

UNIVERZITA PALACKÉHO V OLOMOUCI

Filozofická fakulta

Katedra divadelních, filmových a mediálních studií

**Queer teorie ve filmu a v televizi: Nástin využívání myšlenek
queer teorie v americké filmové a televizní produkci od roku
1990 po současnost**

Queer theory in film and on TV: The outline of the using of queer theory in
American film and television production since 1990 up to present

(Magisterská diplomová práce)

Autorka: Bc. Eva Chlumská

Vedoucí diplomové práce: Mgr. Zdeněk Hudec, Ph. D.

Olomouc 2010

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem magisterskou diplomovou práci na téma Queer teorie ve filmu a v televizi vypracovala samostatně pod odborným dohledem vedoucího diplomové práce a uvedla jsem všechny použité podklady a literaturu.

V Olomouci dne:

Podpis

Poděkování

Děkuji panu Mgr. Zdeňku Hudcovi, Ph.D. za odborné vedení mé práce, užitečné komentáře a cenné rady, které mi v průběhu psaní poskytl. Dále bych chtěla poděkovat Janě Jedličkové a Aleně Šteflíčkové za zajímavé podněty, které mi při psaní práce pomohly.

Obsah

Úvod	6
Strukturace práce	9
Metodologie a teoretická východiska.....	11
Metodologie.....	11
Teoretická východiska.....	12
Vyhodnocení literatury	14
Cíle práce	18
1 Média a reprezentace LGBTQ tematiky	19
1.1 Reprezentace.....	20
1.2 Mediální reprezentace	21
1.2.1 Mediální zobrazování sexuálních menšin	21
1.2.2 Stereotypizace	25
2 Queer teorie	30
2.1 Judith Butler a performativita genderu	31
2.2 Koncept heteronormativity a identity v queer teorii.....	33
2.3 Kritika queer teorie.....	34
2.4 Queer teorie a film.....	36
2.5 Gay a lesbická filmová kritika vs. queer filmová kritika.....	37
2.5.1 Gay a lesbická filmová kritika.....	38
2.5.2 Queer filmová kritika.....	41
3 Queer filmová a televizní produkce Spojených států amerických od roku 1990 po současnost.....	44
3.1 Stručný historický přehled zobrazování LGBT tematiky v americké kinematografii.....	45
3.2 New Queer Cinema	48
3.2.1 Todd Haynes	51
3.3 Hollywood a nezávislý film od devadesátých let po současnost.....	53
3.3.1 Boys don't Cry (Kluci nepláčou).....	55
3.3.2 Brokeback Mountain (Zkrocená hora).....	56
3.4 Televizní produkce od začátku devadesátých let po současnost	60
3.4.1 Stručný historický nástin televizní reprezentace LGBT tematiky do devadesátých let	60

3.4.2	Televizní reprezentace LGBT a queer tematiky od devadesátých let po současnost	63
3.4.3	Queer as Folk	67
3.4.4	The L Word	70
4	„Queer“ recepce	75
4.1	Queer čtení	76
4.1.1	Camp	79
4.2	Slash fiction v rámci fan fiction	81
4.2.1	Slash fiction	83
4.2.2	Historie slash fiction	84
4.2.3	Kritika tradičně chápané maskulinity ve slash fiction	85
4.2.4	Žánrové struktury slash fiction	86
	Závěr	88
	Anotace	91
	Resumé	92
	Seznam použité literatury	93

Úvod

Na přelomu osmdesátých a devadesátých let dvacátého století se na americké akademické půdě začaly objevovat a rozšiřovat nové teorie o genderu a sexualitě silně ovlivněné sociálním konstruktivismem, post-strukturalismem a postmodernistickým chápáním identity jako něčeho nestabilního a závislého na kontextu. Tento způsob uvažování o lidské sexualitě a genderu dal vzniknout širokému souboru myšlenek, který bývá označován jako queer teorie. Mezi hlavní cíle queer teorie patří dekonstrukce striktních kategorií, jako jsou např. gay či lesba. Queer teorie ovlivnila řadu oborů a odvětví, včetně populární kultury. V oblasti populární kultury se dá o queer obecně hovořit na dvou úrovních. První je úroveň vytváření textů, jež nějakým způsobem narušují heteronormativní pohled na gender a sexualitu, posunují se od reprezentace esencialistických identit k identitám fluidním, fragmentárnějším, a druhá je úroveň čtenářských strategií jednotlivých příjemců a příjemkyň kulturních produktů, při nichž dochází k přehodnocování původního „heterosexuálního“ textu jako queer. Tyto čtenářské praktiky jsou označovány pojmy camp či queer čtení.

Záměrem této diplomové práce je přiblížit zásadní filmová a televizní díla spojená s využíváním východisek queer teorie, dále diváckou recepci, tzv. queer čtení a s ním často spojovanou slash fiction, která se jeví být jedním z badatelsky přitažlivých jevů v oblasti tvorby fan fiction¹. Mým cílem je představit a uvést do českého prostředí stále ještě neznámou tematiku queer teorie v souvislosti s filmovou a televizní produkcí, stejně jako queer čtenářských strategií. V českém prostředí bohužel stále ještě chybí rozsáhlejší odborné reflexe lesbických, gay, bisexuálních, transgender², queer (dále jen LGBTQ³) témat v mediálních obsazích, přičemž je třeba zmínit i relativní „neviditelnost“ neheterosexuálních identit v českých médiích (zejména pak ve filmu a fikčních televizních seriálech/sériích). Přínosem této práce by mělo být objasnění toho,

¹ Fan fiction (neboli fanfic) je tvůrčí oblastí fandomu zaměřená na vytváření nových narativních linií existujícím (zpravidla) fikčním postavám z literárních děl, filmu nebo televizních seriálů či serií. Fanky a fanoušci využívají původního, tzv. kanonického, textu jako báze pro další práci s postavami, jež poté zasazují do nových textuálních světů. Do fan fiction mohou být zařazeny jak romány či povídky, tak hudební a jiná videa, tvorba tzv. fan art apod.

² Pod pojmem transgender si lze podle Fafejty v nejširším slova smyslu představit kohokoli, kdo nenaplnuje očekávání spojená s genderem náležejícím k jeho biologickému pohlaví. V užším slova smyslu hovoříme o transsexualitě.

³ Někdy bývají připojovány ještě zkratky I a A. Tedy intersexuálové a asexuálové.

jakým způsobem se díky queer teorii proměnila reprezentace LGBT tematiky v americké kinematografii a televizním vysílání. Filmy a televizní produkty, které zde zmiňuji (zejména snímky *Boys don't Cry*/Kluci nepláčou a *Brokeback Mountain*/Zkrocená hora a seriály *Queer as Folk* a *The L Word*), nejsou primárně hodnoceny z hlediska toho, zda jsou „pozitivním“ či „negativním“ zobrazováním LGBT identit nebo témat, jde spíše o to ukázat rozmanitost způsobů reprezentace v současné populární kultuře. Právě pestrost témat a identit je cíl, za nějž bojují queer filmová a televizní kritiky. Při posuzování zmíněných kulturních textů je pro mě klíčové, zda naplňují hlavní ideje postulované queer teorií. Jedná se zejména o antiesencialistický pohled na lidskou identitu jako na něco nestabilního, proměnlivého a závislého na kontextu, podrývání heteronormativity jako dominantního světového názoru, dekonstrukce genderového binárního systému atd. Mezi další přínosy mé práce by se dala zařadit také její komplexnost, neboť zahrnuje jak filmovou, tak televizní produkci USA v historicko-teoretickém rámci.

Ve své práci chci předestřít hlavní myšlenky queer teorie v kontextu médií a popsat její vliv na americkou kinematografii a televizní fikční produkci po roce 1990, tedy jakéhosi pomyslného počátku queer teorie a jejího pronikání do jiných oborů. Postupuji přitom chronologicky, přičemž význam zmiňovaných filmových/televizních textů je odvozen z počtu citací toho kterého snímku, TV fikčního seriálu či série. Filmovou a televizní produkci Spojených států amerických volím hned z několika důvodů. Zaprvé, queer teorie vznikla v USA a měla kořeny v radikálních hnutích jako např. ACT UP nebo Queer Nation. Zadruhé, americká filmová i televizní produkce je z hlediska LGBT filmové teorie a queer teorie nejlépe zmapována⁴, navíc jsou tyto filmy a televizní produkty poměrně snadno dostupné a rozšířené. A do třetice, tato práce má omezený rozsah, který je třeba zohlednit. Pokud uvádím příklady z jiných (nejčastěji

⁴ Jednou z prvních ucelených studií věnovaných zobrazování homosexuality ve filmu je kniha Vita Russoa *The Celluloid Closet: Homosexuality in the Movies*, který se věnoval reprezentaci gay a lesbických témat a postav (především) v americké kinematografii. Současným autorem několika odborných publikací o zobrazování LGBT tematiky ve filmu je Harry M. Benshoff (ve spolupráci se Seanem Griffinem např. *Queer Images: A History of Gay and Lesbian Film in America*, dále pak *America on Film: Representing Race, Class, Gender, and Sexuality at the Movies*). I někteří zahraniční autoři, kteří se věnují filmové reprezentaci LGBT témat, často analyzují hollywoodskou produkci (např. britský filmový teoretik a historik Richard Dyer). Jedním z hlavních důvodů je pravděpodobně všeobecná znalost a dostupnost amerických filmů. Ačkoliv existují i publikace věnované některým národním evropským kinematografiím, jejich počet se nemůže rovnat množství odborných výstupů těžících z filmové produkce USA.

evropských) zemí, jedná se o významná díla z hlediska využívání myšlenek queer teorie, a demonstrují tak rozdílnost přístupů odlišných kultur.

Limity této práce spatřuji zejména v nejasnosti a nejednotnosti jednotlivých filmových odborníků a odbornic na chápání pojmu queer, potažmo queer film/televize. Mnoho z nich termín užívá jako synonyma k LGBT, aniž by jej vztahovali k jeho původnímu „radikálnějšímu“ významu, což se odráží i v mé práci. Ačkoliv se queer teorie ze své podstaty staví proti generalizacím, musela jsem k nim přistoupit, neboť období, jež jsem sledovala, bylo poměrně rozsáhlé, a bylo tedy třeba vybírat a zjednodušovat. Dalším omezením je zcela jistě překlad do českého jazyka. V češtině chybí ekvivalenty takových slov jako „queerness“ (překládám nejčastěji jako teploušství nebo nechávám v originále) či slovesa „to queer“ a podobně „queering“ (dělat z něčeho queer).

Poznámky:

Závěrem úvodu připojuji několik poznámek k formální povaze práce. V textu uvádím nepřechýlená zahraniční ženská jména, v přechýlené podobě se vyskytují tehdy, pokud jde o citaci. Pokud je slovo uvedeno v uvozovkách, vyjadřuji tím svůj odstup od významu, v jakém se tento výraz běžně užívá, označuji jej jako „takzvaný“ nebo je v této podobě, jedná-li se o můj vlastní překlad cizího pojmu, jehož původní podoba je uvedena v závorce. Vzhledem k nedostatku česky psané, ale i přeložené literatury týkající se tohoto tématu, jsem přirozeně čerpala hlavně ze zahraničních zdrojů. Pro celou řadu cizojazyčných výrazů bohužel stále neexistuje použitelný český ekvivalent. V tomto případě volím originální výraz, který už je mnohdy v českém prostředí ve své původní podobě poměrně zaužívaný, což se týká např. pojmů slash fiction, fan fiction, fandom atd., nebo výše popsany způsob, uvedení nově přeloženého výrazu v uvozovkách. U zahraničních snímků, seriálů a sérií uvádím originální název a český distribuční název, pokud existuje, a to buď do závorky za původní název, nebo s lomítkem.

Strukturace práce

Diplomová práce je rozdělena do čtyř kapitol, které se dále dělí na jednotlivé podkapitoly. První metodologická kapitola je zaměřena na vysvětlení základních pojmů, jedná se zejména o termíny (mediální) reprezentace, stereotypizace a mediální zobrazování sexuálních minorit. V druhé podrobněji představuji samotnou queer teorii a uvádím její základní myšlenky (jedná se hlavně o poměrně nový pohled na chápání lidské identity a sexuality). Pojetí identity je přitom klíčovým bodem, který se později odráží v různých způsobech reprezentace příslušníků a příslušnic LGBT minorit. Jde tedy o stručný nástin současných teorií v oblasti mediální reprezentace, stereotypního zobrazování sexuálních minorit, ale také historie a specifik queer filmové (televizní) kritiky. Tomu odpovídají jednotlivé podkapitoly zaměřené na zmíněná dílčí témata. Pojmy a teoretická východiska v první kapitole čerpám zejména z prací Davida Gauntletta a Larryho Grosse. A v neposlední řadě z textů Richarda Dyera, britského filmového teoretika a historika, jenž se specializuje na reprezentaci, a zvláště pak na reprezentaci gayů a leseb ve filmu.

Ve třetí části diplomové práce se věnuji samotné produkci filmů a fikčních televizních seriálů/sérií v daném kontextu. LGBT nebo queer kinematografii od devadesátých let dvacátého století není věnováno příliš odborných publikací. Reflexe soudobé kinematografie jsou nejčastěji zahrnuty v různých antologiích, které se navíc poměrně často věnují jen určitým oblastem filmové tvorby, např. nezávislým snímkům z hnutí New Queer Cinema. V této kapitole tedy shrnuji tyto roztržité informace, přičemž důraz kladu na významná díla, v nichž se promítají myšlenky queer teorie. Co se týče americké televizní produkce, ta je v tomto ohledu mnohem lépe zmapována, neboť nárůst LGBT tematiky na televizních obrazovkách můžeme sledovat právě až v devadesátých letech. Jde mi proto spíše o to doložit, jakým způsobem se v reprezentaci sexuálních minorit mohla queer teorie odrazit. Tuto část tedy vztahuji zejména na proměny způsobu reprezentace LGBTQ identit.

A poslední kapitola je věnována recepci z hlediska queer, tedy camp, queer čtení, tvorbě slash fiction apod. Zaměřuji se zde na specifika minoritních publik a jejich recepční praktiky. Dále mě zajímá, jakým způsobem lze poznatky z queer teorie aplikovat na takové čtenářské strategie, jako jsou tzv. queer čtení. V neposlední řadě se

věnuji pozoruhodnému fenoménu v oblasti tvorby fan fiction, tzv. slash fiction. Jde o takovou tvorbu, která je zaměřená (zpravidla) na mužské stejnopohlavní vztahy mezi fikčními postavami z původních, tzv. kanonických textů (příkladem může být sci-fi Star Trek a slash fiction zaměřená na vztah mezi Kirkem a Spockem). Čerpám přitom z knihy jednoho z nejuznávanějších odborníků v tomto odvětví Henryho Jenkinse, který prováděl rozsáhlý výzkum slash fandomu seriálu Star Trek a jenž tento fenomén popsal jak z historického, tak z teoretického hlediska.

Metodologie a teoretická východiska

Metodologie

Předmětem této práce je jednak uvést do českého prostředí dosud opomíjenou tematiku využití queer teorie ve filmu a v televizi, ale především zhodnotit, jakým způsobem se od devadesátých let dvacátého století proměnila reprezentace LGBT tematiky. Tyto změny v zobrazování LGBT⁵ postav/témat pak interpretuji jako důsledek rozmáhajícího se vlivu queer teorie na oblast populární kultury. Ačkoliv podstatou kvalitativních výzkumů není generalizování, je nemožné se mu zcela vyhnout, pokud si kladu za cíl jakýsi utříděný systém informací.

Soustředím se především na to, zda jsou v amerických filmech a televizních fikčních seriálech/sériích naplňovány některé z hlavních bodů myšlenkového korpusu queer teorie, zejména tedy fluidní identity (základní otázkou je, jakým způsobem je pracováno s genderovou identitou a sexualitou), dále podryvání heteronormativních pravidel, a to jak po stránce ideové, tak po stránce formální. Nesleduji, zda zobrazení jsou „pozitivní“ či „negativní“. V oddílu věnovanému recepci sleduji, jak se podílí queer teorie na dílčích jevech, jako je queer čtení, které lze chápat jako „alternativní“ způsob nahlížení kulturních textů, jakési podvracení preferovaných významů obsažených v mediálních sděleních. Vysvětluji zde podstatu jednotlivých jevů, ale i jejich chápání skrze perspektivu queer teorie.

⁵ Přestože queer teorie nechápe lidskou identitu jako esencionalizovanou, je nutné v některých případech o identitě hovořit tak, jako by esencionalizovaná byla, aby vůbec bylo možno ji definovat. Identity jsou pak nahlíženy z hlediska tzv. strategického esencionalismu (termín zavedený Gayatri Chakravorty Spivak), který slouží např. při obhajobě příslušníků a příslušnic různých minorit. (více BOČÁK, Michal: *Úvod do médií: Subjektivita a identity*. [online] dostupné z: <http://www.issuu.com/michalbocak>)

Teoretická východiska

Vzhledem k povaze obsahu práce, vycházím především z teorie sociálního konstruktivismu Petera L. Bergera a Thomase Luckmanna a samozřejmě z prací teoretiků a teoretiček zabývajících se queer teorií. Teorie sociálního konstruktivismu je založena na představě, že lidská společnost neexistuje sama od sebe, přirozeně, ale že je konstruována samotnými členy a členkami této společnosti. Zároveň ovšem platí, že nás utváří společnost, v níž žijeme, její normy, pravidla a hierarchie hodnot, nic přitom neexistuje a priori. Svět tedy můžeme poznat jen skrze možnosti a prostředky, jež nám tato společnost nabízí a ona též vymezuje hranice toho, co považujeme za „přirozené“ a „normální“.

Queer teorie, která vychází především ze sociálního konstruktivismu, konkretizuje tyto myšlenky dekonstrukcí kategorií a jevů, jež jsou považovány za přirozené, např. genderový binární systém⁶ apod. Queer teoretici a teoretičky poukazují na všudypřítomnost sexuální moci, která prosazuje svou nadvládu skrze posilování binárních opozic (např. heterosexuality vs. homosexuality), heterosexuality tak jako dominantní diskurz neustále utvrzuje svůj status normy. Jedním z nejdůležitějších předmětů zkoumání v queer teorii je lidská identita. Ta je nahlížena jako konstruovaná a proměnlivá. Termín queer tak v nejširším významu zahrnuje celé spektrum identit, které jsou charakterizovány jako „ne-normativní“ (tedy neodpovídající ideálu heterosexuálního monogamního prokreativního života v páru), např. transgendeři či intersexuální osoby⁷. Osobnosti spojené s queer teorií jsou Michel Foucault, Judith Butler, Teresa de Lauretis, Eve Kosofsky Sedgwick, Diana Fuss, David Halperin atd. Detailnějšímu popisu queer teorie se budu podrobněji věnovat v první kapitole.

Z teorie médií zde využívám práce několika autorů. Nejdůležitější pro tuto práci jsou však dvě recepční koncepce. Zaprvé je to pojetí aktivního publika Johna Fiska a

⁶ „Termínem gender označujeme kulturní a sociální stereotypy a očekávání, které se pojí k jednotlivým pohlavím. Gender je sociální konstrukt a jako takový se mezi společnostmi liší a lze ho sociálně měnit.“ Gender bývá všeobecně spojován s biologickým pohlavím, neznamená to ovšem, že s ním je spjat nerozlučně. „Gendery nemusí být pouze dva. Homosexuální muž může mít jiný gender než muž heterosexuální, neboť mužství homosexuála se může pojit s jinými představami než mužství heterosexuála. Vzhledem k tomu, že gender je sociální konstrukt a počet genderů je dán sociálně, teoreticky jich může být nekonečně mnoho.“ (Fafejta, Martin. *Úvod do sociologie pohlaví a sexuality*. Věrovaný: Nakladatelství Jana Piskiewicze, 2004. s. 30-31.)

⁷ V překladu mezipohlavnost. Intersexuál je člověk, u něž se objevují pohlavní znaky pohlaví. Nelze rozlišit, zda je muž, nebo žena. Dříve byl často používán pojem hermafrodit, od jeho používání se však v dnešní době upouští.

zadruhé koncept kódování/dekódování zavedený Stuartem Hallem. Fiske pojímá populární kulturu jako prostor „sémiotické bitvy“, kde proti sobě stojí na jedné straně producenti kulturních textů a na druhé straně publikum či spíše publika. Ta nepředstavují pasivní masu, která jednoduše přebírá sdělení obsažená v textech. Publikum je aktivní a spoluvytváří významy na základě svých zkušeností a životních podmínek (příslušnost k určité třídě, genderu, věku, etnicitě atd.). Koncept kódování/dekódování Stuarda Halla spočívá v jakési nezávislosti čtenářů kulturních textů na sdělení, jež jsou do nich zakódována jejich producenty. Jednoduše řečeno, význam, který do textu zakódují producenti, dekódují příjemci na základě vlastních interpretačních rámců a sociálních podmínek. Podle Halla existují tři způsoby dekódování významů: dominantní, kdy je význam příjemce a producenta shodný (jedná se o tzv. preferované čtení), dohodnutý, kdy nastává proces vyjednávání mezi významy, které jsou do textu kódovány producenty, a konstruovanými významy příjemců, a zatřetí opozitní, přičemž tento způsob by se dal nazvat jako čtení mezi řádky, významy producentů a příjemců se neshodují. Tyto modely umožňují „čtenářům“ a „čtenářkám“ mediálních textů interpretovat sdělení v nich obsažená po svém. Mezi subverzivní čtenářské praktiky přitom patří např. camp (spojovaný se specifickými recepčními strategiemi homosexuálních mužů) a queer čtení.

Vyhodnocení literatury

Tristní nedostatek české nebo alespoň do češtiny přeložené literatury o queer teorii, ale i o LGBTQ kinematografii je jedním z důvodů, proč jsem se rozhodla napsat tuto diplomovou práci. Použitá literatura je vybrána s ohledem na využívání ideového základu tvořícího jádro queer teorie.

Jednou z mála česky psaných publikací nahlížející na pojmy jako identita, sexualita či pohlaví z konstruktivistického úhlu pohledu je kniha Martina Fafejty *Úvod do sociologie pohlaví a sexuality*. V případě hlubšího zkoumání queer teorie bylo tedy třeba sáhnout po zahraniční literatuře. Mezi nejvýznamnější díla mapující vznik a rozvoj queer teorie patří kniha Australanky Annamarie Jagose *Queer Theory*, v níž autorka shrnuje historii vzniku queer teorie i její klíčové pojmy a teoretická východiska. Dále pak např. kniha *Sexuality* Jeffreyho Weekse apod.. Pro kapitulu o mediální reprezentaci LGBTQ tematiky dominují jména David Gauntlett, Larry Gross a Richard Dyer. Britský mediální teoretik David Gauntlett se dlouhodobě věnuje výzkumu mediálních účinků a zobrazování genderu v médiích. Jeho práce představuje shrnutí současného uvažování o mediální reprezentaci, kterou nahlíží ze sociologické perspektivy. Přínosnými pro mou práci jsou zejména publikace *Media, Gender and Identity*, kde se David Gauntlett věnuje mimo jiné historickým proměnám v zobrazování genderu a sexuality, a kniha *The Media Book* editovaná Chrisem Newboldem Oliverem Boydem-Barrettem a Hilde van den Bulck, v níž jsou opět shrnuty nejnovější poznatky o médiích. Informace týkající se teorie médií čerpám dále např. z knihy Denise McQuaila *Úvod do teorie masové komunikace*. Další významný autor věnující se systematicky zobrazováním homosexuality v médiích je Larry Gross, jeden z editorů antologie *The Columbia Reader on Lesbians & Gay Men in Media, Society, and Politics* a autor knihy *Up from Invisibility: Lesbians, Gay Men, and the Media in America*, v níž vysvětluje, jakým způsobem jsou ve Spojených státech amerických zobrazována LGBT témata, kdo je produkuje a pro koho jsou určena. Grossův esencialistický pohled na minoritní publika je často terčem kritiky queer teoretiků a teoretiček, zároveň je ale nutno dodat, že je jedním z nejvlivnějších LGBT mediálních odborníků, a jeho práce by proto neměla být vynechána. Vůči Grossovu pojetí se např. vymezuje koncepce queer čtení Alexandera Dotyho, který tvrdí, že není striktně spojená s LGBT publiky. Reprezentaci gayů a leseb

se soustavně zabývá britský filmový historik a teoretik Richard Dyer. Z jeho díla jsou zásadními knihami pro mou práci *Images that Matter: Essays on Representations*, kde se autor podrobně věnuje filmové reprezentaci gayů a leseb, a *The Culture of Queers*. Dále pak Dyerova esej *Stereotyping* zaměřená na stereotypizaci homosexuality ve filmu. Pro kontext jsou důležité i Dyerovi rané texty, např. studie *Gays in Film*, která byla publikována v časopise *Jump Cut* v roce 1978.

Literatura věnující se LGBT filmové produkci je poměrně rozsáhlá. Mnoho autorů a autorek se však věnuje LGBTQ tematice ve filmu od počátku kinematografie do devadesátých let, a kinematografie posledních dvaceti let je popsána velmi stručně nebo vůbec. Pokud jsou publikovány texty o soudobé americké kinematografii, jedná se spíše o studie z různých antologií zabývajících se filmem (např. *Film Theory and Contemporary Hollywood Movies* sestavená roku 2009 Warrenem Bucklandem či *Contemporary American Cinema* z roku 2006 editorů Lindy Ruth Williams a Michaela Hammonda). Jednou z mála knih, kde je nahlíženo na celé dějiny americké kinematografie z queer perspektivy, ale zároveň neopomíjí současný stav, je publikace dvojice Harryho M. Benshoffa a Seana Griffina *Queer Images: A History of Gay and Lesbian Film in America*. Autoři se zaměřují jak na produkci, tak na recepci, na něž aplikují myšlenky queer teorie. Harry Benshoff přitom patří v současnosti mezi nejznámější filmové teoretiky, kteří se zabývají propojením queer teorie a filmu. Queer nechápe jako synonymum pro gay a lesbický, naopak jej užívá ke kritice heteronormativity a genderových stereotypů. Z hlediska citování informací z dobového tisku je zajímavá kniha Rodgera Streitmattera *From „Perverts“ to Fab Five*, která se ovšem v jiných úhlech jeví zcela nepoužitelnou, a to zejména kvůli autorovým ničím nepodloženým hodnocením mediálních produktů jako „pozitivních“ či „negativních“ z hlediska zobrazování LGBT tematiky. Za pozornost stojí i některé texty otištěné v odborných časopisech, např. studie obsažená v časopise *Sexualities* od Jamese Josepha Deana *Gay and Queers: From the Centering to the Decentering of Homosexuality in American Films* nebo článek Roba Covera publikovaný v časopise *International Journal of Sexuality and Gender Studies* *First Contact: Queer Theory, Sexual Identity, and „Mainstream“ Film*.

Co se týče televizní produkce, za velmi přínosnou považuji knihu Rona Beckera *Gay TV and Straight America*. Becker, který se specializuje na televizní reprezentaci LGBT tematiky od devadesátých let, ve své práci zohlednil taková hlediska, jako jsou

společenská a politická situace, ekonomika, kulturní kontext atd. Tato práce je hodnotná zejména z výše zmíněného zaměření na společenské aspekty LGBT reprezentace (jeho kniha obsahuje cenné informace týkající se produkčních nařízení, televizní politiky apod.). Becker se, jak je patrné z názvu, nevěnuje queer reprezentacím, ačkoliv taktéž volá po různorodějším zobrazování gayů, leseb, trans identit a bisexuálních osob. Naopak zkoumat televizi z queer hlediska chtějí autoři příspěvků antologie *Queer TV: Theories, Histories, Politics* editované Garym Needhamem a Glynn Davis. Ta obsahuje soubor esejí, jejichž autory a autorkami jsou např. Andy Medhurst, Michele Aaron a další. Striktně oddělují televizi od filmu a pokouší se stanovit, v čem je televize queer (jak po stránce vysílaných obsahů, tak po stránce technologické). V úvodu se ostře vymezují vůči tradiční gay a lesbické televizní kritice, která podle nich kopíruje tu filmovou. Zároveň tvrdí, že film je co do utváření (LGBT) identity přeceňovaným médiem. Reflektují i studie věnované jednotlivým fikčním seriálům či sériím (např. *Reading L Word: Outing Contemporary Television* od Kim Akass a Janet McCabe či *Reading Six Feet Under: TV to Die For* od stejných autorek). Odkazovat se budu také na svoji bakalářskou práci, v níž jsem se analyzovala americkou verzi seriálu *Queer as Folk*, a to zejména z hlediska využívání queer teorie.

Ve čtvrté kapitole, která je věnována recepci, jsem se při výběru literatury opět soustředila na queer hledisko. Základní literaturou pro tuto kapitole je publikace Janet Staiger *Media Reception Studies*, kde autorka systematizuje poznatky z recepčních studií a všímá si mimo jiné také minoritních publik či tzv. fanouškovské kultury. Specifickou čtenářskou praktikou, která bývá dávána do souvislosti s gay publikem, je camp, tedy „ironický postoj k oficiálním nebo mainstreamovým obrazům nebo reprezentacím“⁸. Tímto jevem se zabývá, jak zmiňovaná dvojice Benshoff, Griffin, tak např. Greg Taylor ve své publikaci *Artists in the Audience: Cults, Camp and American Film Criticism* či Brett Farmer v knize *Spectacular Passion: Cinema, Fantasy, Gay Spectatorship*. Farmer se ve své publikaci zaměřuje především na gay camp, který spojuje s některými mužskými homosexuálními publiky. Vymezuje se vůči esencionalizování a při svém popisu mužského homosexuálního diváctví volí termín gay subjektivita. Širším a všeobecnějším pojmem je queer čtení, jemuž se ve své práci soustavně věnuje Alexander Doty (autor knih *Flaming Classics: Queering the Film Canon* a *Making Things Perfectly Queer*), přičemž podle Dotyho lze využít praktiky

⁸ DYER, Richard. *Images that Matter: Essays on Representations*. London: Routledge, 1993. s. 42.

queer čtení v podstatě na každý kulturní text, což je dáno tím, že chápe pojem queer v tom nejširším slova smyslu. Specifickým subžánrem fan fiction je slash fiction, která bývá dávána do souvislosti s queer čtením. Slash fiction je zaměřená na (zpravidla) mužské stejnopohlavní vztahy fikčních hrdinů „vypůjčených“ z různých literárních, televizních nebo filmových textů. Jedním z největších odborníků na toto odvětví fanouškovské tvorby je Henry Jenkins, jenž ve své knize *Textual Poachers: Television Fans and Participatory Culture* zkoumá slash fandom amerického vědecko-fantastického seriálu Star Trek. Slash fiction popisuje jak z hlediska historického (vznik a vývoj), tak teoretického (kdo se podílí na tvorbě, jakých nabývá forem, pro koho je určen apod.). Jenkinsova publikace vyšla v roce 1992, tedy před masovým rozšířením internetu, který je v dnešní době jednoznačně nejpoužívanějším médiem fanouškovské komunity. Současnější práce zabývající se slash fiction jsou texty *Slashing the Fiction of Queer Theory: Slash Fiction, Queer Reading, and Transgressing the Boundaries of Screen Studies, representations, and Audiences* od Frederika Dhaenense, Sofie Van Bauwel a Daniela Biltereysta uveřejněný v časopisu *Journal of Communication Inquiry* a *Fan/Tastic Voyage* autorky Noy Thrupkaew publikovaný v časopise *Bitch*. V neposlední řadě věnovala slash fiction jednu kapitolu i Janet Staiger v již zmiňované publikaci *Media Reception Studies*, jež sumarizovala dosud uveřejněné studie na toto téma.

Cíle práce

Cílem mé práce je blíže představit myšlenky queer teorii, které jsou využívány v kinematografii a televizní produkci, ale i v recepci filmových a televizních textů. Dále bych chtěla zmapovat a systematizovat informace o queer kinematografii a televizních produktech a poukázat na vliv queer teorie na tyto kulturní texty. Touto prací chci do českého prostředí, kde chybí reflexe LGBT a queer filmové tematiky, přinést propojení filmové a televizní kritiky spojené s queer teorií. Zasazením queer filmové a televizní produkce do širšího historického kontextu Spojených států amerických, je možné pozorovat změny v mediální reprezentaci LGBT a queer tematiky a sledovat vliv queer teorie, který se začal projevovat už od jejího vzniku na počátku devadesátých let, nejen na mediálních obsazích, ale i na čtenářských praktikách. Na snímcích *Boys don't Cry*/Kluci nepláčou a *Brokeback Mountain*/Zkrocená hora a seriálech *Queer as Folk* a *The L Word* chci demonstrovat, jak je možné chápat tyto texty za využití queer teorie jako kritiku heteronormativního uspořádání naší společnosti, stejně jako binárního genderového systému, který se zdá být nedostačující a značně limitující. V části věnované recepčním praktikám dokládám, jak mohou jednotlivci svými čtenářskými strategiemi podryvat tradičně chápaný společenský řád i sexuální a rodové kategorie. Příkladem pro tato tvrzení je ostrá kritika západního pojmání mužství, která se jako nejvýraznější prvek tohoto žánru objevuje v tvorbě autorek a autorů slash fiction.

1 Média a reprezentace LGBTQ tematiky

V této práci se budu zabývat využíváním myšlenek queer teorie v amerických médiích, přesněji v kinematografii a televizní produkci. Na začátku této práce se tedy pokusím o stručný teoretický úvod do mediální reprezentace, který je podle mne důležitý k pochopení tematiky této práce jako celku.

Přestože nelze přesně určit, jaký vliv mají média na náš život, hrají důležitou úlohu v procesu vytváření si názoru na svět kolem nás. Způsoby zobrazování určitých situací, jevů a osob se ustavičně promítá do každodenního života všech členů a členek společnosti. Je třeba upozornit na to, že ideální model objektivního a nezaujatého informování o okolním světě není reálný, neboť neexistuje nic jako mediální objektivita. Důvodů je samozřejmě několik. Hlavní je ale ten, že do médií se dostávají již zprostředkované informace. Média nám často nabízejí informace o jevech, událostech a osobách, s nimiž bychom v běžném každodenním životě jen stěží přišli do styku, a tím, že se dostanou do médií, stanou se pro nás „skutečnými“. Jednou ze základních funkcí médií je funkce socializační, podávají informace jedincům informace o společensky akceptovatelných normách, hodnotách a jednáních, a pomáhají jim tak vřadit se do té které společnosti. Moc médií se dále může projevat kupříkladu tím, že propůjčují status, mají legitimizační charakter, uspořádávají výklad reality či přesvědčují v otázkách víry a nazírání na svět.⁹ Kinematografie a televize mají v tomto ohledu specifické postavení, přičemž televize bývá často považována za nejvlivnější médium, a to díky audiovizuálnímu charakteru a nepřetržitému toku informací, které nabízí.

⁹ MCQUAIL, Dennis. Úvod do teorie masové komunikace. Praha: Portál, 2002. s.

1.1 Reprezentace

V obecném smyslu odkazuje pojem reprezentace k procesům, jimiž získávají znaky a symboly zástupný charakter. Tento termín se vztahuje k „*znakům a symbolům, které jsou přiděleny k zastupování nebo re-representování [znovu-zpřítomění] nějakého aspektu ‚reality‘, jako jsou předměty, lidé, skupiny, místa, události, společenské normy, kulturní identity atd. Tyto reprezentace mohou být vytvářeny jakýmkoliv médiem a jsou základním znakem společenského života; dovolují nám komunikovat a dávají smysl našemu okolí.*“¹⁰ Dyer upozorňuje, že při reprezentaci jsme limitováni kódy a konvencemi dostupných kulturních forem v naší společnosti. Tyto formy poté omezují a ovlivňují, co a jak může být v dané společnosti a v daném čase řečeno. Důležité je také upozornit na to, že kulturní formy nabývají různých významů, a to v závislosti na tom, jaké kulturní kódy mají k dispozici jejich příjemci a příjemkyně. Navíc re-representování v procesu zobrazování není odraz reality samotné, ale jedná se vlastně o reprezentaci jiné reprezentace. Proměňující se reprezentace jsou tak v neustálém napětí s realitou, ke které se vztahují a již zároveň ovlivňují. To se podle Dyera projevuje třemi způsoby. Zaprvé, skutečnost stanoví hranice toho, čemu mohou lidé přiřadit nějaký význam. Zadruhé, realita je mnohem složitější a obsáhlejší, než by mohl jakýkoliv systém reprezentace pojmout. A zatřetí, „*reprezentace tady a teď mají skutečné důsledky pro skutečné lidi, a to nejen způsobem, kterým se o nich pojednává, jak je uvedeno výše, ale pokud jde o způsob, jímž reprezentace vymezují a umožňují to, čím lidé mohou být v dané společnosti.*“¹¹ Zvláště poslední zmíněný postup výrazně ovlivňuje zobrazování lidí z různých (minoritních) seskupení.¹² Důvod spočívá v přenášení „negativních“ skupinových označení na jednotlivce, kteří se identifikují s tímto seskupením. Ačkoliv s sebou přináší identifikace s takto společensky utlačovaným uskupením mnoho nevýhod, představuje i způsob, jak tento nepříznivý stav změnit.

¹⁰NEWBOLD, Chris - BOYD-BARRETT, Oliver - VAN DEN BULCK, Hilde. *The Media Book*. London: Arnold, 2002. s. 260.

¹¹ DYER, Richard: *Images that matter: Essays of representation*. London: Routledge, 1993. s. 3.

¹² Dyer preferuje termín seskupení před pojmem skupina. Podle něj slovo „skupina“ implikuje jakousi danost a pevnější vztahy mezi členy a členkami, kdežto pojem „seskupení“ spíše odkazuje na společensky konstruovaný původ tohoto označení.

1.2 Mediální reprezentace

Jelikož je tato práce zaměřená na využívání queer teorie ve filmu a v televizi, krátce zde načrtnu hlavní charakteristiky mediální reprezentace. Mediální reprezentace je zobrazování určitých lidí či jevů v médiích ustáleným způsobem, a to opakovaným výběrem a zvýrazněním některých vlastností a zároveň opomíjením vlastností jiných. Je charakteristická poměrně stabilní formou, která ovšem není neměnná, může se proměňovat v závislosti na čase a prostoru. Reprezentace je vždy konstrukt s hodnotovým charakterem, představuje souhrn vlastností a ukazuje, které z nich jsou dobré a které nikoliv. V současnosti je jednou z nejzásadnějších otázek kulturních studií, jakým způsobem se média podílejí na formování identity. Média představují nejen to, jak vidí (nebo má vidět) jedinec sám sebe, ale zároveň to, jak jej vnímají ostatní.

Zde je třeba připomenout koncept aktivních publik, jejichž členové a členky se podílejí na vytváření významů z mediálních textů, spíše než by jen nečinně přijímali sdělení obsažená v těchto textech. Ačkoliv panuje názorová nejednotnost v míře diváckého zapojení, je tento koncept široce přijímaný a uznávaný. Diváci a divačky tedy mohou vykazovat různou míru rezistence vůči obsahu mediálního sdělení, přičemž je třeba přihlídnout k jejich sociálnímu, politickému a kulturnímu kontextu. Dyer v souvislosti s tímto tématem upozorňuje na fakt, že využívání čtenářských praktik nepředstavuje svobodu a rovnost v systému reprezentace.

1.2.1 Mediální zobrazování sexuálních menšin

Média mají všeobecně tendenci vytěšňovat vše, co neodpovídá společenským normám té které společnosti. Minority představují takovou odchylku od normy, a média tedy mají tendenci odsunovat je na okraj. Menšina se tímto způsobem stává v určitém slova smyslu „neviditelnou“. Tato „neviditelnost“ je na jisté úrovni charakteristická téměř pro všechny minoritní skupiny, přesto i zde existují určité rozdíly. Např. příslušníci a příslušnice etnických menšin se od většinové společnosti odlišují již na první pohled, v případě sexuálních menšin je to jinak. Jedinci s menšinovou sexuální

orientací jsou rozdílní v tom, že jde o uskupení lidí, jež se shodně sebeidentifikují (tedy jako gay či lesba, popř. queer). Příslušnice a příslušníci těchto minorit tedy nesdílejí svůj menšinový status se svými blízkými, jako je tomu u jiných menšin. Spíše naopak většinou žijí v prostředí, které je vůči nim hostilní nebo je přehlízí. A to z důvodu heteronormativního uspořádání naší společnosti. Jednoduše řečeno, v naší společnosti se automaticky předpokládá, že člověk se po narození zapojí do běžného, většinového, tedy heterosexuálního světa, přičemž s odlišnou možností nikdo předem nepočítá¹³.

Témata spojená se sexuálními menšinami jsou většinou médií považována za kontroverzní, neboť nabourávají a ohrožují „přirozený“ řád věcí, kde „normální“ systém genderových rolí, vymezující určitý typ chování pro muže a určitý typ chování pro ženy, představuje jeden z pilířů společnosti, a vše, co se mu protiví, je třeba potrestat

¹³ Slovinský teoretik Roman Kuhar (2003) popisuje metody mediálního zobrazování homosexuality a třídí je do pěti kategorií:

stereotypizace,

medikalizace,

sexualizace,

tajemství,

normalizace.

Nejvyužívanějšími postupy jsou přitom samozřejmě stereotypizace a normalizace. Přičemž většina stereotypů v mediální reprezentaci homosexuality je historicky založena na hypotéze, že gender a s ním spojené společenské projevy jsou biologicky předurčeny pohlavím. Vytváření stereotypních obrazů homosexuality v mediálních obsazích se odehrává v rámci společenského schématu, jež je založeno na dualistickém a hierarchicky uspořádaném modelu biologické determinace pohlaví. Což znamená, že pokud něco není mužské, je to ženské a naopak. Navíc je v myslích mnoha lidí nerozlučně spjata pohlaví a gender, což opět podporuje určité stereotypní uvažování. S homosexuálními jedinci je spojen nespočet stereotypů, které se běžně objevují v mediálních obsazích. Normalizace je metoda, která je typická pro zobrazování GLBT témat v médiích od 90. let 20. století. Gayové a lesby už nejsou považováni za nemocné či perverzní jedince, ale za lidi „normální“. Podle Kuhara jsou mediální obrazy normální homosexuality vlastně reprezentace homosexuality v takové formě, jak ji vidí heterosexuální společnost, tedy pokud možno tak, aby nepředstavovala hrozbu pro heterosexuální svět. Autor ve své studii upozorňuje na to, že v tomto pro gaye a lesby nejpříznivějším mediálním prostředí se objevil nový a zvláštní paradox. Proces normalizace na jednu stranu oslabil homofobii, umínil pocity hanby, zatajování i (sebe)nenávisti a vytvořil (alespoň v některých zemích) podmínky pro inkluzi gayů a leseb do společnosti. Na druhou stranu ovšem vedla normalizace k toleranci, ovšem jen pro vybrané jedince, což jsou v tomto případě ti, kteří se podvolí heteronormativním pravidlům většinové společnosti. (KUHAR, Roman. *Media Representations of Homosexuality. An Analysis of the Print Media in Slovenia, 1970-2000*. [online]. Ljubljana, 2003 [cit. 13. 2. 2008]. s. 7. Dostupný z WWW: <<http://mediawatch.mirovni-institut.si/eng/media%20representations%20of%20homosexuality.pdf>> (Je třeba upozornit, že Kuhar se při analýze a vytváření následujících kategorií zabýval reprezentací homosexuality jen v tištěných médiích.)

nebo držet stranou. Larry Gross, který se dlouhá léta zabývá zobrazováním příslušníků a příslušnic sexuálních minorit v amerických médiích, píše: „*Být definován/a jako kontroverzní neustále limituje způsoby, jakými jsou lesby a gayové – nebo politici či náboženští ‚devianti‘ – zobrazováni v médiích při těch výjimečných příležitostech, kdy se tam vůbec objeví.*“¹⁴ Témata objevující se v souvislosti s mediálním zobrazováním sexuálních menšin jsou často spojována nebo dokonce redukována na otázku sexu, takže jakékoliv téma se pak stává kontroverzním. Jelikož je homosexualita považována za opak heterosexuality, je primárně definována skrze odlišnou sexualitu, a protože homosexualita není prokreativní, představuje podle mnohých homosexuální sex čisté potěšení a nic jiného. „*Centralizace homosexuality okolo sexu konstituuje jeho subjekt (tedy homosexuála, téměř stále mužského homosexuála) jako v podstatě nebo primárně sexuální bytost, která skrývá své činy, protože jsou hříšné (z hlediska víry), trestné (policie) nebo patologizované (psychiatrie). Tímto způsobem jsou heterosexuální praktiky ustanoveny jako správné. Sexuální styky na veřejnosti, rekreační sex, sex s několika partnery najednou, a zvláště promiskuita a hédonismus, patří do skupiny sexuálního chování připisovaného (mužské) homosexualitě, touto cestou je mužská homosexualita konstruována jako sexuální téma nebo spíše jako nepřipustná/nežádoucí sexuální praktika, která se stává stigmatizovanou skrze umisťování rovnítka mezi tyto praktiky a homosexualitu.*“¹⁵ Neustálé zobrazování gayů a leseb jako „těch nenormálních“ slouží k udržování hranic morálního řádu společnosti. To ovlivňuje nejen názory většinové společnosti, ale i názory menšiny na samu sebe.

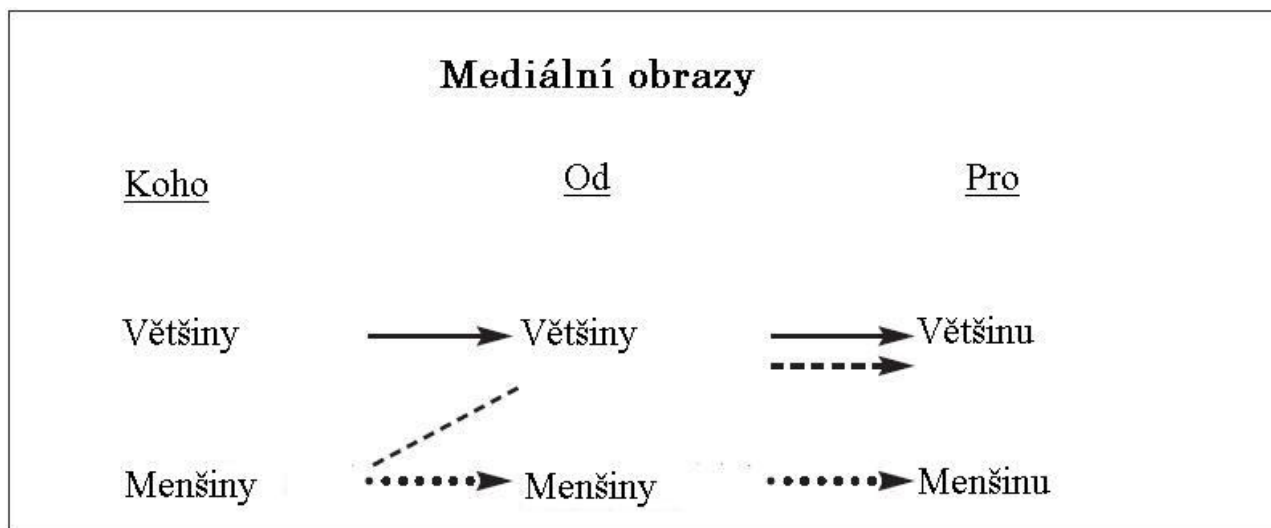
Pokud se zabýváme mediálním zobrazováním, je velmi důležité uvědomit si, kdo tyto obrazy produkuje a pro koho jsou primárně určeny. Heteronormativita, tedy přesvědčení, že heterosexuality je „přirozená“, a proto jediná správná orientace, ovlivňuje jako jedna ze základních (ať už vědomých či nevědomých) společenských perspektiv smýšlení naprosté většiny lidí (ať už heterosexuálních, homosexuálních či bisexuálních) a promítá se samozřejmě i do mediálních obsahů. Metody, kterými média upozadují příslušníky a příslušnice některých minoritních skupin, se označují pojmem symbolická anihilace. Nemusí jít vždy o explicitní vyjádření postoje nebo názoru, ale i o

¹⁴ GROSS, Larry. *Up from Invisibility: Lesbians, Gay Men and the Media in America*. New York: Columbia University Press, 2001. s. 13.

¹⁵ KUHAR, Roman. *Media Representations of Homosexuality. An Analysis of the Print Media in Slovenia, 1970-2000*. [online]. Ljubljana, 2003 [cit. 13. 2. 2008]. s. 7. Dostupný z WWW: <<http://mediawatch.mirovni-institut.si/eng/media%20representations%20of%20homosexuality.pdf>>

způsoby informování o některých lidech. Těmito zamýšlenými i nezamýšlenými postupy, jež odsouvají určité skupiny lidí na okraj zájmu a podléjí se na jejich „zneviditelnění“, je například i užívání generického maskulina (při jehož neustálém používání jsou přehlíženy ženy) apod.

Následující graf navrhl americký sociolog Elihu Katz. V grafu je znázorněno, jaké vzorce jsou používány při mediálním zobrazování menšinových a většinových skupin – kdo koho zobrazuje a pro koho jsou tyto obrazy určeny. Nepřerušovaná čára označuje naprostou převahu mediálních textů (tedy jakéhokoliv mediálního sdělení) vyobrazujících majoritu, produkovaných majoritou a určených pro většinové publikum. Přerušovaná linka představuje o mnoho menší část textů zobrazujících menšinu, ovšem produkovanou většinou a určenou opět pro majoritu a tečkovaná čára je nejmenší počet mediálních textů, a to takových, které zobrazují minoritu, menšina je sama vytváří a je i její členové a členky jsou příjemci a příjemkyněmi.



Graf č. 1. Na grafu je znázorněno, od koho, čím a pro koho jsou určeny reprezentace v médiích.¹⁶

¹⁶ Graf č. 1 in LIEBES, Tamar, - CURRAN, James (eds.). *Media, Ritual, and Identity*. London: Routledge, 1998. s. 89.

1.2.2 Stereotypizace

Reprezentace příslušníků a příslušnic některých sociálních skupin nabývají různého stupně ustálenosti a proměnlivosti. Jeden z vůbec nejčastěji využívaných projevů opakované reprezentace je stereotyp¹⁷. Koncept stereotypu zavedl v roce 1922 americký teoretik a politický komentátor Walter Lippman. Lippman upozorňoval na několik aspektů užívání stereotypů – jako uspořádávajícího procesu, zkratky, odkazování na „svět“ a jako projev „našich“ hodnot a přesvědčení – Dyer upozorňuje, že Lippman si byl vědom, jak nezbytností používání stereotypů, tak jejich omezeností a ideologickými důsledky.¹⁸

„Stereotyp je názorná, ale jednoduchá reprezentace, která redukuje jedince na soubor přehnaných, většinou negativních povahových rysů, a je tedy formou reprezentace, která na základě moci určuje podstatu druhých lidí ... Stereotypizace obvykle zahrnuje přiřazení negativních rysů lidem, kteří jsou jiní než my, do stereotypizace tedy zasahuje moc. Zvláště pak zvýrazňuje roli, kterou hraje stereotypizace v exkluzi ‚odlišného‘ ze sociálního, symbolického a morálního řádu, jelikož stereotypy se většinou vztahují na ty, kdo byli vyloučeni z ‚normálního‘ řádu věcí.“¹⁹ Toto je podle Dyera nejdůležitější funkcí stereotypů, ukazují mez, udržují hranice toho, co je přijatelné a legitimní chování a co nikoliv. Další funkcí stereotypů je to, že poskytují rychlý, jasný a všeobecně zastávaný společenský názor na určité jevy. *„Stereotyp se stává nositelem hodnotového soudu sdíleného příjemci... K reprezentaci samotné bývá v komunikační praxi připojen i implicitní (nevyřčený) soud o vlastnostech reprezentovaného (skryté hodnotové sdělení). Stereotypy jsou konstitutivním prvkem sociální konstrukce reality – jsou především typizovanými nositeli soudů, postojů, názorů, případně předsudků.“²⁰* Je důležité si uvědomit, že stereotypy jsou ve

¹⁷ Podle Trampoty jsou dalšími úrovněmi reprezentace typ a archetyp. Typ je přitom opakující se zobrazování konkrétního projevu (vlastnosti), který je přisuzován všem představitelům tohoto typu. Od stereotypu ho odlišuje větší hloubka. A archetyp je opakovaná reprezentace, která je v dané kultuře vžitá a „týká se základních hodnot a principů společnosti, jako je přežití, život, smrt, dobro, zlo. (TRAMPOTA, T. *Zpravodajství*. Praha: Portál, 2006. s. 93.)

¹⁸ DYER, Richard. *The Matter of Images: Essays on Representations*. New York; London: Routledge, 2002. s. 11.

¹⁹ BARKER, Chris. *Slovník kulturních studií*. Praha: Portál, 2006. s. 180.

²⁰ BURTON, Graeme, - JIRÁK, Jan. *Úvod do studia médií*. Brno: BARRISTER & PRINCIPAL, 2001. s. 189.

společnosti nezastupitelné. Zastupují pevné kategorie, které společnost nutně potřebuje ke svému fungování.

Zachovávání určitých způsobů reprezentace je jedním z nástrojů, jak je možné udržovat moc dominantních diskurzů a statu quo ve společnosti. „*Stereotypy mají tedy postavení shody, konsensu (a mnoho příslušníků skupiny v tomto procesu získává svoje postoje z již existujících stereotypů) a jako takové nejsou výrazem poznání světa, nýbrž nástrojem na posilování převažujících mocenských vztahů ve společnosti.*“²¹

Stereotypy lze přitom charakterizovat jako soubor jednoduchých, snadno zapamatovatelných a všeobecně rozpoznatelných vlastností určitých osob nebo skupiny, které vznikají v historickém procesu a stávají se výkladem specifického postavení určité skupiny lidí ve společnosti. Jejich síla tkví v tom, že prezentují určité vlastnosti jako realistické, jako by náleželi určité skupině lidí. Jelikož jsou stereotypy neustále přenášeny médii a jsou součástí běžné komunikace, převládá přesvědčení o jejich pravdivosti. Ačkoliv jsou stereotypy značně odolné a trvanlivé, nelze říci, že jsou neměnnými kategoriemi.

Většina stereotypů objevujících se v médiích, které jsou spojovány s homosexualitou, vyplývají z binárního genderového systému a jsou založeny na hierarchickém modelu biologické determinace pohlaví.²² „*Jinými slovy, pokud něco není mužské, je to ženské. Budeme-li to formulovat takto, pohlaví a gender jsou tak úzce spojeny, že jsou vnímány jako neoddělitelné. Ačkoliv vědci, zabývající se společností, považují femininitu a maskulinitu za kulturně nestálé kategorie, sociální role jsou podle populárního genderového schématu aplikovány na každodenní život a jsou stále chápány jako těsně spojeny s biologickým pohlavím.*“²³ Problematické je v tomto případě přenášení modelu heterosexuálního páru na páry homosexuální (jeden/jedna z partnerů/partnerek je podle tohoto modelu aktivní a druhý/druhá pasivní).

Podle Dyera jsou stereotypní zobrazení gayů a leseb ve filmu vytvářeny na základě zmíněného modelu. „*Přepracujeme-li to v politickém ohledu (uvnitř kultury spíše než mezi více kulturami), dá se říci, že při vytváření stereotypů dominantní skupina aplikuje svoje normy na skupinu podřízenou, druhá jmenovaná se jeví*

²¹ BURTON, Graeme, - JIRÁK, Jan. *Úvod do studia médií*. Brno: BARRISTER & PRINCIPAL, 2001. s. 190.

²² KUHAR, Roman. *Media Representations of Homosexuality. An Analysis of the Print Media in Slovenia, 1970-2000*. [online]. Ljubljana, 2003 [cit.13. 2. 2008]. s. 7. Dostupný z WWW: <<http://mediawatch.mirovni-institut.si/eng/media%20representations%20of%20homosexuality.pdf>> s. 50.

²³ Tamtéž, s. 50.

nevyhovující, z toho důvodu neadekvátní, podřadnou, chorou nebo groteskní, a dominantní skupina tudíž upevňuje vlastní legitimní význam a svou nadvládu. Jedním ze způsobů, jak to chodí v souvislosti s gayi, je obsazování gay postav a vztahů v rámci heterosexuálních pohlavních rolí.“²⁴

Homosexuální jedinci jsou často zobrazováni jako inverze heterosexuálního pojetí genderového binárního modelu, který je představován maskulinitou a femininitou. Homosexuální muži jsou reprezentováni jako „zženštilci“ a lesby jako „mužatky“. Zřídka bývají ukazováni jako „skuteční“ muži a ženy. „Co je špatné na těchto stereotypech, není to, že jsou chybné. [...] ... homosexuální lidé často věří (já věřil), že tyto stereotypy jsou přesné a chovají se podle nich; a zadruhé, jedna z věcí, proč stereotypy pokračují, je fakt, že homosexuální lidé překračují genderové hranice, takže mnoho lesbických žen odmítá být typicky ‚ženskými‘, stejně jako mnoho gayů odmítá být typicky ‚mužskými‘... To, co bychom na stereotypech měli kritizovat, je pokus heterosexuální společnosti definovat nás pro nás samé, v rámci čehož nevyhnutelně sklouznou k ‚ideálu‘ heterosexuality (která je brána jako norma lidského bytí), a tuto definici budou vydávat za nezbytnou a přirozenou. Obojí podporuje heterosexuální hegemonii, a úkolem je proto rozvinout naše vlastní alternativní a vyzývající definice nás samotných.“²⁵

Dyer dále argumentuje, že stereotypy mohou být předkládány i skrze ikonografii. Některé vizuální a aurální znaky podle něj ihned naznačují homosexualitu. Jde o určité kódy v oblékání, gestech, výzdobě nebo letmých pohledech postav, které prozrazují její/jeho sexuální orientaci. Tímto se z neviditelného stává viditelné. Jednoduše řečeno, jelikož na rozdíl od rasy či etnicity není homosexualita patrná na první pohled, tímto způsobem se z ní vytváří viditelná odlišnost. „Stereotyp homosexuální postavy slouží jako struktura, kód nebo konvence. Znak ‚homosexuální‘ reprezentuje ideologický význam toho, čím je homosexuál pro heterosexualitu, zápor či selhání heterosexuální normy. Realistické konvence klasického filmu zastírají ideologické zobrazení znaku ‚homosexuál‘ (re)prezentováním konstruovaných obrazů, stereotypů, gayů a leseb jako přirozených a realistických. Teoretická kritika

²⁴ DYER, Richard. Stereotyping. In DURHAM, Meenakshi Gigi – KELLNER, Douglas M. Media and Cultural Studies: Keywords. Malden; Victoria; Oxford: Blackwell Publishing Ltd., 2006. ISBN 1405132582. s. 356.

²⁵ DYER, Richard. Stereotyping. In DURHAM, Meenakshi Gigi – KELLNER, Douglas M. Media and Cultural Studies: Keywords. Malden; Victoria; Oxford: Blackwell Publishing Ltd., 2006. ISBN 1405132582. s. 357.

stereotypního zobrazování pomáhá vysvětlit normativní a normalizující efekty heterosexuální hegemonie. Otázkou tedy není to jak se zbavit stereotypů (ačkoliv jsou obojí – účinné a odolné), ani jak je nahradit pozitivními obrazy (které nechávají heterosexuální imperativ nedotčený), ale jak dosáhnout komplexnosti, různorodosti a vlastní definice.“²⁶

Stereotypy jsou podle Dyera podkategorií širší skupiny fikčních postav, typu, přičemž ten je primárně definován svou estetickou funkcí jako způsob charakteristiky ve fikci. „Typ je jakákoliv postava konstruovaná skrze užití malého počtu ihned rozpoznatelných a vymezujících vlastností, které se neproměňují nebo ‚nevyvíjejí‘ v průběhu narativu a které se pojí s všeobecnými, stále se opakujícími představami o lidském světě...“²⁷ Typizace je důležitou součástí reprezentace gayů a je produktem společenských, politických, praktických a textových určení. Pro populární kulturu je nejzajímavější gay a lesbická typizace v kulturních textech. „Zprvé, typizace je jako způsob reprezentace okamžitá a ekonomická. Obejde se bez potřeby nastolení sexuality postavy skrze dialog nebo narativ uvedením této skutečnosti doslova na první pohled. Dialog a narativ mohou být samy o sobě stereotypní. Existují konvenční způsoby naznačení v dialogu, že ta která postava je homosexuální: určitá témata konverzace obvykle slouží jako impuls k diskuzi o tom, zda je jiná postava gay. Použití např. dětinskosti, osamělosti, záliby muže v umění nebo v domácích pracích, ženské záliby v technice nebo sportu, každá z těchto věcí v sobě implikuje možnost gay života.“²⁸ Dyer uvádí, že v mainstreamové kultuře se objevují čtyři převládající typy, které podle něj ztělesňují jak to, co to znamená být gay, tak to, co gayové sami považují za přitažlivé. Typy spadající do tzv. in-betweenism (tedy jakéhosi meziprostoru mezi mužským a ženským) jsou nejčastěji reprezentováni zženštilým mužem a mužatkou. In-betweenism podle něj představuje nejběžnější a nejrozšířenější typologii homosexuálních postav. Druhým typem je macho, který se projevuje excesivními maskulinními rysy. Třetím je smutný mladý muž, který podle Dyera ztělesňuje masochistickou sexualitu. A poslední typ pojmenovává autor lesbický feminismus, projevující se spojením lesbismu s přírodou. Zkoumání stereotypních obrazů LGBT osob se věnuje mnoho gay a lesbických filmových teoretiků a teoretiček. Jelikož se stereotypy, jež se vztahují

²⁶ SMELIK, Anneke. *Gay and Lesbian Criticism*. In HILL, John (ed.). *The Oxford Guide to Film Studies*. Oxford: Oxford University Press, 1998. s. 137.

²⁷ DYER, Richard. *Images that matter: Essays of representation*. London: Routledge, 1993. s. 13.

²⁸ DYER, Richard. *Images that matter: Essays of representation*. London: Routledge, 1993. s. 22.

k homosexualitě, často pojí s genderem a genderovou nepřizpůsobivostí, jsou vždy spojeny s konceptem binárního genderového systému západní kultury, který se stal terčem kritiky queer teoretiků a teoretiček. Ačkoliv se queer filmoví kritici a kritičky často nezabývají samotnými stereotypy, není možné je obejít, neboť stojí v základech gay filmové kritiky, z níž queer filmová teorie vychází (ačkoliv se vůči ní zároveň vymezuje).

2 Queer teorie

Označení queer teorie reprezentuje neohraničený a neustále se rozšiřující soubor myšlenek a bádání v oblasti genderu a lidské sexuality. „*Kdysi byl termín ‚queer‘ přinejlepším označením pro homosexuála, přinejhorším homofobní urážkou. V současné době se vžilo užívat označení ‚queer‘ odlišně, někdy jako zastřešující termín pro seskupení kulturně marginalizovaných sexuálních sebeidentifikací a jindy k popisu rodičů se teoretického modelu, který rozvíjí tradičnější gay a lesbická studia.*“²⁹

Beasley označuje za teoretická východiska queer teorie psychoanalýzu, strukturalistickou lingvistiku, marxismus, sociální konstruktivismus, feminismus a „rasové“ teorie.³⁰ S feminismem přitom sdílí zejména zájem v ne-normativním vyjadřování genderu a sexuality.

Kořeny queer teorie a uvažování o identitě z konstruktivistické perspektivy úzce souvisí se vzrůstajícím AIDS aktivismem v polovině osmdesátých let dvacátého století. Pojem queer teorie poprvé použila teoretička Teresa de Lauretis v roce 1991 v úvodu ke speciálnímu vydání časopisu *differences* (A Journal of Feminist Cultural Studies). De Lauretis v něm vyslovila potřebu kritické analýzy a dekonstrukce dominantních diskurzů, zejména pak heterosexuálního diskurzu jako něčeho daného a přirozeného.

Queer teorie se snaží prozkoumávat společenskou konstruovanost lidské sexuality obecně, nikoliv pouze příslušníků a příslušnic sexuálních menšin, za účelem nabourávání a dekonstrukce heteronormativní struktury společnosti. „*Queer se potom stává zastřešujícím pojmem, který může být použit pro popis většiny – i když ne všech – lidských sexualit.*“³¹ Queer tedy v nejširším slova smyslu označuje cokoli, co je v rozporu s tím, co je považováno za normální a legitimní. Ačkoliv je termín queer často používán jako synonymum pro gay, lesbické, bisexuální a transgender identity, může být chápán jako označení kohokoliv, kdo se cítí být marginalizován z důvodu svých sexuálních praktik.³² Je ovšem pravda, že ať už je queer používáno v nejširším

²⁹ JAGOSE, Annamarie. *Queer Theory*. Victoria: Melbourne University Press, 1998. s. 1.

³⁰ BEASLEY, Chris. *Gender and sexuality: critical theories, critical thinkers*. London, 2005. s. 163.

³¹ BENSHOFF, Harry. (Broke) Back to the Mainstream: Queer Theory and Queer Cinemas Today. In BUCKLAND, Warren. *Film Theory and Contemporary Hollywood Movies*. London: Routledge, 2009. s. 196.

³² HALPERIN, David. *Saint Foucault: Towards a Gay Historiography*. Oxford: Oxford University Press, 1997. s. 62.

slova smyslu nebo v tom užším (tedy zastupujícím LGBT identity a vztahy), vždy obsahuje gay a lesbické identity a odkazuje k nim.

Jak už bylo řečeno, klíčovou otázkou, kterou zkoumá queer teorie je spor mezi esencialistickým a konstruktivistickým pohledem na identitu a z toho plynoucí kritika heteronormativity jako dominantního diskurzu, který využívá svého postavení k udržování moci nad subverzními diskurzy. Teoretici a teoretičky využívající konceptů queer teorie se snaží rozšiřovat paletu identit a staví se proti binárnímu dělení na ženy a muže, maskulinitu a feminitu, homosexualitu a heterosexuality apod., neboť díky tomuto dělení následně dochází k privilegování jedněch a útlaku druhých.

Mezi nejvýznamnější představitele queer teorie patří Teresa de Lauretis, David Halperin, Diana Fuss, Eve Kosofsky Sedgwick, Judith Butler, Michael Warner a další.

K nejvýznamnějším dílům, která stojí v základech konceptu queer teorie, jsou práce Michela Foucaulta, zejména pak jeho třídílná kniha Dějiny sexuality, v níž autor popisuje způsoby konstruování sexuality ve společnosti, přičemž důraz klade zejména na důležitost kontextu v chápání projevů lidské sexuality.

2.1 Judith Butler a performativita genderu

K dalším stěžejním myslitelkám queer teorie bezesporu patří americká profesorka srovnávací literatury a rétoriky z University of California Judith Butler, autorka knihy Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity (1990), ačkoliv ona sama se za jednu ze zakladatelek queer teorie nepovažuje. Butler se inspirovala Foucaultovým chápáním sexuality, ale ve své knize se věnuje spíše vztahu mezi genderem a pohlavím, přičemž samozřejmým předpokladem pro její uvažování je nestabilita a společenská konstrukce sexuality. Její koncept performativity genderu a sexuality je inspirován také prací Johna Langshawa Austina a jeho jazykovými performativy. Butler chápe gender a pohlaví jako určitý druh performance, ne jako něco a priori daného. Podle ní tedy vznikají genderové identity na základě opakování určitých činů a praktik. Teorie performativity genderu se stala jednou z nejvýznamnějších a nejsložitějších koncepcí, které se v queer teorii objevily.

Zároveň ovšem bývá mylně vykládána jako dobrovolný akt, jako by si člověk mohl svůj rod zcela svobodně volit. „Butler znovu opakuje, že i pokud bereme gender

jako performativ, není to jako výběr šatů, a proto nemůže být jednou ‚oblečen‘ a zase ‚svlečen‘ podle libosti.[...] Ačkoliv Butler pečlivě specifikuje svůj anti-voluntaristický postoj – a zdůrazňuje, že performativita není něco, co subjekt dělá, ale proces, kterým je subjekt konstituován – její představa performativity bývá kritizována jako naivní ztvárnění komplexnějších materiálních podmínek.³³ Butler naznačuje, že žádná identita není opravdovější nebo reálnější než jiná, neboť všechny jsou jistým druhem nápodoby. Tento model se váže nejen na heterosexuální či homosexuální identitu, ale i na pojmání femininity a maskulinity. „Samozřejmě že masová média posílají do oběhu určité druhy ženských a mužských variací jako preferovaných, čímž dělají gender ‚reálnějším‘. Zároveň však změny v genderových reprezentacích v minulých třiceti nebo čtyřiceti letech ukazují, že doporučované projevy genderu jsou nesmírně pružné. V konkrétních momentech tedy média možná dělají z genderového chování něco ‚reálnějšího‘, ale pokud vezmeme v úvahu průběh času, značné proměny odhalují konstruovanost předvádění rodu.“³⁴ Butler navrhuje, jak lze podkopat genderové formy, a to skrze parodii, protože jediným východiskem je narušení zažitého rámce zevnitř. Jednou ze subverzivních strategií, k níž ve svých úvahách dospěla, je myšlenka „hravé repetice“, tedy přehráváním rolí a stereotypů, které posunuty do jiných kontextů identitu parodizují a rozmnožují. Parodováním lze narušit a zpochybnit hranici mezi originálem a nápodobou. Přiřazováním různých forem našim každodenním genderovým „představením“ by pak mělo být možné proměnit genderové normy.

Mezi významné práce stojící v samých základech queer teorie patří práce Eve Kosofsky Sedgwick, která se v knize *Between Men: English Literature and Male Homosocial Desire* věnovala přezkoumávání západní literatury z hlediska mužské homosociální/homoerotické touhy v kontextu patriarchální společnosti. A ve své další práci nazvané *Epistemology of the Closet* se zaměřila na to, jakým způsobem je v našem myšlení regulováno chápání sexuality skrze regulaci binárních opozic heterosexualita vs. homosexualita.

³³ JAGOSE, Annamarie. *Queer Theory*. Victoria: Melbourne University Press, 1998. s. 87.

³⁴ GAUNTLETT, David. *Media, Gender and Identity. An Introduction*. London: Routledge, 2002. s. 140.

2.2 Koncept heteronormativity a identity v queer teorii

Jednou z nejvýznamnějších oblastí, kterým se věnuje queer kritika, je heteronormativita. Pro tento termín zavedený Judith Butler existují synonyma s drobnými nuancemi ve významu, a to heterocentrismus nebo heterosexismus. Heteronormativita neboli heterocentrismus je pojmenováním pro takové praktiky, jimiž udržuje dominantní diskurz svou nadvládu nad podřízenými diskurzy, přičemž tímto znovustvrzuje svůj status normy v dané ve společnosti.

Heteronormativita či heterocentrismus označuje praktiky, jimiž dominantní diskurs uplatňuje svou moc nad ostatními „podružnými“ diskurzy, a utvrzuje tak svůj status normy. Heteronormativitou ať už na vědomé nebo nevědomé úrovni se dá chápat privilegování heterosexuální orientace na úkor odlišných sexualit. V heteronormativní (heterocentrické) společnosti je za jedinou „normální“ a „přirozenou“ sexuální orientace považována heterosexuality a ta také funguje jako model pro alternativní, odlišné sexuality. To se odráží např. v aplikování modelu muž a žena (mužskost a ženskost) na gay a lesbické páry, když se předpokládá, že v jejich vztahu jeden/jedna zastupuje muže a druhý/druhá ženu.

„Cruikshank (1992) v knize *The Gay and Lesbian Liberation Movement* používá pro označení vládnoucího diskursu sexuality termíny *heterosexismus, heterocentrismus* nebo *vnucená/povinná heterosexuality*. Za *heterosexismus* prohlašuje *předsudky* nebo *diskriminaci gayů a leseb jako analogii k rasismu a sexismu*. *Heterocentrismus* se v jejím pojetí rovná termínu Judith Butler *heteronormativita*. A *vnucená/povinná heterosexuality* představuje *tlak, který nutí ne-heterosexuální jedince do heterosexuálních vzorců chování*.“³⁵ O neustálé narušování tohoto binárního systému (tedy heterosexuality vs. homosexualita) se snaží právě představitelé a představitelky queer teorie.

Dalším z klíčových témat, kterým se queer teorie zabývá, je přehodnocování konceptu identity. Queer teorie zcela odmítá uznání identity jako něčeho pevně daného a „přirozeného“. Koncept identity je v jejím pojetí rozmanitá, závislá na kontextu a dočasná, přičemž inspirací pro tato tvrzení je poststrukturalismus a postmodernismus.

³⁵ CHLUMSKÁ, Eva. *Queer as Folk. Televizní reprezentace queer tematiky*. Bakalářská diplomová práce. Katedra divadelních, filmových a mediálních studií. Univerzita Palackého v Olomouci. 2008. s. 14.

Identita je v současnosti chápána komplexně a je nahlížena z mnoha různých perspektiv. Bývá považována za ukazatel společenských, politických, ekonomických a kulturních změn. Identita je potom jakousi spojnicí mezi subjektivitou a společensko-kulturní situací. V tomto smyslu lze identitu chápat jako fragmentární, nestálou a fluidní. Dalo by se říci, že označuje spíše proces, který je neustále v pohybu, než neměnný stav. Tento model naznačuje, že lidská identita složená z více různých identit, které vůči sobě mohou stát v opozici, nepředstavuje jednotu. Dalo by se říci, že *„...identity v současném světě čerpají z rozmanitých zdrojů – z národnosti, etnicity, společenské třídy, komunity, genderu, sexuality – zdrojů, které mohou být v neshodě při konstruování pozic identity a vedou ke vzájemně se vylučujícím roztržitém identitám.“*³⁶

Queer ukazuje kritický odstup od dřívějších konceptů politiky identity (zejména pak kolektivní identity), které byly využívány pro podporu hnutí gayů a leseb. Kosofsky Sedgwick přitom dodává, že *„...existují takové lesby a gayové, kteří se nikdy nebudou považovat za queer, a naopak jiní lidé, kteří rozvibrují akord queer, aniž by měli něco společného se stejnopohlavní erotikou, skrze niž je identita označována jako lesbická nebo gay.“*³⁷

2.3 Kritika queer teorie

Queer teorie má kvůli svému vzdornému postoji vůči společenským normám a kvůli vysoké míře abstrakce mnoho odpůrců. Mezi největší výtky patří už zmiňovaná přílišná složitost, převažující akademičnost a nejednoznačnost, která podle mnohých způsobuje, že se zdá, jako by queer teorie ztrácela spojení s „realitou“. Námitky vůči queer teorii by se daly rozdělit do několika kategorií.

Jednu z největších výtek si vysloužil již zmiňovaný koncept nestálé a fluidní identity, která odmítá esencialistické nahlížení na sexualitu jako na přirozenou (ať už heterosexuální nebo homosexuální) a staví se proti konstrukci kolektivní identity, jež stojí v základech hnutí za práva gayů a leseb. Někteří se přitom domnívají, že kolektivní identita, která předpokládá, že jednotliví členové a členky minority budou držet

³⁶ WOODWARD, 1997 cit. v NEWBOLD, Chris, BOYD-BARRETT, Oliver, VAN DEN BULCK, Hilde. *The Media Book*. London: Arnold, 2002 s. 305.

³⁷ cit. v JAGOSE, Annamarie. *Queer Theory*. Victoria: Melbourne University Press, 1998. s. 104.

pospolu, místo aby zdůrazňovali svou odlišnost, je tím správným způsobem, jak dosáhnout rovnoprávnosti ve společnosti. Radikální politika queer teorie, která bývá prezentována heslem: *We're here, we're queer, get used to it.* (Jsme tady, jsme teplotí, zvykněte si na to.), považovali někteří gayové a lesby za příliš útočnou.

Dále bývá kritizován fakt, že představitelé a představitelky queer teorie se příliš často zaměřují na příklady z kulturních textů, jako je literatura, film či televizní produkce, ale nevěnují se „skutečným“ lidem a jejich „skutečným“ problémům. Podle mnohých jsou literární a filmové příklady překračování genderu neporovnatelné se s „realitou“. Teoretici a teoretičky se zabývají genderovými reprezentacemi v populární kultuře, které přisuzují velkou váhu. Problém je také spatřován v tom, že queer teorie „oslavuje“ vizualitu, mládí, sex a rozkoš, ovšem kritika v tomto případě opomíná ten fakt, že toto je všeobecně panující trend v současné kultuře, ať heterosexuální či jiné.

Dalším sporným bodem je spojitost queer aktivismu se společenskou a politickou situací ve Spojených státech amerických a nemožnost aplikovat tento model na jiné země (dánský sociolog Henning Bech argumentuje odlišným vývojem evropských států, zejména pak Skandinávie a Velké Británie, kde je podle něj homosexualita vnímána zcela odlišně).

Někteří teoretici a teoretičky naznačují, že podobně jako u feminismu, i queer teorie dospěla do bodu, kdy se dá hovořit o post-queer éře. *„Navzdory své politické prospěšnosti, se ‚queer‘ stalo obětí své vlastní popularity, spějící k bodu, kdy bude jako neologismus pro překračování jakýchkoliv norem zcela zbytečné (dívání se na dějiny queer perspektivou nebo dívání se na sonety z queer hlediska). [...] Tato definice vyjadřuje důležitý vhled do komplexnosti lidské sexuality, ale také popisuje stav zkušenosti pro každého. Jestliže je každý queer, tak nikdo není - a zatímco tohle je přesně ten bod, kterého chtěli queer teoretici a teoretičky dosáhnout, redukovat hanlivý osten tohoto označení zevšeobecněním významu queer, zároveň tím vyčerpali jeho názornou sílu.“*³⁸

Rozmanitost v reprezentaci různých identit je jedním z primárních cílů queer teorie. *„Rozšiřující se rozmanitostí netradičních zobrazení a představ o tom, jak mohou lidé vypadat chovat se, mohou masmédia posloužit hodnotnou rolí při narušování*

³⁸ MARCUS, Sharon. Queer Theory for Everyone: A Review Essay. In *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, 2005, vol. 31, no. 1. s. 196.

neužitečných forem ‚mužských‘ a ‚ženských‘ rolí, které pokračují v požadavku nátlaku na lidskou schopnost být expresivní a emocionálně vyspělou bytostí.“³⁹

2.4 Queer teorie a film

Queer teorie ovlivnila celou řadu humanitních oborů, včetně sociologie, filozofie, antropologie, filmový a televizních studií atd. Její myšlenky začaly do humanitních oborů pronikat už na sklonku osmdesátých a devadesátých let dvacátého století. V této době se začaly využívat také v kinematografii, přičemž jedním z nejexplicitnějších příkladů spojení queer idejí a filmu jsou snímky hnutí New Queer Cinema, které se objevily na počátku devadesátých let dvacátého století. Tyto filmy podle mnohých kritiků pojí nejen status nezávislých snímků, ale také to, že byly jasně určeny neheterosexuálnímu publiku, obsahovaly sexuálně explicitní scény a povětšinou byly politicky nekorektní, neboť nepředstavovaly „pozitivní“ obrazy příslušníků a příslušnic sexuálních minorit. Častá byla též politická angažovanost, zejména v oblasti AIDS aktivismu představovaného skupinami jako ACT UP, Outrage nebo Queer Nation.⁴⁰ Zpočátku panoval názor (a někteří jej zastávají dodnes), že ‚queer‘ v New Queer Cinema je jen nová nálepka pro gay a lesbické snímky a že jediným možným typem produkce queer filmů, tedy filmů, jež se vyznačují takovým zobrazováním queer identit, které jsou v rozporu s běžně používanými obrazy gayů a leseb, je nezávislá filmová produkce, avantgarda a dokumentární snímky.

Nejednoznačnost a široký význam pojmu queer odkazují k různému chápání a postojům v otázce, které filmy lze označit jako queer filmy a které nikoliv. *„Zatímco někteří by chtěli uchovat pojem ‚queer‘ jen pro takové filmy, videa, články a knihy, které se zabývají progresivním nebo radikálním politickým postojem k genderu a sexualitě, faktem zůstává, že ‚queer‘ a ‚queerness‘ je v současnosti využívány filmovou teorií a teorií populární kultury a kritikou ve vztahu k široké škále politických a ideologických postojů, od konzervativních po radikální.“⁴¹* Takovéto chápání umožňuje aplikovat queer hledisko i na mainstreamové produkty populární kultury, jako jsou např.

³⁹ GAUNTLETT, David. *Media, Gender and Identity. An Introduction*. London: Routledge, 2002. s. 151.

⁴⁰ DOTY, Alexander. Queer Theory. In HILL, John (ed.). *The Oxford Guide to Film Studies*. Oxford: Oxford University Press, 1998. s. 146.

⁴¹ DOTY, Alexander. Queer Theory. In HILL, John (ed.). *The Oxford Guide to Film Studies*. Oxford: Oxford University Press, 1998. s. 149.

hollywoodské filmy, které nabízejí zjednodušené obrazy genderu a sexuality (často ve smyslu striktních binárních opozic). „...*queer teorie dovoluje rozebírat tyto obrazy a začít analyzovat způsob, jakým udržují (nebo mnohem méně často kritizují) různé hierarchické významy genderu a sexuality.*“⁴²

Harry Benshoff a Sean Griffin se v knize *Queer Images: A History of Gay and Lesbian Film in America* pokoušejí, i když poněkud mlhavě, definovat „queer film“ využitím různých přístupů a perspektiv. „*Queer film je třeba takový snímek, který obsahuje obojí, jak queer postavy, tak se zabývá queer tématy nějakým smysluplným způsobem – v opozici ke způsobům ponižujícím a exploatačním. Jinou alternativou může být definování queer filmu skrze jeho autorství: některé snímky by mohly být považovány za queer, když byly napsány, režírovány nebo vytvořeny queer lidmi, anebo snad pokud v nich jsou obsazeny lesbické či gay hvězdy, nebo jinak queer herci a herečky. [...] ...třetí možností jak definovat queer film je zaměřit se na diváctví. Podle tohoto modelu je queer film takový, který sledují lesby, gayové nebo jiní queer diváci a divačky. Jinými slovy, všechny filmy mohou být potenciálně queer, pokud jsou čteny z queer hlediska – což je jinak řečeno, z pozice, která zpochybňuje dominantní předpoklady o genderu a sexualitě.*“⁴³ Posledním ze způsobů se zabývají např. Caroline Evans a Lorraine Gammam věnující se ve své práci přehodnocení teorie pohledu (*gaze theory*), přičemž kladou důraz na propojení queer teorie a identifikace v souvislosti s genderem a sexualitou. Různým čtenářským praktikám se ve svých studiích věnují Corey Creekmur a Alexander Doty. Dotyho zájem směřuje k takovým filmům, kde existuje ve vztazích mezi hlavními postavami stejného pohlaví prostor interpretovat je jako vztahy homoerotické nebo přímo homosexuální (např. *Thelma and Louise/Thelma a Louise, Men Prefer Blondes/Páni mají radši blondýnky* apod.).

Je jasné, že tyto zmíněné přístupy a alternativy, jak je možné definovat queer film, se navzájem překrývají a znejasňují, a to je možná to, co z nich dělá queer.

2.5 Gay a lesbická filmová kritika vs. queer filmová kritika

⁴² BENSHOFF, Harry M. (Broke)Back to the Mainstream: Queer Theory and Queer Cinemas Today. In BUCKLAND, Warren. *Film Theory and Contemporary Hollywood Movies*. London: Routledge, 2009. s. 196.

⁴³ BENSHOFF, Harry - GRIFFIN, Sean. *Queer Images: A History of Gay and Lesbian Film in America*. Lanham: Rowman & Littlefield Publishers, Inc., 2006. s. 10.

Proměny v chápání pojmů sexuality a genderu se stejně projeví i na teoriích zabývajících se populární kulturou, v televizní a filmové kritice. Rozvoj queer filmové kritiky tedy poměrně úzce souvisí s dřívější gay a lesbickou filmovou kritikou, neboť na ni určitým způsobem navazuje a zároveň se vůči ní ostře vymezuje. V následujících odstavcích jsou představeny hlavní body, kterými se zabývala gay a lesbická filmová kritika. Vycházím přitom ze stejnojmenného textu Anneke Smelik, která shrnula dosavadní vývoj GL filmového kriticizmu, včetně současnějšího příklonu ke queer, a z eseje věnující se proměnám náhledu na filmovou kritiku od Michaela Bronskiho *From the Celluloid Closet to Brokeback Mountain: The Changing Nature of Queer Film Criticism*.

2.5.1 Gay a lesbická filmová kritika

Gay a lesbická filmová kritika se jako speciální odvětví filmové kritiky mluvit objevila až v sedmdesátých letech dvacátého století. Ačkoliv se homosexualita objevovala ve filmech už od samého počátku kinematografie, z velké části podléhaly obrazy gayů a leseb velmi přísné cenzuře. Až v šedesátých letech dvacátého století došlo v USA k uvolnění pravidel a začaly vznikat snímky s explicitnějšími reprezentacemi gay a lesbických postav. Velký vliv na ustanovení oboru gay a lesbické filmové kritiky měla vzrůstající hnutí práva menšin, která se v těchto letech začala hlasitě projevovat. Uvolnění společenských norem, boje za osvobození a práva všech (žen, Afroameričanů apod.), ale také sexuální revoluce a především tzv. Stonewall Riots (vzbuření návštěvníků newyorského gay baru Stonewall Inn proti policejnímu zátahu 27. června 1969 a následné pouliční nepokoje), ovlivnily vnímání různých minorit, včetně gayů a leseb. V této době došlo k výraznému nárůstu obrazů příslušníků a příslušnic homosexuální menšiny.⁴⁴

„I když vždy existovali gayové a lesby, kteří psali o filmu (přičemž používali kódované narážky v mainstreamovém tisku a otevřenější v homofilních periodických

⁴⁴ HAGGERTY, George E. - BEYNON, John - EISNER, Douglas (eds.) *Gay histories and cultures: an encyclopedia*. New York: Garland Publishing Inc., 2000. s. 1299 – 1300.

padesátých a šedesátých let dvacátého století), po-stonewallské členstvo gay a feministického tisku zrodilo velký počet nových kritiků/ček a kriticismu, který nerozlučně spojoval estetické zájmy s politickou analýzou.“⁴⁵ Mezi průkopníky gay a lesbické filmové kritiky patří Parker Tyler, Vito Russo, B. Ruby Rich a Richard Dyer. Patrně první publikací, která byla věnována filmovému zobrazování gayů, byla kniha Parkera Tylera *Screening the Sexes* z roku 1973. Mezi přelomová díla patří také antologie *Gays and Film* z roku 1977 editovaná britským filmovým teoretikem Richardem Dyerem. Eseje kritičky B. Ruby Rich se začaly objevovat v časopisech jako např. *The Village Voice* v sedmdesátých a osmdesátých letech. S Dyerem byli v čele filmové analýzy, která měla výrazný vliv na filmová studia. Patrně nejznámější je ale studie Vita Russoa s názvem *The Celluloid Closet: Homosexuality in the Movies*, která byla poprvé publikována v roce 1981. V roce 1987 vyšlo doplněné vydání, podle něhož byl roku 1995 natočen stejnojmenný dokumentární film. Russo se soustředila na způsoby, jakými byli zobrazováni gayové a lesby od počátku kinematografie do současnosti. Klíčovým pro něj byl pojem vizibilita, tedy viditelnost homosexuálních postav a vztahů ve filmu. „*Jeho studie je proto archeologického typu, odhaluje a ukazuje ty momenty, v nichž se homosexualita stává na plátně viditelnou.*“⁴⁶ Russo ve své studii poukazuje na fakt, že homosexuální postavy byly v hollywoodských filmech vždy upozaděny a demonizovány a že „...tyto ‚negativní obrazy‘ byly výsledkem – a pokračováním propagování – hluboce zakořeněné společenské homofobie.“⁴⁷ (Zdokumentoval také, jak byly gay postavy, stigmatizovány jako ‚špatné‘ a ‚nemorální‘ na konci filmového příběhu zabity. Aby podpořil svoje tvrzení, do přílohy ke svojí knize doplnil ‚nekrolog‘ queer postav, které zemřely.)“⁴⁸ Russo byl kritizován za neproblematický pohled na dějiny a lineární pojetí vývoje zobrazování homosexuality na filmovém plátně od tabuizace po ‚pozitivní‘ obrazy, Smelik ovšem oceňuje jeho průkopnickou práci pro její

⁴⁵ BRONSKI, Michael. *From The Celluloid Closet to Brokeback Mountain: The Changing Nature of Queer Film Criticism*. [online] Dostupné z WWW: <http://www.cineaste.com/articles/changing-nature-of-queer-film-criticism.htm>

⁴⁶ SMELIK, Anneke. Gay and Lesbian Film Criticism. In HILL, John (ed.). *The Oxford Guide to Film Studies*. Oxford: Oxford University Press, 1998. s. 135.

⁴⁷ Homofobie je iracionální strach nebo nenávisť k homosexualitě či homosexuálně orientovaným lidem. Nejčastěji se projevuje odmítáním, zavržením nebo napadáním (slovním či fyzickým) homosexuálně orientovaných osob. Specifickým případem homofobie je tzv. internalizovaná homofobie, ta vyjadřuje negativní nebo stereotypizovaný pohled na homosexualitu samotnými příslušníky a příslušnicemi homosexuální menšiny.

⁴⁸ BRONSKI, Michael. *From The Celluloid Closet to Brokeback Mountain: The Changing Nature of Queer Film Criticism*. [online] Dostupné z WWW: <http://www.cineaste.com/articles/changing-nature-of-queer-film-criticism.htm>

politickou angažovanost i zachycení vývoje a dějin utlačované skupiny. Smelik rozděluje přístup gay a lesbické filmové kritiky do několika okruhů, podle toho, co je předmětem zájmu kritiků/ček. Prvním okruhem je výše zmiňovaná stereotypizace.

A) Stereotypizace

Podobně jako feministická filmová kritika i gay a lesbická kritika se od raného období zaměřuje především na stereotypní zobrazování. Filmové reprezentace gayů a leseb (zejména ty hollywoodské) byly kritizovány za neustálé udržování a šíření stereotypů převládajících ve většinové společnosti (zženštilí muži, vraždící homosexuální psychopati, mužatky atd.) a za selhání v zobrazování „skutečných“ příslušníků a příslušnic sexuálních menšin. Tyto stereotypní obrazy byly podezřívány z toho, že mohou posilovat předsudky u heterosexuálních diváků a divaček a vyvolávat nenávisť vůči sobě samým u gayů a leseb. Právě z toho důvodu je třeba pochopit, jak systém reprezentací a stereotypizování funguje. Stereotypním obrazům se podrobně věnoval Richard Dyer (viz výše).

B) Autorství

Smelik naznačuje, že ačkoliv se koncept autorství po nástupu post-strukturalistických teorií začal pomalu vytrácet, v otázce homosexuality panoval dvojitý standard. Autorství je sice, ale homosexuální autorství se počítá, neboť pro gaye a lesby byla vždy velmi důležitá znalost toho, že určitý kulturní text je od homosexuálního autora/ky. Andy Medhurst se znovu vrací ke koncepci autorství v souvislosti s homosexualitou. Ačkoliv se chce vyhnout skrytému nebezpečí esencialistického náhledu na homosexuální identitu autora/ky, považuje tento koncept za důležitý z hlediska gay a lesbické politických důvodů. „*To neznamená, že bychom se měli vrátit ke zjednodušujícím čtením autorových záměrů v textech, ale spíše konstrukci vzájemně si odporujících dějin homosexuální identity v heterosexuální společnosti.*“⁴⁹ S otázkou autorství úzce souvisí další okruh – Gay a lesbické filmařství.

⁴⁹ SMELIK, Anneke. Gay and Lesbian Film Criticism. In In HILL, John (ed.). *The Oxford Guide to Film Studies*. Oxford: Oxford University Press, 1998. s. 137-138.

C) Gay a lesbické filmařství

Tento okruh je zaměřený na snímky, jejichž námětem byla homosexualita a homosexuální vztahy a které byly natočeny samotnými gayi nebo lesbami. Smelik udává, že kritické ohlasy na takové snímky se ve větším množství začaly objevovat až v osmdesátých letech dvacátého století. Mezi nejčastěji analyzované snímky patří německý film *Mädchen in Uniform* (1931), který podrobně rozebírala B. Ruby Rich a snímky *Anders als die Andern* (1919) či *Un chant d'amour* (1950), které podrobil analýze Richard Dyer.

D) Otázka maskulinity

Část kritiků, zastoupená většinou gay muži, se soustřeďuje na způsoby zobrazování gay maskulinit v kinematografii, zejména na důsledky plynoucí z binárního genderového systému. Inspirují se zejména ve feministické filmové kritice a věnují se problematice objektivizace mužského těla a gay pohledu. Určitá část kritiky se zaměřuje na homoerotické vztahy populárních postav v kulturních textech. Mnoho kritiků reflektuje, jak může krize mužství ovlivnit vnímání homosexuálních a heterosexuálních maskulinit.

Smelik dále uvádí okruhy, které se řadí taktéž do queer filmové kritiky a jimž se budu podrobně věnovat ve třetí kapitole této práce (jedná se zejména o camp, znovučtení některých hollywoodských filmů a otázku diváctví). Okruh nazvaný Gay aktivismus a politika identity bude zařazen do následující podkapitoly, jež se věnuje queer filmové kritice.

2.5.2 Queer filmová kritika

Existuje více způsobů, jakými byly myšlenky queer teorie aplikovány na filmová studia. Filmoví teoretici a teoretičky, kteří jsou inspirováni konceptem queer, se

snaží o komplikovanější pohled na filmovou reprezentaci neheterosexuálních identit, přičemž opouštějí tradiční hodnocení zobrazování LGBT témat jako „pozitivního“ nebo „negativního“ ve prospěch různorodějšího chápání genderu a sexuality. Předmětem queer filmové kritiky se tak stalo především kritizování zjednodušující chápání binárního genderového systému a vztahu genderu a sexuality. Queer teorie se pokouší problematizovat chápání toho, co si běžně představujeme pod pojmy heterosexuální nebo homosexuální.

Aktivismus a politika identity je, jak již bylo řečeno, jedním z klíčových témat pro queer filmovou tvorbu. Konstruktivistický pohled na identitu a sexualitu, který představuje účinnou zbraň při argumentaci proti námitkám o „nepřirozenosti“ neheterosexuálních tužeb, se často pojí s uměleckými a nezávislými filmy. Queer filmoví kritici a kriticky se často ostře vymezují vůči dřívějšímu chápání LGBT tematiky ve filmu a televizi. Michael Bronski se ve své eseji věnované proměně LGBT/Q filmového kriticismu pozastavuje zejména nad již zmiňovaným označováním reprezentací gayů a leseb jako pozitivních či negativních. „*Ale problém s Russoovou dichotomní analýzou pozitivních vs. negativních obrazů tkvěl v tom, že zkrátka neponechával mnoho prostoru pro nejasnost, nebo prostou interpretaci.*“⁵⁰

Uplatnění queer teorie ve filmové teorii se odehrává na několika úrovních a může být sledováno z několika úhlů pohledu. O jaké perspektivy jde, může naznačit dříve zmiňovaná snaha definovat, jaký typ filmů vlastně lze považovat za „queer“.⁵¹

⁵⁰ BRONSKI, Michael. *From The Celluloid Closet to Brokeback Mountain: The Changing Nature of Queer Film Criticism*. [online] Dostupné z WWW: <http://www.cineaste.com/articles/changing-nature-of-queer-film-criticism.htm>

⁵¹ Velmi podrobný výčet různých významů označení queer v úvodu ke své knize *Flaming Classics* podává Alexander Doty. Dovolím si uvést zde celý seznam, neboť se zdá být velmi přínosným. „Queer/Queerness se užívá: 1. Jako synonymum pro gay, lesbický nebo bisexuální. 2. Různými způsoby jako zastřešující termín. a) dávací dohromady lesby a/nebo gaye a/nebo bisexuály s malou nebo žádnou pozorností věnovanou jejich rozdílnosti (podobně jako použití termínu „gay“ zahrnující lesby, gay muže, někdy i bisexuály, transsexuály, transgendery) b) k popsání škály distinktivních neheterosexuálních pozic, které jsou navzájem v juxtapozici c) k označení takových překrývajících se oblastí mezi lesbickými a/nebo gay a/nebo bisexuálními a/nebo dalšími neheterosexuálními pozicemi. 3. K popisu neheterosexuálních prací (děl), pozic, slastí a čtení lidí, kteří nesdílejí stejnou „sexuální orientaci“, jako tu obsaženou v textu, který produkují nebo přijímají (např. heterosexuální odborník může dělat queer práci, pokud píše odborný článek o filmu Guse Van Santa *My Own Private Idaho*, nebo někdo, kdo je gay, může mít queer rozkoš z dívání se na lesbický film *Desert Hearts*). 4. K popisu jakéhokoliv nenormativního vyjádření genderu, i takového spojeného s heterosexuální. 5. K popisu neheterosexuálních věcí/objektů, které nelze jasně označit jako gay, lesbické, bisexuální, transsexuální nebo transgenderové, ale které naznačují nebo narážejí na jednu nebo více z těchto kategorií, často ve vágním, matoucím, nekoherentním způsobu/stylu (např. *Buffalo Bill* v *Silence of the Lambs*, postava *Katherine Hepburn* v *Sylvii Scarlett*). 6. K popisu takových aspektů diváctví, kulturních čtení, produkce a textového kódování, jež se zdají ustavit takové prostory, které nejsou popisovány ani nepatří k chápání kategorií genderu a sexuality jako heterosexuální, gay, lesbický, bisexuální, transsexuální nebo

Nejde přitom jen o LGBT tematiku, která se ve filmu nějakým způsobem prezentuje, ale i na různé způsoby čtení atd. Někteří filmoví vědci a vědkyně poukazují na fakt, že i určité filmové žánry a jejich strukturu lze taktéž vnímat jako queer (jde zejména o muzikál, animovaný film, horor či film noir).⁵²

transgender, jako queerness je zde zavedeno něco mimo chápání genderu a sexuality, ne výsledek vágního a matoucího kódování nebo pozic (rval bych se za to, že film *Flaming Creatures* Jacka Smithe je queer avantgardní film podle této definice.) DOTY, Alexander. *Flaming Classics: Queering the Film Canon*. London; New York: Routledge, 2000. s. 6-7.

⁵² BENSHOFF, Harry. (Broke) Back to Mainstream. *Queer Theory and Queer Cinemas Today*. In BUCKLAND, Warren. *Film Theory and Contemporary Hollywood Movies*. London: Routledge, 2009. s. 197.

3 Queer filmová a televizní produkce Spojených států amerických od roku 1990 po současnost

Kinematografie a televizní produkce se navzájem v mnohém podobají, ale zároveň se od sebe velmi odlišují. Obě mají charakter audiovizuálního média a sdílejí mnoho společných charakteristik a kódů, zároveň se vzájemně ovlivňují ve využívání různých postupů. Dalo by se říci, že obě tato média mají poměrně široký záběr, co se týče počtu diváků a divaček.⁵³ Ovšem je třeba upozornit, že zasahují naprosto jiná publika. Cesta filmu je přitom o dost složitější. Cesta filmu (ať už jsou hollywoodského, nebo z nezávislé produkce) vede ve většině případů nejdříve do kinodistribuce, později na DVD a po uplynutí určitého času do televize. Televizní produkce je přímá, vzhledem ke způsobům přenosu jejích textů k divákům a divačkám. Filmy tedy mají z důvodů, které zde byly zmíněny, mnohem specifitější a zároveň homogennější publika než televizní vysílání, neboť diváci a divačky určité filmy cíleně vyhledávají. Televize má oproti tomu širší a různorodější publika než filmová produkce. Televize je často označována jako rodinné médium, dostupné pro všechny, je součástí téměř každé domácnosti a podílí se na jejím chodu. Z toho důvodu má mnohem přísnější pravidla pro vysílání určitých obsahů, zejména co se týče zařazování témat, která jakkoliv „narušují“ pravidla heteronormativní společnosti (např. LGTB tematika)⁵⁴. Toto tvrzení lze doložit na velmi pozvolném nástupu LGBT tematiky do televizního vysílání a zejména na zobrazování milostných nebo partnerských vztahů osob stejného pohlaví. Rozdílný je také způsob sledování filmu a televize. Zatímco televizní vysílání je v podstatě intimní záležitostí, odehrávající se v soukromí (opomineme-li sledování TV na veřejných místech, jako jsou bary, restaurace apod.), kdežto sledování filmu v kině je spíše společenskou událostí.

⁵³ Na následující webové adrese lze zjistit, jakou sledovanost má ten který americký televizní pořad: www.tvbythenumbers.com Srovnáme-li tato čísla s tržbami kin, rozdíl je jasně patrný. Ještě výraznější rozdíl je ovšem v návštěvnosti filmů s LGBT tematikou. Benschoff s Griffinem jako příklad předkládají gay romantickou komedii *Mambo Italiano* (Moje divoká italská svatba, rež. Émile Gaudreault, 2003), která v Americe vydělala mezi 1 – 2 miliony dolarů, přičemž tržby za podobné „heterosexuální“ snímky se pohybují v řádech desítek milionů. Často bývá uváděno, že mnoho gayů a leseb svou orientaci tají, a proto je pro ně veřejná návštěva kina nepřijatelná. (BENSCHOFF, Harry. M. – GRIFFIN, Sean. *Queer images : a history of gay and lesbian film in America*. Lanham: Rowman & Littlefield Publishers, Inc., 2006. s. 281.). V tomto ohledu představuje soukromí domova s televizní obrazovkou „bezpečné“ řešení.

⁵⁴ Na televizní vysílání v USA dohlíží FCC (Federal Communication Commission), přičemž jedním z úkolů FCC je zabránit zobrazování „obscenností“ ve vysílání.

Harry Benshoff a Sean Griffin vidí budoucnost zařazování rozmanitějších identit právě v televizním vysílání. „Je pravděpodobné, že televize odvedla mnohem lepší práci v přinášení queer postav a queer témat do mainstreamové Ameriky, zvláště divákům a divačkám, kteří by nikdy nešli na hollywoodský film o queer lidech (natož na nezávislý). Co se týče čistě čísel, určitě je víc gayů a leseb v televizi než na plátnech multiplexů; queer lidé v televizi zároveň začínají být různější a komplikovanější, zvláště ti, kteří se objevují na placených kabelových a předplacených kanálech.“⁵⁵ Dokladem jejich tvrzení by snad mohly být seriály jako *Queer as Folk* nebo *The L Word*, které byly vysílány dostatečně dlouho, aby mohly představit velké množství různých postav, stejně jako se mohly věnovat různorodým tématům, která se pojí s LGBT subkulturami.

3.1 Stručný historický přehled zobrazování LGBT tematiky v americké kinematografii

Homosexualita byla zobrazována v kinematografii už od jejího samého počátku. Velmi se ovšem lišil způsob, jakým byly homosexuální témata, postavy a vztahy v hollywoodských filmech reprezentovány. V klasické hollywoodské éře se na plátnech explicitní obrazy gayů a leseb v podstatě nevyskytovaly. Hollywoodské produkce této doby podporovala heterosexistické uspořádání společnosti, podstatnou součástí téměř všech hollywoodských žánrů. Pokud se ve filmech objevily nějaké homosexuální postavy, jednalo se nejčastěji o nedůležité vedlejší postavy. Ačkoliv se tu a tam vyskytla nějaká výjimka, jako byl např. snímek *A Florida Enchantment* (rež. Sidney Drew, 1914) o pilulkách, které dokážou změnit pohlaví. Homosexualita byla navíc v průběhu první poloviny dvacátého století ve filmech kódovaná a jednalo se spíše o implicitní vyobrazení, proto je označována pojmem „konotativní homosexualita“. Využívány byly i tradiční výše zmiňované stereotypy – homosexuální muž byl zobrazován jako přehnaně zženštilý muž (sissy) a lesbická žena nejčastěji jako mužatka.

⁵⁵ BENSHOFF, Harry, GRIFFIN, Sean. *Queer Images: A History of Gay and Lesbian Film in America*. Lanham: Rowman & Littlefield Publishers, Inc., 2006. s. 263.

Po zavedení Hayesova autocenzurního Produkčního kodexu v roce 1934, který filmová studia víceméně dobrovolně přijala a který předepisoval, co a jakým způsobem může být v kinematografii zobrazováno, se homosexualita (v Kodexu pod označením „sexuální perverze“ přísně zakázána⁵⁶) stala ještě nebezpečnějším tématem než kdy předtím. Produkční kodex se v průběhu svého trvání postupně proměňoval a stával se čím dál tím méně striktním v dodržování všech pravidel. V padesátých letech se objevilo několik snímků, které se zabíraly homosexualitou z hlediska psychologie nebo jako společenský problém, vyjadřovaly znepokojení americké společnosti nad tímto tématem (např. *Tea and Sympathy*, rež. Vincente Minelli, 1956). V roce 1961 bylo dovoleno zobrazování homosexuality, ale pod podmínkou, že bude zobrazena „opatrně, diskrétně a umírněně“.⁵⁷ Přičemž je třeba upozornit, že v této době byla homosexualita všeobecně považována za nemoc nebo častěji za zvrácenost. V šedesátých letech vzniklo několik snímků s explicitnější homosexuální tematikou, jako byly např. filmy *Advise and Consent* (rež. Otto Preminger, 1962), *The Children Hour* (Dětská hodinka, rež. William Wyler, 1962) nebo *The Sergeant* (rež. John Flynn, 1968), které toto vidění často podporovaly, i když oproti minulým dekadám se přece jen proměnily. V roce 1968 přestal platit Produkční kodex, neboť jej producenti postupně přestali dodržovat a MPAA (Motion Pictures Association of America) přestala jeho dodržování vyžadovat. Produkční kodex byl poté nahrazen ratingovým systémem, který platí v pozměněné podobě dodnes.⁵⁸

Během sedmdesátých let se homosexualita stávala stále viditelnější a pomalu i společensky lépe přijímanou. Mezi nejcitovanější snímky, které se zaměřovaly na homosexuální tematiku, patřil film natočený podle slavné divadelní hry *The Boys in the Band* (Kluci z party, rež. William Friedkin, 1970), jenž pojednával o partě homosexuálních kamarádů a byl prvním filmem, kde patřily všechny hlavní postavy k homosexuální menšině, nebo snímek *Cabaret* (Kabaret, rež. Bob Fosse, 1972) o

⁵⁶ Dokumentární pořad: *The Celluloid Closet*. Rež. Epstein, R. – Friedman, J., 1995.

⁵⁷ GRANT, Barry Keith. (ed.) Schirmer Encyclopedia of Film (Vol. 1 – 4). Schirmer Reference, 2006. s. 280.

⁵⁸ Různorodější zobrazování gayů a leseb se projevovalo ve filmech vzniklých mimo Hollywood. Mezi významné režiséry a režisérky, kteří se zabývali reprezentacemi minoritních sexuálních identit, patřil např. americký experimentální režisér Kenneth Anger se svými snímky *Fireworks* (1947), *Scorpio Rising* (1964). Mezi další avantgardní filmaře zobrazující queer ženy a muže můžeme zařadit Jacka Smithe a jeho *Flaming Creatures* (1963) nebo Andyho Warhola s filmy *Couch* (1964) či *Lonesome Cowboys* (1968). V sedmdesátých letech se objevilo několik nových lesbických feministických filmařek, mezi které patřila kupříkladu Barbara Hammer (např. *A Gay Day*, *Sisters!* z roku 1973, *Sappho* z roku 1978 apod.), Greta Schiller (např. *Greta's Girls*, 1978) nebo Jan Oxenberg (např. *Home Movie*, 1973).

milostném trojúhelníku mezi dvěma muži a jednou ženou. V roce 1977 vznikly první významné dokumenty reagující na anti-LGBT aktivismus *Gay U.S.A.* a *Word Is Out*. V tomto roce také vznikl dodnes nejvlivnější filmový festival zaměřený na snímky s LGBT tematikou San Francisco International Lesbian and Gay Film Festival, kde byly promítány jak americké, tak zahraniční filmy. Následně začaly vznikat LGBT filmové festivaly po celém světě (např. v Londýně, New Yorku, Sydney, Torontu), které byly důležité nejen z důvodu zvýšení vizibility sexuálních minorit a jejich různorodé reprezentace.

Na počátku osmdesátých let vzniklo několik snímků, v nichž se na plátna vrátila postava psychopatického homosexuálního/transgender vraha, jednalo se např. o *Dressed to Kill* (Oblečen na zabíjení, rež. Brian De Palma, 1980) nebo *Cruising* (Na lovu, rež. William Friedkin, 1981)⁵⁹. V této době ale zároveň začaly vznikat snímky, v nichž se tvůrci snažili nabídnout „pozitivní“ obrazy gayů a leseb, takové filmy, které vždy nekončily násilnou smrtí hlavních hrdinů, jakými byly např. *Making Love* (rež. Arthur Hiller, 1982), *Personal Best* (rež. Robert Towne, 1982) nebo *Desert Hearts* (rež. Donna Deitch, 1985). Postupující trend výraznějšího vřazování LGBT tematiky do hollywoodské produkce byl opět narušen krizí způsobenou objevením nemoci AIDS. Filmoví tvůrci k této krizi zaujali různé přístupy, jedni volili melodramatický způsob vyprávění (např. *Longtime Companion/Společník na dlouhé trati*, rež. Norman René, 1990 nebo *Philadelphia/Philadelphia*, rež. Jonathan Demme, 1993), jiní volili spíše experimentálnější, konfrontační postoj.

⁵⁹ Snímek *Cruising* (rež. William Friedkin, 1980) pojednává o newyorské sériovém vrahovi, který si své oběti vybírá mezi gay subkulturou. Al Pacino zde představuje detektiva, který se infiltruje do gay „podsvětí“ spojeného se S&M, aby vraha odhalil. Natáčení snímku i jeho premiéru provázely velké protesty aktivistů a aktivistek bojujících za práva gayů, kteří odsuzovali zejména spojení homosexuality s „negativními“ zobrazováními některých sexuálních praktik a spojení homosexuality s vražednými, násilnými tendencemi. (např. *The Celluloid Closet*. Rež. Epstein, R. – Friedman, J., 1995.)

3.2 New Queer Cinema

To, co nyní nazýváme termínem ‚Queer New Wave‘ nebo mnohem častěji ‚New Queer Cinema‘, označuje soubor snímků, které se objevily na počátku devadesátých let dvacátého století.⁶⁰ Termín, jehož autorkou je kritička B. Ruby Rich, byl poprvé použit v roce 1992 v britském filmovém časopisu *Sight and Sound* a později v americkém *Village Voice*. Rich tímto termínem pojmenovala několik snímků, jež se objevily na filmových festivalech, jako byly Sundance Film Festival a filmové festivaly v Torontu a Berlíně, kde zaznamenaly nejen velký divácký zájem, ale i pozitivní kritické ohlasy. Mezi exemplární příklady přitom uváděla snímky *Swoon* (1991) od Toma Kalina, *Poison* (Jed, 1991) Todda Haynese, *The Living End* (1992) od Gregga Arakiho a film Christophera Muncha *The Hours and the Times* (1992).

Tento trend už dříve zaznamenal filmový kritik z časopisu *Village Voice* Karl Soehnlein, když napsal, že „...objevující se zástup filmařů užívá provokativní látku pro své filmy – transgresi, překračování genderu a drsný aktivismus – aby vytvořili vyzývající vize sexuální identity“.⁶¹ Snímky New Queer Cinema byly charakteristické svým nesmlouvavým, přímým pohledem na sexualitu. Tvůrci a tvůrkyně v nich kombinovali stylistické prvky videí, jež natáčeli AIDS aktivisté, avantgardy, ale i hollywoodských filmů, přičemž se snažili tradiční narativní formy posledně jmenovaných nabourat. „*New Queer Cinema často zpochybňuje esencialistické modely identity a ukazují, jak jsou termíny ‚gay‘ a ‚lesba‘ nedostačující, když se snažíme definovat skutečnou lidskou životní zkušenost. New Queer Cinema současně čerpá z minimalismu a výstřednosti, přivlastnění a pastiše, míšení Hollywoodu a avantgardy a dokonce mixu fikčního a dokumentárního stylu.*“⁶²

Cílem filmařů a filmařek hnutí New Queer Cinema bylo vyhnout se politicky korektním a nově povinně pozitivním zobrazováním gayů a leseb ve prospěch

⁶⁰ Už v letech 1985 – 1986 se na GL filmových festivalech objevilo několik snímků, které kritik časopisu *Village Voice* Richard Goldstein označil termínem ‚Gay New Wave‘. Patřily mezi ně snímky *Desert Hearts* od Donny Delitch z roku 1985, *Parting Glances* (1986) Billa Sherwooda, *Mala Noche* z roku 1985 od Guse Van Santa a film *Buddies* (1985) režiséra Arthura Bressana Jr., který byl prvním celovečerním snímkem o AIDS (HAGGERTY, George E. - BEYNON, John - EISNER, Douglas (eds.) *Gay histories and cultures: an encyclopedia*. New York: Garland Publishing Inc., 2000. s. 496., GRANT, Barry Keith. (ed.) *Schrimer Encyclopedia of Film* (Vol. 1 – 4). Schirmer Reference, 2006. s. 281 – 282.)

⁶¹ SOEHNLEIN, Karl. *Homo Movies*. In *Village Voice*. 11. září 1990, s. 66.

⁶² GRANT, Barry Keith. (ed.) *Schrimer Encyclopedia of Film* (Vol. 1 – 4). Schirmer Reference, 2006. s. 284.

složitějšího chápání genderu a sexuality, k němuž svými díly provokovali. Využíváním různých stylů a postmodernistických myšlenek (zejména co se týkalo překračování pevně daných kategorií, ať už v nahlížení na lidskou identitu, nebo v chápání žánrů) si hnutí New Queer Cinema vysloužilo označení ‚Homo Pomo‘. „Nedostatek úcty pro vládnoucí soubor pravidel, např. formu nebo obsah, linearitu nebo soudržnost samozřejmé pro Hollywood, mají mnoho společného s postmodernismem.“⁶³ Mezi filmy, které bývají zařazovány do New Queer Cinema, patří mimo jiné *Paris is Burning* (Jennie Livingston, 1990), *Tongues Untied* (Marlon Riggs, 1990), *Young Soul Rebels* (Isaac Julien, 1991). Dále pak *Edward II* režiséra Dereka Jarmana (1991), *Khush* od Pratibhy Parmar z roku 1991 a *Zero Patience* (John Greyson, 1993). K filmařům a filmařkám radícím se k hnutí New Queer Cinema patří dále např. Cecilia Dougherty, Su Friedrich a Monica Treut. Z tohoto výčtu je tedy jasné, že do hnutí nepatří jen američtí tvůrci a tvůrkyně. Navíc je třeba upozornit na to, že zmiňovaní režisérky a režiséři a producentky Christine Vachon a Andrea Sperling stáli v začátcích toho, co sice vypadalo jako hnutí, ale co nebylo jako hnutí nikdy zamýšleno, což podporuje fakt, že neexistoval žádný manifest ani jasně daná pravidla či preferovaný žánr. „Ty filmy, poukazuje Rich, měly společných jen málo estetických nebo narativních strategií, ale zdá se, že to, co sdílejí, je postoj. Považovala je za ‚neuctivé‘ a ‚energetické‘ a podle J. Hoberman, jsou jejich protagonisté ‚hrdě asertivní‘. Rozhodně je to, co tuto skupinu spojuje, se dá, myslím, nejlépe popsat jako vzdor.“⁶⁴

Tento vzdor se podle Michel Aaron projevuje v několika úrovních, které pomohou osvětlit základní rysy New Queer Cinema. Jako první uvádí fakt, že tyto snímky se zaměřují na marginalizované skupiny lidí, a to nejen na gaye a lesby, ale i na příslušníky a příslušnice tzv. dvojitých minorit (např. etnických a sexuálních atd.) a dále i na transgenderovou subkulturu. Zadruhé, tvůrci a tvůrkyně necítí potřebu se ve svých filmech za něco omlouvat. Jejich protagonisté a protagonistky příslušejí často k nižší třídě, nezdědka jsou společenskými outsidersy nebo jsou součástí podsvětí. A zatřetí, část snímků se odehrává v historickém prostředí, přičemž režiséři a režisérky ve svých filmech vzdorují homofobní minulosti. A nakonec, mnoho filmů hnutí se zabývá smrtí. Protagonisté se v nich vyrovnávají nebo lépe řečeno vzdorují smrti spojené s nemocí AIDS. Právě tento postoj byl na svou dobu neobvykle „radikální“.

⁶³ AARON, Michele. New Queer Cinema. In WILLIAMS, Linda R. – HAMMOND, Michael. *Contemporary American Cinema*. Berkshire; New York: Open University Press, 2006. s. 400.

⁶⁴ Tamtéž s. 399.

V průběhu devadesátých let ale New Queer Cinema ztratila svůj radikální společenskokritický osten a přiblížila se mainstreamové filmu⁶⁵, když se vřadila do nezávislé vlny snímků označujících se „indie“. Lesbické a gay tvůrci a tvůrkyně začali nabízet „příjemnější“ snímky, které spíše než aby byly politicky angažované, začaly narušovat tradičně pojímané chápání „heterosexuálních“ žánrů, jako byla např. romantická komedie. V následujících letech se objevilo několik filmů inspirovaných poetikou New Queer Cinema, které někteří kritici a kritičky ještě řadí k hnutí a jiní nikoliv, např. *Go Fish* (Malá ryba taky ryba, 1994) od Rose Troche, *Bar Girls* (1994) Marity Giovanni, *Jeffrey* (Jeffrey, 1995) od Christophera Ashleyho, *The Incredibly True Adventures of Two Girls in Love* (Neuvěřitelně pravdivé dobrodružství dvou zamilovaných dívek, 1995) od Marie Maggenti, *The Watermelon Woman* (1996) Cheryl Duney nebo *All Over Me* (1997) Alexe Sichela a mnoho dalších. Benschhoff upozorňuje na to, že ačkoliv se většina gay a lesbické nezávislé filmové produkce stala mnohem umírněnější oproti tvorbě New Queer Cinema, což mnohé kritiky a kritičky vedlo k domněnkám, že impulsy, které vyslala New Queer Cinema, jsou mrtvé nebo skomírající, některé současné filmy dokazují, že tomu tak není (např. *Hedwig and the Angry Inch/Hedwig a Angry Inch/Hedwiga a Angry Inch* z roku 2001 od Johna Camerona Mitchella nebo *Monster/Zrůda*, 2003 od Patty Jenkins).

*„Dopad New Queer Cinema na mainstreamovou kinematografii lze vyměřit nejen z hlediska přívalu lesbických a gay režisérů a režiserek nebo ‚vzdorným‘ charakterem queer témat, ale i z hlediska konsenzuálního diváckého flirtování s genderovou a sexuální nejasností některých z nejoblíbenějších populárních textů.“*⁶⁶ Aaron pokračuje v tom smyslu, že New Queer Cinema jednoduše neotevřela prostor pro „přiznání“ homosexuality, ale spíše odhalila uvědomění si faktu, že v jádru diváctví vždy byla. Dokladem toho, jakým způsobem se v průběhu devadesátých let proměnila tvorba některých nezávislých filmařů a filmařek New Queer Cinema, je tvorba Todda Haynese.

⁶⁵ Jak poznamenala kritička B. Ruby Rich: „Od začátku byl termín New Queer Cinema úspěšnější především pro označení okamžiku než hnutí. Bylo určeno pro vyjádření nárazu nového typu filmování a tvorby videa, které byly svěží, kousavé, nízkorozpočtové, vynalézavé, nesmlouvavé, sexy a stylisticky odvážné.“

⁶⁶ AARON, Michel. *The New Queer Spectator*. In AARON, Michel. *New Queer Cinema: A Critical Reader*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2004 s. 187.

3.2.1 Todd Haynes

Todd Haynes patří mezi komerčně nejméně úspěšnější tvůrce New Queer Cinema, přičemž jeho filmy jsou přímo ukázkové příklady tvorby hnutí New Queer Cinema. Ve svých dílech využívá, kombinuje a paroduje klasické hollywoodské žánry (např. melodrama Douglase Sirka), přičemž zařazením queer tematiky podřívá společenské normy, jež jsou v nich prezentovány. Haynes svou vysoce stylizovanou tvorbou částečně odpovídá na otázku, co je to queer film, když prohlašuje že „...*existuje mnoho filmů s gay náměty – jako *Longtime Companion* nebo *Making Love* – které jsou formálně velmi heterosexuální a nezpochybňují dominantní způsoby zobrazování světa. A některé filmy od Hitchcocka nebo Sirka, jež mají divný, zvrácený komplex úhlů pohledu, které mohou být více gay než většina filmů s gay tematikou – protože přicházejí z perspektivy outsidera a mění to, jak se díváte na svět.*“⁶⁷ Jeho první celovečerní snímek tento přístup zcela potvrzoval.

Ve filmu *Poison* (Jed) z roku 1991 se Haynes postavil normativním pravidlům heterosexuální společnosti, tím že dekonstruuje dichotomie normální a nenormální, uvnitř a vně, homosexuální a heterosexuální, podřízený a dominantní atd. Snímek se skládá ze tří vzájemně propletených příběhů nazvaných Homo, Horror a Hero, v nichž Haynes kritizuje normy spojené se sexualitou, genderem, ale i všeobecným řádem. Sexuálně nejexplicitnější část Homo se odehrává někdy na začátku dvacátého století ve vězení, kde mezi vězni panuje hierarchie založená na podřízené/dominantní sexuální roli. Haynes se přitom v této povídce nechal inspirovat Jeanem Genetem. Pozornost je soustředěna na (milostný) příběh dvou vězňů Johna a Jacka, který je zakončen brutálním znásilněním, v němž si aktéři vymění role, čímž Haynes naznačuje, jakým způsobem je ovlivněno chápání normality/abnormality, homosexuality/heterosexuality, lásky/nenávisti, subordinace/dominance atd. v různých kontextech (v tomto případě v kontextu vězení). V povídce Horror se pro změnu věnuje vědci, který se snaží objevit to, co pohání lidskou sexuální touhu. Nakonec se mu skutečně podaří látku eliminovat a izolovat do kapalné formy, ale v zápětí ji omylem vypije a následkem toho je fyzicky znetvořen. Je nařčen, že způsobil šíření zvláštní sexuální nákazy (AIDS?) a stává se společenským vydědencem, který je vyloučen z „normální“ společnosti, a v závěru se

⁶⁷ Cit. v BENSHOFF, Harry. M. – GRIFFIN, Sean. *Queer images : a history of gay and lesbian film in America*. Lanham: Rowman & Littlefield Publishers, Inc., 2006. s. 228.

rozhodne spáchat sebevraždu. Haynes tady opět naznačuje, jakým způsobem se společnost vyrovnává s abnormalitou, čím jsou tvořeny hranice mezi pozicí uvnitř a vně společnosti. Třetí povídka s názvem Hero vypráví o sedmiletém genderově nepřizpůsobivém chlapci Richym, který zabije svého otce, aby ochránil matku, a poté odletí oknem. Příběh je vyprávěn pozpátku a Haynes zvolil dokumentární styl. Hlavním tématem je tu znovu společenská nepřizpůsobivost, Richyho odlišnost (homosexualita), kvůli které je vylučován z kolektivu.

Myšlenky queer teorie, kritika společnosti a její zdánlivé normativity jsou náměty další tvorby Todda Haynese. Ať už se jedná o snímek *Safe* (1995), v němž hlavní hrdinka trpí zvláštní nemocí, která ji izoluje od okolního světa (a je alegorií AIDS), nebo o film *Velvet Goldmine* (Sametová extáze, 1998), v němž se autor zaměřuje na éru glam rocku v Londýně sedmdesátých let, dobu sexuální neurčitosti, kde jednotlivé postavy procházejí vztahy s muži i ženami, aniž by cítily nutnost se nějak identifikovat. Snímek, který způsobem natáčení evokuje melodramata z padesátých let, *Far from Heaven* (Daleko do nebe, 2002) odhaluje, co se skrývá za fasádou zdánlivě normální a fungující americké rodiny a zaměřuje se na témata, která byla v té době tabu – na mezirasový romantický vztah a homosexualitu. V biografickém snímku o americkém zpěvákovi Bobu Dylanovi *I'm not There* (Beze mě: Šest tváří Boba Dylana, 2007) znovu ukazuje konstruovaný charakter identity, neboť Boba Dylana si tu v různých etapách jeho života zahrálo šest lidí, včetně jedné ženy.

Na příkladu tvorby Todda Haynese lze ukázat, jak je možné chápat film jako „queer“, aniž by se nutně musel explicitně odkazovat na LGBT tematiku. Jeho stanoviska a přesvědčení, která jsou naprosto zjevná ve filmech *Poison* (Jed) nebo *Velvet Goldmine* (Sametová extáze), jsou implicitně přítomná ve všech jeho filmech od krátkého snímku *Superstar: The Karen Carpenter Story* z roku 1987 až po jeho zatím poslední snímek *I'm not There* (Beze mě: Šest tváří Boba Dylana), který natočil o dvacet let později.

3.3 Hollywood a nezávislý film od devadesátých let po současnost

V reakci na New Queer Cinema se i Hollywood začal otvírat novým tématům spojeným s liberálnějším postojem k sexualitě a začaly vznikat filmy jako např. *Three of Hearts* (Srdcová trojka, rež. Yurek Bogayevicz, 1993) nebo *Threesome* (Švédská trojka, rež. Andrew Fleming, 1994), které ovšem většinou končily znovupotvrzením heterosexuality jako dominantní sexuální orientace. Tyto snímky ovšem nezaznamenaly větší úspěch, ujaly se spíše ty, které reflektovaly sociální problémy spojené s homosexualitou. Nejznámějším byl film *Philadelphia* (Philadelphia, rež. Jonathan Demme, 1993) v hlavní roli s Tomem Hanksem, který za roli právníka Andyho trpícího AIDS získal Oscara a měl velký podíl na úspěchu filmu. Snímek měl velký vliv na americkou společnost, zejména co se týkalo zvýšení obeznamenosti veřejnosti s nemocí AIDS. Objevilo se i několik komediálních děl soustřeďujících se na dragové královny (*To Wong Foo, Thanks for Everything, Julie Newmar/Tři muži v neglizé*, rež. Beeban Kidron, 1995 nebo slavnější *The Birdcage/Ptačí klec*, rež. Mike Nichols, 1996, natočený podle divadelní hry). V devadesátých letech se představil nový typ postavy – gay kamarád hlavní hrdinky, z něhož se postupem času stalo už klišé, např. ve filmech *My Best Friend's Wedding* (Svatba mého nejlepšího přítele, rež. P. J. Hogan, 1997), *The Object of My Affection* (Objekt mé touhy, rež. Nicholas Hytner, 1998), *The Next Best Thing* (Příští správná věc, rež. John Schlesinger, 2000). Pokračovala i linie filmů různých žánrů s tematikou AIDS (*Jeffrey/Jeffrey*, rež. Christopher Ashley, 1995, *It's My Party/Poslední večírek*, rež. Randal Kleiser, 1996, *The Trip*, rež. Miles Swain, 2002 nebo *The 24th Day/24. den*, rež. Tony Piccirillo, 2004). Objevily se i takové filmy, které přetvářely klasické žánry – např. romantické komedie. Tyto komedie natáčeli jak hollywoodští, tak nezávislí filmaři a filmařky (*Wedding Banquet/Svatební hostina*, rež. Ang Lee, 1993, *Bar Girls*, rež. Marita Giovanni 1994, *Love! Valour! Compassion!/Pánská jízda*, rež. Joe Mantello, 1997, *In & Out/Svatba naruby*, rež. Frank Oz, 1997, *Billy's Hollywood Screen Kiss*, rež. Tommy O'Haver, 1998, *Better Than Chocolate*, rež. Anne Wheeler, 1999, *But I'm a Cheerleader*, rež. Jamie Babbit, 2000, *The Broken Hearts Club: A Romantic Comedy/Klub zlomených srdcí*, rež. Greg Berlanti, 2000 nebo *All Over the Guy*, rež. Julie Davis, 2001). Hollywoodské filmy ovšem většinou žádným způsobem

nenarušovaly heteronormativní pravidla společnosti, jejich hrdinové a hrdinky jsou gayové a lesby se stálou homosexuální identitou. Důraz je kladen na neútočnou asimilační politiku, přičemž homosexuální postavy jsou v nich nahlíženy heterosexuální perspektivou. Za queer by se dalo označit pár filmů, které pracují s konceptem sexuality jako něčeho fluidního – např. snímek *Chasing Amy* (Hledám Amy/Zoufalec, rež. Kevin Smith, 1997) nebo *Kissing Jessica Stein* (Líbat Jessicu Steinovou, rež. Charles Herman-Wurmfeld) z roku 2002, kde se objevují protagonistky, jejichž sexuální identita by se dala označit jako nestabilní.

Natočeno bylo i několik biografických filmů, které odhalovaly životy queer osobností, jako byly např. *Gods and Monsters* (Bohové a monstra, rež. Bill Condon, 1998) o sklonku života slavného režiséra klasických hollywoodských hororů Jamese Whala, *Before Night Falls* (Než se setmí, rež. Julian Schnabel, 2000) vycházející z životních osudů kubánského básníka Reinalda Arenase, *Frida* (Frida, rež. Julie Taymor, 2002) o mexické výtvarnici Fridě Kahlo, duševně silné ženě, která v průběhu svého života prošla několika vztahy jak s muži, tak se ženami, snímek *Kinsey* (Kinsey, rež. Bill Condon, 2004) pojednávající o americkém entomologovi Alfredu Kinseym, který ve třicátých letech prováděl výzkum sexuálního chování Američanů, nebo film *Capote* (Capote, rež. Bennett Miller, 2005), který vypráví o vzniku slavné knihy amerického spisovatele Trumana Capota *Chladnokrevně*. Na přelomu tisíciletí se začaly vznikat filmy, které byly queer svým tématem i/nebo stylovým zpracováním, mezi takovéto snímky patří *The Talented Mr. Ripley* (Talentovaný pan Ripley, rež. Anthony Minghella, 1999), *Being John Malkovich* (V kůži Johna Malkoviche, rež. Spike Jonze) z roku 1999 nebo *The Hours* (Hodiny) z roku 2002. Tento snímek režírovaný Stephanem Daldrym se skládá ze tří tematicky propojených příběhů, přičemž se zaměřuje na jeden den ze života tří žen z různých míst a různého času (všechny tři příběhy spojuje kniha Virginie Woolf *Mrs. Dalloway*). Díky těmto snímkům se queer tematika dostala do mainstreamové oblasti, neboť neušly pozornosti Americké filmové akademie a mnohé z nich získaly cenu/y Oskar. To platí i o dvou patrně nejvýznamnějších queer filmech, které znovuoživily zájem o „queer“ témata a rozvířily dlouhotrvající diskuze mezi odborníky a odbornicemi, stejně jako mezi samotnými diváky a divačkami, *Boys don't Cry* (Kluci nepláčou, rež. Kimberley Peirce, 1999) a *Brokeback Mountain* (Zkrocená hora, rež. Ang Lee, 2005). Tyto snímky mají

v současné queer filmové tvorbě zásadní postavení, a proto se jim v následujících oddílech budu věnovat trochu detailněji.

3.3.1 Boys don't Cry (Kluci nepláčou)

Myšlenkami queer teorie, zejména pak teorií Judith Butler o performativitě genderu a sexuality, je ovlivněn snímek z roku 1999 *Boys Don't Cry*/Kluci nepláčou⁶⁸ režírovaný Kimberly Peirce a produkovány Christine Vachon (producentkou filmů New Queer Cinema). Peirce zpracovala skutečný životní příběh Teeny Brandon/Brandona Teeny, mladého transgendera, který se nachází v životní etapě před operativní změnou pohlaví z ženy na muže (female to male, FtM). Brandon tedy vystupuje a chová se jako muž. Když je jeho „skutečná“, tedy ženská identita odhalena partou mužů, do níž byl předtím Brandon přijat, je brutálně znásilněn a následně zavražděn. Snímek, který jako jeden z mála, přinesl na plátna kin příběh o transgender postavě, který komplikuje pohled na všeobecné chápání genderu a sexuality, přičemž jeho úspěch (představitelka hlavní role Hilary Swank získala za svůj výkon Oscara) „bezpochyby pomohl rozšířit povědomí o transgender lidech ‚průměrné‘ Americe.“⁶⁹

Queer teorie se snaží o dekonstrukci a odmítnutí jakýchkoliv přesně vymezených kategorií sexuálních kategorií, které jsou konstruovány společností (tedy lépe řečeno heteronormativní společností). Podle tohoto konceptu jsou pevně stanovené kategorie nedostatečné, neboť někteří jedinci nepatří ani do jedné, patří do více genderových/sexuálních kategorií najednou nebo během svého života projdou několika navzájem se vylučujícími pozicemi. To je i případ Brandona Teeny, který zároveň obývá kategorie žena i muž, jež jsou ovšem binárními opozicemi (jednu biologicky a jednu společensky). Tímto způsobem snímek odhaluje společenskou konstruovanost genderové identity a zároveň poukazuje na performativní charakter genderu, neboť Brandon tak zdařile „hraje“ muže, že je za něj všeobecně pokládán. Stejně tak poukazuje na performativitu genderu, v Brandonově případě mužství, množství

⁶⁸ V roce 1998 natočily Susan Muska a Greta Olafsdottir dokumentární snímek o Brandovi a událostech, které předcházely jeho brutálnímu znásilnění a zavraždění, *The Brandon Teena Story*. Ve snímku autorky použily existující materiál, jako byly fotografie, nahrávky atd., a dosáhly tak ještě přesvědčivějšího dojmu.

⁶⁹ BENSHOFF, Harry. M. – GRIFFIN, Sean. *Queer images : a history of gay and lesbian film in America*. Lanham: Rowman & Littlefield Publishers, Inc., 2006. s. 281.

propriet, které z něj „dělají“ muže. Brandon přijímá a „přehrává“ genderovou roli heterosexuálního muže napodobováním a důsledným dodržováním toho, co je v naší společnosti považováno za typicky mužské. V příběhu transgender postavy je koncept performativity genderu zcela očividný, obzvláště proto, že transgenderi se snaží naplnit a většinou naplňují stereotypní představy o genderové roli opačného pohlaví, než je jejich biologické, velmi důsledně. Dalo by se tedy říci, že jsou „lepšími“ ženami než „skutečné“ ženy a „lepšími“ muži, než jsou biologičtí muži.

Kdo je ovšem v *Boys don't cry*/Kluci nepláčou snad ještě víc „queer“ než hlavní hrdina/hrdinka, je Lana Tisdal, dívka, do níž se Brandon zamiluje. Vztah Brandona a Lany je přitom ústředním tématem filmu. Jak by se dal s použitím stávajících definic popsat jejich vztah? Ukazuje se, že stávající kategorie jsou pro definování tohoto vztahu naprosto nepostačující a ani zdaleka nevystihují jeho charakter. Snímek je úspěšný právě v tom ohledu, že na tyto záležitosti poukazuje. Lana, která se identifikuje jako heterosexuální žena, se zamiluje do mladého muže Brandona. Její sexualita je ovšem znejasněná v okamžiku, kdy se dozví o „pravé“ pohlavní identitě Brandona - Lana ji přijme a i po tomto odhalení v jejich vztahu pokračuje. Lanina schopnost přenést se přes toto zjištění z ní dělá bezpochyby queer identitu, která je definována fluidní sexualitou, závislou ne na nějaké „přirozené danosti“, ale na tady a teď. „...*Boys [film Boys don't cry, pozn. autorky] přepisuje klasický převlekový narativ a přihlašuje se k teploušství (,queerness'⁷⁰) ne jen postav, ale pevně implikovaného diváka.*“⁷¹

3.3.2 Brokeback Mountain (Zkrocená hora)

Patrně žádný queer film v posledních letech nezaznamenal takový úspěch a neměl takový vliv jako snímek režiséra Anga Leeho *Brokeback Mountain*/Zkrocená hora z roku 2005. Film byl natočen podle stejnojmenné povídky spisovatelky a držitelky Pulitzerovy ceny Annie Proulx. V povídce Proulx zachycuje intimní vztah dvou

⁷⁰ K tomuto výrazu patrně nelze vytvořit český ekvivalent, ačkoliv jej v této práci překládám nejčastěji jako teploušství, může mít i význam spojený s podivností, zamlžeností, nejednotností a nejasností spojenou s genderem a sexualitou.

⁷¹ AARON, Michel. *New Queer Spectator*. In AARON, Michel. *New Queer Cinema: A Critical Reader*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2004. s. 192.

kovbojů⁷², který trval více než dvacet let. *Brokeback Mountain*/Zkrocená hora byl často označován za „gay kovbojský film“, přičemž některým filmovým kritikům a kritičkám se nezdál dost gay, aby mohl nést toto označení. Queer se zdá v tomto případě mnohem lepším označením, neboť spíše vystihuje jak charakteristiku hlavních postav, tak lépe popisuje ohromný vliv filmu na populární kulturu.⁷³

Jack a Ennis v rozhovoru popírají svou homosexualitu, což lze samozřejmě chápat jako popření příslušnosti k tabuizované sexuální menšině, která by na americkém středozápadě v šedesátých letech dvacátého století jen těžko našla pochopení. Jejich sexuální identitu ovšem nelze jednoduše zařadit, ačkoliv podle obecného chápání sexuality by oba byli označeni za (latentní) gaye (neboť oba měli víceméně pravidelné stejnopohlavní sexuální styky). Odmítají si připustit vzájemnou homosexuální touhu, protože jsou stejně jako celá společnost homofobní a jejich internalizovaná homofobie je přitom výsledkem vnucené heterosexuality a představ o patriarchální maskulinitě. *„Brokeback Mountain – jako její hlavní postavy – tedy není gay v přesném smyslu ‚politiky identity‘, ale je naprosto queer v širším teoretickém smyslu, tím, že znejasňuje společenské instituce konkrétního místa a času za účelem rozebrání mnohačetných diskurzů – včetně genderu, třídy a regionu – které tvoří komplexní a jasně odlišené lidské sexuality. [...] Brokeback Mountain se dá lépe chápat jako film, který užívá nástroje a metody queer teorie ke kritice dominantních institucí a pozic subjektu vytvářených v bílých, západních, heteronormativních diskurzích.“*⁷⁴ Ve filmu tak zaznívá kritika i na hodnoty a instituce, které jsou v západní společnosti považovány téměř za posvátné – rodinu a hodnoty s ní spojené. Rodina je v *Brokeback Mountain*/Zkrocené hoře dysfunkční a nepřátelská a rozhodně neposkytuje svým členům a členkám to, co je považováno za „přirozené“, tedy bezpečí a lásku.

Ještě zajímavější z queer perspektivy je ale vliv, který měl film na populární kulturu a zejména na obraz amerického kovboje, prototyp hegemonní heterosexuální maskulinity. Zejména pak představu, že tato ikona západního (a hlavně amerického)

⁷² Ačkoliv o tom, zda jsou Jack a Ennis ve skutečnosti kovbojové, by se dalo polemizovat.

⁷³ Zejména pak na kinematografii (a ještě přesněji řečeno filmy s LGBT tematikou), která se nyní dělí na pre- a post-Brokeback éru. Jeho natočení přitom nebylo nijak jednoduché. Scénář koloval po Hollywoodu asi sedm let a kvůli homosexuálnímu obsahu byl velmi dlouhou dobu považován za neprodukovatelný. (BENSHOFF, Harry. (Broke) Back to Mainstream. *Queer Theory and Queer Cinemas Today*. In WILLIAMS, Linda R. – HAMMOND, Michael. *Contemporary American Cinema*. Berkshire; New York: Open University Press, 2006. s. 203)

⁷⁴ BENSHOFF, Harry. (Broke) Back to Mainstream. *Queer Theory and Queer Cinemas Today*. In WILLIAMS, Linda R. – HAMMOND, Michael. *Contemporary American Cinema*. Berkshire; New York: Open University Press, 2006. s. 202.

mužství by mohla mít homosexuální tužby.⁷⁵ Filmová kritička B. Ruby Rich k tomu poznamenala: „*Brokeback Mountain* je velmi významná jako fenomén. Spíše než film, je to fenomén.“⁷⁶ Ačkoliv snímek nepatřil k žánru westernu, podařilo se mu přimět mnoho filmových vědců a vědkyň revidovat westernovou tvorbu, zamýšlet se nad maskulinním prostředím Západu a přehodnocovat hranice mezi homosociálními a homosexuálními projevy hrdinů v těchto filmech. Tímto způsobem se podařilo filmu znejistit to, co považujeme v západní kultuře za dané a „přirozené“, a tím oslabit jejich zjednodušené chápání.⁷⁷ „*Narušuje instituce heteronormativního patriarchátu, ne protože je to ‚gay kovbojský film‘, ale protože to tak moc vypadá jako heterosexuální kovbojský film.*“⁷⁸ Množství odkazů a narážek v různých textech populární kultury z post-Brokeback éry dokazuje, že na mužská přátelství se nyní nahlíží s „podezřením“, a nutí nás tak neustále přemýšlet nad otázkami spojenými s genderovým systémem a heteronormativními pravidly společnosti.

Výrazné narušování heteronormativních pravidel je klíčové pro Johna Camerona Mitchella, považovaného za přímého následovníka New Queer Cinema. Americký herec, scenárista a režisér, který debutoval v roce 2001 mnohokrát oceněným snímkem *Hedwig and the Angry Inch* (Hedwig a Angry Inch/Hedwiga a Angry Inch), je autorem snímků, jež jsou opět queer tématem i stylem. Mitchell zfilmoval punk rockový muzikál, který s úspěchem běžel na newyorských divadelních prknech v letech 1998 až 2000. Příběh pojednávající o mladíkovi Hanselovi pocházejícím z Východního Berlína, jenž se zamiluje do amerického vojáka a podstoupí kvůli němu operativní změnu pohlaví, při níž se stane Hedwigou (přijme jméno své matky). Operace se ovšem

⁷⁵ BENSHOFF, Harry. (Broke) Back to Mainstream. Queer Theory and Queer Cinemas Today. In WILLIAMS, Linda R. – HAMMOND, Michael. *Contemporary American Cinema*. Berkshire; New York: Open University Press, 2006. s. 202.

⁷⁶ Cit v GUILLEN, Michael. *B. Ruby Rich On The Q-Word, the Post-Brokeback Landscape, Queer Normativity and the Generation Gap*. [online] Dostupné z WWW:

<http://theeveningclass.blogspot.com/2006/06/2006-frameline-xxxb-ruby-rich-on-q.html>

⁷⁷ Rich upozornila na další, starší snímky, které lze považovat za předchůdce *Brokeback Mountain* v narušování představy kovboje jako heterosexuálního macha, a reflektují fascinaci gayů v obrazu kovboje. Patří sem filmy *Lonesome Cowboys* od Andyho Warhola, *Midnight Cowboy* Johna Schlesingera a video instalaci Isaaca Juliána *Long Road to Mazatlán*. GUILLEN, Michael. *B. Ruby Rich On The Q-Word, the Post-Brokeback Landscape, Queer Normativity and the Generation Gap*. [online] Dostupné z WWW: <http://theeveningclass.blogspot.com/2006/06/2006-frameline-xxxb-ruby-rich-on-q.html>

⁷⁸ BENSHOFF, Harry. (Broke) Back to Mainstream. Queer Theory and Queer Cinemas Today. In WILLIAMS, Linda R. – HAMMOND, Michael. *Contemporary American Cinema*. Berkshire; New York: Open University Press, 2006. s. 202.

nezdaří, jak by měla, a z Hedwig je tím pádem muž i žena zároveň, současně ale není ani jedno. Mitchell v souvislosti s filmem vysvětlil svůj pohled na svět, „...kde jsou identifikace a kategorie fluidní, měnící se a matoucí, jaké opravdu jsou, ve skutečném životě.“⁷⁹ Ve snímku autor (je představitelem hlavní role) narušuje jak binární genderový, tak stejně kategoricky rozdělený pohlavní systém, ve prospěch různorodosti a rozmanitosti sexuálních identit. Také Mitchellův druhý film *Shortbus* (Shortbus, 2007) odhaluje složitost koncepce sexuálních identit a praktik, které se různě prolínají a mísí v newyorském klubu Shortbus.

Mezi další nezávislé snímky různých žánrů posledních let, jež se různou měrou podílejí na prosazování queer idejí, patří např. *Shelter* (Surfaři, rež. Jonah Markowitz, 2007), který podobně, jako je tomu v *Brokeback Mountain* (Zkrocené hoře), kritizuje „normální“ rodinu, již zobrazuje jako dysfunkční a lhostejnou. Dále jsou to např. filmy *Dream Boy* (rež. James Bolton, 2008), *Were the World Mine* (A svět byl můj, rež. Tom Gustafson, 2009), jehož hlavní hrdina využívá fantastických a nadpřirozených prostředků, aby ukázal, jak slepě funguje heteronormativní společenský řád. *Hollywood, je t'áime* režiséra Jason Bushmana z roku 2009 zase ironizuje mnohá hollywoodská klišé. Řady ceněných filmů rozšiřují *Milk* (Milk, 2008), pojednávající o politickém vzestupu a násilné smrti amerického homosexuálního politika Harveyho Milka, od jednoho z představitelů New Queer Cinema Guse Van Santa nebo výrazně stylizovaný *A Single Man* (A Single Man/Svobodný muž, 2009) od Toma Forda, bývalého módního návrháře, který touto adaptací Isherwoodovy novely debutoval jako filmový režisér.

⁷⁹ Cit v HSU, Wendy. Reading and Queering Plato in Hedwig and the Angry Inch. In PEELE, Thomas (ed.). *Queer popular culture : literature, media, film, and television*. New York: Palgrave Macmillan, 2007. s. 104.

3.4 Televizní produkce od začátku devadesátých let po současnost

Televize je často považována za nevlivnější masové médium druhé poloviny dvacátého století, přičemž je jisté, že v současnosti nelze opomíjet vliv nových technologií vylepšující „tradiční“ televizi, jako je např. Video on Demand, TiVo atd., ale hlavně internetu. Televizní přijímač vlastní naprostá většina amerických domácností, a je proto zřejmé, že televizní vysílání představuje největší část mediální reprezentace LGBT menšin. Jelikož je americký televizní vysílací systém zcela jiný než ten náš, velmi stručně zde načrtnu, jakým způsobem televizní systém v USA funguje a jaký vliv to má na zobrazování LGBT identit.

3.4.1 Stručný historický nástin televizní reprezentace LGBT tematiky do devadesátých let

Ve Spojených státech existují čtyři hlavní druhy televizních kanálů. Tzv. broadcast TV (plošná TV), kabelová a satelitní televize. Zároveň zde funguje nekomerční vysílání, jež zajišťuje hlavně televize PBS. Americké plošné televizní vysílání ovládá pět velkých stanic, tzv. Velká pětka, které mají různé lokální odnože. Mezi Velkou pětku patří kanály NBC, CBS, ABC, FOX a The CW, které jsou financovány sponzory a další příjmy jim jdou z reklamy. Plošné televizní stanice musí zaujmout co největší počet diváků, z čehož vyplývá jejich konzervativnost a umírněnost. Ta je spojená mimo jiné se společnostmi, které televize sponzorují (tradiční konzervativní společnosti jako např. Procter and Gamble atd.). Kabelová televize, která v současnosti představuje největšího konkurenta plošnému vysílání, vznikla v sedmdesátých letech dvacátého století (mezi známé kabelové stanice patří např. CNN, HBO, Showtime apod.). Díky odlišnému způsobu financování se může kabelová TV více specializovat (zaměření na určitá publika nebo určitý obsah) a je tedy jasné, že v současnosti představují z hlediska rozmanitého zobrazování LGBT minorit nejprogresivnější varianty televizního vysílání. Po roce 2000 přitom začali vznikat kabelové televizní stanice speciálně zaměřené na LGBT programy (*here!* a LOGO TV). Satelitní stanice se rozšířily v devadesátých letech a satelitní vysílání se podobá vysílání

kabelových televizí. PBS se zaměřuje zejména na vzdělávací a dokumentární pořady, slouží jako médium veřejné služby a je financována z vládního rozpočtu. Už od svého vzniku v šedesátých letech má za úkol dávat ve svém vysílání prostor menšinám.

Televize jako rodinné médium podléhá a vždy podléhala poměrně striktním nařízením, co se týče obsahu. V roce 1952 přijaly hlavní stanice tzv. Televizní kodex (Television Code⁸⁰), který měl zajistit slušnost vysílání. Kodex přitom zakazoval zobrazovat „sexuální abnormality“. Homosexualita tedy byla pro televizi tabu (mnohé mohlo být naznačeno, ale ne jasně označeno). Pořadem, kde poprvé zaznělo slovo homosexuál, byla talk show a stalo se tak roku 1954. V roce 1967 byl v rámci pořadu CBS Reports odvysílán dokument *The Homosexuals*. Tento pořad předznamenal skutečnost, že mnohá média dlouho prezentovala homosexualitu jako čistě mužskou záležitost. První postavou ve fikčním seriálu, která se označila za homosexuála, byla postava v policejním dramatu *NYPD*. V sedmdesátých letech se postupně začal zvyšovat počet gayů a leseb na televizních obrazovkách, ačkoliv se často jednalo o stereotypní zobrazení (sissy nebo zloduch) a navíc je třeba si uvědomit, že pokud se v televizi objevila homosexuální postava, jednalo se až do devadesátých let o obrazy gayů a leseb jako esenciálních identit, jež překračují heteronormativní hranice „jen“ svou homosexuální orientací.

Výjimkou, co se týkalo překročení zažitých stereotypů, byl sitcom *All in the Family*, kde se v roce 1971 objevila postava gaye odporující těmto stereotypům, a televizní film *That Certain Summer* (1972), v němž se řešil jako hlavní téma coming out otce před synem (příčemž coming out story nahlížený z heterosexuální perspektivy se stal novým televizním klišé – např. *Melrose Place*/Melrose Place, ale zejména soap oper *One Life to Live*, *All My Children*, *As the World Turns* atd.)⁸¹. Roku 1973 vyškrtla American Psychiatric Association homosexualitu ze seznamu duševních nemocí, což byl významný krok směrem ke svobodě. V létě téhož roku vydala Gay Media Task Force, Gay Activists Alliance ve spolupráci s National Gay Task Force sadu pravidel, podle nichž se měly TV stanice řídit při nakládání s LGBT tematikou⁸². Na konci roku 1975 se tři hlavní stanice zavázaly ke spolupráci. Druhá polovina sedmdesátých let se

⁸⁰ STEIN, Marc (ed.). *Encyclopedia of lesbian, gay, bisexual, and transgender history in America*. Vol. 3. New York: Charles Scribner's Sons, 2004. s. 174.

⁸¹ STEIN, Marc (ed.). *Encyclopedia of lesbian, gay, bisexual, and transgender history in America*. Vol. 3. New York: Charles Scribner's Sons, 2004. s. 178.

⁸² Tamtéž s. 176-177.

nesla v duchu zvyšování vizibility gayů a leseb. Nejčastěji se gayové a lesby objevovali v sitcomech a talk show, čas od času v dramatických seriálech (např. *The Nancy Walker Show*, *Barney Miller*, *Kojak/Kojak*, *Medical Center*, *Maud* atd.). První pravidelně se objevující gay postavou ve fikčním seriálovém hitu byl Jodie Dallas (Billy Crystal) v sitcomu *Soap* (1977)⁸³. Přibližně v tu samou dobu se objevila první bisexuální postava v komedii *Mary Hartman, Mary Hartman*, současně se objevila první pravidelná transsexuální postava v *All That Glitters*⁸⁴ a další transgender postava byla představena v sitcomu *The Jeffersons*.

Osmdesátá léta znamenala velkou změnu oproti poměrně uvolněné atmosféře konce sedmdesátých let. A to z důvodu proměny politické situace v USA, kde začal narůstat vliv křesťanské pravice a samozřejmě panikou vzniklou objevením nemoci AIDS. Na počátku osmdesátých let byly na televizních obrazovkách dvě mužské homosexuální postavy, ačkoliv v případě Stevena Carringtona z prime timové soap *Dynasty/Dynastie* by se dalo mluvit o bisexualitě⁸⁵ (jeho coming out ovšem mohli diváci a divačky sledovat až v roce 1988) a Sidney ze seriálu *Love, Sidney* (mimořádně první gay postava, podle níž byl pojmenován celý seriál). V roce 1983 se v seriálu *All My Children* na krátkou chvíli objevila lesbická postava. Další lesba následovala v seriálu *Heartbeat* v roce 1989. V tomtéž roce mohli sledovat coming out jedné z ženských postav v seriálu *Roseanne*, kde se LGBT tematika vyskytovala pravidelně. Média i veřejnost zachvátila panika a strach z homosexuálů, kteří se stali synonymem nemoci. Asi v polovině osmdesátých let se stalo AIDS ústředním námětem několika televizních filmů, např. snímku *An Early Frost* (Časný mráz, rež. John Erman, 1985). Šířící se epidemie AIDS pak vedla ke zvýšení lesbické vizibility ve fikčních pořadech, zatímco mužská homosexualita byla v této době spíše hlavním tématem zpravodajství a talk show (obzvláště po smrti herce Rocka Hudsona na AIDS v roce 1985). Ve snaze zamezit mediální senzacechtivosti se v témže roce zformovala organizace Gay and Lesbian Alliance Against Defamation (GLAAD), která se dodnes zabývá kultivováním vztahů s médii, monitoringem médií, vedením kampaní, mediálním zaučováním a podporou médií. Jedním z cílů GLAAD bylo a je dosáhnout

⁸³ FREYMILLER, L. J.: „They Tell Us Who We Are, They Tell Us Who We Aren't“: Gay Identity on Television and Off. 2006. s. 4.

⁸⁴ STEIN, Marc (ed.). *Encyclopedia of lesbian, gay, bisexual, and transgender history in America*. Vol. 3. New York: Charles Scribner's Sons, 2004. s. 177.

⁸⁵ HOLTZMAN, L.: *Media Messages: What Film, Television, and Popular Music Teach us about Race, Class, Gender, and Sexual Orientation*. London, 2000. s. 303.

rozmanitějšího zobrazování LGBT identit v mediálních textech. Organizace také každoročně uděluje ceny pořadům, které se zasazují o zviditelňování LGBT komunity. Další z důležitých událostí byl rozvoj televizní stanice MTV a s ní spojenou tzv. MTV generací. Stanice se stala „stabilně queer-přátelským prostorem v mainstreamové televizi, třebaže to byl prostor týkající se moderní mladé kultury. Taneční hudební videa často obsahují obrazy překračování genderu a sexuálních přesahů (nejnápadněji v Madonniných videoklipech).“⁸⁶ Devadesátá léta znamenala přelom ve způsobech mediálního zobrazování neheterosexuálních jedinců, přestože stále přetrvávaly některé stereotypy a začaly vznikat nové (kladní, desexualizovaní, vkusní, krásní a inteligentní mladí lidé), celkově se objevila snaha o složitější pohled na život gayů a leseb. Ron Becker, který se věnuje zobrazování homosexuální tematiky v americkém televizním vysílání devadesátých let, vysvětluje nárůst počtu obrazů gayů a leseb nejen společenskou proměnou, ale také a především ekonomickému faktoru. Díky extrémnímu nárůstu gay a lesbické tematiky v médiích oproti relativní neviditelnosti předchozích dekád, označuje Becker toto desetiletí jako „gay devadesátá“ (gay 90's).⁸⁷ Becker ve svých pracích dokládá, že na zvýšení viditelnosti LGBT postav v televizním vysílání devadesátých let měla velký vliv ekonomika.⁸⁸

3.4.2 Televizní reprezentace LGBT a queer tematiky od devadesátých let po současnost

V kapitole *Queering the Media: A Gay Gaze* v knize *Media Matrix* uvádí její autorka Barbara Creed: „*Při posuzování queer teorie ve vztahu k médiím naznačuje, že konfrontační politika queer měla vliv na řadu mediálních formátů a programů. Tento vliv byl obzvláště silný v devadesátých letech.*“⁸⁹ Otázkou je, v jakém smyslu je možné tyto účinky chápat. Dalo by se říci, že je snad lze chápat spíše ve všeobecném zvýšení

⁸⁶ HAGGERTY, George E. - BEYNON, John - EISNER, Douglas (eds.) *Gay histories and cultures: an encyclopedia*. New York: Garland Publishing Inc., 2000. s. 1337.

⁸⁷ BECKER, Ron. *Gay TV and Straight America*. New Brunswick; New Jersey; London: Rutgers University Press, 2006. ISBN 9780813536880., BECKER, R.: Prime-time Television in the Gay Nineties: Network Television, Duality audiences, and Gay Politics. In: ALLEN, R. C. – HILL, A.: *The Television Studies Reader*. s. 389 –403.

⁸⁸ BECKER, R.: Prime-time Television in the Gay Nineties: Network Television, Duality audiences, and Gay Politics. In: ALLEN, R. C. – HILL, A.: *The Television Studies Reader*. s. 389 –403.

⁸⁹ CREED, Barbara. *Media Matrix: Sexing the New Reality*. Sydney: Allen and Unwin, 2003. s. 136.

zájmu o témata spojená se sexualitou a genderem než s využíváním myšlenek queer teorie, zejména co se týče televizního vysílání. V devadesátých letech se totiž opravdu objevil velký počet gay a lesbických postav ve fikčních televizních seriálech i sériích a zvýšila se i jejich viditelnost a vliv ve faktuálních pořadech (stále převládaly talk shows, ale s boomem různých reality show, se objevil i trend obsazování LGBT identit do těchto typů pořadů⁹⁰). Gayové a lesby se sice skutečně začali objevovat ve stále se zvyšujícím počtu, ale jednalo se v naprosté většině o postavy vedlejší a epizodní, které z tohoto důvodu nebyly řádně psychologicky propracované, byly spíše pasivními účastníky děje a vlastní narativ se v převážné většině případů týkal jejich coming outu. I v tomto případě se tvůrci a tvůrkyně televizních fikčních pořadů zaměřili na reakce heterosexuálního okolí na toto sdělení než na pocity postava samotných. Navíc se téměř výlučně jednalo o postavy, které byly definovány čistě jako gayové nebo lesby, tedy identity pevně danou homosexuální podstatou. Jen zřídka se objevovaly jiné typy sexuálních identit, než byli gayové a lesby, a ti příslušníci a příslušnice LGBT minorit, kteří byli v televizi vyskytli, byli zobrazováni jako desexualizovaní, izolovaní jedinci v heterosexuálním světě, bez vazeb na LGBT komunitu nebo ostatní minoritní jedince. Rozdílné byly taktéž způsoby reprezentace romantických a sexuálních scén s LGBT postavami. „...polibek není pouhým polibkem, pokud líbající se rty patří dvěma ženám nebo mužům.“⁹¹ V americké televizi, která je silně konzervativní, navíc většinou fungoval polibek metafora sexu.⁹² Zároveň je v americkém televizním vysílání poměrně přísně odděleno to, co je přípustné vysílat v denním vysílání a co je možné odvysílat v prime timu. První lesbický polibek se objevil v prime timovém seriálu *L.A. Law* (Právo v Los Angeles) v roce 1991 a vyvolal velkou vlnu debat. „Lesbický“ polibek (nebo spíše polibek dvou žen) byl pak odvysílán v sitcomu *Roseanne* v roce 1994.⁹³ V denním vysílání se však lesby políbily až v roce 2004 (soap opera *All My Children*). S homosexuálními mužskými postavami je to vždy složitější, neboť stejnopohlavní vztahy mezi muži byly a jsou o poznání větší tabu. V prime timu se gay postavy poprvé

⁹⁰ HAGGERTY, George E. - BEYNON, John - EISNER, Douglas (eds.) *Gay histories and cultures: an encyclopedia*. New York: Garland Publishing Inc., 2000. s. 1338., GROSS, Larry – FADERMAN, L. *The Columbia Reader on Lesbians and Gay Men in Media, Society, and Politics*. 1st edition. New York: Columbia University Press, 1999. s. 295.

⁹¹ BRUNI, F. *Culture Stays Screen-Shy of Showing the Gay Kiss*. In GROSS, L. – FADERMAN, L. *The Columbia Reader on Lesbians and Gay Men in Media, Society, and Politics*. New York, 1999. s. 328.

⁹² Dokumentární pořad: *Further Off the Straight and Narrow: New Gay Visibility on Television*. 2006.

⁹³ GAUNTLETT, David. *Media, Gender and Identity: An Introduction*. London; New York: Routledge, 2002. s. 84.

políbily v roce 2000 (teen seriál *Dawson's Creek*⁹⁴), přičemž v denním vysílání se dvě mužské homosexuální postavy líbaly až v roce 2007 (soap opera *As the World Turns*).

V devadesátých letech se vyskytovaly gay a lesbické postavy (explicitní) např. v seriálech (*Northern Exposure/Zapadákovi*, *Melrose Place/Melrose Place*, *Mad About You/Jsem do tebe blázen*, *One Life to Live*), 1993 (*NYPD Blue/Policie New York*, *Homicide: Life on the Street* – postava bisexuálního detektiva), 1994 (*ER/Pohotovost*, *Chicago Hope/Nemocnice Chicago Hope*, *Friends/Přátelé*), přičemž ve všech těchto případech se jednalo o bílé příslušníky a příslušnice středních vrstev. Až v roce 1994 se objevil seriál *My So-Called Life/Tak tohle je můj život*, v němž jedna z vedlejších postav, šestnáctiletý míšenec Enrique, který řeší problém, kam se uchýlit po nuceném odchodu z domova. I v seriálu *Spin City (Všichni starostovi muži*, 1996) se objevila gay postava Afroameričana a podobně tomu bylo i v sitcomu *Veronica's Closet (Veroničiny svůdnosti*, 1997). V souvislosti s oblíbeným sitcomem *Ellen* se v roce 1997 v americkém televizním vysílání přihodilo něco, co výrazně ovlivnilo celý mediální prostor. Představitelka hlavní role Ellen DeGeneres i její postava Ellen Morgan měly coming out přibližně ve stejnou dobu, přičemž coming-outová epizoda sitcomu byla jednou z nejsledovanějších televizních událostí roku⁹⁵. Rok po tomto „odhalení“ však televizní stanice ABC pořad stáhla (Ellen DeGeneres se později stala protagonistkou podobného typu pořadu a v současnosti je moderátorkou úspěšné talk show). Dalším přelomovým dílem v oblasti televizního vysílání z hlediska zařazování LGBT tematiky a zvyšování minoritní vizibility byl prime timový sitcom *Will and Grace (Will a Grace)*, který měl premiéru v roce 1998, kde dvě ze čtyř hlavních postav byli gayové. Je třeba upozornit na to, že všechny zde jmenované televizní seriály a série byly vysílány na některé z plošných televizních stanic. Homosexuální charaktery tedy byly představovány tak, aby neohrožovaly heterosexuální svět, byly jasně zařaditelné, desexualizované a často nebyly součástí širší komunity, spíše naopak asimilovaly se do heterosexuální společnosti (a za úkol měly „normalizovat“ jedince s homosexuální orientací, přičemž cílem bylo dosáhnout tolerance u většinových diváků a diváček).

⁹⁴ Tamtéž s. 85.

⁹⁵ DAVIS, Glyn – NEEDHAM, Gary. *Queer TV: theories, histories, politics*. New York; Abingdon: Routledge, 2009. s. 15., Dokumentární pořad: *Off the Straight and Narrow: Lesbians, Gays, Bisexuals and Television*. Rež. Sender, K., 1998.

Zcela odlišným způsobem nakládaly s LGBT tematikou kabelové televize. A pokud by se daly některé fikční pořady nebo postavy daly považovat za queer, zcela jistě by to byly seriály a série na kabelových stanicích. V roce 1998 se např. objevil na kabelové televizi HBO seriál *Sex and the City* (Sex ve městě), kde nejen že se poměrně často vyskytují LG postavy, ale některé z hlavních hrdinek experimentují se svou sexualitou. Od roku 1997 vysílala HBO vězeňské drama *OZ/Oz*, v němž se objevilo mnoho typů maskulinit, včetně gayů a transgender osob, přičemž vzhledem k prostředí, kde se děj odehrává. Ve vězení funguje odlišné hierarchické uspořádání než v „normální“ společnosti a podobně jako je tomu u povídky *Homo* z filmu Todda Haynese *Poison* (Jed), i zde panuje rozdělení moci částečně skrze sexuální role jednotlivých vězňů, přičemž situační homosexualita⁹⁶ v podobě znásilnění je tu zcela běžná. Ale v *OZ* se mimo narativy homosexuálních znásilnění, ale pozornost je zaměřena i rozvíjení „zprvu-sexuálního-poté-romantického vztahu“⁹⁷ mezi vězni Beecherem a Kellerem. Beecher je zde přitom prezentován jako normativní prototyp heterosexuálního, bílého muže střední třídy, manžela a otce rodiny. Tímto způsobem je v sérii „...destabilizována jednoduchá rovnice mezi sexuální identitou, sexuálním chováním a tužbami.“⁹⁸ HBO mimo jiné vysílalo sérii tvůrce Alana Balla *Six Feet Under* (Odpočívej v pokoji, 2001-2005) nebo šestidílnou minisérii *Angels in America* (Andělé v Americe, 2003) podle stejnojmenné hry Tonyho Kushnera. Naprosto specifickým příkladem seriálu, který je jako první televizní produkt ve své podstatě zcela queer, je seriál *Queer as Folk* vysílaný stanicí Showtime.

⁹⁶ Je homosexuální chování v prostředí, kde jsou k dispozici jen jedinci stejného pohlaví – např. internátní školy apod.

⁹⁷ BECKER, Ron. Guy Love. In DAVIS, Glyn – NEEDHAM, Gary. *Queer TV: theories, histories, politics*. New York; Abingdon: Routledge, 2009. s. 134.

⁹⁸ Tamtéž s. 134.

3.4.3 Queer as Folk

Seriál *Queer as Folk* (QAF) by se dal bez nadsázky označit za nejdůležitější počin, co se týče televizní reprezentace queer tematiky. Tvůrce originální britské podoby seriálu je televizní scenárista a producent Russell T. Davies. Původní osmidílnou verzi QAF odvysílala stanice Channel 4 v roce 1999. O rok později následoval dvoudílný sequel. Název seriálu pochází z yorkshirského rčení „There’s nowt so queer as folk“, volně přeloženo jako „není nic divnějšího než lidé“. Davies jako první vytvořil seriál, kde je svět nahlížen perspektivou gayů, v menšině jsou tu pro změnu heterosexuálové a život hlavních hrdinů je předkládán bez omluv a vynášení soudů. Tento způsob zobrazování život gayů a leseb byl do té doby naprosto bezprecedentní a stal se charakteristickým rysem jak původní, tak přejeté kanadsko-americké verze seriálu.

Na konci roku 2000 začala vysílat kabelová stanice Showtime americko-kanadskou adaptaci QAF⁹⁹. Ke spolupráci na seriálu bylo přizváno scenáristicko-producentské duo Ron Cowen a Daniel Lipman, tvůrci seriálu *Sisters* nebo již zmiňovaného televizního filmu *An Early Frost* (Časný mráz). Ti rozpracovali předlohu do dvaadvacetidílné první řady (jen první dva díly se ovšem striktně držely originálu) a seriál se nakonec dočkal pěti řad. Děj se odehrává v americkém městě Pittsburgh (v gay čtvrti Liberty Avenue), který byl vybrán jako paralela k britskému Manchesteru. Na režii se podílel velký počet režisérů, kteří svým specifickým přístupem seriálu vtiskli originální formální podobu. V tomto ohledu dostali režiséři volnost, a proto se téměř každý díl vyznačuje vlastním stylem vyprávění i použitými natáčecími technikami.

V americkém mediálním prostředí působil značně kontroverzně už samotný název a mnozí se domnívali, že jeho použití názvu televizního seriálu je značně drzé. Hlavním cílem tvůrců bylo vyhnout se „pozitivním“ stereotypům, z čehož plynula i jistá dávka politické nekorektnosti. Lipman se přitom nechal slyšet, že nechce dělat další pořad s gay tematikou nabízející takové obrazy gayů, kterými se chce gay komunita prezentovat heterosexuálnímu publiku, protože taková zobrazování nebývají upřímná a opravdová. Témata, kterým se autoři věnovali, byly bezpečný sex, problematika AIDS

⁹⁹ Více v CHLUMSKÁ, Eva. *Queer as Folk. Televizní reprezentace queer tematiky*. Bakalářská diplomová práce. Katedra divadelních, filmových a mediálních studií. Univerzita Palackého v Olomouci. 2008.

(např. život s HIV, partnerský vztah HIV-pozitivního a HIV-negativního, HIV-pozitivní teenager apod.), tvorba alternativních rodinných vztahů, výchova dětí stejnopohlavními páry, tzv. hate crimes (zločiny z nenávisti, jako je např. gay bashing), diskriminace na základě odlišné sexuální orientace apod. Tvůrcům se rozhodně podařilo prolomit dlouholeté tabu, které se týká televizní reprezentace gay a lesbické sexuality, což byl mimochodem jeden ze základních cílů jejich show. Kromě toho jsou tu jedinci LGBT ukázáni jako příslušníci a příslušnice fungující komunity, ne jako izolovaní samotáři žijící v heterosexuálním světě.

QAF rozhodně nepředkládá všechny hlavní myšlenky queer teorie, to by ovšem u televizního pořadu, který je primárně komerčním produktem a je závislý na míře sledovanosti, nebylo možné. Hlavní subverzivní potenciál seriálu vyvěrající z queer teorie tkví v naprostém nabourávání a převrácení heteronormativních pravidel. „*I když Queer as Folk není queer ve vyznění významů, je určitě queer v jeho konfrontačním přístupu.*“¹⁰⁰ V rozhovoru pro časopis The Advocate se dvojice Lipman-Cowen vyjádřila následovně: „*Gayové a lesby jsou nyní více než kdykoliv jindy v naší historii včlenění do kulturního mainstreamu uznávajícího gay kulturu. Jako jiné minoritní skupiny nejsou vyzýváni, aby ztratili svou identitu, svou jedinečnost. Snažíme se v QAF reflektovat tyto tahanice. Michael a Ben, Melanie a Lindsey jsou spárovaní. Vychovávají dítě. Navenek se zdají být velice podobní svým ‚heterosexuálním‘ protějškům. Pak je tu Brian, který nevěří v nic z tohohle. On a Justin nejsou heterosexuálové. Jsou teplí (queer). A teplouši žijí queer život – což znamená, že nehrají podle pravidel heterosexuální společnosti. Pravděpodobně bude v gay komunitě vždy existovat tato dichotomie.*“¹⁰¹

Vtělením hlavních myšlenek tvůrců seriálu je bezesporu postava Briana, který pohrdá tradičně uznávanými heteronormativními hodnotami, morálními a etickými principy většinové společnosti, stejně jako neuznává uctívání těchto hodnot samotnými příslušníky a příslušnicemi sexuální menšiny. Brian je ukázkou queer rebela, který se odmítá podříditi systému, jenž by ho jakkoliv omezoval. Skrze jednání jednotlivých postav je podrýván, ale zároveň stvrzován dominantní heteronormativní diskurz, přičemž za potřebu dodržet heteronormativní pravidla můžeme považovat touhu některých postav legitimizovat partnerský svazek a vytvářet naoko heterosexuální

¹⁰⁰ CREED, Barbara. *Media Matrix: Sexing the New Reality*. Sydney: Allen and Unwin, 2003. s. 141.

¹⁰¹ JONES, W.: *Queer as Folk confidential*. In *The Advocate*. 2004. [online]. [cit. 14. 10. 2007].

Dostupné z WWW : http://www.advocate.com/issue_story_ektid09193.asp

rodinný model. Postava Briana tyto snahy ostatních opakovaně zesměšňuje, a dává tak jasně najevo svůj postoj, zcela odpovídající vzdorné politice queer teorie, který je nezávislý na doktríně heteronormativního společenského řádu. Jiným příkladem využívání myšlenek queer teorie je poměr Lindsey, která žije v dlouhodobém vztahu s ženou a vychovávají spolu děti, s malířem Samem, přičemž tento vztah není jen sexuální povahy. Svoji sexualitu Lindsey vysvětluje slovy: „*Můj dům má hodně pokojů. Obývám jich jen málo. Ostatní nenavštěvuji.*“ Zdá se tedy, že Lindsey nelze jednoznačně označovat jako lesbu. Její sexualita je spíše fluidní než trvalá a neměnná (navíc z dialogu vyplývá, že jako mladá měla sexuální styk s Brianem, ačkoliv se sebeidentifikovala jako lesba).

Dalším queer aspektem na seriálu *Queer as Folk* je široká paleta identifikací¹⁰² a diváckých pozic, které nabízí. Jelikož při identifikaci se seriálovými hrdiny/hrdinkami neplatí téměř žádná pravidla (nezáleží na genderu postavy, s níž se člověk identifikuje, a navíc je možné identifikovat se s více než jednou postavou naráz), seriál nabídl nové možnosti víceznačné identifikace, překračováním pevně daných hranic a multiplicitou významů („identifikace napříč“, přičemž v tomto případě platí napříč gender, pohlavím i sexuálními tužbami).

Jak již bylo řečeno, seriál *Queer as Folk* byl vůbec prvním televizním fikčním seriálem, který byl natočen z gay perspektivy a zároveň naprostá většina postav patřila k některé sexuální minoritě. *Queer as Folk* tak otevřel dveře dalším fikčním seriálům a sériím, jejichž tvůrci a tvůrkyně začali využívat stejného způsobu nahlížení LGBT tematiky. Mezi tyto seriály a série patří *The L Word* (2004 – 2009), který vytvořila Ilene Chaiken, animované *Queer Duck* Mika Reisse, vysílaný v letech 2002 – 2004, a *Rick and Steve The Happiest Gay Couple In All The World* (Q. Allan Brocka, 2007 - ?), dále dramedy *Noah's Arc* tvůrce Patrika-Iana Polky (2005) a *Exes and Ohs* (2007- ?) od Michelle Paradise, mysteriózní seriály *Dante's Cove*, jež vytvořil Michael Costanza (2005-?), a *The Lair* (2007 -?), tvůrce Freda Olena Raye, a částečně sem spadá minisérie *The DL Chronicles* z roku 2007, na jehož vytvoření se podíleli Quincey LeNear a Deondray Gossett. Z těchto seriálů se podrobněji zmíním o *The L Word*, neboť byl podobně jako *Queer as Folk* převratným televizním počinem, zejména co se týče mnohosti a různorodosti v něm zobrazovaných identit.

¹⁰² V identifikaci „chápané jako jakési prolnutí se s postavou, divákovo imaginární zaujetí ‚místa‘ postavy“. (BENDOVI, Helena. Pojem: Identifikace. In *Cinepur*. 2005. č. 39. roč. 13.)

3.4.4 The L Word

Kanadsko-americký seriál *The L Word* vznikl jako přímá reakce na seriál *Queer as Folk*, který byl často kritizován za upozadování lesbických postav a zápletek. *The L Word*, který se začal vysílat v roce 2004 taktéž na kabelové stanici Showtime, se tedy oproti QAF soustředil na lesbické a transgender postavy. „*Stejně jako seriál Queer as Folk je L Word unikátní především modifikací základního heteronormativního východiska pro utváření syžetu. [...] L Word se zasloužil o rozšíření typologie ‚mužských‘ a ‚ženských‘ postav na genderově nevyjasněné či znejasněné jedince, kteří mají ve společnosti – stejně jako v médiích – marginalizované postavení. Také díky této soap opeře už nikdy nebude romance mezi mužem a ženou pokládána za zcela samozřejmou, stejně jako se hrdinky L Wordu automaticky ptají nově příchozích: ‚Máš přítelkyni, přítele?‘*“¹⁰³

Tvůrkyně seriálu byla kanadsko-americká scenáristka a režisérka Ilene Chaiken. Byl to druhý seriál nahlížený z „menšinové“, tedy lesbické perspektivy. „...*jako hlavní plus zůstává fakt, že L Word ukazuje svět vymykající se heteronormativnímu řádu světa, neboť hlavními postavami jsou lesby a další typy různých identit, přičemž tím posledním rozlišovacím znakem je biologické pohlaví.*“¹⁰⁴ Poslední v pořadí šestá řada seriálu byla odvysílána na jaře roku 2009. Děj seriálu se odehrává v blíže neurčené čtvrti západního Hollywoodu a hlavními hrdinkami je parta kamarádek (leseb, bisexuálek, transgender identit i jedné heterosexuálky). Seriál se podobně jako QAF řadí k žánru soap opery, přičemž v tomto případě je toto zařazení zcela zřejmé. To také určuje hlavní témata (partnerské vztahy, děti atd.) a důraz na emoce. Na rozdíl od QAF nabízí *The L Word* mnohem širší spektrum různých identit (co se týče etnické či rasové příslušnosti, společenské třídy nebo sexuálních preferencí). Mezi hlavními postavami je jen jedna heterosexuální postava – Afroameričanka Kit, která ovšem na čas naváže intimní vztah s transgenderem Ivanem, který je zástupcem tzv. boi identity¹⁰⁵. Další transgender postavou je transsexuální Moira/Max. Moira se původně identifikovala jako butch lesba, ale jelikož pro ni byla lesbická identita nepohodlná, začala se připravovat na operativní změnu pohlaví (female to male, FtM). Transgender postavy se přitom

¹⁰³ BASLAROVÁ, Iva. *L Word*. In *Cinepur*. č. 63. 2009. str. 37-38.

¹⁰⁴ BASLAROVÁ, Iva. *L Word*. In *Cinepur*. č. 63. 2009. str. 37.

¹⁰⁵ Boi identita je takové překročení genderové identity, kdy je člověk biologickou ženou, odmítá operativní změnu pohlaví, ale cítí se být mužem a chová se jako muž.

v televizních fikčních pořadech objevují velmi zřídka. I v tomto případě je patrné, že transgender identity prožívají pocit odlišnosti jak ve „většinové“ heterosexuální společnosti, tak v homosexuálním prostředí, které by hypoteticky mělo být „tolerantnější“, což se ne vždy potvrzuje. Tímto způsobem je opět potvrzován fakt, že příslušníci a příslušnice homosexuální menšiny zastávají stejné postoje a mají stejné předsudky jako heterosexuální lidé.

Seriál *The L Word* přinesla na televizní obrazovky mnoho identit, které byly do té doby v televizi téměř neviditelné, zároveň pracoval s různými i měnícími se sexuálními preferencemi hrdinek a jejich genderovým projevem. Mezi nová a v seriálu často řešená témata patřila např. bisexualita, transsexualita, boi identita, queer identita charakterizovaná jako něco měnícího se v závislosti na kontextu. Jednou z bisexuálních postav je Alice. Alice je přitom svými kamarádkami neustále kritizována za to, že si neumí vybrat ze dvou variant homo/hetero, čímž ovšem i ony dávají najevo své přesvědčení o esenciální podstatě sexuální identity. Bisexualita se přitom v seriálu objevuje poměrně často, přičemž v podstatě nezáleží na tom, jak se ta která hrdinka sebeidentifikuje. Hrátkami s pevně stanovenými kategoriemi jsou tvůrkyně a tvůrci seriálu *The L Word* pověstní, ačkoliv nejasně stanovené sexuality jsou samotnými hrdinkami nahlíženy s despektem až nepřátelstvím. Patrně jedinou postavou, kterou by bylo možné označit za čistě queer identitu, je Jenny. Ta má sexuální poměr jak se ženami, tak s muži a ačkoliv zpočátku tápe a snaží se zařadit se do jedné nebo druhé kategorie, nakonec svou nestálou sexualitu přijme. *„Jenny však v seriálu funguje jako jakási spojka mezi heteronormativním a queer světem, neboť stále patří do obou a zároveň nikam – jak jinak vysvětlit její obtížné hledání partnerů i partnerek, tedy ‚opravdové lásky‘, byť má všechny pozice k tomu, aby ‚šla na dračku‘ – je krásná, sexuálně lačná a otevřená všemu. [...] Ona jediná však více než všechny ostatní svou sexuální orientaci proměňuje, kombinuje a ‚vybírá‘, přičemž důležitými vodítky jsou pro ni přátelství a láska.“*¹⁰⁶

Seriál *The L Word* představil televizním divačkám a divákům velmi širokou paletu identit, což je samo o sobě chvályhodné. Navíc je třeba upozornit na fakt, že mnohé ze zmiňovaných postav jsou příslušnicemi či příslušníky tzv. dvojité minority¹⁰⁷.

¹⁰⁶ BASLAROVÁ, Iva. *L Word*. In *Cinepur*. č. 63. 2009. str. 37.

¹⁰⁷ Kromě toho, že člověk patří do sexuální minority, patří ještě do jiné menšiny (zal. např. na rase, etnicitě, třídě, či je tělesně postižen apod.) V našem případě to může být např. hluchá lesba, nebo lesba Afroameričanka.

Zejména se jedná o hrdinky s rozdílnou etnickou či rasovou příslušností, s různým společenským postavením, různého věku a vzdělání. Tvůrkyním a tvůrcům seriálu se podařilo do mediálního veřejného prostoru dostat mnoho dosud opomíjených a upozadovaných identit, ale i politických témat spojených s LGBT subkulturou.

Další reakcí na seriál *Queer as Folk*, zejména na často kritizovaný fakt, že zobrazuje pouze krásné, mladé, bílé gaye střední třídy, byl seriál *Noah's Arc* z roku 2005, v němž byla pozornost upřena na čtyři mladé afroamerické gaye ze západního Hollywoodu. Tvůrce seriálu Patrik-Ian Polk tak představil hrdiny, kteří patřili k dvojité minoritě, což se výrazně odrazilo i na prodejnosti televizního produktu. Seriál se nepodařilo prodat ani kabelové televizi, byl tedy vydán na DVD, současně se vznikem webových stránek a premiérou pilotního dílu v kinech. *Noah's Arc* „byl považován za příliš ‚gay‘ pro televizní stanice cílící na afroamerické publikum, ale zároveň moc ‚černý‘ a ‚gay‘ pro jiné kabelové stanice.“¹⁰⁸ Nakonec seriál zakoupila kabelovou televizí LOGO zaměřující se na LGBT diváky a divačky., ale po dvou řadách byl bez udání důvodů zrušen. A po dvou letech vznikl celovečerní snímek *Jumping the Broom* (2008) vycházející z děje seriálu. Stejně jako v případě seriálu *Queer as Folk* a *The L Word* je nejprogresivnějším prvkem tohoto televizního produktu skutečnost, že naprostá většina postav jsou gayové a navíc je v seriálu reflektována příslušnost hlavních hrdinů ke dvěma minoritám (rasové a sexuální). Mezi další témata, která *Noah's Arc* otevírá, patří výchova dětí stejnopohlavními páry, mezirasové vztahy i drag.¹⁰⁹ Čtyřdílná minisérie z dílny kabelové televizní stanice *here! The DL Chronicles* z roku 2007 se zaměřuje na specifické mužské identity MSM (Men who Sleep with Men, tedy v češtině Muži, kteří spí s muži) neboli The Down Low, kteří sami sebe identifikují jako heterosexuály, ale mají sexuální vztahy s jinými muži. Tito Afroameričané žijí dvojitý život, jeden veřejně (heterosexuální) a druhý tajně (homosexuální), přičemž nechtějí být spojováni s gay identitou ani gay komunitou. Překračují běžné a zjednodušující chápání sexuální identity, stejně tak jako vzdorují pravidlům vlastní definicí sebe sama. Podobnou stopáž (23 minut na jednu epizodu) jako *Noah's Arc* měl i lesbický, šestidílný, komediální seriál *Exes and Oh's* vysílaný v roce 2007 na americké kabelové

¹⁰⁸ In DAVIS, Glyn – NEEDHAM, Gary. *Queer TV: theories, histories, politics*. New York; Abingdon: Routledge, 2009. s. 163.

¹⁰⁹ Drag je přitom specifická forma performance založená na cross-dressingu (převlékání se do šatů „opačného“ pohlaví). Umělcům, kteří se věnují tomuto druhu představení, se říká drag queens, Jejich protějšky jsou drag kings (tedy ženy v mužských šatech) nejčastěji imitující slavné osobnosti.

stanici LOGO a kanadské Showcase. Jeho tvůrkyně a představitelka hlavní role Michelle Paradise jej koncipovala jako návod na seznámení pro lesby, přičemž každá epizoda odpovídala jedné radě jak „sbalit“ jinou ženu.

Do specifické skupiny můžeme zařadit seriály kabelové televizní stanice here! Dante's Cove (2005-?) a *The Lair* (2007-?), které v sobě mísí několik žánrů s převládajícím mysteriózními a hororovými prvky. V obou seriálech se vyskytují nadpřirozené bytosti (např. čarodějové, upíři apod.), které jsou v tomto případě navíc gayové. Pohrávání si s nadpřirozenými bytostmi (zejména upíry), které nemusí respektovat řád světa, neboť se jeho pravidlům vymykají, a už tím jsou jaksi queer, lze nalézt i u starších seriálů, kde se objevily nejen explicitní gay a lesbické postavy, ale staly se i kanonickými texty pro tvorbu slash fiction. Mezi tyto seriály a série patří např. *Buffy the Vampire Slayer* (Buffy, přemožitelka upírů, 1997-2003), jeho spin-off *Angel* (Angel, 1999-2004), nebo novější *True Blood* (True Blood: Pravá krev, 2008-?). Jelikož jsou věnované nejčastěji upířské tematice, podvracejí tradiční chápání „přirozeného“ a „nepřirozeného“ nejen v oblasti sexuality, ale ve všeobecném pojmání normality ve světě.

Zcela neotřelým a novátorským přístupem v oblasti nakládání s lidskou sexualitou v televizních fikčních pořadech se zdá být britská série, spin-off sci-fi seriálu *Doctor Who*, *Torchwood*. *Torchwood* je hybrid různých žánrů od krimi a mystery po horor a sci-fi. *Torchwood*, jehož tvůrcem je Russell T. Davies, vysílala televizní stanice BBC (2006-2009). Děj je zasazen do Cardiffu a zaměřuje se na činnost tajného vyšetřovacího týmu Torchwood Three, který má za úkol monitorovat a vyšetřovat mimozemskou aktivitu, jež se na Zemi dostává skrze časoprostorovou trhlinu pod městem. Tým vede kapitán Jack Harkness, časový agent z 51. století. *Torchwood* v podstatě naplňuje myšlenky queer teorie, zejména co se týče pojetí sexuality. Všichni z týmu mají spíše fluidní sexualitu než danou a neměnnou sexuální orientaci, přičemž nejvýraznějším charakterem v tomto ohledu je sám kapitán Jack, který se vymyká běžnému škatulkování, pokud jde o jeho sexualitu. Nejvýstižnější označení pro jeho sexuální identitu je omnisexuál (nebo pansexuál), přičemž omnisexualita je jednoduše řečeno schopnost mít intimní vztah s jiným člověkem bez ohledu na její/jeho gender a zároveň možnost být přitahován k takovým osobám, které neodpovídají binárnímu systému muž/žena. To je odůvodněno zejména faktem, že Jack pochází z 51. století, tudíž nemá stejný koncept sexuality, jaký vládne v současnosti.

Zvláštním případem je také animovaná televizní tvorba. Ta bývá chápána často jako queer, neboť se odehrává ve světě, kde je téměř všechno možné, ať už se jedná o přírodní zákony nebo společenský řád. Navíc je v souvislosti s animovanými postavami často odkazováno k teorii performativního rodu, neboť jejich „pohlaví“ je neurčitelné a lze ho rozpoznat podle genderových specifíků, která se v naší kultuře pojí k tomu kterému genderu (např. barvy tradičně přisuzované určitému genderu, dlouhé řasy, či „ženský“ doplněk jako mašle, kabelka...). Mimoto se v animovaných pořadech čím dál častěji objevují LGBT postavy či témata (např. *South Park/South Park*, *The Simpsons/Simpsonovi*, *Family Guy/Family Guy* atd.) a začínají vznikat homocentrické animované seriály a série. Mezi ty patří *Rick And Steve The Happiest Gay Couple In All The World* (2007-2009) a *Queer Duck* (2002). Komedialní formou reflektují témata související s LGBT subkulturou (AIDS, stejnopohlavní svazky, výchova dětí, zločiny z nenávisti, coming out apod.).

Nové pojetí sexuality inspirované queer teorií lze ovšem pozorovat v mnoha právě vysílaných seriálech a sériích, které nelze striktně označit za LGBT tematické. Spíše se jedná o takové fikční televizní pořady, v nichž některá z postav má vztahy jak s muži, tak se ženami, a definuje se buď jako bisexuální (např. Třináctka v *House*, *M. D./Dr. House*, Julia v *Nip/Tuck/Plastická chirurgie, s.r.o.*), anebo jako osoba s nestálou, fluidní sexualitou (např. *South of Nowhere*, *90210*, *Grey's Anatomy/Chirurgové*). Zvláštním případem je pak sci-fi *Caprica*, kde neexistuje dělení na základě sexuální orientace. V současnosti se navíc stále více rozmáhá trend tvorby slash fiction, která pracuje s tzv. queer čtením a spojuje původně heterosexuální postavy do stejnopohlavních romantických svazků.

4 „Queer“ recepce

„Mám novinky pro heterosexuální kulturu: vaše čtení textů jsou pro mě obvykle těmi ‚alternativními‘ a často se zdají být zoufalými pokusy popřít teploušství („queerness“), které je tak zřejmou součástí masové kultury.“¹¹⁰

Přezkoumávání recepčních praktik s pomocí queer teorie je v současnosti rozvíjející se součástí queer filmové kritiky. Jedním ze základních předpokladů vycházejících z queer teorie, který tito teoretici a teoretičky přebírají, je popření esencialistického náhledu na gender a sexualitu a nahrazení tohoto modelu konstruktivistickým konceptem, jenž nahlíží na gender a sexualitu jako na konstruované a nestálé. Vycházejí z tohoto předpokladu volí různí autoři a autorky různorodé přístupy ke zkoumání „queer“ recepce. Harry Benshoff a Sean Griffin se ve své knize *Queer Images* věnují rozmanitým typům sexuálních identit v historii americké kinematografie. Caroline Evans a Lorraine Gamman se zaměřily na revizi teorie pohledu (gaze theory)¹¹¹. V knize *A Queer Romance* se zabírají otázkami spojenými s genderem a sexualitou v souvislosti s identifikací. Kritizují esencialistické pojetí genderu a sexuality diváků a divaček a volají po takových identifikacích, které jsou „...mnohonásobné, protichůdné, v pohybu, kolísající, nekonzistentní a fluidní.“¹¹² Nejnámější a nejvlivnější představitel queer čtenářských praktik Alexander Doty se zabývá otázkou queer čtení napříč genderem a sexualitou, přičemž tvrdí, že „...neustále se pohybující genderové a sexuální pozice ve vztahu k filmu a populární kultuře pro diváka zahladil smysl fungování uvnitř jakýchkoliv konkrétních genderových a sexuálních kategorií.“¹¹³

¹¹⁰ DOTY, Alexander. *Making things perfectly queer: interpreting mass culture*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997. s. xii.

¹¹¹ Více v CHLUMSKÁ, Eva. *Queer as Folk. Televizní reprezentace queer tematiky*. Bakalářská diplomová práce. Katedra divadelních, filmových a mediálních studií. Univerzita Palackého v Olomouci. 2008. s. 20 – 22.

¹¹² EVANS, C. - GAMMEN, L.: *Reviewing Queer Viewing*. In BURSTON, P. - RICHARDSON, C.: *A Queer Romance: Lesbians, Gay Men and Popular Culture*. London, 1995. s. 43.

¹¹³ DOTY, Alexander. *Queer Theory*. In HILL, John (ed.). *The Oxford Guide to Film Studies*. Oxford: Oxford University Press, 1998. s. 149.

4.1 Queer čtení

„Queer teorie měla také vliv na způsob, kterým mnoho lidí ‚čte‘ média. Populární média jsou naplněna tím, co by mohlo být popsáno jako nezamýšlené ‚queer momenty‘. ‚Queering médií‘ může také znamenat proměnu v praktikách sledování, takže mnoho z nás se dívá na/interpretuje média skrze queer optiku...“¹¹⁴ Koncept queer čtení vychází z některých jiných teoretických modelů, které se zabývaly čtenářskými praktikami a strategiemi a objevily v kulturních studiích. Jde zejména o koncepci aktivního publika Johna Fiska a Hallův model kódování/dekódování. Fiske popisuje publikum ne jako pasivní konzumenty, kteří jen pasivně přijímají mediované texty, ale hovoří o aktivním publiku nebo aktivních publicích spolupodílejících se na vytváření významů, ‚čtenáři‘ a ‚čtenářky‘ mediálních textů se v určitém slova smyslu stávají jejich producenty a producentkami. Koncepce Stuarta Halla kódování/dekódování¹¹⁵ popisuje možnosti čtenářů a čtenářek, jakými způsoby z jim předkládaných textů mohou získávat informace. Oba modely staví na čtenářských schopnostech vytvářet si vlastní interpretace, na základě zkušeností, místa, času či příslušnosti k některým sociálním uskupením.

Některé kulturní texty svou mnohoznačností přispívají k využívání praktik queer čtení, přičemž často jsou jako příklady takových mediálních produktů uváděny videoklipy, komiksy, reklamy či sportovní pořady. Nepřítomnost explicitních zobrazení různorodých typů identit podněcuje některé diváky a divačky k překračování stereotypů spojených s genderem a sexualitou, které jsou často využívány různými druhy médií. Jednotlivá publika mohou na základě přehodnotit stejnopohlavní přátelství jako vztahy s romantickou zápletkou. Mezi seriály, které diváci a divačky nejčastěji čtou jako queer, náleží např. *Xena: Warrior Princess* /Xena (Xena a Gabrielle), *Star Trek*/Star Trek (Kirk a Spock), *The Professionals*/Profesionálové (Bodie a Doyle) nebo *Starsky and Hutch* (Starsky a Hutch).

Konstrukce významů, které si publika vytvářejí, jsou popisovány jako komplexní proces a interpretace vycházející z tohoto procesu jsou založeny na kulturním a sociálním prostředí, zejména pak třídě, genderu, věku, etnicitě atd. jednotlivých diváků a divaček.

¹¹⁴ CREED, Barbara. *Media Matrix: Sexing the New Reality*. Sydney: Allen and Unwin, 2003. s. 148.

¹¹⁵ Význam, který původní producent kulturního textu do svého produktu zakóduje, pak příjemci dekódují podle vlastních interpretačních rámců a sociálních podmínek. Stuart Hall popisuje tři základní kódy: dominantní (preferované čtení), dohodnutý (proces vyjednávání) a opozitní (čtení mezi řádky).

Queer čtení však přitom není jen privilegiem příslušníků a příslušnic sexuálních minorit, např. tvorba slash fiction založená na queer čtení mainstreamových heterosexuálních kulturních textů, je doménou převážně heterosexuálních žen. Výhodou těchto koncepcí je pružnost, s kterou je možné téměř ke každému textu přistupovat jako otevřenému praktikám queer čtení, přičemž Alexander Doty upozorňuje, že tyto strategie by neměly být vykládány pouze jako vytváření queer textů, ale spíše jako snaha porozumět, jak mohou být texty jako „queer“ chápány. „*Rád bych předložil „queerness“ jako recepční praktiku masové kultury, která je sdílená těmi nejruznějšími typy lidí v proměňujících se stupních pevnosti a intenzity.*“¹¹⁶ Doty odmítá vytváření esencializovaných výroků jak o publikách, tak o jejich recepčních praktikách (např. o „ženách“, „lesbách“, „hospodynkách“ atd.). V jeho pojetí jsou termíny jako „queer čtení“ a „queer pozice“ spíše snahou dokázat, že v masové kultuře existuje široké spektrum pozic, které se dají označit jako „queer“ nebo alespoň jako ne-, anti-heterosexuální. Na rozdíl od jiných teoretiků, kteří se zabývají recepčními praktikami spojenými s LGBT či queer tematikou, jako je např. Larry Gross, se Doty nesoustředí na popis toho, jak příslušníci či příslušnice sexuálních menšin reagují na jejich reprezentace v masové kultuře a užívají je. Queer recepce stojí mimo jasně dané a esencializované kategorie sexuální identity, které si většina lidí definuje. „*Queer pozice, queer čtení a queer rozkoše jsou součástí recepčního prostoru, který stojí současně vedle a uvnitř těch tvořených heterosexuálními pozicemi. Tyto pozice, čtení a rozkoše také ukazují to, co se stane s kulturní recepcí, jež jde za tradiční opozice homo a hetero, za queer recepci je často považováno místo za vědomými ‚skutečnými‘ definicemi jejich sexuálních identit a kulturních pozic...*“¹¹⁷ Doty se ovšem chce vyvarovat nepochopení svého pojetí queer čtení a načtení z bezbřehosti, která by mohla plynout z jeho koncepce, jež předpokládá, že všechny texty mohou být čteny jako queer. „*Přes všechn můj entuziasmus pro bourání strnulých konceptů sexuality skrze příklady vnímání masové kultury, nechci prohlašovat, že existuje queer utopie, která bezproblémově a apoliticky spojuje heterosexuální a queer jedince (nebo dokonce všechny queer identity) v nějaké nadpozemské zóně masové kulturní recepce. Queer recepce nestojí mimo osobní a kulturní historie; je to součást vyjádření těchto historií.*“¹¹⁸ Mimo jiné věnuje

¹¹⁶ DOTY, Alexander. *Making things perfectly queer: interpreting mass culture*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997. s. 2.

¹¹⁷ Tamtéž s. 15.

¹¹⁸ Tamtéž s. 15.

pozornost i autorství, které předpokládá vytváření významů v souhře tvůrců a tvůrkyň, kultur a publik. Výsledkem této souhry jsou pak různé typy queer autorů, jež Doty dělí na „zrozené“ a „vytvořené“. Do první skupiny náležejí ti režiséři a režisérky, kteří byli queer (např. George Cukor, Dorothy Arzner, James Whale, Luchino Visconti, Kenneth Anger či R. W. Fassbinder). A dále i ti, jejichž filmy náležejí k významným součástem queer kulturní historie (např. Vincente Minelli, Alfred Hitchcock, William Wyler, Josef von Sternberg, Douglas Sirk, Billy Wilder a další). Do druhé patří autoři jsou „vytvořeni“ díky queer (sub)textům ve jejich filmech (Alfred Hitchcock, Martin Scorsese, Nicholas Ray nebo Blake Edwards).¹¹⁹

Někteří teoretici jako například Larry Gross se ovšem soustředí jen na čtenářské praktiky minoritních publik a tvrdí, že mohou číst texty „jako kdyby“, a obracet tak preferovaný význam v nich obsažený. Podle Grosse jsou menšinová publika velmi citlivá na jakékoliv narážky a subtext, a to i subtext velmi subtilní. Gross uvádí čtyři typy možných reakcí příslušníků a příslušnic sexuálních menšin na zacházení médií s LGBT tematikou¹²⁰. První možností je internalizace, tedy přebírání hodnot, která poskytují mainstreamová média, druhou je odstoupení. Tato reakce, která předpokládá ignoraci masových médií a jejich zobrazování LGBT subkultur, je přitom podle Grosse patrně nejobtížnější, protože vyhnout se vlivu médií je v naší společnosti téměř nemožné. Podvracení je třetím typem odpovědi LGBT jedinců na mediální obsahy. Typickou strategií spojovanou s LGBT komunitou, zejména s gay muži, je camp, tedy ironický postoj k heteronormativně konstruovanému pohledu na svět. Poslední možnou reakcí je podle Grosse sebe-definice. „*Nakonec, nejefektivnější formou vzdoru vůči hegemonii mainstreamu je mluvit za sebe, rozšiřovat narativy a zobrazení, které odporují těm oficiálním, represivním nebo nepřesným.*“¹²¹

¹¹⁹ DOTY, Alexander. *Making things perfectly queer: interpreting mass culture*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997. s. 24 – 25.

¹²⁰ GROSS, L. – FADERMAN, L. *The Columbia Reader on Lesbians and Gay Men in Media, Society, and Politics*. 1st edition. New York: Columbia University Press, 1999. s. 12 – 21.

¹²¹ Tamtéž s. 16.

4.1.1 Camp

Camp je jednou ze čtenářských praktik, která je přímo spojována se specifickými recepčními strategiemi některých homosexuálních mužů. Camp se používá jako označení pro poměrně přesně historicky ukotvené queer čtenářské praktiky, které pracují s hravým a ironickým přepracováváním heterosexuálních kulturních textů. V současné době se termín camp¹²² využívá pro celou řadu artefaktů populární kultury. Richard Dyer vymezuje dvě chápání pojmu camp – jeden se týká určité způsobu chování gayů a druhý popisuje jako určitý druh vnímavosti/senzibility, který představuje specifický vkus v umění a zábavě.¹²³ „V krátkosti, gay senzibilita zahrnuje uvědomělé hraní role a teatrality – a vědomí toho, že společenské a genderové role nejsou nic jiného než performance...“¹²⁴ Gross dále upozorňuje, že camp může sloužit několika účelům. Zaprvé, camp může posloužit jako příležitost, jak vyjádřit odstup a pohrdání k mainstreamové kultuře, dále může utužovat pocit solidarity a příslušnosti k určitému uskupení. Při užití jako tajného kódu na veřejnosti může sloužit jako identifikační a komunikační prostředek s ostatními „členy klubu“. Z politického hlediska může být camp formou veřejného vzdoru, okázalé vyjádření různých podob sexuality, a na závěr, camp slouží jako jeden ze základních způsobů, jak podkopávat hegemonii mainstreamových mediálních reprezentací.¹²⁵

Ve spojitosti s širším pojmem queer čtení má ovšem mnohem specifičtější význam, který je historicky svázán s komunitami homosexuálních mužů¹²⁶ žijících ve větších městech v dobách klasické hollywoodské éry a označuje osobitý přístup k hodnocení

¹²² Susan Sontag ve své slavné eseji *Notes on Camp* (Poznámky o fenoménu camp) z roku 1964 jako jistou vnímavost/senzibilitu charakterizuje camp zálibou ve vumělkovanosti a přehánění. Camp se vyznačuje hravostí a frivolností a nemá daleko ke kýči. Ačkoliv toto spojení Sontag přímo nespojuje camp s homosexualitou, připouští, že „obě oblasti nepochybně vykazují zvláštní spřízněnost a překrývají se.“ (SONTAGOVÁ, S.: *Poznámky o fenoménu camp*. In *Labyrinth Revue*. 2000. č. 7-8. s. 86.)

¹²³ První význam je podle Dyeru spojen s jakousi sounáležitostí s mužskou homosexuální subkulturou a projevuje se zvláštním stylem, jazykem a chováním, jež se vymezují tradičně chápané heterosexuální maskulinitě. (DYER, Richard. *The Culture of Queers*. London; New York: Routledge, 2002. s. 49.)

¹²⁴ GROSS, L. – FADERMAN, L. *The Columbia Reader on Lesbians and Gay Men in Media, Society, and Politics*. 1st edition. New York: Columbia University Press, 1999. s. 15.

¹²⁵ Tamtéž s. 15.

¹²⁶ Farmer upozorňuje na to, že ačkoliv je camp nejčastěji spojován s gay muži, tyto specifické čtenářské/divácké taktiky mohou stejně tak využívat subjekty, jež se neidentifikují jako gay muži, a naopak někteří gayové nemusí projevovat zálibu v camp. (FARMER, Brett. *Spectacular Passions: Cinema, Fantasy, Gay Male Spectatorship*. Durham; London: Duke University Press, 2000. s. 112.)

kinematografie, hudby, divadelních děl, umění, módy a všeobecně celé heteronormativně konstruované kultury¹²⁷. Jelikož je camp chápán jako jakýsi druh předvádění, přehrávání rolí, je spojován s hraním genderových rolí a dragem jako specifickým způsobem performance spojené s gay subkulturou.

*„Jako transgresivní způsob kulturního zapojení, narušuje a přetváří dominantní kulturní formy, speciálně sexuální formy. Tradičně oblíbený u subjektů identifikujících se jako gay, byl camp také široce užíván v gay subkulturních kontextech ke queer čtení kinematografických a extrakinematografických textů, aby mohly být tyto texty otevřeny gay nebo gay-rezonojícím významům a rozkoším.“*¹²⁸ Camp představuje divákovu schopnost vybírat z textů některé významy a manipulovat s nimi, čímž diváci demonstrují svoji nadvládu nad významy obsaženými v textu, a tak „...uplatňují kontrolu nad svou vlastní symbolickou identitou.“¹²⁹ Tato kontrola a nadvláda nad textem masové kultury a jeho významy je pro camp klíčová. Důležitá je ovšem také estetická převaha nad textem, camp-divák je svým způsobem umělec, který přetváří původní materiál a dává mu nové významy, jež vyjadřují jeho osobní zaujetí.

Camp v sobě propojuje mužskou homosexuální idealizaci, oslavování (a imitování) velkých zářivých hollywoodských hvězd, jako byly Marlen Dietrich, Greta Garbo, Judy Garland¹³⁰, Mae West, Bette Davis nebo Joan Crawford. Hvězdy hollywoodského filmu v klasické éře představovaly ideální objekty pro camp uctívání díky extrémní stylizaci (v kostýmech, líčení, hraní). Podle Farmera je camp „...zpochybňující způsob chápání hvězd, který, jak už bylo zmíněno, se týká zejména otázek genderové/sexuální performance.“¹³¹ Přehnané předvádění genderu a sexuality, stejně jako androgynní vzhled některých hvězd (např. Greta Garbo nebo Marlen Dietrich) odkazují k performativní podstatě genderu. Přestože jsou pro gay camp čtení charakteristické zejména ženské hvězdy, Farmer upozorňuje i na několik mužských hvězd, které jsou s ním spojovány. Jsou to hlavně Victor Mature a John Wayne, jež se

¹²⁷ BENSHOFF, Harry. M. – GRIFFIN, Sean. *Queer images : a history of gay and lesbian film in America*. Lanham: Rowman & Littlefield Publishers, Inc., 2006. s. 68 – 69.

¹²⁸ FARMER, Brett. *Spectacular Passions: Cinema, Fantasy, Gay Male Spectatorship*. Durham; London: Duke University Press, 2000. s. 111.

¹²⁹ TAYLOR, Greg. *Artists in the audience: cults, camp, and American film criticism*. Princeton: Princeton University Press, 1999. s. 51.

¹³⁰ Uctívání Judy Garland některými homosexuálními muži věnoval Richard Dyer ve své knize *Heavenly Bodies: Film Stars and Society* celou esej s názvem *Judy Garland and Gay Men*.

¹³¹ FARMER, Brett. *Spectacular Passions: Cinema, Fantasy, Gay Male Spectatorship*. Durham; London: Duke University Press, 2000. s. 125.

mohou stát předměty genderového parodování.¹³² „*Gay camp* čtení zdůrazňuje, jak excesivní image ženských filmových hvězd rekóduje hvězdné představení jako představení, maškarádu, která nekoresponduje se subjektivitou, na niž je přehrávána. Ve vztahu k tématům genderové a sexuální kategorizace, jsou efekty *gay camp* čtení hvězdného představení jako artefaktové maškarády, která denaturalizuje a destabilizuje hegemonní představy o genderu jako anatomicky pevně daném a místo toho představuje polysémní možnosti genderové ambivalence a *queer transgrese*.“¹³³

Mimo to upozorňuje Harry Benshoff na skutečnost, že *camp* se pojí s určitými žánry. Jedná se zejména o takové žánry, v nichž se nějakým způsobem uplatňuje excesivní herectví, přemíra emocí, nereálnost a vysoká míra fantazie (melodrama, muzikály, horory a kreslené příběhy, kde je pohrdáno normalitou ve prospěch neuvěřitelného). Stejně tak se předmětem *queer* sledování často stávaly B snímky a exploatační filmy. „*Jistě je dnešní koncept camp často používán k popisu potěšení, které někdo nachází ve sledování laciných starých filmů, praktiky, která v sobě nutně nemusí zahrnovat kritickou pozici při queer čtení. Nicméně, camp je důležitým aspektem queer filmové historie, poskytující svým uživatelům a uživatelkám jakýsi druh proto-queer teorie filmové recepce. Je to také důležitý aspekt různých kinematografických forem a žánrů, které byly v nedávných letech předmětem teoretických úvah jako queer samy o sobě.*“¹³⁴ *Queer* čtení jako jeden ze základních nástrojů tvorby volí i autorky a autoři specifického žánru *fan fiction*, *slash fiction*.

4.2 *Slash fiction* v rámci *fan fiction*

Janet Staiger se ve své knize *Media Reception Studies* věnuje mimo jiné specifickým *fandom* a fanouškovskému chování. Při definování termínu fanoušek se drží pojmání Henryho Jenkinse. Fanoušek podle něj není ten/ta, kdo sleduje pravidelně nějaký pořad, ale ten/ta, kdo se podílí na nějakém typu kulturní aktivity spojené s tímto

¹³² Tamtéž s. 126.

¹³³ Tamtéž. s. 149 – 150.

¹³⁴ BENSHOFF, Harry. M. – GRIFFIN, Sean. *Queer images : a history of gay and lesbian film in America*. Lanham: Rowman & Littlefield Publishers, Inc., 2006. s. 71.

pořadem, ať už je to sdílení emocí s přáteli nebo dalšími fanoušky nebo zapojení se do širší fanouškovské komunity. Staiger charakterizuje specifické fanouškovské chování, přičemž si vypůjčuje pět kategorií vytvořených Jenkinsem a za sebe přidává šestou. Mezi kategorie fanouškovského chování patří: 1. osvojení si osobitého způsobu recepce, 2. ustavení zvláštní interpretační komunity, 3. ustavení základny pro konzumentův aktivismus, 4. vytváření zvláštního uměleckého světa, 5. rozšíření fanouškovského zaujetí do každodenního života (Staiger) a 6. zřízení alternativní sociální komunity.¹³⁵

Tvorba fan fiction¹³⁶ neboli fanfic je součástí čtvrté kategorie fanouškovského chování, tedy vytváření specifického uměleckého světa. Henry Jenkins, který se ve své knize *Textual Poachers* zaměřil právě na zkoumání fandomu¹³⁷ a tvorbu fan fiction, vytvořil seznam „deseti způsobů, jak přepsat televizní show“¹³⁸, kde shrnuje postupy, které používají při své tvorbě tvůrci a tvůrkyně fan fiction. Postupy, jež Jenkins ve svém seznamu zmiňuje, jsou: 1. rekontextualizace (dovysvětlení chování postav), 2. rozšíření časové osy, 3. refokalizace (přenesení pozornosti na jiné než hlavní postavy), 4. morální přestavba (záporné postavy jsou proměněny v protagonisty s vlastními narativy), 5. žánrový posun, 6. tvorba crossoverů (propojování různých textuálních světů a žánrů), 7. narušení charakteru postav (postavy jsou vyjmuté z původních situací, získávají alternativní jména a identity), 8. zosobňování (spojování vlastních zkušeností pisatelů a pisatelek a fikčních světů), 9. zintenzivnění emocí a 10. erotizace. Při tvorbě slash fiction, jako specifické odnože fanfic, se tyto způsoby různě kombinují a prolínají.

¹³⁵ STAIGER, Janet. *Media Reception Studies*. New York; London: New York University Press, 2005. s. 97 – 108.

¹³⁶ Fan fiction (neboli fanfic) je tvůrčí oblastí fandomu zaměřená na vytváření nových narativních linií existujícím (zpravidla) fikčním postavám z literárních děl, filmu nebo televizních seriálů či serií. Fanynky a fanoušci využívají původního, tzv. kanonického, textu jako báze pro další práci s postavami, jež poté zasazují do nových textuálních světů. Do fan fiction mohou být zařazeny jak romány či povídky, tak hudební a jiná videa, tvorba tzv. fan art apod.

¹³⁷ Termín fandom odkazuje k subkultuře, která je charakteristická zájmem svých členů a členek o určitý kulturní produkt ap., je typická aktivním přístupem příslušníků a příslušnic k danému textu, sdílením názorů na tento produkt a výměnou informací a pocitů o něm (např. v podobě tvorby časopisů, tzv. fanzinů).

¹³⁸ JENKINS, Henry. *Textual poachers: television fans and participatory culture*. London; New York: Routledge, 1992. s. 165 – 180.

4.2.1 Slash fiction

Tvorba slash fiction má mnoho společného s myšlenkami queer teorie, zejména co se týče využívání queer čtení, porušování genderového binárního systému, překračování hranic sexuality, kritiky tradičních heteronormativních pravidel společnosti, ale i normativní konstrukce mužského genderu a sexuality. Jelikož vychází poměrně velká část slash fiction z vědecko-fantastických literárních, televizních a filmových textů, mohou se odehrávat v takovém prostředí, kde nejsou uznávány stejné hodnoty a neplatí stejná pravidla jako v naší kultuře. „*Science fiction se hluboce zaobírá utopiemi, dystopiemi, pravděpodobnostmi, alternativami a fantaziemi, ale je také hluboce svázaná s řádem a logikou vědy (jakkoliv nereálně může být konstruována)*.“¹³⁹ Slash fiction (slash tvorba) jako specifický žánr fanouškovské tvorby vznikl na přelomu šedesátých a sedmdesátých let dvacátého století a jeho počátky jsou spojené s fandomem utvořeným okolo oblíbeného vědecko-fantastického seriálu *Star Trek*. „*Barvitý termín ‚slash‘ [česky ‚lomítka‘ pozn. autorky] odkazuje ke konvencím používání lomena nebo ‚lomítka‘ naznačujícího stejnopohlavní vztah mezi dvěma postavami (Kirk/Spock nebo K/S) a specifikuje žánr fan povídek postulující homoerotický poměr mezi protagonisty seriálu.*“¹⁴⁰

Slash fiction je charakterizována jako takový druh fanouškovské tvorby, který se soustřeďuje na stejnopohlavní vztahy mezi mužskými hrdiny určitých textuálních světů, přičemž je „...*mnoho ze základních premis ‚slash‘ fiction: posun od mužské homoerotické touze k přímému vyjádření homoerotické vášně, zkoumání alternativ k tradiční maskulinitě, zasazení sexuality do širšího společenského kontextu.*“¹⁴¹ Jejimi autorkami jsou většinou heterosexuální ženy a zároveň jsou určeny většinou pro ženské publikum. Proto je patrně mnohem menší část z tvorby slash fiction věnována stejnopohlavním vztahům mezi ženskými protagonistkami. Subžánr, v němž se pozornost upřena na romantický/erotický vztah dvou ženských hrdinek, se nazývá femslash. Dalšími, novějšími subžánry jsou např. tzv. RPS neboli real person slash,

¹³⁹ THRUPKAEW, Noy. Fan/Tastic Voyage. In *Bitch*. č. 20. 2003. [online] Dostupné z WWW: <http://bitchmagazine.org/article/fan-tastic-voyage>

¹⁴⁰ JENKINS, Henry. *Textual poachers: television fans and participatory culture*. London; New York: Routledge, 1992. s. 192.

¹⁴¹ Tamtéž. s. 191-192.

která je založená na životě skutečných osob (často slavných herců nebo zpěváků) a BBS čili boy-band slash, vytváření slash fiction o chlapeckých hudebních skupinách.

4.2.2 Historie slash fiction

Na přelomu šedesátých a sedmdesátých let se začaly objevovat příběhy, které se soustředily na rozvoj romantického vztahu mezi Kirkem a Spockem z televizního sci-fi seriálu *Star Trek*. V reakci na tyto povídky se zvedla vlna odporu odmítající využívání původního textu (v tomto případě originálního seriálu *Star Trek*) tímto způsobem, a někteří dokonce hovořili o „znásilňování postav“. Homoerotické vztahy mezi mužskými protagonisty představovaly v počátcích slash fiction poměrně velký problém, neboť homosexualita nebo jakýkoliv erotický zájem mužského hrdiny o muže v očích mnoha fanoušků snižovala jeho mužnost a zároveň silně ohrožovala jeho pozici hrdiny. Tento způsob nahlížení na slash fiction se objevuje dodnes, přestože už má v současnosti slash fandom v rámci všeobecného fanouškovství pevnou pozici.

Kromě seriálu *Star Trek/Star Trek* se autorky a autoři slash fiction soustředili na další fikční seriály a série, nejčastěji krimi s prvky tzv. buddy tematiky. Mezi nejoblíbenější a nejvytěžovanější patřily *Starsky and Hutch*, *Miami Vice* a *The Professionals/Profesionálové* (ve Velké Británii byly příběhy, v nichž vystupovali protagonisté seriálu *The Professionals/Profesionálové*, nazývány „hatstands“). Materiálem pro autorky a autory slash fiction se může stát jakýkoliv text (např. *Buffy the Vampire Slayer/Buffy*, přemožitelka upírů, *Lost/Ztraceni*, *Heroes/Hrdinové*, *Smallville/Smallville*, *Prison Break/Útěk z vězení*, *Supernatural/Lovci duchů*, *X-Files/Akta X* atd.).

V současné době je pro cirkulaci slash tvorby klíčovým médiem internet, který nabízí neomezený prostor pro rozšiřování, uskladňování i recepci nových příběhů. Další rozvoj slash fandomu souvisí se vznikem velkého počtu sociálních sítí (např. YouTube, kam je možné umístit jakékoliv video) a zjednodušením stříhacích programů, jež se staly základním vybavením počítačů, nastal boom zejména v tvorbě tzv. MV (tedy music video neboli hudebních videí), které tvoří značnou část současné slash fiction.

4.2.3 Kritika tradičně chápané maskulinity ve slash fiction

„Slash je reakcí proti normativní konstrukci mužské sexuality na obrazovce a proti předurčeným stereotypům genderu a sexuality. Skutečně vnímá možnosti ‚proměnlivosti erotických identifikací‘, tedy přesvědčení, které si tak opatruje queer teorie.“¹⁴² Koncept maskulinity ve slash fiction je jedním z klíčových témat zájmu akademiků a akademiček o tento žánr. Slash fiction, v níž se autorky nezdíka zaměřují na detailní popis explicitních sexuálních scén mezi dvěma muži, je určena především ženám, a proto ji někteří odborníci a odbornice označují za „ženskou pornografii určenou ženám“ (Camille Bacon-Smith, Constance Penley). Charakterizují ji přitom jako projekci ženských sexuálních fantazií, tužeb a zážitků na mužské tělo, typická je přitom kritika tradičně pojímaného mužství, jež v naší společnosti nedovoluje mužům projevovat emoce takovým způsobem a v takové míře jako ženám. „Zaměření se na to, jak slash konstruuje spojitost mezi homosociální a homosexuální touhou, může vysvětlit, proč jsou protagonisty slash povídek mužští milenci, kteří do této chvíle nemají předchozí gay vztahy: překážky mezi muži musí být zesíleny, aby se zvýšilo drama při jejich roztržitém; představení sexuálních tabu vyžaduje větší důvěru a intimitu mezi muži předtím, než si navzájem podlehnou.“¹⁴³ Noy Thrupkaew, nezávislá feministická redaktorka, považuje slash fiction za osvěžující alternativu neustále se opakujících mediálních obrazů heterosexuálních vztahů. „Slash umožňuje jejím pisatelkám podvracet unavující vztahy muž/žena, zatímco ovlivňují původní surový materiál seriálu a ukazují svoji nadvládu (klíč pro celou fanfic).“¹⁴⁴

Přestože se slash fiction většinou nezaměřuje na ženské hrdinky (a v případě, že ano, jsou to spíše vedlejší postavy), nabízí tento žánr mnohonásobné identifikace napříč genderem a sexualitou. Narativní struktura příběhů navíc poskytuje možnost identifikace s více postavami díky často se měnícím úhlům pohledu. Významnou roli ve slash fiction hraje koncept androgynie, která tím, že mísí ženské a mužské, rezignuje na nutnost zařadit se do jedné z kategorií genderového binárního systému, nabízí fluidní

¹⁴² DHAENENS, Frederik - Van BAUWEL, Sofie - BILTEREYST, Daniel. Slashing the Fiction of Queer Theory: Slash Fiction, Queer Reading, and Transgressing the Boundaries of Screen Studies, Representations, and Audiences. In *Journal of Communication Inquiry*. č. 2008. s. 343.

¹⁴³ JENKINS, Henry. *Textual poachers: television fans and participatory culture*. London; New York: Routledge, 1992. s. 210 – 211.

¹⁴⁴ THRUPKAEW, Noy. Fan/Tastic Voyage. In *Bitch*. č. 20. 2003. [online] Dostupné z WWW: <http://bitchmagazine.org/article/fan-tastic-voyage>

erotickou identifikaci, a otevírá tak prostor alternativním vztahům. „*Androgynie, minimálně její koncept, který je vtělen do slash, neznamená ‚ztrátu mužnosti‘, spíše znamená otevření nových možností v rámci homosociálního kontinua, rozšiřujícího řadu různých způsobů lidské interakce dosažitelných těmito postavám.*“¹⁴⁵

4.2.4 Žánrové struktury slash fiction

Slash využívá všeobecně používané narativní vzorce, a může proto nabývat různých žánrových podob (od historických romancí po horor). Jenkins ovšem upozorňuje na často se opakující narativy. Dominantním útvarem slash fiction jsou tzv. first time stories (tedy příběhy o „poprvé“, o prohlubování vzájemného vztahu mužských hrdinů, jež většinou vrcholí jejich prvním společným sexuální zážitkem). V těchto příbězích, které mají většinou podobnou výstavbu, je možné nalézt mnoho shodných rysů, přičemž nezdá se, že se liší pouze „zámkou“, kvůli níž se postavy dostanou do úzkého kontaktu (např. když je jeden z protagonistů zraněn a druhý jej ošetřuje, nebo když hrdinové uvíznou na neobydleném území apod.).

First time stories často sledují rozvíjení příběhu od počátečního ustanovení vztahu mezi muži, přes první náznaky erotického zájmu, jeho popírání, krizi ve vztahu až po finální šťastné zakončení, kdy jsou překážky mezi hrdiny překonány a jejich vztah se dostává do vyšší úrovně. Přestože jsou slash texty neobvyklé v soustředění se na vývoj vztahů dvou mužů, narativní struktura žánru se nijak neliší od „klasických“ (tedy heterosexuálních) romancí. „*Slash... se pokouší představit si svět, kde konvenční sexuální identity jsou redefinovány fluidnějším, méně hierarchickým způsobem. Slash... předkládá explicitní kritiku tradiční maskulinity, snažíc se ustavit homosociálně-homoerotické kontinuum jako alternativu k represivní a hierarchické mužské sexualitě.*“¹⁴⁶

Ačkoliv by se mohlo zdát, že slash fiction je poměrně limitovaná (zejména kvůli opakujícím se zápletkám typu „poprvé“), byl by to chybný úsudek. Slash fiction se neustále rozvíjí a rozšiřuje. Noy Thrupkaew upozorňuje na různá témata, která se

¹⁴⁵ JENKINS, Henry. *Textual poachers: television fans and participatory culture*. London; New York: Routledge, 1992. s. 222 – 223.

¹⁴⁶ JENKINS, Henry. *Textual poachers: television fans and participatory culture*. London; New York: Routledge, 1992. s. 225.

v tomto žánru objevují, od S&M až po mužské těhotenství.¹⁴⁷ Přestože slash nakládá se stejnopohlavním párováním postav, někteří autoři a autorky, stejně jako jejich čtenáři a čtenářky mají velmi ambivalentní vztah k homosexualitě. Jak už bylo zmíněno, často jsou postavy bez předchozích homosexuálních zkušeností, neidentifikují se jako gayové (typickou replikou je: „Nejsem gay, jen miluji... jiného muže“), což někteří fanoušci kritizují a považují to za klišé. Jiní vítají koncept lásky, který je patrný např. v japonských yaoi mangách a anime a který dovoluje postavám překonat problémy vzniklé partnerovým „nesprávným“ pohlavím a genderem. Existují však i takové slash, kde jsou protagonisté gayové nebo bisexuální muži a musí čelit překážkám spojeným s tímto faktem, jako je např. gay bashing, výchova dětí, coming out apod. Navíc se objevují již zmiňované utopické vize světa, v němž sexuální orientace nic neznamena, nebo společnosti, které nemají heteronormativní charakter.

Autorky a autoři slash fiction tedy dekonstruují heteronormativní texty a za použití praktik queer čtení vytváří nové významy. Vyjadřují tímto způsobem vzdor vůči společenskému heteronormativnímu uspořádání, zejména pak k tradičně pojímaným kategoriím genderu a sexuality. Z původních heterosexuálních textů vytvářejí „queer“ texty, v nichž tyto rigidní kategorie nabourávají. Tvorba slash fiction, která se neustále rozvíjí, tak může představovat jeden ze způsobů vzdoru vůči dominantní kultuře, z níž (ve většině případů) sama vychází.

¹⁴⁷ THRUPKAEW, Noy. Fan/Tastic Voyage. In *Bitch*. č. 20. 2003. [online] Dostupné z WWW: <http://bitchmagazine.org/article/fan-tastic-voyage>

Závěr

Mým cílem při psaní této diplomové práce bylo představit queer teorii a její hlavní myšlenky a ukázat přínos jejich spojení s filmovou a televizní tvorbou. Zároveň jsem se chtěla systematizovat a zmapovat vliv queer teorie na americkou kinematografickou a televizní produkci, stejně jako na diváckou recepci. Protože jsou jednotliví filmoví odborníci a odbornice nejednotní v názoru na chápání pojmu queer a jeho aplikace na film a televizi, bylo nutno tyto termíny v intenci původního významu všešlého z queer teorie vysvětlit a objasnit.

Kritici a kritičky zabývající se queer teorií, která vychází především ze sociálního konstruktivismu, se snaží poukázat na konstruovanost společenských norem a hodnot, které privilegují jedny a znevýhodňují druhé. Terčem jejich kritiky jsou zejména heteronormativita, koncept stabilní (genderové a sexuální) identity a binární opozice ve smyslu homo/hetero, muž/žena, normální/nenormální apod. Jejich cílem je poukázat na různorodost identit a vztahů, která se těmto kategoriím vzpírá. Dalo by se tedy říci, že queer je v nejširším slova smyslu rozpor a vzdor vůči tomu, co je považováno za normální a legitimní. Ačkoliv mnozí používají termín queer jako synonymum pro gay, lesbické, bisexuální a transgender identity, lze jej chápat jako označení kohokoliv, kdo nespadá do přesně vymezených kategorií daných jeho/jejím pohlavím, genderem a sexualitou.

Propojení myšlenek queer teorie a s filmem a televizní produkcí se zdá být velmi přínosným nástrojem pro kritiku heteronormativních pravidel naší společnosti vůči nekonformním (genderově, sexuálně) jedincům. Politická nekorektnost a častá absence morálního poslání queer filmů a televizních produktů je pobídkou k zamyšlení nad fungováním naší společnosti. Oslava jinakosti je v queer teorii zejména politickým postojem nutným k nabourávání pohledu „většinové“ společnosti na příslušníky a příslušnice minorit jako unifikovaných jedinců. Stejně jako neexistuje jeden způsob zobrazování „heterosexuálů“, neměl by tedy existovat podobný přístup v reprezentaci LGBT osob.

V kinematografii se začal tento názor výrazně projevovat ve filmech hnutí New Queer Cinema, jimiž tvůrci a tvůrkyně vyjadřovali nesouhlas a odpor vůči panujícímu heteronormativní řádu. Snímky hnutí New Queer Cinema jsou patrně nejexplicitnějším

vyjádřením tohoto vzdoru, přičemž nejčastějším způsobem, jak jej prezentují, je dekonstrukce genderové a sexuální identity a narušování pevně daných společenských kategorií. Odkaz hnutí New Queer Cinema je patrný i v některých současných filmech, které pronikají do mainstreamové oblasti, a tedy do širšího společenského povědomí (jako příklad je možné uvést zejména stručně analyzované snímky *Boys don't Cry*/Kluci nepláčou a *Brokeback Mountain*/Zkrocená hora). V televizi se tento trend začal objevovat téměř o deset let později, což vyplývá zejména z podstaty televize jako rodinného média. Úspěch seriálu *Queer as Folk*, zejména jeho americké verze z roku 2000, měl přímý vliv na vznik dalších seriálů, které „podvracely“ zažitě společenské normy a konvence (např. *The L Word*, *Dante's Cove*, *Noah's Arc* nebo *The Lair*). Rozvoj „queer“ identit v rámci „mainstreamových“ seriálů, jako jsou *Grey's Anatomy* (Chirurgové) nebo *90210*, potvrzuje domněnku, že i televize začíná využívat myšlenky queer teorie.

Kromě queer produkce televizních a filmových textů jsem se soustředila i na diváckou recepci využívající ideového základu queer teorie. Jak ve svých pracích dokazuje Alexander Doty, k tomu, aby byl kulturní text označen jako queer, nemusí nutně obsahovat LGBT tematiku ani se k ní dokazovat. Podle Dotyho jsou totiž divácké pozice při sledování filmů a televizních pořadů queer svou podstatou, protože nabízejí ohromné množství identifikací (například genderovými a jinými kategoriemi). Doty se nezaměřuje striktně na „alternativní“ čtení kulturních textů příslušníky a příslušnicemi sexuálních minorit, jako to dělá např. Larry Gross, ale naopak tvrdí, že queer pozice při čtení textu je otevřená všem typům diváků a divaček bez rozdílu. Jeho pojetí queer čtení a následné práce s ním, dokládá snad nejlépe jeden ze žánrů fanouškovské tvorby, tzv. slash fiction. Tato tvorba označuje praktiky, kdy jsou (nejčastěji) fikční mužské postavy vyjmuty z původních kulturních textů a zasazeny do jiných, nových. Podstatou slash fiction je důraz na rozvíjení romantického/erotického vztahu mezi těmito mužskými hrdiny. Autorky a autoři tak kritizují jak nedostatek explicitních „queer“ postav v kulturních produktech, tak způsoby, jakými jsou v těchto textech reprezentovány postavy heterosexuální, zejména pak muži jako představitelé tradičního pojetí hegemonní maskulinity. Důrazem na emotivní a erotický charakter jejich vztahu pak podvracejí binární genderový model, který stanoví, jaké role jsou „vhodné“ pro muže a jaké pro ženy. Subverzivní potenciál této tvorby přitom tkví ve skutečnosti, že přichází od samotné „většiny“, autorkami slash fiction jsou totiž v drtivé většině heterosexuální

ženy. Ať už je tedy využívání myšlenek queer teorie záměrné nebo nezáměrné, její vliv se zcela jistě odráží nejen v kulturních textech, ale i v jejich chápání.

Uvědomuji si, že mnohá témata by zasloužila více pozornosti, než jaké se jim v této práci dostalo. Ačkoliv jsem se tím snad provinila proti myšlenkám queer teorie, která staví na jedinečnosti a vzpírá se jakémukoliv kategorizování, byla jsem zde mnohdy nucena zevšeobeňovat a zjednodušovat. Tato tematika by si jistě zasloužila hlubší zkoumání a podle mne by neměla být přehlížena, jak tomu v českém prostředí bývá.

Anotace

Jméno a příjmení: Eva Chlumská

Název univerzity, fakulty a katedry: Univerzita Palackého v Olomouci

Filozofická fakulta

Katedra divadelních, filmových a mediálních studií

Název magisterské diplomové práce: Queer teorie ve filmu a v televizi: Nástin využívání myšlenek queer teorie v americké filmové a televizní produkci od roku 1990 po současnost (Queer theory in film and on TV: The outline of the using of queer theory in American film and television production since 1990 up to present)

Počet znaků: 200932

Klíčová slova: queer teorie

film

televizní seriál

queer filmová a televizní kritika

queer čtení

Charakteristika:

Tématem této magisterské diplomové práce je využívání myšlenek queer teorie v kinematografii a televizním vysílání. Cílem práce je představit queer teorii a nastínit, jakým způsobem se její hlavní myšlenky projevují ve filmech a fikčních televizních seriálech a sériích. Zaměřuji se na americkou filmovou a televizní tvorbu s lesbickou, gay, bisexuální a transgender (LGBT) tematikou od roku 1990 po současnost. Na vybraných příkladech demonstruji, jaké postupy a myšlenkové koncepty jsou v těchto kulturních textech využívány. Zároveň se věnuji oblasti recepce zmíněných kulturních produktů.

Resumé

The topic of this master thesis is the using of ideas of queer theory in cinema and television. The aims are to introduce queer theory and explain the ways of the manifestation of the basic idea of the queer theory in films and television fictional series. I focus on American film and television production with lesbian, gay, bisexual and transgender themes since 1990 up to the present. On the representative examples I demonstrate which practices and idea concepts are used. At the same time I follow the reception of these cultural products.

Seznam použité literatury

- AKASS, Kim – McCABE, Kim: *Reading L-Word: Outing Comporary Television*. London; New York: I. B. Taurus, 2006. ISBN 1845111796.
- AKASS, Kim – McCABE, Kim: *Reading Six Feet Under: TV to Die For*. London; New York: I. B. Taurus, 2005. ISBN 1850438090.
- ALLEN, Robert C. – HILL, Annette. *The Television Studies Reader*. 1st. ed. London: Routledge, 2004. ISBN 9780415283243.
- AARON, Michel. *New Queer Cinema: A Critical Reader*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2004. ISBN 0748617256.
- ARTHURS, Jane: *Television and Sexuality: Regulation and the Politics of Taste*. Berkshire: Open University Press, 2004, s. 111-127. ISBN 0335209750.
- BARKER, Chris. *Slovník kulturních studií*. přel. Reifová, I. 1. vyd. Praha: Portál, 2006. ISBN 8073671565.
- BARŠA, Pavel. Judith Butlerová: teorie performativního rodu a dilemata současného feminismu. In: *Filozofický časopis*, 1999, č. 5. roč. 47. ISSN 00151831.
- BASLAROVÁ, Iva. *L Word – L slova – láska, lechtivé (scény), lobby a hlavně lesby, lesby, lesby!* In *Cinepur*, 2009, č. 63. roč. 17. s. 37-38. ISSN 1213516x.
- BEASLEY, Chris. *Gender and sexuality: critical theories, critical thinkers*. London; Thousands Oaks; New Delhi: Sage, 2005. ISBN 0761969799.
- BECKER, Ron. *Gay TV and Straight America*. New Brunswick; New Jersey; London: Rutgers University Press, 2006. ISBN 9780813536880.
- BENDOVIÁ, Helena. Pojem: Identifikace. In: *Cinepur*. 2005. č. 39. roč. 13. ISSN 1213516x.
- BENSHOFF, Harry. M. – GRIFFIN, Sean. *Queer images : a history of gay and lesbian film in America*. Lanham: Rowman & Littlefield Publishers, Inc., 2006. ISBN 0742519724.

- BERGER, Peter L. - LUCKMANN, Thomas. *Sociální konstrukce reality. Pojednání o sociologii vědění.* přel. Svoboda, J. Brno: CDK, 1999. ISBN 808595461.
- BRZEK, Antonín – PONĎĚLÍČKOVÁ-MAŠLOVÁ, Jaroslava. *Třetí pohlaví?* Praha: Scientia Medica, 1992. ISBN 8085526034.
- BUCKLAND, Warren. *Film Theory and Contemporary Hollywood Movies.* London: Routledge, 2009. ISBN 0203030761.
- BURSTON, Paul - RICHARDSON, Colin. *A Queer Romance: Lesbians, Gay Men and Popular Culture.* London: Routledge, 1995. ISBN 9780415096188.
- BURTON, Graeme - JIRÁK, Jan. *Úvod do studia médií.* 1.vyd. Brno: BARRISTER & PRINCIPAL, 2001. ISBN 8085947676.
- BUTLEROVÁ, Judith. Kritické teploušství. přel. Barša, P. In *Filozofický časopis.* 1999, č. 5. roč. 47. ISSN 00151831.
- COVER, Ron. First Contact: Queer Theory, Sexual Identity, and „Mainstream“ Film. In *International Journal of Sexuality and Gender Studies.* Vol. 5, No. 1, 2000.
- CREED, Barbara. *Media Matrix: Sexing the New Reality.* Sydney: Allen and Unwin, 2003. ISBN 1865089265.
- CROTEAU, David – HOYNES, William. *Industrie, Images, and Audiences.* London; Thousands Oaks; New Delhi: Pine Forge, 2003. ISBN 0761987738.
- CRUIKSHANK, Margaret. *The Gay and Lesbian Liberation Movement.* New York: Routledge, 1992. ISBN 0415906482.
- CULLER, James. *Krátký úvod do literární teorie.* přel. Bareš, J. 1. vyd. Brno: Host, 2002. ISBN 8072940708.
- CURRAN, Daniel J. - RENZETTI, Claire M. *Ženy, muži a společnost.* přel. Gjurič, L. 1. vyd. Praha: Karolinum, 2003. ISBN 8024605252.
- DALY, Steven – WICE, Nathaniel – MCRAVEN, William H. *Encyklopedie alternativní kultury.* přel. Paulíny, V. 1. vyd. Brno: Books, 1999. ISBN 8072420658.

- DANIEL, Lisa – Jackson, Claire. *The bent lens: a world guide to gay and lesbian film*. Crows Nest: Allen & Unwin, 2003. ISBN 1741140145.
- DAVIS, Glyn – NEEDHAM, Gary. *Queer TV: theories, histories, politics*. New York; Abingdon: Routledge, 2009. ISBN 0203884221.
- DEAN, James Joseph. Gay and Queers: From the Centering to the Decentering of Homosexuality in American Films. In *Sexualities*, 10, 2007, č. 3. s. 363 - 386..
- DHAENENS, Frederik - Van BAUWEL, Sofie - BILTEREYST, Daniel. Slashing the Fiction of Queer Theory: Slash Fiction, Queer Reading, and Transgressing the Boundaries of Screen Studies, Representations, and Audiences. In *Journal of Communication Inquiry*. č. 32, 2008. s. 335 – 347.
- DOTY, Alexander. *Flaming Classics: Queering the Film Canon*. London; New York: Routledge, 2000. ISBN 020390270X.
- DOTY, Alexander. *Making things perfectly queer: interpreting mass culture*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997. 2nd ed. ISBN 0816622442.
- DURHAM, Meenakshi Gigi – KELLNER, Douglas M. (eds.) *Media and Cultural Studies: Keywords*. Malden; Victoria; Oxford: Blackwell Publishing Ltd., 2006. ISBN 1405132582.
- DYER, Richard. *The Matter of Images: Essays on Representation*. New York; London: Routledge, 2002. 2nd ed.. ISBN 0415254957.
- DYER, Richard. *The Culture of Queers*. London; New York: Routledge, 2002. ISBN 0203996399.
- FAFEJTA, Martin. *Úvod do sociologie pohlaví a sexuality*. 1. vyd. Věrovany: Nakladatelství Jana Piskiewicze, 2004. ISBN 8086768066.
- FANEL, Jiří. *Gay historie*. 1. vyd. Praha: Dauphin, 2000. 527 s. ISBN 8072720104.
- FARMER, Brett. *Spectacular Passions: Cinema, Fantasy, Gay Male Spectatorship*. Durham; London: Duke University Press, 2000. ISBN 0822325896.

- FISKE, John. *Television Culture: Popular pleasures and politics*. London; New York: Routledge, 1997. ISBN 0415039347.
- FOUCAULT, Michel. *Dějiny sexuality I*. přel. Pelikán, Č. Praha: Herrmann a synové, 1999.
- FOUCAULT, Michel. *Dějiny sexuality II*. přel. Thein, K. - Darnadyová, N. - Fulka, J. Praha: Herrmann a synové, 2003.
- FOUCAULT, Michel. *Dějiny sexuality III*. přel. Petříček, M.; Fulka, J. - Šerý, L. Praha: Herrmann a synové, 2003.
- FREYMILLER, Lyn. J. "They Tell Us Who We Are, They Tell Us Who We Aren't": *Gay Identity on Television and Off*. Disertační práce na The Pennsylvania State University, The Graduate School, College of the Liberal Arts. 2006. Vedoucí práce: Michelle A. Miller-Day, Ph.D. 177 s.
- FUSS, Diane. *Inside/Out: Lesbian Theories, Gay Theories*. New York; London: Routledge, 1991. ISBN 0415902371.
- GAUNTLETT, David. *Media, Gender and Identity: An Introduction*. London; New York: Routledge, 2002. ISBN 0415189594.
- GLOVER, D. - KAPLAN, C. *Genders*. London: Routledge, 2000. ISBN 0415134927.
- GRANT, Barry Keith. (ed.) *Schrimer Encyclopedia of Film (Vol. 1 – 4)*. Schrimer Reference, 2006. ISBN 0028657918.
- GROSS, Larry. *Up from Invisibility: Lesbians, Gay Men, and the Media in America*. New York: Columbia University Press, 2001. 0231119534.
- GROSS, Larry – FADERMAN, L. *The Columbia Reader on Lesbians and Gay Men in Media, Society, and Politics*. 1st edition. New York: Columbia University Press, 1999. ISBN 0231104472.
- HAGGERTY, George E. - BEYNON, John - EISNER, Douglas (eds.) *Gay histories and cultures: an encyclopedia*. New York: Garland Publishing Inc., 2000. ISBN 0203487885.

- HALPERIN, David. *Saint Foucault: Towards a Gay Historiography*. New York; Oxford: Oxford University Press, 1997. ISBN 0195093712.
- HANÁKOVÁ, Petra. *Pandořina skříňka aneb Co feministky provedly filmu?* 1. vyd. Praha: Academia, 2007. ISBN 9788020015518.
- HLADONIK, Jan. *New Queer Cinema*. Bakalářská diplomová práce na Filozofické fakultě Univerzity Palackého v Olomouci na katedře Divadelních, filmových a mediálních studií. 2006. Vedoucí práce: Mgr. Jakub Korda.
- HOLLAND, Janet - WAITES, Matthew - WEEKS, Jeffrey. *Sexualities and Society: A Reader*. Cambridge (VB): Polity, 2003. ISBN 0745622496.
- HOLTZMAN, Linda. *Media Messages: What Film, Television, and Popular Music Teach us about Race, Class, Gender, and Sexual Orientation*. Armonk, London: M. E. Sharp, 2000. ISBN 0765603373.
- CHLUMSKÁ, Eva. *Queer as Folk. Televizní reprezentace queer tematiky*. Bakalářská diplomová práce. Katedra divadelních, filmových a mediálních studií. Univerzita Palackého v Olomouci. 2008. Vedoucí práce: Mgr. Zdeněk Hudec, Ph. D.
- JAGOSE, Annamarie. *Queer Theory*. Victoria: Melbourne University Press, 1998. ISBN 0522846238.
- JENKINS, Henry. *Textual poachers: television fans and participatory culture*. London; New York: Routledge, 1992. ISBN 0415905729.
- JOHNSON, Merri Lisa. *Third Wave Feminism and Television: Jane Puts It in Box*. London; New York: I. B. Tauris, 2007. ISBN 1845112466. s. 118-164.
- KELLER, James R. *Queer (Un)Friendly Film and Television*. Jefferson: McFarland and Company, 2002. ISBN 078612461. s. 1-10.
- LEVAY, Simon - VALENTE, Sharon McBride. *Human Sexuality*. Sunderland: Sinauer Associates, 2002. ISBN 0878934545.
- MACKINNON, Kenneth. *Representing Men: Maleness and Masculinity in the Media*. London: Arnold, 2003. ISBN 0340808330.

- MARCUS, Sharon. *Queer Theory for Everyone: A Review Essay*. In *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, 2005, vol. 31, no. 1.
- MCQUAIL, Dennis. *Úvod do teorie masové komunikace*. přel. Jiráček, J. - Kabát, M. 2. vyd. Praha: Portál, 2002. ISBN 8071787140.
- MEYROWITZ, Joshua. *Všude a nikde. Vliv elektronických médií na sociální chování*. přel. Jiráček, J. - Jonášová, K. a kol. 1. vyd. Praha: Karolinum, 2006. ISBN 8025609053.
- MUNT, Sally R. *Queer Attachments: The Cultural Politics of Shame*. Aldershot: Ashgate Publishing Ltd., 2007. 248 s. ISBN 0754649210.
- NEWBOLD, Chris – BOYD-BARRETT, Oliver – VAN DEN BULCK, Hilde. (eds.) *The Media Book*. New York: Arnold, 2002. ISBN 034074047.
- NÜNNING, Ansgar. *Lexikon teorie literatury a kultury: koncepce, osobnosti, základní pojmy*. přel. Urválek, A. - Adamová, Z. 1. vyd. Brno: Host, 2006. ISBN 8072941704.
- OATES-INDRUCHOVÁ, Libora. *Dívčí válka s ideologií. Klasické texty angloamerického feministického myšlení*. přel. Hájková, H. a kol. 1. vyd. Praha: SLON, 1998. ISBN 8085850672. s. 116-131.
- PEELE, Thomas (ed.). *Queer popular culture : literature, media, film, and television*. New York: Palgrave Macmillan, 2007. ISBN 140397490X.
- PETERSEN, Alan. *Unmasking the Masculine: 'Men' and 'Identity' in a Sceptical Age*. London; Thousands Oaks; New Delhi: 1998. ISBN 0761950133.
- PETERSEN, James R. *Století sexu: Dějiny sexuální revoluce časopisu Playboy*. přel. Kočová, J. 1. vyd. Praha: BB art, 2003. ISBN 8073411172.
- PLUMMER, Ken. *Modern Homosexualities: Fragments of Lesbian and Gay Experience*. London; New York: Routledge, 1992. ISBN 9780415064217. Praha: Portál, 2002. ISBN 8071787140.
- REIFOVÁ, Irena a kol. *Slovník mediální komunikace*. 1. vyd. Praha: Portál, 2004. 327 s. ISBN 8071789267.

- RUPP, Leila J. *Vytoužená minulost: Dějiny lásky a sexuality mezi osobami stejného pohlaví v Americe od příchodu Evropanů po současnost.* přel. Sokolová, V. 1. vyd. Praha: One Woman Press, 2002. ISBN 8086356116.
- RUSSO, Vito. *The Celluloid Closet: Homosexuality in the Movies.* New York; Cambridge; Philadelphia; San Francisco; Washington; London; Mexico City; Sao Paulo; Singapore; Sydney: Harper and Row Publisher, 1987. ISBN 0060961325.
- SEIDMAN, Steven – ALEXANDER, J. C. *The New Social Theory Reader: Contemporary Debates.* 1. vyd. London, New York: Routledge, 2001. ISBN 0415188083.
- SEIDMAN, Steven. *Queer Theory/Sociology.* Malden; Oxford: Blackwell Publisher Ltd., 1997. ISBN 1557867402.
- SONTAGOVÁ, Susan. Poznámky o fenoménu camp. In *Labyrint Revue.* 2000. č. 7-8. ISSN 12106887.
- SPARGO, Tamsin. *Foucault a teorie podivného.* přel. Vacek, J. 1. vyd. Praha: Triton, 2001. 73 s. ISBN 8072542109.
- STAIGER, Janet. *Media Reception Studies.* New York; London: New York University Press, 2005. ISBN 0814781357.
- STEIN, Marc (ed.). *Encyclopedia of lesbian, gay, bisexual, and transgender history in America.* Vol. 1. New York: Charles Scribner's Sons, 2004. ISBN 068431262X.
- STEIN, Marc (ed.). *Encyclopedia of lesbian, gay, bisexual, and transgender history in America.* Vol. 3. New York: Charles Scribner's Sons, 2004. ISBN 0684312646.
- STREITMATTER, Roger. *From "perverts" to "fab five": the media's changing depiction of gay men and lesbians.* London: Routledge, 2009. ISBN 0203886380.
- TAYLOR, Greg. *Artists in the audience: cults, camp, and American film criticism.* Princeton: Princeton University Press, 1999. ISBN 0691004218.
- TRAMPOTA, T.: *Zpravodajství.* 1. vyd. Praha: Portál, 2006. ISBN 8073670968.

- WEEKS, Jeffrey. *Sexuality*. 2 nd edition. London; New York: Routledge, 2003. ISBN 0415282861.

- WILLIAMS, Linda R. – HAMMOND, Michael. *Contemporary American Cinema*. Berkshire; New York: Open University Press, 2006. ISBN 0335218318.

Prameny

Filmy:

Boys dont t Cry (Kluci nepláčou, rež. Kimberley Peirce, 1999)

Brokeback Mountain (Zkrocená hora, rež. Ang Lee, 2005)

Far from Heaven (Daleko do nebe, rež. Todd Haynes, 2002)

Hedwig and the Angry Inch (Hedwig/Hedwiga a Angry Inch, rež. John Cameron Mitchell, 2001)

I'm not There (Beze mě: Šest tváří Boba Dylana, rež. Todd Haynes, 2007)

Poison (Jed, rež. Todd Haynes, 1990)

Safe (rež. Todd Haynes, 1995)

Velvet Goldmine (Sametová extáze, rež. Todd Haynes, 1998)

Seriály a série:

Dante´s Cove – USA, 2005-?, *here!*

Exes and Ohs – USA, 2007-?, Logo TV

Noah´s Arc – USA, 2005-2006, Logo TV

Oz – USA, 1997-2003, HBO

Queer as Folk – USA, 2000–2005, Showtime

The DL Chronicles – USA, 2005, *here!*

The L Word – USA, 2004–2009, Showtime

The Lair – USA, 2007-2009, *here!*

Torchwood – Velká Británie, 2006-2009, BBC

Internetové zdroje

- *2006 Top Brands For Gay and Lesbian Consumer Report*. 22. 6. 2006. [cit. 9. 4. 2007]
dostupné z WWW:

<http://scaborough.com/GLBT%20Brands%20Final%20%206.22.06.pdf>

- BRONSKI, Michael. *From The Celluloid Closet to Brokeback Mountain: The Changing Nature of Queer Film Criticism*. [online] Dostupné z WWW:
<http://www.cineaste.com/articles/changing-nature-of-queer-film-criticism.htm>

- CRAMER, J. M.: Discourses of Sexual Morality in Sex and the city and Queer as Folk. In *The Journal of Popular Culture*, Vol. 40, No. 3, 2007. [online]. [cit. 15. 10. 2007]. Dostupné z WWW: <http://www.blackwellsynergy.com/doi/abs/10.1111/j.1540-5931.2007.00401.x>

- ELLIOTT, S. *THE MEDIA BUSINESS: ADVERTISING; The Showtime Network prepares a \$10 million campaign blitz for its 'Queer as Folk' series*. [online]. [cit. 7. 3. 2008]. Dostupné z WWW:
<http://query.nytimes.com/gst/fullpage.html?res=9A05E4DF173DF93BA15752C1A9669C8B63&sec=&spon=&pagewanted=all>

- GUILLEN, Michael. *B. Ruby Rich On The Q-Word, the Post-Brokeback Landscape, Queer Normativity and the Genderation Gap*. [online] Dostupné z WWW:
<http://theeveningclass.blogspot.com/2006/06/2006-frameline-xxx-b-ruby-rich-on-q.html>

- JONES, W.: Queer as Folk confidential. In *The Advocate*. 2004. [online]. [cit. 14. 10. 2007]. Dostupné z WWW : http://www.advocate.com/issue_story_ektid09193.asp

- LUCAS, J. L: - RALEY, A. B: Stereotype or Success? Prime-Time Television's Portrayals of Gay Male, Lesbian, and Bisexual Characters. In: *Journal of Homosexuality*. Vol. 51 (2) 2006. [online]. [cit. 16. 10. 2007]. Dostupné z WWW:
<http://www.haworthpress.com/web/JH>

- STEIN, A. - PLUMMER, K.: „*I Can't Even Think Straight.*“ „*Queer*“ *Theory and the Missing Sexual Revolution in Sociology*. [online]. [cit. 30. 4. 2007]. Dostupné z WWW: <http://links.jstor.org/sici?sici=0735-2751%28199407%2912%3A2%3C178%3A%22CEST%22%3E2.0.CO%3B2-Q>
- THRUPKAEW, N. *Fan/Tastic Voyage*. In *Bitch*. 2003. č. 20. [online]. [cit. 30. 2. 2010]. Dostupné z WWW: <http://bitchmagazine.org/article/fan-tastic-voyage>

Dokumentární pořady

Fabulous! The Story of Queer Cinema. Rež. Ades, L. – Klainberg, L., 2006.

Further Off the Straight and Narrow: New Gay Visibility on Television. Rež. Sender, K., 2006.

Off the Straight and Narrow: Lesbians, Gays, Bisexuals and Television. Rež. Sender, K., 1998.

The Celluloid Closet. Rež. Epstein, R. – Friedman, J., 1995.