Univerzita Palackého v Olomouci
Filozofická fakulta

Diplomová práce

V kleci vlastní sexuality: queer new wave a její vliv na současnou queer tvorbu perspektivou foucaultovské diskurzivní analýzy a kritických queer teorií

Bc. Veronika Stoimenovová

Katedra divadelních a filmových studií

Vedoucí práce: Mgr. Nicholas David Hudac, Ph.D.

Studijní program: Filmová studia – Televizní a rozhlasová studia

Olomouc 2026

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci na téma *V kleci vlastní sexuality: queer new wave a její vliv na současnou queer tvorbu perspektivou foucaultovské diskurzivní analýzy a kritických queer teorií* vypracovala samostatně za použití v práci uvedených pramenů a literatury. Dále prohlašuji, že tato diplomová práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

Datum .....

podpis

Ráda bych touto cestou vyjádřila poděkování vedoucímu své diplomové práce, Mgr. Nicholasi Davidu Hudacovi, Ph.D., za jeho cenné rady, trpělivost a podporu při vedení této práce, bez nichž by její dokončení nebylo možné. Rovněž bych chtěla touto cestou vyjádřit také vděk svým dvěma mámám, příteli a také jeho mámě za materiální i emocionální podporu, kterou mi poskytovali po celou dobu výzkumu.

OBSAH

ÚVOD **5**

1. VYHODNOCENÍ LITERATURY **7**

2. ZÁKLADNÍ POJMY **9**

2.1. CELLULOID CLOSET 10

2.2. NEW QUEER CINEMA 14

2.3. QUEER TEORIE 20

3. METODOLOGIE **24**

3.1. FOUCAULTOVSKÝ DISKURZ SEXUALITY 26

3.1.1. Represivní hypotéza *26*

3.1.2. Akt zpovědi *27*

3.1.3. Implementace perverzí *28*

3.1.4. Pravda o sexu *28*

3.2. KRITICKÉ QUEER TEORIE 30

3.2.1. Produkce moci *30*

3.2.2. Judith Butler *31*

3.2.3. Rosemary Hennessy *32*

3.2.4. Eve Kosofsky Sedgwick *33*

3.2.5. Lee Edelman *33*

3.3. SHRNUTÍ POZNATKŮ 34

VÝZKUMNÁ ČÁST .....

4. QUEER NEW WAVE **35**

4.1. OD BATHHOUSŮ K BILLBOARDŮM 35

4.1.1. Pornoprůmysl *37*

4.1.2. Avantgardní a undergroundová kinematografie *38*

4.1.3. Bathhousy *41*

4.1.4. Epidemie AIDS *44*

4.2. DISKURZ SEXUALITY USA 20. STOLETÍ 46

5. VYBRANÉ SNÍMKY QUEER NEW WAVE **48**

5.1. "HERO", "HORROR" A "HOMO" 49

5.1.1. Jed (1991, r. Todd Haynes) *49*

5.1.2. Blue (1993, r. Derek Jarman) *51*

5.2. INTIMNÍ VÝPOVĚDI 53
5.2.1. *Melounová žena (1996, r. Cheryl Dunye)* 53
5.2.2. *Totally F***ed Up (1993, r. Gregg Araki)* 55
5.3. ADAPTACE 57
5.3.1. *Orlando (1992, r. Sally Potter)* 57
5.3.2. *Edward II. (1991, r. Derek Jarman)* 59

6. QUEER SOUČASNOST 61

6.1. OD SOUDRŽNOSTI K ROZPADU 63
6.1.1. *2SLGBTQQIPAA+* 65
6.1.2. *Queer jako brand* 67
6.1.3. *Donald Trump a jeho administrativa* 71
6.2. DISKURZ SEXUALITY USA 21. STOLETÍ 72

7. VYBRANÉ SNÍMKY SOUČASNÉ QUEER TVORBY 75

7.1. SPEKTÁKL 77
7.1.1. *Zatracená krvavá láska (2024, r. Rose Glass)* 78
7.1.2. *Světlo v bedně (2024, r. Jane Schoenbrun)* 80
7.2. "COMING OUT" OF AGE 82
7.2.1. *Moonlight (2016, r. Barry Jenkins)* 83
7.2.2. *Dej mi své jméno (2017, r. Luca Guadagnino)* 84
7.3. ADAPTACE 85
7.3.1. *Queer (2024, r. Luca Guadagnino)* 86
7.3.2. *Carol (2015, r. Todd Haynes)* 87

8. SYNTÉZA POZNATKŮ 89

8.1. SPEKTÁKL A VIDITELNOST 90
8.2. INTIMITA A DOSPÍVÁNÍ 90
8.3. ADAPTACE A KOMODIFIKACE 91
8.4. REFLEXE 92

ZÁVĚR 93
SEZNAM POUŽITÝCH ZDROJŮ 95
SEZNAM CITOVANÝCH FILMŮ A SERIÁLŮ 104
SEZNAM ZKRATEK 107

Úvod

V této diplomové práci se zaměřuji na analýzu vývoje filmové tvorby New Queer Cinema a jejího vlivu na současnou queer kinematografii prostřednictvím foucaultovské diskurzivní analýzy a kritických queer teorií. Blíže se věnuji fikční filmové tvorbě vznikající v produkci či koprodukci Spojených států amerických. Původním záměrem bylo zkoumat fikční snímky z USA i západní Evropy, ovšem s ohledem na rozsah diplomové práce bylo nutné výzkumný rámec zúžit. Zaměření na americkou kinematografii představovalo zároveň logický i praktický krok, jelikož právě ve Spojených státech vzniklo hnutí New Queer Cinema, a dostupnost odborných materiálů i samotných filmových textů je proto v tomto kontextu nejrozsáhlejší. Současnou queer tvorbu tak analyzuji ve stejném kulturním a historickém prostředí.

Práce je strukturovaná do několika vzájemně propojených částí, které od vymezení teoretického a terminologického rámce postupně přecházejí k analytické části, zaměřené na vybrané filmy z uvedeného období. V první části se věnuji vyhodnocení odborné literatury a následně vymezení základních pojmů, které jsou pro dané téma klíčové. Jedná se především o pojmy jako *celuloidová skříň (celluloid closet)*, queer teorie a New Queer Cinema, které společně tvoří základní rámec pro uchopení reprezentace sexuality v audiovizuální kultuře. Tyto pojmy zároveň umožňují zasadit zkoumanou problematiku do historického i teoretického kontextu filmových studií a queer teorie.

Metodologická část práce je postavena na diskurzivní analýze inspirované především Michelem Foucaultem, zejména jeho dílem *Dějiny sexuality I. Vůle k vědění*. Tento princip je dále rozšířen o kritický přístup Marianne Jørgensen a Louise J. Phillips, které odkazují na sociálně konstruktivistickou povahu tohoto přístupu. Do metodologického rámce jsou následně integrovány vybrané koncepty kritických queer teorií, zejména od Judith Butler, Eve Kosofsky Sedgwick, Leeho Edelmana a Rosemary Hennessy. Tyto přístupy umožňují rozšířit foucaultovskou perspektivu o detailnější analýzu způsobů, jakými jsou sexualita a gender diskurzivně konstruovány. Společným jmenovatelem těchto přístupů je důraz na *produkci moci*, která prostupuje jak diskurzivní, tak materiální rovinu společenské reality.

Ve výzkumné části práce se následně zaměřuji na analýzu vybraných fikčních snímků New Queer Cinema, stejně tak i fikčních snímků v současné queer kinematografii. Struktura

této části reflektuje historický a společenský kontext vzniku New Queer Cinema a jeho estetické i tematické pokračování v současné tvorbě. Jednotlivé filmy jsou vybírány s ohledem na tematickou i formální rozmanitost, přičemž sleduji především motivy dospívání, identity, tělesnosti, adaptace, ale také například ideologie. Analýza je vedena s cílem ukázat, jak se prostřednictvím filmového média reprodukují, transformují a narušují diskurzivní konstrukce sexuality a jakým způsobem současná queer kinematografie navazuje, ale současně redefinuje tradici New Queer Cinema.

Závěrem práce shrnuji veškeré poznatky z analytické části a zasazuji je zpět do teoretického rámce foucaultovské diskurzivní analýzy a kritických queer teorií. Cílem tohoto závěrečného zhodnocení je poukázat na způsoby, jakými queer kinematografie kontinuálně přetváří diskurz sexuality a zároveň reflektuje jeho historickou i společenskou podmíněnost.

1. Vyhodnocení literatury

Jako metodologický aparát práce jsem si zvolila *Dějiny sexuality I. Vůle k vědění* (1977) od Michela Foucaulta, v níž autor analyzuje diskurz sexuality v historickém vývoji až po moderní období. Původně jsem zamýšlela pracovat i s dalšími díly této trilogie, avšak vzhledem k rozsahu tématu a potřebě začlenit další teoretické přístupy jsem se nakonec soustředila pouze na první díl. Klíčová je pro tuto práci zejména Foucaultova koncepce represivní hypotézy a způsob, jakým lze její principy vztáhnout ke queer kinematografii. V návaznosti na zvolené téma jsem metodologický rámec rozšířila o kritické queer teorie. Foucaultova analýza totiž logicky nemohla reflektovat pozdější teoretické směry, které se formovaly především v americkém akademickém a kulturním prostředí, tedy v kontextu, z něhož vychází i samotné queer hnutí. Z tohoto důvodu pracuji také s texty autorek, jako jsou B. Ruby Rich a Teresa de Lauretis.

Vzhledem k tomu, že se práce nezaměřuje pouze na New Queer Cinema, ale také na současnou queer tvorbu, začlenila jsem do metodologického rámce i vybrané koncepty kritických queer teorií. Na základě zvoleného výzkumu jsem se rozhodla pracovat především s koncepty Judith Butler, Eve Kosofsky Sedgwick, Rosemary Hennessy a Leeho Edelmana, přestože jejich teoretická východiska nejsou jednotná. Eve Kosofsky Sedgwick konceptualizuje *skříň (closet)* jako zásadní epistemologický rámec strukturalizující vědění o sexualitě a Judith Butler rozvíjí pojetí performativity a materializace těla. Lee Edelman kriticky analyzuje normativní tlak *reprodukčního futurismu (reproductive futurism)*, přičemž Rosemary Henessy tyto diskurzy zasazuje do materiálních podmínek a ekonomických systémů pozdního kapitalismu.

Při vymezování tématu jsem zároveň reflektovala odborné práce, které se obdobné problematice již věnovaly. Nechtěla jsem zůstat pouze u diskurzivního uchopení New Queer Cinema, protože toto téma již poměrně podrobně zpracovala ve své diplomové práci Lucie Kajánková. Současně jsem se nechtěla vydat směrem analýzy queer reprezentace a divácké recepce, jelikož této oblasti se věnovala Eva Chlumská ve své diplomové práci zaměřené na americkou filmovou a televizní tvorbu mezi lety 1990 až 2010. Podobně široce pojatému tématu homosexuality v americké kinematografii let 2000–2015 se ve své bakalářské práci věnovala také Šárka Hálová. Do určité míry tak moje diplomová práce navazuje na práci Tomáše Doležela, který se primárně soustředí na New Queer Cinema, avšak v závěru reflektuje i současnou situaci queer cinema.

Současně si uvědomuji, že doporučený rozsah diplomové práce neumožňuje plně rozpracovat takto široce koncipovaný metodologický rámec. Z tohoto důvodu pracuji pouze s vybranými koncepty kritických queer teorií a nevěnuji se jejich úplnému teoretickému rozvinutí. Každý z těchto přístupů je natolik rozsáhlý, že by mohl samostatně fungovat jako metodologický rámec celé práce. Přesto jsem se rozhodla tyto teorie do výzkumu zahrnout, protože bez nich by nebylo možné sledovanou problematiku uchopit v kontextu queer politiky a queer teorie, které se rozvíjely až v období následujícím po smrti Michela Foucaulta.

Základní pojmy

Dříve, než bude představena metodologie této práce, je nezbytné vymezit klíčové pojmy, na něž se budu v rámci výzkumu odkazovat. Obsah této kapitoly je strukturován chronologicky, aby bylo možné sledovat proměny jejich významů v historickém vývoji. Jednotlivé pojmy, jako jsou queer, New Queer Cinema či koncept celuloidové skříně, totiž nelze oddělit od dobového společenského, politického a kulturního kontextu, v němž vznikaly. Jejich význam je proměnlivý a podmíněný konkrétní historickou situací, a proto je nelze vykládat izolovaně bez možného rizika jejich zjednodušení. Literatura, z níž budu primárně vycházet, je publikace *New Queer Cinema: The Director's Cut* (2013) od teoretičky B. Ruby Rich. Ta v roce 1992 publikovala v periodiku *Village Voice* článek s názvem *New Queer Cinema*, čímž propůjčila tomuto neoficiálnímu kinematografickému hnutí své jméno, jež se následně stalo široce uznávaným jak mezi laickou veřejností, tak i v akademických kruzích. Ve své pozdější knize B. Ruby Rich tento koncept dál rozvíjí. Nepracuje už pouze s pojmenováním New Queer Cinema, ale hnutí vymezuje a kontextuálně zpracovává do jednotného celku. V kontextu mého výzkumu tedy vnímám jako nezbytné využít pro vymezení pojmů jako queer nebo NQC.

Druhou esenciální publikací je v tomto ohledu *The Celluloid Closet: Homosexuality in the Movies* (1981) od teoretika Vitta Russa, která poprvé systematicky mapuje homosexualitu ve filmu a zasazuje ji do kontextu klimatu, jež se formovalo již od počátků kinematografie v 90. letech 19. století až po 80. léta 20. století. Jedná se o důležitý kontext pro queer cinema, který nelze opominout a je proto potřeba jej v této kapitole ve stručnosti představit, a to pro přehlednost a srozumitelnost výzkumu. Vedle těchto publikací využívám také myšlenky teoretičky a profesorky Teresy de Lauretis, zejména v souvislosti s formováním queer teorie na přelomu 80. a 90. let, ale také texty současných queer teoretiků Judith Butler.[1] Jejich přístupy jsou důležité především proto, že pomáhají uchopit samotný termín queer nikoliv jako stabilní definovatelný pojem, ale jako kritický nástroj, který zpochybňuje zavedené identity a diskurzy. Zařazení jejich myšlenek tak umožňuje propojit veškeré poznatky a ukázat, že proměny reprezentace nelze oddělit od kontextu jejich vývoje.

[1] Judith Butler si přejí být označováni zájmeny oni/jim (they/them). Z respektu k tomuto přání tedy v diplomové práci užívám toto zájmeno.

2.1. Celluloid Closet

Homosexualita je v americké kinematografii přítomna již od jejích počátků, přičemž první záznamy, jako *The Gay Brothers* z roku 1895, se objevují už v éře němého filmu. Zpočátku byla zobrazována především prostřednictvím fraškovité travestie a androgynních postav, které postupně zformovaly archetyp zženštilého muže (sissy). Ten fungoval jako negativní protipól sloužící pro potvrzení ideálu americké maskulinity. „Téměř ve všech amerických filmech, od komedií po romantická dramata, jsou muži z americké dělnické třídy vykreslováni jako mnohem cennější a rozhodně mužnější, než bohatí, zženštilí evropští dandyové,[2] kteří jsou navzdory svému úspěchu u žen vnímáni jako v podstatě slabí a bezmocní ve světě opravdových mužů.“[3]

V roce 1930 byl zaveden organizací Motion Picture Association of America (MPAA) Produkční kodex (Motion Picture Production Code), známý především jako Haysův kodex. Tento nástroj pro seberegulaci filmového průmyslu fungoval pod různými názvy, často odvozenými od jména aktuálního správce (Johnston Office, Breen Office, Hays Office). Klíčovou postavou byl ovšem Will Hays, který vedl organizaci Motion Picture Producers and Distributors of America, založenou za účelem zajištění příznivých vztahů mezi filmovými studii a veřejností a zároveň ochrany průmyslu před hrozbou vnější cenzury.[4] V roce 1934 došlo pod silným tlakem katolické církve a dalších občanských a náboženských skupin k výraznému zpřísnění kodexu, což Russo označuje za zásadní moment pro upevnění heteronormativního „amerického snu“. Haysův kodex se stal nástrojem systematického vytěsňování homosexuality z filmové produkce.

Zpřísnění kodexu vedlo k institucionalizované neviditelnosti. Tvůrci byli nuceni homosexualitu buď zcela vymazat, nebo ji skrývat a kódovat pomocí stereotypů. Postavy naznačující homosexualitu tak byly redukovány na opakující se narážky a ustálené znaky zženštilosti, které však stále sdělovaly totéž. „Být queer nebylo tak americké jako jablečný

---

[2] Dandy bylo označení pro jednotlivce, jehož cílem byla estetizace každodenního života, způsobu odívání a životního stylu, většinou skrze vlastní osobu.

[3] RUSSO, Vito. *The Celluloid Closet: Homosexuality in the Movies*. Revised edition. Harper & Row, 1987, s. 154. ISBN 9780060961329.

[4] Tamtéž, s. 26.

koláč a skryté vize nesčetných gay scenáristů, režisérů, herců a techniků byly ponořeny do heterosexuálních, ryze amerických fantazií většiny. Gay postavy a odkazy na existenci homosexuality byly po většinu půlstoletí rutinně vymazávány z obrazovek.“[5] Tento systém cenzury zahrnoval také morální doložky ve smlouvách herců a hereček či tzv. černou listinu (doom book), tedy seznam sestávající ze 117 osob považovaných za „nebezpečné“ kvůli jejich soukromému životu. Šlo o mechanismus, který nutil jednotlivce skrývat svou identitu, pokud nechtěl riskovat profesní likvidaci nebo zařazení na černou listinu.

Vito Russo zdůrazňuje, že kodex vytvořil prostředí, v němž byla homosexualita na plátně přípustná pouze jako přízrak či karikatura v podtextu. Systematické odstraňování jakéhokoli přímého zobrazení gayů a leseb udržovalo iluzi jejich neexistence, a tím posilovalo *mentalitu skříně* (*closet mentality*) nejen ve filmu, ale i v širší společnosti. Russo tímto pojmem označuje způsob myšlení, v němž lesby a gayové sami zrcadlí společenský útlak a vnímají svou orientaci jako „špinavé tajemství“.

Institucionální tlak se projevoval v psychologickém rozpoložení leseb a gayů, které vedlo k aktivnímu udržování vlastní neviditelnosti a někdy i k neochotě podílet se na projektech tematizujících homosexualitu, ze strachu z odhalení. Haysův kodex tuto situaci upevnil a pro mnohé ji navíc proměnil ve strategii přežití. Tím, že zakázal zobrazování sexuální perverze, vytěsnil homosexualitu z veřejného prostoru. Zatímco mentalita skříně představovala vnitřní psychologický stav, kodex ji zhmotnil do podoby vnější bariéry, která homosexualitu vymezila jako téma nepřístupné pro kinematografii. Její existence byla tolerována pouze tehdy, pokud se přizpůsobila heteronormativnímu statusu quo prostřednictvím kódovaných symbolů.

V rámci Russoovy koncepce skříň (closet) nefunguje jenom jako úkryt, ale představuje bariéru, která znemožňuje zobrazovat homosexuálních postavy jako plnohodnotné lidské bytosti s vlastní minulostí a zkušenostmi. Pojem vychází z idiomu „být ve skříni“ (to be in the closet), jenž se od 60. let 20. století používá pro označení osob skrývajících svou sexuální identitu. Skříň funguje jako metafora izolovaného prostoru, který sice poskytuje určitou ochranu před vnějším tlakem, ale zároveň omezuje osobní svobodu. Etymologicky slovo

[5] RUSSO, Vito. *The Celluloid Closet: Homosexuality in the Movies*. Revised edition. Harper & Row, 1987, s. 48. ISBN 9780060961329.

původně označovalo v rané angličtině malý, soukromý a uzavřený prostor určený ke studiu či modlitbě. Postupně však získalo významy spojené se skrýváním, tajemstvím a oddělením soukromé sféry od veřejné což už od 17. století umožnilo metaforické užití pro utajování určitých skutečností.[6] Podobnou logiku nese i idiom „mít kostlivce ve skříni“ (to have a skeleton in the closet), označující skrývání hanebného tajemství. Termín celuloidová skříň tak spojuje motiv skrývání, v tomto případě konkrétně skrývání sexuality, s odkazem na materiál, z něhož se vyrábí filmový pás. Vito Russo tak pojmenovává jak vizuální a narativní systém, tak i širší historický fenomén, v němž systém cenzury a stereotypizace vytlačuje homosexuální identitu do sféry neviditelnosti, nebo ji deformuje do odlidštěných podob.

K proměně zobrazování homosexuality v americké kinematografii došlo až v roce 1961, kdy byl Haysův kodex revidován. Tato úprava byla oficiálně oznámena veřejnosti a Russo ji ve své studii cituje následovně: „V souladu s kulturou, mravy a hodnotami naší doby lze nyní k homosexualitě a jiným sexuálním úchylkám přistupovat s citem, diskrétností a zdrženlivostí“.[7] Přestože produkční společnosti popíraly přímé zapojení, změna byla zjevně ovlivněna i komerčními tlaky, například ze strany společnosti The Mirish Company, která usilovala o realizaci filmu *Rada a souhlas* (1962), jenž byl s původním kodexem v rozporu. V roce 1968 byl Haysův kodex definitivně nahrazen systémem hodnocení přístupnosti, což teoreticky umožnilo otevírat i náročnější a explicitnější témata. Na rozdíl od původního principu schváleno/neschváleno, nový model zavedl klasifikaci pomocí písmen G, PG, R nebo X, čímž si vysloužil přezdívku písmenková polévka (alphabet soup). Tento systém, využívaný dodnes, přiřazuje filmy konkrétním věkovým skupinám diváků.[8] I když se tím část odpovědnosti za výběr obsahu přesunula na publikum, v praxi nadále fungoval jako nástroj

---

[6] KUSHNICK, Hannah L. In the Closet: A Close Read of the Metaphor. Online. *AMA Journal of Ethics*. 2010. Dostupné z: https://journalofethics.ama-assn.org/article/closet-close-read-metaphor/2010-08. [cit. 2026-05-10].

[7] RUSSO, Vito. *The Celluloid Closet: Homosexuality in the Movies*. Revised edition. Harper & Row, 1987, s. 88. ISBN 9780060961329.

[8] Hodnocení G znamená pro „všeobecné publikum“ (ang. „general audiences“), tento film je přístupný pro všechny věkové kategorie. Hodnocení PG znamená „doporučený dohled rodičů“ (ang. „parental guidance suggested“), takový film by mohl obsahovat nevhodné scény a děti nebo mladiství by jej měli sledovat pod dohledem rodičů. Hodnocení R znamená „omezený“ (ang. „restricted“) a film je považován za nevhodný pro děti a mladistvé do 17 let, ovšem může být pro tuto věkovou kategorii přístupný v doprovodu dospělého. Hodnocení X znamená, že film je natolik nevhodný, že je na něj povolen vstup pouze lidem ve věku 18+.

regulace. Zejména kategorie X fungovala jako bariéra, která často negativně ovlivňovala distribuci filmů i jejich komerční úspěch.

Stigmatizace spojená s hodnocením X vedla k tomu, že takto označené filmy byly mnohdy vnímány jako morálně závadné a určené „deviantnímu" publiku. Homosexualita navíc zůstávala ve veřejném prostoru tabuizována, zejména v konzervativnějších kruzích. Ve většině států v USA tehdy stále platily zákony kriminalizující sodomii, což nutilo mnoho homosexuálů žít v utajení a vystavovalo je častým policejním raziím. Bod zlomu představily Stonewallské nepokoje v roce 1969, které vypukly v newyorském baru Stonewall Inn v Greenwich Village. Policejní razie v těchto typech podniků nebyly ničím výjimečným. Naopak šlo o běžnou praxi zaměřenou proti LGBT komunitě.[9] Tentokrát se však návštěvníci otevřeně postavili na odpor policii a jejich reakce přerostla v několikadenní protesty v ulicích New Yorku. Události se dostaly na titulní stránky newyorských novin, a právě díky výrazné mediální pozornosti měly mnohem větší dopad než podobné incidenty v Los Angeles v roce 1959 nebo v San Francisku v roce 1966.[10] Stonewallské nepokoje se následně staly katalyzátorem pro vznik organizací jako Gay Liberation Front, které začaly aktivně bojovat proti útlaku sexuálních menšin v USA.

Rozvoj hnutí za osvobození gayů a leseb spolu s rostoucím aktivismem vytvořil podmínky, v nichž se filmové produkční společnosti začaly častěji obracet k homosexuální tématice. Ačkoli se po roce 1969 a událostech ve Stonewallu na plátnech objevovalo více gay postav, Russo upozorňuje, že Hollywood nepřinesl skutečné osvobození. Podle něj filmový průmysl spíše proměnil tuto tématiku v nový obchodní artikl, přičemž však jen nadále recykloval zažité stereotypy v podobě padouchů, obětí nebo komických postaviček, které měly pobavit heterosexuální většinu.

> Hollywood je příliš zaneprázdněn snahou o to, aby staré osvědčené vzorce znovu přinesly úspěch, než aby dokázal nahlédnout do budoucnosti. Hollywood je minulostí,

---

[9] Nejčastěji docházelo k zatýkání za solicitaci, poté co dostali od nějakého člena LGBT komunity drink nebo návrh ke společnému odchodu do soukromí.

[10] *Přesně před 50 lety začaly stonewallské nepokoje, radikální předchůdce dnešních Prides*. Online. Alarm. 2019. Dostupné z: https://denikalarm.cz/2019/06/presne-pred-50-lety-zacaly-stonewallske-nepokoje-radikalni-predchudce-dnesnich-prides/. [cit. 2026-05-10].

která se neustále snaží dohnat zítřek tím, co se děje dnes. To se změní pouze, až to bude finančně výnosné, a realita nikdy nebude výnosná, dokud společnost nepřekoná svůj strach a nenávist vůči odlišnosti a nezačne si uvědomovat, že jsme v tom všichni společně.[11]

Podle Vitta Russa proto skutečně autentická zobrazení přicházela spíše z nezávislé filmové scény a od samotných homosexuálních tvůrců. Tato situace ukazuje, že navzdory viditelnějšímu zastoupení homosexuálních postav zůstal Hollywood pevně svázán konvenčními narativními i ideologickými rámci, které bránily zásadnější proměně jejich zobrazení. Právě z této nespokojenosti a z potřeby vytvořit alternativní filmový jazyk, jenž by dokázal zachytit zkušenost homosexuální identity autentičtěji a bez omezení přežitých stereotypů, postupně vykrystalizovala nová alternativní scéna.

2.2. New Queer Cinema

B. Ruby Rich pojmenovává jako New Queer Cinema hnutí, které charakterizuje filmovou a video tvorbou 90. let a které definovalo tuto éru skrze své nové způsoby reprezentace, exhibice a recepce. NQC bylo úzce spjato s americkými reáliemi 80. a 90. let a vzniklo na průsečíku čtyř klíčových prvků: epidemie AIDS, vlády Ronalda Reagana, dostupnosti levných videokamer a nízkého nájmu. První případy onemocnění AIDS v USA byly oficiálně zaznamenány v roce 1981 a o tři roky později byl diagnostikován virus HIV jako příčina AIDS. Ve stejném časovém rozpětí (1981-1985) byl ve svém prvním funkčním období tehdejší americký prezident Ronald Reagan. Ačkoli se nemoc stále rozšiřovala, tak ze strany prezidentovy administrativy byli nemocní lidé s AIDS stigmatizováni a umírající ignorováni. V projevech se Reagan tématu vyhýbal, o AIDS téměř nemluvil, až na výjimečné případy týkající se požadavků na testování nebo karanténu. Reagan kandidoval za republikánskou

[11] RUSSO, Vito. *The Celluloid Closet: Homosexuality in the Movies*. Revised edition. Harper & Row, 1987, s. 220. ISBN 9780060961329. „Hollywood is too busy trying to make old formulas hit the jackpot again to see the future. Hollywood is yesterday, forever catching up tomorrow with what's happening today. This will change only when it becomes financially profitable, and reality will never be profitable until society overcomes its fear and hatred of difference and begins to see that we're all in this together."

stranu, a jeho administrativa, která prosazovala konzervativní křesťanské hodnoty, označovala AIDS za boží trest za hřích homosexuality.

V roce 1986 vznikla organizace ACT UP, která vystupovala proti postoji vlády k AIDS a pořádala demonstrace za vytvoření a uvedení nových léků. Nejenže tím byla vyjádřena podpora tehdejší LGBT komunitě, ale v reakci na aktivismus spojený s touto organizací se rekordní rychlostí, během jednoho roku, uvedl na trh lék AZT. Ve stejném roce, kdy byla založena organizace ACT UP, rozhodoval Nejvyšší soud USA v případu Bowers v. Hardwick. Tento verdikt byl zásadní, jelikož de facto legitimizoval diskriminaci na základě sexuální orientace. Soud dospěl k závěru, že Ústava Spojených států nezaručuje základní právo na vykonávání homosexuálního styku (sodomie), a to ani v soukromí domova. Ronald Reagan byl zvolen prezidentem i v dalším funkčním období. Rozhodnutí Nejvyššího soudu společně s mlčením ze strany prezidenta připravili půdu pro ještě silnější a výraznější veřejný aktivismus. New Museum v New Yorku dokonce v roce 1987 vystavilo ve výloze plakát s nápisem „mlčení = smrt“ (silence = death).

„I když se zdálo, že mocná kombinace podnikatelských a vládních zájmů vytvořila neproniknutelný štít proti změnám, malý přístroj zvaný videokamera to prokoukl a zcela změnil situaci. Děkujeme, Sony. Korporátní moc, uvězněná v rozporu mezi trhem a ideologií, může někdy jít proti svým vlastním zájmům.“[12] V roce 1983 společnost Sony uvedla na trh první videokameru a zajistila tím snadnou tvorbu v oblasti elektronických médií pro jednotlivce. Dostupnost videokamer umožnila hned několik obratů. Na uměleckých školách se nová generace tvůrců rychle chopila těchto nových přístrojů a začala přetvářet audiovizi. Obyčejným lidem i aktivistům umožnila videokamera obrátit situaci ve sledování na ulicích, jelikož nyní mohl dav natáčet policii. Už se nejednalo pouze o organizovaný aktivismus ve veřejném prostoru prostřednictvím protestů, nyní do toho začala aktivně vstupovat i audiovize. Na White Street v New Yorku mohl promítat Collective for Living Cinema nové krátké filmy a videa, které zviditelňovaly oběti epidemie AIDS a hájily právo na svobodu projevu a sebeurčení.[13]

---

[12] RICH, B. Ruby. Introduction. In: *New Queer Cinema: The Director's Cut*. Duke University Press, 2013, s. xvii. ISBN 978-0-8223-5428-4.

[13] RICH, B. Ruby. Introduction. In: *New Queer Cinema: The Director's Cut*. Duke University Press, 2013, s. xix. ISBN 978-0-8223-5428-4.

V ulicích New Yorku to na přelomu 80. a 90. let bujelo angažovaností a aktivismem. Levné nájemné, které bylo důsledkem zanedbání ze strany vlády, vytvořilo v New Yorku úrodnou půdu pro změnu.[14] Umělci si mohli dovolit žít a pracovat v loftových bytech, což soustředilo kreativce ve čtvrtích jako SoHo a Tribeca. Mladí lidé se mohli přestěhovat do města a začít nový život, v němž nebyli tak svázání konformitou a pravidly, aniž by byli pod tlakem vysokých životních nákladů. Situaci s podfinancováním města a odlivem investorů komplikoval i stálý vzrůst kriminality kvůli drogové epidemii.[15] Díky tehdejším nízkým cenám nemovitostí a dostupnosti bytů s regulovaným nájmem se v New Yorku rozvíjela silná komunita propojující politiku, sexualitu a estetiku. Město se tak stalo zásadním místem pro utváření queer komunity, která se v té době teprve formovala. Teresa de Lauretis tento proces okomentovala na konferenci v Santa Cruz.

> Společná fronta či politická aliance gayů a leseb (mluvím samozřejmě obecně, ne o osobních přátelstvích) je dnes ve Spojených státech možná, a dokonce nezbytná, a to kvůli celostátnímu stavu nouze v souvislosti s AIDS a všudypřítomné institucionální reakci namířené proti queer osobám všech pohlaví. Domnívám se, že tato aliance je sama o sobě velmi dobrá věc, i když bych si přála, aby vznikla za méně zničujících okolností.[16]

---

[14] New York se v roce 1975 ocitl na pokraji bankrotu, což vyžadovalo zavedení nucené správy. Nedostatečné financování, zvýšená kriminalita i předsudky vůči obyvatelům z nižších tříd oprostili New York od bohatých rezidentů a velkých korporací.

[15] Myšleno „The Crack Epidemic“, která trvala od roku 1985 do roku 1995. Crack se vyráběl z kokainu, prodával se po malých dávkách a byl mnohem levnější než kokain. Na rozdíl od kokainu se crack kouřil, čímž vznikala rychlá a hlubší závislost. Úmrtnost spojená s touto drogou byla velmi vysoká, a právě New York byl epicentrem této krize.

[16] DE LAURETIS, Teresa. Queer Theory: Lesbian and Gay Sexualities. *Differences*. 1991, roč. 3, č. 2. ISSN 1040-7391. „A common front or political alliance of gay men and lesbians (I am speaking generally, of course, not of personal friendships) is made possible, and indeed necessary, in the United States today by the AIDS national emergency and the pervasive institutional backlash against queers of all sexes. I think the alliance itself is a very good thing, though I wish it had happened under less devastating circumstances.“

V širším kontextu upozorňuje komentář de Lauretis na bolestnou cenu, která tento posun ve veřejné debatě o právech gayů a leseb provázela, a připomíná, že i vznik této aliance byl reakcí na smrt více než 100 000 lidí, kteří v 80. a 90. letech v USA podlehli AIDS.[17] Šlo o složité a v mnoha ohledech tíživé období, a přestože se B. Ruby Rich ve své publikaci snaží zdůraznit pozitivní dopady aktivismu, který vedl ke vzniku NQC, je stále důležité vnímat ambivalentní charakter této revoluční doby. Ranou tvorbu NQC označuje B. Ruby Rich za mimořádně vážnou, protože jejím prostřednictvím se tvůrci snažili přepsat minulost i budoucnost a zároveň inspirovat další generace.

> Byla zde silná potřeba děl, která by pomohla pochopit, co se děje, zhodnotit situaci a přeformulovat naše představy – abychom mohli truchlit za mrtvé, ano, ale také vdechnout nový život lásce a možnostem. Pro gaye to byla otázka života a smrti, otázka smrtelnosti či nesmrtelnosti. Pro lesby to byla otázka empatie, hrůzy z toho, co se dělo s našimi/jejich gay bratry, a pobouření nad reakcí společnosti. Byla tu také potřeba zachovat viditelnou přítomnost, nějaký kousek identity, a vytvořit novou lesbickou roli, citlivost a vizi.[18]

Zatímco naléhavost a vztek generace aktivistů formované kolem organizace ACT UP postupně ustupovaly pocitům zoufalství a frustrace, New Queer Cinema otevřelo prostor pro reflexi, posílení a obnovenou angažovanost. V počátcích se hnutí rychle rozvíjelo a po průlomu mezi lety 1985 až 1991 vstoupilo do další etapy v plné síle. Na konci roku 1991 panovalo přesvědčení, že existuje dostatek queer videí a filmů, aby hnutí dosáhlo širší viditelnosti. V roce

---

[17] *Current Trends Mortality Attributable to HIV Infection/AIDS -- United States, 1981-1990*. Online. Morbidity and Mortality Weekly Report. 1998. Dostupné z: https://www.cdc.gov/mmwr/preview/mmwrhtml/00001880.htm. [cit. 2026-05-10].

[18] RICH, B. Ruby. Introduction. In: *New Queer Cinema: The Director's Cut*. Duke University Press, 2013, s. xix. ISBN 978-0-8223-5428-4. „The need was intense for work that could make sense of what was going on, take stock, and reformulate our imaginings, to grieve the dead, yes, but also to reinvigorate life and love and possibility. For gay men, it was a matter of life or death, a question of mortality or immortality. For lesbians, it was a matter of empathy, a horror at what was happening to our/their gay brothers and outrage at society's response. There also was a need to preserve a visible presence, some scrap of identity, and create a new lesbian role, sensibility, and vision."

1992 tak NQC nedisponovalo pouze rozsáhlou zásobou audiovizuálního obsahu určeného ke sdílení, ale díky B. Ruby Rich získalo i své oficiální pojmenování. Sama autorka však zdůrazňuje, že vznik a rozmach NQC byly výsledkem souhry tvůrčích a kritických impulsů, které úzce souvisely s aktivismem a schopností reagovat na aktuální společenské problémy. Podle B. Ruby Rich sehrály klíčovou roli načasování, vytrvalost a energie angažované veřejnosti. „Samozřejmě, zrod hnutí není nikdy jednostranný, nikdy osamocený; je to impuls zaměřený na vytvoření komunity a vytvořený komunitou“[19]

Za oficiální počátek hnutí lze tedy považovat rok 1992, jelikož B. Ruby Rich tento zlom vymezuje prostřednictvím panelové diskuze s názvem *Barbed Wire Kisses* na festivalu Sundance v lednu 1992, kde se setkala skupina filmařů, jejichž práce získala pozornost kritiky. Rich následně hnutí „pokřtila“ ve své reportáži pro periodikum *Village Voice* a později také v časopise *Sight and Sound*, čímž hnutí NQC dala jeho název a vymezila základní parametry. Je však nutné dodat, že hnutí nevzniklo náhle, ale předcházela mu dlouhá inkubační fáze, během níž vznikaly první průkopnické snímky a videa, které připravily půdu pro tento zlom. Z tohoto důvodu v textu odkazuji k počátkům hnutí i k období před jeho samotným pojmenováním.

V počátcích se NQC vyznačovalo specifickým „splynutím stylu a tématu“,[20] a výraznou postmoderní estetikou,[21] která pracovala s pastišem a apropriačními technikami. Silně čerpalo z prostředí aktivismu, umění i populárních médií, jako bylo MTV a s ním spojená hudební videa. Tvůrci hledali nové výrazové prostředky, k čemuž jim tehdy významně napomohla i dostupnost videokamer. B. Ruby Rich za klíčové předchůdce označuje čtveřici nezávislých celovečerních filmů z poloviny 80. let: *Born in Flames* (1983) Lizzie Borden, *Mala Noche* (1985) Guse Van Santa, *Parting Glances* (1986) Billa Sherwooda a *She Must be Seeing Things* (1987) Sheily McLaughlin. Tyto snímky podle ní prorážely cestu díky formálním inovacím, otevřenému zobrazení queer sexuality a výstředním narativům. Šlo o nízkorozpočtovou tvorbu vznikající v prostředí komunit outsiderů, která artikulovala nový „autenticky queer“ způsob

[19] RICH, B. Ruby. Introduction. In: *New Queer Cinema: The Director's Cut*. Duke University Press, 2013, s. xx. ISBN 978-0-8223-5428-4.

[20] Tamtéž, s. xv.

[21] B. Ruby Rich vysvětluje, že NQC sdílí společný styl, který nazvala „Homo Pomo“; odkazující ke hře se slovy homosexuální a postmoderní.

bytí: sexuální, a/politický, odvážný a městský.[22] Snímek *Parting Glances* byl přitom jedním z prvních, který zachytil každodenní realitu AIDS, aniž by podléhal dobově typické mediální démonizaci.

B. Ruby Rich dále označuje Johna Waterse za patrona hnutí, jehož estetika šoku a úžasu (shock and awe) předcházela NQC o celé dekády. Mezi další významné tvůrce řadí Isaaca Juliena, který se rozhodl přepsat historii [23] a Todda Haynese, jehož satirický přístup k popkultuře předznamenal nástup NQC. Tito režiséři společně využili tehdy úrodnou půdu americké nezávislé tvorby k tomu, aby vyjádřili své vize mimo hranice mainstreamu. Rich je ve své publikaci propojuje především skrze jejich odvahu a schopnost pojmenovávat nové, dosud nezastoupené zkušenosti, čímž položili základ pro pozdější rozmach NQC.

Kolem roku 1992 se NQC začalo proměňovat z původně radikálního impulsu v rozmanitější a diverzifikovanou tvorbu. Objevily se snímky jako *The Hours and Times* (1991, r. Christopher Munch), *R.S.V.P* (1991, r. Laurie Lynd), *Swoon* (1992, r. Tom Kalin) a *The Living End* (1992, r. Gregg Araki), které narušily humanistické přístupy svou neuctivostí a energickým výrazem. B. Ruby Rich v této souvislosti vyzdvihuje také film *Edward II* (1991) od režiséra Dereka Jarmana, jenž prostřednictvím anachronického pastiše zpochybňuje historické a genderové normy. V polovině 90. let se NQC dále diverzifikovalo; zatímco část produkce sklouzávala k lehkovážným komediím, Rich oceňuje především díla, která si uchovala estetickou i narativní odvahu, jako *All Over Me* (1997, r. Alex Sichel), *Head on* (1998, r. Ana Kokkinos) či *The Delta* (1996, r. Ira Sachs). Na přelomu tisíciletí se pak NQC postupně transformovalo směrem ke queer blockbusterům, což ilustrují například pozdější filmy Guse Van Santa, Todda Haynese nebo Lisy Cholodenko, které zásadně přispěly k proměně reprezentace queer zkušeností v rámci mainstreamové kinematografie. Filmy jako *Zkrocená hora* (2005) a *Milk* (2008) B. Ruby Rich označuje dokonce za LGBT megahit.

Proměna New Queer Cinema či Queer New Wave, jak je také hnutí alternativně označováno, směrem k širší přijatelnosti a jeho postupné začleňování do mainstreamu současně

---

[22] RICH, B. Ruby. *New Queer Cinema: The Director's Cut*. Duke University Press, 2013, s. 7. ISBN 978-0-8223-5428-4.

[23] Ve snímku *Looking for Langston* (1989), v němž se snaží navrátit kousek historie afroamerickým queer dětem, které z ní byly vymazány.

otevřely prostor pro hlubší teoretickou reflexi samotného termínu queer i způsobu, jakým jsou identita, sexualita a reprezentace konstruovány. Mezitím, co filmová tvorba experimentovala s novými formami vyjádření, v akademických kruzích se paralelně formoval kritický rámec, který tyto proměny aktivně spoluutvářel.

2.3. Queer teorie

V roce 1990 na Kalifornské univerzitě v Santa Cruz proběhla konference s názvem *Queer Theory*. Toto pojmenování mělo sloužit jako radikální gesto. Označení queer bylo totiž v minulosti užíváno hanlivě, většinou jako urážka mířená proti gayům a lesbám.[24] Na přelomu 80. a 90. let v USA docházelo k určité cirkulaci tohoto označení a jeho spojování s jinými termíny. Příkladem je americká aktivistická organizace Queer Nation, založená rovněž roku 1990.[25] Spoluorganizátorka konference v Santa Cruz byla italská emeritní profesorka Teresa de Lauretis působící na Kalifornské univerzitě. Již o rok dříve vystoupila na konferenci v New Yorku, která nesla název *How do I Look*. Tehdy poprvé otevřela filmové queer teorii prostor ve veřejné debatě. Později se sice sama od termínu queer theory[26] distancovala, přesto však významně přispěla k jejímu etablování.[27]

Na přelomu 80. a 90. let 20. století se tedy v akademických kruzích začaly objevovat nové teorie o genderu[28] a sexualitě. Ty byly silně ovlivněné například konstruktivismem a post-strukturalismem. Významnou roli sehrál ale také feminismus, marxismus nebo psychoanalýza. Eseje z konference v Santa Cruz byly v roce 1991 shromážděny ve speciálním čísle časopisu *Differences: A Journal of Feminist Cultural Studies*. Konference v Santa Cruz měla zásadní

---

[24] Gay je osoba, která je romanticky, citově nebo sexuálně přitahována osobami stejného pohlaví nebo genderu. Většinou jsou takto označovaní homosexuální muži, občas se termín užívá i pro všeobecné označení homosexuálních osob. Naopak pojmenování lesba se výlučně užívá pouze k označení homosexuálních žen.

[25] Teresa de Lauretis však výslovně odděluje svůj koncept queer teorie od politického hnutí Queer Nation. V časopise *Differences: A Journal of Feminist Cultural Studies* uvádí, že o existenci této skupiny nevěděla a její práce s hnutím nemá spojitost.

[26] Od nynějška už budu používat pouze český překlad, tedy queer teorie.

[27] RICH, B. Ruby. Introduction. In: *New Queer Cinema: The Director's Cut*. Duke University Press, 2013, s. xix. ISBN 978-0-8223-5428-4.

[28] Gender se rozvinul od slova pohlaví (sex) a vyjadřuje společensky konstruované role mužů a žen. Gender neodpovídá vrozenému biologickému pohlaví, ačkoliv se s ním často spojuje.

význam. Stejně důležitý byl i vliv Teresy de Lauretis na akademický výzkum. Právě ona tomuto směru propůjčila jméno, čímž ovlivnila jeho další vývoj. Proto je vhodné vycházet z její definice queer teorie. Podle de Lauretis je jednou z jejích vlastností to, že „klade dvojí důraz – na konceptuální a spekulativní práci spojenou s produkcí diskurzu a na nezbytnou kritickou práci dekonstrukce našich vlastních diskurzů a jimi konstruovaného mlčení.“[29]

Z její perspektivy bylo cílem konference artikulovat pojmy, které by umožnily chápat a zobrazovat homosexualitu jako formu odporu vůči kulturní homogenizaci. Současně mělo jít o působení proti dominantním diskurzům a o problematizaci konstrukcí a „konstruovaného mlčení“ v rámci tehdy se formující oblasti gay a lesbických studií (lesbian and gay studies). Toto konstruované mlčení se projevovalo v opomíjení vztahů mezi sexualitou a dalšími kategoriemi, jako jsou pohlaví, rasa, třída, etnicita či geografické a sociopolitické umístění. Označení queer tak mělo vytvořit kritický odstup od zavedeného a často příhodného termínu lesbické a gay (lesbian and gay), který byl často spojován především se zkušeností bělošských gay mužů a jen dodatečně, a často nedostatečně, zahrnoval i lesby.[30] „V jistém smyslu vznikl termín „queer teorie“ ve snaze vyhnout se všem těmto jemným rozdílům v našich diskurzivních protokolech, nedržet se žádného z daných termínů, nepřebírat jejich ideologickou závaznost, ale naopak je překročit a překonat – nebo je přinejmenším problematizovat.“[31]

V úvodu de Lauretis zdůrazňuje, že queer teorie není utopií nebo vzdáleným budoucím cílem, ale aktivním procesem. Odehrává se v současnosti prostřednictvím práce na dekonstrukci mlčení historie a vytváření nových forem komunity mezi těmi, jejichž identity a zkušenosti queer teorie tematizuje. Obdobně nahlíží na označení queer teoretici Judith Butler, kteří o něm mluví jako o neustálém procesu zpochybňování norem.

> Pokud má být termín „queer" místem kolektivního sporu, výchozím bodem pro soubor historických reflexí a představ o budoucnosti, bude muset zůstat tím, co v současnosti nikdy není plně přivlastněno, ale vždy a pouze přerozděleno, překrouceno,

---

[29] DE LAURETIS, Teresa. Queer Theory: Lesbian and Gay Sexualities. *Differences*. 1991, roč. 3, č. 2. ISSN 1040-7391.

[30] Tamtéž.

[31] Tamtéž.

pokřiveno od předchozího užívání i ve směru naléhavých a rozšiřujících se politických účelů.[32]

V tomto ohledu se Teresa de Lauretis a Judith Butler shodují v odmítnutí uzavřené definice termínu queer a chápou jej především jako otevřený, neustále se proměňující proces, který se utváří v konkrétních historických a společenských souvislostech. Judith Butler v publikaci *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of Sex* (1993) však upozorňují na úskalí, která termín queer v jeho neuzavřenosti a neustálenosti přináší. Konkrétně se zaměřují na jeho časovou proměnlivost a sledují, jak se výraz, který byl původně užíván jako urážka a nástroj stigmatizace, postupně proměnil v označení s afirmujícím významem. Tato proměna však není jednoduchým převrácením hodnot, jelikož i přes proces reapropriace[33] může tento termín být i nadále nositelem bolestivé minulosti. Termín queer v sobě nese historii násilí a degradace, kterou nelze zcela vymazat. Opětovné používání může být určitou formou *nutkání k opakování,* [34] přičemž by se mohlo jednat o jakýsi pokus vyrovnat se s traumatickou minulostí.[35]

[Z]dá se, tehdy [20. a 30. léta 20. století] „queer“ ještě neznamenalo homosexuál, ale zahrnovalo řadu významů spojených s odchylkou od normálnosti, které by mohli také zahrnovat i sexuální rovinu. Mezi jeho významy patří: obskurního původu, pocit nemoci nebo nevolnosti, neheterosexuálnost či nejasnost, obskurnost,

---

[32] BUTLER, Judith. *Bodies That Matter*. New York: Routledge, 1993, 228. ISBN 0-415-90366-1. „If the term "queer" is to be a site of collective contestation, the point of departure for a set of historical reflections and futural imaginings, it will have to remain that which is, in the present, never fully owned, but always and only redeployed, twisted, queered from a prior usage and in the direction of urgent and expanding political purposes.“

[33] Česky se někdy překládá také jako znovupřivlastnění.

[34] Z angl. repetition compulsion, pochází z eseje *Mimo princip slasti* (1920) od Sigmunda Freuda a označuje potřebu navracet se k traumatickým zážitkům z minulosti a opakovat je.

[35] BUTLER, Judith. *Bodies That Matter*. New York: Routledge, 1993, s. 230. ISBN 0-415-90366-1.

perverzi a excentričnost. Jako sloveso má „queerovat/kvírovat“ historii významů: vysmívat se nebo zesměšňovat, lámat si hlavu, ale také švindlovat anebo podvádět.[36]

Časem však termín nabyl zmíněného hanlivého významu díky opakovanému používání v homofobních komunitách, kde fungoval jako nástroj k ponižování za účelem patologizovat a stigmatizovat jejich cíl. Vito Russo zařadil označení queer mezi urážky užívané proti homosexuálům. „Pokud nechcete někoho urazit, ta slova jsou gay, lesba[37] a homosexuální. To neznamená, že ve filmu nesmí nikdo používat sprostá slova, ale pokud máte pravidla ohledně židáka, spika,[38] negra atd., využijte je pro buzeranta a lesbu.“[39] Proč tedy mohou být některé termíny jako queer úspěšně resignifikovány, zatímco jiné jako negr zůstávají spjaty se svou traumatickou historií?

Judith Butler upozorňují, že každý proces resignifikace přináší v určitém ohledu znovuprožívání traumatu a některé pokusy mohou vyčerpat své limity, pokud narazí na brutálnější formy zranění, které jsou s daným termínem historicky spjaty. Diskurzivní termíny nejsou nikdy plně vlastněny těmi, kteří je používají, resp. není možné vlastnit jazyk, kterým mluvíme, čímž je možné jej neustále měnit. Současně jsou tím ale vždy otevřeny riziku, že se navrátí k původnímu zraňujícímu významu. Tudíž i když se označení queer podařilo proměnit v afirmativní a kladný termín, nemůže být toto úsilí nikdy dokončeno a vždy riskuje návrat k původní hanlivé formě. Proto je nezbytně nutné, aby definice zůstala otevřená, jelikož afirmativní reapropriace termínu queer závisí na neustálém politickém úsilí o zpochybňování mocenských struktur, které termín provázejí.

---

[36] BUTLER, Judith. *Bodies That Matter*. New York: Routledge, 1993, 228. ISBN 0-415-90366-1. „[I]t seems, "queer" did not yet mean homosexual, but it did encompass an array of meanings associated with the deviation from normalcy which might well include the sexual. Its meanings include: of obscure origin, the state of feeling ill or bad, not straight, obscure, perverse, eccentric. As a verb-form, "to queer" has a history of meaning: to quiz or ridicule, to puzzle, but also, to swindle and to cheat.“

[37] V češtině neexistuje ekvivalent nadávky „dyke“, tudíž jsem zvolila pouze označení lesba pro oba přeložené pojmy.

[38] Hanlivé označení pro španělsky mluvícího obyvatele USA. Nadávka je nejspíše odvozena z věty: „*No spic (speak) English.*“, odkazující k nedokonalé anglické výslovnosti přistěhovalých obyvatel.

[39] RUSSO, Vito. *The Celluloid Closet: Homosexuality in the Movies*. Revised edition. Harper & Row, 1987, s. 154. ISBN 9780060961329.

2. Metodologie

V diplomové práci se zaměřuji na vývoj filmové tvorby NQC a její vliv na současnou queer kinematografii, přičemž jako metodologický aparát využívám diskurzivní analýzu, vycházející z *Dějin sexuality I. Vůle k vědění* Michela Foucaulta. Současně ji doplňuji o kritický přístup teoretiček Marianne Jørgensen a Louise J. Phillips, převážně budu vycházet z jejich publikace *Discourse Analysis as Theory and Method* (1999). Jørgensen a Phillips poukazují na to, že Foucaultovo dílo lze rozdělit na dvě hlavní fáze, a to raně „archeologickou" a pozdější „genealogickou". Pro pochopení významu termínu diskurz a jeho základní vymezení proto nejprve využiji dřívější publikaci Michela Foucaulta *Archeologii vědění* (1969).

V rámci archeologické fáze se Foucault zaměřuje na pravidla charakteristická pro konkrétní historické období a na mechanismy, které určují, co je v daném kontextu považováno za pravdivé a relevantní. Diskurz v tomto pojetí představuje soubor výpovědí, náležících ke stejné diskurzivní formaci, jež jsou formovány specifickými podmínkami své existence. Nelze jej oddělit od konkrétní historické situace ani redukovat na obecný model, protože vždy vzniká jako produkt určitého historického fragmentu s vlastními hranicemi, vnitřní strukturou i proměnlivostí v čase. Diskurz tak lze chápat jako výsek historické reality, utvářený pravidly, která určují, co může být řečeno, jakým způsobem a za jakých podmínek.

> Vycházíme z toho, že ačkoli máme v zásadě nekonečné množství způsobů, jak formulovat výroky, výroky, které vznikají v rámci konkrétní sféry, jsou si navzájem poměrně podobné a opakují se. Existuje nespočet výroků, které nikdy nejsou vysloveny a které by nikdy nebyly přijaty jako smysluplné. Historická pravidla daného diskurzu vymezují, co je možné říci.[40]

---

[40] JØRGENSEN, Marianne a PHILLIPS, Louise. Discourse Analysis as Theory and Method. London: SAGE Publications, 2002, 13 s. ISBN 0761971114. „The starting point is that although we have, in principle, an infinite number of ways to formulate statements, the statements that are produced within a specific domain are rather similar and repetitive. There are innumerable statements that are never uttered, and would never be accepted as meaningful. The historical rules of the particular discourse delimit what it is possible to say."

Diskurz je tedy možné vymezit nejen jako soubor výpovědí, ale i jako systém, který tyto výpovědi produkuje a zároveň reguluje, přičemž pravda je v tomto rámci chápaná jako historicky a diskurzivně utvářená, nikoli objektivní.

V genealogické fázi Foucault dále rozvíjí teorii moci/vědění, v níž se soustředí převážně na moc a vykresluje ji jako produktivní sílu, která konstituuje diskurz, vědění, těla i subjektivitu. Moc se podílí na utváření společenské reality i na určování způsobů, jak je tato realita formována a jak o ní lze mluvit. Působí tedy současně jako síla produktivní i omezující a pravda je zde proto neoddělitelně spojena s mocenskými systémy. V *Dějinách sexuality I. Vůle k vědění* se Foucault odklání od čistě teoretického popisu systémů formování a soustředí se na analýzu konkrétních vztahů moci, které konstruují lidskou subjektivitu. Zatímco archeologie zkoumá podmínky možnosti výpovědi, genealogie sleduje, jak jsou tyto výpovědi napojeny na strategické cíle moci a jak vytvářejí efekt pravdy.

Na tomto základě propojuji foucaultovský rámec diskurzivní analýzy se současnými queer teoriemi Judith Butler, Lee Edelmana, Eve Kosofsky Sedgwick a Rosemary Hennessy. Toto propojení umožňuje překročit obecnou rovinu Foucaultovy genealogie a zaměřit se na konkrétní způsoby, jimiž diskurz utváří queer subjekty, jejich reprezentaci i možnost odporu. Judith Butler rozvíjí Foucaultovu koncepci produktivní moci prostřednictvím teorie performativity a ukazují, že gender i sexualita vznikají skrze opakování norem a citací. Eve Kosofsky Sedgwick tuto perspektivu doplňuje analýzou epistemologických mechanismů, zejména prostřednictvím pojmu skříně, který rozkrývá, jak se sexualita organizuje kolem vztahu mezi věděním, mlčením a odhalováním. Lee Edelman zase upozorňuje na normativní tlak reprodukčního futurismu a ukazuje, že queer pozice může fungovat jako radikální negace těchto dominantních očekávání. Rosemary Hennessy pak zdůrazňuje, že diskurz sexuality nelze oddělit od ekonomických a mocenských struktur pozdního kapitalismu.

Tato syntéza mi umožňuje nahlížet na queer jako na historicky proměnlivý diskurz, který nepředstavuje pouze označení identity, ale zároveň místo střetu moci, reprezentací a norem, kde se současně odhalují i možnosti jejich narušení. V závěru této kapitoly se tedy vracím k Foucaultově produkci moci, protože právě ona ukazuje, že diskurz, identita i queer reprezentace nejsou pouze popisované fenomény, ale účinky mocenských vztahů, jimiž jsou vytvářeny, regulovány a umožňovány.

3.1. Foucaultovský diskurz sexuality

V prvním svazku *Dějin sexuality* se Foucault soustředí na diskurz sexuality a na způsoby, jimiž je prostřednictvím tohoto diskurzu konstruovaná tzv. *pravda o sexu*. Nejde mu o lineární rekonstrukci dějin, ale spíše o analýzu toho, jak se od 17. století v západních moderních společnostech ustavoval a udržoval specifický způsob mluvení o sexualitě. *Režim moci-vědění-slasti,*[41] jak tento systém označuje, přitom zpochybňuje představu, že sexualita byla v moderní době primárně potlačována. Místo toho jej Foucault chápe jako produktivní sílu, v níž se moc, vědění a slast vzájemně podmiňují a posilují. Praktiky jako lékařská vyšetření, pedagogický dohled či zpověď tak nelze chápat pouze jako represivní nástroje moci. Právě v tomto režimu prostřednictvím otázek, monitorování a analýzy produkují vědění o subjektu a mohou generovat slast. Ta vzniká jak na straně toho, kdo moc uplatňuje, tak na straně toho, kdo je jejím objektem. Pravda o sexu proto nepředstavuje něco, co by existovalo mimo diskurz a bylo jím pouze popisováno, ale vzniká právě v jeho rámci.

> Podstatné tedy není (přinejmenším v první instanci) ani tak vědět, říká-li se sexu ano nebo ne, formulují-li se zákazy nebo povolení, potvrzuje-li se jeho důležitost či popírají-li se jeho účinky, zcudňují či znecudňují-li se slova, která slouží k jeho označení, nýbrž brát v úvahu fakt, že se o něm mluví, kdo o něm mluví, místa a hlediska, z nichž se o něm mluví, instituce, které toto mluvení podněcují, které shromažďují a distribuují to, co se o něm říká, zkrátka globální „diskurzivní událost", způsob, jakým sexualita „vstupuje do diskurzu".[42]

3.1.1. Represivní Hypotéza

V návaznosti na výše popsané pojetí diskurzu sexuality a režimu moci-vědění-slasti se nyní zaměřím na jeden z klíčových konceptů, který Foucault využívá k problematizaci rozšířených interpretací moderní sexuality. Na pozadí analýzy toho, jak je sexualita

---

[41] FOUCAULT, Michel. *Dějiny sexuality I.: Vůle k vědění*. Hermann, 1999, s. 17. ISBN 80-238-5090-3.

[42] Tantéž, s. 18-19.

prostřednictvím diskurzu konstruována jako objekt vědění a spravována v rámci mocenských vztahů, se ukazuje význam tzv. represivní hypotézy. Podle Foucaulta se jedná o rozšířenou představu, že od 17. století docházelo k potlačování, umlčování a regulaci sexuality, což vedlo k vytvoření moderního systému kontroly. Foucault však nepopírá existenci zákazů či potlačování, ale spíše problematizuje jejich postavení jako ústředního a určujícího principu vývoje diskurzu sexuality. Tyto negativní prvky chápe jako strategii, která funguje v rámci širších mocenských a diskurzivních struktur, a nelze je proto považovat za jejich jediný či základní princip.

Současně upozorňuje, že samotná víra v represi může sloužit jako užitečný nástroj moci, protože vytváří dojem, že mluvení o sexu představuje akt odporu nebo osvobození. Podle Foucaulta však od 17. století nedochází k umlčování sexuality, ale naopak k jejímu neustálému tematizování a produkování diskurzu o ní. Sexualita se stává objektem vědění, které ji klasifikuje, analyzuje a reguluje. Tyto diskurzy tak ve skutečnosti naplňují režim moci-vědění-slasti, jenž vyžaduje, aby byla sexualita neustále pojmenovávána a spravována. Represivní hypotéza proto nepředstavuje pouze mylnou představu, ale je sama součástí diskurzivního aparátu, který sexualitu formuje.

3.1.2. AKT ZPOVĚDI

Represivní hypotéza a její zasazení do širšího rámce diskurzivního aparátu je realizována konkrétními mechanismy. Prvotním z těchto mechanismů, které Foucault uvádí, je právě akt zpovědi. Zpověď je ve Foucaultově podání klíčovým mechanismem, který se v západní kultuře etabloval jako rituál, při němž je subjekt nucen artikulovat své touhy a činy. Původně byla zpověď ukotvena v církevní svátosti pokání a součástí bylo zpovídat se ze svých činů. Zlom však nastává po tzv. Tridentském koncilu, po němž se postupně mění zpovědní praxe. Zatímco dřívější zpovědní manuály byly převážně přímočaré a explicitní, tak po Tridentském koncilu se otázky staly zahalenějšími a diskrétnějšími, aby se předešlo pohoršení při zpovědi. Ovšem tento nový způsob zpovědi nevedl k útlumu, nýbrž rozšířil rozsah zpovědi. Tento akt již nevyžadoval pouze přiznání skutku, ale zahrnoval také rekonstrukci intimních pochodů jako jsou představy, myšlenky a například i sny.

Po Tridentském koncilu byla zpovědi vtisknuta nová forma, která určovala produkci „pravdivého“ diskurzu o sexualitě. „Imperativ zněl: nejen zpovídat se ze skutků protivících se

zákonu, ale usilovat o to, aby se i touha, každá touha, stala předmětem diskurzu.“[43] Zpověď v tomto ohledu nebyla již jen prostým aktem přiznání, ale povinný akt řeči, v jehož rámci je vynucováno sexualitu artikulovat. Moc se zde uplatňuje ve stejném principu, který jsem již nastínila v úvodu této podkapitoly. Nejde o to, kdo mluví, ale o dynamiku mezi tázaným a tím, kdo se táže. Tento akt zpovědi se v průběhu dalších staletí transformoval z náboženské praxe na široký rámec zahrnující pedagogiku, medicínu a psychiatrii.

3.1.3. IMPLEMENTACE PERVERZÍ

Analýza aktu zpovědi zároveň naznačuje, že produkce diskurzu o sexualitě nespočívá pouze v jejím tematizování, ale zahrnuje i proces její diferenciace a klasifikace v rámci mocenských struktur. V tomto kontextu Foucault ukazuje, jak se diskurz sexuality postupně rozšiřuje o nové kategorie a identity, jejichž prostřednictvím je sexualita analyzována i konstituována. Právě v tomto ohledu přichází Foucault s konceptem *implementace perverzí*, který představuje zásadní narušení represivní hypotézy. Moc zde nepůsobí primárně skrze omezení či vylučování, nýbrž jako produktivní síla, která sexualitu aktivně vytváří prostřednictvím procesů kategorizace a specifikace. Nejedná se o mechanismus zákazu, ale o princip zmnožení. Vymezováním specifických postav jako deviantů či fetišistů se tyto charakteristiky stávají pevně ukotvenou součástí identity jedinců. Tato implementace není důsledkem pokrytectví, nýbrž reálným produktem pronikání moci do oblastí tělesného potěšení. Tím, že diskurz sexuality tyto perverze pojmenoval a zkoumal, je nevymazal, ale naopak je upevnil a učinil z nich předmět medicínské, psychiatrické a pedagogické kontroly. „Nestanovila [moc] hranice sexuality; rozšířila její rozmanité formy tím, že je pronásledovala podél linií neomezeného průniku. Nevyčleňuje je, začleňuje je do těla jako způsoby specifikace individuí.“ [44] Specifikace perverzí tak umožnila moci šířit se skrze „linii neomezeného průniku“, čímž se sexualita stala pevnou součástí individuální identity a nástrojem politického dohledu.

3.1.4. PRAVDA O SEXU

Rozvinutí těchto mechanismů a praktik produkce diskurzu sexuality zároveň ukazuje, že moc se neomezuje jen na vytváření kategorií a identit, ale zasahuje i do samotného

---

[43] FOUCAULT, Michel. *Dějiny sexuality I.: Vůle k vědění*. Hermann, 1999, s. 27. ISBN 80-238-5090-3.

[44] Tamtéž, s. 58.

ustavování toho, co je chápáno jako pravda. V návaznosti na procesy klasifikace, specifikace a artikulace sexuality, v rámci režimu moci-vědění-slasti se proto otevírá otázka, jakým způsobem je sexualita konstituována jako místo produkce pravdy. Právě v tomto kontextu lze dále sledovat, jak se diskurz sexuality podílí na formování pravdy o sexu.

Konstrukce pravdy o sexu není výsledkem objevení přirozené podstaty, ale historickým procesem, v němž se sex stal problémem pravdy.[45] Foucault tento proces zasazuje do přechodu od antické *ars erotica* k moderní *scientia sexualis*, která v západní společnosti nahradila dřívější pojetí. *Ars erotica* představuje erotické umění založené na slasti, jehož hodnota spočívá v intenzitě prožitku, ne v produkci obecné pravdy. Kdežto *scientia sexualis* je naproti tomu západní moderní režim, který sexualitu převádí do diskurzu pravdy, zejména skrze zpověď, klasifikaci a odborné zkoumání, a tím vytváří efekty pravdy o sexu.[46]

Tato pravda se konstruuje prostřednictvím specifických diskurzivních mechanismů, které jsem nastínila v předchozích podkapitolách. Tyto mechanismy mají dvojí rovinu. Při první se sex nestává objektem poznání proto, že by sám od sebe odhaloval nějakou skrytou podstatu, ale protože je neustále uváděn do řeči. Může to být prostřednictvím zpovědi, lékařského či psychiatrického vyšetření či pedagogického dohledu. Tím vzniká situace, v níž má sex vyslovit pravdu o sobě, zatímco odborník tuto výpověď klasifikuje, vyhodnocuje a překládá do jazyka diagnózy, normy nebo odchylky. Ve druhé rovině je však z téhož mechanismu vyvozována i pravda o subjektu samotném, protože sexualita je v tomto diskurzu chápána jako místo, kde se odhaluje identita, touha i vnitřní pravda o jedinci.

Samotný pojem sex zde proto neoznačuje autonomní biologickou podstatu, ale propojení různorodých výpovědí, zákazů, hodnot i odborných klasifikací v rámci diskurzu sexuality. Foucault se odkazuje k tomu, že diskurz sexualitu nepopisuje, ale aktivně ji utváří tím, že určuje, co se o ní smí říkat, jak se má interpretovat a jaké významy z ní lze vyvozovat. Pravda o sexu je výsledkem historicky specifické diskurzivní praxe, která sexualitu zároveň zviditelňuje, třídí a normalizuje.

---

[45] FOUCAULT, Michel. *Dějiny sexuality I.: Vůle k vědění.* Hermann, 1999, s. 67. ISBN 80-238-5090-3.

[46] Míněno jak sexualita, tak i pohlaví

3.2. Kritické queer teorie

Současné queer teorie jsou soubor kritických přístupů, které od konce 80. let zpochybňují stabilní identity, heteronormativitu a představu, že sexualita a gender jsou přirozené a pevně dané kategorie. Rosemary Hennessy je vymezuje jako post-marxistickou kritiku identity politiky snažící se otevřít jiný diskurzivní horizont pro přemýšlení o sexualitě, včetně zkušeností, které se nevejdou do binárního rozdělení (homosexualita/heterosexualita), například trans a bisexuálních identit.[47] Nejedná se však o jednotný směr, ale spíše o soubor vědění. Pro některé teoretiky a teoretičky je klíčová performativita gendru, pro další je to například materiální vztah ideologie k problematice. Jak jsem již avizovala, tak pro potřeby této diplomové práce se budu blíže zabývat prací Judith Butler, Eve Kosofsky Sedgwick, Leeho Edelmana a Rosemary Hennessy, které zkoumají, jak jsou sexualita a gender historicky produkovány diskurzem, resp. teoreticky vycházejí z předpokladu, že sexualita je historickým a sociálním konstruktem.

3.2.1. PRODUKCE MOCI

Jak jsem již naznačila v předchozích podkapitolách, tak Foucaultovo pojetí produkce moci vychází z odmítnutí represivní hypotézy. Moc zde nefiguruje jako statická vlastnost, kterou by někdo mohl vlastnit a uplatňovat shora, ale jako vztahová síla, která se šíří napříč institucemi, řečí i každodenními praktikami. Důležité je, že moc u něj není pouze mechanismus omezení, ale také podmínka pro vznik způsobů myšlení, mluvení či jednání. Právě proto se zaměřuje na to, jak jsou některé výpovědi uznávány jako legitimní, zatímco jiné jsou vylučovány, a jak se některé postoje mohou jevit jako „normální" a jiné jako „deviantní".

V tomto pojetí moc nepracuje s předem danými významy, ale aktivně se podílí na jejich utváření tím, že jim přiděluje místo, jazyk a hranice jednání. Ve chvíli, kdy se v určité oblasti začnou pokládat otázky a docházet ke třízení či popisu a hodnocení odpovědí, nevzniká tím jen více vědění, ale i nový režim viditelnosti a nové normy, podle nichž jednotlivci vnímají nejen své okolí, ale i sami sebe.

---

[47] HENNESSSY, Rosemary. *Profit and Pleasure: Sexual Identities in Late Capitalism*. New York: Routledge, 2000, s. 52. ISBN 0-203-90140-1.

3.2.2. JUDITH BUTLER

Judith Butler v pracích *Undoing Gender* (2004) a *Bodies That Matter* (1993) rozvíjejí foucaultovské pojetí produktivní moci ve dvou vzájemně provázaných rovinách, které se týkají jak podmínek uznatelnosti života, tak samotné materiality těla. V návaznosti na Foucaulta chápou moc nikoli primárně jako represivní mechanismus, ale jako sílu konstituující to, co může být rozpoznáno, vysloveno a považováno za pravdivé. Butler tuto perspektivu dále konkretizují tím, že ukazují, že normy neprodukují pouze diskurz, ale současně i podmínky, za nichž je možné stát se viditelnou součástí diskurzu sexuality.

V publikaci *Bodies That Matter* Butler tuto logiku dále rozpracovávají na úrovni těla prostřednictvím konceptu *materializace těla (materiality of the body)*. Tělo zde není chápáno jako předem daná biologická podstata jedince, ale jako výsledek opakovaného působení regulativních norem, které určují, co může být rozpoznáno jako viditelné. Těla, která jsou v rámci těchto norem uznávána, odpovídají binárnímu společenskému uspořádání žena/muž. Tyto normy fungují performativně, neboť nejen popisují realitu, ale současně ji utvářejí. „V první řadě je třeba performativitu chápat nikoli jako ojedinělý či záměrný „akt", ale spíše jako opakující se a citující praxi, jejímž prostřednictvím diskurz vyvolává účinky, které sám pojmenovává."[48] Pokud tělo nespadá do heteronormativních norem, tak se stává neviditelným. Taková těla nejsou uznána za plně lidská, jelikož jejich vztahy nejsou právně ani sociálně legitimizovány. Judith Butler upozorňují, že důsledky tohoto zneviditelnění nejsou jen symbolické, ale mají i konkrétní reálné dopady. Například nemožnost návštívit partnera v nemocnici, osvojit si dítě či nakládat s tělem zemřelého blízkého. Existence těchto jedinců je tak často redukována na funkci pomyslné hranice, která vymezuje mantinely daných norem.

V *Undoing Gender* se tento proces projevuje prostřednictvím konceptů *rozpoznatelnosti (recognizability) a žitelného života (livable life)*. Judith Butler oba tyto pojmy propojují v přímé souvislosti. „Mohu mít pocit, že bez určitého rozpoznání nemohu žít. Mohu však také mít pocit, že podmínky, za nichž jsem rozpoznáván/a, činí život nežitelným."[49] Butler se zde posouvají od ontologické otázky materializace těla ke spíše eticko-politickému uchopení zmíněných norem. „Tyto normy mají dalekosáhlé důsledky pro to, jak chápeme model člověka, který má

---

[48] BUTLER, Judith. *Bodies That Matter*. New York: Routledge, 1993, s. 2. ISBN 0-415-90366-1.

[49] BUTLER, Judith. *Undoing gender*. New York: Routledge, 2004, s. 4. ISBN 0-415-96923-9.

nárok na práva nebo je začleněn do participativní sféry politické diskuse.“[50] Podle nich jsou někteří jedinci uznávání jako plně lidští, zatímco jiní zůstávají pouze částečně viditelní nebo jsou zcela odlidštěni.[51] Otázka rozpoznatelnosti a žitelného života je proto neoddělitelně spjata s otázkou uznání, protože bez dostupných kategorií rozpoznání se určitý způsob bytí stává „nežitelným”. Moc zde tedy neurčuje pouze to, co lze říci, ale i to, kdo může existovat jako rozpoznatelný subjekt.

Propojením těchto dvou rovin Butler ukazují, že foucaultovská produkce moci zasahuje nejen diskurz, ale i samotnou tělesnost i podmínky existence jedince. Moc tak nevytváří pouze vědění o sexualitě, ale zároveň určuje hranice lidskosti a materializuje těla, skrze něž je sexualita prožívána. Butler tímto způsobem rozšiřují Foucaultovu analýzu, protože zatímco on se soustředí na to, jak moc produkuje diskurz a pravdu o sexu, oni ukazují, jak tato moc určuje, kdo může být rozpoznán a jaká těla mohou vstoupit do pole sociální a symbolické existence.

3.2.3. ROSEMARY HENNESSY

Rosemary Hennessy ve své publikace *Profit and Pleasure* (2000) rozvíjí materialistické pojetí sexuality, které odmítá redukovat ji na otázku identity, reprezentace či diskurzu. Naopak ji chápe jako fenomén pevně zakotvený v kapitalistickém systému, třídních vztazích, dělbě práce a celkové organizaci sociální reality. Upozorňuje tak, že utváření sexuálních identit není jen kulturní či symbolický proces, ale probíhá v konkrétních materiálních podmínkách, které ovlivňují, kdo je vnímán jako žádoucí subjekt, jaké formy intimity jsou podporovány a které způsoby života získávají ekonomické i společenské výhody. Sexualita je proto podle Hennessy nedílnou součástí širších společenských struktur, nikoli oddělenou sférou individuální zkušenosti.

Tato koncepce přímo navazuje na Foucaultovo pojetí moci jako produktivní síly. Hennessy však tento rámec rozvíjí tím, že zdůrazňuje materiální dimenzi moci. Její působení se neodehrává pouze na úrovni diskurzu, ale i v konkrétních ekonomických a sociálních vztazích, které formují touhu, práci i každodenní život. Jinak řečeno, zatímco Foucault analyzuje, jak moc konstituuje sexualitu jako objekt vědění, Hennessy ukazuje, že tentýž

---

[50] BUTLER, Judith. *Undoing gender*. New York: Routledge, 2004, s. 2. ISBN 0-415-96923-9.

[51] Tamtéž.

mocenský mechanismus zároveň organizuje materiální podmínky, v nichž se sexualita stává společensky srozumitelnou.

3.2.4. EVE KOSOFSKY SEDGWICK

Eve Kosofsky Sedgwick ve svém díle *Epistemology of the Closet* (1990) rozpracovává pojem skříně jako specifického epistemologického[52] rámce, v němž sexualita není určovaná jen identitou, ale především dynamikou mezi věděním, odhalením a utajením. Skříň zde nepředstavuje pouze intimní prostor skrývání, ale komplexní diskurzivní mechanismus, který strukturuje moderní chápání sexuality. Určuje, jak je sexualita kulturně interpretována a co zůstává nevyřčeno. Sedgwick tak ukazuje, že například coming out[53] nelze chápat jako prosté odhalení pravdy, ale spíše jako moment, v němž se znovu ustavují vztahy mezi jednotlivcem, veřejnou sférou a věděním.

Tento přístup lze úzce propojit s Foucaultovým chápáním moci. Koncepce skříně, kterou Sedgwick přejímá od Vitta Russa, ukazuje, že moc nepůsobí primárně skrze zákaz, ale produkci podmínek viditelnosti a neviditelnosti, v nichž se jedinec stává čitelným jako sexuální bytost. V tomto ohledu Sedgwick Foucaulta pouze nedoplňuje, ale konkretizuje jeho teorii moci v oblasti moderní sexuality. Zdůrazňuje, že pravda o subjektu vzniká právě v napětí mezi tím, co je přiznáno, a tím, co zůstává skryté.

3.2.5. LEE EDELMAN

Lee Edelman v knize *No Future: Queer Theory and the Death Drive* (2004) rozpracovává pojem reprodukčního futurismu, jímž označuje způsob, jakým je politické i kulturní uspořádání strukturováno kolem figury dítěte coby symbolu budoucnosti, nevinnosti a kolektivní naděje. Právě tato figura podle něj legitimizuje dominantní normy a zároveň vymezuje queer jako něco, co do tohoto čáru nezapadá. Reprodukční futurismus tak nepředstavuje pouze doraz na biologickou reprodukci, ale širší ideologický rámec, který podřizuje přítomnost příslibu budoucnosti a nutí politiku definovat samu sebe skrze kontinuitu, reprodukci a ochranu dítěte jako emblému společenského dobra.

---

[52] Způsob, jak kultura uspořádává vědění, v tomto případě, co lze o sexualitě říkat, co zůstává skryté a jak se z toho vytváří pravda o subjektu.

[53] Zkratka z „coming out of closet" odkazující k otevřenému přiznání sexuality.

V návaznosti na Foucaultovo pojetí moci jako produktivní síly Edelman ukazuje, že moc nepůsobí jen prostřednictvím zákazů, ale skrze diskurzy, které konstruují to, co se jeví jako samozřejmá pravda o sexualitě a společnosti. V jeho pojetí je touto pravdou právě budoucnost ukotvená v reprodukci. Queer pozice se proto vymezuje jako negativní gesto odporu vůči tomuto imperativu. Nepředstavuje alternativní projekt lepší budoucnosti, ale narušení logiky, jež privileguje budoucnost před přítomností a činí z ní měřítko hodnoty lidského života.

3.3. Shrnutí poznatků

V této kapitole jsem tedy představila metodologický rámec práce, který vychází z diskurzivní analýzy inspirované Michelem Foucaultův, zejména z jeho rozlišení archeologické a genealogické fáze. Diskurz chápu jako historicky podmíněný systém výpovědí, který více nežli realitu odráží, tak ji aktivně utváří. V návaznosti na genealogickou perspektivu zdůrazňuji propojení moci a vědění, přičemž moc zde vystupuje jako produktivní síla. Diskurz sexuality tvořený režimem moci-vědění-slasti sexualitu neumlčuje, ale prostřednictvím mechanismů a praktik jako jsou akt zpovědi, klasifikace či vědecké zkoumání vytváří tzv. pravdu o sexu.

Dále jsem tento foucaultovský rámec propojila se současnými queer teoriemi, které rozvíjí předpoklad, že sexualita a gender jsou sociálně a diskurzivně konstruované. Zaměřuji se především na přístupy Judith Butler, Rosemary Hennessy, Eve Kosofsky Sedgwick a Leeho Edelmana. Tato syntéza diskurzivní analýzy s koncepty ze současné queer teorie mi umožňují nahlížet na diskurz skrze mocenské vztahy a normy přímo se týkající neustále se proměňujícího pojmu queer.

3. Queer New Wave

V druhé kapitole jsem již hnutí NQC představila, ovšem nemohla jsem se věnovat dopodrobna historickému kontextu i s ohledem na další aspekty vývoje queer hnutí. V následujících podkapitolách se budu detailněji věnovat okruhům, které daly vzniknout NQC a jsou tematicky důležité pro následující analýzy vybraných snímků NQC.

4.1. Od bathhousů k billboardům

Zásadní zlom v zobrazování homosexuality na filmovém plátně představovalo zavedení Haysova kodexu během 30. let v USA, jak jsem již zmínila ve druhé kapitole, konkrétně v podkapitole věnované celuloidové skříni. Kodex výslovně zakazoval zobrazení sexuálních perverzí, přičemž z toho, jakým způsobem PCA se zněním kodexu v průběhu let nakládala, je zřejmé, že tím byla míněna především homosexualita.[54] Ta však nezmizela pouze z filmového plátna, ale také z veřejného prostoru. V USA totiž spadalo homosexuální chování pod zákony o sodomii, jak jsem rovněž uvedla ve druhé kapitole.

Zákony o sodomii byly ve Spojených státech rozšířené již od 19. století a jejich původním cílem měla být ochrana veřejné morálky. V průběhu 20. století se však jejich význam postupně proměňoval a začaly být uplatňovány i proti konsenzuálním vztahům. K postupné dekriminalizaci dochází až po roce 1955, kdy American Law Institute doporučil jejich zrušení. V 60. a 70. letech pak byly odstraněny v 18 státech v důsledku přijmutí změn z MPC.[55] Například Illinois se v roce 1962 stal prvním státem, který tyto zákony zrušil, zatímco jiné státy jako Texas či Kansas, zákaz stejnopohlavního styku nadále zachovaly.[56] Homosexualita byla

---

[54] BENSHOFF, Harry M. a GRIFFIN, Sean. *Queer Images: A History of Gay and Lesbian Film in America*. Rowman & Littlefield Publishers, 2006, s. 9. ISBN 0-7425-1972-4.

[55] Vzorový trestní zákoník vypracovaný ALI, který sloužil jako doporučení pro jednotlivé státy USA, aby upravily své stávající trestní zákoníky.

[56] WEINMEYER, Richard. The Decriminalization of Sodomy in the United States. Online. *AMA Journal of Ethics*. 2014. Dostupné z: https://journalofethics.ama-assn.org/article/decriminalization-sodomy-united-states/2014-11. [cit. 2026-05-10].

navíc klasifikována jako sexuální deviace, tedy jako porucha, a lidé označovaní jako sexuální psychopati byli bez svého souhlasu umisťováni do psychiatrických ústavů.[57]

Spojené státy se tak nacházely v klimatu, v němž byla homosexualita vnímána jako nežádoucí, ať už prostřednictvím legislativního omezení nebo Haysovým kodexem. Ten současně reguloval i zobrazení heterosexuální touhy, jelikož nepovoloval nahotu, nevěru ani další formy fyzického projevu vášně jako líbání nebo sex.[58] Počátek 30. let se proto vyznačoval skrýváním sexuality, což z dnešní perspektivy působí jako protipól vůči morálce 20. století v USA. Po první světové válce se totiž americká společnost přiklonila ke konzumu a požitkářství. Pornografické materiály byly méně regulovány, mimo jiné i proto, že pozornost byla soustředěna na dění v Evropě. V USA mezitím docházelo k vyšší konzumaci různých forem sexuálně laděného obsahu.[59] Současně byla ve Spojených státech zavedena prohibice, jejímž cílem bylo omezit konzumaci alkoholu.[60] Ta byla definitivně zrušena v březnu roku 1933 přijetím nového dodatku americké ústavy, protože vedla k opačnému efektu. Spotřeba alkoholu dále rostla a prudce se rozvinul černý trh i kriminalita. Průběh prohibice tak přinesl i další paradox. Ačkoliv byl prodej alkoholu ilegální, sexuálně orientovaná zábava se dál rozvíjela.

Zavedení Haysova kodexu a kriminalizace homosexuality prostřednictvím státních zákonů představují příklady mechanismů produkce moci, jak je popisuje Michel Foucault ve svém díle. Obdobně lze nahlížet i na prohibici alkoholu v USA. Nejenže se alkohol nepřestal konzumovat, ale jeho spotřeba vzrostla a současně se rozšířilo spektrum negativních dopadů, jako již zmíněná zvýšená kriminalita či úmrtnost spojená s alkoholem. „Viděl jsem odhady, že spotřeba alkoholu na začátku třicátých let, před koncem prohibice, byla až trojnásobná ve srovnání s tím, co bylo před prohibicí, a celý objem tvořil černý trh. Takže objem peněz, který se v tom protočil,

---

[57] MAYEN, Alicia. The Effects of Collegiate Gay Straight Alliances in the 1980s and 1990s: Lesbian and Gay Sexualities. *Legacy*. 2017, roč. 17, č. 1.

[58] MENNEL, Barbara. *Queer cinema: schoolgirls, vampires and gay cowboys*. Columbia University Press, 2012, 26 s. ISBN 978-0-231-85020-9.

[59] JOHNSON, Stephen Patrick. *Staying Power: The Mainstreaming of the Hard-Core Pornographic Film Industry*, 1969-1990. Online, Disertace. University of Maryland, 2009, s. 85. Dostupné z: https://www.semanticscholar.org/paper/STAYING-POWER%3A-THE-MAINSTREAMING-OF-THE-HARD-CORE-Johnson/3934cd4531727abe8dcc8877f140aba3a9eb4c8d. [cit. 2026-05-10].

[60] Trvání prohibice bylo od roku 1920 do roku 1933.

byl nesmírný“[61] řekl amerikanista Pondělíček v rozhovoru pro program ČT24. Podobně jako nedošlo ke snížení konzumace alkoholu, ani zákazy sexuality nevedly k jejímu vymizení, ale naopak k posílení diskurzu sexuality. Relativní uvolněnost pornografických materiálů a méně kontrolovaného zobrazování sexuality ve 20. letech, následované restriktivními zásahy a zákazy 30. let, odráží proces, který Foucault popisuje jako upevňování diskurzu sexuality. Přechod od liberálnějšího přístupu k přísné regulaci nevedl k redukci sexuality, ale k jejímu intenzivnějšímu tematizování. O sexu se mluvilo více, jen jinak a prostřednictvím jiných instancí. Podobný princip lze pozorovat i v souvislosti s reformací, která zdánlivě utlumila to, co bylo možné sdělovat u zpovědi, ale ve skutečnosti rozšířila její rozsah tak, že muselo být řečeno vše, a to často do nejmenších detailů.

Haysův kodex tak možná nahradil již tak žalostně nedostatečnou reprezentaci homosexuálů v audiovizi systematickou cenzurou. Tím však nezpůsobil skutečné zmizení homosexuality, ale její posun do jiných sfér, v nichž se produkovalo stále větší množství diskurzu o sexu. Haysův kodex ve 30. letech vytvořil v mainstreamové kinematografii určité vakuum, kdy velká filmová studia nemohla zobrazovat homosexualitu. Poptávka po erotickém a queer obsahu se tak přesunula na okraje průmyslu, kde kodex neplatil nebo byl vymahatelný jen s obtížemi. Tento přesun měl dvě hlavní podoby. Jednak produkci tzv. physique films a sexploatačních snímků a simultánně s tím queer underground vytvářený uměleckou avantgardou. Tentýž mechanismus, který vytlačil queer reprezentaci do undergroundu, se projevil i ve fyzickém prostoru. Homosexualita, která měla zůstat neviditelná, se musela přesunout do skrytých či domněle soukromých míst. Druhou podobou tohoto přesunu pak představovala existence tzv. bathhousů.

4.1.1. PORNOPRŮMYSL

Nejspecifičtějším produktem „vakua“ 30. let byly tzv. physique filmy, což byly krátké osmi nebo šestnácti milimetrové filmy vytvářené pro gay publika. Představovaly ranou formu mužské homosexuální kinematografie, která se výrazněji rozvinula především po druhé světové válce. Navazovaly na tradici fotografií a časopisů zobrazujících svalnatá mužská těla. Physique

[61] *Před sto lety nastoupily USA cestu prohibice. Boj s alkoholem ale vyústil v rozkvět černého trhu.* Online. ČT24. 2020. Dostupné z: https://ct24.ceskatelevize.cz/clanek/svet/pred-sto-lety-nastoupily-usa-cestu-prohibice-boj-s-alkoholem-ale-vyustil-v-rozkvet-cerneho-trhu-53775. [cit. 2026-05-10].

filmy využívaly motiv sportovce (bodybuildera), aby mohly zobrazovat téměř nahé muže v době přísné cenzury. Postupně se jejich podoba proměňovala, nejprve přes jednoduché pózování a zápasnické scény až po krátké příběhy inspirované armádou, vězením nebo hollywoodskými žánry. Homosexuální touhu v nich často nebyla vyjádřena přímo, ale zprostředkovaně skrze fyzický kontakt a násilí.[62]

Lesbické nebo bisexuální ženské scény se naopak staly výraznou součástí tzv. sexploatačních filmů 60. a 70. let, které cílily především na heterosexuální mužská publika. Jednalo se většinově o profesionálně produkované celovečerní filmy, které však kvůli cenzurním omezením neobsahovaly explicitní zobrazení pohlavního styku. Namísto toho pracovaly spíše s voyerismem, sadomasochismem, skupinovým sexem nebo erotizovanými scénami mezi ženami. Tyto filmy mnohdy kombinovaly sexualitu s násilím a reprodukovaly stereotypní genderové role. Vzhledem k tomu, že Haysův kodex omezoval i explicitnější zobrazování heterosexuality, naplňovaly dobové představy o mužské dominanci a zároveň poskytovaly sexuální obsah pro heterosexuální publikum. Přestože do nich byly začleňovány i prvky queer sexuality, dělo se tak pouze pod kontrolou mužského dohledu. S postupným uvolňováním cenzury na konci 60. let začaly sexploatační filmy zobrazovat explicitnější obsah, čímž připravily půdu pro vznik moderního pornografického průmyslu, a postupně tak samy zanikly.[63]

4.1.2. AVANTGARDNÍ A UNDERGROUNDOVÁ KINEMATOGRAFIE

Příběhy, estetika a tvůrci z řad homosexuálů se objevovali už ve 20. a 30. letech v tehdejší avantgardní kinematografii. K průkopníkům patřili například newyorští režiséři James Sibley Watson a Melville Webber nebo americká poetička H.D. a její milenec Bryher, kteří ze švýcarského exilu vydávali filmový časopis *Close Up* a natočili celovečerní film *Bordeline* (1930). „O poválečném avantgardním filmu, který se vyvinul ve Spojených státech, se již mnoho napsalo z hlediska jeho experimentování, estetické invence a modernistické

[62] BENSHOFF, Harry M. a GRIFFIN, Sean. *Queer Images: A History of Gay and Lesbian Film in America*. Rowman & Littlefield Publishers, 2006, s. 113-115. ISBN 0-7425-1972-4.

[63] Tamtéž.

citlivosti. Málokdy se však zmiňuje, že tato raná avantgarda je zjevně gay kinematografií (ačkoli ne lesbickou), v níž mohli najít vyjádření umělci vyloučení z jiných světů.“[64]

Paralelně s okrajovým pornografickým trhem existoval také queer underground, který si cenzuru podstupoval vědomě jako součást umělecké a politické strategie. Od konce 40. let se undergroundová tvorba rozrostla o queer filmy vytvořené tvůrci jako Andy Warhol, Kenneth Anger, Jean Genet, Gregory Markopulouse nebo Jack Smith[65]. Jejich filmy nebyly uváděny v běžných kinech, ale promítaly se v loftech, klubech nebo v rámci soukromých projekcí. „Nová americká kinematografie byla undergroundová. Vše, co se odehrávalo v centru města, patřilo k undergroundu, ještě předtím, než se rychle začala rozvíjet protikultura.“[66] píše ve své eseji Kenneth King. Oblasti downtown a midtown Manhattanu[67] se staly centry projekcí nízkorozpočtových uměleckých filmů. New York byl epicentrem tohoto dění, B. Ruby Rich popisuje, jak umělci obsazovali cenově dostupné lofty v SoHo a Tribece a East Village, v níž jednu dobu žila, označila za srdce tehdejší kulturní scény.[68] Jedním z klíčových prostorů tehdejší avantgardní a undergroundové scény byla Warholova Silver Factory, kde se v průběhu 60. a 70. let mimo jiné promítaly filmy, ale i vznikaly filmy.[69] Tato scéna byla na okraji, odpojená od mainstreamové populární kultury, jak volbou, tak vyloučením.[70]

> Jeho Silver Factory se stávala křižovatkou, kde se protínaly cesty těch nejrozmanitějších lidí – společenských osobností, umělců, drogově závislých, kritiků, obchodníků s uměním, filmových hvězd, spodiny – všechny krajní typy osobností

---

[64] RICH, B. Ruby. *New Queer Cinema: The Director's Cut*. Duke University Press, 2013, s. 4. ISBN 978-0-8223-5428-4.

[65] Výčet by mohl být rozšířen o Taylora Meada, George Kuchara, Jamese Broughtona, Nathaniela Dorskyho, José Rodriguze-Soltera nebo Jonase Mekase.

[66] KING, Kenneth. Orbiting Andy Warhol's Silver Factory. *A Journal of Performance and Art*. 2014, roč. 36, č. 3, s. 44.

[67] Zejména čtvrti jako East Village, SoHo a Greenwich Village.

[68] RICH, B. Ruby. Introduction. In: *New Queer Cinema: The Director's Cut*. Duke University Press, 2013, s. xviii. ISBN 978-0-8223-5428-4.

[69] Ateliér, který získal svůj název podle stříbrného interiéru. Celá plocha byla pokrytá buď alobalem nebo natřená stříbrnou barvou, včetně stěn, stropu, trubek a nábytku.

[70] RICH, B. Ruby. *New Queer Cinema: The Director's Cut*. Duke University Press, 2013, s. 41. ISBN 978-0-8223-5428-4.

a společenských vrstev se tu mísily v jednolitou směsici. Andy měl v sobě i něco z J. Edgara Hoovera – špehoval každého a odhaloval temná tajemství všech, dokonce se manželek ptal, jak velké mají jejich manželé ptáky![71]

Warholovy rané filmy 60. let byly označeny jako underground; [72] „, termín, který v sobě nese negativní konotace zkaženosti a korupce. Právě koncept těchto alternativních filmů je činil tak provokativní.“[73] Linda Rosefsky dále upozorňuje na voyeuristický charakter Warholovy filmové tvorby, ovšem jeho vztah k sexualitě zůstával záměrně ambivalentní. Již jeho rané kresby zobrazující atraktivní mladé polonahé muže odkazovaly k poměrně explicitní homosexualitě, což se později projevilo i v jeho tvorbě z konce 70. let. Série *Sex parts* přímo zobrazovala mužské genitálie a explicitní homosexuální akty, zatímco *Oxidation paintings* vznikaly močením mužů na kovový povrch obrazů.[74] Warhol také otevřeně přiznával svou zálibu v pornografii, přičemž se odkazoval konkrétně na „ty pořádně sprosté a vzrušující věci.[75]

[A]vantgardní filmaři jako Andy Warhol a Kenneth Anger natáčeli a promítali od počátku 60. let filmy s homosexuální tematikou, které byly vysoce sexuální, avšak neobsahovaly explicitní scény. Tato souvislost se projevuje i v kontextu promítacích míst: mnoho z těch samých malých kin, která v 60. letech promítala filmy Warhola

---

[71] KING, Kenneth. Orbiting Andy Warhol's Silver Factory. *A Journal of Performance and Art*. 2014, roč. 36, č. 3, s. 50. „His Silver Factory was becoming a crossroads where the most unlikely people's paths intersected – socialites, artists, drug addicts, critics, art dealers, movie stars, lowlifes — all extremes of character and society mixed homogeneously. Andy had some J. Edgar Hoover mixed in, too — spy- ing on everyone and finding out everyone's dark secrets, even asking wives how big their husband's cocks were!“

[72] Němé filmy *Eat* (1963), *Sleep* (1963), *Haircut* (1963)

[73] ROSEFSKY, Linda. *The Sacred in the Profane: Understanding Andy Warhol's The Sacred in the Profane: Understanding Andy Warhol's Relationship with the Visual Image*. Online, Disertace. University of Maryland, 2011, s. 67. Dostupné z: https://researchrepository.wvu.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1752&context=etd. [cit. 2026-05-10].

[74] Tamtéž, s. 51-60.

[75] Tamtéž.

a Angera, později uvádělo filmy typu „danglies“, než nakonec přešlo k celovečerním homosexuálním hard-corovým filmům.[76]

Snímek *Blow Job* (1954) představuje typický příklad takového experimentálního snímku, protože zachycuje kontinuální záběr detailu tváře mladého muže při orálním sexu, aniž by byla zobrazena explicitní akce. Situování celé této scény do exteriéru současně odkazuje k fenoménu sexu na veřejnosti i k pobíhajícímu rozpuku sexuální revoluce. Oprýskaná zeď v pozadí evokuje prostředí postranní uličky nebo squatu, často spojovaného s anonymizovaným sexem gayů. Tímto způsobem bylo možné artikulovat queer témata bez nutnosti explicitního zobrazení.

4.1.3. BATHHOUSY

Gay bathhousy vznikaly v amerických městech jako soukromé sociální kluby už ve 20. a 30. letech 20. století, tedy v době, kdy Haysův kodex právě vstupoval v platnost. Například v San Francisku bathhousy poskytovaly relativně bezpečný prostor, kde se mohli homosexuální muži setkávat v polosoukromém prostředí a projevovat svou sexualitu.[77] Podle G.W.W. Hangera byly bathhousy, česky také označované jako veřejné lázně, vždy homosociálním prostředím. Fungovaly v souladu s binárním rozdělením mužů a žen, což přispívalo ke vytváření a upevňování vztahů uvnitř těchto skupin.[78] Původně na počátku 20. století však sloužily jako hygienická zařízení pro obyvatele, kteří neměli nezbytné hygienické vybavení doma. Tlumené osvětlení, absence oblečení a setkávání v polosoukromých prostorách, jako byly sauny či parní lázně, však zároveň usnadňovaly homosexuálních kontaktů. „Zejména v

---

[76] JOHNSON, Stephen Patrick. *Staying Power: The Mainstreaming of the Hard-Core Pornographic Film Industry*, 1969-1990. Online, Disertace. University of Maryland, 2009, s. 184. Dostupné z: https://www.semanticscholar.org/paper/STAYING-POWER%3A-THE-MAINSTREAMING-OF-THE-HARD-CORE-Johnson/3934cd4531727abe8dcc8877f140aba3a9eb4c8d. [cit. 2026-05-10]. „[A]vant-garde filmmakers such as Andy Warhol, and Kenneth Anger produced and screened gay-themed, highly sexual, though non-explicit films since the early 1960s. The connection continues in relation to venue, many of the same small venues screening Warhol and Anger in the 1960s would later screen the danglies, before eventually moving on to feature length gay hard-core.“

[77] YEROS, Stathis G. AIDS and the city: bathhouses, emplaced empathy and the de-sexualization of San Francisco. Online. Urban History. 2023, roč. 50, s. 550. Dostupné z: https://doi.org/10.1017/S0963926822000141. [cit. 2026-05-10].

[78] Tamtéž.

San Franciscu svědčí popisy sexuálních aktivit ve veřejných lázních před rokem 1960 o soužití „tradičnějších“ funkcí koupání a relaxace s usnadňováním homosexuálních setkání.“[79]

Bathhousy fungovaly jako paralelní infrastruktura analogická k undergroundovému filmu, jelikož poskytovaly a chránily anonymitu jednotlivců, kteří nemohli otevřeně vystupovat jako homosexuálové. Prostředí bylo záměrně málo osvětlené, návštěvníci byli často nazí nebo zahaleni pouze ručníkem, čímž mizely sociální identifikátory spojené s oblečením. Uzavřenost těchto prostor také minimalizovala riziko odhalení. V batthousech se vyvinuly i specifické formy nonverbální komunikace, jako například způsob uvázání ručníku či poloha těla signalizovaly sexuální preference nebo záměr jednotlivce.[80]

> Sexuální revoluce byla výsledkem radikálních hnutí a konfliktů 60. let v Americe: hnutí za občanská práva, střet černochů s bělochy, válka ve Vietnamu, odpor mládeže vůči starším generacím a tradicím, boj žen proti mužům a rostoucí viditelnost sexu a drog. V době, kdy se rodila hnutí za práva homosexuálů a sexuální osvobození, procházela celá Amerika revolucí.[81]

Tyto proměny vyvrcholily událostmi ve Stonewallu na konci 60. let, kdy se komunita soustředěná kolem gay barů postavila policejním zásahům proti členům této komunity. Paralelně s hnutím za osvobození gayů (Gay Liberation Movement) probíhala i liberalizace

---

[79] YEROS, Stathis G. AIDS and the city: bathhouses, emplaced empathy and the de-sexualization of San Francisco. Online. Urban History. 2023, roč. 50, s. 550. Dostupné z: https://doi.org/10.1017/S0963926822000141. [cit. 2026-05-10].

[80] WALKER, Samantha J. The New York City Bathhouse Battles of 1985: Sex and Politics in the AIDS Epidemic. Online, Honors thesis. Rutgers University, 2010, s. 22. Dostupné z: https://www.google.com/url?sa=t&source=web&rct=j&opi=89978449&url=https://history.rutgers.edu/files/210/2010/246/The-New-York-City-Bathhouse-Battles-Walker-2010.pdf&ved=2ahUKEwibhNufk7aUAxU09rsIHf6BHnYQFnoECBkQAQ&usg=AOvVaw3OJGGs_gUcdPL4drr1we-s. [cit. 2026-05-10].

[81] Tamtéž, s. 15. „The Sexual Revolution was a product of the radical movements and conflicts of the 1960s in America: the Civil Rights Movement, blacks against whites, the Vietnam War, youth against elders and tradition, women against men and the increasing visibility of sex and drugs. As gay and sexual liberation were emerging, America as a whole was in revolution.“

heterosexuality. Proměnilo se publikum i distribuce a například hard-core erotické filmy se začaly promítat ve veřejných kinech a byly navštěvovány i novým druhem publika. Mezi ně patřily převážně majetné ženy středního věku, které chtěly vidět široce diskutované snímky. Sexuální revoluce 70. let tak představovala období zvýšené viditelnosti a svobody.

Bathhousy se proměnily z okrajových a rizikových míst na ziskové podniky s věrnými zákazníky. Do poloviny 70. let modernizovaly a nabízely nové formy zábavy. Nové nebo renovované bathhousy soupeřily o lepší vybavení do něhož patřily i video místnosti, kabaretová pódia, taneční parkety, snack bary nebo fitness centra. Dokonce se reklamy na tyto podniky začaly objevovat na billboardech.[82] „Pro mnoho návštěvníků byly bathhhousy a sex kluby hřištěm pro dospělé, kde oslavovali nejen sex, ale také nové možnosti, jež tato prostředí, která již nebyla terčem systematických policejních razií, nabízela pro rozvoj městské gay a lesbické kultury založené na oslavě tělesnosti a erotiky.“[83]

Anonymní sex mezi muži nebyl produktem až sexuální revoluce 70. let, existoval již dříve jako důsledek právního a společenského prostředí, které neumožňovalo bezpečné a legální formy homosexuálního života. Udržení anonymity tak představovalo jednu z mála možností, jak projevovat sexualitu bez rizika postihu či stigmatizace. Zásadní změna v 70. letech však spočívala v tom, že se sexuální chování přestalo odehrávat výhradně skrytě. „Pro mnoho členů gay komunity se sex na veřejnosti stal vyjádřením jejich identity a občanských práv.“[84]

---

[82] YEROS, Stathis G. AIDS and the city: bathhouses, emplaced empathy and the de-sexualization of San Francisco. Online. Urban History. 2023, roč. 50, s. 551. Dostupné z: https://doi.org/10.1017/S0963926822000141. [cit. 2026-05-10].

[83] Tamtéž.

[84] WALKER, Samantha J. The New York City Bathhouse Battles of 1985: Sex and Politics in the AIDS Epidemic. Online, Honors thesis. Rutgers University, 2010, s. 17. Dostupné z: https://www.google.com/url?sa=t&source=web&rct=j&opi=89978449&url=https://history.rutgers.edu/files/210/2010/246/The-New-York-City-Bathhouse-Battles-Walker-2010.pdf&ved=2ahUKEwibhNufk7aUAxU09rsIHf6BHnYQFnoECBkQAQ&usg=AOvVaw3OJGGs_gUcdPL4drr1we-s. [cit. 2026-05-10].

4.1.4. EPIDEMIE AIDS

Bathhousy a gay kluby se v 70. letech staly „symboly sjednocení moderní gay identity s kulturními a politickými rozměry.“ [85] Byly ale také místem, kde homosexuální muži navazovali anonymní, mnohdy nahodilé sexuální vztahy s větším počtem partnerů. Na počátku 80. let zažívala gay komunita novou vlnu optimismu, jelikož sexuální revoluce ve městech jako San Francisco a New York tyto prostory výrazně zviditelnila a zpřístupnila. Právě tato revoluce ale připravila podmínky pro šíření epidemie AIDS v rámci gay komunity.[86] S jejím nástupem se debata o uzavření bathhousů a backroom barů stala jednou z prvních zásadních veřejných diskuzí o homosexualitě v kontextu AIDS. Bathhousy totiž nepředstavovaly jen místa nákazy, ale i symbol svobody, kterou epidemie ohrozila.

> [S]pory kolem bathhousů fungovaly jako mikrokosmos mnoha složitých debat, které epidemie AIDS v New Yorku v letech 1981 až 1985 vyvolala a které se týkaly sexu, sexuality, diskriminace, zdraví a veřejné politiky. V této kontroverzi existovaly dvě hlavní strany. Jedna tvrdila, že lázně musí být uzavřeny, aby se zabránilo šíření viru. Druhá strana argumentovala, že lázně by měly zůstat otevřené, protože prevence se musí zaměřit na osvětu a změnu chování. Domnívali se, že uzavření lázní by bylo v tomto procesu kontraproduktivní, protože by nemělo vliv na sexuální chování jednotlivců.[87]

---

[85] YEROS, Stathis G. AIDS and the city: bathhouses, emplaced empathy and the de-sexualization of San Francisco. Online. Urban History. 2023, roč. 50, s. 564. Dostupné z: https://doi.org/10.1017/S0963926822000141. [cit. 2026-05-10].

[86] Institutional Negligence: The AIDS Crisis in 1980s str.35 America Alison Patterson

[87] WALKER, Samantha J. The New York City Bathhouse Battles of 1985: Sex and Politics in the AIDS Epidemic. Online, Honors thesis. Rutgers University, 2010, s. 3. Dostupné z: https://www.google.com/url?sa=t&source=web&rct=j&opi=89978449&url=https://history.rutgers.edu/files/210/2010/246/The-New-York-City-Bathhouse-Battles-Walker-2010.pdf&ved=2ahUKEwibhNufk7aUAxU09rsIHf6BHnYQFnoECBkQAQ&usg=AOvVaw3OJGGs_gUcdPL4drr1we-s. [cit. 2026-05-10]. „[T]he bathhouse controversy as a microcosm of the many complex debates the AIDS epidemic catalyzed in New York City between 1981 and 1985 concerning sex, sexuality, discrimination, health and public policy. There were two main sides of the controversy. One claimed that the baths must be closed in order to prevent the spread of the virus. Others argued to keep the baths open because prevention needed to focus on education and behavioral

Jak vyplývá z výzkumu Samanthy J. Walkerové, tak lékaři v počátcích epidemie zdůrazňovali především roli rizikového sexuálního chování jednotlivců. Lékařská obec byla však rozpolcená, část odborníků se aktivně zapojovala do léčby a osvěty a upozorňovala, že problémem není samotná existence bathhousů, ale nedostatečná sexuální prevence. Většina lékařů však odmítala léčit pacienty ze strachu z nákazy, čímž přispívala k jejich stigmatizaci, právě oni většinou trvali na uzavření těchto prostor či omezení provozů barů s tzv. backroomy[88] nebo kin.[89] Postoj Reaganovy administrativy, jak jsem nastínila již ve druhé kapitole, byl odmítavý nebo se přinejmenším jevil jako lhostejný. O problematice epidemie se mlčelo, zatímco se smrtelný virus šířil bez dostupné léčby. V momentě, kdy gay komunita začala pociťovat rozvolnění a nově nabytou svobodu, se místa, která byla symbolem bezpečí, proměnila v prostory ohrožení a smrti.

S příchodem epidemie zároveň vzrostla popularita pornografických videí. Hard-core pornografie navazovala na tradici physique filmy, tzv. „danglies“[90] a současně i na avantgardní filmovou tvorbu atoruů, jako byli Warhol a Anger. Jako hard-core byly označované takové filmy, které zobrazovaly explicitní a viditelnou penetraci. „Ať už šlo o homosexuály nebo heterosexuály, vaginální, orální nebo anální sex; místo penetrace zjevně nehrálo žádnou roli. Jakákoli viditelná penetrace byla považována za hard-core.“[91] V průběhu 80. a 90. let se tyto

---

modification. They felt that closing the baths would be counterproductive to that process because closure would not affect an individual's sexual behavior. The thesis also discusses the debate that emerged concerning gay men's sexuality because the public blamed gay men for spreading the virus because of their sexual lifestyles.“

[88] Postranní místnosti se slabým osvětlením, které vzbuzovaly domnělé soukromí.

[89] WALKER, Samantha J. The New York City Bathhouse Battles of 1985: Sex and Politics in the AIDS Epidemic. Online, Honors thesis. Rutgers University, 2010, s. 29-64. Dostupné z: https://www.google.com/url?sa=t&source=web&rct=j&opi=89978449&url=https://history.rutgers.edu/files/210/2010/246/The-New-York-City-Bathhouse-Battles-Walker-2010.pdf&ved=2ahUKEwibhNufk7aUAxU09rsIHf6BHnYQFnoECBkQAQ&usg=AOvVaw3OJGGs_gUcdPL4drr1we-s. [cit. 2026-05-10].

[90] Danglie filmy byly mezistádium mezi physique filmy a hard-core filmy. Byly v nich zobrazeny mužské genitálie. Jednalo se paralelní tvorbu k tzv. beaver filmům, které naopak zobrazovaly ženské genitálie.

[91] JOHNSON, Stephen Patrick. *Staying Power: The Mainstreaming of the Hard-Core Pornographic Film Industry*, 1969-1990. Online, Disertace. University of Maryland, 2009, s. 185. Dostupné z: https://www.semanticscholar.org/paper/STAYING-POWER%3A-THE-MAINSTREAMING-OF-THE-HARD-CORE-Johnson/3934cd4531727abe8dcc8877f140aba3a9eb4c8d. [cit. 2026-05-10].

filmy staly do určité míry substitucí za rizikový sex a jejich konzumace, ať už individuální skupinová, byla vnímána jako bezpečnější alternativa.

Epidemie výrazně zasáhla i samotný pornografický průmysl, jelikož řada režisérů, producentů i performerů z oblasti gay porna zemřela. Reakce filmové produkce ale přicházela postupně. Systematičtější zavádění edukativních a bezpečnostních opatření nastalo až koncem 80. let. V heterosexuální produkci byly zavedeny přísné krevní testy, zatímco v gay pornografii se prosadilo používání kondomů. Během 90. let dokonce většina gay hard-core filmů začínala veřejně prospěšnými oznámeními, v nichž osobnosti pornoprůmyslu propagovaly bezpečný sex a nasazovaly kondomy. Epidemie AIDS hluboce zasáhla i uměleckou komunitu, která se formovala kolem undergroundové scény, včetně okruhu kolem Andyho Warhola. B. Ruby Rich v této souvislosti odkazuje na dokument Martina Scorseseho *Public Speaking* (2010), v němž Fran Lebowitz hovoří o tom, že AIDS nezabilo jen nejlepší umělce jedné generace, ale i nejlepší publikum.[92]

4.2. Diskurz sexuality v USA 20. století

Haysův kodex ani zákony o sodomii nevedly k vymizení homosexuality z veřejného prostoru, ale spíše k jejímu přesunu do jiných oblastí, kde se o ní mluvilo ještě intenzivněji. Podobný princip ukazuje paralela s prohibicí alkoholu, při níž zákaz neomezil konzumaci, ale vedl k rozvoji černého trhu a kriminality. Pojmy jako sodomie či sexuální perverze tak nelze chápat jako neutrální popisy reality, ale jako nástroje moci, které vytvářejí homosexualitu jako objekt vědění. Režim moci-vědění zde funguje prostřednictvím těchto aparátů. Haysův kodex sexualitu neumlčoval, ale přerozděloval, kdo o ní smí mluvit a jak.

Ve 20. letech existuje relativně uvolněné prostředí s menší mírou regulace, mimo jiné i proto, že pozornost USA směřovala k poválečné Evropě. Ve 30. letech dochází ke zdánlivému zpřísnění mechanismů moci, jako byl již několikrát zmíněný Haysův kodex, což vedlo k nárůstu diskurzů sexuality v jiných formách. V 60. a 70. letech pak nejde o ústup moci, ale o její transformaci, kdy se například bathhousy stávají místy produkce specifických forem gay identity a tělesnosti. V 80. letech epidemie AIDS opětovně nevede k umlčení sexuality, ale

[92] RICH, B. Ruby. *New Queer Cinema: The Director's Cut*. Duke University Press, 2013, s. 13. ISBN 978-0-8223-5428-4.

k její proměně. Vznikají nové praktiky a média, například hardcore filmy s důrazem na bezpečný sex. Uplatnění moci-vědění tak opakovaně funguje jako impuls pro vznik nových forem diskurzu. Je však třeba mít na paměti„vědění, že moci nelze uniknout, že je vždy již zde a že konstituuje právě to, co má snahu ji odporovat.“[93]

Michel Foucault v této souvislosti nabízí koncept *dispozitivu sexuality*. Přestože Haysův kodex i zákony o sodomii nefungovali primárně jako nástroj umlčení, ale jako mechanismy produkce a přesměrování diskurzu, nelze tyto různé formy moci jednoduše sloučit pod jednotný princip represe. Je nutné rozlišovat mezi zákonem, cenzurou a represí jako odlišnými způsoby fungování moci. Zákon operuje v binárním režimu, tedy co je dovolené a zakázané, cenzura reguluje podmínky a represe představuje pouze jednu z možných technik zásahu. [94] Současně není možné chápat moc jednolitou, všudypřítomnou síť, z níž není úniku. Představené proměny diskurzu, od filmové cenzury k undergroundové avantgardní tvorbě nebo od bathhousů k pornografii v době AIDS, nesvědčí o absolutní nevyhnutelnosti moci v podobě uzavřeného systému, ale spíše o proměnlivém poli strategií. Zkrátka různé formy moci se střetávají, překrývají a zároveň otevírají prostor pro nové praktiky a formy artikulace. Jak píše o posunu v psychiatrii v 19. století Michel Foucault, tak nastal „velmi výrazný pokrok ve společenské kontrole tohoto území „perverze“; ale umožnilo to také konstituování „obráceného“ diskurzu: homosexualita začala sama mluvit, začala vyžadovat svou legitimitu nebo svou „přirozenost“, a často slovníkem obsahujícím kategorie, jimiž byla medicínsky diskvalifikována.“[95]

V textu tedy poukazuji na to, že zákazy vedou nejen k produkci diskurzu, ale že různé techniky moci mají odlišnou organizaci toho, kdo může mluvit, jakým jazykem a za jakých podmínek. Pokud tedy dojde k zaměření se na jejich odlišenosti, tak se stane zjevným, jak vznikají nové formy diskurzu, identity a odporu.

---

[93] FOUCAULT, Michel. *Dějiny sexuality I.: Vůle k vědění*. Hermann, 1999, s. 97. ISBN 80-238-5090-3.

[94] Tamtéž, s. 100.

[95] Tamtéž, s. 119.

4. Vybrané snímky Queer New Wave

Kinematografie NQC je velmi rozsáhlá, a proto bylo pro účely této práce nutné výběr výrazně zúžit. Není totiž možné věnovat dostatečnou pozornost všem tematickým, žánrovým ani formálním okruhům této filmové oblasti. Ostatně to ani není cílem této diplomové práce. V českém kontextu navíc již existuje výzkum Lucie Kajánkové z roku 2015, v němž se zabývá diskurzivním charakterem NQC. Mým cílem bylo zaměřit se na fikční snímky, které v různých ohledech reflektují témata vytyčená ve druhé a čtvrté kapitole a zároveň je propojují s událostmi souvisejícími s diskurzem sexuality v USA. Také jsem usilovala o to, aby mezi jednotlivými filmy existovala tematická či významová návaznost. Zaměřila jsem se především na filmy z 90. let, tedy období, kdy se queer hnutí již výrazněji formovalo.

První skupinu tvoří snímky, které explicitně tematizují nebo přímo reflektují epidemii AIDS, která sehrála fundamentální roli při formování hnutí NQC. Jako příklady jsem zvolila dva snímky, které jsou v queer literatuře velmi často zmiňovány, což odkazuje na jejich význam formování queer tvorby daného období. Jedná se o snímky *Jed* (1991) amerického režiséra Todda Haynese a *Blue* (1993) od britského režiséra Dereka Jarmana. Ve svých analýzách se soustředím primárně na filmy americké produkce nebo koprodukce, přičemž Derek Jarman v tomto případě vystupuje jako výjimka. Jako tvůrce byl však s hnutím NQC úzce propojen, jeho filmy byly uváděny na amerických festivalech jako je Sundance a velkou měrou se podílel na formování publika NQC právě ve Spojených státech.

Druhou tematickou podkapitolou, kterou jsem v této části vymezila, jsem nazvala jako intimní výpovědi. Zahrnuje snímky zachycující subjektivní a křehkou každodennost queer komunity. Filmy *Melounová žena* (1996) režisérky Cheryl Dunye a *Totally F***ed Up* (1993) Gregga Arakiho reflektují život jednotlivců i komunit v USA. Přestože oba tyto filmy žánrově vycházejí z mockumentů, zprostředkovávají queer tematiku velmi věrným a osobním způsobem a umožňují nahlédnout do intimních aspektů života queer lidí, které byly v tehdejší době často pro širokou veřejnost neviditelné.

Poslední podkapitola je věnovaná adaptacím, které považuji za důležitou závěrečnou kategorii mimo jiné i vzhledem k častým debatám o postupné komodifikaci NQC a queer cinema obecně. Prvním analyzovaným filmem je *Edward II* (1991), který Derek Jarman adaptoval podle stejnojmenného dramatu Christophera Marlowa. Podobně jako *Moje soukromé*

Idaho (1991) převádí původní látku do modernější podoby[96], avšak na rozdíl od něj vychází přímo z dramatické předlohy a doplňuje ji o současné analogie. Druhým snímkem je *Orlando* (1992) Sally Porter, adaptace stejnojmenného románu Virginie Woolf. Výběr těchto filmů byl také částečně motivovaný přítomností Tildy Swinton, která ztvárnila významné role v obou zmíněných dílech.

5.1. „Hero", „Horror" a „Homo"

Název této podkapitoly vychází z tří příběhů filmu *Jed*, které představují tematické propojení veškerých událostí vedoucích ke vzniku uměleckého hnutí, jakým bylo NQC. *Hero* (hrdina) odkazuje k aktivismu, *Horror* k epidemii AIDS a *Homo* k marginalizované komunitě homosexuálů, bisexuálů a trans lidí. Druhým analyzovaným snímkem této podkapitoly je *Blue*, který představuje osobní a ve stejnou chvíli i neobvyklý způsob tematizace umírání na AIDS, jemuž chci v této části práce věnovat zvýšenou pozornost.

5.1.1. *JED* (1991, R. TODD HAYNES)

Film *Jed* představuje americký nezávislý debut režiséra Todda Haynese, natočený na 16 mm filmový pás a distribuovaný poté na 35 mm pás s celkovou stopáží 85 minut. Před vznikem *Jedu* natočil Haynes studentský film *Superstar: The Karen Carpenter Story* (1987) a v 90. letech režíroval ještě filmy *Bez rizika* (1995), *Sametová extáze* (1998) a *Dottie dostává na zadek* (1993). Snímek se skládá ze tří provázaných příběhů bělošských mužských outsiderů.

První příběh s názvem *Hero* je stylizován jako televizní dokument a sleduje příběh chlapce Richieho Beacona, který po zabití svého otce záhadně zmizí a médii je následně vykreslen jako queer outsider. Právě tato konstrukce nebezpečného jedince propojuje film s implementací perverzí. Richie je označován za podivína, který se vždy jevil jako někdo, kdo měl problém s autoritami. Ačkoli má jeho čin komplexnější příčiny, tak je stejně redukován na devianta. Tato redukce současně odpovídá konceptu materializace těla Judith Butler. Richie jako deviant přestává být rozpoznatelný a stává se neviditelným, a to nejen metaforicky, ale i doslova. Po zastřelení svého otce vyskakuje z okna, odlétá a mizí. Forma televizního

[96] *Moje soukromé Idaho* režiséra Guse Van Santa není klasickou adaptací, ale spíše snímkem, který je volně inspirovaný dramatem *Jindřich IV.* Williama Shakespeara.

dokumentu zde funguje jako mocenský mechanismus. Ve chvíli, kdy bude jeho příběh medializován, Richie se stane exemplárním příkladem, jehož vyloučení ze společnosti v tomto případě upevňuje hranice normy.

V příběhu *Horror* se podobné propojení projevuje ještě explicitněji, zejména ve vztahu k epidemii AIDS a morální panice. Narativ je postaven kolem postavy vědce dr. Gravese, který se po požití destilované podoby sexuální touhy promění v nakažlivé monstrum ohrožující své okolí. Obdobně jako při šíření onemocnění AIDS je zde implicitně naznačeno, že dr. Graves šíří nákazu skrze intimní vztah. Jak napovídá samotný název příběhu, jde o žánrovou stylizaci hororu, přesněji řečeno je laděn do černobílého sci-fi thrilleru. Příběh alegoricky zachycuje strach a stigmatizaci provázející počáteční fázi epidemie AIDS. Nemocní byli často vnímáni jako nakažlivá monstra a lékaři se je obávali léčit. Ve filmu je tato stigmatizace vyhnána do extrémní podoby, jelikož nakažení vypadají, jako kdyby trpěli leprou. Dr. Graves nezmizí jako Richie, ale proměňuje se v odpudivou bytost odsunutou na okraj společnosti. Je zbaven nároku na „normální život“ a nakonec i možnosti lásky k dr. Olsenové.

Příběh *Homo* nejvýrazněji odkazuje na konkrétní praktiky moci, které konstituují diskurz sexuality. Ty jsou v zde zastoupeny represivním omezením svobody, věznicí. Děj sleduje vězně Johna Brooma, který si vytvoří sexuální i citovou fixaci na spoluvězně Boltona. John strávil ve věznici prakticky celý život, nejdříve jako mladistvý a následně jako dospělý. Ačkoliv se ve věznicích pohybují lidé odsouzení i za homosexualitu, ukazuje se, že ani zde nemůže být svobodný. Věznice totiž zůstává utvářena stejnými mocenskými strukturami, o nichž píše Foucault. Nepotlačuje sexualitu, ale produkuje ji. Tento příběh obsahuje řadu odkazů na dobové historické události i na kinematografickou tradici, ze které vychází. Pornografické filmy tehdy často tématizovaly vězeňský styk a násilí, což je ve filmu patrné. Nejen, že dochází k šikaně mezi vězni, ale John nakonec Boltona ve vězení znásilní. Příběh odkazuje vizuálně i tematicky k Jeanu Genetovi, a to konkrétně k jeho románům jako *Zázraku růže* (1946) a především k avantgardnímu krátkému snímku *Un chant d'amour* (1950), který režíroval. Richardson dodává, že dokonce i jméno hlavní postavy je překlad francouzského jména Jean Genet.[97] Ve skutečnosti se nejedná o doslovný překlad, mezitím co křestní jméno

[97] RICHARDSON, Niall. *Poison in the Sirkian System: The Political Agenda of Todd Haynes's Far From Heaven*. Online, Esej. University of Sunderland, 2010, s. 3. Dostupné z: https://www.nottingham.ac.uk/scope/documents/2006/october-2006/richardson.pdf. [cit. 2026-05-10].

je totožné, pouze v jiném jazyce, tak příjmení není vyloženě doslovným překladem. Ve skutečnosti nejbližší podoba francouzského genet s koštětem je název rostliny, z níž se vyrábí metly, Janovec metlavý nese ve francouzštině název Genêt à balais, z čehož je následně nejspíš odvozeno příjmení hlavní postavy.

5.1.2. *BLUE* (1993, R. DEREK JARMAN)

Jedná se o poslední film režiséra Dereka Jarmana, natočeného v době, kdy v důsledku infekce CMV spojené s AIDS postupně ztrácel zrak. Po dobu 76 minut promítá neměnnou monochromatickou obrazovku v odstínu IKB,[98] takže celý vizuální zážitek spočívá v zobrazení jediné barvy. Obraz doprovází zvuková stopa složená z autobiografického voiceoveru v podání Nigela Terryho a Tildy Swinton, hudby Simona Fishera Turnera a skupiny Coil a ambientních šumů i hlasů. Film se také skládá ze tří propletených rovin, což je spojitost, kterou sdílí s filmem *Jed*.

První je autobiografická, při níž se vypráví o Jarmanově slábnoucím zraku, léčbě, roli státu a charit v boji s AIDS a o smrti. Druhá je meditativní a slouží k tematizaci problémů reprezentace AIDS, nad tím, jak dominantní kultura nemoc zobrazuje. Třetí rovina rozvíjí modrou barvu jako metaforu a sleduje mytologii společně s fantaskními dobrodružstvími postavy Blue. Všechny tři roviny sebou navzájem prostupují a vytvářejí koláž, podobně jako je tomu v *Jedu*. Jedná se o poměrně explicitní odraz tehdejší společnosti s odkazy na pornoprůmysl a legislativu, náhled na nakažené onemocněním AIDS, medializovanou propagandu kolem queer komunity nebo undergroundovou scénu, konkrétně s odkazem na Jeana Geneta, který měl přímou vazbu na BPP.

Derek Jarman v *Blue* v druhé rovině pracuje s o dost intimnější rovinou, v níž se také objevuje kritika přístupu k epidemii AIDS, ale současně ji doplňuje o vlastní prožívání a světonázor. Zatímco většina filmů NQC je charakteristická přetvářením a dekonstrukcí dřívějších filmových estetik, tak s obrazem stále pracují, kdežto *Blue* vizuální reprezentaci téměř odmítá. Obrazovka zůstává po celou dobu jednolitě modrá, bez střihu, postav a lokací. Tuto monochromatickou barvu i koncept přejímá Jarman od Yvese Kleina a jeho k výstavy

---

[98] LAWRENCE, Tim. AIDS, the Problem of Representation, and Plurality in Derek Jarman's Blue. Online. *Queer Transexions of Race,* Nation, and Gender. 2014, roč. No. 52/53, s. 249. Dostupné z: https://www.jstor.org/stable/466743?origin=JSTOR-pdf. [cit. 2026-05-10].

Monochrome Proposition, Blue Period v roce 1957 v Miláně, kde Klein vystavil celkem jedenáct monochromních panelů stejné barvy s různým povrchem. Tim Lawrence uvádí, že modrá pro Kleina představovala esenci svobody. „Klein rovněž vyjádřil svůj odmítavý postoj k „spektáklu“ v obrazech, které považoval za „krutovládu“. Dodal: „Pro mě to znamená život, smrt, prosakující morbiditu, obskuritu, a především zuřivé odsouzení svobody.“[99] Lawrence ve své kritické eseji propojuje monochromatický obraz s komerční exploataci umírajících lidí na AIDS. Jako příklad uvádí reklamní kampaň společnosti United Colours of Benetton, v níž byl aktivista David Kirby zobrazen bez kontextu a identity. Telefonní číslo uvedené v reklamě přitom nesloužilo jako pomocná linka pro nemocné, ale jako zákaznická linka k objednání jejich katalogu.[100] Takové zobrazení sice přitahovalo pozornost, ale současně upevňovalo stereotyp o AIDS jako nevyhnutelné smrti. Na komerční exploataci utrpení lidí s AIDS odkazuje i sám Jarman ve filmu, když mluví o charitě jako o výnosném obchodě pro bohaté. Jarman proto ve snímku *Jed* nenabízí šokující záběry nemocných těl, ale intimní biografickou výpověď.

Rozhodnutí nahradit obraz monochromatickou plochou není pouze estetickým gestem, ale jeví se také jako promyšlená diskurzivní strategie. Foucault v souvislosti s represivní hypotézou přichází s konceptem tzv. zmlknutí, které nefunguje jako opak řeči, ale jako aktivní podíl na organizaci diskurzu. Modrá plocha tedy ve skutečnosti neznamená odmítnutí vizuální reprezentace, protože zmlknutí neoperuje v principu binárního rozdělení přípustného a nepřípustného. Zmlknutí není jedna konkrétní praktika, ale je to mnohočetnou součástí mocenských strategií. Derek Jarman se vymezuje vůči spektakulárnímu zobrazování obětí AIDS, nikoliv však vůči výpovědi o samotné nemoci nebo umírání. Vizuální rovina je přesunuta do oblasti zvuku, čímž k narušení hranice mezi viditelným a slyšitelným. Zmlknutí obrazu se stává podmínkou artikulace jiného typu výpovědi, která se vzdaluje komodifikaci i spektáklu a otevírá prostor subjektivitě. Tento posun ilustruje Foucaultovo tvrzení, že diskurz nejen produkuje a přenáší moc, ale může ji zároveň podkopávat.

---

[99] LAWRENCE, Tim. AIDS, the Problem of Representation, and Plurality in Derek Jarman's Blue. Online. *Queer Transexions of Race,* Nation, and Gender. 2014, roč. No. 52/53, s. 252. Dostupné z: https://www.jstor.org/stable/466743?origin=JSTOR-pdf. [cit. 2026-05-10].

[100] Tamtéž, s. 244.

5.2. Intimní výpovědi

Druhou podkapitolu vymezuji jako intimní výpovědi a tematicky tak navazuji na subjektivní rovinu nastolenou snímkem *Blue*. Zároveň zde ale existuje paralela i se snímkem *Jed*, konkrétně s prvním příběhem *Hero*. Právě ve filmech NQC zvolených k analýze v této kapitole je totiž nejzřetelnější práce mezi faktem a fikcí. Oba přejímají dokumentární konvence a estetiku, současně jimi ale záměrně zpochybňují představu objektivní pravdy. *Melounová žena* Cheryl Dunye i *Totally F***ed Up* Gregga Arakiho tuto strategii využívají k tomu, aby prostřednictvím subjektivní, reflexivní a silně osobní formy zpřítomnily queer každodennost, která byla dlouho opomíjena nebo zcela neviditelná.

V obou filmech je intimita spojená s hledáním vlastního hlasu, těla a místa v komunitě. Dunye tuto tematiku rozvíjí skrze pátrání po černošské lesbické historii, Araki zase prostřednictvím video deníku, přímého kontaktu mezi kamerou a subjektem a zachycení mladých queer lidí v jejich každodenní křehkosti. To, co ty snímky spojuje, není jenom žánr, ale především snaha proměnit osobní výpověď v prostředek viditelnosti, paměti a sebeurčení v rámci určité komunity.

5.2.1. *MELOUNOVÁ ŽENA* (1996, R. CHERYL DUNYE)

Melounová žena je americký nezávislý film z roku 1996, který Cheryl Dunye napsala, režírovala a také v něm ztvárnila hlavní roli. Jedná se o první celovečerní film režírovaný otevřeně lesbickou Afroameričankou, který se dostal do kin.[101] Žánrově film spadá kromě mockumentu také do komedie. Na rozdíl od převládající produkce NQC filmů, která tíhla k úzkostným, tragickým a někdy až temným narativům, vytvořila Dunye snímek poměrně odlehčený.[102] Již samotný název filmu odkazuje ke komediálnímu snímku *Watermelon Man* (1970) režiséra Melvina Van Peeblese. Barbara Mennel komentuje, že „základem odlehčené komedie *Melounová žena* je historie rasového napětí v lesbické komunitě.“[103]

---

[101] Histories of The Watermelon Woman: Reflexivity between Race and Gender str.62 Catherine Zimmer

[102] RICH, B. Ruby. *New Queer Cinema: The Director's Cut*. Duke University Press, 2013, s. 185. ISBN 978-0-8223-5428-4.

[103] MENNEL, Barbara. *Queer cinema: schoolgirls, vampires and gay cowboys*. Columbia University Press, 2012, 86 s. ISBN 978-0-231-85020-9.

Narativ je vystavěn kolem mladé Cheryl, drzé a lehce sebeironické verze režisérky,[104] začínající filmařky z Filadelfie. Při práci ve videotéce Cheryl narazí na tzv. *race films*,[105] v nichž ji zaujme herečka vystupující v roli „Mammie", v titulcích označená pouze jako Melounová žena. Cheryl začne pátrat po skutečné identitě této herečky a v procesu naváže milostný vztah s běloškou Dianou. Kvůli Dianině fetišizaci mezirasových vztahů ale jejich vztah skončí. Cheryl se nakonec dopátrá identity herečky označené jako Melounová žena a zjistí, že se jmenovala Fae Richards, a žila v lesbickém vztahu s bělošskou režisérkou Marthou Page. Film končí videodokumentem o Melounové ženě, po titulcích se však objeví prohlášení: „Někdy si musíte vytvořit vlastní historii. Melounová žena je fikce. Cheryl Dunye, 1996." [106] Tento typ mockument je vysoce sebereferenční, protože slouží ke zviditelnění absence dokumentace afroamerických leseb ve filmu, ale zároveň samotný vznik tohoto filmu přispívá k vytváření takové dokumentace.[107] Na tuto linku by se dalo nahlížet perspektivou Eve Kosofsky Sedgwcik a jejího konceptu skříně. Fae Richards je archivovaná pouze jako její role Mammie nebo pod označením melounová žena. Afroamerická herečka se v tomto případě nachází ve *skříni*, která je přímo zabudovaná v diskurzivního řádu.

Eve Kosofsky Sedgwick se ve své analýze skříně soustředí především na vztahy mezi homosexualitou a heterosexualitou, ale rasa v ní explicitně nefiguruje. Přesto by se dal její koncept v tomto případě uplatnit, jelikož je rasa, stejně jako sexualita, organizovaná tak, aby tato identita zůstávala v pozici *otevřeného tajemství.*[108] Melounová žena je sice přítomná v obraze, ale pro archiv nečitelná. Vytvoření fiktivní dokumentace, která na problém upozorňuje, ale současně přispívá k jeho řešení, jelikož už samotný vznik mění situaci, je pak možné číst jako zásah do režimu otevřeného tajemství, v němž se identita neukazuje jako pevná esence, ale jako proměnlivý vztah viditelností, věděním a skrýváním. Cherylino pátrání tak neodkrývá pouze potlačenou minulost, ale zároveň ukazuje, že i queer a rasová historie může

---

[104] RICH, B. Ruby. *New Queer Cinema: The Director's Cut*. Duke University Press, 2013, s. 67. ISBN 978-0-8223-5428-4.

[105] Jednalo se o nezávislou produkci filmů s obsazením výhradně Afroameričanů pro afroamerické publikum.

[106] *Melounová žena* (1996, r. Cheryl Dunye)

[107] MENNEL, Barbara. *Queer cinema: schoolgirls, vampires and gay cowboys*. Columbia University Press, 2012, s. 91. ISBN 978-0-231-85020-9.

[108] SEDGWICK, Eve Kosofsky. *Epistemology of the Closet*. University of California Press, 2008, s. 164. ISBN 978-0-520-25406-0.

být vyslovena. Ve filmu je zároveň výrazně přítomná komunita afroamerických leseb. Cherylina blízká přátelská i profesní vazba s kamarádkou Tamarou prostupuje hned několika rovinami jejího života. Cheryl Dunye záměrně akcentuje každodennost, z níž je patrné, do jaké míry Tamařina přítomnost formuje Cheryl. Potřeba soudržnosti uvnitř této komunity je z Tamařiny strany opakovaně zdůrazňována, přičemž se nezdráhá ani zasahovat do vztahu Cheryl a Diany. Tento motiv silně rezonuje s popisem B. Ruby Rich, která vysvětluje, jak zásadní roli podobné komunity hrály pro queer hnutí.

5.2.2. *TOTALLY F***ED UP* (1993, R. GREGG ARAKI)

*Totally F***ed Up* je čtvrtým celovečerním filmem amerického režiséra Gregga Arakiho a současně prvním dílem jeho volné trilogie *Teenage Apocalypse Trilogy*. Araki je považován za jednu z klíčových postav NQC. U svých prvních čtyř filmů působil jako scénárista, což znamená že *Totally F***ed Up* není v tomto případě výjimkou. Film sleduje šest mladých queer lidí žijících v Los Angeles, kteří se představují přímo do kamery a otevřeně diskutují o sexu, AIDS nebo masturbaci.[109] Stylisticky vychází z nízkorozpočtové video estetiky, která se stala pro tvorbu NQC ikonickou, především díky dostupnosti videokamer. Podle Mennel je vizuální styl filmu záměrně plochý a obsahuje technické nedokonalosti, čímž se odlišuje například od výrazné světelné stylizace Guse Van Santa, který rovněž pracoval se snímky v nízko-rozpočtové estetice videokamer.[110] Filmy Gregga Arakiho jako *The Living End* (1992) a *Totally F***ed Up* přesouvají pozornost diváka od absurdity uvnitř děje k dramatu a samotné konstrukci filmu.[111] Arakiho tvorba se také výrazně protíná s estetikou Jean-Luc Godarda, a to především v práci s narušenou filmovou formou a strategií brikoláže[112]. Araki navazuje na Godardovo odmítání klasického realismu i lineárního vyprávění a přebírá postupy jako fragmentárnost, nechronologičnost nebo důraz na formální experiment. Ve filmu *Totally F***ed Up* je to patrné například v použití mezititulků inspirovaných Godardovým filmem

---

[109] Objevují se slangové fráze jako „nezapomeň pršiplášť", což funguje jako připomínka bezpečného sexu. Pršiplášť (raincoat) se přezdívalo rezervativům.

[110] MENNEL, Barbara. *Queer cinema: schoolgirls, vampires and gay cowboys*. Columbia University Press, 2012, s. 76. ISBN 978-0-231-85020-9.

[111] WILLIAMS, Lydia. *Queer in the Limelight: The Aesthetic Politics of Gregg Araki*. Online, Bakalářská práce. Purchase College State University of New York, 2023, s. 6. Dostupné z: https://soar.suny.edu/entities/publication/0ec8ba02-86e9-473d-8f20-a0c2acff5cad. [cit. 2026-05-10].

[112] Přetváření existujícího materiálu a postupů k subverzním účelům.

Week-Endem (1967), které strukturují vyprávění a současně ho ironizují. Araki tak Godardovy postupy nejen cituje, ale přetváří je v rámci queer estetiky a zkušenosti, čímž posiluje jejich subverzivní potenciál a využívá je k narušení dominantních filmových i společenských konvencí.[113]

Ústřední dějovou linií filmu je příběh Andyho, který spáchá sebevraždu poté, co ho podvede partner. Film začíná záběrem na novinový titulek zobrazující statistiku sebevražd teenagerů. V průběhu filmu se objevují i další odkazy na sebevraždu, například ve scéně, kdy skupina diskutuje o sebevraždách teenagerů v Jugoslávii inspirovaných západní hudbou, například post-punkovou kapelou Joy Division. Andy je z počátku vykreslen jako mladý muž, který se sice pohybuje v queer komunitě, ale sám otevřeně queer není. Dokonce tvrdí, že homosexuální sex mu připadá nechutný. Andyho sebevražda i úvodní statistiky sebevražd teenagerů úzce souvisí s konceptem reprodukčního futurismu Lee Edelemana. Politický řád je organizován kolem figury dítěte, jako záruky budoucnosti, zatímco jsou queer jedinci vyloučeni. Andy představuje subjekt, jehož sexualita je nereprodukční, tudíž ve smyslu udržování politického řádu neproduktivní. Když po Ianově nevěře Andy spáchá sebevraždu, nejedná se pouze o osobní tragédii. Jeho sebevražda ukazuje důsledky situace, v níž je queernost neslučitelná s představou budoucnosti. Edelman však navrhuje, že právě toto vyloučení lze přetvořit v radikální formu odporu, který futuristický řád naruší zevnitř. Klíčový je dle Edelmana moment, kdy má jedinec přijmout to, co politický řád označuje za hrozbu, čímž naruší tento řád zevnitř.

V tomto případě není problémem samotná homosexualita, ale to, co představuje. Andyho queernost vystupuje jako hrozba pro reprodukční budoucnost, ale Edelman namítá, že nemusí tuto pozici přijmout. Prostřednictvím vztahu s Ianem se Andy snaží přiblížit normativní představě partnerského soužití a začlenit svou queer identitu do modelu založeného na monogamii, stabilitě a věrnosti. Dle Michela Foucaulta monogamie není přirozená, ale historicky a společensky podmíněná. Vychází z tzv. *dispozitivu manželského svazku*, který sloužil k vymezení přípustných svazků, kontrole příbuzenství, reprodukce, legitimace potomků

[113] HART, Kylo-Patrick R. Auteur/Bricoleur/Provocateur: Gregg Araki and Postpunk Style in The Doom Generation. Online. *Journal of Film and Video*. 2003, roč. 55, č. 1, s. 33-34. Dostupné z: https://www.jstor.org/stable/466743?origin=JSTOR-pdf. [cit. 2026-05-10].

a regulaci dědictví a měl udržovat společenský řád.[114] Tady vystupuje na povrch napětí, na které upozorňuje Edelman. Snaha přizpůsobit queer subjekt futuristickému a reprodukčně orientovanému řádu nevede k osvobození, protože tento systém je založen na normách, které jsou pro homosexuální jedince strukturálně nedosažitelné a nefunkční, a proto queer jedincům nikdy neumožní plné začlenění do budoucnosti. Andyho není ve skutečnosti o osobním selhání nebo partnerské zradě, ale o střetu mezi queer subjektivitou a normativní představou o budoucnosti, kterou se pokouší naplnit.

5.3. Adaptace

Adaptacím v rámci NQC se věnuji záměrně, protože odborná literatura často upozorňuje na komodifikaci queer kinematografie. Mezitím, co Vito Russo ve své publikaci spíš varuje před tímto procesem, tak B. Ruby Rich explicitně pokračuje výčtem NQC snímků, které postupně získávaly na popularitě a dostaly se do mainstreamu. Jedním z filmů, jemuž v rámci této podkapitoly věnuji pozornost, je *Edward II*, který bývá často hned v několika publikacích zabývajících se NQC i queer kinematografií obecně. S ohledem na strukturu jsem chtěla tematické oblouky zahájit i uzavřít filmem, který je považován za reprezentativní příklad NQC, podobně jak tomu bylo u snímku *Jed*. Jako druhý film jsem zvolila Orlando režisérky Sally Porter, mimo jiné i kvůli opakujícímu se obsazení Tildy Swinton. Současně pro mě bylo důležité zahrnout do výběru více než jednu režisérku. Přestože Sally Potter není Američanka, film *Or*lando vznikl i v částečné americké koprodukci[115] a film byl následně ve Spojených státech distribuován společností Sony Pictures Classics. Film se tak v 90. letech pohyboval mezi queer i heterosexuálními publiky v USA.

5.3.1. *ORLANDO* (1992, R. SALLY POTTER)

Orlando v režii Sally Potterové, která je zároveň i autorkou scénáře k filmu, je volně založený na stejnojmenném románu Virginie Woolf. V hlavní roli se objevuje Tilda Swinton jako Orlando, titulní postava, která v rámci příběhu projde zhruba čtyřmi sty lety britské historie. Orlando je nejprve mladým šlechticem u dvora královny Alžběty I, v polovině filmu se však probouzí jako žena, což ji připraví o majetek i společenské výsady. Jedná se o genderově

[114] FOUCAULT, Michel. *Dějiny sexuality I.: Vůle k vědění*. Hermann, 1999, s. 124. ISBN 80-238-5090-3.

[115] Technicky se jednalo o rusko-francouzsko-nizozemsko-americko-italsko-britskou koprodukci.

fluidní dílo, které se odlišuje od tehdejší tvorby NQC, spíše založené na explicitním zobrazovaní lesbických a gay vztahů. *Orlando* se soustředí především na proměnlivost genderu a pracuje s androgynním vzhledem Tildy Swinton. Její tělo je ve filmu zobrazováno záměrně nejednoznačně a hranice genderu jsou rozmazány nejen skrze samotné zobrazování protagonistky, ale také prostřednictvím specifických kostýmů, stylizací či zrcadla. Catherine Craft-Fairchildová popisuje záměry režisérky hned v úvodu své práce.

> Sally Potter – o jejím záměru nemohlo být pochyb – natočila *Orlando* Virginie Woolf s cílem zdůraznit prvky genderové interakce. V rozhovorech Potterová opakovaně trvá na tom, že její film je o „esenciálním já“, které přesahuje gender. Na *Orlandu* však zaujme a fascinuje způsob, jakým navzdory autorčině deklarovanému záměru genderová ideologie nevyhnutelně prostupuje celuloidovým textem: film Potterové přesně sleduje historický vývoj genderových identit a jejich upevňování v moderním duchu během osmnáctého století. Vizuální a verbální lelkování filmu s genderem – jeho rozpad diegeze prostřednictvím ovládání ženského pohledu v první osobě, jeho kreativní hra s kostýmy, jeho opakovaná navigace sexuálních vztahů – se zmenšují, když se Orlando postaví před zrcadlo, nikoli jako muž vstupující do symbolického řádu, ale jako žena z něj vyloučená.[116]

Z perspektivy foucaultovské diskurzivní analýzy lze na snímek nahlížet jako na text, v němž se gender i subjekt formují v historicky proměnlivém diskurzivním poli. Sally Potter

---

[116] CRAFT-FAIRCHILD, Catherine. "Same Person...Just a Different Sex": Sally Potter's Construction of Gender in "Orlando." Online. *Woolf Studies Annual*. 2001, roč. 7, č. 1, s. 23. Dostupné z: https://www.jstor.org/stable/24906451. [cit. 2026-05-10] „Sally Potter—for there could be no doubt of her intention—filmed Virginia Woolfs Orlando with an eye toward emphasizing its gender-bending elements. In interviews, Potter insists, repeatedly, that her film is about an "essential self' that transcends gender. Yet, what strikes and fascinates about Orlando is the way in which, despite its auteur's professed aim, gender ideology unavoidably per meates the celluloid text: Potter's film accurately traces the historical development of gender identities and their solidification along modern lines dur ing the eighteenth-century. The movie's visual and verbal trifling with gender—its fracturing of diegesis through use of the first-person controlling female gaze, its creative play with costuming, its repeated triangulations of sex ual relations—diminish when Orlando confronts the mirror, not as a man entering the symbolic order, but as a woman excluded from it.“

neodhaluje předem danou identitu, ale ukazuje, že Orlando je produktem proměnlivých způsobů reprezentace. Foucault upozorňuje, že moc a vědění se navzájem podmiňují a jejich propojením jsou pak produkovány objekty, které jsou následně vnímány jako „přirozené". Orlando tak představuje tělo, jehož čitelnost se proměňuje podle diskurzivních a institucionálních rámců, které je obklopují. Na tento princip navazují Judith Butler prostřednictvím konceptu materializace těla. Gender zde není zobrazován jako vnitřní podstata, ale jako výsledek opakování norem, skrze něž se tělo stává viditelným. Orlando se nestává mužem či ženou proto, že by byla odhalena jeho „pravá" identita, ale proto, že se jeho tělo materializuje skrze kostým, pohyb, stylizaci a společenské uznání. Snímek tak názorně ukazuje to, co Judith Butler teoreticky formulují, tedy že gender je konstrukt, který může být destabilizován, proměňován a znovu vytvářen prostřednictvím své vlastní inscenace.

5.3.2. *EDWARD II.* (1991, R. DEREK JARMAN)

Adaptace Edward II režiséra Dereka Jarmana převádí předlohu stejnojmenného dramatu Christophera Marlowa do otevřeně queer politické alegorie. Do centra je postaven vztah krále Edwarda II a Piera Gavestona a jejich konflikt s dvorem, církví, armádou a policií jako konflikt s homofobní mocí. Film využívá minimalistické dekorace, výrazné kostýmy a historické anachronismy, aby spojil středověký námět s homofobií a aktivismem počátku 90. let, včetně odkazů na AIDS protesty a současné instituce.[117] Jedná se tedy o politicky motivovanou adaptaci o zakázané lásce, moci a potlačování jinakosti. Podle Benshoffa a Griffina tento film, podobně jako řada dalších děl NQC, vyvolal silně rozporuplné reakce mezi heterosexuálními i queer publiky. Jedna část diváků oceňovala jeho syrovost, otevřenou sexualitu a provokativní tón, jiní jej za stejné prvky naopak kritizovali. Derek Jarman neusiloval o vytvoření pozitivní nebo idealizované obrazy queer identity; naopak chtěl, aby působily jako výzva a provokace vůči dominantní heterosexuální společnosti.[118] B. Ruby Rich také zdůrazňuje Jarmanovu nespoutanost a politickou nekorektnost, kterou podle ní film nese. Edward II neusiluje

---

[117] BENSHOFF, Harry M. a GRIFFIN, Sean. *Queer Images: A History of Gay and Lesbian Film in America*. Rowman & Littlefield Publishers, 2006, s. 225. ISBN 0-7425-1972-4.

[118] Tamtéž, s. 225-226.

o uhlazenou reprezentaci, ale staví na energii, drzosti a viditelné queer politice. Právě proto jej Rich označuje za jeden z nejživějších a nejprovokativnějších příkladů NQC.[119]

Bert Cardullo ve své analýze upozorňuje, že queer reprezentace ve filmu není vystavěna na stereotypní ikonografii a že sexualita krále i jeho okolí je přímo zakotvena v narativu. Jarman podle něj zobrazuje heterosexuální i homosexuální postavy ve vyváženém poměru a bez zjevné hierarchie. Pokud navíc nechává heterosexuální postavy zesměšňovat queer postavy, okamžitě tento moment vyvažuje opačnou reakcí, čímž narušuje jednostrannost, která byla pro podobná zobrazení dříve typická.[120] Z hlediska diskurzivní analýzy lze tento postup chápat jako formu reapropriace, kdy se stejný jazyk urážky dá obrátit proti původnímu mechanismu moci, čímž ztratí svou původní funkci.[121] Dalším příkladem převrácení mocenské dynamiky představuje scéna, v níž je kněz brutálně napaden skupinou mužů. Jeden z nich mu svlékne spodní prádlo a shodí ho na kolena před Gavestona. Ten si vezme do dlaně zkrvavenou hlavu kněze a gestem naznačí orální sex. Nakonec mu z úst vytáhne zubní náhradu, kterou ho ironicky „posvětí“ a se smíchem odchází. Foucault v *Dějinách sexuality Vůle k vědění I* vysvětluje funkci církve jako institucionální autority určující hranice mezi normálním a deviantním. Kněz v této scéně představuje přesně takový typ autority, která stigmatizuje queer touhu jako hřích a patologii. Protože film odkazuje k politickému a společenskému dění 80. a 90. let, obsahuje řadu dalších scén, které by bylo možné interpretovat obdobným způsobem. Vybrané příklady však postačí k ilustraci toho, jakým způsobem Jarman pracuje s diskurzem sexuality a jak skrze převracení mechanismů narušuje normativní řád.

---

[119] RICH, B. Ruby. *New Queer Cinema: The Director's Cut.* Duke University Press, 2013, s. 21. ISBN 978-0-8223-5428-4.

[120] CARDULLO, Bert. "Outing" Edward, Outfitting Marlowe: Derek Jarman's Film of "Edward II." Online. *Literature/Film Quarterly*. 2009, roč. 37, č. 2, s. 91. Dostupné z: https://www.jstor.org/stable/43797709. [cit. 2026-05-10].

[121] Obdobně jako tomu bylo například s termínem queer.

5. Queer současnost

Cílem této diplomové práce je zkoumat vztah mezi NQC a současnou queer tvorbou, vliv NQC na tuto tvorbu a proměny queer reprezentace v rámci diskurzu sexuality. V předchozích kapitolách jsem vymezila pojmy queer a NQC, zasadila je do širšího kontextu a vysvětlila jejich význam na konkrétních příkladech. Co však charakterizuje současnou queer tvorbu? Odpověď na tuto otázku začíná u vymezení samotného pojmu současnost (contemporary/contemporaneity), jehož význam se v odborné literatuře různí.

Pojmy současná kinematografie či současná tvorba v sobě zahrnují určitou časovou mnohost. John Orr, bývalý emeritní profesor Edinburské univerzity ve své publikaci *Contemporary Cinema* z konce 90. let označuje současnou kinematografii pouze jako příliš obsáhlou a komplexní. Namísto širší definice zavádí vlastní vymezení tzv. Cinema of Poetry, jehož prostřednictvím zkoumá období třiceti let nazpět. Jako klíč k rozčlenění mu slouží poetická tvorba vyznačující se vizuální stylizací a subjektivitou. Není tedy naprosto zřejmé, co přesně současná kinematografie zahrnuje, lze však předpokládat, že v případě této publikace do ní spadá určitý typ tvorby vznikající již od poloviny 60. let 20. století.

Profesor Pittsburské univerzity Terry Smith, který se ve svém výzkumu zaměřuje na současné světové umění, ve své eseji *'Contemporary, Contemporaneity'* (2015) vysvětluje, že pojmy současný a současnost neoznačují nutně konkrétní časové období, ale spíše určitou globální a historickou situaci. Současnost může být prožívána na různých místech, na celospolečenské i subjektivní úrovni, a je proto nutné vnímat ji jako fenomén, na který existuje více rozdílných perspektiv proměňujících se v čase i zkušenosti. Z tohoto důvodu podle Smitha neexistuje jednotná a univerzální definice současnosti. Při snaze porozumět tomu, co je dnes považováno za současné, zároveň vytváří paralelu k tomu, co bylo v minulosti označováno jako moderní.

> Když však spojíme dva soubory definic „moderní“ a „současný“, uvědomíme si, že současné pojetí bytí v čase nejenže dosáhlo rovnosti s moderním, ale zastínilo ho. Právě v naší době si tyto dva pojmy konečně vyměnily svůj základní význam: současnost předstihla modernitu jako základní podmínku tohoto „času, věku či období“.

> Modernita je nyní naší minulostí; takto pro nás zůstává přítomna, jako zbytková postmodernita.[122]

Jinými slovy, modernita dřív označovala to, co je dnes označováno pojmem současnost. V této kapitole se zaměřím na dobový kontext fikčních queer filmům z americké produkce nebo koprodukce v letech 2015-2025. Toto období jsem zvolila záměrně, protože chci svým výzkumem pokrýt dosud méně probádanou oblast. Analýze homosexuality v americké kinematografii se již věnovala Šárka Hálová ve své bakalářské práci *Homosexuality in American Cinema* z roku 2015. Ačkoliv se její práce nesoustředí přímo na diskurzivní charakter reprezentace, této problematiky se dotýká ve chvíli, kdy dochází k závěru, že finální podobu queer postav ve filmu ovlivňuje širší společenský a institucionální rámec. Současně upozorňuje, že queer reprezentace se stala ve filmech viditelnější, ale tato vyšší míra zastoupení nevedla k úplnému odstranění stereotypů. Jako příklad uvádí opakující se motiv deprese a sebevraždy homosexuálních postav. Ovšem stereotypní zobrazení zženštilého muže se naopak objevuje zřídkakdy.

Nárůst reprezentace zaznamenala i doktorandka Sheffieldské univerzity Natasha Broadhurst ve své disertační práci o britské queer tvorbě. Její výzkum se však zaměřuje výlučně na gay postavy, tudíž není do výzkumu zapracováno širší spektrum queer postav. Broadhurst dochází v práci k závěru, že zobrazení homosexuality mezi lety 2010-2020 postupně zevšednělo. „Primárně má queer reprezentace v Británii dlouhodobou návaznost na avantgardu, radikální politiku, komedii a experimentální filmovou tvorbu Dereka Jarmana. Naproti tomu filmy od roku 2010 a dál znovuobjevují obyčejnost v reprezentaci homosexuálů.“[123]

---

[122] SMITH, Terry. *‘Contemporary, Contemporaneity’*. Online, Esej. University of Pittsburgh, 2015, s. 4. Dostupné z: https://keywords.pitt.edu/pdfs/contemporary_and_contemporaneity.pdf. [cit. 2026-05-10]. „When, however, we pair the two sets of definitions of “modern” and “contemporary, ” we realize that a contemporary conception of being in time has not only reached parity with the modern one, it has eclipsed it. It is in our own time that the two concepts have finally exchanged their core meaning: contemporaneity has overtaken modernity as the fundamental condition of this “time, age, or period.” Modernity is now our past; this is how it remains present to us, as a residual postmodernity.“

[123] BROADHURST, Natasha. *New gay realism: representing queer male perspectives in contemporary British cinema.* Online, Disertace. University of Sheffield, 2024, s. 300. Dostupné z: https://etheses.whiterose.ac.uk/id/eprint/36233/. [cit. 2026-05-10].

Než přistoupím k samotné analýze vybraných snímků, zaměřím se na aktuální politický, společenský i historický kontext. Zatímco na konci minulého tisíciletí docházelo ke sjednocení queer komunit, především v důsledku ničivých dopadů epidemie AIDS, v současnosti je patrná spíše výrazná fragmentarizace dříve relativně jednotného hnutí. Při zkoumání těchto proměn budu reflektovat také širší ekonomický a politický systém ve Spojených státech.

6.1. Od soudržnosti k rozpadu

Obraz homosexuálních komunit v 80. a 90. letech působil relativně soudržně. „Navzdory veškerému utrpení, které způsobila, a právě kvůli němu byla krize AIDS v 80. letech také momentem solidarity pro queer komunity.“[124] Spojením gayů a leseb do širšího hnutí bojujícího za lidská práva zároveň poskytovalo zastřešení i dalším skupinám, například bisexuálním a trans lidem. Aby bylo hnutí schopné politicky obstát, bylo nutné spojit se a využít bezpečí i vliv pramenící z většího počtu členů. Podle analýzy Anny M. Sorensen a Cynthie Siemsen však problém spočíval v tom, že artikulace potřeb skupiny gayů a leseb nakonec neodpovídala potřebám dalších skupin uvnitř hnutí. Ve chvíli, kdy se hnutí začalo víc normalizovat, začaly se zároveň zviditelňovat specifické požadavky dalších identit, které dominantní rámec nezohledňoval. „Během následujících desetiletí se lidé, kteří se identifikovali jako bisexuálové, oddělovali od kolektivu, protože jejich potřeby nebyly v rámci širšího hnutí naplňovány. Po rozsáhlé „diskusi“ v rámci gay a lesbické komunity/hnutí se bisexuálové, s potvrzenou identitou, k hnutí znovu připojili.“[125]

Sorensen a Siemsen ve společné analýze zároveň tvrdí, že fragmentarizace je pro podobná hnutí do určité míry nezbytná, jelikož uvnitř musí existovat napětí, konflikty i procesy rozpadu a opětovného sjednocení, jinak by mu hrozilo ztuhnutí a ztráta politické síly. Fragmentarizace podle nich není selhání, ale mechanismus, který vytváří nové identity, nové požadavky a nové konflikty, díky nimž není hnutí pohlceno vlastní normalizací. Ve chvíli, kdy

---

[124] BARBEAU, Erin; BLANCHARD CNRS, Enka; QIŞIN, Levi a SANTOS ALMEIDA, Vinicius. New gay realism: representing queer male perspectives in contemporary British cinema. Online. *Glocalism Journal of Culture Politics and Innovation.* 2022, s. 14. Dostupné z: https://doi.org/10.12893/gjcpi.2022.1.4. [cit. 2026-05-10].

[125] SORENSEN, Anna a SIEMSEN, Cynthia. Identity Radicalization, Fragmentation and Re-assimilation: An Analysis of the GLBTQ Movement. Online. *Californian Journal of Health Promotion*. 2006, roč. 4, č. 4, s. 41. Dostupné z: https://doi.org/10.32398/cjhp.v4i4.1986. [cit. 2026-05-10].

se určitá skupina stane „přijatelnou“, začne reprodukovat stávající normu, a tím se oslabí její radikální potenciál. Jenomže při oddělení jednotlivých skupin či fragmentů dochází k odhalení limitů původního rámce, který přestává vyhovovat potřebám širšího hnutí. Právě tímto způsobem se postupně prosazovaly požadavky bisexuálů, trans lidí a později queer identifikovaných osob, čímž docházelo k dalšímu posouvání hranic samotného hnutí. Tento pohled tedy neidentifikuje fragmentarizaci jako rozpad jednoty, ale jako cyklický proces, v němž oddělení, konflikt a opětovné začlenění udržují hnutí při životě. Bez tohoto procesu by podle autorek šlo pouze o méně účinný spor o identitu, který by nebyl schopen dlouhodobě narušovat heteronormativní struktury společnosti, ale postupně by se jim přizpůsobil. I z tohoto důvodu se na počátku nového tisíciletí politika identity postupně transformovala ve queer politiku.

Další stupeň radikalizace si totiž jak Sorensen a Siemsen, tak i sociolog Steven Seidman spojovali právě s nástupem queer politiky. Ta posunula debatu od snahy být vnímám jako „normální“ k přesvědčení, že sama normalizace představuje problém. Tento posun měl dvojí efekt. Na jedné straně queer politika rozšířila odpor vůči heteronormativitě a zpochybnila představu, že občanství musí být úzce spojeno se sexualitou. Na straně druhé však vyvolala napětí uvnitř již částečně znormalizovaného hnutí za práva gayů a leseb, které usilovalo spíše o začlenění do společnosti než o narušování samotných společenských norem. Tato situace nevedla pouze k polarizaci mezi heterosexuální a queer perspektivou, ale také k vnitřní polarizaci samotného hnutí. Seidman, Sorensen i Siemsen ve svých textech upozorňují, že queer politika současně vytvářela nové identity a nové spory, protože odmítnutí normalizace vyvolávalo další fragmentarizaci a zároveň rozbíjela i vnitřní strukturu hnutí. Tlak byl vyvíjen především na ty skupiny gayů a leseb, které usilovaly především o společnou asimilaci. Proces depolitizace se nejvýrazněji týkal skupin nejbližších společenskému začlenění, v odborné literatuře často označované za cisgender bílé gay muže.[126] S tímto vývojem se postupně proměňovala také politická orientace části queer komunit., Peter Drucker[127] v jednom z interview popisuje oslabování dřívější silné vazby queer komunit na levici.

---

[126] BARBEAU, Erin; BLANCHARD CNRS, Enka; QIŞIN, Levi a SANTOS ALMEIDA, Vinicius. New gay realism: representing queer male perspectives in contemporary British cinema. Online. Glocalism Journal of Culture Politics and Innovation. 2022, s. 14. Dostupné z: https://doi.org/10.12893/gjcpi.2022.1.4. [cit. 2026-05-10].

[127] Aktivista a autor mnoha článků a publikací o hnutí LGBT i queer tématice, původem z USA, nyní žije v Nizozemí.

Aby se prolomilo staré spojení mezi LGBTQ+ lidmi a levicí, dochází k růstu konzervatismu gayů a leseb, zejména konzervatismu gayů a mužů. Zejména nejprve s vypuknutím takzvané války proti terorismu v 21. století a poté s ekonomickou krizí od roku 2008. Menšina, ale nikoli bezvýznamná menšina gayů, se identifikuje zejména s krajní pravicí.[128]

6.1.1. 2SLGBTQQIPAA+

Pokud hovoříme o fragmentarizaci queer hnutí, tak je potřeba zaměřit se na postupný vývoj hnutí za osvobození gayů a leseb a sledovat, jak se měnil akronym pro toto hnutí, který začal zahrnovat nově se vymezující i znovu začleňované skupiny. V 50. letech se pro osoby přitahované stejným pohlavím užívalo označení homosexuál či homofil (homophile). Termín gay byl tehdy užíván spíše spíše vně komunit sexuálních menšin. Až v 60. a 70. letech se slovo gay, spojované především se stonewallskou generací, etablovalo jako zastřešující termín pro homosexuální lidi, který je užíván dodnes. V přibližně stejném čase se vlivem feministického hnutí odštěpily ženy, která přijmuly a zpopularizovaly taktéž dodnes užívané pojmenování lesby.[129] Ke konci 60. let vzniká hnutí za osvobození gayů a leseb, kdy se tahle pojmenování začala projevovat přímo v názvu hnutí. V 80. letech se ze spojení gayové a lesby (gay and lesbian) častým užíváním stalo v podstatě jednotné pojmenování, které nahradilo zastaralé termíny homosexuálové a homofilové.

Jak se hnutí za lidská práva rozrůstalo a získávalo na viditelnosti, tak se začaly odštěpovat další skupiny, přičemž mezi prvními byli bisexuálové/bisexuálky. Tím vznikla první

---

[128] *The Neoliberal Fracturing of LGBTQ+ Identities*. Online. Left Voice Magazine. 2021. Dostupné z: https://www.leftvoice.org/the-neoliberal-fracturing-of-lgbtq-identities/. [cit. 2026-05-10]. „To break the old association between LGBTQ+ people and the Left, you have the growth of gay and lesbian conservativism, particularly gay male conservativism. Particularly first with, in the 21st century, the outbreak of the so-called war on terror and then with the economic crisis from 2008 on. A minority, but a not insignificant minority of gay men, particularly identifies with the Far Right."

[129] Pojmenování vychází z názvu řeckého ostrova Lesbos, z něhož pocházela básnířka Sapfó. Ta se ve své tvorbě věnovala ženské kráse a vyjádření lásky k ženám, čímž se stala symbolem ženské homosexuality.

verze akronymu GLB, ovšem v 80. letech, s rostoucím feministickým hnutím a společně s příchodem epidemie AIDS se začalo řešit pořadí těchto písmen. Vzhledem k upozadění žen v patriarchálním systému, a taky s ohledem na vlnu solidarity, která přišla ze strany leseb během epidemie, došlo k přeměně pořadí a akronym začal být prezentován jako LGB. Následná přeměna se týkala termínu transgender. Ten se využíval už od 70. let a pod tímto označením byli a jsou myšleny osoby, jejichž genderová identita se neshoduje s pohlavím, které jim bylo přiřazeno při narození. Nicméně až v 90. letech se přidalo písmeno T (transgender) do akronymu, čímž vzniklo LGBT. S ohledem na události z 90. let ale nezůstává dlouho pouze v této podobě právě kvůli narůstajícímu vlivu queer hnutí a jeho politiky. Tím se akronym prodloužil na LGBTQ, přičemž poslední písmeno mělo odkazovat k označení queer osob, případně fungovalo významově i jako možná reprezentace lidí, kteří si nejsou svou sexualitou jistí, tzv. zpochybňování (questioning) sexuality. Rozšířením akronymu hnutí nabylo na velké popularitě, především ke konci 20. století, a touha po prodloužení akronymu stále rostla. Lilian Faderman ve své publikaci z roku 2015 popisuje, že některé verze akronymu, o jejichž etablování byl pokus, sahaly až k výčtu LGBTQQIAAP.[130]

Každé písmeno v akronymu reprezentuje konkrétní skupinu, která se odštěpila. Poslední verze LGBTQ označovala tedy lesby, gaye, bisexuály, transgender osoby a queer, případně questiong osoby. Prodloužení názvu o jedno Q navíc tedy akcentuje skupinu lidí, která zpochybňuje svou sexualitu. Následující písmeno ve výčtu odkazuje k vyhrazení prostoru pro intersex osoby, což jsou lidé s vrozenou variabilitou pohlavních orgánů, díky níž není pohlaví dané osoby jednoznačné. Může se jednat o vzhled nebo tvar pohlavních orgánů, ale také i o biologické charakteristiky, které nejsou tak snadno viditelné, jako například chromozomy, pohlavní žlázy nebo hormony. Díky těmto specifikům není možné vtěsnat takového jedince do binárního rozdělení muže/ženy.[131] Další skupinou jsou asexuálové/asexuálky, kteří obvykle necítí sexuální přitažlivost a nemají potřebu navazovat sexuální vztahy, ovšem romantické vztahy bez sexuální roviny navazovat mohou. Druhým A, které se objevuje v akronymu jsou označeni spojenci/spojenkyně (allies), kteří vyjadřují podporu tomuto hnutí nebo komunitě. Poslední jsou uvedeni pansexuálové/pansexuálky, což jsou jedinci, které přitahuje osoba bez

---

[130] FADERMAN, Lillian. *The Gay Revolution: The Story of the Struggle*. Simon & Schuster, 2015, s. 17. ISBN 978-1451694116.

[131] *Slovníček pojmů spojený s LGBTQI+*. Online. Amnesty International. Dostupné z: https://amnesty.cz/lgbti/slovnicek-pojmu/. [cit. 2026-05-10].

ohledu na její gender nebo pohlaví, od bisexuálů se odlišují tím, že podmínkou přitažlivosti je nutně charakter člověka.

Konec akronymu bývá dnes již standardně doplněn symbolem +, který odkazuje k inkluzivitě a neustálému vývoji tohoto hnutí. Současná situace kolem práv sexuálních menšin ve Spojených státech je však vzhledem k odmítavému postoji části politické reprezentace, zejména během administrativy Donalda Trumpa, poměrně nejistá. Přesto existují vzdělávací platformy a instituce, které se snaží význam jednotlivých kategorií vysvětlovat a popularizovat. Jako příklad lze uvést Kanadu. Na oficiálních stránkách kanadské vlády je článek vysvětlující akronym, který stojí za hnutím za práva sexuálních menšin, je označený ve více formách, prodloužených i kratších se stručným vysvětlením většiny kategorií.[132] V roce 2023 dokonce na veřejnoprávním televizním a rozhlasovém portálu CBC vzniklo video pro děti, které obsahuje vysvětlení všech zastoupených skupin v zatím nejobsáhlejší verzi tohoto akronymu: 2SLGBTQQIPAA+.[133] Kanadská verze akronymu zahrnuje také označení 2S (two-spirit), vztahující se k původním obyvatelům Severní Ameriky. Označuje osoby, které v sobě nesou mužskou i ženskou identitu a v tradičních komunitách často zastávaly významné role, například léčitelů či duchovních vůdců. Umístění tohoto označení na začátek akronymu představuje symbolické gesto uznání dlouhodobého útlaku těchto komunit, podobně jako tomu bylo v dřívějším přesunutí písmene L na první místo.

6.1.2. QUEER JAKO BRAND

Neustále rozšiřování akronymu i rostoucí míra legislativního uznání práva sexuálních menšin ukazují, že původní hnutí za osvobození gayů a leseb se během posledních padesáti let transformovalo v rozsáhlé a společensky viditelné hnutí za práva sexuálních menšin. Toto hnutí nese své poslání nejen prostřednictvím queer politiky, ale také skrze aktivismus, veřejné protesty a pochody za práva sexuálních menšin. S tím také souvisí počátek užívání slova „hrdost“ (pride) v kontextu LGBT komunit v USA.

---

[132] *2SLGBTQI+*. Online. Government of Canada. Dostupné z: https://www.canada.ca/en/women-gender-equality/free-to-be-me/what-is-2slgbtqi-plus.html. [cit. 2026-05-10].

[133] *WATCH — Just in time for Pride Month, learn what 2SLGBTQQIPAA+ stands for*. Online. CBC Kids News. Dostupné z: https://www.cbc.ca/kidsnews/post/watch-why-lgbtq-became-2slgbtqqipaa. [cit. 2026-05-10].

Termín „gay pride“ se objevil v raných letech současného lesbického a gay hnutí po Stonewallské vzpouře a byl prosazován hnutím Pride, které brzy poté vzniklo v New Yorku a dalších velkých městech (jako je Los Angeles a San Francisco). Samotná fráze je v běžném žargonu rozšířená; slovo „pride“ se často používá jako zástupce slova „gay“ nebo jako zastřešující označení pro „LGBT“. Abychom uvedli jen jeden příklad, „Pride Foundation“ je organizace, která poskytuje granty a stipendia výhradně LGBT mládeži.[134]

Pride v USA vznikl po Stonewallských nepokojích v roce 1969, kdy se začal termín využívat hnutím za osvobození gayů a leseb a brzy se rozšířil z New Yorku i do dalších měst jako Los Angeles a Chicaga.[135] Původně šlo o protestní pochody, které měly upozornit na situaci LGBT komunit a zviditelnit je. V 80. a 90. letech se Pride v mnoha městech posouval více do festivalové a slavnostní podoby, jeho návštěvnost vzrostla do desítek až stovek tisíc účastníků a začal být výrazněji propojený se sponzoringem a profesionálnější organizací.[136] Pride se tak postupně transformoval z protestního symbolu identity v institucionalizovaný systém organizací spolupracujících s firmami, městy i kulturními institucemi. Současně se stal místem střetu mezi politickým aktivismem a komercializací.

---

[134] PETERSON, Abby; WAHLSTRÖM, Mattias a WENNERHAG, Magnus. *Pride Parades and LGBT Movements: Political Participation in an International Comparative Perspective*. Routledge, 2018, s. 4. ISBN 9781315474038. „“Gay pride” as a term emerged in the early years of the contemporary lesbian and gay movement, after the Stonewall Rebellion, and was championed by the Pride movement that began in New York City and other major cities (such as Los Angeles and San Francisco) soon afterward. The phrase itself is widespread in common parlance; often, the word “pride” is used as a stand-in for the word “gay” or the umbrella of “LGBT.” To cite just one example, the “Pride Foundation” is an organization that provides grants and scholarships exclusively to LGBT youth.“

[135] JOSEPH, Lauren a SANTOS ALMEIDA, Vinicius. *The Production of Pride: Institutionalization and LGBT Pride Organizations*. Online, Disertace. Stony Brook University, 2010, s. 33. Dostupné z: https://commons.library.stonybrook.edu/stony-brook-theses-and-dissertations-collection/1764/. [cit. 2026-05-10].

[136] PETERSON, Abby; WAHLSTRÖM, Mattias a WENNERHAG, Magnus. *Pride Parades and LGBT Movements: Political Participation in an International Comparative Perspective.* Routledge, 2018, s. 22-23. ISBN 9781315474038.

Vznikly konflikty mezi tím, co mnoho organizátorů vnímá jako komerční imperativy akcí Pride na jedné straně, a na straně druhé politickými ambicemi LGBT hnutí. Alexandra Chasin (2000) sledovala rostoucí komercializaci Pride v USA a to, jak to vedlo k rostoucí profesionalizaci organizátorských pracovníků, přičemž placení zaměstnanci měli za úkol zajistit další komerční financování. Tento vývoj nacházíme nejen v USA, ale i jinde. Vnitřní boje se soustředí na diskuse o tom, zda se organizátoři Pride „neprodávají" komerčním zájmům, a tím transformují průvod „z místa protestu na tržiště".[137]

Společně s Pridem vznikla koncem 70. let i vizuální identita LGBT hnutí, když sanfranciský umělec Gilbert Baker navrhl duhovou vlajku, na žádost tehdejšího prvního otevřeně homosexuálního politika Harveyho Milka. Ta se stala symbolem soudržnosti v rozmanitosti (unity in diversity).[138] Původní vlajka měla osm barev a každá nesla vlastní význam, později se však kvůli výrobě ustálila šestibarevná verze, která je dnes nejběžnější. Stejným způsobem, jakým se rozrůstal akronym, tak se rozrůstaly i různé vizuální podoby ve formách dalších vlajek, které komunikovaly identity dílčích skupin tohoto hnutí. Philadelphia Pride Flag roku 2017 přidala černý a hnědý pruh pro queer lidi barevné pleti (people of colour). Progress Pride Flag zase doplnila trans barvy a černému pruhu přidala na významu tím, že jej současně označila za připomínku obětí epidemie AIDS. Intersex-Inclusive Progress Pride Flag z roku 2021 přidala symbol intersex osob.[139]

---

[137] PETERSON, Abby; WAHLSTRÖM, Mattias a WENNERHAG, Magnus. *Pride Parades and LGBT Movements: Political Participation in an International Comparative Perspective*. Routledge, 2018, s. 12. ISBN 9781315474038. „Conflicts have arisen between what is perceived by many organizers as the commercial imperatives of Pride events, on the one hand, and on the other, the political ambitions of LGBT movements. Alexandra Chasin (2000) traced the increasing commercialization of Pride in the US and how this has resulted in an increasing professionalization of organizers' staffs, with paid employees whose role was to secure further commercial funding. This is a development we find not only in the US but elsewhere. Infighting centers on discussions as to whether Pride organizers are "selling out" to commercial interests thereby transforming the parade "from a place of protest to a marketplace"."

[138] Tamtéž, s. 12.

[139] *LGBTQ+ Pride Flags*. Online. Human Rights Campaign. Dostupné z: https://www.hrc.org/resources/lgbtq-pride-flags. [cit. 2026-05-10].

Členové hnutí a komunit sexuálních menšin nejsou však jedinými, kteří pracují s vizuálem k propagaci vlastních zájmů. Jedny z největších amerických firem totiž vizuál těchto vlajek využívají také, ať už ve spojitosti s probíhajícími Pride průvody, skrze které se chce značka nebo společnost zviditelnit nebo možností zpropagovat si prostřednictvím takové akce svůj výrobek. Lauren Joseph uvádí konkrétní příklad z roku 2008, kdy společnost Nair for Men v rámci pochodu s velkým úspěchem uvedla na trh vlastní produkt. Podobné strategie jsou patrné i dnes. Společnost Apple například ze začátku května letošního roku uvedla na trh novou Pride kolekci řemínků (loops) k jejich produktu Apple Watch. Společně s tímto produktem navíc vytvořila společnost Apple speciální pozadí na iPhone, iPad i Apple Watch v duhových barvách s prohlášením: „Apple je hrdý na to, že může finančně podporovat organizace, které slouží komunitám LGBTQ+.“[140] Situace s financováním však není vždy tak transparentní, jak by se mohlo zdát.

> Z pohledu Prague Pride bychom chtěli být komerčnější. Doufali bychom, že budeme mít více velkých komerčních partnerů, protože jsme závislí hlavně na partnerstvích. Zlepšuje se to, vidíte nárůst komerčních sponzorů, ale když to srovnáte se západními Pride, v České republice je mnohem více výhrad k navazování kontaktů na gay akce. Je to něco nového ve společnosti, takže se v podstatě bojí, že by byli poškozeni, kdyby byli spojováni s gay Pride. Dokonce i mezinárodní společnosti, které po celém světě sponzorují akce Pride, jako je Smirnoff, nebo Heineken, nebo cokoli jiného – ale tady říkají ne, ne, ne. Dokonce i české firmy jako automobilka Škoda nebo pivovar Pilsner-Urquell sponzorují v zahraničí gay akce, ale tady v České republice si to netroufají a myslím, že se to změní, jak jsem říkal, zlepšuje se to, během prvního roku to bylo těžké.[141]

---

[140] *Apple introduces a new Pride Collection*. Online. Apple. Dostupné z: https://www.apple.com/newsroom/2026/05/apple-introduces-a-new-pride-collection/. [cit. 2026-05-10].

[141] PETERSON, Abby; WAHLSTRÖM, Mattias a WENNERHAG, Magnus. *Pride Parades and LGBT Movements: Political Participation in an International Comparative Perspective*. Routledge, 2018, s. 154-155. ISBN 9781315474038. „From the Prague Pride perspective we would like to be more commercial. We would hope to have more large commercial

Tato situace ukazuje, že míra „hrdosti“ komerčních společností často závisí na konkrétním společenském a politickém kontextu. Pokud firmy podporujíc stejné hnutí v zahraničí, ale v jiných zemích se od něj distancují, lze předpokládat, že jejich podpora je do značné míry podmíněna marketingovou strategií a očekávaným ekonomickým ziskem. Významnou roli zde hraje i aktuální společenská atmosféra a politická situace.

6.1.3. DONALD TRUMP A JEHO ADMINISTRATIVA

Dne 20. ledna 2017 se prezidentského úřadu ujal Donald Trump. Přestože deklaroval podporu LGBTQ+ komunitě, prezident organizace HRC Alphonso David tato tvrzení odmítl a upozornil, že Trumpova administrativa naopak podniká kroky směřující k oslabování práv sexuálních menšin. Administrativa Donalda Trumpa se k sexuálním menšinám během výkonu úřadu stavěla převážně restriktivně až útočně, přičemž nejvíce jeho zásahy mířily na transgender osoby. Mezi nejdůležitější zásahy proti této skupině by se daly zařadit omezování služby v armádě, zrušení nebo oslabení federálních ochran, změn v poskytování zdravotní péče těmto osobám a omezení jejich práv v oblasti bydlení i vězeňského systému.[142]

V roce 2021 Donalda Trumpa ve funkci nahradil demokratický kandidát Joe Biden, který již dříve působil jako viceprezident ve vládě Baracka Obamy. Jeho přístup k právům sexuálních menšin byl výrazně odlišný. Hned v počátku svého funkčního období v prezidentském úřadu například zrušil zákaz služby transgender osob v armádě.[143] V roce 2022 také americký senát schválil návrh zákona na federální ochranu stejnopohlavních sňatků,

---

partners, because we are mainly dependent on partnerships. It's getting better, you see an increase of commercial sponsors, but when you compare it to Western Prides, in the Czech Republic there are far more reservations about affiliating themselves with gay events. It's something new in the society, so basically they are afraid that they would be damaged if they were associated with gay Pride. Even like international companies, which all over the world sponsor Pride events, like Smirnoff is sponsoring this, or Heineken, or whatever – but here they say no, no, no. Even Czech companies like Škoda, a car company, or Pilsner-Urquell, a beer company, abroad they sponsor gay events, but here in the Czech Republic they don't dare to and I think it's gonna change, like I said it's getting better, during the first year it was difficult."

[142] *The Real List of Trump's "Unprecedented Steps" for the LGBTQ Community*. Online. Human Rights Campaign. Dostupné z: https://www.hrc.org/news/the-list-of-trumps-unprecedented-steps-for-the-lgbtq-community. [cit. 2026-05-10].

[143] *Biden zrušil Trumpův zákaz služby transgenderových lidí v armádě*. Online. ČT24. Dostupné z: https://ct24.ceskatelevize.cz/clanek/svet/biden-zrusil-trumpuv-zakaz-sluzby-transgenderovych-lidi-v-armade-39138. [cit. 2026-05-10].

který měl zajistit uznávání legálně uzavřených stejnopohlavních sňatků napříč USA a zakazovat jejich zneplatnění na základě pohlaví nebo etnického původu. Zákon byl reakcí na obavy z toho, že by Nejvyšší soud mohl zrušit stejnopohlavní manželství, které bylo zlegalizované roku 2015. Tato obava pramenila také částečně z toho, že Trump během své prezidentské funkce jmenoval do funkce konzervativní soudce s anti-LGBTQ+ postoji.[144] Prezident Joe Biden však návrh zákona na ochranu stejnopohlavních sňatků podepsal, čímž vyjádřil podporu této komunitě.[145]

Po Bidenově funkčním období zvítězil Donald Trump v prezidentských volbách podruhé a v roce 2025 se znovu ujal prezidentského úřadu. Krátce po nástupu zrušil několik Bidenových opatření chránících LGBTQ+ komunity, včetně některých antidiskriminačních ochran založených na genderové identitě a sexuální orientaci. Na federální úrovni definoval pohlaví jako pevně binární biologickou kategorii, odmítl uznání gender identity a nařídil úřadům uznávat a používat pouze termín pohlaví. Také se pokusil omezit federální podporu genderově afirmativní péče pro nezletilé transgender osoby.[146]

6.2. Diskurz sexuality USA 21. století

V této kapitole chápu queer současnost jako diskurzivní kategorii, nikoli pouze jako časově vymezené období. Samotný pojem současnost se dá označit za historicky a kulturně podmíněnou konstrukci, která určuje, co je v daném okamžiku považováno za relevantní a viditelné. Proto nevymezuji současnou queer tvorbu jenom chronologicky, ale jako proměnlivý diskurzivní rámec, v němž se určité identity, estetické strategie i politické nároky stávají čitelné a jiné jsou naopak vytěsňovány na okraj. V této souvislosti se zaměřuji především

---

[144] *The Real List of Trump's "Unprecedented Steps" for the LGBTQ Community*. Online. Human Rights Campaign. Dostupné z: https://www.hrc.org/news/the-list-of-trumps-unprecedented-steps-for-the-lgbtq-community. [cit. 2026-05-10].

[145] *Senát USA schválil návrh zákona na ochranu stejnopohlavních manželství*. Online. Novinky.cz. Dostupné z: https://www.novinky.cz/clanek/zahranicni-senat-usa-schvalil-navrh-zakona-na-ochranu-stejnopohlavnich-manzelstvi-40415977. [cit. 2026-05-10].

[146] *Overview of President Trump's Executive Actions Impacting LGBTQ+ Health*. Online. KFF The independent source for health policy research, polling, and news. Dostupné z: https://www.kff.org/lgbtq/overview-of-president-trumps-executive-actions-impacting-lgbtq-health/. [cit. 2026-05-10].

na fragmentarizaci queer hnutí, která by se dala označit za proces diskurzivního přeskupování, v jehož rámci vznikají nové subjektivní pozice, nové požadavky a nové způsoby pojmenování. Jak demonstruji na vývoji akronymu tohoto hnutí, jednotlivé skupiny se postupně odštěpují, nachází svá pojmenování a poté se znovu začleňují, čímž vstupují do nových vztahů uvnitř rozšířeného hnutí. Fragmentarizace proto nepředstavuje zhroucení, ale mechanismus, kterým se původně relativně soudržný rámec průběžně zpřesňuje, rozšiřuje a zároveň je neustále zpochybňován.

Z hlediska Foucaulta není odpor ničím vnějším vůči moci, ale naopak jsou moc a odpor vzájemně provázané. Diskurz totiž není jednotlivý stabilní systém, ale pole vztahů, v němž se moc nejen prosazuje, ale také naráží na své vlastní hranice, přeskupuje se a produkuje body odporu. Právě proto jde fragmentarizaci chápat jako vnitřní štěpení diskurzu, které odkazuje na to, že se v rámci tohoto hnutí objevují nové pozice, které narušují původní normalizační rámec a zároveň jej rozšiřují. Diskurz je totiž místo, kde se moc láme, přeskupuje a produkuje nové způsoby řeči i jednání.

> Diskurzy nejsou, o nic více než mlčení, jednou provždy podřízeny moci nebo postaveny do pozice odporu. Je třeba přijmout komplexní a nejistou hru, v níž může být diskurz zároveň nástrojem i účinkem moci, avšak rovněž překážkou, zábranou, bodem odporu či východiskem opačné strategie. Diskurz uvádí moc do pohybu a produkuje ji, posiluje ji, ale také ji podkopává, vystavuje ji pohledu, činí ji zranitelnou a umožňuje její omezování.[147]

V tomto smyslu se dá fragmentarizace číst jako proces, v němž se z nespokojenosti rodí nové pozice a nové požadavky. V tom okamžiku vzniká odpor jako vnitřní štěpení diskurzu, který přeměňuje to, kdo může být viděn, pojmenován a uznán. Fragmentarizace je tudíž sama forma diskurzu, protože vytváří nové identity, nové konflikty a nové možnosti mluvit o tom, co dřív nebylo slyšet. Tento pohyb je v textu patrný i na proměnách způsobů, jakým se queer identita institucionalizuje a komodifikuje. Rozšiřování akronymu, posuny v pořadí

---

[147] FOUCAULT, Michel. *Dějiny sexuality I.: Vůle k vědění*. Hermann, 1999, s. 118. ISBN 80-238-5090-3.

jednotlivých písmen i přidávání dalších kategorií ukazují, že uznání není nikdy definitivní, ale vždy podmíněné dalším vyjednáváním. Tento proces má svůj mocenský rozměr, protože to, co je v jednom okamžiku chápáno jako norma, může být v dalším okamžiku zpochybněno. Fragmentarizaci queer hnutí nelze tedy chápat jako rozpad, ale jako důkaz toho, že diskurz sexuality je vždy pohybem mezi normalizací, vyloučením a novým vymezováním hranic.

6. Vybrané snímky současné queer tvorby

V předchozí kapitole jsem demonstrovala vývoj queer hnutí a queer politiky v průběhu 21. století. Je zřejmé, že se hnutí za práva sexuálních menšin posunulo k větší komercializaci a že queer identita je dnes často využívána i pro marketingové účely. Queernost se tak stala komodifikovatelnou kategorií, což se, jak budu v této kapitole demonstrovat, ukázalo být funkční i pro obsah kinematografie. Filmový průmysl totiž zůstává především průmyslem.

V průběhu vybírání snímků k analýze jsem zjistila, že jedno americké produkční a distribuční studio, stojí za většinou komerčně úspěšných queer snímků v USA vydaných v posledních skoro patnácti letech. Nejedná se však ani o jedno z velkých hollywoodských studí patřících do tzv. velké čtyřky.[148] Ačkoliv pod těmito studii vznikají filmy s queer tematikou nebo queer postavami, jako například exploatační komedie *Bros* (2022) od Universal Pictures a *Holky bez zábran* (2023) z produkce Paramount Pictures nebo hudebně životopisné filmy (music biopics) *Bohemian Rhapsody* (2018) z produkce 20th Century Fox a *Rocketman* (2019) také z produkce Paramount Pictures. Objevily se i queer rozšíření superhrdinských a padoušských nebo sci-fi vesmírů ve filmech *Eternals* (2021) studia Walt Disney, *Birds of Prey: Podivuhodná proměna Harley Quinn* (2020) spadající pod Warner Bros nebo *Star Trek: Do neznáma* (2016) opět od Paramount Pictures.

Je to ovšem nezávislé produkční a distribuční studio A24, které od svého založení v srpnu 2012 produkovalo či distribuovalo výrazné množství queer filmů, v nichž queer tematika hraje zásadní nebo přímo ústřední roli. Studio v USA distribuovalo také britské snímky jako *Aftersun* (2022) a *Pillion* (2025) nebo italsko-americkou adaptaci *Queer* (2024). V akademických studiích zaměřujících se na studio A24 je jeho poetika označovaná jako kombinace žánrovosti filmů, silné brandové identity a alternativní produkce. Andrew Lynch a

[148] Do velké čtyřky patří Walt Disney Pictures (zastřešené Walt Disney Company, ale fungující převážně pod Walt Disney Studios), Paramount Pictures (patřící Paramount Skydance), Universal Pictures (spadající pod Comcast Corporation, ale vlastněné dceřinou společností NBCUniversal), Columbia Pictures (vlastněná japonskou Sony Group Corporation, ale operující pod dceřinou společností Sony Pictures Entertainment se sídlem v Americe). Do výčtu byla dříve zakomponovaná studia Warner Bros. (nově součástí Paramount Skydance) a 20th Century Fox (od roku 2019 převzala toto studio Walt Disney Company). Postupně se tak z velké šestky stala velká pětka a nyní už pouze velká čtyřka. Už jsou tedy pouze konkurující společnosti Walt Disney Company, Paramount Skydance, NBCUniversal a Sony Pictures Entertainment.

César Albarrán-Torres tvrdí, že studio produkuje a distribuuje stále větší počet žánrových filmů, ale že tyto filmy současně mnohdy podrývají žánrová očekávání publika. A24 podle nich staví na filmech, které se dají marketingově zařadit do známých žánrů, ale zároveň tyto žánry narušují a prezentují se jako alternativa k mainstreamové kinematografii. Jako příklad uvádějí první „hit" studia A24 *Spring Breakers* (2012, r. Harmony Korine). který přesně takto podrýval žánrová očekávání sexuálně odvázaných dramat s nezletilými a mladými dospělými. Také poukazují na to, že se studio v počátcích etablovalo skrze distribuci nekonvenčních sci-fi a hororových filmů jako *Ex Machina* (2015, r. Alex Garland) a *Čarodějnice* (2016, r. Robert Eggers).[149]

> Klíčová je pro tyto úspěchy, jak tento odborný článek dokazuje, metamoderní citlivost studia A24. Tento dominantní kulturní trend – který A24 přijalo – umožnil studiu pozici generačního prvku v popředí kulturní relevance. Ačkoli je tato struktura cítění nejvíce patrná v „nejželeznějších" brandingových strategiích společnosti, tato práce tvrdí, že prostupuje i jejím statusem „mini-major" studia, protože osciluje mezi pragmatickým studiem a idealistickým autorským étosem.[150]

Antoine Simms, soustředící se na vztah studia A24 a žánru post-hororu, popisuje oscilaci studia mezi protiklady, například upřímností a ironií, což podle něj vysvětluje postavení

---

[149] LYNCH, Andrew a ALBARRÁN-TORRES, César. A24's brand aura: commodifying "alternative" cinephilia. Online. *Popular Communication*. 2025, roč. 23, č. 4, s. 6. Dostupné z: https://doi.org/10.1080/15405702.2026.2653529. [cit. 2026-05-10].

[150] SIMMS, Antoine. A24 and Post-Horror: A Metamodern Studio for a Metamodern Cycle? Online. *Imaginaires*. 2024, č. 27, s. 23. Dostupné z: https://doi.org/10.34929/imaginaires.vi27.62. [cit. 2026-05-10]. „Crucial to these successes, this paper argues, is A24's metamodern sensibility. This dominant cultural trend — which A24 embraced — enabled the studio to position itself as a generational touchstone at the forefront of cultural relevance. Though this structure of feeling is most apparent in the company's "ironest" branding strategies, this paper contends that it also permeates its "mini-major" status, as it oscillates between the pragmatic studio and an idealistic auteur ethos."

studia A24 jako tzv. mini-major filmového studia.[151] Studio A24 se také stalo v roce 2023 první nezávislou produkční a distribuční společností, která vyhrála šest prvních míst na udílení Cen Akademie, ovšem celkem celých devět Oscarů, a to především prostřednictvím filmu *Všechno, všude, najednou* (2022), který získal sedm cen a zbytek skrze snímek *Velryba* (2022), přičemž u obou těchto filmů je ústřední postava queer.

Vzhledem k rostoucímu vlivu a popularitě studia A24 jsem se rozhodla zaměřit především na filmy z jeho produkce a distribuce. Podobně jako v případě New Queer Cinema bylo mým cílem zahrnout do výběru alespoň dvě režisérky a současně pracovat se snímky tematizujícími zkušenosti homosexuálních mužů, žen, trans či genderově nevyhraněných osob, stejně jako postav jiné než bílé pleti. Do konečného výběru jsem zařadila tři snímky z produkce studia A24: oscarový film *Moonlight* (2016), oceněný Oscarem za nejlepší film, a dále snímky *Zatracená krvavá láska* (2024) a *Světlo v bedně* (2024). Čtvrtým vybraným filmem je adaptace Williama S. Burroughse s názvem *Queer*. Jednotlivé filmy jsem vybírala také s ohledem na tematické kategorie, které v aktualizované podobě navazují na okruhy spojené s New Queer Cinema. Zároveň jsem usilovala o to, aby byly mezi vybranými snímky patrné vzájemné tematické a formální souvislosti, podobně jako v předchozí kapitole. Z tohoto důvodu jsem jako pátý film zvolila *Dej mi své jméno* (2017) režiséra Luca Gaudagnina, který natočil také výše zmíněný film Queer. Snímek zároveň představuje adaptaci literární předlohy i coming of age vyprávění, čímž se propojuje s filmem *Moonlight.* Posledním analyzovaným filmem je *Carol* (2015), adaptace tematizující lesbickou lásku, která zároveň propojuje tradici NQC se současnou queer tvorbou prostřednictvím režiséra Todda Haynese.

7.1. Spektákl

Teoretik Guy Debord představil celospolečenský kritický koncept spektáklu jako určitou společenskou formaci, ve které komodifikace zkolonizovala sociální život. Tento koncept zapracoval do kinematografie Tom Gunning a André Gaudreault, kteří jej zpracovali do tzv. kina atrakcí. Odkazuje k pojmenování rané kinematografie, která pracovala s přímým

[151] Mini-major filmové studio je označení pro produkční a distribuční společnosti, které jsou menší než studia velké čtyřky. Tyto společnosti se většinou zaměřují na nezávislou produkci. Nejsou součástí velkých konglomerátů, ale mají dostatečně velké distribuční i produkční vazby, aby byly konkurence schopné.

oslovením diváka triky či jejich šokováním a terminologicky odkazuje k rané tvorbě Sergeje Ejzenštejna a jeho montáži atrakcí. „Ejzenštejn používá "atrakce" jako subverzivního prostředku narušujícího "fiktivní spoluprožívání" děje odehrávajícího se na divadelní scéně, i u něj je ovšem inspirací americká populární kultura, zábavní parky a pouťové atrakce, např. Ejzenštejnova oblíbená horská dráha.“[152] Podle nich není hlavním účelem vyprávění příběhu ani objektivní zachycení pravdy. Jeho podstatou je především ukazování obrazů divákovi. Film publikum přímo oslovuje a vytváří spíše exhibicionistický způsob sledování než skrytě voyeuristický vztah typický pro narativní film.[153] Wanda Strauven ve svých esejích poukazuje na to, že kino atrakcí nezmizelo s nástupem narace, ale že se přesunulo do podzemí (underground), ať už do avantgardních praktik nebo se staly součástí narativních filmů v některých žánrech, jako jsou například muzikály. Také dodává, že Tom Gunning přichází s pojmenováním tohoto spektakulárního kina jako Spielberg-Lucas-Coppolovo kino efektů.[154]

Dva snímky *Zatracená krvavá láska* a *Světlo v bedně*, kterým se budu v této podkapitole věnovat, jsem zvolila proto, že jejich vizuální stylizace v určitých momentech výrazně převažuje nad samotnou narací. V obou případech se také objevuje akcent na šokování publika. Výběr těchto snímků také ovlivnil záměr vybrat alespoň dva queer snímky, jejichž hlavní postavy, které jsou queer, budou ztvárňovat i otevřeně queer herci či herečky.

7.1.1. *ZATRACENÁ KRVAVÁ LÁSKA* (2024, R. ROSE GLASS)

Druhý celovečerní snímek *Zatracená krvavá láska* režisérky Rose Glass je výrazně stylizovaný, žánrový snímek zasazen do Nového Mexika 80. let s Kristen Stewart a Katy M. O’Brain v hlavních rolích. V oficiální video pozvánce zveřejněné na Instagramu studia A24 se Katy i Kristen představují jako lesbické herečky, přičemž režisérka tohoto filmu Rose Glass se přidává a označuje se za bisexuálku.[155] Nejde přitom o žádné velké odhalení, naopak obě tyto herečky vystupují již dlouhodobě jako otevřeně queer osoby, ani režisérka filmu se svou

---

[152] SKOPAL, Pavel. Kino atrakcí. Online. *Cinepur*. 2001. Dostupné z: https://www.cinepur.cz/rubriky/345-kino-atrakci. [cit. 2026-05-10].

[153] Tamtéž.

[154] STRAUVEN, Wanda. Introduction to an Attractive Concept. In: STRAUVEN, Wanda. *The Cinema of Attractions Reloaded*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2006, s. 15. ISBN 9789053569443.

[155] *They demand it. LOVE LIES BLEEDING is now available to watch at home*. Online. Instagram A24. Dostupné z: https://www.instagram.com/reels/C6WsK-WRaoA/. [cit. 2026-05-10].

sexualitou netají. Žánrově lze film zařadit mezi romantické thrillery, současně však kombinuje queer romanci, prvky neo-noiru a body horor. Kritici a publicisté často popisují film jako plný sexu, násilí a tělesnosti, který záměrně převrací známé žánrové konvence, [156] včetně klasického klišé tzv. dámy v nesnázích (damsel in distress trope)[157] a přesouvá je do zločineckého světa a kulturistiky.

Děj filmu sleduje neurotickou manažerku posilovny Lou ztvárněnou Kristen Stewart, která žije ve stínu svého otce Lou Sr., šéfa místní zločinecké rodiny, která ve městě operuje. Ve městě se zastavuje kulturistka Jackie, herečka Katy M. O'Brian, která je na cestě do Las Vegas na kulturistickou soutěž. Lou a Jackie si spolu začnou románek a Lou ji nechá na přechodnou dobu bydlet u sebe doma a pomáhá jí s tréninkem na soutěž. Lou začne Jackie taky obstarávat steroidy a Jackie začne látku postupně nadužívat, z čehož jí postupem času narůstá psychóza. Následně v jedné psychotické epizodě zabije násilného bratra Lou, která jeho tělo následně odklidí a vraždu svede na otce. Lou Sr. reaguje na tuto situaci únosem Jackie a pokusem o vraždu Lou. V té chvíli se snímek překlápí do surreálního hororu, jelikož psychóza ze steroidů deformuje nejen vnímání Jackie, ale i samotné vyprávění, které vrcholí halucinačními sekvencemi a explozemi brutálního násilí. Na rozdíl od většiny queer snímků se krize ve filmu neodvíjí od toho, zda jsou hlavní postavy queer. Když se Jackie vyptává Lou, jestli má špatný vztah s otcem, protože je lesba, tak to Lou popře. „Ne, to mu bylo fuk. Je to od něj super. On není super. Je to zasranej magor."

Na film lze nahlížet perspektivou toho, co Rosemary Hennessy označuje jako homosexuální/queer spektákl. Vizuální reprezentace queer identity se v pozdním kapitalismu stává součástí komodifikace, protože queer obrazy cirkulují na trhu jako zboží, aniž by zviditelňovaly třídní a materiální podmínky, které formují životy queer osob. Pozvánka ze sociálních sítí A24 by se dala označit za tento druh komodifikované viditelnosti, kdy se queer identita stává prodejným atributem filmu, aniž by nutně narušila logiku spotřebního kapitálu. Hennessy upozorňuje na to, že tento druh viditelnosti je pouze částečným a omezeným vítězstvím, protože jsou v tomto případě queer osoby vnímány jako konzumenti, nikoli jako

---

[156] BURNS, Sean. 'Love Lies Bleeding' serves up erotic, bloody mayhem. Online. *Wbur*. 2024. Dostupné z: https://www.wbur.org/news/2024/03/14/love-lies-bleeding-review. [cit. 2026-05-10].

[157] REIGN, Eva. How 'Love Lies Bleeding' Healed My Broken Heart. Online. *Autostraddle*. 2024. Dostupné z: https://www.autostraddle.com/how-love-lies-bleeding-healed-my-broken-heart/. [cit. 2026-05-10].

plnohodnotný sociální subjekt. Současně však způsob, jakým film pracuje se spektáklem, však tuto komodifikaci zároveň částečně narušuje. Gunning připomíná, že spektákl může získat zpět svou šokující a subverzivní sílu. Deformované tělo Jackie, halucinace i místy téměř gore násilí působí znepokojivě právě proto, že publikum podobný typ explicitní tělesnosti v queer romanci neočekává. Současně lesbické sexuální scény nejsou zobrazeny exploatačním způsobem, který byl pro obdobné filmy dlouhou dobu typický. Mezitím, co homosexuální/queer spektákl často zakrývá násilné sociální vztahy, tak Rose Glass chce tyto vztahy zviditelnit. Patriarchální násilí Lou Sr. i jejího bratra JJ, třídní determinovanost postav a destrukce těla jako důsledek systému, který ho proměňuje v nástroj výkonu a zisku, představují právě takové vztahy. Je tedy zřejmé, že film spektáklu využívá, ale v určitých ohledech ho také obrací proti němu samotnému.

7.1.2. *SVĚTLO V BEDNĚ* (2024, R. JANE SCHOENBRUN)

Druhým analyzovaným filmem z produkce A24 je *Světlo v bedně,* jehož scénář napsala a následně i zrežírovala Jane Schoenbrun. Hlavní role zde ztvárňují také otevřeně queer herci Justice Smith a Jack Haven.[158] Tento psychologický horor vyvolal po premiéře na filmovém festivalu Sundance mimořádně nadšené reakce kritiků. Ti film vyzdvihovali za jeho originální atmosféru, emocionální intenzitu a formální odvahu. Někteří ho označili za jeden z nejlepších filmů roku nebo přímo jako mistrovské dílo.[159] Vedle hororových prvků oceňovali i způsob, jakým film pracuje s tématem identity, sexuality a trans zkušenosti.[160]

Příběh sleduje dva dospívající teenagery Owena a Maddy žijící na předměstí v 90. letech, které spojuje jejich posedlost tajemným televizním seriálem *The Pink Opaque*. Seriál sleduje hrdinky Isabel a Taru, které komunikují pomocí telepatie a bojují s různými nepřáteli. Poté, co se seriál přestane vysílat, se postupně stírá hranice mezi skutečným a fikčním světem.

---

[158] V některých dřívějších textech a titulcích bývají označovaní jako Brigette Lundy-Paine, momentálně však užívají jméno Jack Haven a oni/jim zájméno.

[159] BIBBIANI, William. 'I Saw the TV Glow' Review: Jane Schoenbrun's 1990s Teen Phantasmagoria Is a Modern Masterpiece. Online. *The Wrap*. 2024. Dostupné z: https://www.thewrap.com/i-saw-the-tv-glow-review/. [cit. 2026-05-10].

[160] STOLWORTHY, Jacob. I Saw the TV Glow: The 'major' horror film being called 'masterpiece' after Sundance premiere. Online. *Independent.* 2024. Dostupné z: https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/films/news/sundance-film-festival-i-saw-tv-glow-justice-smith-b2485062.html. [cit. 2026-05-10].

Snímek funguje jako pastiš televizních seriálů z 90. let jako jsou *Buffy, přemožitelka upírů* (1997-2003), *Akta X* (1993-2001) nebo *Bojíte se tmy?* (1990-1996).[161] Kamarádky Isabel a Tara v každé epizodě bojují s novým nebezpečím, podobně jako postavy v jednotlivých epizodách *Buffy, přemožitelky upírů* a *Akt X*. Seriál *Buffy* ovšem vysoce sebeironicky reflektuje tento oblíbený princip tzv. monstra týdne (monster of the week), který zpopularizoval převážně seriál *Scooby-doo*.[162] Ústřední skupinka kamarádů společně s Buffy si totiž přezdívají Scooby Gang. Film obsahuje i přímé odkazy na seriál *Buffy*, například označením Mr. Melancholy, hlavní zápornou postavu seriálu *The Pink Opaque*, jako „toho velkého špatného" (the big bad), což byl výraz používaný pro hlavního antagonistu celé sérii.

Jubilee Walker Finnegan ve své analýze publikované v *DiGeSt Journal of Diversity and Gender Studies* upozorňuje, že film vytváří diskomfort prostřednictvím explicitního trans narativu prostupujícího celým vyprávěním. Schoenbrun se odklání od tradičního zobrazování transgender zkušenosti v hororu, který historicky často pracoval s metaforou a kódováním transgender identity do podoby monster nebo náznaků. Schoenbrun naopak volí přímou konfrontaci, v níž zdroj děsu nevychází z tajemství nebo nevyřešené hádanky, ale z explicitně prezentované zkušenosti samotné identity.[163] *Světlo v bedně* tak narušuje režim, v němž je queer existence reprezentována pouze prostřednictvím metafor, náznaků nebo kódovaných znaků. Film staví trans zkušenost přímo před diváka a výrazně omezuje možnost interpretace, která by tuto rovinu příběhu ignorovala. Eve Kosofsky Sedgwick přehlížení queer obsahu nebo queernosti lidí přezdívá *smrtící elasticita heterosexistické domněnky (the deadly elasticity of heterosexist presumption)*.[164] Tímto termínem popisuje, jak se neustále vytváří nové skříně, do kterých jsou queer lidé zavíráni. Pokaždé, když se setkají s někým novým, tak musí uvažovat, zda druhá osoba zná jejich sexuální identitu, jak by na ni reagovala a jestli by tato informace mohla mít zásadní dopad na jejich život. Lidé mohou svou identitu skrývat kvůli obavám ze ztráty práce, diskriminace nebo ponižování. Skříň tvoří společenská struktura, tudíž i když má

---

[161] GRIFFIN, Dominic. 'I saw the TV glow' is transcendent. Online. *Baltimore Beat*. 2024. Dostupné z: https://baltimorebeat.com/i-saw-the-tv-glow-is-transcendent/. [cit. 2026-05-10].

[162] Prvně vysílán na CBS už koncem 60. let.

[163] GRIFFIN, Dominic. 'There is Still Time' - Queer Discomfort in I Saw the TV Glow</em. Online. *DiGeSt Journal of Diversity and Gender Studies*. 2025, roč. 12, č. 1. Dostupné z: https://doi.org/10.21825/digest.93281. [cit. 2026-05-10].

[164] SEDGWICK, Eve Kosofsky. *Epistemology of the Closet*. University of California Press, 2008, s. 68. ISBN 978-0-520-25406-0.

daná osoba v bezprostřední blízkosti okruh lidí, kteří ji podporují, tak stále žijí ve světě, kde je potřeba opakovaně vyhodnocovat rizika spojená s viditelností své identity.[165] Přímý trans narativ ve snímku *Světlo v bedně* tento princip odmítá a místo metaforického zakódování identity nabízí její explicitní nepřehlédnutelnost.

7.2. „Coming out" of age

Žánr coming of age[166] představuje poměrně nejednoznačnou kategorii, protože někteří teoretici na něj nahlížejí pouze jako na aspekt teen filmů nebo youth filmů, případně jako jejich subžánr. Například Teresa Driscoll uvádí, že coming of age je jednou z ústředních narativních trajektorií teen filmů. V této podkapitole proto vycházím z aktuálního vymezení coming of age žánru Jakuba Kosa, které dále rozlišuji. Coming of age žánr bývá zpravidla tvořen dramaty či dramatickými komediemi zaměřenými na přechod z dětství do dospělosti, přičemž kladou důraz na emocionální zkušenost, sebepoznání a proměnu hlavní postavy. Od klasických teen filmů se liší důrazem na psychologickou hloubku a emoce. Nesoustředí se na prostředí nebo skupinu kamarádů, ale na vnitřní prožívání jednotlivce. Hlavní postava bývá často osamělá, citlivá nebo outsider, který se postupně učí samostatnosti, odpovědnosti a nachází pochopení pro ostatní i sebe sama. Dospělí nebo autority v těchto filmech často selhávají nebo působí nedůvěryhodně, což pouze prohlubuje osamocení hlavního hrdiny.[167]

Kos rovněž uvádí, že současné coming of age filmy mají často společenský a edukativní rozměr. Zabývají se tématy identity, sexuality, genderu, outsiderství, šikany, prvních vztahů, drog, smrti, těhotenství, násilí nebo konfliktů s rodinou a institucemi. Ukazují dospívání autenticky a bez idealizace, zároveň se stále více otevírají zkušenostem mladých lidí různých etnik, sexuálních orientací a sociálních skupin.[168] K této charakteristice je však možné dodat, že většina témat spojovaných se současným coming of age žánrem přímo či nepřímo vychází z diskurzu sexuality.

---

[165] Tamtéž, s. 68-69.

[166] V českém kontextu se běžně užívá anglická terminologie, nicméně občas se mohou objevit české verze jako filmy o dospívání.

[167] KOS, Jakub. *Dospívání v opozitech: české coming-of-age a teen filmy*. Online, Bakalářská práce. Karlova Univerzita, 2025, s. 12-19. Dostupné z: https://dspace.cuni.cz/handle/20.500.11956/201524. [cit. 2026-05-10].

[168] Tamtéž.

Eve Kosofsky Sedgwick navazuje na Foucaulta a poukazuje na to, že moderní západní kultura staví sexualitu do stále privilegovanějšího vztahu ke konceptům individuální identity, pravdy a vědění. Sexualita se stala tím, skrze co poznáváme sami sebe i druhé. Identita, vztahy, tělo, dospívání, ale i násilí, konflikt s autoritami nebo společenské vyloučení jsou všechno aspekty vycházející z tohoto diskurzu. V posledních letech se výrazně rozšířil trend coming of age filmů tematizujících coming out mladých protagonistů, například filmová adaptace young adult románu *Já, Simon* (2018). První z vybraných snímků, *Moonlight*, jsem však zvolila právě proto, že v něm coming out jako explicitní akt absentuje. Druhý analyzovaný snímek, *Dej mi své jméno*, je v tomto ohledu velmi podobný, přestože by bylo možné tvrdit, že se zde coming out objevuje, avšak velmi nekonvenčním způsobem.

7.2.1. *MOONLIGHT* (2016, R. BARRY JENKINS)

Oscarový snímek *Moonlight* režiséra Barryho Jenkinse, který v roce 2017 získal cenu za nejlepší film, přinesl tehdy relativně nově se etablovanému studiu A24 hodně mediální i mezinárodní pozornosti. Podobně jako *Světlo v bedně* je natočený na motivy semi-autobiografického příběhu o queer outsiderovi. Mezitím, co ve *Světle v bedně* se režisérka inspirovala vlastním životem, tak v tomto případě se jedná původně o divadelní hru Tarella Alvina McCraneyho s názvem *In Moonlight Black Boys Look Blue* (2016).[169]

Narativ je složen ze tří příběhů, které všechny ukazují část života afroamerického chlapce Chirona, který žije v Miami. Příběh je postavený kolem jeho dětství, dospívání a dospělosti. V první části je Chiron vykreslen jako tichý chlapec s přezdívkou Little, který vyrůstá v chudé čtvrti Miami s matkou závislou na cracku. V průběhu dospívání je označován pouze svým křestním jménem a čelí šikaně na střední škole i rozpadu vztahu s matkou, jejíž závislost se prohlubuje. V závěrečné části vystupuje jako Black, drogový dealer žijící v Atlantě, kam byl po napadení spolužáka převezen do nápravného zařízení. Jeho příběh je od počátku svázaný s kamarádem z dětství Kevinem. Právě s ním Chiron prožívá svou první sexuální zkušenost, první hlubokou zradu i pozdější setkání v dospělosti. V závěrečné části je Kevin rozvedený a má dítě. Jejich opětovné shledání funguje jako symbolické smíření a možnost zahojení traumat z minulosti. Chiron se pod tlakem okolí postupně proměňuje z tichého a zranitelného chlapce v muže, který si skrze tvrdost, peníze a respekt buduje novou identitu.

[169] Drama je z počátku milénia, ale oficiálně se publikovalo až po premiéře filmu.

Výrazně je to patrné například ve scénách z dospělosti, kdy Black vybírá peníze a svým vystupováním vzbuzuje strach.

V tomto konkrétním snímku, který ukazuje, jak normy materializují tělo a ilustruje tak přesně to, co v rámci své teorie popisují Judith Butler. Chironova proměna z tichého Littla přes šikanovaného teenagera až po Blacka, drsného drogového dealera poukazuje na nutnost změnit podobu pro to, aby se stal viditelným a tedy životaschopným. Každá fáze jeho života představuje jiný vztah k normám, přičemž je v raných fázích queernost Chirona vyloučena z viditelné identity, ačkoliv právě ona celý jeho příběh strukturálně utváří.

7.2.2. *DEJ MI SVÉ JMÉNO* (2017, R. LUCA GUADAGNINO)

Coming of age romantické drama *Dej mi své jméno* z roku 2017, které režíroval italský režisér Luca Guadagnino, je adaptací stejnojmenného románu André Acimana z roku 2007, který v roce 2008 získal ocenění Lambda Literary Award for Gay Fiction. Snímek získal desítky cen, včetně Oscara za nejlepší adaptovaný scénář (best adapted screenplay).

> Uznání a chvála pro film s homosexuálními protagonisty ve filmovém průmyslu pravděpodobně není novinkou v post éře filmu *Zkrocená hora* (2005), kdy si queer kinematografie získala jak širší publikum, tak širší uznání v průmyslu. Nicméně největší triumf filmu *Dej mi své jméno* leží v jeho neostýchavém ztvárnění homosexuality, aniž by se snažil přizpůsobit heteronormativním hodnotám, jako to dělá mnoho jiných velkých studiových queer filmů.[170]

[170] ZAK, Gabriella. More Than a Pretty Picture: Call Me by Your Name's Subversion of Hollywood's Heteronormative Portrayal of Homosexuality. Online. *MIT Comparative Media Studies/Writing*. 2019. Dostupné z: https://cmsw.mit.edu/more-than-a-pretty-picture-call-me-by-your-names-subversion-of-hollywoods-heteronormative-portrayal-of-homosexuality/. [cit. 2026-05-10]. „The industry-wide recognition and praise for a movie with homosexual protagonists perhaps isn't a novelty in an era post Brokeback Mountain (2005) where queer cinema has garnered both wider audiences and greater industry acknowledgement. However, Call Me by Your Name's greatest triumph lies with its unabashed portrayal of homosexuality without attempting to conform to heteronormative values like so many other large-scale queer studio releases tend to."

Děj se odehrává v létě roku 1983 na italském venkově v Lombardii.[171] Sedmnáctiletý Elio, syn profesora, se zamiluje do čtyřiadvacetiletého amerického studenta Olivera, který přijel na prázdninovou stáž k Eliovu otci Samuelovi. Ve filmu je představený jejich vztah od prvotního popírání citů přes vzájemné sbližování až po společný výlet do Bergama. Vztah Elia a Olivera se skutečně vyvíjí nenuceně a přirozeně, ovšem když jejich vztah skončí a Oliver odjede zpět do Spojených států, tak přichází klíčová scéna rozhovoru Elia s jeho otcem. Ačkoliv konverzace a následný monolog Samuela začíná jako rozhovor o vztahu Elia a Olivera, tak končí způsobem, který by se dal interpretovat tak, že je to Samuel, kdo přiznává svou homosexualitu nebo bisexualitu. „Pak mi dovol říct ještě jednu věc. To vyčistí vzduch. Možná jsem se k tomu přiblížil, ale nikdy jsem neměl to, co jste měli vy dva. Vždycky mě něco brzdilo nebo mi stálo v cestě.“ říká ve filmu Samuel Eliovi.

Proces coming outu zde odpovídá tomu, co Foucault popisuje jako akt zpovědi, při němž jedinec neodhaluje skrytou podstatu své sexuality, ale skrze samotný akt výpovědi vytváří pravdu o sobě. Výjimečnost filmu v tomto ohledu spočívá právě v převrácení této logiky. Není to dospívající protagonista, kdo se zpovídá ze své sexuality, ale jeho rodič, který přiznává, že nikdy nenašel odvahu podobný vztah skutečně prožít. Přenesením aktu coming outu na starší generaci film vytváří dojem, že tato mocenská praktika upevňující diskurz sexuality zůstává spíše součástí minulosti.

7.3. Adaptace

Linda Hutcheon ve své publikaci *A Theory of Adaptation* (2006) poukazuje na fakt, že jsou adaptace mnohdy vnímány jako druhořadý typ tvorby, někdy dokonce chápané jako něco podřadného. Linda Hutcheon si proto pokládá otázku: „Proč by někdo souhlasil s adaptací díla, když ví, že jeho úsilí bude pravděpodobně považováno za druhořadé a méněcenné?“[172]

Jedním z aspektů, jimiž se v této souvislosti zabývá, jsou ekonomické strategie. Poukazuje na tendenci vybírat si již osvědčené tituly, protože tím dochází ke snížení rizika.

---

[171] V předloze od Acimana se jedná o léto roku 1987. Luca Guadagnino posunul děj před vypuknutí epidemie AIDS v USA. Tento posun tak vytváří vakuum, v němž neexistuje vnější hrozba, která by mohla románek ohrozit.

[172] HUTCHEON, Linda. Preface. In: *A Theory of Adaptation*. New York: Routledge, 2006, s. xv. ISBN 978-0-415-96795-2.

Tento princip označuje jako *jistotu prodaného titulu*. „Nejde však jen o vyhýbání se rizikům; dají se na tom vydělat peníze. Bestseller může oslovit milion čtenářů; úspěšnou broadwayskou hru uvidí 1 až 8 milionů lidí; ale filmová nebo televizní adaptace si najde publikum o mnoho milionů více.“[173] Snadná a relativně jistá komodifikace některých adaptací bude jednoduše vždy generovat zisk, což z ní činí jeden z centrálních mechanismů kulturní produkce v kapitalismu.

Po příchodu komerčních úspěchů NQC tvorby a její vstup do mainstreamu otevřel queer kinematografii dveře k tomu její širší distribuce a prodeje. Pro tuto podkapitolu jsem vybrala dvě adaptace, jejichž předlohy jsou obě situované do 50. let a jak autor, tak i autorka těchto předloh pocházejí z USA. Jeden příběh je zaměřen na mužskou homosexualitu a druhý zase na ženskou homosexualitu. Prvním analyzovaným filmem je *Queer* od režiséra Luca Guadagnina, který je natočený podle stejnojmenné předlohy od amerického spisovatele Williama S. Burroughse.[174] Druhým filmem je *Carol* Todda Haynese, adaptace románu *Cena Soli* (1952) od Patricie Highsmithové.

7.3.1. *QUEER* (2024, R. LUCA GUADAGNINO)

Queer je adaptace americko-italské koprodukce, kterou distribuovalo pro USA již zmíněné studio A24. Režisérem je, stejně jako u předchozího snímku, italský režisér Luca Guadagnino. Příběh se odehrává v 50. letech v Ciudad de México, kde americký postarší narkoman William Lee, alter ego Burroughse, tráví své dny navštěvováním barů a příležitostným sexem s mladšími muži. Jeho rutina se změní, když potká amerického mládence Eugena Allertona. William si vytvoří emoční i sexuální fixaci na Eugena a přesvědčí ho, aby s ním jel do ekvádorské džungle hledat rostlinu yagé (ayahuasca), která má údajně účinek vyvolat telepatické propojení mysli.

V hlavní roli jako William Lee vystupuje Daniel Craig, což je poměrně velký odklon od role Jamese Bonda, která ho dostala do hledáčku široké veřejnosti. Daniel Craig se sice v rolích homosexuálních postav objevil již dříve, například ve filmech *Láska prokletá* (1998) nebo *Na nože* (2019), tyto projekty však nedosáhly srovnatelného komerčního úspěchu a queer tematika

---

[173] HUTCHEON, Linda. *A Theory of Adaptation*. New York: Routledge, 2006, s. 5. ISBN 978-0-415-96795-2.

[174] V České republice se novela objevuje i pod názvem *Teplouš*. Novela byla dokončena mezi lety 1951-1953, ale poprvé vyšla až v roce 1985. Jedná se o volné pokračování díla Feťák (1953).

v nich nehrála dominantní roli. Samotné obsazení hollywoodské hvězdy do queer role již dnes nepůsobí jako zásadně provokativní gesto, jak tomu bývalo v období etablování NQC.

Karel Veselý kritizuje využívání stereotypů, kterých se před lety Luca Guadagnino vyvaroval při režírování *Dej mi své jméno*, zatímco zde se objevují. „Zobrazování gayů jako osudem sužovaných samotářů vykořeněných ze společnosti je stereotyp ještě z časů „před Stonewallem" a dnešní queer umění se tomuto trpitelskému narativu zcela pochopitelně vyhýbá. Podobně přežitý je i portrét gaye jako člověka definovaného pouze touhou po sexu."[175] Kromě autorových deklarovaných motivací se tak nenabízí výrazně inovativní rámec, který by umožnil odlišnější interpretaci filmu. Snímek proto působí spíše jako komerční lákadlo s hollywoodskou hvězdou, jehož primárním cílem je především oslovit co nejširší publikum. Provokativní název *Queer*, který nesou novela i film společně, je něčím, co zde funguje především jako marketingový tahoun. V kombinaci se známým autorem a režisérem pohybujícím se mezi mainstreamem a art filmem působí výsledný tvar jako příklad post-gay filmu, v němž se queer tematika stává natolik etablovanou, že dochází k její částečné normalizaci v rámci filmového průmyslu.[176]

7.3.2. *CAROL* (2015, R. TODD HAYNES)

Americké romantické drama *Carol* Todda Haynese je adaptací, která vznikla v americko-britské koprodukci. Děj se odehrává v New Yorku a sleduje romantický vztah mezi mladou prodavačkou a aspirující fotografkou, Theresou Belivet, a Carol Aird, sofistikovanou starší ženou procházející rozvodem. Carol nechá v obchodě, kam přišla koupit vánoční dárek pár rukavic, které se jí Theresa rozhodne vrátit. Protagonistky se poté několikrát nezávazně schází a navazují bližší přátelský vztah. Když se Carolin manžel pokusí získat jejich dceru výhradně do své péče, tak se Carol s Theresou vydávají na cestu autem, během níž se jejich vztah proměňuje z čistě platonického na milostný. Společně s filmem *Queer* sdílí *Carol*, vedle statusu adaptace literatury z 50. let také obsazení známými herci, kteří ztvárňují queer postavy. Cate Blanchett (Carol) a Rooney Mara (Theresa) jsou heterosexuální herečky. V roli Abby,

---

[175] VESELÝ, Karel. Studie feťákova osamění. Snímek Queer si vylámal zuby na předloze plné problematických stereotypů. Online. *Alarm*. 2025. Dostupné z: https://denikalarm.cz/2025/03/studie-fetakova-osameni-snimek-queer-si-vylamal-zuby-na-predloze-plne-problematickych-stereotypu/. [cit. 2026-05-10].

[176] Post-gay filmy jsou souhrnným označením pro typ filmů, kde je homosexulita postav přirozenou součástí děje, nikoliv ústředním konfliktem.

Caroliny blízké přítelkyně, se však objevuje Sarah Paulson, která hraje lesbu a v osobním životě žije otevřeně se svou partnerkou, herečkou Holland Taylor.

Film vznikl o téměř deset let dříve, což se odráží i v jeho tehdejší relativní neobvyklosti v rámci lesbické kinematografie, zároveň však nepůsobí konformně ani z hlediska narativních konvencí. Nabízí v té době poměrně výjimečný pohled na lesbický vztah, který není zakončen tragicky. Zasazení queer příběhu před Stonewallské nepokoje, do doby, kdy byla homosexualita mnohem méně viditelná, jako by očekával temný konec. Eva Phillips ve svém článku ale naopak vyzdvihuje, že kódovaná řeč queer touhy konečně vyústí v něco reálného. Na rozdíl od jiných filmů jako je *Zkrocená hora* nebo *Život Adèle* (2013) film dovolí protagonistkám naplnit jejich lesbickou lásku, přičemž sama zdůrazňuje, jak smutné je, že je to vlastně vůbec potřeba zmiňovat.[177] Bylo by ovšem zjednodušením říct, že jde o jednoznačně šťastný konec, jak upozorňuje ve své práci Victoria L. Smith. Konec je prostoupen ztrátou, protože Carol sice vybojovala prostor pro sebe a svůj vztah, ale přišla o možnost vychovávat dceru a mít ji ve své péči. Nepřichází o ni úplně, protože ji bude nejspíše moct navštěvovat, ale nebudou spolu moct žít. Výsledkem je tak výměna možnosti plnohodnotného života s Theresou za omezený kontakt s vlastní dcerou.[178]

---

[177] PHILLIPS, Eva. 'Carol' and the Ineffable Queerness of Being. Online. *Another Gaze*. 2016. Dostupné z: https://www.anothergaze.com/carol-and-the-ineffable-queerness-of-being/. [cit. 2026-05-10].

[178] SMITH, Victoria L. The Heterotopias of Todd Haynes: Creating Space for Same Sex Desire in Carol. Online. *Film Criticism*. 2018, roč. 42, č. 1, s. 15-16. Dostupné z: https://doi.org/10.3998/fc.13761232.0042.102. [cit. 2026-05-10].

7. Syntéza poznatků

Haysův kodex ani zákony o sodomii nevedly, jak jsem demonstrovala, k vymizení homosexuality z veřejného prostoru, ale k jejímu přesunu do jiných oblastí, kde se o ní mluvilo ještě intenzivněji. Sodomie a sexuální perverze jsou označení, která napomáhala utvářet homosexualitu jako objekt vědění. Režim moci-vědění v tomto případě operuje skrze instituce, které přerozdělují, jak a kdo smí o homosexualitě mluvit.

Ve 20. letech 20. století existovalo relativní rozvolnění v oblasti pornoprůmyslu, mimo jiné i proto, že pozornost USA směřovala k poválečné Evropě. Ve 30. letech však došlo ke zdánlivému zpřísnění mechanismů moci, což vedlo k nárůstu diskurzů o sexualitě. Zákazy vytvořily vakuum, které zaplnily alternativní produkce jako physique filmy kódované přes estetiku bodybuiderů, sexploatační snímky operující pro male gaze a queer underground vědomě přijmající marginalizaci jako strategii odporu.

V 60. a 70. letech nešlo o ústup moci, ale o její transformaci. Bathhousy se staly místy produkce specifických forem gay identity a tělesnosti, zatímco sexuální revoluce otevřela brány viditelnosti, ale i první větší komercializaci queer prostoru. V 80. letech epidemie AIDS nevedla k umlčení sexuality, ale k její proměně. Jak uvádí Foucault, tak v 19. století došlo k ustanovení celé série diskurzů v soudní praxi, psychiatrii i literatuře, což umožnilo snazší kontrolu území „perverze“. Ovšem vytvořilo to také obrácený diskurz, v němž homosexualita začala vyjadřovat svůj nesouhlas. Obdobně se tak stalo i ve 20. století a tento moderní diskurz se stal základem moderního queer hnutí přinášejícího ale také nové formy normalizace.

Z foucaultovského hlediska není odpor ničím vnějším vůči moci. V rámci diskurzu jsou moc a odpor vzájemně provázané, je to proměnlivý systém, v němž dochází k produkci moci, ale také k jejímu narážení na vlastní hranice. Tento mechanismus je zjevný při fragmentarizaci queer hnutí, která odráží přesně tento proces diskurzivního přeskupování, v jehož rámci vznikají nové pozice, požadavky a způsoby pojmenování. Jak jsem demonstrovala na vývoji akronymu, jednotlivé části se postupně odštěpují, aby se vzápětí zase staly součástí původního uskupení, čímž ho udělají větší a pevnější. Tento posun je patrný i na proměnách způsobů, jakým se queer identita stává komoditou. Proměna Pride z protestních pochodů ke komerční značce, kdy korporáty využívají vlajku a barvy hnutí k marketingovým účelům, aniž by nutně podporovaly politiku hnutí.

Queer současnost proto není vyloženě časově vymezeným obdobím, ačkoliv jej pro potřeby této práce časově specifikuji. Je to spíše proměnlivý diskurzivní rámec, v němž se určité identity, strategie a politika stávají viditelnými a jiné jsou přesunuty na okraj. Diskurz sexuality je vždy pohybem mezi normalizací, vyloučením a vymezováním hranic. Vývoj queer kinematografie od 90. let 20. století po současnost ukazuje proces postupného přechodu od radikální politické a formální estetiky NQC ke komodifikované a v určitých ohledech normalizované současné queer tvorbě. Obě období spojuje touha zviditelnit queer zkušenost, liší se však podmínkami, za nichž se tyto filmy stávají viditelné. Zatímco NQC vyrůstala z aktivismu a kolektivního i komunitního spojení sexuálních menšin, současná queer tvorba vstupuje do kapitalistických struktur, které queernost komodifikují, ale zároveň ji poskytují mnohem větší dosah.

8.1. Spektákl a viditelnost

První segment, který obě kapitoly propojuje, je práce se spektáklem a viditelností. Tři příběhy ze snímku *Jed* Todda Haynese, kterými otevírám analýzu vybraných snímků NQC, propojují aktivismus, epidemii AIDS a marginalizaci queer komunit. Snímek představuje, jak mocenské mechanismy produkují a současně vylučují queer osoby. Ovšem snímek *Blue* Dereka Jarmana posouvá tuto problematiku do radikálně odlišné formy. Monochromatická modrá obrazovka funguje jako gesto zmlknutí, které Foucault vysvětluje jako součást organizace diskurzu. Jarman se tím, mimo jiné, vymezuje vůči komerční exploataci umírajících na AIDS neboli spektáklu utrpení.

V současné queer tvorbě se spektákl vrací v proměněné podobě. *Zatracená krvavá láska* Rose Glass využívá queer spektákl tak, jak jej Rosemary Hennessy kritizuje, což je propagace snímku prostřednictvím queernosti. V tu stejnou chvíli ale snímek podvrací spektákl, když se zviditelňuje patriarchální násilí a třídní determinovanost, které spektákl většinou zakývá. Ve *Světle v bedně* volí Jane Schoebrun odlišnou strategii, čímž je odmítnutí metaforického kódování queer existence skrze vyobrazení explicitního trans narativu.

8.2. Intimita a dospívání

Druhým propojením jsou segmenty věnované queer intimitě. V NQC ji reprezentují *Melounová žena* Cheryl Dunye a *Totally F***ed Up* Gregga Arakiho. Oba smímky využívají

mockumentární a video estetické postupy ke zviditelnění queer každodennosti. *Melounová žena* ukazuje, jak je afroamerická lesbická historie uzavřena ve skříni diskurzivního řádu. *Totally F***ed Up* zase propojuje intimitu s reprodukčním futurismem Lee Edelmana. Andyho sebevražda je touto perspektivou důsledkem střetu queer subjektivity s politickým řádem.

V současné queer tvorbě se coming of age vyprávění posouvá k otázce rozpoznatelnosti života, jak ji formují Judith Butler. *Moonlight* Barryho Jenkinse vypráví příběh Chirona ve třech fázích dospívání, přičemž v každé fázi se jeho tělo materializuje jinak. Jeho proměna ilustruje materializaci těla jako proces, v jehož rámci normy určují, která jeho forma bude viditelná či životaschopná. *Dej mi své jméno* Lucy Guadagnina zase přichází s inverzí coming outu, kterou lze číst také jako formu zpovědi, kterou Michel Foucault ustanovil jako jednu z praktik produkující moc. Prostřednictvím coming outu vytváří jedinec pravdu o sobě v rámci diskurzu sexuality. Ve filmu se ale ze své homosexuality „nezpovídá" Elio, nýbrž jeho otec Samuel, čímž film vytváří dojem, že tato mocenská praktika zůstává v minulosti.

8.3. Adaptace a komodifikace

Třetím segmentem jsou adaptace, které jsou mezi sebou propojeny reflexí komodifikace queer tvorby. NQC adaptace tuto logiku reflektují kriticky. *Orlando* Sally Potter zpochybňuje stabilitu genderu, kdy Orlando nemá předem danou identitu, ale je produktem proměnlivých diskurzivních rámců. Jeho/její tělo se materializuje jinak v závislosti na tom, jaké normy a kostýmy ho formují. *Edward II* Dereka Jarmana využívá historické anachronismy k tomu, aby ukázal, že queer represe není minulostí. Scéna, v níž dochází k ponižování kněze, slouží jako zobrazení převráceného foucaultovského vztahu mezi institucionální autoritou a deviantem, kdy dochází k reapropriaci urážky a jejímu použití proti mechanismům moci. Jeho aktuálnost navíc vytváří silnou paralelu mezi útlakem z minulosti a tím v 90. letech.

Současná adaptace *Queer* Luca Guadagnina spíše působí jako komerční produkt s hollywoodskou hvězdou v čele, který užívá provokativní název a známého režiséra, aniž by přinášel nový pohled na queer zkušenost. Reprodukuje stereotypy a komodifikuje queer identity, nepromlouvá z politické pozice. *Carol* Todda Haynese naopak ukazuje, že adaptace může být komerčně úspěšná a zároveň mít v sobě stále určitý subversivní charakter. Ačkoliv se snímek odehrává v 50. letech, tak se queer láska, i navzdory stereotypně tragickým koncům, naplní. Příběh však není plochý a ukazuje, že si Carol musí vybrat mezi svobodnou láskou nebo dcerou, čímž ukazuje, že viditelnost queer identity nese určitou cenu.

8.4. Reflexe

Kvůli normalizaci a komodifikaci, která v mnoha ohledech momentálně postihuje queer tvorbu jsem záměrně vybírala fikční snímky, které tematicky kopírují snímky z NQC. Vyhýbala jsem se exploatačním komediím, klišé snímkům s coming outy nebo chytrým marketingovým tahům velké čtyřky snažící se prodat víc obsahu ze sci-fi a superhrdinských vesmírů nabídkou vedlejších queer postav. Tematicky jsem se soustředila na snímky, které kopírovaly žánry nebo postupy snímků z NQC a sledovala, jak se budou proměňovat.

Ačkoliv vznikají snímky, které narušují stereotypní představy a podrývají heteronormativní systém, tak bylo překvapením, že všechny tyto snímky se odehrávají v minulosti, a to s vysokou převahou právě v 90. letech. Tvrdila bych, že údernost NQC ve vysoké míře spočívala v její aktuálnosti. Když šokovala, tak něčím, co se nám děje přímo před očima, ale my je zavíráme. Když vyprávěla příběh o intimitě a prožívání, tak se soustředila hlavně na to, co se dělo v jejím bezprostředním okolí. Bylo to něco tak hmatatelného, že ačkoliv divák opustil kino, tak příběh pokračoval na ulicích. Jaká je ale dnešní queer zkušenost?

Současné snímky sice nabízí mnohdy nenásilný vývoj queer vztahů v narativu a šťastné konce pro queer postavy, které byly dlouho v kinematografii potlačované. V mnoha ohledech boří nebo minimálně neopakují přežité stereotypy kinematografie týkající se queer reprezentace. Jenomže tím, že jsou všechny z minulosti, tak působí odtrženě. Ne nutně ve všech aspektech, přesto jsou ale vzdálené momentální žité zkušenosti queer lidí. Také by se dalo říct, že se queer tvorba postupně sjednocuje s běžnými narativy, čímž se pouze prohlubuje její normalizace. Teď je tedy nejspíš na čase, aby se začaly odštěpovat nové pohledy a hnutí, jinak ji heteronormativní tvorba zkrátka pohltí. Otázkou však zůstává, zda i takový krok nepůsobí v dlouhodobém hledisku trochu kontraproduktivně, když se ani odporem není možné zbavit všudypřítomného diskurzu sexuality, protože i odpor je jeho součástí.

Závěr

Tato práce sledovala vliv NQC na současnou queer tvorbu skrze proces diskurzivní analýzy. Výsledky ukazují, že vztah mezi cenzurou 30. let, radikální viditelností 90. let a současnou fragmentarizací a komodifikací není lineárním procesem emancipace. Ve skutečnosti se jedná o sérii proměn téhož aparátu, v němž se moc a odpor neustále vzájemně podmiňují a přetvářejí. Foucaultův teoretický rámec rozšířený o kritické queer teorie Judith Butler, Eve Kosofsky Sedgwick, Rosemary Hennessy a Lee Edelmana umožňují tato napětí v kinematografii pojmenovávat, aniž by docházelo k jednoduchému redukování na rozdíly mezi současnou a minulou queer tvorbou.

Jednotlivé snímky v této práci ukazují, že queer kinematografie dokáže diskurz sexuality narušovat. Ať už jde o Jarmanovo zmlknutí obrazu v *Blue*, Dunyenino vytváření vlastní historie v *Melounové ženě* nebo když Rose Glass obrací spektákl proti němu samotnému v *Zatracené krvavé lásce*. Každý z těchto konkrétních okamžiků podrývá mocenské mechanismy, které queer subjekt vylučují nebo komodifikují. Když se však přihlédne k dlouhodobějšímu obrazu, tak tyto formy odporu samy vytvářejí nové diskurzy sexuality, které se dále upevňují. Odpor i přizpůsobení nakonec produkují více pravd o sexu, více kategorií i viditelnosti, která je současně formou regulace.

> Reformní myslitelé nechtěli jednoduše změnit stávající systém tak, aby ženy měly více práv. Chtěli jsme tento systém transformovat, ukončit patriarchát a sexismus. Protože patriarchální masmédia se o revolučnější vizi nezajímala, nikdy se jí nedostala pozornost v mainstreamovém tisku. Vize „osvobození žen“, která zaujala místo, a stále se tam drží, ve veřejné představě, byla ta, která ženy zobrazovala jako ty, které chtějí to, co muži. A tato vize byla snáze realizovatelná. Změny v ekonomice našeho národa, hospodářská krize, ztráta pracovních míst atd. vytvořily klima, které bylo příznivé pro to, aby občané našeho národa přijali myšlenku rovnosti pohlaví na trhu práce. Vzhledem k realitě rasismu dávalo smysl, že bílí muži byli ochotnější zvažovat práva žen, když by udělení těchto práv mohlo sloužit zájmům zachování nadřazenosti bílé rasy. Nikdy nemůžeme zapomenout, že bílé ženy začaly prosazovat svou potřebu svobody až po

občanských právech, právě v době, kdy rasová diskriminace končila a černoši, zejména černí muži, mohli dosáhnout rovnosti s bílými muži na trhu práce.[179]

Podle textu afroamerické feministické spisovatelky a aktivistky bell hooks[180] nechtěli reformisté stávající systém pouze upravit, ale transformovat. Podle tohoto textu se masová média, do kterých mainstreamová produkce filmu rozhodně patří, o tuto revoluční vizi nezajímala. Podobný proces lze pozorovat u queer kinematografie. NQC přišla s radikální vizí a v rámci tohoto hnutí byly produkovány filmy, které záměrně provokovaly, narušovaly žánrová očekávání a odmítaly uspokojovat heteronormativní publika. S postupnou komodifikací se však tato radikální stránka přeměnila do podoby, kterou kapitalistický trh mohl vstřebat. Z queernosti se stala značka i komodita.

Jaké je tedy východisko? Edelmanův reprodukční futurismus nabízí radikální odpověď. Každý subjekt může odmítnout samotnou logiku reprodukční budoucnosti, která queer komunity z definice vylučuje. Ovšem, tato pozice je neudržitelná a Edelman sám žádnou alternativu nenabízí. Její síla však spočívá v tom, že odhaluje slepou uličku, v níž se queer reprezentace nachází. Každý nový obraz, coming out i viditelnost funguje jako začlenění se do řádu, který queer osoby potřebují k přežití, ale který je zároveň omezuje. Možná právě to, že na tuto otázku neexistuje uspokojivá odpověď, není selhání, ale podmínkou k úspěchu. Jedna jistota z mého výzkumu ovšem vyplývá a to, že queer kinematografie nemůže stát mimo diskurz. Může jej ale neustále posouvat, narušovat a znovu vyjednávat svou pozici.

---

[179] HOOKS, bell. *Feminism Is for Everybody: Passionate Politics*. South End Pr, 2000, s. 4. ISBN 978-0896086289.

[180] Autorka preferuje uvádění malými písmeny, jelikož je názoru, že její myšlenky jsou důležitější než její jméno.

Seznam použitých zdrojů

Prameny

1. *Blue* (1993, r.Derek Jarman)
2. *Carol* (2015, r. Todd Haynes)
3. *Dej mi své jméno (*2017, r. Luca Guadagnino)
4. *Edward II.* (1991, r. Derek Jarman)
5. *Je*d (1991, r. Todd Haynes)
6. *Melounová žena* (1996, r. Cheryl Dunye)
7. *Moonlight* (2016, r. Barry Jenkins)
8. *Orlando* (1992, r. Sally Potter)
9. *Queer* (2024, r. Luca Guadagnino)
10. *Světlo v bedně* (2024, r. Jane Schoenbrun)
11. *Totally F***ed Up* (1993, r. Gregg Araki)
12. *Zatracená krvavá láska* (2024, r. Rose Glass)

Literatura

13. BARBEAU, Erin; BLANCHARD CNRS, Enka; QIŞIN, Levi a SANTOS ALMEIDA, Vinicius. New gay realism: representing queer male perspectives in contemporary British cinema. Online. Glocalism Journal of Culture Politics and Innovation. 2022. Dostupné z: https://doi.org/10.12893/gjcpi.2022.1.4. [cit. 2026-05-10].
14. BENSHOFF, Harry M. a GRIFFIN, Sean. *Queer Images: A History of Gay and Lesbian Film in America.* Rowman & Littlefield Publishers, 2006. ISBN 0-7425-1972-4.

15. BIBBIANI, William. ‘I Saw the TV Glow’ Review: Jane Schoenbrun’s 1990s Teen Phantasmagoria Is a Modern Masterpiece. Online. *The Wrap*. 2024. Dostupné z: https://www.thewrap.com/i-saw-the-tv-glow-review/. [cit. 2026-05-10].

16. BROADHURST, Natasha. *New gay realism: representing queer male perspectives in contemporary British cinema.* Online, Disertace. University of Sheffield, 2024. Dostupné z: https://etheses.whiterose.ac.uk/id/eprint/36233/. [cit. 2026-05-10].

17. BURNS, Sean. 'Love Lies Bleeding' serves up erotic, bloody mayhem. Online. *Wbur*. 2024. Dostupné z: https://www.wbur.org/news/2024/03/14/love-lies-bleeding-review. [cit. 2026-05-10].

18. BUTLER, Judith. *Bodies That Matter*. New York: Routledge, 1993. ISBN 0-415-90366-1.

19. BUTLER, Judith. *Gender Trouble*. New York: Routledge, 1990. ISBN 978–0–415–38955–6.

20. BUTLER, Judith. *Undoing gender*. New York: Routledge, 2004. ISBN 0-415-96923-9.

21. CARDULLO, Bert. "Outing" Edward, Outfitting Marlowe: Derek Jarman's Film of "Edward II." Online. *Literature/Film Quarterly*. 2009, roč. 37, č. 2, s. 86-96. Dostupné z: https://www.jstor.org/stable/43797709. [cit. 2026-05-10].

22. CRAFT-FAIRCHILD, Catherine. "Same Person...Just a Different Sex": Sally Potter's Construction of Gender in "Orlando." Online. *Woolf Studies Annual*. 2001, roč. 7, č. 1, s. 23-48. Dostupné z: https://www.jstor.org/stable/24906451. [cit. 2026-05-10]

23. DE LAURETIS, Teresa. Queer Theory: Lesbian and Gay Sexualities. *Differences*. 1991, roč. 3, č. 2. ISSN 1040-7391.

24. DEBORD, Guy. *The Society of the Spectacle*. Online. Cambridge, 2021. ISBN 9781736961827. Dostupné z: https://unredacted-word.pub/spectacle/. [cit. 2026-05-14].

25. DOLEŽEL, Tomáš. *Heteronormativní vzdor hnutí New Queer Cinema*. Online, Diplomová práce. Karlova univerzita, 2025. Dostupné z: https://dspace.cuni.cz/bitstream/handle/20.500.11956/200921/120507227.pdf?sequence=1&isAllowed=y. [cit. 2026-05-10].

26. EDELMAN, Lee. *No Future: Queer Theory and the Death Drive*. Duke University Press, 2004. ISBN 978-0-8223-3369-2.

27. FADERMAN, Lillian. *The Gay Revolution: The Story of the Struggle*. Simon & Schuster, 2015. ISBN 978-1451694116.

28. FOUCAULT, Michel. *Dějiny sexuality I.: Vůle k vědění*. Hermann, 1999. ISBN 80-238-5090-3.

29. GRIFFIN, Dominic. 'I saw the TV glow' is transcendent. Online. *Baltimore Beat*. 2024. Dostupné z: https://baltimorebeat.com/i-saw-the-tv-glow-is-transcendent/. [cit. 2026-05-10].

30. HÁLOVÁ, Šárka. *Homosexuality in American Cinema*. Online, Bakalářská práce. Masarykova univerzita, 2015. Dostupné z: https://is.muni.cz/th/tdb7z/?lang=cz;id=453648. [cit. 2026-05-10].

31. HART, Kylo-Patrick R. Auteur/Bricoleur/Provocateur: Gregg Araki and Postpunk Style in The Doom Generation. Online. *Journal of Film and Video*. 2003, roč. 55, č. 1, s. 30-38. Dostupné z: https://www.jstor.org/stable/466743?origin=JSTOR-pdf. [cit. 2026-05-10].

32. HENNESSSY, Rosemary. *Profit and Pleasure: Sexual Identities in Late Capitalism*. New York: Routledge, 2000. ISBN 0-203-90140-1.

33. HOOKS, bell. *Feminism Is for Everybody: Passionate Politics*. South End Pr, 2000. ISBN 978-0896086289.

34. HOOKS, bell. *Feminism Is for Everybody: Passionate Politics*. South End Pr, 2000. ISBN 978-0896086289.

35. HUTCHEON, Linda. *A Theory of Adaptation*. New York: Routledge, 2006. ISBN 978-0-415-96795-2.

36. JØRGENSEN, Marianne a PHILLIPS, Louise. *Discourse Analysis as Theory and Method.* London: SAGE Publications, 2002. ISBN 0761971114.

37. JOSEPH, Lauren a SANTOS ALMEIDA, Vinicius. *The Production of Pride: Institutionalization and LGBT Pride Organizations*. Online, Disertace. Stony Brook University, 2010. Dostupné z: https://commons.library.stonybrook.edu/stony-brook-theses-and-dissertations-collection/1764/. [cit. 2026-05-10].

38. KAJÁNKOVÁ, Lucia. *Sexual Identity as Cinematic Subversion: The Discourse of New Queer Cinema Sexuální identita jako filmová subverze: Diskurz New Queer Cinema*. Online, Diplomová práce. Univerzita Karlova, 2015. Dostupné z: https://dspace.cuni.cz/handle/20.500.11956/73582?locale-attribute=cs. [cit. 2026-05-10].

39. KING, Kenneth. Orbiting Andy Warhol's Silver Factory. *A Journal of Performance and Art.* 2014, roč. 36, č. 3, s. 41-52.

40. KOS, Jakub. *Dospívání v opozitech: české coming-of-age a teen filmy*. Online, Bakalářská práce. Karlova Univerzita, 2025. Dostupné z: https://dspace.cuni.cz/handle/20.500.11956/201524. [cit. 2026-05-10].

41. KUSHNICK, Hannah L. In the Closet: A Close Read of the Metaphor. Online. *AMA Journal of Ethics*. 2010. Dostupné z: https://journalofethics.ama-assn.org/article/closet-close-read-metaphor/2010-08. [cit. 2026-05-10].

42. LAWRENCE, Tim. AIDS, the Problem of Representation, and Plurality in Derek Jarman's Blue. Online. *Queer Transexions of Race,* Nation, and Gender. 2014, roč. No. 52/53, s. 241-264. Dostupné z: https://www.jstor.org/stable/466743?origin=JSTOR-pdf. [cit. 2026-05-10].

43. LYNCH, Andrew a ALBARRÁN-TORRES, César. A24's brand aura: commodifying "alternative" cinephilia. Online. *Popular Communication*. 2025, roč. 23, č. 4. Dostupné z: https://doi.org/10.1080/15405702.2026.2653529. [cit. 2026-05-10].

44. MAYEN, Alicia. The Effects of Collegiate Gay Straight Alliances in the 1980s and 1990s: Lesbian and Gay Sexualities. Legacy. 2017, roč. 17, č. 1.

45. MENNEL, Barbara. *Queer cinema: schoolgirls, vampires and gay cowboys*. Columbia University Press, 2012. ISBN 978-0-231-85020-9.

46. ORR, John. *Contemporary Cinema*. Edinburgh University Press, 1998. ISBN 978-0748608362.

47. PETERSON, Abby; WAHLSTRÖM, Mattias a WENNERHAG, Magnus. *Pride Parades and LGBT Movements: Political Participation in an International Comparative Perspective*. Routledge, 2018. ISBN 9781315474038.

48. REIGN, Eva. How 'Love Lies Bleeding' Healed My Broken Heart. Online. *Autostraddle*. 2024. Dostupné z: https://www.autostraddle.com/how-love-lies-bleeding-healed-my-broken-heart/. [cit. 2026-05-10].

49. RICH, B. Ruby. *New Queer Cinema: The Director's Cut*. Duke University Press, 2013. ISBN 978-0-8223-5428-4.

50. RICHARDSON, Niall. *Poison in the Sirkian System: The Political Agenda of Todd Haynes's Far From Heaven*. Online, Esej. University of Sunderland, 2010. Dostupné z: https://www.nottingham.ac.uk/scope/documents/2006/october-2006/richardson.pdf. [cit. 2026-05-10].

51. ROSEFSKY, Linda. *The Sacred in the Profane: Understanding Andy Warhol's The Sacred in the Profane: Understanding Andy Warhol's Relationship with the Visual Image*. Online, Disertace. University of Maryland, 2011, 51-60 s. Dostupné z: https://researchrepository.wvu.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1752&context=etd. [cit. 2026-05-10].

52. RUSSO, Vito. *The Celluloid Closet: Homosexuality in the Movies*. Revised edition. Harper & Row, 1987. ISBN 9780060961329

53. SEDGWICK, Eve Kosofsky. *Epistemology of the Closet*. University of California Press, 2008. ISBN 978-0-520-25406-0.

54. SIMMS, Antoine. A24 and Post-Horror: A Metamodern Studio for a Metamodern Cycle? Online. *Imaginaires*. 2024, č. 27. Dostupné z: https://doi.org/10.34929/imaginaires.vi27.62. [cit. 2026-05-10].

55. SKOPAL, Pavel. Kino atrakcí. Online. *Cinepur*. 2001. Dostupné z: https://www.cinepur.cz/rubriky/345-kino-atrakci. [cit. 2026-05-10].

56. SMITH, Terry. *'Contemporary, Contemporaneity'*. Online, Esej. University of Pittsburgh, 2015. Dostupné z: https://keywords.pitt.edu/pdfs/contemporary_and_contemporaneity.pdf. [cit. 2026-05-10].

57. SORENSEN, Anna a SIEMSEN, Cynthia. Identity Radicalization, Fragmentation and Re-assimilation: An Analysis of the GLBTQ Movement. Online. *Californian Journal of Health Promotion*. 2006, roč. 4, č. 4, s. 41-51. Dostupné z: https://doi.org/10.32398/cjhp.v4i4.1986. [cit. 2026-05-10].

58. STOLWORTHY, Jacob. I Saw the TV Glow: The 'major' horror film being called 'masterpiece' after Sundance premiere. Online. *Independent*. 2024. Dostupné z: https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/films/news/sundance-film-festival-i-saw-tv-glow-justice-smith-b2485062.html. [cit. 2026-05-10].

59. STRAUVEN, Wanda. *The Cinema of Attractions Reloaded*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2006. ISBN 9789053569443.

60. VESELÝ, Karel. Studie feťákova osamění. Snímek Queer si vylámal zuby na předloze plné problematických stereotypů. Online. *Alarm*. 2025. Dostupné z: https://denikalarm.cz/2025/03/studie-fetakova-osameni-snimek-queer-si-vylamal-zuby-na-predloze-plne-problematickych-stereotypu/. [cit. 2026-05-10].

61. WEINMEYER, Richard. The Decriminalization of Sodomy in the United States. Online. *AMA Journal of Ethics*. 2014. Dostupné z: https://journalofethics.ama-assn.org/article/decriminalization-sodomy-united-states/2014-11. [cit. 2026-05-10].

62. WILLIAMS, Lydia. *Queer in the Limelight: The Aesthetic Politics of Gregg Araki*. Online, Bakalářská práce. Purchase College State University of New York, 2023. Dostupné z: https://soar.suny.edu/entities/publication/0ec8ba02-86e9-473d-8f20-a0c2acff5cad. [cit. 2026-05-10].

63. YEROS, Stathis G. AIDS and the city: bathhouses, emplaced empathy and the de-sexualization of San Francisco. Online. Urban History. 2023, roč. 50, s. 547–564. Dostupné z: https://doi.org/10.1017/S0963926822000141. [cit. 2026-05-10].

64. ZAK, Gabriella. More Than a Pretty Picture: Call Me by Your Name's Subversion of Hollywood's Heteronormative Portrayal of Homosexuality. Online. *MIT Comparative Media Studies/Writing*. 2019. Dostupné z: https://cmsw.mit.edu/more-than-a-pretty-picture-call-me-by-your-names-subversion-of-hollywoods-heteronormative-portrayal-of-homosexuality/. [cit. 2026-05-10].

Internetové zdroje

65. *2SLGBTQI+*. Online. Government of Canada. Dostupné z: https://www.canada.ca/en/women-gender-equality/free-to-be-me/what-is-2slgbtqi-plus.html. [cit. 2026-05-10].

66. *Apple introduces a new Pride Collection*. Online. Apple. Dostupné z: https://www.apple.com/newsroom/2026/05/apple-introduces-a-new-pride-collection/. [cit. 2026-05-10].

67. *Biden zrušil Trumpův zákaz služby transgenderových lidí v armádě*. Online. ČT24. Dostupné z: https://ct24.ceskatelevize.cz/clanek/svet/biden-zrusil-trumpuv-zakaz-sluzby-transgenderovych-lidi-v-armade-39138. [cit. 2026-05-10].

68. *Citace PRO*. Online. Dostupné z: https://www.citace.com/vytvorit-citaci. [cit. 2026-05-10].

69. *Current Trends Mortality Attributable to HIV Infection/AIDS -- United States, 1981-1990*. Online. Morbidity and Mortality Weekly Report. 1998. Dostupné z: https://www.cdc.gov/mmwr/preview/mmwrhtml/00001880.htm. [cit. 2026-05-10].

70. *LGBTQ+ Pride Flags*. Online. Human Rights Campaign. Dostupné z: https://www.hrc.org/resources/lgbtq-pride-flags. [cit. 2026-05-10].

71. *Overview of President Trump's Executive Actions Impacting LGBTQ+ Health*. Online. KFF The independent source for health policy research, polling, and news. Dostupné z: https://www.kff.org/lgbtq/overview-of-president-trumps-executive-actions-impacting-lgbtq-health/. [cit. 2026-05-10].

72. *Před sto lety nastoupily USA cestu prohibice. Boj s alkoholem ale vyústil v rozkvět černého trhu*. Online. ČT24. 2020. Dostupné z:

https://ct24.ceskatelevize.cz/clanek/svet/pred-sto-lety-nastoupily-usa-cestu-prohibice-boj-s-alkoholem-ale-vyustil-v-rozkvet-cerneho-trhu-53775. [cit. 2026-05-10].

73. *Přesně před 50 lety začaly stonewallské nepokoje, radikální předchůdce dnešních Prides*. Online. Alarm. 2019. Dostupné z: https://denikalarm.cz/2019/06/presne-pred-50-lety-zacaly-stonewallske-nepokoje-radikalni-predchudce-dnesnich-prides/. [cit. 2026-05-10].

74. *Senát USA schválil návrh zákona na ochranu stejnopohlavních manželství*. Online. Novinky.cz. Dostupné z: https://www.novinky.cz/clanek/zahranicni-senat-usa-schvalil-navrh-zakona-na-ochranu-stejnopohlavnich-manzelstvi-40415977. [cit. 2026-05-10].

75. Slovníček pojmů spojený s LGBTQI+. Online. Amnesty International. Dostupné z: https://amnesty.cz/lgbti/slovnicek-pojmu/. [cit. 2026-05-10].

76. *The Neoliberal Fracturing of LGBTQ+ Identities*. Online. Left Voice Magazine. 2021. Dostupné z: https://www.leftvoice.org/the-neoliberal-fracturing-of-lgbtq-identities/. [cit. 2026-05-10].

77. *The Real List of Trump's "Unprecedented Steps" for the LGBTQ Community*. Online. Human Rights Campaign. Dostupné z: https://www.hrc.org/news/the-list-of-trumps-unprecedented-steps-for-the-lgbtq-community. [cit. 2026-05-10].

78. *They demand it. LOVE LIES BLEEDING is now available to watch at home*. Online. Instagram A24. Dostupné z: https://www.instagram.com/reels/C6WsK-WRaoA/. [cit. 2026-05-10].

79. *WATCH — Just in time for Pride Month, learn what 2SLGBTQQIPAA+ stands for*. Online. CBC Kids News. Dostupné z: https://www.cbc.ca/kidsnews/post/watch-why-lgbtq-became-2slgbtqqipaa. [cit. 2026-05-10].

AI nástroje

80. Anara – finální korektura pravopisu, stylu, typografie a citací (Dostupné z https://anara.com)

81. DeepL – úprava překladu (Dostupné z https://www.deepl.com/cs)

82. Google – tento vyhledávač má funkci přehled od AI, kterou jsem mnohokrát využila k rešerši a dohledávání zdrojů nebo akademických prací (Dostupné z https://www.google.com/?hl=cs)

83. ChatGPT – průběžná úprava pravopisu a stylu (Dostupné z: https://chatgpt.com)

Reflexe limitů a kontrola výstupů těchto nástrojů probíhala v průběhu celého jejího využívání. Téměř veškerý upravený text, až na text z překladů, jsem vpisovala do diplomové práce ručně, abych překontrolovala, že zůstal zachován význam, mé teze nebyly pozměněny nebo do nich nebylo přidáno něco navíc.

Seznam citovaných filmů a seriálů

Filmy

1. *Aftersun* (2022, r. Charlotte Wells)
2. *All Over Me* (1997, r. Alex Sichel)
3. *Bez rizika* (1995, r. Todd Haynes)
4. *Birds of Prey: Podivuhodná proměna Harley Quinn* (2020, r. Cathy Yan)
5. *Blow Job* (1954, r. Andy Warhol)
6. *Blue* (1993, r.Derek Jarman)
7. *Bohemian Rhapsody* (2018, r. Bryan Singer)
8. *Borderline* (1930, r. Kenneth Macpherson)
9. *Bros* (2022, r. Nicholas Stoller)
10. *Carol* (2015, r. Todd Haynes)
11. *Čarodejince* (2016, r. Robert Eggers)
12. *Dej mi své jméno (*2017, r. Luca Guadagnino)
13. *Dottie dostává na zadek* (1993, r. Todd Haynes).
14. *Edward II.* (1991, r. Derek Jarman)
15. *Eternals* (2021, r. Chloé Zhao)
16. *Ex Machina* (2015, r. Alex Garland)
17. *Head on* (1998, r. Ana Kokkinos)
18. *Holky bez zábran* (2023, r. Emma Seligman)
19. *Je*d (1991, r. Todd Haynes)

20. *Láska prokletá* (1998, r. John Maybury)
21. *Looking for Langston* (1989, r. Isaac Julien)
22. *Melounová žena* (1996, r. Cheryl Dunye)
23. *Milk* (2008, r. Gus Van Sant)
24. *Moje soukromé Idaho* (1991, r. Gus Van Sant)
25. *Moonlight* (2016, r. Barry Jenkins)
26. *Na nože* (2019, r. Rian Johnson)
27. *Orlando* (1992, r. Sally Potter)
28. *Pillion* (2025, r. Harry Lighton)
29. *Public Speaking* (2010, r. Martin Scorsese)
30. *Queer* (2024, r. Luca Guadagnino)
31. *R.S.V.P* (1991, r. Laurie Lynd)
32. *Rada a souhlas* (1962, r. Otto Preminger)
33. *Rocketman* (2019, r. Dexter Fletcher)
34. *Sametová extáze* (1998, r. Todd Haynes)
35. *Spring Breakers* (2012, r. Harmony Korine)
36. *Star Trek: Do neznáma* (2016, r. Justin Lin)
37. *Superstar: The Karen Carpenter Story* (1987, r. Todd Haynes)
38. *Světlo v bedně* (2024, r. Jane Schoenbrun)
39. *Swoon* (1992, r. Tom Kalin)
40. *The Delta* (1996, r. Ira Sachs)

41. *The Gay Brothers* (1895, r. W.K.L. Dickson)
42. *The Hours and Times* (1991, r. Christopher Munch)
43. *The Living End* (1992, r. Gregg Araki)
44. *Totally F***ed Up* (1993, r. Gregg Araki)
45. *Un chant d'amour* (1950, r. Jean Genet)
46. *Velryba* (2022, r. Darren Aronofsky)
47. *Všechno, všude, najednou* (2022, r. The Daniels – Daniel Kwan a Daniel Scheinert)
48. *Watermelon Man* (1970, r. Melvin Van Peebles)
49. *Week-End* (1967, r. Jean-Luc Godard)
50. *Zatracená krvavá láska* (2024, r. Rose Glass)
51. *Zkrocená hora* (2005, r. Ang Lee)
52. *Život Adèle* (2013, r. Abdellatif Kechiche)

Seriály

53. *Akta X* (1993-2001, tvůrce: Chris Carter)
54. *Bojíte se tmy* (1990-2000, tvůrci: D.J. MacHale a Ned Kandel)
55. *Buffy, přemožitelka upírů* (1997-2003, tvůrce: Joss Whedon)
56. *Scooby-Doo, Where Are You!* (1961-1970, tvůrci: Joe Ruby a Ken Spears)

Seznam zkratek

2SLGBTQQIPAA+ = Two souls, Lesbian, Gay, Bisexual, Transgender, Queer, Questioning, Intersex, Pansexual, Asexual, Ally + anyone else

AIDS = Acquired Immune Deficiency Syndrome (Syndrom získaného selhání imunity)

ALI = American Law Institute (Americký právní institut)

BPP = Black Panther Party

CBC = Canadian Broadcasting Corporation (Kanadská veřejnoprávní televizní a rozhlasová stanice)

CBS = Columbia Broadcasting Systém (Americká komerční televizní síť)

CMV = Cytomegalovirus

GLB = Gay, Lesbian, Bisexual

HIV = Human Immunodeficiency Virus (Virus lidské imunodeficience)

HRC = Human Rights Campaign

IKB = International Klein Blue

LGB = Lesbian, Gay, Bisexual

LGBT = Lesbian, Gay, Bisexual, Transgender

LGBTQ = Lesbian, Gay, Bisexual, Transgender, Queer

LGBTQ+ = Lesbian, Gay, Bisexual, Transgender, Queer+ anyone else

LGBTQQIAAP = Lesbian, Gay, Bisexual, Transgender, Queer, Questioning, Intersex, Asexual, Ally, Pansexual

MPAA = Motion Picture Association of America (Filmová asociace Ameriky)

MPC = Model Penal Code (Vzorový trestní zákoník)

NQC = New Queer Cinema

PCA = Production Code Administration (Správa produkčního kodexu)

USA = United States of America (Spojené státy americké)

NÁZEV:

V kleci vlastní sexuality: queer new wave a její vliv na současnou queer tvorbu perspektivou foucaultovské diskurzivní analýzy a kritických queer teorií

AUTOR:

Bc. Veronika Stoimenovová

KATEDRA:

Katedra divadelních a filmových studií

VEDOUCÍ PRÁCE:

Mgr. Nicholas David Hudac, Ph.D.

ABSTRAKT:

Magisterská diplomová práce se blíže zabývá filmovou tvorbou s queer tématikou na počátku 90. let 20. století, která je označovaná jako tzv. queer new wave či new queer cinema, a jejím vlivem na současnou filmovou queer tvorbu. Teoretický rámec práce vychází z myšlení Michela Foucaulta, které rozkrývá v Dějinách sexuality, přičemž je rozšířeno o teoretické přístupy Judith Butler, Lee Edelmana, Eve Kosofsky Sedgwick nebo Rosemary Hennessy. Diplomová práce nejdříve vymezuje klíčové pojmy a následně seznamuje čtenáře s historickým a politickým kontextem souvisejícím se zvoleným tématem. Hlavním cílem této práce je poukázat na diskurzivní charakter, jímž byla tvorba queer new wave ovlivněna a jak může nadále ovlivňovat současnou filmovou queer tvorbu.

KLÍČOVÁ SLOVA:

queer, kinematografie, sexualita, diskurz, Michel Foucault

TITLE:

Imprisoned by ones own sexuality: queer new wave and its influence on contemporary queer cinema from the perspective of Foucauldian discourse analysis and critical queer theories

AUTHOR:

Bc. Veronika Stoimenovová

DEPARTMENT:

Department of Theater and Film Studies

SUPERVISOR:

Mgr. Nicholas David Hudac, Ph.D.

ABSTRACT:

The master thesis closely follows up queer themed filmmaking in the early 1990s, which is referred to as the so-called queer new wave or new queer cinema, and its influence on contemporary queer filmmaking. The theoretical frame of this thesis is based on the work of Michel Foucault, which he uncovers in the *The History of Sexuality*, while expanded by the theoretical approaches of Judith Butler, Lee Edelman, Eve Kosofsky Sedgwick or Rosemary Hennessy. The master thesis first defines key terms and then introduces the reader to the historical and political context related to the chosen topic. The main goal of this work is to point out the discursive nature by which queer new wave production was influenced and how it can continue to influence queer cinema currently.

KEYWORDS:

queer, cinema, sexuality, discourse, Michel Foucault