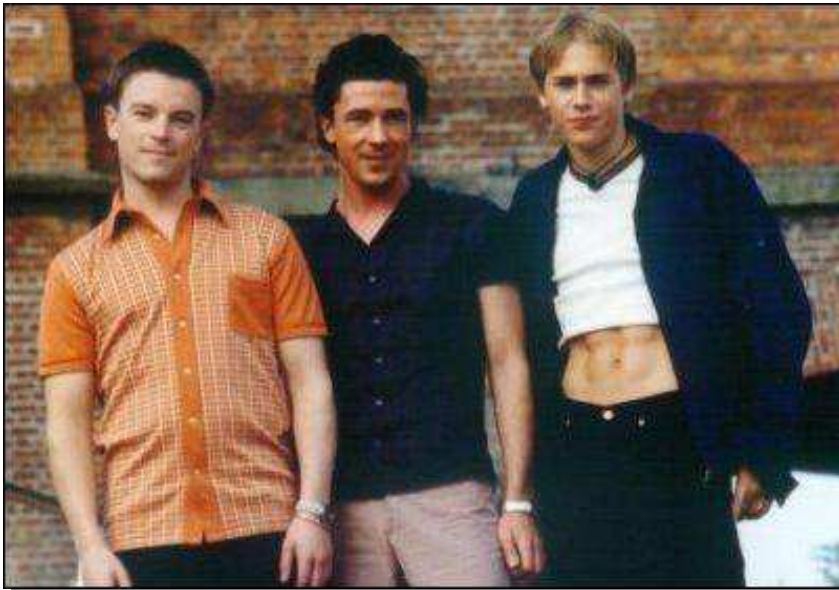
Příloha č. 07: *The DL Chronicles* (USA, Here!, 2005)

Příloha č. 08: *The Lair* (USA, Here!, 2007-2009)

Příloha č. 09: *Exes&Ohs* (USA, Logo TV, 2009-?)

Příloha č. 10: *Rick&Steve: The Happiest Gay Couple in All the World* (USA, Logo TV, 2007)

Příloha č. 11: *Lip Service* (Velká Británie, BBC3, 2010-?)



Příloha č. 01: *Queer as Folk* (Velká Británie, Channel4, 1999)



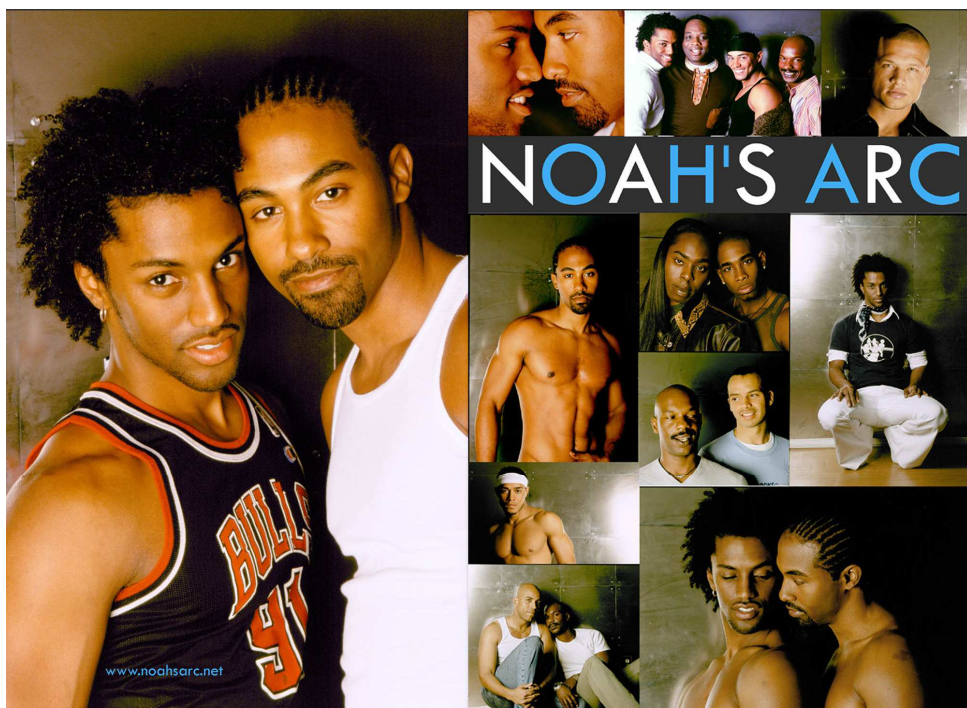
Příloha č. 02: *Queer as Folk* (USA, Showtime, 2000-2005)



Příloha č. 03: *Queer Duck* (USA, Showtime, 2000)



Příloha č. 04: *The L Word* (USA, Showtime, 2003-2009)



Příloha č. 05: *Noah's Arc* (USA, Logo TV, 2005-2006)



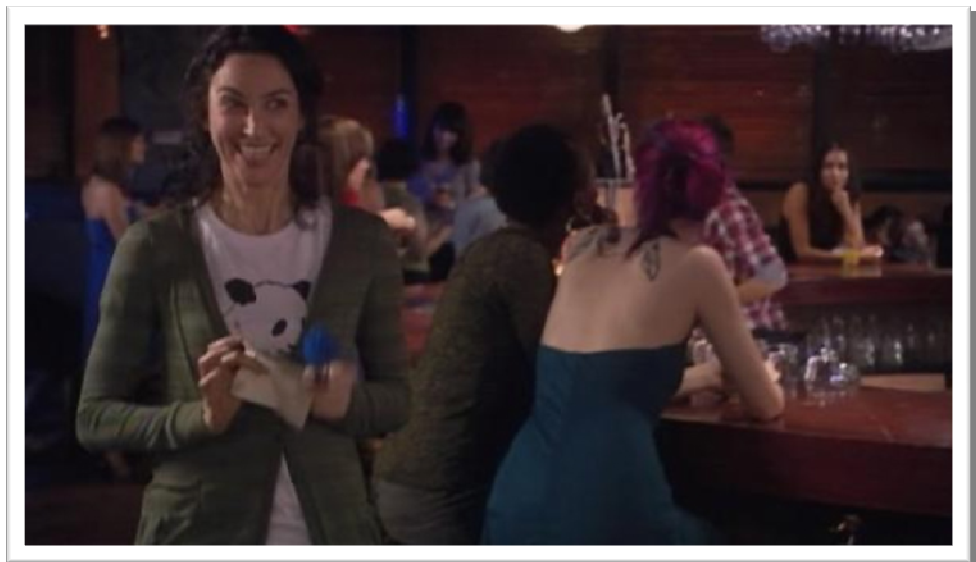
Příloha č. 06: *Dante's Cove* (USA, Here!, 2005-2007)



Příloha č. 07: *The DL Chronicles* (USA, Here!, 2005)



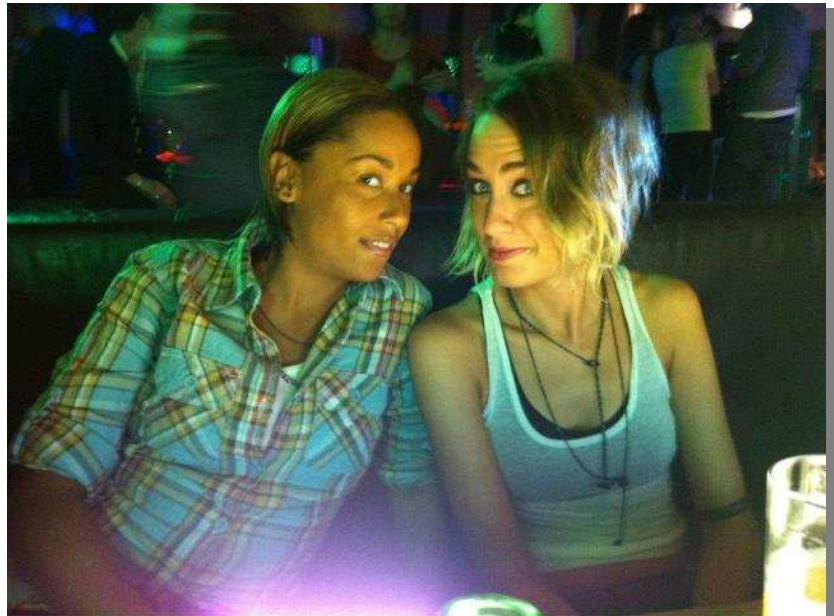
Příloha č. 08: *The Lair* (USA, Here!, 2007-2009)



Příloha č. 09: *Exes&Ohhs* (USA, Logo TV, 2009-současnost)



Příloha č. 10: *Rick&Steve: The Happiest Gay Couple in All the World* (USA, Logo TV, 2007)



Příloha č. 11: *Lip Service* (Velká Británie, BBC3, 2010-současnost)