

**UNIVERZITA KARLOVA**

**FAKULTA SOCIÁLNÍCH VĚD**

Institut komunikačních studií a žurnalistiky

Katedra žurnalistiky

**Diplomová práce**

**2024**

**Bc. Tomáš Pacovský**

**UNIVERZITA KARLOVA**

**FAKULTA SOCIÁLNÍCH VĚD**

Institut komunikačních studií a žurnalistiky

Katedra žurnalistiky

**Vidět queer: Český fotožurnalismus a reprezentace  
LGBTQ+ témat v médiích**

Diplomová práce

Autor práce: Bc. Tomáš Pacovský

Studijní program: Mediální a komunikační studia

Vedoucí práce: Mgr. Andrea Průchová Hružová, Ph.D.

Rok obhajoby: 2024

## **Prohlášení**

1. Prohlašuji, že jsem předkládanou práci zpracoval samostatně a použil jen uvedené prameny a literaturu.
2. Prohlašuji, že práce nebyla využita k získání jiného titulu.
3. Souhlasím s tím, aby práce byla zpřístupněna pro studijní a výzkumné účely.

V Praze dne 30. 7. 2024

Tomáš Pacovský

## **Bibliografický záznam**

PACOVSKÝ, Tomáš. *Vidět queer: Český fotožurnalismus a reprezentace LGBTQ+ témat v médiích*. Praha, 2024. 175 s. Diplomová práce (Mgr.). Univerzita Karlova, Fakulta sociálních věd, Institut komunikačních studií a žurnalistiky, Katedra žurnalistiky. Vedoucí diplomové práce Mgr. Andrea Průchová Hružová, Ph.D.

**Rozsah práce:** 282 724 znaků včetně mezer



## **Abstrakt**

Předkládaná práce se zabývá vizuálními reprezentacemi queer lidí a queer témat v českých médiích z perspektivy teorie queer gaze. Jejím cílem je popsat, jaká témata a narativy předkládají ilustrační fotografie zobrazující queer lidi a queer témata ve vybraných českých médiích. Stejně tak je pro autora důležité přiblížit, pomocí jakých znaků jsou tyto narativy konstruovány. Výběr analyzovaných snímků je poté užít jako podkladový materiál pro fotoelicitační rozhovory s profesionály a profesionálkami aktivními v českém fotožurnalismu. Tyto rozhovory přibližují, jako o queer reprezentaci přemýšlejí samotní producenti a producentky obrazů. Napříč analytickou částí autor vyhodnocuje, jestli v daných praktikách rezonují hegemonické postupy (tedy hlavně komunikační strategie stereotypizace), nebo kontrahegemonické postupy (queer gaze). Teoreticky práce vychází z pojednáních o ideologii, hegemonii, reprezentaci, podmíněném pohledu, queer teorii a také queer gaze. Výzkum zjistil, že zkoumané fotografie předkládají částečně diverzifikovaný obraz queer lidí a témat. Stále ale převažují stereotypní vyobrazení. Toho jsou si vědomi také samotní respondenti a respondentky. Jakkoliv se vůči stereotypům snaží často vymezovat, sami přiznávají, že je někdy reprodukují a že je těžké, například kvůli produkčním podmínkám v českých médiích, se z nich vymanit. Reflexe je ale důležitým krokem pro vytváření spravedlivých reprezentací. I proto tato diplomová práce přináší důležité poznatky, které mohou pomoci otevřít a posunout debatu o zobrazování nejen queer lidí, ale obecně marginalizovaných skupin.

## **Abstract**

This thesis deals with visual representations of queer people and queer topics in the Czech media from the perspective of queer gaze theory. It aims to describe what themes and narratives are present in illustrative photographs depicting queer people and queer themes in selected Czech media. It is equally important for the author to describe the signs through which these narratives are constructed. A selection of the analysed images is then used as material for photoelicitation interviews with professionals active in Czech photojournalism. These interviews aim to show how image producers themselves think about queer representation. In the analytical part, the author evaluates whether hegemonic practices (i.e. mainly communicative strategies of stereotyping) or counter-hegemonic practices (queer gaze) resonate in these practices. Theoretically, the work draws on the theories

of ideology, hegemony, representation, gaze, queer theory, and also queer gaze. Presented research found that the photographs examined present a partially diversified picture of queer people and issues. However, stereotypical depictions still predominate. The respondents themselves are also aware of this. Although they often try to define themselves against stereotypes, they also admit that they sometimes reproduce the stereotypes and that it is difficult, for example because of the production conditions in the Czech media, to break out of them. However, reflection is an important step in creating fair representations. This is also why this thesis provides important insights that can help to open and shift the debate about the portrayal not only of queer people, but of marginalized groups in general.

## **Klíčová slova**

LGBTQ+, queer, mediální reprezentace, fotožurnalismus, (kontra)hegemonická vizualita, stereotypy, queer gaze, ilustrační fotografie

## **Keywords**

LGBTQ+, queer, media representation, photojournalism, (counter)hegemonic visuality, stereotypes, queer gaze, illustrations

## **Title**

Seeing queer: Czech photojournalism and representation of LGBTQ+ topics in media

## **Poděkování**

Na tomto místě bych rád poděkoval vedoucí práce Mgr. Andree Průchové Hrůzové, PhD., jejíž inspirativní podněty mi pomohly s koncepcí a konečnou podobou diplomové práce. Nejvíc jí ale vděčím za uvedení do světa vizuálních studií. Její zapálené a erudované přednášky se staly jedním ze zásadních momentů mého studia. Slova díky směřuji také ke všem respondentům a respondentkám, kteří se ochotně zapojili do výzkumu. Vřelé díky patří také mým nejbližším, rodině a „kamarádstvu“. Bez jejich podpory by následující řádku nikdy nevznikly.

# Obsah

|  |    |
|--|----|
| Úvod .....   | 8  |
| 1. Teoretická východiska .....                             | 11 |
| 1.1 Ideologie .....  | 11 |
| 1.2 Hegemonie .....  | 14 |
| 1.3 Vizualita .....  | 16 |
| 1.4 Reprezentace .....                                     | 17 |
| 1.4.1 Reprezentace v textech Stuarta Halla .....           | 18 |
| 1.4.2 Strategie symbolického násilí .....                  | 20 |
| 1.4.2.1. Stereotypizace .....                              | 20 |
| 1.4.2.2. Fetiš a fantazie .....                            | 21 |
| 1.4.2.3. Kategorie „Druhého“ .....                         | 21 |
| 1.4.3 Rezistence a kontrastragie .....                     | 22 |
| 1.4.4 Reprezentace queer lidí .....                        | 23 |
| 1.4.5 Další výzkumy zabývající se queer reprezentací ..... | 25 |
| 1.5 Podmíněný pohled neboli gaze .....                     | 27 |
| 1.5.1 Male gaze .....                                      | 27 |
| 1.5.2 Female gaze .....                                    | 29 |
| 1.6 Queer gaze .....                                       | 30 |
| 1.6.1 Queer jako termín .....                              | 30 |
| 1.6.2 Queer aktivismus .....                               | 31 |
| 1.6.3 Queer teorie .....                                   | 32 |
| 1.6.4 Gaze v kontextu queer teorie .....                   | 35 |
| 1.6.5 Queer gaze v praxi .....                             | 41 |
| 2. Metodologie .....                                       | 46 |

|   |     |
|---|-----|
| 2.1 Tematická analýza .....   | 47  |
| 2.2 Sociálně-sémiotická analýza.....                                | 48  |
| 2.3 Fotoelicitace .....   | 51  |
| 2.4 Aplikace zvolených výzkumných metod.....                        | 53  |
| 3. Analytická část .....  | 56  |
| 3.1 Tematická analýza .....   | 56  |
| 3.1.1 Tematický popis datasetu .....                                | 56  |
| 3.1.2 Předběžné kódy .....  | 58  |
| 3.1.3 Kandidáti na téma .....                                       | 60  |
| 3.1.4 Témata .....  | 62  |
| 3.2 Sociálně-sémiotická analýza.....                                | 73  |
| 3.3 Rozhovory .....   | 99  |
| 3.3.1 Queer člověk v českých médiích.....                           | 99  |
| 3.3.2. Způsoby zobrazování queer tematiky.....                      | 101 |
| 3.3.2.1. Motiv pridu .....  | 101 |
| 3.3.2.2. Motiv duhy .....   | 105 |
| 3.3.2.3. Rekvizity.....   | 107 |
| 3.3.2.4. Ilustrace .....  | 107 |
| 3.3.3 Stereotypy.....   | 110 |
| 3.3.4 Praktické limity .....  | 111 |
| 3.3.5 Vlastní přístup ke queer tematice .....                       | 112 |
| 3.3.6 Konkrétní vodítka při fotografování nebo vybírání snímků..... | 115 |
| 3.3.7 Objektivita, znalost tématu a queer pohled .....              | 119 |
| 4. Diskuse .....  | 123 |
| Závěr.....  | 135 |
| Summary.....  | 138 |
| Použitá literatura.....   | 141 |
| Přílohy .....   | 153 |

## Úvod

Jak se žije queer lidem v Česku? Tuto otázku si pokládá studie Michala Pitoňáka a Marcely Macháčkové *Být LGBTQ+ v Česku* (2023). Ve zkratce – ne tak dobře. Dílčí závěry zprávy tak ilustrují kontradiktorní situaci, v níž se nacházíme. Na jednu stranu přibývá zemí, které uzákonily manželství pro stejnopohlavní páry (Queer Geography, 2024). V Česku přijetí tohoto, zatím ještě neexistujícího, institutu podporuje čím dál více lidí (CVVM, 2023). Před sametovou revolucí ještě „neviditelní“ queer lidé dnes získávají prostor v mainstreamových médiích, a vztahujeme-li se k fikčním obsahům, třeba filmům nebo seriálům, zastávají míň stereotypně vystavěných rolí (Sokolová, 2006; Sloboda, 2013). Na druhou stranu, lidé s menšinovou sexuální orientací nebo genderovou identitou se stále potýkají s odmítnutím ze strany svých rodin, jejich každodennost poznamenává množství stereotypů a třeba gay muži a lesbické ženy čelí názoru, že „*by neměli svou sexuální orientaci dávat veřejně na odiv, ale v soukromí si mohou dělat, co chtějí*“ (Pitoňák a Macháčková, 2023, s. 17). V Česku zároveň roste počet případů předsudečného násilí, které je pácháno na queer lidech (Wagebaertová, 2023). Tento nárůst připisují někteří respondenti a respondentky ze studie *Být LGBTQ+ v Česku* (Pitoňák a Macháčková, 2023) mimo jiné i medializaci nebo zvýšené reprezentaci queer lidí v populární kultuře. Obdobné důvody, tedy nárůst vizibility, ale uvádějí také respondenti, kteří naopak vnímají pokles předsudečnosti jako takové.

Jedná se pouze o krátký výčet nesourodých skutečností, které problematizují současnou situaci queer lidí a jejich životů. A navíc autor nerozvádí problematiku trans osob. Queer tematika je nebývale široká a bezpochyby se jí nedostává dostatečného zájmu. A to navzdory tomu, že roste počet lidí, kteří se identifikují jako LGBTQ+. Přinejmenším ve Spojených státech amerických se jako queer identifikuje více než jeden z pěti příslušníků a příslušnic generace Z (Gallup, 2024). A jak je patrné, jejich každodennost ovlivňují média, a konec konců také obrazy. Současný svět je jimi nebývale saturovaný, možná by se dalo říct, že až přesaturovaný. Svědčí o tom mimo jiné řada termínů, jimiž popisují teoretici a teoretičky současnost: „*obrat k obrazu*“ (W. J. T. Mitchell, 2016), „*nadvláda obrazů*“ (Mirzoeff, 1999), „*narkomani obrazů*“ (Sonntag, 2002). Obrazy jsou nejen součástí „*našeho každodenního života, ale každodenní život vytvářejí*“ (Mirzoeff, 1999, s. 13), nezastávají totiž pouze konstitutivní roli, nýbrž i instrumentální, operují jako „*část naší snahy porozumět měnícímu se světu okolo nás a našemu místu v něm*“ (Mirzoeff, 2018, s. 8).

Vizuální reprezentace, v tom nejširším slova smyslu, tak upevňují hodnoty a konstrukce „jako je hodnota romantické lásky, normy spojené s homosexualitou...“ (Sturken a Cartwright, 2009, s. 33). Právo na utváření těchto obrazů, a koneckonců právo na to „být viděn“, si vypůjčuje majorita konstituující hegemonickou normativní vizualitu. Marginalizované skupiny se ale nemusejí identifikovat s tím, jak jsou v mainstreamových médiích zobrazovány. Kdo vytváří hodnoty a pravidla v kontextu mediální a vizuální reprezentace queer lidí v Česku? Jak taková reprezentace vypadá v českých médiích? A jak vidí sami sebe queer lidé? Na tyto palčivé otázky se autor rozhodl zodpovědět skrze představenou diplomovou práci. Ta se zabývá právě vizuální reprezentací queer lidí v českých médiích.

V teoretické části budou představeny koncepty, které jsou kruciólní pro pochopení queer gaze, tedy ústředního rámce, skrze nějž autor nahlíží na danou problematiku, a který definuje jakožto praktiku kontrahegemonické vizuality a nástroj queer lidí narušující normativní hegemonickou, to jest většinou stereotypní, vizualitu. Dojde tak k představení konceptu ideologie, a to hlavně v kontextu mediálního nebo kulturního pole. Podnětnými se stanou myšlenky Theodora Adorna nebo Waltera Benjamina. Na ty naváže kapitola, která přiblíží hegemonii v pojetí Antonia Gramsciho. Na tento koncept navazuje a rozšiřuje jej v souvislosti s vizualitou Nicholas Mirzoeff, jemuž bude věnována další kapitola. Jedna z ústředních pasáží teoretické části se zabývá reprezentací, o které pojednává Stuart Hall. Další část pak problematizuje reprezentaci s ohledem na zobrazování queer lidí, a sice s pomocí myšlenek Richarda Dyera. V neposlední řadě dojde také k popisu dílčích manifestací takzvaného podmíněného pohledu, jmenovitě půjde o male gaze v pojetí Laury Mulvey a také female gaze od Griseldy Pollock. Kapitola věnovaná queer gaze pak předestře základy queer teorie a to, jakým způsobem ovlivňuje podmíněný pohled. Ve svém závěru bude teoretická část vycházet z textů Jacka Halberstama nebo třeba Grace McNeally.

V metodologické části dojde k představení jednotlivých výzkumných metod – tematické analýzy, sociálně-sémiotické analýzy a také fotoelicitace. Autor následně přiblíží realizaci těchto technik v kontextu předloženého výzkumu. Jádrem celé diplomové práce je praktická část, tedy samotná analýza. Ta se zabývá vizuálními reprezentacemi, konkrétně ilustračními fotografiemi publikovanými ve vybraných českých médiích. Tyto fotografie pak slouží jako podklad pro fotoelicitální rozhovory, tedy interview vedenými nad fotografiemi. Ty autor povede s vybranými profesionály a profesionálkami aktivními v současném českém fotožurnalismu – zastoupení budou jak fotografové

a fotografky, tak fotoeditorové a fotoeditorky. Cílem rozhovorů je popsat, jak o zobrazování queer lidí a queer témat přemýšlí současný český fotožurnalismus. V diskusi získaných poznatků pak autor popíše témata přítomná v analyzovaných fotografiích, odhalí jejich skryté významy a interpretuje poznatky získané z rozhovorů. Napříč závěry autor zhodnotí, jestli to, jak jsou snímky vystavěny a jak o reprezentaci queer lidí přemýšlí současný český fotožurnalismus, odpovídá hegemonickým, nebo kontrahegemonickým postupům.

Diplomová práce operuje s pojmem queer. Ten je značně komplexní úvahy – je totiž mnohoznačný, jak ukazuje *kapitola 1.6.1*. Autor ho nicméně používá jako zástupný termín pro LGBTQ+ lidi. Některé odborné zdroje s tímto termínem ještě ale nepracují. I tak ale autor upřednostňuje označení queer, a sice kvůli jeho inkluzivitě, ale také kvůli přehlednosti v textu.

Závěrem by chtěl autor poukázat na odchylky od předložených tezí. Z hlediska struktury diplomové práce nepředstaví projevy (queer) gaze v žurnalismu, a sice kvůli absenci relevantních teoretických poznatků v této oblasti, potažmo fotožurnalismu. Zastoupeny jsou nicméně dokumentární filmy, které autor považuje za podnětné i pro žurnalistické pole. Autor také upravil výzkumné otázky, aby došlo k vyšší komplementaritě zvolených metod a poznatků. Ve zkoumaném datasetu nejsou zastoupeny fotografie z média zaměřeného na queer čtenáře a čtenářky, autor jej nahradil médiem, které cílí na mladé publikum. Stejně tak se změnilo zkoumané období, z něhož pochází analyzované fotografie. Diplomová práce nakonec pracuje s lety 2022, 2023 a první polovinou roku 2024. Opomíjí tak rok 2021 a přidává rok 2024. Důvody jsou specifikované v metodologické pasáži této diplomové práce. Všechny změny byly učiněny s cílem výzkum prohloubit a zkvalitnit. Zároveň byly konzultovány s vedoucí diplomové práce.



# 1. Teoretická východiska

## 1.1 Ideologie

Jiří Kraus (2008, s. 199) ideologii definuje jako „*soubor názorů a obecně přijímaných hodnot, které plní specifickou úlohu v organizaci dané společnosti*“. Současné západní pojetí ideologie má své kořeny v učení Karla Marxe. Ten pracoval s takzvaným *falešným vědomím*, které elity šíří „*mezi masy, jež jsou pak nuceny bezmyšlenkovitě přijmout ideologický systém*“ (Sturken, Cartwright, 2009, s. 77). Reprodukce takového systému – světonázoru, něčího pohledu na svět, je pak možné díky tomu, že vládnoucí třída „*fakticky ovládá významné prostředky vzdělání a veřejné komunikace – především masová média*“ (Jirák a Köpplová, 2003, s. 51). Toto velmi zjednodušené pojetí komplementárního vztahu ideologie a médií navazuje na *sociálně-konstruktivistické pojetí reality* (Berger a Luckman, 1999), které tvrdí, že společenské jevy nejsou dané, ale konstruované lidmi. Tuto sociologickou tradici reprezentuje dvojice Peter L. Berger a Thomas Luckman, kteří v roce 1966 vydali knihu *Sociální konstrukce reality*. Jandourek (2012, s. 132) shrnuje jejich přístup k sociální realitě následovně: „*Společnost je výtvořem člověka. Společnost je objektivní realita. Člověk je sociální produkt.*“ Na konstrukci reality se podílí jazyk jakožto ritualizovaná komunikace ve smyslu platformy sdílených kontextů a vyjednaných názorů. S ohledem na mediální konstrukci reality na ně navazuje například Stuart Hall (1996, 2013).

Svoji roli v tomto systému interakce zastává i publikum, respektive jeho schopnost nakládat s mediálními obsahy, v nichž jsou zakódovaná ideologická sdělení. Zástupci takzvané Frankfurtské školy věřili, že recipienti ztratili s *atomizací společnosti* (člověk je vlivem společenských změn izolován) a *monopolizací médií* (médiá jsou všudypřítomná) nástroje k tomu čelit působení médií na jejich myšlení a názory – publikum se stává pasivní a nediferencovanou masou. (Jirák a Köpplová, 2003, s. 102–103) Názorové průsečíky v pojednáních o masové kultuře v kontextu ideologie můžeme pozorovat například v textech dvou teoretiků, a sice zástupce Frankfurtské školy Theodora Adorna nebo také Waltera Benjamina, který byl s Frankfurtskou školou volně asociován. Na jejich myšlenky se tato kapitola bude soustředit. Pojednání obou autorů je podmíněno rozmachem masově šířeného, reprodukovatelného umění, jmenovitě třeba fotografie nebo filmu, a také nástupem fašismu v Německu. Postmodernistická kritika (viz Baudrillard, 1994; Jameson, 1991) se sice odkazuje na roztržitost a komplexitu soudobé, respektive postmoderní společnosti

částečně vymezovala vůči Adornovým nebo Benjaminovým myšlenkám, teze obou autorů jsou stále relevantním východiskem pro chápání distribuce ideologie ve společnosti skrze masovou kulturu, potažmo média.

Theodor Adorno nahradil pojem masová kultura takzvaným *kulturním průmyslem*. Poprvé termín použil v roce 1947 v knize *Dialektika osvícenství*, kterou vydal s německým filozofem Maxem Horkheimerem. K terminologickému posunu se uchýlili, aby zabránili zdání, že masová kultura vzniká spontánně z mas; v jejich pojetí kulturní průmysl plánovitě, skoro jako továrna (i proto výraz průmysl), vyrábí „*produkty, které jsou střiženy na masový konzum a samy tento konzum v široké mase určují*“ (Adorno, 1975, s. 12). Adorno (2009a, s. 16) tvrdí, že „*veškerá masová kultura je principiálně adaptací*“ – vše zdánlivě nové je vyslovením již vyřčeného – vznikají lehce nuancované, standardizované reprodukce. Vybízí se tedy hovořit v benjaminovském pojetí o ztrátě takzvané *aury* – tu Walter Benjamin (originál 1936, český překlad 1979) chápe jako určitou jedinečnost vyzařující z uměleckého díla, kterému propůjčuje autenticitu, a kterou dílo ztrácí mechanickou reprodukcí. Nicméně podle Adorna (1975, s. 15) kulturní průmysl spíše „*konzervuje auru jako zamlžující opar*“. Kulturní průmysl tedy operuje na principu opakování, který je pak základem totality kulturního průmyslu (2009b, s. 138). Tato totalita, jak o ní mluví Adorno (2009a, s. 55), pak „*vrcholí v okamžiku, že nikdo nemá být jiný než ona*“. Život člověka je podřízen masové produkci. Konzumenti a konzumentky se stávají pasivním aparátem, který odpovídá vzorcům předepsaným kulturním průmyslem. Pokud existuje zdání svobody, nebo snad individuality, děje se tak účelně a pro potřeby dominantního systému. Obdobně hovoří Benjamin (1979, s. 37), pro kterého se v masách „*rodí nový poměr k uměleckému dílu*“. Recepce publika se stává nekritickou, hlavně vůči kategorii konvenčního a známého. Na rozdíl od tradiční obrazu, nad nímž publikum ritualizovaně kontemplanuje, „*rozptylující se masa (případ filmu, pozn. autora) přijímá umělecké dílo za součást sebe sama*“ (tamtéž, s. 38). Nevědomá a nahodilá recepce pak může mít za následek to, že si na určitý způsob zobrazování zvykneme a plně jej akceptujeme.

Publikum se každopádně nemusí vztahovat pouze k homogenizované kultuře jako celku, ale také k jeho dílčím kategoriím – identifikace s jednotlivými diferencovanými manifestacemi kulturního průmyslu (Adorno zmiňuje například časopisy různých cenových kategorií), umožňuje mocenskou kontrolu lidí skrze kategorizaci a hierarchizaci – toto rozdělení, či přiřazení k určité společenské skupině, pak určuje chování publika „*podle své úrovně předem určené indiciemi*“ (Adorno, 2009b, s. 125). Člověk se tedy chová dle svého

společenského postavení. Stejně tak si internalizuje chování, reakce a reflexy, ale také morálku – i když může být ve své podstatě kontradiktorní vůči němu samotnému. V pozdější sociologické teorii toto pojetí internalizované sociální pozice rozvíjí Pierre Bourdieu (1990, s. 53) v jeho konceptu *habitu*, který chápe jako systém „*trvalých, přenositelných dispozic, strukturovaných struktur majících sklon fungovat jako strukturující struktury*“, tedy dispozic k tomu, jak jednat, myslet a vnímat svět kolem nás.

Schematičnost a neustálá (re)produkce kulturního průmyslu zavdává také opakování archetypálních situací nebo postav, díky nimž se konsolidují společenské vztahy. Například filmová produkce neopomene podle Adorna okamžitě kategorizovat postavu outsidera nebo chudého člověka. A i když film „*bídu tak nezamlčuje, popisuje se dost často a s gustem, [...] divákům se dostává poučení, aby se vždy a všude chovali tak, jako by žádná bída nebyla*“ (Adorno, 2009a, s. 54). Nejen amplifikující účinek masových médií, ale také jejich schopnost vyvolávat konformní chování, pak Benjamin (1979, s. 33) ilustruje na situaci společného prožitku filmu v kině: „*reakce jedinců, jejichž suma vytváří masovou reakci publika, se neprojeví nikde jinde tak ovlivněné svým bezprostředním zmnožením jako v kině*“. Masy jsou tedy vděčným hracím polem pro hegemonické síly, které usilují o estetizaci politického života, a to právě i skrze nástroje reprodukce. Benjamin zmiňuje mimo jiné zajímavý technický atribut tehdejší propagandistických filmových týdeníků. Na rozdíl od lidského oka je totiž aparát s to zachytit dav – masa si pohlíží „*sama do obličeje*“ (tamtéž, poznámka č. 31). Stejně tak poukazuje určitou schopnost filmu rekofigurovat naši apercpci – díky situacím, například nebezpečným, vyobrazeným ve filmu dochází k našemu přizpůsobení se jim (tamtéž, poznámka č. 28).

V Adornově pojetí si kulturní průmysl publikum podřizuje pohružkou exkomunikace ze společnosti. Znalosti kulturních produktů a jeho vzorců je žádoucí, ne-li nutná, k tomu, aby se konzument „*mohl legitimizovat tím, že je kultivovaný*“ (Adorno, 2009a, s. 38). Být součástí společnosti znamená přijmout masovou kulturu jako takovou. Kulturní průmysl „*má tendenci stát se souborem protokolárních vět, a právě v tomto smyslu být nevyvratitelným prorokem stávajících*“ (Adorno, 2009b, s. 147).

## 1.2 Hegemonie

Z diskutovaných teoretických konceptů je tedy patrné, že ideologie prostupuje masovou kulturou, potažmo i mediální produkcí – je všudypřítomná. V úvodu předchozí pasáže práce naznačila, že i současná pojednání o ideologii vycházející z Marxových myšlenek se ale zároveň jeví jako „*příliš jednotné, příliš totalizující a příliš abstrahované od každodenní sociální interakce jednotlivých aktérů*“ (Stoddart, 2007, s. 200). Stejně tak je z Marxových pozic obtížné uvažovat nad potenciálním odporem vůči současnému dominantnímu systému a nad tím, jak by takový protest měl vypadat – odpovědí tak může být komplexnější model *hegemonie* od italského filozofa Antonia Gramsciho (Gledhill in Hall, 2013, s. 348). S konceptem *hegemonie* pracuje v kontextu mediální produkce ve svých pracích Stuart Hall, například v knize *Representation: Cultural Representation and Signifying Practices* (2013). Následující kapitola blíže představí hegemonii v Gramsciho pojetí.

Jakkoliv Gramsciho texty (viz *Sešity z vězení*, 1959) nenabízí přesnou definici *hegemonie*, což zavedlo vzniku několika interpretačních proudů, například podle Halla (2013, s. 48) Gramsciho myšlenka spočívala v tom, že „*určité sociální skupiny bojují mnoha různými způsoby, včetně ideologického, aby získaly souhlas ostatních skupin a dosáhly nad nimi určité myšlenkové i praktické převahy*“. Právě *souhlas* je akcentovaný ve všech zkoumaných interpretacích – konkrétněji jde o *souhlas mas*. V rámci ní totiž dominantní síly „*uplatňují moc nikoliv na základě útlaaku a násilí, ale prostřednictvím konsenzu s těmi, kteří jsou jimi ovládáni*“ (Kraus, 2008, s. 127). Pro hegemonii je tedy důležité, aby „*vytvořila takový světónázor, který osloví širokou škálu skupin ve společnosti*“ (Lears, 1985, s. 571).

Pro Gramsciho je „*státní utlačovatelský aparát*“ v podstatě až druhotný, je vybudován pro krizové situace, kdy „*spontánní souhlas zakolísá*“ (Gramsci, 1959, s. 15). Tuto skutečnost problematizuje fakt, že se *hegemonie* jakožto legitimizující, nikoliv manipulativní praktika, snaží zavedené pořádky prezentovat jako přirozené a neměnné – jako věc zdravého rozumu. Masy si tak svůj *souhlas* nemusí uvědomovat – nastává „*kontradiktorní vědomí*“ (Gramsci in Lears, 1985, s. 569), kterým se rozumí konflikt mezi vlastní zkušeností, hodnotami a nekriticky přijatým světónázorem. Masy tedy nemusí vystupovat na podporu vládnoucí ideologie aktivně – stávají se komplici vlastní dominanci (Lears, 1985, s. 573) v koherentním historickém období, které Gramsci nazývá *historickým*, potažmo *hegemonickým blokem*.

Na konsensu, respektive reprodukci statu quo, se aktivně podílí tedy (a to bylo revoluční na Gramsciho pojetí hegemonie) kultura v tom nejširším slova smyslu – to znamená, že nejde pouze o produkty a instituce uměleckého provozu, ale třeba také školy nebo média. Hegemonie tak působí nejen svými ekonomickými silami, čímž se Gramsci vymezuje vůči Marxově ekonomickému determinismu a koncepci falešného vědomí. Takto komplexně pojatá moc-ideologie působí intelektuálně a mravně – jak dodává Pokorný (in Gramsci, 1959, s. 138) v doslovu *Sešitů z vězení*, i mrav je v pojetí italského filozofa chápán obecně – zahrnuje „*jak etiku, tak vžitě obyčeje, návyky, běžný usus ,běhu života‘ ve společnosti určité dějinné epochy*“.

Aktivními vykonavateli hegemonie na úrovni kultury jsou aktéři občanské i politické společnosti. Patří sem tedy školy, církve, rodina, ale třeba také média nebo právní instituce. Skrze ně si dominantní třída udržuje svoje postavení a reprodukuje svůj světónázor. Například Althusser (2014), který se v 70. letech 20. století věnoval fenoménu ideologie, tyto aktéry nazývá *státními ideologickými aparáty*. Ty odlišuje od *represivních státních aparátů* založených na násilí. Také v jeho pojetí je udržení moci závislé právě na šíření ideologie skrze tyto instituce, respektive *aparáty*. Gramsci zásadní roli pak připisuje *intelektuálům*, kteří figurují v občanské společnosti jako „*prodejci soupeřících kultur*“ (Bates, 1975, s. 351) a kteří jsou „*důležití pro zachování třídní hegemonie, stejně tak jako pro vzestup kontrahegemonických forem třídního boje*“ (Woolcock, 1985, s. 206).

Je tedy patrné, že hegemonie není totalizující (oproti možnému chápání ideologie), „*statický systém dominance vládnoucí třídy*“ (Lears, 1985, s. 571), je to spíše výsledek dynamického vyjednávání, ve kterém jsou hegemonické síly neustále aktivní. Se slovem *vyjednávání* jakožto s příbuzným hegemonii pracují například Gledhill a Ball (in Hall, 2013, s. 344–345) nebo Sturken a Cartwright (2009, s. 80). Jak píše Hall (2013, s. 48) „*hegemonie není nikdy trvalá a nelze ji redukovat na ekonomické zájmy nebo na jednoduchý třídní model společnosti*“.

To, jakým způsobem operují hegemonické bloky v současném světě, analyzují Arruza, Bhattacharya a Fraser v knize *Feminismus pro 99 %: manifest* (2019). V kontextu této diplomové práce je podnětná pasáž zabývající se tím, jak kapitalismus reprodukuje a udržuje svoji dominanci skrze aplikaci normativů omezujících sexualitu. Autorky tvrdí, že takzvaní *reakcionistické*, kteří se ve jménu tradičních hodnot „*snaží rehabilitovat regresivní archaismy – patriarchát, homofobii a sexuální represi*“ (Arruza et al., 2009, s. 34), jsou stejně moderním a kapitalistickým (nikoliv historickým a tradičním) fenoménem jako právě

*liberálové*, mezi jejichž hodnoty patří „*svoboda jednotlivce, sebevyjádření a sexuální rozmanitost*” (tamtéž, s. 34). Oba přístupy jsou také identické v tom, že reprodukují kapitalistické hodnoty. V kontextu liberálního modelu jde například o kooptaci queer tematiky ve prospěch marketingových kampaní velkých korporací. Stejně tak i akcent na monogamii a manželství (a to i pro stejnopohlavní páry) jako jediných uspořádání zasluhujících státní podporu podporuje dominanci kapitalismu. Autorky volají po feministickém přístupu, konkrétně *feminismu pro 99 %*, a také anti-kapitalistickém přístupu – jediné díky němu může totiž dojít k osvobození sexuality.

### 1.3 Vizualita

Gramsciho *hegemonie* prostupuje také konceptem vizuálního teoretika a aktivisty Nicholase Mirzoeffa, a sice takzvanou *vizualitou*. Tou rozumí soubor imaginativních diskurzivních praktik neustálého vyjednávání třídní, genderové, sexuální a rasové identity (Mirzoeff, 2012, s. 16). Vizualita je výsostně mocenským fenoménem – hegemonické bloky skrze ni reprodukují svůj světový názor a nárokují si „*výhradní nárok na možnost dívat se (nikoliv v biologickém slova smyslu, pozn. autora)*“ (Mirzoeff, 2011, s. 2). Jakkoliv k tomu může název svádět, vizualitu bychom neměli chápat jako sumu obrazů-vizuálních prezentací, nýbrž jako mnohem širší kategorii myšlenek, obrazů a informací, která zahrnuje „*zviditelňování věcí, které samy o sobě vizuální nejsou*“ (Mirzoeff, 2012, s. 17). Vzhledem k tomu, že Mirzoeff chápe *vizualitu* v souladu s Gramsciho *hegemonií*, působí zde také *kontrahegemonická síla* – tedy *kontravizualita*. Ta v sobě skýtá procesy zviditelňující ty, kteří nejsou reprezentováni.

Abychom porozuměli genealogii vizuality, Mirzoeff předkládá sérii tří operací, které komponují podstatu vizuality. Prvně dochází ke *klasifikaci*, a sice pomocí „*pojmenování, kategorizace a definování/vymezení*“ (Mirzoeff, 2011, s. 3). Tato fáze vizuality pojmenuje části společnosti, hierarchizuje ji, a tím tedy přiřkne různým tématům jinou důležitost a různým sociálním skupinám odlišné postavení ve společnosti. Vzhledem k tomu, že Mirzoeff na tyto operace nahlíží postkoloniální perspektivou, jako příklad klasifikace uvádí rozčlenění plantáží, na kterých otroci pracovali na méně či více důležitých pozicích. Základním nástrojem klasifikace v tomto případě byl dohled vykonávaný skrze fyzický pohled na tělo druhého. Druhou operací vizuality je pak *selekce*. Dominantní ideologie společenské skupiny rozdělí a udržuje je v kýženě proximitě, a sice tak aby se udržoval

společenský řád a například třídní rozdělení. Tyto skupiny pak nemohou vystupovat jako celek, tedy ani jako politický subjekt. Ve třetím, závěrečném kroku hegemonické bloky výstupy tohoto procesu naturalizují – vytváří dojem, že takto *to je a má být*. Mirzoeff (tamtéž, s. 3) v tomto kontextu mluví o *estetizaci* – vytváří estetiku „*správnosti, povinnosti, toho, co je pociťováno jako správné, a tudíž příjemné, nakonec i krásné*“.

V Mirzoeffově pojetí vizuality, hlavně v souvislosti se strategiemi hierarchizace a kategorizace, rezonují myšlenky Michela Foucaulta (1999, 2000, 2003). Pro něho jsou tyto postupy nástroje různých *diskurzivních formací*, které vytvářejí řád světa. Jinými slovy, *moc* je schopnost kontroly – Foucault zároveň upozorňuje na produktivní provázání *moci* a *vědění*. V tomto modelu chápe teoretik instituce jako zásadní mocenský aparát moderní společnosti. Můžeme je chápat ale také v přeneseném slova smyslu, a sice jako určitý sociální řád, který *dohlíží* nad společností – soubor těchto postupů Foucault popisuje jako *governmentalitu*. Moc působí v tu chvíli na tělo, „*zmocňují se ho, označují ho, cvičí ho, střeží ho, nutí ho pracovat, podřizují ho různým ceremoniím, vyžadují od něj, aby se vykazovalo určitými znaky*“ (Foucault in Sturken a Cartwright, 2009, s. 118). Nutno podotknout, že Foucault nahlíží na moc nikoliv jako na jednosměrnou sílu působící takzvaně *ze shora*, ale jako na systém lokalizovaných mocenských okruhů/mechanismů projevujících se v každodenním životě lidí. Presentovaný světónázor tak internalizovaně reprodukuje my sami – to jest *ze zdola*. (Hall, 2013, s. 34–35)

## 1.4 Reprezentace

Skrze hegemonii můžeme nahlížet na utváření kategorie *reálného*. Je totiž předmětem neustálého vyjednávání mezi společenskými, ideologickými a politickými silami. A jak poznamenávají Gledhill a Ball (in Hall, 2013, s. 344) prostor, ve kterém se tento konflikt odehrává a který se neustále proměňuje, je právě *reprezentace*.

Reprezentaci můžeme chápat různými způsoby. Richard Dyer (1985) ji chápe jako proces zpřítomňování nepřítomného (co je reprezentováno), typizaci (jak je reprezentace charakteristická pro určitou, zobrazenou, skupinu), z pohledu dominantního diskurzu (kdo je zodpovědný za reprezentaci), jak je reprezentace chápána (z hlediska recepce publika). Nicholas Mirzoeff (2018, s. 258) hovoří o reprezentaci v kontextu globalizace – ta nabývá dvou významů: jednak jde o „*způsob, jak znázorňujeme události a zkušenosti jinou formou, ať už je to film, fotografie nebo jiné médium*“, jinými slovy, jak je někdo nebo něco

zobrazováno skrze akt znovu-zpřítomnění. Zároveň jej ale Mirzoeff (tamtéž, s. 258) chápe jako „*princip fungování zastupitelské demokracie, v níž jsou lidé voleni nebo jmenováni do funkcí, aby reprezentovali zájmy ostatních*“. Pakliže vztáhneme tento politický rozměr slova reprezentace konkrétně na obrazy, ty pak figurují na veřejné scéně jako zástupci něčeho nebo někoho, vystupují jako mluvčí. Myšlenky Nicholas Nirzoeffa a jeho pojetí reprezentace je nanejvýš podnětné pro současnou éru globalizovaného světa. V něm jsou důležitým prvkem (sebe)reprezentace sociální sítě. Marginalizované skupiny nebo mladí lidé tak mají prostředky a nástroje se vymezit vůči stávající reprezentaci, zpochybnit ji a říct: „*Nás nereprezentují*“ (tamtéž, s. 219). Mirzoeff tento fenomén ilustruje na vzestupu participativních hnutí, jako je třeba Occupy Wall Street, nebo na shromážděních v globálních městech, tzv. „*vzpurných městech*“ (tamtéž, s. 259), které se staly dějištěm protestů.

Podle Sturken a Cartwright (2009, s. 22) může být význam „*„viděn‘ pouze prostřednictvím reprezentací*“. V textu dvojice teoretiček je patrná přímá návaznost na myšlenky Stuarta Halla, předního teoretika, který se reprezentací zabýval a který své myšlenky artikuluje ve své knize *Representations* (2013).

### 1.4.1 Reprezentace v textech Stuarta Halla

Reprezentací Stuart Hall rozumí „*proces, během něž zástupci kultury používají jazyk k utváření významu*“ (Hall, 2013, s. 45). Když Hall píše o jazyku, chápe jej značně inkluzivně, a tedy nejen jako uzavřený systém ve smyslu národních jazyků; pro něj to jsou „*jakékoliv systémy, které používají znaky, jakýkoliv označující systém*“ (tamtéž, s. 45). Takovým systémem může být prakticky jakýkoliv znak a symbol, jako třeba fotografie, kulturní zvyky nebo módní konvence.

Hall ve svém textu nabízí tři teoretické přístupy k reprezentaci/zobrazování reality. *Reflexivní model* operuje na principu *mimesis* materiálního světa, kdy se reprezentace stává jakýmsi zrcadlem – význam v takovém případě spočívá ve věcech a jevech samotných. Zásadní a v podstatě monopolní roli na konstituci významu sdělení pak připisuje autorům teorie *intencionální*. Tento model ale opomíjí společenskou povahu jazyka a mezilidskou interakci, která námi míněné významy podrobuje působení společenských konvencí a sdílených kódů. Odpovědi na tyto nedostatky nabízí *konstruktivistický model*. Věci samy o sobě totiž význam nemají, jak poznamenává Hall (tamtéž, s. 11), to my-lidé tento význam vytváříme, konstruujeme, chcete-li, a sice za pomoci nejrůznějších symbolických praktik



a reprezentačních systémů. Z definice nabídnuté v úvodu je tak patrné, že Hall ve svých textech vychází právě z konstruktivismu – věci pro něj nemají ustanovený, statický, jeden pozitivní význam. Uvažujme například o kulturních rozdílech. Přemýšlet o významu v tomto smyslu „*znamená přijmout určitou míru kulturního relativismu*“ (tamtéž, s. 45). Nutno podotknout, že to jsou právě i fotografie nebo obecně obrazy, které podléhají moci interpretace, jakkoliv většinově vizuální reprezentace připomínají referenta – tedy to, co se snaží zobrazit (tamtéž, s. 5).

Utváření významu je pak podle Halla (2013) možné díky takzvanému *dvojímu systému reprezentace*. Nejdříve potřebujeme koncepty, v teoretikově pojetí takzvané *mentální reprezentace*, které se budou vztahovat jako zástupci v našich hlavách k materiálnímu světu. Ani ty ale neskýtají význam sám o sobě – toho nabývají až díky nástrojům organizace a klasifikace. Pakliže nabídneme částečně simplifikující výklad této skutečnosti – bílá barva je bílá, protože ji dokážeme odlišit od černé – často tedy význam vzniká v binárních opozicích, ale také třeba na základě podobnosti. Koncepty, o nichž referuje Hall, mohou být značně jednoduché povahy – to jest předměty materiálního světa, jako je třeba židle. Stejně tak ale v našich myslích máme určitou představu o jevech abstraktních – Hall jako příklady nabízí válku nebo přátelství. Nutno podotknout, že můžeme mít určitou představu o lidech, věcech nebo jevech, aniž bychom s nimi přišli do kontaktu, dokonce tyto koncepty ani nemusí být skutečné. Konstrukce významu je tak závislá na těchto mentálních konceptech. Ty sice mohou být silně individualizované; předpoklad pro mezilidskou komunikaci, přinejmenším tu produktivní, spočívá ale v tom, že mentální reprezentace alespoň částečně sdílíme. To pro Halla (2013, s. 4) znamená „*patřit do stejné kultury*“.

Koncepty, ani ty sdílené, bychom ale nebyli s to vykomunikovat, pakliže bychom neměli druhý systém reprezentace aktivní v tvorbě významu, a tím je *jazyk*. Připomeňme, že Hall chápe jazyk inkluzivně, a sice jako organizovaný systém znaků, kterým mohou být nejen slova, ale také obrazy nebo zvuky. Jak ale dodává, „*znaky však mohou přenášet význam pouze tehdy, pokud máme kódy, které nám umožňují převádět naše koncepty do jazyka – a naopak*“ (tamtéž, s. 14). Kódy jsou tak stěžejním v utváření významu a reprezentací a Hall akcentuje opět jejich arbitrární povahu – jejich povahu jako sdílených společenských konvencí a významových map, které si v rámci procesu socializace internalizujeme. Společně tak materiální svět, konceptuální mapy a znakové systémy konstituují to, čemu říkáme *reprezentace*.

## 1.4.2 Strategie symbolického násilí

Následující pasáže představí komunikační strategie stereotypizace, fetišizace, fantazie a vytváření kategorie druhého – tedy v Hallově (2013) pojetí strategie symbolického násilí.

### 1.4.2.1. Stereotypizace

Jinakost jako taková je pro lidi nebývale atraktivní – všímáme si jí, neboť jinakost „označuje, promlouvá“ (Hall, 2013, s. 219). Zároveň je ve své podstatě nezbytná, jak jsme si již ukázali v pasáži o konstrukci významu. Přitom v souvislosti s reprezentací se tento fenomén – a hlavně otázka, jak zobrazovat lidi nebo jevy, které se vymykají konvencím – značně problematizuje. Jak upozorňuje Hall, neodmyslitelnou součástí reprezentace je moc, která v sobě skýtá potenciál zobrazovat někoho nebo něco určitým způsobem, a sice ve specifickém režimu reprezentace. O to komplexnější se jeví reprezentace queer lidí. Zobrazujeme totiž „něco“ (míněno sexualitu), co není vidět. Queer lidé nemají specifickou fyziognomii, existuje pouze kulturně podmíněná abeceda gest nebo projevů, které jejich sexualitu nebo genderovou identitu evokují – ty jsou pak „základem jakékoli reprezentace homosexuálů zahrnující vizuální rozpoznávání, přičemž požadavek rozpoznatelnosti s sebou nese požadavek typičnosti“ (Dyer, 2013, s. 19). S typičností jsou pak neodmyslitelně spjaté procesy stereotypizace a zjinačování jakožto praktiky symbolického násilí hegemonické/mocenské reprezentace.

Stuart Hall (2013, s. 247) stereotypizaci definuje jako praktiku, která „redukuje lidi na několik jednoduchých, základních charakteristik, které jsou představovány jako pevně dané Přírodou“. I další autoři (Dyer, 2013; Pickering, 2001) akcentují schopnost stereotypizace redukovat lidi na několik málo zjednodušených a poté amplifikovaných atributů. Richard Dyer (2013) rozlišuje ve svých textech mezi procesy *typizace* a *stereotypizace*. *Typ* v jeho pojetí zaujímá estetickou funkci – je konstruován jednoduše rozpoznatelnými charakteristickými atributy, které se v prostoru a čase spíše nerozvíjí. Podobně jako jinakost ve své obecnosti jsou typy stěžejní pro organizaci a vytváření vzorců, skrze něž chápeme svět. *Stereotyp* pak operuje jako rozšíření *typu* a stává se nositelem společenské funkce. Jeho součástí je totiž implicitní narativ – stává se nástrojem diferenciacce ve společnosti (Dyer, 2013, s. 14–15). Obdobně pojednává o stereotypech Michael Pickering (2001, s. 3), který rozlišuje mezi *kategoriemi*, tj. nezbytnými ale flexibilními kognitivními

nástroji organizace světa, a rigidními *stereotypy*, které popisuje jako „*diskurzivní nástroje ideologické konstrukce společenských skupin a kategorií*“ (Pickering, 2001, s. 1).

Jakkoliv Dyer i Pickering navazují na tradiční pojetí stereotypu jako simplifikující praktiky, s tímto zjednodušujícím aspektem částečně polemizují. Pro Dyera (2013, s. 12–13) je jednoduchost stereotypů iluzorní. Pickering (2013, s. 12–13) navrhuje pracovat spíše s termíny, jako je abstraktní nebo komplexní. Stereotyp je totiž mnohem složitější. Ostatně jak poznamenává Hall (2013, s. 221), texty málokdy fungují samy o sobě, vždy operují intertextuálně.

Stereotypy fungují jako základ pro exploitaci nebo ospravedlnění agresivního chování, stejně tak ale pro určitou validaci pozice skupiny, která se vůči jinakosti vymezuje (Pickering, 2001, s. 5–10). Stejně tak Pickering (tamtéž, s. 12) poukazuje na to, že dostatek informací nemusí nutně vyvrátit zavedený stereotyp. Ten nabývá na síle v období tenzí mezi společenskými skupinami.

#### **1.4.2.2. Fetiš a fantazie**

Stereotypizace se projevuje i skrze fantazii a fetiš. Reprezentace totiž podle Halla (2013, s. 252–253) funguje na dvou úrovních, a sice na vědomé a nevědomé. Onen hlubší význam „*spočívá v tom, co není řečeno, ale je fantazírováno, co je naznačeno, ale nemůže být ukázáno*“. Fetišizace má pak značně sexuální povahu, „*zahrnuje substituci ‚objektu‘ za nějakou nebezpečnou, mocnou, ale zakázanou sílu*“ (Hall, 2013, s. 256). Reprezentaci v takovém případě lze chápat pouze skrz to, co vidět není – tabuizovaný a zakázaný objekt si následně domýšlíme. Fetišismus povoluje voyerismus – obsesivní podívanou, podnícenou fascinací zakázanou touhou. Hall tento fenomén ilustruje na dlouhodobé obsesi černošským maskulinním tělem. Fenomén fetišizace bude zásadní v následujících pasážích, které budou pojednávat o takzvaném male gaze v pojetí Laury Mulvey.

#### **1.4.2.3. Kategorie „Druhého“**

Jinakost může vytvářet také kategorii takzvaného „Druhého“ (anglicky „the Other“). Tento proces zjinačování co do principu navazuje na stereotyp, podle Pickeringa (2001) vytváří nicméně komplexnější jev, který bere v potaz mocenský rozměr tohoto procesu a struktury, které se podílejí na konstrukci nerovné dynamiky procesu reprezentace. V tomto pojetí vztah „my“ a „oni“ můžeme chápat jako určité vymezení ve smyslu „ne-já“ a „ne-my“ (Pickering, 2001, s. 69). Hall (2013, s. 227) poukazuje na to, že některé směry,

hlavně psychoanalýza a jmenovitě Sigmund Freud nebo Jacques Lacan, považují vytváření kategorie „Druhého“ za nezbytnou pro utváření pojetí o sobě samém. Pickering (2001, s. 70–73) v kontextu reprezentace zase upozorňuje na to, že jinakost není přirozenou formou, nýbrž výsledkem lingvistických procesů, které posilují nerovnosti skrze naturalizaci a zneviditelnění mocenských struktur konstituujících tuto kategorii.

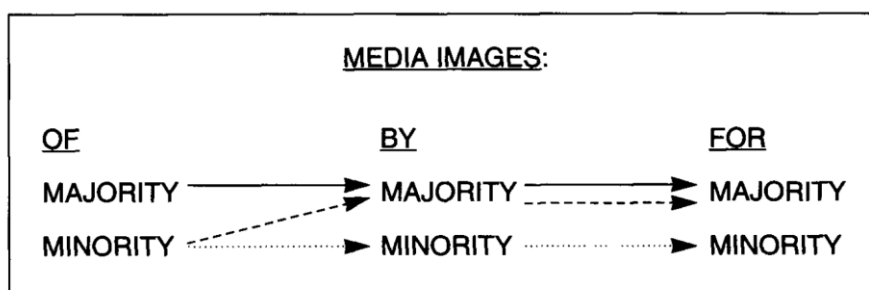
### 1.4.3 Rezistence a kontrastrategie

Z pojednání o hegemonii nicméně vzešlo, že dominantní postavení určité skupiny je v rámci této koncepce neustále vyjednáváno s protichůdnými silami – setkává se s rezistencí. Ta se „zvedá tam, kde se dominantní kultura snaží vnutit podřízeným kulturám“ (Barker, 2004, s. 173). Následující řádky představí strategie kontrahegemonické vizuality, která se vymezuje vůči stereotypům.

Jedním z možných postupů je stereotypy *převrátit* – vytvořit jejich opak. Jak ale poznamenává Hall (2013, s. 260–261), tento krok nemusí nutně daný stereotyp vyvrátit. I nadále tak reprezentovaná skupina může být konstruována jako ten „Druhý“, a to skrze jiný zjednodušující mód zobrazování. Teoretik to ilustruje na tradici filmů s afroamerickými postavami. Ty zastávaly podřadné pozice, byly závislé na běloších a běloškách a nikdy nevystupovaly jako „hrdinové“. Snímky, které se je pak snažily emancipovat, jim sice přiřkly aktivní roli, na druhou stranu je vykreslovaly jako peníze chtivé nebo násilí vyhledávající postavy. Potom je podle Halla (tamtéž, s. 262–263) také možné *saturovat* veřejný prostor *pozitivně konotovanými obrazy*. O to se snaží například současná umělecká produkce. Příkladem jsou etnicky rozmanité reklamy značky United Colours Of Benetton. Problém s touto binárně pojatou strategií nicméně spočívá v tom, že přítomnost pozitivních obrazů nemusí nutně z cirkulace vymýt ty negativní. Třetí strategie je specifická v tom, že se snaží *narušit* stereotypy „zvnitř“, a to tím, že pracuje s „*existujícími formami reprezentace, místo toho, aby vytvářela nové obsahy*“ (tamtéž, s. 264). Jinými slovy, takto pojaté kontrareprezentace mohou vypadat na první pohled jako ty, které daný stereotyp umocňují. Přitom jej ale subtilně negují.

#### 1.4.4 Repräsentace queer lidí

Většina repräsentací, potažmo obrazů, každopádně odpovídají většinovému způsobu vidění světa. Menšiny, včetně sexuálních, tak sdílejí podle Larryho Grosse (in Liebes a Curran, 1998, s. 88–89) „podobný mediální osud relativní neviditelnosti a ponižujících stereotypů“. Pokud jsou menšiny v médiích zastoupené, takový obsah je produkován většinou a také je pro ni vytvářen, jak ukazuje schéma (Gross in Liebes a Curran, 1998, s. 89) inspirované myšlenkami sociologa Elihu Katze, který se jako první zabýval vztahy menšin a většiny v kontextu procesu mediace obrazů (tamtéž).



(Gross in Liebes a Curran, 1998, s. 89)

Takové praktiky prezentace pak mají své skutečné důsledky. Jakkoliv práce poukázala na arbitrární povahu repräsentace v kontextu jejího vztahu k realitě, nutno podotknout, že repräsentace má konkrétní dopady na reálné životy reálných lidí. Upozorňuje na to Richard Dyer, teoretik zabývající se otázkami repräsentace, a to hlavně queer lidí ve filmu. Dyer (2013, s. 1) v souboru esejů *Matter Of Images: Essays on Representation* například uvádí, že „to, jak jsme viděni, částečně určuje, jak se k nám chovají; to, jak se chováme k druhým, je založeno na tom, jak je vidíme; takové vidění vychází z repräsentace“.

Stejně tak je repräsentace značně produktivní, a sice ve smyslu, že „konstituuje tu samou společenskou skupinu (Dyer používá anglický termín *grouping*, který svojí příponou -ing, na rozdíl od klasického *group*, odkazuje k pohybu, dynamice), kterou re-präsentuje“ (tamtéž, s. 3). A protože nikdo nemůže žít mimo společnost, jinými slovy mimo „sít' prezentací“ (tamtéž, s. 3), určují tyto repräsentace do velké míry, čím mohou lidé být. Dyer (tamtéž, s. 48) tento aspekt repräsentace chápe ambivalentně, neboť komplexita módu repräsentace queer lidí operuje v jejich prospěch, ale zároveň nepospěch. Bez kategorií by nebylo možné třeba o queer lidech vůbec hovořit – nemohli by se ani sdružovat, bojovat za

svá práva. Na druhou stranu, lidé s nemajoritní sexuální orientací nebo genderovou identitou jsou odkázáni na již existující kategorie (a tím i jejich limity), a to navzdory tomu, že se s nimi nemusí ztotožňovat. Zároveň – pokud je tato kategorie-skupina ostrakizována nebo zobrazována s negativními konotacemi, inherentně to pak ovlivňuje všechny osoby jakýmkoliv způsobem s danou skupinou spjaté (tamtéž, s. 3). A jak poukazuje Dyer, reprezentace marginalizovaných skupin „byla a z velké části stále je neustálou přehlídkou urážek“ (tamtéž, s. 1).

Dominantní ideologie a mocenské vztahy se propisují i do mediovaných sdělení, která jsou nositeli převládajícího světonázoru (Jirák a Köpplová, 2003, s. 108). Reprezentace queer lidí je součástí sexuální ideologie dané kultury, a může tak sloužit jako nástroj útlaku (Dyer, 2013, s. 50). Zástupci Frankfurtské školy tvrdili, že recipienti pasivně konzumují a přijímají ideologii produktů kulturního průmyslu. Hall, stejně tak jako třeba Dyer, nicméně vidí v publiku potenciál pro aktivitu. Hall (1996, s. 117-128) tvrdí, že lidé jsou s to zakódovanou ideologii přečíst a zároveň ji dekodovat, a to buďto v souladu se zamýšleným významem sdělení, v takzvaném *preferovaném* čtení, nebo také lidově řečeno *po svém*, buď v rámci *vyjednaného* nebo *opozitního* čtení. Dyer (2013, s. 84–85) ještě rozlišuje mezi *pozitivním* a *negativním* čtením. To, jak daný mediovaný obsah bude recipient či recipientka číst, záleží na řadě sociokulturních, politických nebo jiných kategoriích – a stejně tak na vlastní zkušenosti a znalosti přítomných kódů. Pakliže tyto myšlenky prakticky shrneme, stejné mody zobrazování, například queer postav ve filmu, „*mohou mít různé významy a funkce v mainstreamu a subkulturních kontextech*“ (Dyer, 2013, s. 26). V případě lidí s menšinovou sexuální orientací nebo genderovou identitou se velmi často hovoří o takzvaném *queer čtení* (Doty, 1993). Tato recepční strategie založená na subverzi chápe v podstatě každý text jako potenciálně queer, a to aniž by obsahoval explicitní queer motivy. Queer lidé si jej každopádně mohou přivlastnit, nacházet v něm queer elementy a dekonstruovat heteronormativní ideologii daného obsahu.

Richard Dyer se ve svých textech zabývá reprezentací queer lidí hlavně v kinematografii 2. poloviny 20. století a filmu noir. Na základě svých poznatků například v eseji *Seen to be believed: some problems in the representation of gay people as typical* (2013) definoval čtyři (stereo)typy zobrazování queer lidí, hlavně gay mužů. Dané typy, jak poznamenává, jsou výsledkem typizace ze shora, tj. ze strany dominantní ideologie, tak i ze strany subkultur. Jedním z nejčastějších módů zobrazování je vykreslení gay muže jako „něco mezi“, kdy postava osciluje mezi femininní a maskulinní polohou. Hypermaskulinní

a silně erotizující atributy pak jsou typické pro kategorii „macho“. „Smutný mladý muž“ má obtížný vztah s maskulinitou, neboť ještě *mužství* nedosáhl, a přitom není prezentován s konvenčně femininními projevy. Svoji kategorii pak zastává „lesbický feminismus“, to je zobrazení lesbických žen velmi úzce spjatých s přírodou.

V textu *Homosexuality and film noir* Dyer (2013) poukazuje na ikonografii lesbických žen a gay mužů a určitý genderový inverzní charakter těchto postav. Zatímco ženy jsou hrubé (*rough*) a strohé (*severe*), muži jsou akurátní (*fastidious*). Gayové zase milují muziku, umění a gastronomii, starají se o sebe, případně mají uštěpačný humor. Lesby mluví nahlas, mají kratší vlasy, jsou často silnější postavy, oblečené v oblecích. Halberstam (2005, s. 17) tvrdí, že takto prezentované maskulinní ženy byly většinou zobrazovány jako „výsledek neúspěšné ženskosti nebo jako výsledek ubohého a neúspěšného napodobování mužů“. Ideologické propojování mužské homosexuality s luxusem a dekadencí, čímž film noir gay muže implicitně spojoval s ženami, vytvářelo určitou perverzní ikonografii. Zatímco u žen šlo o legitimní způsob života, na muže s tímto životním stylem bylo nazíráno jako na slabé, ničemné nebo nemravné (Dyer, 2013, s. 60–62). Dalším z paradigmat zobrazování homosexuality bylo propojování atletismu a estetismu (tamtéž, s. 70).

#### **1.4.5 Další výzkumy zabývající se queer reprezentací**

Reprezentací queer lidí v kontextu české původní televizní filmové a seriálové tvorby se zabývá také sociolog Zdeněk Sloboda v článku *Gay a lesbická média po roce 1989* (in Himl et al., 2013). Na základě analýzy vybraných filmů z období 1989–2006 pojmenoval dva módy reprezentace queer lidí, hlavně tedy gay mužů a lesbických žen. Postavy spadající do kategorie takzvaných „ztracených duší“ se vyznačují negativitou, ztraceností, promiskuitou, neztotožněním se s vlastní sexualitou a exkluzí ze společnosti. Podobně jsou vyobrazeni také „hláškonoši/outsideři“. Tragické vyznění takových postav ale nahrazuje humor – směšné až pitoreskní postavy slouží k zasmání diváctva a zpestření děje. Jakkoliv Sloboda spatřuje v novější produkci obrat k normalizaci a zobrazování queer lidí jako těch *obyčejných* a *běžných*, upozorňuje na to, že i tehdejší česká produkce (i ta z 21. století) koresponduje s typizací gay postav, se kterou přišel v 70. letech Glen Creeber (2004). Stereotypizaci ale také posun k částečné normalizaci vidí Sloboda v tuzemské seriálové produkci. Upozorňuje nicméně na to, že queer lidé v těchto obsazích zastávají specifickou narativní funkci – buď tvůrci a tvůrkyně skrze ně tematizují coming out nebo současné společenské dění: queer postavy jsou „sociálně chudé, a pokud mají partnera (či partnerku), objevuje se

*prakticky jen verbálně*“ (Sloboda in Himl et al., 2013, s. 485). Sloboda se nezabývá reprezentací queer lidí v nefiktivních žánrech, a tedy ani ve zpravodajství – upozorňuje na ojedinělost a nedostatek podobného výzkumu. Ten doplňují převážně vysokoškolské kvalifikační práce. Některé z nich představí následující řádky.

Reprezentací, potažmo stereotypy a strategiemi potenciálního symbolického násilí se zabývají například výzkumy-diplomové práce od Pickové (2018) nebo Šudřicha (2014). Oba texty zkoumají mediální obraz queer lidí v určitém časovém úseku v rámci konkrétního média, případně konkrétních médiích (Picková, Lidové dny a slovenský deník SME, zkoumané roky 2006–2016; Šudřich, MF Dnes, zkoumané roky 2005–2013); nutno podotknout, že oba texty pracují s fotografií minimálně, nebo vůbec. Autor i autorka hodnotí trendy ve svých longitudinálních výzkumech kladně, míněno ve prospěch queer lidí – rámování událostí je spíše neutrální a také dochází k diverzifikaci témat. Na druhou stranu, stereotypizace je stále přítomná. Podle Pickové (2018, s. 87) jsou častými stereotypy *sexualizace, exhibicionismus, deviace a role oběti*. Výbor proti diskriminaci Rady vlády pro lidská práva a zmocněnkyně vlády pro lidská práva ve svém *Doporučení k mediálnímu obrazu sexuálních menšin* (Vláda ČR, 2011) upozorňuje na *sexualizaci* obrazového doprovodu v médiích – queer lidé jsou zobrazeni často jako „*objímající se/libající se dvojice*“; stejně tak upozorňuje na *tabuizaci* – na fotografiích často není lidem „*vidět do tváře, jsou snímání zezadu či zpovzdálí*“; queer tematika je pak podle této zprávy často, co se týče zobrazovaných scén, spjata právě s *výjimečnými událostmi* typu Prague Pride – vzniká tak pojetí menšinové sexuální orientace jako něčeho extravagantního. Picková i Šudřich se pak shodují, že queer témata se do médií často dostávají skrze elitní osobnosti, například politiky a političky – což považují za problematické. Tomášková (2014) ve své diplomové práci potvrzuje, že například obrazové pokrytí prvního ročníku pochodu hrdosti Prague Pride bylo z hlediska počtu fotografií zobrazujících účastníky a účastnice, potažmo queer lidi, a osobnosti veřejného nebo politického života vyrovnané. Z autorčiny analýzy je i nadále patrné, že se liší zobrazení gay mužů a lesbických žen – zatímco dvě ženy se drží za ruce nebo si dávají pusy, muži jsou zobrazováni ve skupinách a upevňují stereotyp promiskuitního gay muže.



## 1.5 Podmíněný pohled neboli gaze

Jak ukázaly předcházející kapitoly, reprezentace je (nejen) v kontextu vizuality výsostně mocenským fenoménem. Aktéři a aktérky v tomto symbolickém prostoru bojují o to, kdo bude a nebude viděn, kdo se dívá a na koho bude nahlíženo. Právo na to být viděn je jedním z rozličných aspektů, o nichž vizuální studia pojednávají v kontextu takzvaného *gaze* neboli *podmíněného pohledu* (text bude pracovat s oběma termíny, pozn. autora). Ten rozšiřuje biologický akt dívání se. Na gaze můžeme nahlížet jako na pole, do kterého vstupují další smysly, technologie, média, nejrůznější sociální, kulturní nebo politické kontexty, ale koneckonců také lidé. Ti se mohou dívat s námi, ale také na nás, a to i bez našeho vědomí – třeba mediovaně skrze obrazy. Podmíněný pohled jakožto teoretický rámec v sobě skýtá možnost zkoumat nevědomí, touhu, formování subjektu a vztahovou povahu dívání se. (Sturken, Cartwright, 2009, s. 110)

Jak poznamenávají Sturken a Cartwright (2009, s. 117), akt dívání propůjčuje „*větší moc tomu, kdo se dívá než tomu, kdo je pozorován*“. Gaze je tak úzce spjat s mocenskými vztahy. Například pojednání Michela Foucaulta (2000) o takzvaném *panoptikonu* – systému moderního vězení, ve kterém vězni seberegulují své chování, neboť mají pocit, že jsou neustále sledováni – zavdalo vzniku tezí o dohlížejícím pohledu. Princip neustálého sledování a sebekázně je ale široce uplatnitelný na společnost jako takovou. Tato práce se bude zabývat hlavně tím, kdo se dívá, a to z hlediska genderové identity a sexuální orientace.

### 1.5.1 Male gaze

Teoretická pojednání o podmíněném pohledu vychází převážně z psychoanalýzy, tedy psychoterapeutické praxe zabývající se nevědomím – vším, co je naší racionální myslí nepřístupné, tedy i identitou, sexualitou nebo fantazií. Tento proud uvažování zastupují převážně Sigmund Freud a Jacques Lacan. Hlavně druhým jmenovaným se pak inspiruje psychoanalytická filmová teorie (tu pak lze aplikovat na vizuální obsahy jako takové), jež zkoumá právě podmíněný pohled z hlediska genderu. Průkopnicí v těchto úvahách, na kterou pak navázalo nespočet teoretiků a teoretiček, je Laura Mulvey, která ve svém eseji *Vizuální slast a narativní film* (originál 1975) definuje takzvaný *male gaze*, tedy mužský podmíněný pohled.

Pro Lauru Mulvey je film „*pokročilý systém zobrazování*“ (Mulvey, 2009, s. 119) a psychoanalytická teorie „*politická zbraň schopná ukázat, jak nevědomí patriarchální*

*společnosti strukturovalo filmovou formu*“ (tamtéž, s. 117). Film ve světě vyznačujícím se nerovností pohlaví reprodukuje jednu a tu samou mizanscénu. Ta je stejně jako celý film vystavěna pro subjekt – tedy pro aktivního muže a pro jeho pohled. Pasivní žena se stává objektem, předmětem dívání a slasti. V návaznosti na psychoanalýzu Laura Mulvey hovoří o kastrální úzkosti mužů, kterou představuje absence penisu u ženy. Pokud se kvůli tomu muži *obávají* žen, jak se s tím vypořádává film?

Slast z dívání se, ve Freudově pojetí takzvaná *skopofolie*, je jednou ze slastí, které film nabízí. Dochází k ní v momentu sexuální stimulace pohledem – jinými slovy zpředměnění jiné osoby (tj. ženy). Film totiž sází na voyerskou představitost člověka, kterou umocňuje tma v hledišti kina – lidé mají pocit, že jsou ve tmě oddělení od ostatních a že vstupují skrze plátno do soukromého světa postav ve filmu (tamtéž, s. 120–122). Nutno podotknout, že současná situace, kdy lidé konzumují mediální obsahy na streamovacích platformách nebo na malých mobilních zařízeních, tuto skutečnost problematizuje.

Film pak ale také „*rozvíjí skopofilii v její narcistické poloze*“ (tamtéž, s. 121). Tradiční film se soustředí na lidskou postavu, tedy na něco, s čím se člověk může ztotožnit. Právě identifikace s viděným obrazem je druhým zásadním aspektem tezí Laury Mulvey. Teoretička vychází z myšlenek Jacquase Lacana (1977) pojednávajících o takzvané *zrcadlové fázi* – tedy krucální vývojové fázi dítěte důležité pro konstituování Já. Ve zkratce lze situaci popsat tímto způsobem: dítě se poprvé vidí v zrcadle, vidí se ale mylně – obraz, který vidí, je ideální Já. Tento moment signalizuje neúplnost subjektu, nejen v dětství, ale také po celý život. Laura Mulvey si z Lacanových tezí odnáší metaforu zrcadla-obrazu. Film způsobí dočasnou ztrátu Já, ale také produkuje ideální Já. Muž se zpředměňujícímu pohledu ve filmu brání, naopak zastupuje již zmíněné ideální Já, je dokonalý, stejně jako obraz v Lacanově zrcadlové fázi – je „*tvůrce děje*“ (Mulvey, 2009, s. 124), zatímco přítomnost ženy má často anti-narativní funkci. Ve filmu slouží jako předmět nebo dekorace. Je něčím, na co má být hleděno – Mulvey mluví o „*byti-pro-pohled*“ (tamtéž, s. 123).

Toho, že jsou ženy reprezentovány jinak než muži, si všiml také teoretik vizuální kultury John Berger. Ve své knize *Způsoby vidění* (2016, s. 39) uvádí, že „*narodit se ženou znamená narodit se do předem přiděleného a omezeného prostoru, do državy mužů*“. Tato dichotomie se pro Bergera projevuje hlavně v aktu jakožto součásti tradice evropské olejomalby. Ústřední postavu takové reprezentace, až na pár výjimek, vždy zastával muž-divák, nikoliv vyobrazená postava uvnitř obrazu, tj. žena. Tyto ustálené módy zobrazování se propisují i do dnešních kulturních produktů; žena v sobě nese onen vnější pohled, který ji

pozoruje – má v sobě „*dohlížejícího*“ i „*dohlíženou*“, taková žena se „*ukazuje*“ a muž „*jedná*“ (tamtéž, s. 54).

### 1.5.2 Female gaze

Pakliže takové obrazy tvoří muži, liší se reprezentace, jejichž autorkami jsou ženy? Odpověď na tuto otázku můžeme najít v knize historičky umění Griseldy Pollock *Vision and Difference* (1988). Ta porovnává díla modernistických autorů a autorek; jaká prostředí a témata zobrazují, případně jakým způsobem. A jakkoliv by se mohlo zdát z kunsthistorických výkladů, že žen-umělkyn v této epoše nebylo mnoho, Pollock toto tvrzení neguje. Jejich nepřítomnost, jako spíš neviditelnost, přisuzuje dobovým podmínkám a strukturálním faktorům – například omezením ve volném pohybu žen ve veřejném prostoru. O podobných překážkách pojednává také Linda Nochlin ve svém eseji *Proč neexistovaly žádné velké umělkyně?* (1971).

Pro Pollock (1988) je důležité vzít v potaz kontext a podmínky, ve kterých ženy tvoří, a částečně se tak vymezuje vůči barthesovskému pojetí *smrti autora*, v němž shledává nebezpečí relativismu. Ženskost není „*přirozená podmínka*“, nýbrž „*historicky variabilní ideologická konstrukce*“ (Pollock, 1988, s. 101). Chceme-li tedy pochopit gender a jeho projevy v modernistickém umění, musíme ženy-umělkyně a jejich díla najít, chápat jejich pozicionalitu, a to aniž bychom na ženskost nazírali jako na jediné východisko jejich tvorby a autorky homogenizovaly do jedné skupiny.

Rozdíly mezi pohlavími jsou patrné jak ve specifikách samotné praxe-tvorby, tak v podobě reprezentace. V pojetí Griseldy Pollock k tomu dochází skrze chápání prostoru (space) a pohledu (look). Žena měla ve zkoumaném období omezený pohyb. I proto se v obrazech autorek neobjevovaly motivy známé od autorů, jako jsou třeba kavárny nebo divadelní zákulisí. Nejčastějším motivem je tak například domácnost. Do hry vstupuje také otázka třídy. Ženská autorka málokdy zobrazovala ženy ze znevýhodněných pozic nebo nižších tříd. K nim měli přístup převážně muži. Stejně tak autorky pracují jinak s pohledem svých protagonistek. Ty nejsou tak vyzývavé (inviting). Modelka například nemusí opětovat pohled publika, přitom to je klasický postup, skrze něj si diváctvo nárokuje právo na pohled (tamtéž, s. 109). Jedním ze způsobu reartikulace mužského podmíněného pohledu jsou také odlišné kompoziční postupy. Skrze ně žena-objekt přestává být centrem podívané, ale

naopak se stává součástí scény a „funguje/operuje jako subjekt vlastního hledění nebo své aktivity“ (tamtéž, s. 124).

To, že vznikaly a vznikají texty, potažmo obrazy, jejichž autorkami jsou ženy, rozšiřuje sexuální politiku dívání se (looking). Bez tohoto specifického pohledu a reprezentace tužby jsou ženy nuceny stát se „nominálními transvestity“ (tamtéž, s. 122). Musí zaujmout maskulinní pozici nebo si masochisticky užít ponížení žen. Stejně tak žena-umělkyně se musí potýkat s dilematem: zná totiž, jaké to je, být objektem, přitom se sama stává jako umělkyně subjektem, čímž zaujímá maskulinní pozici (tamtéž, s. 123).

## 1.6 Queer gaze

Jak jsou zobrazováni queer lidé a jak se sami vidí? Ústředním teoretickým rámcem, skrze něž tato diplomová práce nahlíží na zkoumanou problematiku, je queer gaze. Ten se jeví jako logické vyústění teorií, o nichž doposud text pojednával. Queer gaze jako takový nelze chápat analogicky k male (Mulvey, 2009) nebo female (Pollock, 1988) gazu. Jako koncept vycházející z takzvané queer teorie nepojednává pouze o reprezentaci, ale také komplexně dekonstruuje předpoklady, na nichž stojí genderově podmíněný pohled. Například tím, že odmítá vůbec samotnou binaritu genderu, s níž operuje female gaze. Ostatně jakási strategie zpochybnění je inherentní queer teorii. Pro lepší pochopení geneze queer gaze a možného chápání jeho dílčích manifestací tak text ve stručnosti představí stěžejní myšlenky tohoto myšlenkového proudu, stejně tak ale přiblíží rozvoj queer aktivismu – tyto dva projevy queerness<sup>1</sup> jsou totiž komplementární.

### 1.6.1 Queer jako termín

Již samotné slovo queer je značně komplexní – v návaznosti na specifický kontext konotuje rozdílné významy. Jako slovo anglického původu označovalo přibližně od 16. století něco *zvláštního, podivného a neobvyklého*, a sice bez návaznosti na sexuální orientaci nebo genderovou identitu. Ve 20. století začali být slovem queer označováni lidé se stejnopohlavní sexuální orientací. Tehdy ale bylo užíváno ke zesměšnění a ostrakizaci homosexuálů. Na přelomu 80. a 90. let minulého století dosavadní lexikon závislý na slovech

---

<sup>1</sup> Autor zcela přejímá anglický termín „queerness“. Ten odkazuje k esenci a podstatě queer života a specifických queer zkušeností, tzn. žité zkušenosti s menšinou sexuální orientací nebo genderovou identitou.

jako gay nebo lesba se začal jevit jako nedostačující. Došlo tedy k reappropriaci slova queer, z něhož se stal souhrnný termín označující rozmanité sexuální orientace a genderové identity. V současném aktivismu, ale také v akademickém prostředí je termín hojně užívaný, není chápán pejorativně, nýbrž značně inkluzivně. (Pitoňák in Matoušek a Osman, 2014, s. 123–146)

## 1.6.2 Queer aktivismus

Queer teorie a její vznik je úzce spjatý také s queer aktivismem. Jak přibližuje Jagose v knize *Queer Theory: An Introduction* (1996), prvním koherentním a organizovaným hnutím za práva queer lidí bylo takzvané *homofilní hnutí*. To v poválečných Spojených státech amerických usilovalo o dekriminální homosexualitu. Způsobem artikulace požadavků jej můžeme považovat za hnutí využívající *esencialistické strategie*. Ty se vyznačují tím, že homogenizují danou skupinu, a sice tak aby byla hegemonickými opresivními strukturami popsitelná, pochopitelná – znevýhodněná skupina v konečném důsledku usiluje o začlenění do většinové společnosti. Tehdejší hnutí tak reprodukovalo status quo, bylo značně neinkluzivní, dnešní optikou lze poznamenat, že nepracovalo s intersekcionalitou a vycházelo z binárního pojetí světa – tj. žena/muž, heterosexuál/homosexuál. (Jagose, 1996)

Oproti tomu cílem hnutí, které se začalo formovat v 60. letech 20. století na pozadí širší politické změny, bylo narušovat zavedené normativy napříč celou společností – mezi ty hlavní patřila binarita genderu nebo také opresivní a rigidní přístup k sexualitě. Queer hnutí tak považujeme za jedno z takzvaných *nových sociálních hnutí* (Stammers, 2009). Jakkoliv není jeho přímým předchůdcem, policejní razie v newyorském gay klubu Stonewall Inn a následné nepokoje, které zavdaly vzniku takzvaných *pridů* neboli protestů (pochodů hrdoosti), jsou natolik signifikantním milníkem, že jej queer historie často považuje za počátek nového pojetí hnutí za queer práva. Počáteční a značně ambiciózní projekt chápal queer identitu jako fluidní. Neukotvenost, a tím pádem i obtížná definovatelnost se ale ukázala jako těžce uchopitelná pro většinovou společnost. Dynamika hnutí se tak proměnila a začala akcentovat identitu spíše v etnickém slova smyslu – jako něco homogenního, a tím pádem popsitelného a pochopitelného. (Jagose, 1996) V takovém kontextu můžeme hovořit o takzvaném *strategickém esencialismu*, který popsala Gayatri Chakravorty Spivak (1985) jakožto praxi marginalizovaných skupin, které cíleně zjednodušují své požadavky nebo problémy pro větší pravděpodobnost úspěchu v rámci politického vyjednávání.

V 80. a 90. letech minulého století se queer hnutí opět proměnilo, a sice v návaznosti na epidemii AIDS v USA. Tehdejší politická garnitura ignorovala závažnost nemoci. Zároveň ji instrumentalizovala – byla užita jako nástroj ostrakizace a stigmatizace queer lidí. V návaznosti na to vzniklo například zásadní uskupení ACT UP (Aids Coalition to Unleash Power) a postupně došlo k reartikulaci požadavků queer hnutí – stejně jako v 60. letech se začala akcentovat fluidita identity. (Jagose, 1996)

Epidemie AIDS rezonuje také ve dvojím diskurzivním pojetí homosexuality, který předkládá Eve Kosofski Sedgwick (1990). Ta popisuje takzvaný *minorizující* a *univerzalizující* pohled na homosexualitu. První zmíněný můžeme chápat jako separatistický a esencialistický. Binární pojetí homo-/heterosexuality má v tomto případě „*aktivní význam především pro malou, výraznou a relativně stálou homosexuální menšinu*“ (Sedgwick, 1990, s. 1). U *univerzalizujícího* „*má trvalý a určující význam v životě lidí napříč spektrem sexualit*“ (tamtéž, s. 1). Identita je v takovém pojetí méně stabilní, manifestuje se v rozmanitých kombinacích a je relevantní pro celou společnost. Během epidemie AIDS převažovalo tedy *minorizující* diskurzivní pojetí homosexuality.

### 1.6.3 Queer teorie

Předchozí kapitola nastínila historické, společenské, ale také politické prerekvizity pro konstituci akademické disciplíny, kterou nazýváme queer teorie. Ta se ustanovila v 90. letech 20. století jakožto následník gay a lesbických studií (ty vznikly přibližně v 70. letech) a reaguje na kritiku této dosavadní akademické disciplíny – šlo zejména o to, že teorie se zaměřovala především na bílé gay muže, byla tedy minimálně intersekcionalní a stavěla na historizujícím základu. V tomto duchu se o definici queer teorie zasloužila Teresa de Lauretis (1991)

Z nastíněného vývoje queer aktivismu můžeme částečně vyčíst i podstatu queer teorie. Tu chápeme jako „*kritické zkoumání významu a moci reprezentace sexualit, zejména těch ne-, případně kontra-normativních, a jejich projevů/performances*“ (Gerstner, 2006, s. 510). Problematizuje normativní představy o genderu, sexualitě a identitě – kromě toho ale zpochybňuje konsenzus a stabilitu, a sice tím, že „*upozorňuje na nejrůznější nesrovnalosti ve zdánlivě stabilních a kauzálních vztazích mezi pohlavím, genderem a sexuální touhou*“ (Jagose, 2005, s. 1980). Jako myšlenkový proud je queer teorie značně fluidní a postrádá fundamentální logiku, která by zaručovala metodologickou koherenci

– queer teorie totiž „není jednotný nebo systematický konceptuální nebo metodologický rámec, ale soubor intelektuálních pojednání“ (Spargo, 1999, s. 9). Je zároveň výsostně intersekcionalní. Navzdory konotaci sexuality se zaměřuje i na jiné roviny difference, jmenovitě jde kromě genderu také o třídu nebo rasu (Jagose, 2005, s. 1981).

Jako teorie čerpá z feminismu, psychoanalýzy a poststrukturalismu. Zároveň je jako kritická perspektiva inkorporována do jiných myšlenkových proudů nebo akademických disciplín, například do medicíny. Základním východiskem queer teorie je tedy akcent na konstruktivistické chápání identity. To ve svých teoriích zohledňují také Michel Foucault a Judith Butler – tedy teoretici, jejichž texty patří k základům queer teorie.

Michel Foucault se ve svém díle *Dějiny sexuality* (1999) zabývá sexualitou jakožto diskurzivně podmíněnou kategorií, skrze níž se na tělo uplatňuje *moc*, ve Foucaultově pojetí takzvaná *biomoc*. Foucault (1999, s. 124) podotýká, že „*sexualitu nemůžeme chápat jako nějakou přírodní danost, kterou se moc pokouší zkrotit. [...] Je to jméno, které lze dát jednomu historickému dispozitivu*“. V jednoduchosti lze tedy říct, že je sexualita historickým konstruktem. Toto tvrzení aplikuje i na *kategorii homosexuála*. Ta vzniká s rozmachem moderní společnosti, jež je charakteristická institucionalizací, medikalizací a ostatně také nejrůznějšími formami kategorizace. Foucault dokonce ve svém textu uvádí konkrétní rok – tj. 1870. I před tímto datem každopádně existovaly akty, které bychom mohli označit za homosexuální, ty byly považovány za sodomii a mohl se jich dopustit ve své podstatě každý. Nicméně „*homosexuál 19. století, to už je osobnost: má svoji minulost, anamnézu a dětství, charakter, způsob života; také ale morfologii s indiskrétní anatomii a možná i tajuplnou fyziologií*“ (tamtéž, s. 53). Sexualita je prostoupena jeho bytím a konáním. Nutno dodat, že se *zrodem homosexuála* vzniká současně také kategorie heterosexuála. Stejně jako u Richard Dyera (2013), i zde je důležité podotknout, že chápat sexualitu jako diskurzivně podmíněnou ve Foucaultově pojetí neznamená ji chápat jenom jako nástroj oprese, ale zároveň také jako příležitost, jak se vymezit vůči dominantnímu diskurzu a organizovat se. Foucault není nicméně jediným teoretikem zabývajícím se historickými podmínkami vzniku homosexuality (viz Bray, 1988; D’Emilio, 1992; Faderman, 2002). Jagose (1999, s. 11) pak dodává, že neexistuje konsensus ohledně datace vzniku identity, jíž můžeme označit za homosexuální.

Na Foucaulta navazují<sup>2</sup> také Judith Butler, kteří odkryli, jak „*gender operuje jako regulující konstrukt, který privilejuje heterosexuální*“ (Jagose, 1999, s. 83). Jako Foucault totiž tvrdí, že *subjekt-pozice* jsou diskurzivně podmíněné. Jinými slovy, teoretici pohlíží na gender stejně jako Foucault na sexualitu. Butler (2006) odmítají esencialistické pojetí genderu, a tím pádem i kategorie jako muž nebo žena. Gender není podle Butler fixní, je naopak performativní. Ostatně proto je jejich jméno spjato s takzvanou *performativitou genderu*. Tu nelze chápat ale jako dobrovolnou performanci, kterou libovolně vykonáváme – naopak jde o mocenský nástroj. *Performativita genderu* se projevuje ve způsobu, „*jakým očekávání rodové podstaty vytváří přesně to, co umísťuje mimo sebe*“ (tamtéž, s. xv) a také v tom, že se jedná o „*opakování a rituál*“, který „*dosahuje svého účinku prostřednictvím své naturalizace v kontextu těla*“ (tamtéž, s. xv). Jinými slovy – ve společnosti zdánlivě existují ustálené kategorie jako muž a žena, ty jsou nicméně diskurzivně podmíněné. Lidé se podle těchto představ chovají, a to repetitivně, čímž se konsoliduje zdánlivá představa o binárním a naturalizovaném genderu. Butler ve svém textu odkazují k fenoménu takzvaného dragu, tj. umělecké formy spočívající převážně ve stylizaci a amplifikaci stereotypně genderových charakteristik, na němž ilustruje konstruktivistickou povahu genderu a jeho imitativní aspekt – ukazuje totiž, že „*naturalizované vědění o genderu operuje jako preventivní a násilné omezení reality*“ (tamtéž, s. xxiv). Butler (2006) zároveň vybízejí k subverzi genderu – tedy k jeho parodování a zmatení v každodenním chování. Tím dojde k potíži s genderem neboli *gender trouble*.

Texty Foucaulta a Butler tvoří základ současného pojetí queer teorie. Další teoretici a teoretičky se například zabývali tím, že se heterosexuální ve společnosti mylně jeví jako přirozená a nenucená (Rich, 1980), rozlišením mezi akceptovatelnými a neakceptovatelnými sexuálními praktikami neboli *sexuální hierarchií* (Rubin, 1984), *heteronormativitou* (Warner, 1991), *closetem* jakožto *organizační jednotkou* současné společnosti (Sedgwick, 1990), odlišným vnímáním času a prostoru u queer lidí (Halberstam, 2005), subtilními projevy *queer resistance* skrze takzvanou *nízkou kulturu* (Halberstam, 2011), nově se konstituujícími *normativy* mezi samotnými queer lidmi neboli *homonormativitou* (Halperin, 2012) a v neposlední řadě také *kooptací queer práv imperiálním diskurzem* (Puar, 2007). Průsečíkem zmíněných teorií je velmi často odmítnutí binarity a reprodukce statu quo.

---

<sup>2</sup> Judith Butler se identifikují jako nebinární, a proto autor používá množné číslo.



Následující část přiblíží dvě odlišné koncepce *imaginace queer budoucnosti*, a sice s ohledem na to, že odkazy k těmto teoriím se vyskytují v textech pojednávajících o queer gaze, ze kterých tato práce vychází.

Lee Edelman v knize *No Future* (2004) odmítá imaginaci budoucnosti queer lidmi – ti by měli budoucnost vyloženě odmítnout. Querness si v Edelmanově (2004, s. 31) „*libuje ve smrtelnosti jakožto v negaci všeho, co by ji morálně definovalo jako zastávce života*“. Podle Edelmana totiž současná heteronormativní, kapitalistická a neoliberální společnost akcentuje mobilitu, úspěch, produkci, reprodukci a stabilitu. Queer lidem jsou často tyto aspekty života odepřeny. Queer lidé jakožto osoby pohybující se na okraji společnosti, nebo dokonce mimo ni, by nicméně měli tuto negativitu s odkazem na Freudův *pud smrti* akcentovat. Centrálním motivem jeho úvah jsou děti jako emblém takzvaného *reproduktivního futurismu*, na kterém stojí současná společnost – tím, že queer lidé nemohou mít děti, měli by například zdůrazňovat to, že děti jsou v současné době ekologickou zátěží. Odlišný přístup ke queer budoucnosti předkládá José Esteban Muñoz (2009), jehož koncepce *queer utopie* naopak vybízí k aktivní imaginaci, představě lepšího a spravedlivějšího světa – tato strategie se pak stává katalyzátorem společenské změny. Queer se pro Muñoze (2009, s. 1) jeví jako horizont možností, „tady a teď“ je vězením: „*Musíme snít a uskutečňovat nové a lepší pozitivky, jiné způsoby bytí ve světě a nakonec i nové světy.*“

#### 1.6.4 Gaze v kontextu queer teorie

„*Queer teorie se snaží umístit querness na místa, která byla považována za striktně heterosexuální,*“ píší v úvodu kolekce esejů *A Queer Romance: Lesbians, gay men and popular culture* Burston a Richardson (1995, s. 1–2). Obdobně přistupují ke koncepci podívané/gaze, tak jak ji chápeme v psychoanalytické tradici. Tu rozvíjí navzdory tomu, že psychoanalýza ve Freudových nebo Lacanových textech homosexualitu/bisexualitu patologizovala. Jako věda zabývající se tím, co je skryto, je ale stále vhodným nástrojem pro zkoumání kulturních textů – autoři zároveň vychází z předpokladu, že popkultura umožňuje divákovi „*se jen dívat*“ a právě psychoanalýza pohlíží na tuto zkušenost jako na potenciální „*hluboký zážitek*“ (Burston a Richardson, 1995, s. 2–4). Stejně tak vycházejí z dosavadních poznatků o specifické zkušenosti muže-diváka a ženy-divačky – pokud tedy odlišná interakce s texty může být genderově podmíněná, dvojice se domnívá, že i sexuální orientace může ovlivnit to, jakým způsobem se lidé vztahují ke kulturním produktům. Jakkoliv odmítají esencionalizaci queer lidí, poznamenávají, že mít nevětšinou sexuální orientaci

nebo genderovou identitu přinejmenším „propůjčuje člověku pohled outsidera, který sice není ve svých důsledcích předvídatelný, umožňuje nicméně odlišný způsob vidění“ (tamtéž, 1995, s. 6).

Evans a Gamman (in Burston a Richardson, 1995) ve svém eseji *The Gaze Revisited, or Reviewing Queer Viewing* předkládají sérii výtek vůči mulveyovskému pojetí podívané. Jakkoliv Mulvey ve svém pozdějším textu nabízí méně striktní pojetí divácké zkušenosti – žena může mít potěšení filmu, pakliže se podrobí „transvestitismu“ a zaujme maskulinní pozici, ani tento model identifikace se nejvíce jeví jako dostatečný pro pochopení komplexnějších manifestací identifikace a touhy, včetně té queer. Je totiž heterocentrický a binární (Hearn a Melechi, 1992), zároveň nebere v potaz situaci, kdy se například muž identifikuje s ženskými postavami (Green, 1984). Dvojice zároveň poznamenává, že nelze uvažovat o jakkoliv rigidně definovatelném queer gaze – ten nemá ustálenou podobu a nelze jej chápat jako specifický pro určitou skupinu lidí. Stejně tak dodávají, že to, co se jeví jako gaze, může být ve skutečnosti využití určitých „kulturních kompetencí“, znalostí subkulturní kódů, jež také mohou „generovat interpelaci, identifikaci a voyerismus v kinematografii“ (Evans a Gamman in Burston a Richardson, 1995, s. 37). Zároveň nestačí uvažovat pouze o gay divácích a lesbických diváčkách, měli bychom „zpochybňovat kategorie identity jako takové“ (tamtéž, s. 13). Pokud denaturalizujeme subjekt a akcentujeme fluiditu identity, musíme analogicky nakládat i se čtenářskou zkušeností – tu tak můžeme naplňovat skrze vícero subjekt-pozicí, může docházet k simultánním identifikacím, ty se stejně tak mohou měnit v důsledku specifického kontextu – identifikace v jejich pojetí má být „víceznačná, kontradiktorní, měnící se, oscilující, nekonzistentní a fluidní“ (tamtéž, s. 43). Zdánlivá komplexita a neuchopitelnost tohoto pojetí ale umožňuje částečně zrelativizovat i akt interpretace, nebo na něj přinejmenším nahlížet méně rigidně. Toto fluidní pojetí umožňuje vysvětlit komplexnější situace – když se například čtení liší v návaznosti na kontext.

„Vizuální texty samy o sobě nemohou výhradně konstruovat divácké pozice nebo identity,“ tvrdí Evans a Gamman (in Burston a Richardson, 1995, s. 47). A vzhledem k tomu, že zastávají pojetí identity a identifikace jako fluidní, naznačují, že „všechny texty můžeme číst queer způsobem“. Zároveň dodávají, že některé texty tento způsob interakce vyloženě podporují. Ale také texty s vyloženě heterosexuálním narativem mohou být chápány jako queer. Opětovné čtení textů totiž není ahistorické, může být podrobena queer vyjednávání, a to až do té míry, kdy je „preferované heterosexuální čtení destabilizované“ (tamtéž, s. 48). Existují ale takové kulturní texty, tj. *queer reprezentace*, které sdílí svoji „kapacitu

narušovat stabilní definice“ (Evans a Gamman in Burston a Richardson, 1995, s. 48). Například v kinematografii rozumíme queer reprezentacemi takové snímky, v nichž „něco neseďí“ – nemusí být nutně konstruovány pozitivně, často jsou „nejednoznačné, záhudné a v konečném důsledku nedávají dohromady soudržný celek. Často zanechávají diváka v nejistotě,“ (tamtéž, s. 49).

Vůči mocenskému pojetí podívané se vyhrazuje také Grace McNeally ve svém textu *Queering The Gaze: Visualising Desire in Lacanian Film Theory* (2021). Jejím výchozím argumentem je to, že queer lidé se v opresivní společnosti málokdy dostávají do pozice moci. Nedisponují tedy kruciálním předpokladem pro naplnění možnosti těšit se ze (nejen) sledování filmu. Ve svém článku tedy nabízí intersekcionalní pojetí queer gaze. Absenci kontextu a intersekcionality zmiňují Evans a Gamman (in Burston a Richardson, 1995). McNeally (2021) navazuje na Lacanův koncept *objet petit a*, česky překládané jako *objekt malé a*, nebo *objekt-příčina touhy*. Ten můžeme chápat určitý metaforický prostor, do něhož projektujeme své tužby – je nepolapitelný v poli viděného. I přes tyto kvality v sobě skýtá potenciál katalyzovat naše tužby. Gaze je tedy „ze své podstaty nezachytitelný, je to právě nemožnost vidět *objet petit a*, který motivuje náš chtíč ho vidět“ (McNeally, 2021, s. 436). Lacan svým konceptem *objekt-příčina touhy* aktualizoval své předchozí pojednání o gazu, který byl založený právě na již tolikrát zmíněné kontrole – v jeho pozdějších teoriích je pohled méně o kontrole *subjekt-objekt*, vztah místo toho nabývá reciproční povahy, objekt sám o sobě v nás aktivně podněcuje touhu. Potěšení tak nevychází z toho, že máme kontrolu nad objektem, ale naopak z toho, že je tento objekt nedosažitelný a my si jej imaginujeme, případně se do něj projektujeme – nelze jej totiž reprezentovat (viz Žižek, 1992). McNeally (2021) mimo jiné vychází z již představených koncepcí o queer imaginaci vztahující se k budoucnosti, a to v pojetí Edelmana (2004) a Muňoze (2009). Edelmanovo *antisociální odmítnutí budoucnosti* a akcent na hledání reálného (viz Freudův *pud smrti*) v kontextu vizuality se tak stává další možností „*queer resistance vůči hegemónickým modům vidění a věděni*“ (McNeally, 2021, s. 438). Oproti tomu Muňozova koncepce *queer futurity* jako nedosažitelného ideálu umožňuje vizualizovat lepší budoucnosti. Konceptualizace *queer gazu* předloženým způsobem v konečném důsledku narušuje „*tradiční diskurzy reprezentace ve filmu*“ (tamtéž, s. 440). Umožňuje „*lokalizovat neheterosexuální identifikace a tužby v neviditelných místech filmu*“ (tamtéž, s. 434) a stejně tak zkoumat variabilitu diváckých pozic, které „*překračují striktní omezení viditelné reprezentace*“ (tamtéž, s. 438). Neuchopitelnost *objet-petit a* katalyzuje touhu, queer lidé se ale zároveň

mohou s touto neviditelností identifikovat, obzvláště s ohledem na exkluzi queer lidí nejen z filmu, ale také z veřejného prostoru.

McNeally ve svém textu předkládá trojí pojetí manifestace queer gazu, nahlíží na ně jako na určité nástroje tohoto druhu podívané. Jmenovitě jde o *reciproční queer gaze*, *inkluzivní diváctví* a *re-vizibilitu*. *Reciproční queer gaze* spočívá v nacházení skrytých queer narativů v (často) mainstreamových reprezentacích. Queer lidé se v případě takových kulturních textů mohou identifikovat s tématy nebo lidmi, které se mohou vyznačovat určitou querness, nikoliv v tom explicitním slova smyslu – nebo přinejmenším ve smyslu sexuality. Postavy, které můžeme tímto způsobem chápat, jsou zvláštní, nacházejí se mimo společnost, například se rozhodnou nepodmanit se očekáváním heteronormativity.

Devízou druhého nástroje, který McNeally popisuje jako *inkluzivní diváctví*, je intersekcionalita. Zahrnuje tedy rozličné atributy identity, včetně rasy nebo třídy. Inkluzivní diváctví spočívá v tom, že se „*reprezentace nemusí přesně shodovat s naší vlastní diváckou identitou, aby v nás vyvolala touhu*“ (tamtéž, s. 447). Základem tohoto pojetí je kritika samotné vizibility. Tu v kontextu queer života znázorňuje například closet – člověk je buďto „out of the closet“, tzn. otevřeně queer, nebo „in the closet“ a svoji identitu tají. McNeally ale vychází z etnografického výzkumu gay mužů v Harlemu, který provedl Marlon B. Ross (2005) – podle něj nelze na tuto komunitu vztáhnout tradiční binaritu spjatou s diskurzem closetu, neboť ta není v černošské komunitě tak rozšířená a sexualita zároveň nepatří mezi hlavní způsoby identifikace. Closet je nahrazen jakýmsi veřejným tajemstvím a vizibilita jako fenomén se jeví přinejmenším problematicky. I s ohledem na nedostatečnou rozmanitost queer reprezentace tak může queer gaze „*vyvolat řadu tužeb a identifikací, které přesahují rámec toho, co je reprezentováno ve filmu samotném*“ (McNeally, 2021, s. 448).

Koncept *re-vizibility* opět vychází z kritiky současné vizibility a reprezentace – McNeally (2021) tvrdí, že současný diskurz spjatý s queer filmy se vyznačuje tím, že řeší ve velkém zastoupení queer postav ve filmu. Podstata queer gazu je ale mnohem komplexnější – spočívá spíše v aktivním hledání a queer čtení. To se může projevit například v ohledávání dostupných historických pramenů, v nichž můžeme nacházet queer narativy. Re-vizibilita se vztahuje také k současným reprezentacím. I ty, jež můžeme považovat za pozitivní či inkluzivní, nebo dokonce ty zdánlivě spadající do kategorie queer gaze, totiž mohou reprodukovat status quo, a tak konsolidovat to, vůči čemu vystupují. Je tedy nutné „*zpochybňovat i ty nejmenší nuance v reprezentaci*“ (tamtéž, s. 459) – zkoumat to, co je exkludováno, obzvláště s přihlédnutím k tomu, že dílčí queer identity se mohou stát

reprezentativními pro queer lidi jako takové. Queer gaze jako radikální akt a kontrahegemonický nástroj tak v sobě skýtá potenciál kritizovat podobu a limity současné vizibility.

Jak ukázala předchozí kapitola, queer gaze není o pasivním přijímání hegemonie. Umožňuje nahlížet na texty jako na určitý politický projekt. Spočívá v aktivní interakci s těmito produkty a je podnětem k hledání alternativ a kritizování hegemonických struktur a statu quo. Queer gaze ilustruje to, jak „*cokoliv, i náš současný svět, může být přepsán, pakliže na něj budeme nahlížet queer optikou*“ (tamtéž, s. 464). Novou vizi pro současný svět předkládá ve svých textech také Jack Halberstam (2012, 2013). Podle něj se kategorie genderu, pohlaví, rasy a třídy proměnily natolik radikálním způsobem, že je zapotřebí uvažovat o novém společenském uspořádání – na něj se dívá perspektivou takzvaného *gaga feminismu*. Jakkoliv Halberstam nepracuje explicitně s queer gaze, *gaga feminismus* je podnětným konceptem pro uvažování o queer gaze – ve svém základu totiž nesou podobné rysy, obě perspektivy zároveň akcentují roli kulturních textů.

*Gaga feminismus* v Halberstamově pojetí se volně inspiroje osobností zpěvačky Lady Gaga, jejíž hudba, videoklipy, ale také veřejné vystupování jsou často šokující, překračují hranice (nejen) binárního genderu a jsou výsostně performativní. Lady Gaga je pro Halberstama (2012, s. xii) „*mistryní mediální manipulace, předzvěstí nového světového řádu a výrazným hlasem nových uspořádání genderu, sexuality, vizibility a touhy*“. Umělkyně nicméně není výhradní reprezentantkou nebo tvůrkyní nové genderové politiky, je spíše symptomem akcelerace společenské proměny a nového chápání genderu a sexualit. *Gaga feminismus* je „*politikou spojující úvahy o slávě a vizibilitě s břitkou kritikou ustálených rolí mužů a žen*“ (Halberstam, 2011, s. 5). Reprezentace a vizibilita a stejně tak arbitrární povaha genderu a normativy jsou Halberstamovými ústředními tématy.

Stejně jako queer teorie se Halberstam zabývá kulturními texty, velmi často těmi, které můžeme řadit do takzvané nízké kultury. Ostatně v jeho knize *The Queer Art of Failure* (2011) uvažuje právě o nízké kultuře jako o určitém symbolickém prostoru, skrze nějž mohou queer lidé uplatňovat rezistentní strategie vůči heteronormativním strukturám akcentujícím takové formy úspěchu, které jsou queer lidem odepřeny. Na disneyovských filmech, pokleslých komediích nebo popkultuře Halberstam (2011) ukazuje, že neúspěch, potažmo queer neúspěch nemusí být špatný, může být naopak produktivní, neboť „*odhaluje nepředvídatelnost ideologie a jejích neurčitých vlastností*“ (Halberstam, 2011, s. 88). V Halberstamově pojetí je popkultura klíčem k poznání nejen oprese, ale také prostředkem

k osvobození (Bronski in Halberstam, 2012, s. x). Rezonuje zde tedy kulturně-teoretický přístup, který na popkulturu, potažmo nízkou kulturu pohlíží jako na legitimní oblast zkoumání a zdroj poznání – v kontextu této práce je zosobněn například Stuartem Hallem (2013).

Arbitrární povahu genderu pak Halberstam (2011) ilustruje v úvodu textu osobní anekdotou. Děti jeho partnerky mu totiž po prvotním zmatení z Halberstamova genderu začaly říkat, téměř bez váhání, *boygirl*, v češtině chlapčodívka. Děti jako (do určitého věku a stadia v životě) zatím ještě foucaultovsky nedisciplinované subjekty podle něj nazírají rozdílně nejen na gender, ale také na sex, lásku a emoce. Dospělí na ně pak nahlíží skrze filtr, který „*zavedl stud a pocit viny jako vhodné překážky pro neomezené a nespolečenské zkoumání těla na veřejnosti, v soukromí a všude jinde*“, přitom „*dítě do určitého věku ještě neví, jaký je rozdíl mezi vhodným a nevhodným, legitimním a nelegitimním, důležitým a hloupým*“ (Halberstam, 2012, s. xxiv).

Gaga feminismus je „*formou politického výrazu, který se sice maskuje jako naivní nesmysl, zároveň se ale účastní na velké a významné formě kritiky*“ (tamtéž, s. xxv). Tato kritika akcentuje vše „*pošetilé, marginální, dětské a prapodivné*“ (tamtéž, s. xxv), stejně tak jako „*improvizaci, kustomizaci a inovaci*“ (tamtéž, s. xiv). Ústředním nástrojem gaga feminismu je pak gaga/kreativní anarchie. Ta se rodí z „*experimentování, spolupráce, změny, mobility, vznětlivosti a naléhavosti*“ (tamtéž, s. 140). Nahlízet na gender perspektivou gaga feminismu znamená akcentovat v butlerovském slova smyslu performativitu genderu a subverzi a kritizovat zdánlivé pravdy a naturalizované normativy ve společnosti.

To, co rezonuje v předložených textech, shrnují také Evans a Gamman (in Burston a Richardson, 1995, s. 6), když svůj text uzavírají tím, že *queer gaze* není vyhrazený pro ty, kteří se identifikují jako gayové, lesby nebo *queer* – „*všichni mohou mít své ,queer momenty*““. Například Edelman (2004, s. 17) chápe *queer* lidi jako všechny lidi stigmatizované tím, že se nepodrobili heteronormativnímu řádu. Halberstam (2005, s. 10) potom tvrdí, že za *queer* subjekty můžeme považovat téměř kohokoliv, jejichž životy se vymykají očekáváním současného světa – mezi ně můžeme řadit pracující v sexuálním průmyslu, HIV-pozitivní lidi, lidi bez domova, drogové dealery nebo nezaměstnané. Jak dosavadní poznatky naznačily, *queer gaze* není zaměnitelným s *queer* reprezentací. Je mnohem komplexnější praktikou uvažování o divácké zkušenosti, identifikaci a touze – je zároveň kritickou perspektivou. Jak se tedy projevuje v praxi?

### 1.6.5 Queer gaze v praxi

Jedním z nejčastěji zmiňovaných filmů v kontextu queer kinematografie, queer teorie a queer gazu je dokumentární snímek *Paris Is Burning* (1990). Ten přibližuje takzvanou *ballroom (bálovou) kulturu* newyorského Harlemu v 80. a 90. letech 20. století. Film sestává převážně ze záběrů ze samotných bálů, tedy soutěží, během nichž afroameričtí a hispánští queer lidé soupeří v rozličných kategoriích. Ty většinou vybízejí k imitaci nějaké role na imaginárním molu – účastníci a účastnice se snaží vypadat jako *typický* právník nebo školák, stejně tak ale akcentují a přehrávají nejrůznější genderové charakteristiky – jako třeba schopnost působit konvenčně maskulinně. Kromě této složky ale bály sloužily také jako „*útočiště a dočasný únik z velmi často chudobou zmítaných životů*“ (Malone, 2019, s. 205–206). Režisérka Jennie Livingston k filmu přistupuje encyklopedicky – jednotlivé scény od sebe dělí vysvětlení jednotlivých kategorií nebo fenoménů spjatých s bály. Ty pak doprovází komentáře samotných vystupujících. Ve filmu se diváci a divačky dozvídají nejen o ballroomové kultuře, ale také (byť spíše minimálně) o osobních životech a často pohnutých osudech protagonistů a protagonistek.

Film je částí debaty vnímán jako „*pozoruhodný*“ (Mirzoeff, 2015, s. 60) a také jako „*oslava lákové tapiserie*“ (Malone, 2019, s. 205), kterou představuje bálová subkultura. Snímek v době svého vzniku zároveň pomohl z dosud neviditelných (zejména afroamerických a hispánských) queer lidí „*vyprodukovat queer subjekty*“ (Oishi in Juhasz, 2015, s. 257). Text se stal zároveň častým východiskem akademických debat. Evans a Gamman (in Burston, Richardson, 1995, s. 48–49) například poznamenávají, že film a jeho pojetí narušuje normativní a esencialistické pojetí genderu – kategorie jako „*realness*“ (snaha vystupujících přesvědčivě vypadat jako „někdo“, například konvenční žena) totiž odkazuje k *přesvědčivému*, nikoliv *reálnému* obrazu. To implikuje performativní povahu genderu. Tento butlerovský étos shledává ve filmu také Nicholas Mirzoeff, a sice ve formě „*read*“ a „*shade*“, to jest specifických výrazových složek tanečního stylu vogue, které čerpají z metafory zrcadla a pohledu. Ty se podle Mirzoeffa (2015, s. 61) „*liší od běžného pohledu. [...] Na rozdíl od mužského pohledu, kdy se pohled stává mužským na základě biologického pohlaví, je v tomto případě gender přijímán dobrovolně, a tudíž je performancí*“.

Film si nicméně vysloužil i kritiku, podle níž Livingstone skrze svůj film „*vykořisťovala životy znevýhodněných černošských lidí pro poučení bílých diváků a divaček*

artových filmů“ (Malone, 2019, s. 206). Svoji kritiku připojila také bell hooks<sup>3</sup> (1992, s. 147), podle níž je ve filmu ze „světa černošské gay kultury, který zobrazuje, představa ženství a ženskosti zcela zosobněna běloštvím/whiteness“. Autorka zároveň kritizuje vystavění celého příběhu (i skrze stříhovou skladbu) jako spektaklu pro bělošské publikum, akcent na estetiku místo politiky a také exotizující a outsiderský pohled bělošské lesbické režisérky ze zajištěné střední třídy, která ve filmu jako postava absentuje a navozuje zdání neutrálního etnografického snímku. Judith Butler (1993) sice nevystupují vůči snímku tak kriticky jako hooks, nepřítomnost autorky považují také za problematickou. Například podle Malone (2019, s. 206) jsou obdobné kritické hlasy nepodložené – Livingstone totiž v marginalizované komunitě strávila několik let, a to ještě s nejistým produkčním zázemím.

O více než dvě dekády později vznikl dokumentární snímek *Wildness* (2012), jehož ústředním tématem je střet nebo přinejmenším setkání dvou queer komunit v losangeleském queer baru Silver Platter. Ten byl tradičně útočištěm gay a transgender latinskoamerických migrantů a migrantek, někdy i ve Spojených státech amerických nelegálně pobývajících. Wu Tsang, autor filmu, poté v tomto prostoru začal pořádat *Wildness*, akci, jež sdružovala etnicky rozmanitou skupinu queer, avantgardních umělců a umělkyně. Ve snímku se filmař snaží vypořádat se zdánlivou neslučitelností obou skupin a stejně tak s nechtěnou pozorností, kterou si klub díky nové pravidelné party vysloužil. Snímek využívá experimentální strategie. Například jím provází dva vypravěčské hlasy – jde o samotného o Tsanga a potom také o personifikovaný hlas baru jako takového. Autentické záběry z pravidelné umělecké party a stylizované záběry zobrazující *tradiční* klientelu baru střídají rozhovory. Wu Tsang se snaží kombinací experimentálních metod a zviditelněním sebe sama (implikující formu autoetnografie) neopakovat chyby, které byly vyčítány Jennie Livingstone (Oishi in Juhasz, s. 252-267). Například Halberstam (2013, s. 188) na *Wildness* nazírá prizmatem gaga feminismu, ale také muňozovské utopie: *Wildness* totiž nabízí alternativu, „*pocit queer komunity, která ještě nenastala*“ s tím, že „*úspěch jedné lokální, subkulturní scény nemusí nutně vytlačit jinou*“. Na druhou stranu, jak poznamenává Oishi (in Juhasz, 2015, s. 265), strategie, jimiž se chtěl Wu Tsang vyhnout chybám Livingstone a reagovat na limity reprezentace v dokumentárním filmu, mohou v konečném důsledku „*zastřít režisérovu pozici ještě více, než kdyby prostě zůstal neviditelnými*“. Jak je patrné, *Paris Is Burning*

---

<sup>3</sup> Autorka vystupuje se jménem bez počátečních velkých písmen.



a *Wildness* sice vykazují znaky queer gaze, oba texty svým způsobem aktivně *bojují* s nástrahami a limity reprezentace.

Do kategorie queer gaze můžeme zařadit také dva fikční snímky od režiséra Todda Haynese. Psychologický thriller *Safe* (1995) pojednává o ženě v domácnosti Carol, která se potýká se záhadnou a zhoršující se nemocí. Ta ji dožene do alternativního léčebného centra a v podstatě na okraj společnosti. Snímek jako takový nerámuje hlavní postavu jako queer, ostatně ani zápletka nemá co dočinění se sexualitou nebo genderovou identitou. Lze jej ale číst queer perspektivou. Carol se stává queer subjektem tím, že se vymaňuje z heterosexuality – „*opouští své manželství a domácí rutinu, údajně kvůli její nemoci, a sice ve prospěch trvalého pobytu v léčebném centru*“ (McNeally, 2021, s. 442). Film z roku 1995 je zároveň zasazen do roku 1987, tedy období epidemie AIDS v Americe. O něm se částečně dozvídáme ze zdánlivě nepodstatné scény, v níž je nemoc zmíněná v rozhlasovém vysílání. Je zde tedy patrná paralela s Carolinou záhadnou nemocí: „*Toto využití AIDS jako objetit petit a podněcuje zvědavost queer diváka*“ (McNeally, 2021, s. 443). V konečném důsledku jsou to i záhadné a prapodivné postavy nebo úzkosti vyvolávající scény, které v divácích a divačkách zanechávají pocit nejistoty, negativity, jež mohou stimulovat queer gaze (McNeally, 2021, s. 444–446). Zdánlivě přímočařejším (přinejmenším z hlediska queer tematiky) filmem je pak snímek *Carol* (2015). Ten pojednává o vztahu dvou lesbických žen, Carol a Therese, které se jako obyvatelky New Yorku 50. let 20. století musí vypořádat s nebezpečím toho, že budou odhaleny. McNeally (2021, s. 448–453) tvrdí, že film umožňuje svým zobrazením queerness rozličné divácké identifikace – s filmem se mohou identifikovat nejen bílé americké ženy. Jednou z těchto strategií je rámování vztahu jako veřejného tajemství, které není nijak konkrétně popsáno. Narativ filmu se mimo jiné nepodřizuje dichotomii closetu. Postava Therese je zároveň z hlediska identity nebo třídy vystavěna fluidně, což otevírá možnosti divácké projekce. Závěr filmu není konstruován jako „žili šťastně až do smrti“, což podporuje queer gaze, který „*ze své podstaty nemůže být uspokojen nebo vyřešen a místo toho diváky a divačky zanechává ve stavu čisté touhy*“ (McNeally, 2021, s. 453).

Jack Halberstam (2011) například věnuje část svých úvah animovanému snímku *Hledá se Nemo* (2003), v němž spatřuje „*tajný plán pro světovou revoluci*“ (Halberstam, 2011, s. 21). Kultovní film sleduje rybu Marlina, který se zapomnětlivou Dory hledá svého ztraceného syna Nema. Snímek opět není (ostatně jako většina snímku zkoumaných Halberstamem) explicitně queer, nezobrazuje přímočaře gay nebo lesbické postavy, přitom

například definuje nová pojetí muže a ženy (tamtéž, s. 49). Nemo se zároveň v průběhu snímku učí, jak spolupracovat a přemýšlet s ostatními a pracovat na kolektivní futuritě/budoucnosti (tamtéž, s. 44). Zde se tedy odraží opět Halberstovamo pojetí gaga feminismu, potažmo queer gaze. Podnětným je ale hlavně jeho rozpracování ústřední charakteristiky ryby Dory, která spočívá v její špatné krátkodobé paměti. Autor tuto zapomnětlivost (nejen v pojetí filmu *Hledá se Nemo*) chápe jako nástroj subverze společenských norem a očekávání. Postava Dory tak představuje „jinou, queer a fluidní formu poznání“ (tamtéž, s. 54), která se vymyká lineárnímu vývoji a která napomáhá ke konstituci nových forem vztahů.

V neposlední řadě sem můžeme zařadit fotografické série Del LaGrace Volcano, které zprostředkovávají „*nestálost i té nejzáměrněji performované genderové identity*“ (Halberstam, 2005, s. 110). Umělec ve svých dílech „*glorifikuje těla a jejich část, které by jinak mohla být čtená jako bizarní nebo škaredá*“ – fotografuje drag kings, trans muže, zároveň ale vytváří autoportréty, skrze něž Volcano performuje rozličné identity, například staršího plešatícího muže, sexy Delboye nebo *androskin* klona. V sérii *Trans-genital Landscape* (1999) Volcano fetišizujícím způsobem zachycuje klitoris změněné užíváním testosteronu. Nová podoba pohlavního orgánu je „*izolována a zerotizována fotografem, který propůjčuje tomuto neo-orgánu erotický význam a vytváří skrze něj nové genderované asociace*“ (tamtéž, s. 114). Snímky „lesbických chlapců“, to je lesbických žen, které vypadají jako mladí muži-chlapci, dávají Evans a Gamman (in Burston a Richardson, 1995, s. 42–43) do kontextu s konceptem takzvaného *gender fuck* – určitým zmatením zdánlivých genderových rolí a jejich projevů.

Genderfuck a jeho manifestace lze nalézt také v popkultuře. Jmenovitě třeba v hudbě. Historie západní hudební produkce je podle Devitt (2013, s. 429–430) v mnoha ohledech historií „*sexuality, rebelie, odvážných momentů překračujících tabu spjatá s touhu a také pořádnou dávkou genderfuck, od Elvise až po emo kluky s očními linkami*“<sup>4</sup>. Vzhledem ke kontextu jejího článku, to je o roli hudby v kontextu drag vystoupení, ale dodává, že navzdory tomu jsou tyto queer momenty opět začleňovány do normativních struktur a sami queer lidé málokdy mají přístup do hudebního pole. S genderem a jeho performativitou pracuje také již zmíněná zpěvačka Lady Gaga nebo třeba zesnulý zpěvák David Bowie. Drag umělci a umělkyně bezpochyby také skrze svoji tvorbu dekonstruují gender – jmenovat lze

---

<sup>4</sup> V originálním překladu autorka uvádí „Elvis The Pelvis“.

třeba americkou drag superstar RuPaula. S genderem v kontextu digitality pracuje také současná umělkyně Arca. To, že genderfuck, případně gender-bending, není pouze fenoménem dneška nebo hudby, dokazuje text Lori Reed (1997), která o konceptu píše v souvislosti s filmy *The Crying Game* (1992), *Orlando* (1993), *Mrs. Doubtfire* (1993) a *M. Butterfly* (1994).

## 2. Metodologie

Cílem předložené diplomové práce je popsat, jakým způsobem referují česká média o queer lidech a queer tematice. Stejně tak je ale pro autora důležité zmapovat představy, které mají čeští profesionálové a profesionálky působící v českém fotožurnalismu, o zpracovávání těchto témat. Ústředním východiskem pro toto zkoumání jsou vizuální reprezentace, jmenovitě ilustrační fotografie. Výzkum ve svých dílčích etapách využívá tři metody kvalitativního výzkumu: tematickou analýzu, sociálně-sémiotickou analýzu a fotoelicitaci. Kombinace technik a jejich vzájemná komplementarita umožňuje autorovi dospět ke komplexnějším závěrům. Výhoda metod kvalitativního výzkumu spočívá hlavně v jejich schopnosti hloubkově popsat složité fenomény, a to s přihlédnutím ke kontextu a specifickým podmínkám popisovaného jevu (Hendl, 2016; Sedláková, 2014; Leavy, 2020). Cílem tak není přinést objektivní zprávu o zkoumaném tématu, nýbrž popsat, jaké komunikační prostředky využívají česká média při zobrazování queer lidí a témat a jak o jejich aplikaci přemýšlí profesionálky a profesionálové aktivní v českém fotožurnalismu.

Na základě rešerše odborné literatury si autor stanovil následující výzkumné otázky. Zde je nutné poukázat na odklon od tezí. Autor je upravil po konzultaci s vedoucí diplomové práce, a sice tak aby kombinace zvolených výzkumných otázek a výzkumných metod byla co nejvíce produktivní z hlediska nových poznatků.

**VO1:** Jaká témata a narativy akcentují ilustrační fotografie zobrazující queer lidi a témata v českých médiích?

**VO2:** Odpovídá tento způsob reprezentace queer lidí a témat v českých médiích hegemonickým, nebo kontrahegemonickým postupům?

**VO3:** Pomocí jakých znaků jsou přítomná témata a narativy konstruovány?

**VO4:** Jak přemýšlejí profesionálové a profesionálky v českém fotožurnalismu o vizuální reprezentaci queer lidí a témat? Využívají hegemonické, nebo kontrahegemonické postupy?

Následující kapitoly představí dílčí fáze výzkumu a jeho metody. Pro základní výběr relevantních mediálních obrazů práce nejdříve využije tematickou analýzu (Braun a Clark, 2006; Hendl, 2016). Na užší výběr bude aplikována sociálně-sémiotická analýza (Jewit a Oyama, 2007). Fotoelicitace (Harper, 2002, 2012) neboli takzvané fotografické interview pak bude užita pro pochopení toho, jak o vizuálních reprezentacích queer lidí a témat uvažují profesionálové a profesionálky působící v českém fotožurnalismu.

## 2.1 Tematická analýza

Tematickou analýzou se rozumí proces „*identifikace, analýzy a vykazování vzorců (témat) v datech*“ (Braun a Clark, 2006, s. 79). Hendl (2016, s. 264) pak ve své definici kromě identifikace datových vzorců zmiňuje i identifikaci datových konfigurací. Jinými slovy, výzkumník či výzkumnice získaná data zevrubně třídí, organizuje a popisuje. Popis velmi často doplňuje také již určitý stupeň interpretace. Tematická analýza je v kontextu této diplomové práce využívána hlavně kvůli tomu, že se zabývá reprezentací. Ta je společně se zodpovídáním otázek ve vztahu ke konstruování významů a lidským zkušenostem vhodnou oblastí pro aplikaci této techniky (tamtéž, s. 264–265). Její výhoda spočívá především v pružnosti, díky níž se stává „*flexibilním a užitečným výzkumným nástrojem, který může potenciálně poskytnout bohatý, podrobný, a přitom komplexní popis dat*“ (Braun, Clark, 2006, s. 78). Tematická analýza slouží jako adekvátní prvoinstanční metoda před aplikací dalších kvalitativní metod (Hendl, 2016, s. 264). Integrovanou součástí tematické analýzy je zároveň průběžné psaní, a sice již od samotného počátku – Hendl (2016) píše o deníku reflexí.

Ustanovení tématu, tj. „*něčeho důležitého v datech ve vztahu k výzkumné otázce*“ (Braun a Clark, 2006, s. 82), není podmíněné četností výskytu tématu v datasetu. V ideálním případě by se téma mělo několikrát vyskytnout napříč datasetem, frekvence ale není v tomto případě synonymem pro relevanci. Témata jsou „*abstraktní konstrukce, které výzkumník navrhl během analýzy nebo na jejím konci*“ (Hendl, 2016, s. 266). K tematické analýze lze přistupovat, jak induktivně (tj. data *určují* kódy a témata), tak deduktivně (tj. kódy jsou inkorporovány do předem stanovených témat, například na základě literatury). Dále lze k datasetu přistupovat s ohledem na úroveň, ve které nacházíme významy a témata. Sémantický způsob nachází opakující se vzorce v explicitním významu dat, zatímco latentní způsob se zabývá skrytými významy. Z epistemologického hlediska může být tematická

analýza vedena esencialisticky nebo konstruktivisticky. Rozlišení přístupů není pevně dané, mohou se kombinovat – s tím, že induktivní, sémantický a esencialistický způsob většinou operují společně, stejně tak jako deduktivní, latentní a konstruktivistický – od výzkumu se nicméně očekává metodologická konzistence (Braun, Clark, 2006; Hendl, 2016).

Braun a Clark (2006) a Hendl (2016) předkládají sérii šesti kroků pro úspěšnou aplikaci tematické analýzy. Nejdřív se výzkumník či výzkumnice pečlivě seznámí s daty. Žádoucí je opakovaná prvotní analýza dat s cílem odhalit předběžné kódy, konfigurace a potenciální témata. V této fázi vzniká předběžný seznam podnětných informací obsažených v datasetu. Jeho dobrá znalost je kruciólní nejen pro hloubkové pochopení zkoumaných dat, ale také kvůli tomu, že tato technika není lineární, výzkumník se k jednotlivým krokům často vrací a své dílčí poznatky rediguje. V druhém kroku výzkumník nebo výzkumnice sestaví seznam kódů, a to převážně s ohledem na jejich relevanci k výzkumným otázkám. Popsané kódy jsou na základě jejich vzájemných vztahů rozčleněny do skupin, to je předběžných témat – kandidátů na téma. Dílčí kódy lze přiřadit k jednomu či více tématům. Některé kódy se přiřazují do zbytkové kategorie. Následně výzkumník nebo výzkumnice témata propracovává, reviduje a testuje jejich relevanci. V této fázi může docházet k přejmenování kategorií, vytváření kategorií nových, ale také vyřazování těch stávajících. Je důležité, aby témata byla znatelně ohraničena a distinkce mezi nimi zřejmé. V konečné fázi tematická analýza ustanoví finální kategorie, tj. témata, a popíše jejich základních charakteristiky podložené daty. Následuje závěrečná zpráva propojující konkrétní poznatky s kontextem a literaturou.

## 2.2 Sociálně-sémiotická analýza

Pro komplexnější pochopení skrytých významů a konotací přenášených v obrazech se hojně využívá sociálně-sémiotická analýza (Jewitt, Oyama, 2007; Kress, van Leeuwen, 1996). Tu definují Van Leeuwen a Jewitt (2002, s. 3) jako „*analýzu významů, které jsou založeny na syntaktických vztazích mezi osobami, místy a věcmi zobrazenými na obrazech [...] studium obrazů v jejich sociálním kontextu a jako kritickou formu analýzy vizuálního diskurzu, která se nemusí nutně zastavit u deskripce, ale může se také snažit ovlivnit sémiotické praktiky, které popisuje*“. Tato metoda navazuje na sémiotickou analýzu, jejíž aplikace je v kontextu obrazu spjata převážně se jménem Rolanda Barthes (1997). Ten svým pojednáním o denotaci („objektivní“ deskripci znázorněného), konotaci (analýzou

předávaných myšlenek a hodnot) a mýtech (předkládaných celospolečenských narativech) přispěl k lepšímu pochopení toho, jak mohou obrazy přenášet významy, které nejsou explicitně patrné nebo popsitelné – nezabýval se pouze tím, *co* je zobrazené, ale také *jak*. Sociálně-sémiotická analýza pak tuto metodu rozšiřuje – na rozdíl od takzvaných sémiotických kódů pracuje se *sémiotickými zdroji*. Kódy operují s předpokladem, že jejich znalost mezi lidmi, třeba napříč společnostmi, umožňuje jejich porozumění. Zdroje se naopak zabývají tím, z jakých pravidel tyto kódy sestávají. Zdroje v sobě skýtají potenciál konstituovat význam. Jedním z příkladů takového zdroje je perspektiva (podhled, nadhled apod.). Ta, stejně jako sémiotické zdroje obecně, vytváří „*symbolické vztahy mezi producenty a producentkami obrazu/publikem a lidmi, místy a věcmi zachycenými v obrazech*“ (Jewitt, Oyama, 2007, s. 135). Typ perspektivy a přidružené konotace nejsou nicméně významem jako takovým, mají pouze potenciál tento význam přenášet. Sémiotický zdroj je zdrojem, neboť symbolický vztah nemusí odpovídat vztahu reálnému – jsou to „*produkty kulturních dějin a kognitivních zdrojů, které využíváme k vytváření významu během produkce a interpretace vizuálních a jiných zpráv/messages*“ (tamtéž, s. 136). Sociální sémiotiku jako vědu zabývající se tím, co není vidět na první pohled, můžeme chápat nástroj kritické perspektivy, jejíž aplikace nabývá na relevanci při kontextualizaci poznatků se souvisejícími teoriemi.

Jewitt a Oyama (2007) v návaznosti na Kresse a van Leeuwena (1996) popisují tři typy významů, jež sociálně-sémiotická analýza vyhodnocuje – jde o *reprezentativní, interaktivní a kompoziční významy*.

Východiskem *reprezentativního významu* (Jewitt, Oyama, 2007, s. 141–145) jsou zachycení participující, tj. lidi, místa nebo věci – akcent je kladen na to, kdo, co, a hlavně jak je zobrazen(o). Kruciólním je pak syntax, jež se v kontextu obrazů manifestuje prostorovými vztahy mezi participujícími. Ti mohou být propojeni skrze linie, ale třeba také barvu, tvar a podobně. Syntaktické vztahy mají významotvornou funkci. Na základě jejich povahy pak Jewitt a Oyama (2007), potažmo Kress a van Leeuwen (1996) rozlišují mezi *narativními a konceptuálními* obrazy. Narativní obrazy se vyznačují přítomností vektoru, tj. „*linií, často diagonální, která propojuje participující*“ (Jewitt, Oyama, 2007, s. 141). Přítomnost vektoru vyjadřuje nějaký pohyb, často jde o gesta nebo pohled – základními atributy jsou dynamika, pohyb nebo posun v ději. Vektory většinou odhalují aktivní či pasivní roli, kterou obraz přiřknul participujícím. Aktéři (aktivní participující) se vztahují (ale také nemusí) ke svému cíli, vůči němu je konána akce – vektor v tomto případě směřuje

od aktéra k cíli. Pokud je obraz složen z aktéra i cíle, hovoříme o takzvaném transaktivním obrazu – tedy obrazu zobrazujícím děj mezi dvěma participujícími. Stejně tak ale může obraz obsahovat jednoho aktéra a vektor. Významotvorný a potenciálně transaktivní nebo netransaktivní může být i pohled, jež můžeme také vyjádřit vektorem. Jeho potenciál nést význam pak mohou doplňovat například výrazy v obličejí. Pakliže obraz není sestaven z vektoru, označujeme jej za konceptuální. Ty „vizuálně ,definují‘ nebo ,analyzují‘ či ,klasifikují‘ lidi, místa a věci (včetně, opět, abstraktních věcí)“ (Jewitt, Oyama, 2007, s. 143). Konceptuální obrazy pak mohou sestávat z klasifikačních nebo analytických struktur. Ty klasifikační se využívají pro distinkci participujících s ohledem na jejich roli nebo důležitost. Vypovídají o identitě a moci. Klasifikující obrazy mohou tím, že symetricky rozloží zobrazené lidi do prostoru, naznačit jejich podobnost, například náležitost ke stejné skupině. Stejně tak ale může být identita participujícího („nositele“) odvozena od jiného participujícího („symbolického atributu“) – symbolickou hodnotu důležitosti můžeme odvodit od velikosti, barvy, pozice, ale také užití rekvizit. Zobrazení auta jakožto symbolu mužnosti může konsolidovat vyznění zobrazeného muže jako maskulinního participanta. Analytické struktury, druhé ze zmíněných podob konceptuálních obrazů, vyjadřují vztah mezi celkem a částmi. Jde o nejrůznější mapy nebo diagramy. Pakliže oba typy struktur shrneme, narativní obraz *vypráví* příběh, konceptuální *podává* informaci.

O vztahu mezi divákem či diváčkou a obrazem pojednává takzvaný *interaktivní význam*. Publikum totiž s obrazy interaguje, obrazy mohou zároveň podněcovat specifické čtení, a sice díky užití vztahu/kontaktu, vzdálenosti a perspektivy. Podle povahy kontaktu, který vzniká mezi zobrazeným a divákem či diváčkou, rozlišujeme mezi vyzývajícími (demand) a nabízejícími se (offer) obrazy. Pohled s publikem ustanovuje kontakt, jakýsi vztah, participující svým pohledem něco vyžaduje, například akci skrze oční kontakt. To může obraz konkretizovat skrze výraz nebo gesta – v takovém případě jde o vyzývající obrazy. Bez kontaktu se publikum na participující dívá, pozoruje, a sice odtažitě a neosobně. Participující nabízejí v těchto nabízejících se obrazech informaci. Stejně tak svoji roli hraje vzdálenost, případně typ záběru. Celek značí odtažitost a neosobní vztah, polocelek už naznačuje možnost vztahu, detail pak evokuje intimitu. Důležitá je také perspektiva. Náhled může přiřknout publiku moc a převahu nad zobrazeným, naopak podhled může participující glorifikovat. Frontální perspektiva implikuje rovnocenný vztah. (tamtéž, s. 145–147)



Svůj podíl na konstituci významu má také kompozice. Informační hodnotu určuje umístění daného elementu v prostoru. Pakliže uvažujeme o kultuře, pro níž je charakteristické čtení textu zleva doprava, konotuje i umístění participujících různých významy. Co je umístěno vlevo, to je prezentováno jako něco, co už divák či divačka znají. Tomu, co je napravo, by pak mělo publikum věnovat zvláštní pozornost – má totiž esenci něčeho nového. Je prezentováno jako „*problematické, sporné, zatímco to ‚dané‘ je prezentováno jako zdravý rozum a samozřejmé*“ (tamtéž, s. 148). Umístění nahoře pak evokuje jakýsi ideál, většinou „*ideologicky tu nejdůležitější část*“ (tamtéž, s. 148), zatímco spodní část konotuje něco reálného nebo přízemní, přímou informaci. Středová kompozice pak „*všechny marginální části drží pohromadě*“ (tamtéž, s. 148). Rámování lidí nebo věcí pak participující spojuje nebo odděluje, a sice prací s prostorem, liniemi, barvou, kontrastem nebo tvary. Význam prvkům pak může obraz přiřknout skrze velikost, světlo nebo barevný kontrast. V neposlední řadě Jewitt a Oyama (2007) vyhodnocují modalitu obrazu. Ta spočívá v tom, do jaké míry se obraz jeví přesně tak, jak je vidí lidé vlastníma očima. Realistické fotografii je často přisuzována nejvyšší modalita, takzvaně naturalistická. Pokud ale snímek vykazuje neobvykle barevnou saturaci nebo třeba nekonvenční ostrost, pak svoji modalitu ztrácí. Nejmenší modalitu, jmenovitě vědeckou, mají nejrůznější grafy a vizualizace – ty sice odkazují k realitě, ale odlišným způsobem.

### 2.3 Fotoelicitace

Fotoelicitace neboli takzvané fotografické interview „*spočívá v tom, že se lidem během formálního či neformálního rozhovoru ukazují fotografie*“ (Burzová et al., 2015, s. 104). Autorem, který přispěl k teoretickému ukotvení této výzkumné metody je Douglas Harper (2002, 2012). Podle něj (2002, s. 13) rozdíl mezi rozhovory užívajícími slova a obrazy (fotografie nemusí být totiž jedinými druhy obrazů, s jejichž pomocí je rozprava vedena) tkví v tom, jak na tyto dva druhy symbolických reprezentací reagujeme. Obrazy totiž „*vyvolávají hlubší složky lidského vědomí než slova*“ (tamtéž, s. 13). Z fotografického interview tak získáváme více informací, ale co je ještě důležitější, jde o naprosto odlišný druh informací. Fotoelicitace je kromě toho důkazem, že „*významy obrazů nejsou fixní, vyvstávají z konverzace a dialogů*“ (tamtéž, s. 158). Tyto rozpravy narovnávají hierarchizovaný vztah mezi tázajícími a účastníky a účastnicemi výzkumu – a sice díky inverzi rolí. Z výzkumníka/ce se stává student/ka a ze zpovídané/ho expert/ka. Absentuje tak

potenciál nedorozumění, ke kterému může dojít kvůli rozdílným výchozím pozicím a nekompatibilnímu lexikonu mezi dvěma stranami. Jejich dialog podněcuje obrazy, které obě strany umí „číst“, jakkoliv jejich interpretace může být rozdílná – což může být ostatně kýženým výsledkem.

Charakteristickým atributem fotoelicitace (Harper, 2002, 2012) je její metodologická flexibilita. Fotografie, nad nimiž se vede rozprava, mohou nabývat různých podob. *Vědecké snímky* využívané převážně v antropologii mohou zachycovat nejrůznější objekty, lidi nebo artefakty. Fotografie událostí nebo prostředí, jako je škola či práce, jako snímky sdílené kulturní zkušenosti evokují osobní poznatky účastníků a účastnic rozhovorů k těmto institucím. *Soukromé nebo archivní fotografie* pak otevírají prostor pro intimní témata. Fotografie může pro účely interview vytvořit výzkumník i participant. Snímky mohou nabývat uměleckých a estetických kvalit. Stejně tak může fotografie vytvořit participant na levný, automatický fotoaparát. Výzkum může ale pracovat i s archivy. Scénář otázek kladených během fotoelicitacího rozhovoru je kontextuální a nestrukturovaný. Harper (2012, s. 157) nicméně poznamenává, že přímočaré a jednoduché otázky jsou nejefektivnější. Výstupem fotoelicitacího rozhovoru jsou pak samotné fotografie, přepis a úryvky z rozhovorů, ale také popis chování účastníka nebo účastnice.

Nutno podotknout, že obrazy samy o sobě nejsou předpokladem úspěšného rozhovoru. Užití špatného typu fotografií může mít za následek to, že nedojde k „*prolomení rámu*“ (Harper, 2002, s. 20) – účastník nebo účastnice tak nejsou motivováni k reflexi svých zkušeností nebo názorů. Harper tuto situaci ilustruje na příkladu ze své praxe. Když použil konvenční snímky, které přímočaře ilustrovaly zkušenosti respondentů, nedošlo k hlubší reflexi. Tu naopak katalyzovaly snímky neobvyklé, například ty s netradiční perspektivou. Tyto příklady značí, jak mohou obrazy „*subjekty vyburcovat k novému uvědomění si své sociální existence*“ (tamtéž, s. 21). Fotografie zároveň umožňují překročit hranice mezi dvěma kulturně odlišnými světy. Harper uvádí výzkum, během nějž americký výzkumník fotografoval italský život na náměstí, zatímco italský výzkumník vedl nad pořízenými snímky fotoelicitacího rozhovory s místním obyvatelstvem, čímž se propojil pohled outsidera a insidera.

## 2.4 Aplikace zvolených výzkumných metod

Práce v následující části popíše aplikaci představených výzkumných metod. Ty byly užity sekvenčně. Zkoumaným materiálem pro tematickou analýzu byly vizuální reprezentace queer lidí a témat publikovaných v českých online médiích. Výzkum pracoval pouze s ilustračními fotografiemi. Autor vycházel totiž z předpokladu, že ilustrační fotografie jsou ze své podstaty nasyceny významy – volba fotografie ilustrační povahy je vědomým a cíleným aktem. Kobré (2008) fotografické ilustrace v obecné rovině popisuje dokonce jako kombinaci žurnalistiky a reklamy. Frosch (2003) pak pracuje s fenoménem ilustračních snímků z fotobank a poukazuje na jejich symbolický charakter – zároveň zdůrazňuje atributy stylizace a výrazné postprodukce. Autor fotografie čerpal z iRozhlasu, jakožto zástupce veřejnoprávního média, Seznam Zpráv, tedy představitele středního proudu, Refresheru, coby zástupce média pro mladé publikum, a Alarmu, jakožto média převážně publicisticky zaměřeného. Do tematické analýzy nebyly zahrnuty fotografie, které explicitně neodkazují ke queer lidem nebo tématům. Jmenovitě jde třeba o fotografie politiků a političek, které se v datovém korpusu vyskytovaly. Pokud daný článek obsahoval více fotografií, byla užitá první fotografie, která se zobrazila při návštěvě stránky. Fotografické ilustrace byly vyhledávány kombinací nástrojů Anopress a Google. Klíčovými slovy byly „LGBT“, „LGBTQ+“, „gay“, „lesba“, „homosexuál“, „transgender“, „transsexuál“, „registrované partnerství“, „partnerství“, „manželství“, „manželství pro všechny“, „pride“, „pochod hrdosti“, „kastrace“. Zkoumaným časovým úsekem byly roky 2022, 2023 a první polovina roku 2024. Zde je důležité poukázat na odchýlení od odevzdané teze – zde byly uvedeny roky 2021, 2022 a první polovina roku 2023. Autor se rozhodl změnu učinit z prostého důvodu – v prvních měsících roku 2024 se v kontextu české politiky řešila novela občanského zákoníku, která nově ustanovila takzvané partnerství místo registrovaného partnerství (ČTK, 2024). Stejně tak Ústavní soud zrušil část zákona, který trans lidem přikazoval podstoupit při úřední změně pohlaví operaci-kastraci (Košlerová, 2024).

Média tato témata hojně reflektovala a velmi často za užití ilustračních fotografií. Výsledný dataset čítal 148 fotografií. Ten byl následně zúžen pomocí účelového výběru, kdy *„výzkumník více či méně explicitně vymezuje, jakou bude mít vzorek povahu“* (Novotná, 2019, s. 295), a sice na 100 fotografií. Autor se jeho aplikací snažil získat co nejvíc rozmanitý dataset. Vyloučeny byly tak zejména snímky s duplicitními motivy. Tento postup je v souladu s principy tematické analýzy, pro níž není frekvence výskytu daného tématu

předpokladem pro ustanovení samostatné kategorie. Tento dataset byl poté skrze aplikaci tematické analýzy rozdělen do 16 skupin. Témata autor vytvořil induktivně-deduktivním způsobem. Autor si je vědom své pozicionality – utváření kategorií totiž ovlivnily dosavadní poznatky načerpané z prostudované literatury. Výsledné kategorie tak jsou kombinací předpřipravených témat a těch, které vznikly na základě datasetu. Pro každou z výsledných kategorií byl následně zvolen reprezentativní snímek. Fotografie byly získány z veřejných zdrojů, a proto nebylo zapotřebí získávat souhlas s užitím fotografií.

Na vybrané snímky pak byla aplikována sociálně-sémiotická analýza. Ta určila skryté a potenciální významy. Tyto fotografie byly užity v následující fázi výzkumu, tj. fotoelicitačních rozhovorech. Participanti a participantky byli vybráni metodou sněhové koule (Hendl, 2016, s. 154), kdy jeden nebo více účastníků slouží „jako informátoři pro doporučení dalších zajímavých členů populace“. Výzkumník tak naváže prvoinstanční kontakt s úzkou skupinou lidí relevantních pro účely výzkum. Díky nim pak naváže kontakt s dalšími relevantními a potenciálními účastníky a účastnicemi výzkumu. Bryman (2012, s. 203) poznamenává, že technika sněhové koule je vhodná ve chvíli, kdy „neexistuje žádný dostupný výběrový rámec pro populaci“. Jak ale Bryman (2012, s. 203) dodává, v kontextu kvalitativního výzkumu není tato skutečnost limitující. Jakkoliv byl autor při kontaktování participantů a participantek odkázaný právě na účastníky a účastnice, i tak bylo autorovým cílem dodržet genderovou vyváženost. Respondenti a respondentky souhlasili s anonymizací, alespoň částečně je ale představí následující tabulka (*Tabulka č. 1*). Ta uvádí základní identifikační údaje jednotlivých účastníků a účastnic fotoelicitačních rozhovorů.

*Tabulka č. 1 – Komunikační partneři a partnerky*

| Pseudonym    | Profese    | Typ média                     | Věk    | Praxe  |
|--------------|------------|-------------------------------|--------|--------|
| Fotograf A   | fotograf   | soukromé internetové médium   | 23 let | 7 let  |
| Fotografka B | fotografka | veřejnoprávní médium          | 28 let | 4 roky |
| Fotograf C   | fotograf   | soukromý týdeník              | 45 let | 18 let |
| Fotograf D   | fotograf   | soukromé vydavatelství/médium | 46 let | 15 let |
| Fotografka E | fotografka | soukromé internetové médium   | 30 let | 2 roky |
| Fotograf F   | fotograf   | freelancer                    | 39 let | 10 let |

|                 |                                  |   |        |        |
|-----------------|----------------------------------|---|--------|--------|
| Fotoeditorka G  | fotoeditorka,<br>dokumentaristka | veřejnoprávní médium, ve<br>vlastní tvorbě se zabývá queer<br>tematikou | 34 let | 10 let |
| Fotoeditor H    | Fotoeditor                       | veřejnoprávní médium  | 49 let | 25 let |
| Fotoeditorka CH | fotoeditorka                     | soukromé internetové médium   | 34 let | 5 let  |
| Fotoeditorka I  | fotoeditorka                     | soukromý týdeník  | 47 let | 15 let |

Zdroj: výzkum autora diplomové práce

Autor se rozhodl participantům a participantkám fotografie užívané pro účely rozhovorů dopředu neukázat. Přibližně 45minutové rozhovory sestávaly ze dvou částí (viz *Příloha 2*). Během krátké úvodní pasáže komunikační partneri a partnerky odpovídali na otázky „Jak vypadá queer člověk v českých médiích?“, „Jaký má tento ‚obraz‘ vztah k realitě?“, „Jak byste definoval(a) ilustrační fotografie a jak se z vaší zkušenosti používají?“. V druhé části již respondenti a respondentky pracovali s fotografiemi. Otázky, které utvářely částečný scénář pro tuto fázi, se týkaly přítomnosti a případně popisu zobrazených stereotypů, vlastní zkušenost se zobrazováním queer lidí a tematiky, případně (nejen) svojí reflexe. V této diplomové práci jsou užitý pasáže z přepisů. Rozhovory byly zpracovány technikou takzvaného otevřeného kódování – tedy hojně využívané techniky, jejíž smysl spočívá v tom, že je text rozčleněn na jednotky s významovými distinkcemi, těmto částem jsou pak přiděleny kódy, se kterými autor dále pracuje (Strauss a Corbin, 1999). Participantů a participantek zároveň podepsaly informovaný souhlas a souhlasily s anonymizací a využitím materiálů pro účely této diplomové práce.

### 3. Analytická část

Analytická část nabízí zevrubnou analýzu získaných dat, jejich interpretaci a také generalizaci – sekvenčně představí závěry tematické analýzy, sociálně-sémiotické analýzy a také fotoelicitálních rozhovorů.

#### 3.1 Tematická analýza

Jako první byla aplikovaná na dataset čítající 100 fotografií tematická analýza. Ta poukázala na témata přítomná ve fotografiích a popsala je. Následující kapitola navazuje na postup představený v metodologickém úvodu, ukazuje konkrétní aplikaci zvolené techniky a přibližuje její dílčí části.

##### 3.1.1 Tematický popis datasetu

Nejdříve tato pasáž popíše dataset. Pro přehlednost tak učiní v několika sekcích, ty ostatně pomohly autorovi se se vzorkem seznámit. Tyto kategorie nelze nicméně zaměňovat s tématy vyplývajícími z tematické analýzy. Nejdřív diplomová práce přiblíží snímky z hlediska zobrazených *aktérů* a *aktérek*, jejich *počtu*, *emocí*, *motivů* a *narativů*, ale také z hlediska jejich potenciálního *odkazu k reálnému referentovi* – jestli vznikly snímky již jako ilustrační (tedy účelově, případně inscenovaně), nebo jestli se jedná o původně zpravodajské, reportážní snímky vztahující se k reálným událostem.

Vybrané snímky zobrazují jak *jednotlivce*, tak *páry* (vzhledem k implicitní, ale také explicitní náklonnosti zobrazených lidí autor takové dvojice klasifikuje jako páry), ale také *skupiny*. Specifickými druhy fotografií jsou detaily rukou, ty většinou implikují nandávání svatebních prstýnků, ale také fotografie *davů* a *mas*. Jako *dav* chápe autor velkou skupinu lidí, u nichž je potenciál pro identifikaci – lidem vidíme alespoň částečně do tváře. Oproti tomu na snímcích *mas* je téměř nemožné vidět lidem do tváře, ať už kvůli tomu, že je záběr pořízen z velké dálky, tzv. „dlouhým sklem“, zezadu, nebo protože je dav zobrazen na snímku pořízeném večer a jednotlivci téměř nejsou vidět. V datasetu jsou ale také snímky zobrazující *nelidské aktéry*. Takové fotografie obsahují většinou LGBTQ+ nebo trans vlajku. Autor by rád upozornil na fotografie, které zobrazují předměty, konkrétně hračky – například miniaturní plastovou lidskou figurku stojící na silnici pokrytou genderovými značkami. Jiný snímek zase zobrazuje figurku koně s duhovými motivy.

Snímky zachycují široké spektrum *emocí*, málokdy je sentiment ve zkoumaných fotografiích neutrální. Na jedné straně obrazy zobrazují spíše negativní emoce, například smutek, další záběry implikují určitou introspekci, zamyšlenost – tyto emoce většinou nabízejí snímky jednotlivců. Oproti tomu fotografie dvojic, skupin a davů přenášejí pozitivní nebo aktivizující emoce. Může jít o šťastné lidi v rozjařených a hravých pózách a situacích, ale také o očividně našťavané nebo třeba odhodlané bojovníky a bojovnice.

Nejčastějším *motivem* napříč datasetem je bezpochyby *duhová vlajka*, případně trans vlajka (tj. bílo-modro-růžová vlajka). Ta je zobrazena skutečně jako vlajka, tedy jako prapor vytvořený z látky. Také se ale vyskytuje jako motiv na bannerech nebo namalovaný na obličejích. Většinou jsou látkové vlajky nebo bannery zobrazeny v kontextu *pridu* – takzvaných pochodů hrdosti na podporu queer lidí. Lidé na těchto snímcích s vlajkami mávají, drží je v rukou nebo jsou do nich „zabaleni-oděni“. Motiv LGBTQ+ vlajky se vyskytuje i mimo kontext těchto akcí, a to v instancích, kdy by fotografie zdánlivě nepotřebovala další konkretizaci. Vezměme si jako příklad fotografii dvou mužů, mezi nimiž je zřejmý kontakt a kteří se na sebe v poměrně těsné blízkosti usmívají. Již tato scéna konotuje intimní, potažmo partnerský vztah. Na tvářích obou mužů je ale ještě namalovaná duhová vlajka, oba jsou zároveň v celé šíři záběru obklopeni látkou s duhovým motivem. Pokud vlajka na snímku absentuje, pak je zde vyobrazen velmi *přímočaře stejnopohlavní pár*, u něhož je prakticky vyloučené heterosexuální čtení. Dvojice se líbá, objímá nebo dotýká. U jediné fotografie z celého datasetu je vyobrazena dvojice, konkrétně dva muži, kteří vedle sebe stojí, a sice opření o dřevěné zábradlí, v situaci a v takové vzdálenosti, která může implikovat pouhé přátelství. Další výjimku tvoří detail rukou dvou lidí, kteří se navzájem dotýkají – není nicméně poznat, zda se o jedná o stejnopohlavní dvojici, či nikoliv.

V neposlední řadě dataset obsahuje i snímek siluety ženy pohybující se, možná tančící, v poli zalitým zapadajícím sluncem. U této fotografie absentuje jakýkoliv znak, který by mohl konotovat queer tematiku, nebo i jakýkoliv mezilidský vztah. Mezi ty obecnější *motivy* zobrazené v datasetu můžeme bezpochyby zařadit již zmíněný *pride* a také *intimní vztah*, a to především *manželství*. Vyskytují se zde také snímky poukazující na *genderovou dysforii* – například snímek dívky, která v odraze v zrcadle „místo sebe“ vidí chlapce. Další fotografií, která neobsahuje konvenčně queer znaky, je snímek člověka, muže oděného do stříbrného saka s hlubokým výstřihem, několika zlatými doplňky, hlavně řetězy kolem krku, a kabátu z růžového perí. Oblečení zobrazeného bychom mohli konzervativním prizmatem popsat jako *extravagantní*.

*Narativy* pak můžeme rozdělit podle toho, jestli *zobrazují pride, nebo ne*. Pochod hrdosti je na ilustračních fotografiích vykreslen buďto jako *masová akce, zábavná oslava, vřelé prostředí* pro uskutečňování mezilidských vztahů, ale také jako *umírněná demonstrace* nebo *protest*. U protestních snímků je těžké posoudit, jestli se původně odehrály skutečně v kontextu pridu nebo jde o tematicky příbuznou demonstraci. Nicméně tato setkání akcentovala politickou rovinu tématu, nebo vyloženě konflikt, například mezi účastníky a policií nebo jinými demonstrujícími. U ostatních snímků je na queer tematiku nazíráno prizmatem *intimních vztahů* nebo *manželství*, které je vždy vykreslené jako *pozitivní*, nebo vyložené *radostné*.

Fotografie také můžeme posoudit z hlediska jejich *modality*. V datasetu převažují snímky s *vysokou modalitou* – tj. fotografie, které zobrazují skutečnost tak, jak ji člověk vidí vlastníma očima. Fotografie mají přirozené barvy, saturaci, ale také světelnost. Takové fotografie byly většinou pořízené na konkrétních akcích, většinou na pridech, a poté využity jako ilustrační fotografie u článků o queer tematice. Oproti tomu snímky, které s největší pravděpodobností vznikly již jako ilustrační, nezdá se, že šlo o fotografie z fotobank, se už vyznačují o něco *nižší modalitou*. Fotografie jsou stylizované, velmi světlé, skoro až přesvětlené, s vysokou barevnou saturací, případně tonálně upravené do hnědých nebo obecně teplejších tónů. Jde tak o fotografie, jejichž styl postprodukce je typický právě pro fotobankovou produkci (Frosh, 2003, s. 99).

### 3.1.2 Předběžné kódy

V návaznosti na zevrubné prozkoumání datasetu autor ve fotografiích našel kódy nižšího řádu. Z nich jakožto dílčích skladebných jednotek odvodil vyšší kategorie, to jest kategorie kódů.

#### **Kódy nižšího řádu:**

- jednotlivec, pár, skupina
- dospělí lidé, děti
- LGBT vlajka, trans vlajka, vlajka jako prapor, vlajka jako motiv
- samotná látková vlajka, látková vlajka držaná neidentifikovatelným člověkem, látková vlajka v kontextu s jiným znakem
- transparenty, bannery, slogany



- hračka s duhovými motivy
- figurka s genderovými motivy
- dort s duhovými motivy
- objetí, intimní dotek, polibek, vzájemný pohled, úsměv
- make-up, cross-dressing
- metropole, město, příroda
- prstýnky, ruce
- repetice
- podoba
- Ježíš, svíčka
- stadion, sportovní dres
- tmavá barva kůže
- jedinec v davu, personalizovaný dav, odosobněná masa, unifikovaná a nečitelná masa
- pochod, průvod
- bojová gesta
- policie
- přirozená tonalita, výrazná tonalita
- vyvážená světelnost, nepřirozená světelnost

#### **Kódy vyššího řádu:**

- explicitní romantický vztah
- stejnopohlavní náklonnost
- svatba, manželství, partnerství
- rodinná podpora
- demonstrace, protest, konflikt
- politika, lidská práva, volby
- pride
- sport, trans sportující
- štěstí, radost, podpora, solidarita, sounáležitost, úleva
- smutek, hněv, introspekce
- pokřik, zvolání, apel

- nebezpečí, tragédie, nenávisť
- tajemství, anonymita
- zábava, recese
- zpředmětnění, dehumanizace osob
- náboženství
- etnicita
- genderový nesoulad
- policejní kontrola, doprovod, dohled
- extravagance, performance, stylizace
- vysoká modalita fotografií, nižší modalita fotografií
- absence konvenčních queer znaků – duhových motivů

### **3.1.3 Kandidáti na téma**

Na základě popsaných znaků a kódů autor tyto atributy seskupil do předběžných kategorií, takzvaných kandidátů na téma.

- 1) Individuální queer identita jako introspekce a negativita
- 2) Individuální queer identita jako štěstí
- 3) Individuální identita bez jakýchkoliv queer znaků
- 4) Potenciální stejnopohlavní náklonnost bez duhových motivů – dvojice
- 5) Implicitní stejnopohlavní náklonnost bez duhových motivů
- 6) Implicitní stejnopohlavní náklonnost s duhovými motivy
- 7) Explicitní stejnopohlavní náklonnost bez duhových motivů
- 8) Explicitní stejnopohlavní náklonnost s duhovými motivy
- 9) Implicitní stejnopohlavní romantický vztah v kontextu pridu
- 10) Explicitní stejnopohlavní romantický vztah v kontextu pridu
- 11) Stejnopohlavní manželství s viditelnými postavami
- 12) Stejnopohlavní manželství s neviditelnými postavami
- 13) Pride jako masová akce (dav s hůře rozpoznatelnými aktéry a aktérkami)
- 14) Pride jako skupinová akce (skupina s rozpoznatelnými aktéry a aktérkami)
- 15) Pride jako zábava
- 16) Queer/pride jako konflikt

- 17) Pride jako protest (řvaní)
- 18) Proklamace (dříve kategorie bannery)
- 19) Queer tematika a politika
- 20) Duhová vlajka bez kontextu
- 21) Duhová vlajka v kontextu etnicity
- 22) Duhová vlajka v kontextu smrti
- 23) Duhová vlajka v kontextu sportu
- 24) Duhová vlajka v kontextu náboženství
- 25) Duhová vlajka v neurčitém kontextu
- 26) Duhová vlajka jako oblečení
- 27) Trans vlajka bez kontextu
- 28) Trans vlajka v kontextu pridu nebo demonstrace
- 29) Trans vlajka v kontextu sportu
- 30) Trans vlajka v neurčitém kontextu
- 31) Expresivita, performance a cross-gender dressing jako projevy querness
- 32) Genderová dysforie
- 33) Rodinná podpora
- 34) Queer tragédie
- 35) Osobněná queer tematika – předměty
- 36) Mezilidský vztah bez queer znaků
- 37) Nezařaditelné

### 3.1.4 Témata

V souladu s postupy tematické analýzy pak autor tyto kandidáty na témata znovu prošel, zrevidoval koherenci jednotlivých kategorií a v nich obsažených kódů a po jejich revizi definoval následujících 16 témat. Pro konstituci jednotlivých kategorií autor využil také předpokládané kategorie a stereotypy, o kterých pojednávala teoretická část diplomové práce, jmenovitě jde o *sexualizaci*, *tabuizaci* a reprezentaci queer tematiky skrze *ojedinělé akce* typu pride (Vláda ČR, 2011). Následující kategorie jsou tedy vytvořeny induktivně-deduktivním způsobem. Pouze tři snímky nebyly použity v žádné z představených okruhů – jsou tedy zbytkové.

#### 1) Queer stát – duhová, trans vlajka jako ústřední motiv (11 snímků)



Obrázek č. 1



Obrázek č. 2



Obrázek č. 3



Obrázek č. 4



Obrázek č. 5



Obrázek č. 6



Obrázek č. 7



Obrázek č. 8



Obrázek č. 9



Obrázek č. 10



Obrázek č. 11

Ústředním motivem fotografií obsažených v této tematické kategorii je **duhová, případně trans (bílo-růžovo-modrá) vlajka**. Tyto snímky zobrazují vlajku, většinou hned několik vlajek, a to převážně **bez bližšího kontextu** – vlaje osamoceně ve vzduchu, případně ji drží ruce „bez těla“. Pokud je kontext rozšířený, děje se tak skrze jednoduché a přímočaré propojení s jiným znakem, který konotuje přidružené téma: svíčky s Ježíšem – náboženství, černá a duhová vlajka vedle sebe – smrt, vlajky pohozené před stadionem – sport. Duhová, potažmo trans vlajka se stává primární indikátorem queer tematiky. **Ve skupině absentují aktivní lidské aktéři, snímky tak mají symbolický charakter.**

## 2) Queer konfekce – duhová, trans vlajka v kontextu (12 snímků)



Obrázek č. 12



Obrázek č. 13



Obrázek č. 14



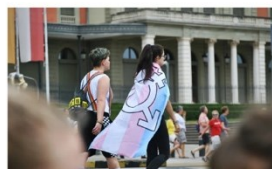
Obrázek č. 15



Obrázek č. 16



Obrázek č. 17



Obrázek č. 18



Obrázek č. 19



Obrázek č. 20



Obrázek č. 21



Obrázek č. 22



Obrázek č. 23

Tato kategorie se opět vyznačuje **akcentem na duhovou, potažmo trans vlajku**. Oproti první kategorii zde ale **hrají důležitou roli lidské aktéři**. Ti jakožto identifikovatelní jednotlivci například vlají s vlajkou jako s praporem. Pokud nejsme s to rozeznat samotné aktéry, snímek přinejmenším zobrazuje nějakou skupinu, případně dav. Tyto kategorie nelze nicméně zaměnit s kategorií zobrazující dav. **Jednotlivé postavy s vlajkami v tomto případě vyplňují totiž podstatnou část záběru**. Snímky buď to působí autentickým dojmem, tedy že byly pořízeny na skupinové akci, nejpravděpodobněji v rámci pochodu hrdosti, mezi snímky ale najdeme také ty, které vykazují určité znaky stylizace nebo performance. **Nezřídka vlajky operují jako určitý doplněk – lidé jsou do vlajek „oděni“ – stávají se tedy užitým symbolem, respektive rekvizitami.**

### 3) Pride jako zástupce queer lidí – masa (10 snímků)



Obrázek č. 24



Obrázek č. 25



Obrázek č. 26



Obrázek č. 27



Obrázek č. 28



Obrázek č. 29



Obrázek č. 30



Obrázek č. 31



Obrázek č. 32



Obrázek č. 33

**Platformou pro queer tematiku je v případě takto definovaných fotografií pride neboli pochod hrdosti pořádaný na podporu queer lidí a queer práv. Tato akce je pak rámována jako masová akce, již se účastní velký počet lidí. Nejčastějším motivem jsou tak velké, proudící davy nesoucí vícero menších nebo jednu velkou duhovou vlajku či transparenty. Pakliže je na snímku patrné okolí, většinou jde o budovy konotující město, čímž fotografie zasazují pride spíše do kontextu větších sídel. Vzhledem k akcentu fotografií na masu je náročné vyčíst konkrétní emoce nebo převažující vyznění. Převažují zde motivy kvantity a proudícího pohybu anonymizovaného davu, který může navozovat dojem „záplavy“.**



#### 4) Pride aneb festivalová zábava (2 snímky)



Obrázek č. 34



Obrázek č. 35

**Pride** lze chápat skrze tyto snímky jako **zábavnou událost**, což ostatně koreluje se snahou podobných akcí se prezentovat jako pozitivní akce, případně kulturní události s rysy hudebních nebo jiných festivalů. Již zde **není patrný takový důraz na masu, naopak jsou zobrazeny skupiny, u nichž jsou viditelné tváře a výrazy** – ty většinou konotují zábavu, radost, štěstí. **Aktéři tak metaforicky aktivně vystupují ze svých každodenních životů.** Výjimkou nejsou ani fotografie skupin, které aktivně pózují. Barevné, duhové motivy společně se šťastnými výrazy částečně naplňují **estetiku bachtinovského (1975) karnevalu.**

#### 5) My vs. oni – queer a konflikt (4 snímky)



Obrázek č. 36



Obrázek č. 37



Obrázek č. 38



Obrázek č. 39

Tyto fotografie pak rámuji **queer tematiku jako protest nebo boj. Tento konflikt je pak vyjádřen převážně skrze tělesnost.** Bojovnost totiž konotují výrazy a gesta – ta jsou většinou výrazná, urgentní, apelující – nezřídka jsou aktéři a aktérky zachyceni uprostřed pokřiku, často drží duhovou vlajku nebo banner. Zobrazený konflikt nemusí být a priori znázorněn dvěma proti sobě jdoucími stranami. Konflikt může být ale zobrazen také explicitně – to znamená například právě skrze střet dvou skupin nebo třeba setkání se s policií.

## 6) Proklamace! Hesla! Bannery! (12 snímků)



Obrázek č. 40



Obrázek č. 41



Obrázek č. 42



Obrázek č. 43



Obrázek č. 44



Obrázek č. 45



Obrázek č. 46



Obrázek č. 47



Obrázek č. 48



Obrázek č. 49



Obrázek č. 50



Obrázek č. 51

Ústředními motivy těchto snímků jsou **textová prohlášení a slogany** – ty jsou k vidění na zobrazených transparentech a bannerech, které zabírají velkou část záběru. Oproti předchozí kategorii je tak **hlavní charakteristika vyjádřena skrze předmět**. Absentují zde přímočarý konflikt nebo výrazná emoce či gesta – i tak je zde patrná určitá úroveň urgency, kterou konotují zejména samotné texty, jako například „Byli jsme tu vždycky“, „Love is love“, „Stop transfobia“. Lidští aktéři jsou konkrétní, společně se svými bannery zaujímají ústřední roli ve snímcích. Případně jsou bannery součástí větší skupiny lidí.

## 7) Queerness v kontextu širší politiky (4 snímky)



Obrázek č. 52



Obrázek č. 53



Obrázek č. 54



Obrázek č. 55

U těchto snímků je **queer tematika naznačena a pak uvedena do kontextu širšího politického diskursu**. Tento význam oproti kategorii „queer stát“, která se často vyznačuje juxtapozicí duhové vlajky a jiného předmětu-znaku, nekonotují izolované předměty, jako spíše celé situace. Jde tak například o snímek stejnopohlavního páru, který se drží za ruce a vychází z volební místnosti.



## 8) Akcent na sexualitu (8 snímků)



Obrázek č. 56



Obrázek č. 57



Obrázek č. 58



Obrázek č. 59



Obrázek č. 60



Obrázek č. 61



Obrázek č. 62



Obrázek č. 63

Jak již uvedla teoretická část diplomové práce, častým stereotypem, který se vyskytuje při vizuálním zobrazování queer lidí, je **sexualizace** (Vláda ČR, 2011). To znamená, že se vyobrazené osoby líbají, objímají nebo k sobě projevují náklonnost implikující romantický vztah. Nejinak je tomu i v případě zkoumaného datasetu. **Stejnopohlavní páry jsou tak zobrazeny během polibky**, a to buď v blíže nespécifikovaném prostředí (například v přírodě-poli), nebo v kontextu pridu. Autor do této kategorie zařazuje i fotografie s polibky na tvář nebo letnými polibky.

## 9) Stejnopohlavní náklonnost (10 snímků)



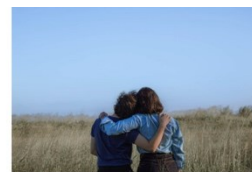
Obrázek č. 64



Obrázek č. 65



Obrázek č. 66



Obrázek č. 67



Obrázek č. 68



Obrázek č. 69



Obrázek č. 70



Obrázek č. 71



Obrázek č. 72



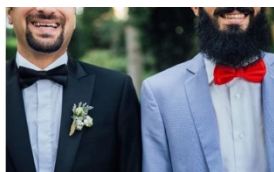
Obrázek č. 73

Primárním prostředkem k **naznačení intimního vztahu nebo přinejmenším stejnopohlavní náklonností (teoreticky i přátelství) je pak objetí.** To je nejčastějším motivem snímků v této kategorii. Aktéři a aktérky na sebe většinou upřeně hledí. Pokud tomu tak není, například se na nás dívají, jsou zobrazeni přinejmenším ve velmi malé vzájemné proximitě. **Někdy je queer význam umocněn zobrazením konvenčních queer znaků, tedy duhových motivů.**

## 10) Happy end aneb manželství pro všechny (8 snímků)



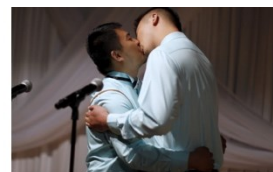
Obrázek č. 74



Obrázek č. 75



Obrázek č. 76



Obrázek č. 77



Obrázek č. 78



Obrázek č. 79



Obrázek č. 80



Obrázek č. 81

Napříč datasetem rezonuje také tematika **stejnopohlavního manželství**. Takové fotografie zobrazují buďto dva muže v oblecích, nebo dvě ženy v bílých šatech. Celkový **sentiment těchto fotografií je nejvyšší pozitivní** – aktéři se usmívají, dotýkají, líbají se, případně jsou zachyceni v pohybu a v kontextu určité hravosti. Ze všech představených kategorií jde o snímky, které nejvíce **implikují pozitivní čtení**.

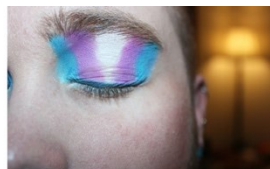
## 11) Sentiment – queer člověk jako nositel či nositelka emocí (6 snímků)



Obrázek č. 82



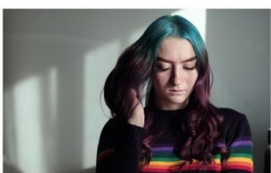
Obrázek č. 83



Obrázek č. 84



Obrázek č. 85



Obrázek č. 86



Obrázek č. 87

**Queer zkušenost** je v případě těchto fotografií **individualizovaná**. U snímků, které vždy zobrazují pouze jednoho člověka, je patrná **ambice konotovat konkrétní druh emoce**. Například smutek, nebo přinejmenším určitý druh introspekce. Zastoupena je ale také fotografie radostně smějící se ženy. U všech fotografií v této kategorii je také snaha **explicitně označit zobrazeného aktéra jako queer člověka**, a sice za pomoci konvenční queer znaků, tradičně duhové nebo trans vlajky.

## 12) Je queer, nebo...? Individualizovaná zkušenosti bez konvenčních queer znaků

(1 snímek)



Obrázek č. 88

O **individualizované zkušenosti** pojednává také tato kategorie. Ta je charakteristická **zobrazením jednotlivce, nicméně bez jakýchkoliv konvenčních znaků konotujících queer tematiku**. Nejsou tedy zobrazeny líbající se páry, není zde vidět ani třeba duhová vlajka. Do této skupiny spadá pouze jediná fotografie z datasetu – autor se jí nicméně rozhodl zařadit a věnovat ji celou kategorii právě kvůli její jedinečnosti a absenci jakýchkoliv znaků, kterými analyzované snímky queer tematiku tradičně navozují.

## 13) Kamarádi, nebo víc? Implicitní náklonnost bez konvenčních queer znaků

(2 snímky)



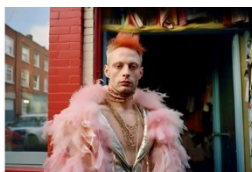
Obrázek č. 89



Obrázek č. 90

Podobně „těžce“ čitelnými jsou i fotografie, u nichž sice také **absentují konvenční queer znaky**, oproti předchozí kategorii ale **zobrazují dvojici** – například dva muže stojící v relativní blízkosti u sebe, nebo třeba také detail rukou. Hlavním tématem je tak náklonnost, případně intimita, není zde ale akcent na její potenciální queer povahu.

#### 14) Queer jako prostor sebevyjádření a performativity (2 snímky)



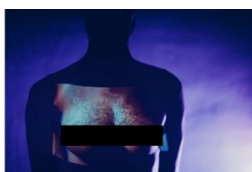
Obrázek č. 91



Obrázek č. 92

Tato kategorie se vyznačuje **akcentem na určitý liminální prostor, v němž se proměňují tradiční genderové role a identity**. Zobrazení aktéři nebo aktérky jsou oděni do oblečení, které bychom mohli klasifikovat jako **extravagantní** – příkladem může být muž v konvenčně feminním oblečení. Autor za projev určité extravagance považuje také make-up. V obecné rovině jsou v tomto tematickém okruhu zastoupeny znaky konotující určitou úroveň **genderové performativity, která překračuje „typický“ obraz muže nebo ženy**.

#### 15) Zobrazení nezobrazitelného: genderová dysforie (2 snímky)



Obrázek č. 93



Obrázek č. 94

Ústředním tématem těchto fotografií je **genderová dysforie**, to znamená nesoulad mezi vnitřně pociťovaným genderem a pohlavím, které bylo dítěti přiřknuto při narození. Jedná se o tematiku, která je velmi náročná na vizualizaci, a tak k ní fotografie v této kategorii přistupují **kreativně, možná až výtvarně, skrze inscenaci a počítačovou koláž**.



## 16) Queer rekvizity (3 snímky)



Obrázek č. 95



Obrázek č. 96



Obrázek č. 97

U tohoto druhu snímků jsou **nositeli queer znaků předměty**, například hračky nebo jídlo. Tyto předměty pak jsou vyobrazeny například s **duhovými motivy**. Nutno podotknout, že pro vlajky – vzhledem k tomu, že se také jedná o předměty – je vyhrazena samostatná kategorie.

### 3.2 Sociálně-sémiotická analýza

Jak již bylo zmíněno, pro každou z 16 popsaných kategorií byl vybrán jeden snímek, který dle autora nejlépe dané téma reprezentuje. Na tyto obrazy pak byla aplikována sociálně-sémiotická analýza.

#### 1) Queer stát – duhová, trans vlajka jako ústřední motiv



Obrázek č. 2 (Unsplash, 2022)

Jako ústřední fotografii této kategorie autor zvolil obsahově i kompozičně velmi jednoduchý snímek. Ten zobrazuje pět stožárů, přičemž na každém z nich vlaje jedna duhová vlajka. V pozadí je již pouze obloha s mraky. V okolí se nenachází nic jiného – výjev s vlajkami je tak ústředním motivem celého obrazu. Vzhledem k absenci lidských aktérů a komplexnější scény je potenciál sociálně-sémiotické analýzy pro rozklíčování skrytých významů omezený. Snímek se vyznačuje frontálním pohledem (autor připouští i možnost lehkého podhledu), záběrem typu celek, symetrickou kompozicí a absencí možného kontaktu mezi participujícím a divákem či diváčkou, která ze snímku činí *nabídku*. Pohyb dílčích vlajících vlajek konstituuje vektory. Vlajky v řazení operují také jako vektor. Vzhledem k malé dynamice snímku je ale fotografie spíše *informativní*, tedy *konceptuální*. Snímek má zároveň *vysokou modalitu*, kterou podporuje přirozená barevnost, umírněná světelnost a také vysoká hloubka ostroty. Snímek tak představuje nejjednodušší způsob, jak konotovat queer tematiku. Autor si je vědom, že kategorie obsahuje snímky, které se jeví jako mnohem

saturovanější významy – například díky přítomnosti dalšího participujícího, ať již lidského, nebo nelidského. Tento snímek byl ale vybrán účelově a s vědomím, že bude použit jako podklad pro fotoelicitanční rozhovory – dle autora je tento snímek pro svoji výsostnou reduktivní povahu symptomatický pro jednu ze strategií zobrazování queer témat. Přesto zde autor shledává potenciál pro konotaci. Snímky zobrazující stožáry s vlajkami často ilustrují nejrůznější instituce. Užití podobného snímku tak queer tematiku institucionalizuje a dává ji do souvislosti s určitým administrativním diskursem. Repetice vlajek, respektive stožárů s vlajkami vytváří zdání nějakého řádu, nebo dokonce urgencye. Lze tedy uvažovat o tom, že fotografie tohoto typu získávají podtext ideologie – toho, že se nám „někdo snaží něco podsunout“. Z queer tematiky se tak stává ideologie, a tím pádem i předpoklad pro politický nebo společenský konflikt.

## 2) Queer konfekce – duhová, trans vlajka v kontextu



Obrázek č. 13 (Wikimedia, 2023)

Na fotografii, která reprezentuje kategorii zobrazující duhovou/trans vlaj v kontextu, je vykreslena postava, která s úlevným, možná až meditativním výrazem drží trans vlajku. Postava s černou, blíže nespécifikovatelnou, pokrývkou hlavy a vzorovaným načervenalým tílkem (potenciálně šaty) s mašlí vykazuje konvenčně maskulinní i femininní rysy – to, že aktér drží trans vlajku poukazuje na jeho nebo její trans identitu. Scéna s vlajkou je zasazena



do přírodního prostředí – za postavou jsou totiž vidět zelené lesy, řeky, případně údolí, pouze v dálce je pak vidět obrys většího sídla, potenciálně města. Gesto vztyčených rukou můžeme považovat za vektor, u něhož je aktivním činitelem právě zobrazená postava a cílem trans vlnka – jedná se tak o *narativní, transaktivní* snímek. Celkové vyznění snímku je spíše pozitivní, nejsou zde patrné větší náznaky hierarchického vztahu mezi námi a zobrazenou postavou. Záběr typu polocelek, kdy aktér zaplňuje podstatnou část záběru, a to, že jsme s to rozeznat okolí, nám umožňuje návazat s aktérem alespoň částečný vztah. To dále rozvíjí frontální pohled, případně mírný podhled, který konotuje rovnocennost mezi publikem a aktérem, případně dokonce dodává určitý étos glorifikace nebo spirituality. Transcendentní vyznění podporují nejen tyto technické kódy, ale také výraz v obličejí postavy nebo pohyb vlnky, který indikuje, že vyobrazený člověk stojí v poryvu větru. V určitém ohledu je tak představená scéna vystavěna skoro až „filmově“. Vzhledem k tomu, že aktér s námi nenavazuje oční kontakt, neboť má oči zavřené, můžeme snímek klasifikovat jako *nabízející se*. My, diváci a divačky, tak scénu pozorujeme. Tento atribut by potenciálně mohl vyústit v to, že budeme mít tendenci postavu objektivizovat. Autor si ale dovolí tvrdit, že v tomto případě naopak tento aspekt umocňuje lyričtější vyznění fotografie. To podporuje také zdánlivě nepodstatné kompoziční řešení fotografie. Barevný a světelný kontrast mezi popředím (postava) a pozadím (zelené lesy) umožňuje aktérovi vyniknout, což celou scénu a její narativ amplifikuje. Umístění postavy do středo-levého plánu nekonotuje signifikantnější významy, jakkoliv by levá kompozice byla bezpochyby pro oko líbivější. Vysoká modalita vyznačující se přirozenou barevností, umírněnou světelností a velkou hloubkou ostrosti rozvíjí čtení snímku, které je v této analýze naznačeno.

Autor si je nicméně vědom toho, že implikovaná nebinarita člověka zobrazeného na snímku může být určitý pro typ publika matoucí, a tudíž nepříjemná. Stejně tak filmové vystavění snímku, hlavně tedy netradiční zasazení aktéra do přírodního prostředí, může opět působit matoucím dojmem, zároveň nepřírozeně – tento výjev, to znamená aktér držící vlnku, je totiž spjat převážně s akcemi typu *pride*. Autor si zároveň dovoluje tvrdit, že není obvyklé vidět v přírodě člověka mávajícího s vlnkou. Tento aspekt opět umocňuje nepřírozené vyznění fotografie.

### 3) Pride jako zástupce queer lidí – masa



Obrázek č. 27 (Volfík, 2023)

S takzvanými pochody hrdosti je spjata téměř výhradně následující kategorie, tj. „*Pride jako zástupce queer lidí – masa*“. Tato skupina sestává výhradně ze snímků zobrazujících masu – tedy dav dostatečně velký na to, aby zabíral celou scénu a stejně tak aby neumožňoval hlubší identifikaci. Nejinak je tomu u fotografie zastupující tuto tematiku. Na ní je vyobrazen pohybující se dav. Zobrazeným lidem není vidět tolik do obličeje, to umožňuje až bližší zkoumání fotografie. Značná část skupiny v rukou třímá duhové vlajky různých velikostí, případně transparenty s proklamacemi typu „Love is love“. Barevnost scény doplňují ještě balonky, které také jednotlivě nesou barvy duhy. Někteří vyobrazení mají na sobě oblečení s duhovými motivy nebo mají kolem sebe látkovou vlajku. Vzhledem k této skutečnosti lze odtušit, že se jedná o takzvaný pochod hrdosti.

Scéna jako taková je poměrně zmatená a nepřehledná – jednotícím prvkem je pohyb skupiny, aktéři a aktérky jsou zachyceni během konverzace, skandující nebo v nepopsatelné či neutrální poloze. Barevné motivy, hlavně vlajky, slouží na jednu stranu jako jednotící prvky celého snímku, na druhou stranu mají i kompoziční význam – a sice ve smyslu, že (spíše bez konotace jakéhokoliv významu) oddělují určité části snímku od sebe – působí tedy více členitě. Dav čítající nejméně několik stovek lidí zabírá téměř celý snímek. Toto rámování amplifikuje určitou sílu skupiny, která jako celek jde jedním směrem, a sice směrem

k divákovi nebo divačce. Dav jako takový se stává aktivním vykonavatelem děje, tedy aktérem. Zde autor shledává potenciál pro ustanovení vektoru, a tím klasifikaci snímku jako *narativního*.

Hlavně v popředí je dán stejný prostor všem zobrazeným. Lidé jsou v prostoru rozložení relativně rovnoměrně a zabírají stejně velké místo, tedy kromě lidí zobrazených v pozadí, které je díky malé hloubce ostrosti rozmazané. Fotografie má v podstatě dva plány – popředí a pozadí. Vzhledem k tomu, že popředí zabírá značnou část snímku, přiřazuje fotografie zobrazeným lidem příslušnost ke skupině. V tomto případě nejen k davu, ale velmi pravděpodobně také k LGBTQ+ identitě. To konotují duhové vlajky a rozšířený předpoklad, že na pride chodí převážně (nebo pouze) queer lidé.

Zobrazení aktéři a aktérky navazují kontakt s divákem nebo divačkou, obraz je tedy *výzvou*. Na druhou stranu, tento kontakt je navázán z „velké dálky“. Kromě toho záběr typu celek a nadhled spíše konotují odtažitý vztah s potenciálem pro hierarchizovaný vztah mezi zobrazenými lidmi a publikem, a sice v mocenský prospěch publika. Fotografie jako celek tak umožňuje projekci vnitřního přesvědčení a hodnot diváků a divaček – dav je totiž zbaven popsány prostředky autonomie. Stejně tak může snímek svým masovým vyzněním a pohybem směřujícím k divákovi konotovat sílu, která se „na nás valí“. Modalita snímku je vysoká, částečně ji snižuje rozostřeného pozadí.

#### 4) Pride aneb festivalová zábava



Obrázek č. 34 (Vrabec, 2023)

S tematikou pridu pracuje také následující kategorie. Ta již nereprezentuje pochod hrdosti jako masovou akci skrze zobrazení masy, ale jako zábavnou událost pro menší skupiny lidí, například přátel. A právě taková skupina přátel, přinejmenším lidí se vzájemnou vazbou, je zobrazena na zkoumané fotografii. Skupina čtyř lidí, tři žen a jednoho muže, je zobrazena, jak pózuje, a sice s úsměvy a upřeným pohledem do fotoaparátu. Jejich vzájemná proximita je určuje jako skupinu s určitým druhem blízkého vztahu. Přítomnost duhových vlajek na kusech jejich oblečení, v rukou, ale také v jejich okolí, opět naznačuje, že se jedná o pride a že vyobrazené aktérky a aktér jsou buďto queer, nebo alespoň podporovatelé queer lidí.

Středová kompozice jim přisuzuje ústřední roli v rámci snímku. Velká hloubka ostrosti a absence grafických prvků, jako jsou linie nebo kontrast, nicméně způsobuje, že skupina se svým okolím částečně splývá. V „pozadí“ jsou zobrazeny další skupiny, případně individuální lidé. Opět jsou zde přítomné duhové vlajky. Celá scéna je zasazena do kontextu na první pohled blíže neurčitého betonového, a tím pádem nejspíše městského prostředí. Divák seznámený s Prahou a průběhem Prague Pride, který tradičně končí na pražské Letné, pak pozná, že se jedná o prostor přezdívaný Stalin (oficiálně Kulturní centrum Stalin, které vzniklo v místě bývalého Stalinova pomníku). Prací s prostorem a velikostí zobrazených

aktérů a akterek snímek definuje ústřední skupinu jako jednu koherentní skupinu, v níž nikdo nevyčnívá, a nezaujímá tak dominantní roli.

V rámci scény, která je poměrně nepřehledná a různorodá, můžeme identifikovat určité vektory. Například v podobě jednotlivých pohybů lidí v okolí, ale zároveň také v samotné póze zobrazené skupiny. Žena a muž na okraji jsou v záklonu, jsou částečně přikrčení, drží v rukou vlajky, upřeně se na nás dívají. To jsou všechny vektory, některé z nich s cílem (například držení vlajek). Snímek je tak *narativní* a *transaktivní*.

Již zmíněný pohled do kamery, tedy pohled, který navazuje kontakt s divákem, činí z fotografie takzvaný *vyzývající* obraz. Kontakt s divákem utváří, ale zároveň také limituje záběr, který lze klasifikovat jako celek. Lehký podhled zde má spíše formální funkci. Bez něho by se do záběru nevešla okolní scéna. Dolní plán fotografie je nicméně nepřehledný, zatímco horní část snímku zabírá jenom betonový monument a ústřední duhová vlajka. Snímek je nevyvážený, a může tak působit matoucím dojmem – není a priori dobře čitelný. Tato nepřehlednost nicméně může konotovat určitý snapshotový nebo momentkový ráz fotografie. Ten se může jevit publiku jako líbivý. Nehledě na to, že pozitivní vyznění fotografie umocňují také úsměvy zobrazených. Příjemná světelnost, barevná saturace a vysoká modalita toto čtení také podporují. Kombinace těchto faktorů tak z akce jako je pride a potažmo i queer tematiky dělají něco uvolněného, pozitivního – pride se stává oslavou.



## 5) My vs. oni – queer a konflikt



Obrázek č. 38 (Smyshlyayev, 2023)

Ústředním motivem fotografie je konflikt. Na snímku je zobrazen dav, několik lidí v něm mává s duhovými vlajkami, případně drží transparenty. Nejvýraznější aktérkou snímku je bezpochyby světlouhlá žena v modrém svrchním oděvu a se slunečními brýlemi. Její ruce jsou rozpažené. V pravé ruce třímá nespécifikovatelný předmět, možná lahev od vody (tento aspekt není podstatný pro narativ snímku), levá ruka je napnutá a drží konstrukci nějakého banneru (vidíme jej zezadu). Snímek přisuzuje ženě ústřední roli zejména skrze její umístění do levé části snímku. Napomáhá tomu ale také barevný kontrast, který ji separuje od zbytku zobrazeného davu (primárně od aktérů nejbliž k ní, kteří jsou oděni do tmavých barev), a také pomyslná linie, kterou vytváří její rozpažené ruce a která lidské oko navádí k této aktérce. Žena banner drží společně s dalším výrazným aktérem fotografie. Tím je mladý muž v červeném svetru, který již zmíněný transparent drží oběma rukama, soudě dle fotografie velmi pevně. Tuto domněnku potvrzuje i jeho lehce křečovité vyřazení. Je těžké určit, jaký vztah mezi těmito dvěma aktéry panuje. Ani jeden z nich není zobrazen s dostatečně signifikantními znaky, které by jim přisuzovaly příslušnost k nějaké skupině.

Z davu, který scénu obklopuje a v podstatě rámuje, je výrazný také muž oděný do tmavě modré uniformy. Vzhledem k tomu, že se jedná o uniformu (soudě také dle odznaků), autor usuzuje, že se jedná s největší pravděpodobností o příslušníka policie. Zároveň do

scény zasahuje výrazným způsobem – ženu drží pevným chvatem zezadu. Dalo by se předpokládat, že se jí snaží zabránit buďto ve výpadu vůči muži v červeném svetru, nebo naopak může zasahovat vůči skupině jako takové – pakliže přijmeme tezi, že jsou žena v modrém a muž v červeném příslušníky stejné skupiny. Autor se k tomuto výkladu uchyluje vzhledem k tomu, že se v davu nachází také lidé s transparenty psanými v ruském jazyce a také vzhledem k jeho znalosti poměrů queer lidí v Rusku, ve kterém jsou demonstrace na podporu LGBTQ+ často napadány policií. Tomu, že se jedná o demonstraci nebo vyhrocenou situaci, nasvědčuje také přítomnost fotografů, s největší pravděpodobností fotoreportérů, kteří rámuji snímek a také ženu zleva a ze situace dělají výjimečnou, potenciálně i zpravodajskou událost. Na dynamice snímku přidává také částečný pohled. Urgenci amplifikuje také scéna, která vyplňuje prakticky celý obraz. Na obraz nahlížíme jako diváci s určitým odstupem – žádný z aktérů s námi nenavazuje kontakt, a snímek se tak stává *nabídkou*. V interakci mezi ženou a policistou a ženou a jedním z demonstrujících můžeme nacházet vektor, čím se z obrazu stává snímek *narativní* a *transaktivní*. Zobrazení queer tematiky skrze tuto fotografii tak konotuje queer život jako neustálý konflikt, bitvu, při níž může potenciálně dojít k násilí.

## 6) Proklamace! Hesla! Bannery!



Obrázek č. 43 (Volfík, 2024)

Snímky z demonstrací, jež jsou převážně zastoupeny v této tematické kategorii, akcentují nejrůznější transparenty s nápisy, které mohou nabývat politických významů. Ústředním aktérem je většinou člověk z davu, který daný banner drží v ruce – a to většinou na nějakém shromáždění, potažmo demonstraci. Tento konkrétní snímek zobrazuje dva mladé muže – větší důraz klade ale zejména na muže zobrazeného v levé části snímku. Činí tak samotným umístěním muže nalevo a úhlem pohledu. Tento aktér v ruce drží nejen dva transparenty s nápisy „Byli jsme tu vždycky“ a „Budeme tu vždycky“, ale také květinu. Ústřední roli tohoto muže ve snímku umocňuje také fakt, že navazuje oční kontakt s fotoaparátem, potažmo tedy s námi, diváky. Tento symbolický vztah je umocněn zvoleným typem záběru. Druhý muž je vlivem zvolené perspektivy o něco „menší,“ zároveň se dívá „mimo fotografii“ – není zde tedy prostor pro konstituci vztahu. Jakkoliv výraz ústředního aktéra není nikterak urputný, kontakt s divákem (společně s transparenty) navozuje zdání urgencye, i když poměrně nuancované – pohled je zároveň předpokladem pro klasifikaci tohoto snímku jako *vyzývajícího*. Perspektiva podhledu je dalším faktorem, který přispívá k předkládanému vyznění.

Díky absentujícím konvenčním queer znakům, mezi něž řadí autor hlavně duhový motiv, se fotografie vymezuje vůči jiným snímkům, které zobrazují tematiku demonstrace.



Na nich jsou většinou patrné právě duhové vlajky. Jediným duhovým motivem je pozadí jednoho z papírových transparentů, není ale výrazný. Asociaci s queer tematikou na této fotografii tak výhradně naznačuje text banneru „Byli jsme tu vždycky. Budeme tu vždycky“, což je slogan hojně užívaný v současném queer aktivismu. Je zde tedy potřebná kontextuální znalost. Nebýt nedostatečně prokresleného obličej vlivem kontrastu mezi ústředním aktérem a bílou přesvětlenou oblohou, téměř výhradně by převažovalo pozitivní vyznění snímku. Nízká barevná saturace a nevyvážená expozice fotografie nicméně mohou částečně podnítit negativní čtení – ale to zejména u lidí, kteří nahlíží na aktivismus (případně na jakékoliv politické agitace) negativně. Autor zde volí obecné pojmenování aktivismus, a to kvůli nepřítomnosti queer motivů.

Snímek nenabízí téměř žádný děj, přesto se ve snímku nachází několik vektorů. Jedním z nich je pohled aktéra vlevo na nás, druhým je pohled aktéra vpravo mimo obraz. Stejně lze považovat za vektor to, že aktér drží v ruce transparent. Snímek tak můžeme chápat jako *narativní*, *transaktivní* obraz. Zároveň je zde ale minimální potenciál pro negativní recepci v souvislosti s queer tematikou, a sice kvůli tomu, že na snímku, jak již bylo řečeno, absentují duhové motivy, ale také kvůli tomu, že je zobrazený muž nositelem poměrně konvenčních, mainstreamových atributů – nijak „nevyčnívá“ svým oblečením, ani celkovým vzezřením. Pořád je zde ale patrná asociace queer tematiky s určitým bojem, nikoliv tak explicitním jako v případě předcházející kategorie, nebo alespoň s určitou agitací a politizací.

## 7) Queer a širší politika



Obrázek č. 52 (Morrison, 2022)

Ústředním motivem této skupiny, a nejinak je tomu u předložené fotografie, je to, že snímek s pomocí určitého symbolického atributu zasazuje queer tematiku do širšího politického diskursu. Tento aspekt je na zkoumané fotografii explicitní. Dva muži držící se za ruce, tedy stejnopohlavní pár, vychází ze dveří, na nichž je napsáno „Polling Station“, v překladu „volební místnost“. Snímek tak propojuje tematiku stejnopohlavních párů s volbami, čímž implikuje také to, že některé z témat řešených v daných volbách se bude vztahovat ke queer tematice, potenciálně queer právům.

Jakkoliv záběr typu celek vytváří mezi zobrazenými aktéry a námi-diváky symbolický odstup, jednoduchá a čistá scéna, v níž jsou muži prakticky jedinými lidskými aktéry, jejich zachycení v pohybu směrem k nám, stejně tak pohled do fotoaparátu a frontální perspektiva přispívají k navození určitého vztahu mezi aktéry a diváky. Tento kontakt přisuzuje snímku *vyzývající* význam, jakkoliv zde není patrná urputnost nebo urgence, jako tomu bylo u předchozích fotografií. Celkové vyznění snímku je poměrně „civilní“, ne-li „uvolněné“ – tomu napomáhají výrazy zobrazených mužů. Zatímco jeden z nich má neutrální, až mírně pozitivní výraz, druhý se přívětivě usmívá do kamery. Pár je zachycen v plynulém, nikoliv křečovitém pohybu nebo třeba v situaci, která vypadá nepřírodně. Toto vyznění amplifikuje vysoká modalita a vyvážená světelnost snímku.

Queer znaky jsou zde kromě držení se za ruce, tedy poměrně explicitního zobrazení stejnopohlavního vztahu, poměrně subtilní a vyžadují koncentrovanější čtení snímku. Růžové triko bychom na základě nějakého ustáleného, možná již zastaralého stereotypu, mohli pokládat za výraznější queer (gay) znak – náročnějším na „čtení“ je nicméně černé triko druhého vyobrazeného s nápisem „It takes balls to be a fairy“, tedy „Chce to to koule být gay (fairy je zastaralé a hanlivé označení pro gay muže)“. Až tedy při sekundárním čtení snímku lze upustit od civilního vyznění a obraz, respektive zobrazenou scénu chápat více názorově nebo až aktivisticky – to znamená, že vyobrazení chtějí sdělit nějakou zprávu a že mají určitý názor. K přiřazení *narativního* a *transaktivního* významu fotografie přispívá přítomnost několika vektorů – jedním z nich je samotný pohled zobrazených mužů, zároveň to je jejich vzájemný dotyk, respektive držení se za ruce. Aktivní roli lze přisuzovat muži v růžovém tričku, a to kvůli tomu, že se drží v částečném popředí, tato distinkce není ale markantní, a není tak v tomto kontextu významotvorná. Další aktérkou na snímku je také postarší žena, kterou nelze tak dobře identifikovat vzhledem k nižší hloubce ostroty – pár zaujímá ústřední roli, k čemuž dopomáhá také centrální kompozice a barevný kontrast mezi aktéry a zbytkem scény. Žena se stává nepodstatnou aktérkou.

## 8) Akcent na sexualitu



Obrázek č. 57 (Gellar, 2023)

Na snímku jsou zobrazeny dvě líbající se ženy. Celá scéna je zasazena do jednoduchého a velmi dobře čitelného kontextu, a sice do přírody, konkrétně do prázdné krajiny, díky čemuž se tento (s největší pravděpodobností) lesbický pár stává ústředním motivem fotografie. Nejen že jsou ženy zachyceny v momentu polibku, jedna z nich se také druhé ženy dotýká v oblasti krku. Zde můžeme shledávat přítomnost vektorů, snímek se tak stává *narativním, transaktivním* obrazem. Aktivnější roli na fotografii totiž zaujímá žena, která se druhé ženy dotýká – ta se tak stává cílem. Tento aspekt ale nemá výraznější význam pro pochopení celé scény. Podstatnější je fakt, že ženy nelze blíže identifikovat. Například kvůli velké vzdálenosti mezi fotografem a fotografovanými a vystavění snímku jakožto celku. Ženy tak nevidíme detailně. Hlavní je ale to, že jsou aktérky zobrazeny zezadu – jsou k nám tedy otočeny zády nebo částečně bokem. Snímek, který můžeme tím pádem chápat jako *nabídku*, tímto ženy zbavuje určité autonomie – celou scénu pozorujeme z dálky.

Tuto potenciálně voyeuristickou interpretaci snímku nevyvažuje ani frontální pohled, díky němuž se jako diváci dostáváme na stejnou mocenskou úroveň s vyobrazenými aktérkami. Zachycení scény během, nejspíše, západu slunce má za důsledek to, že je fotografie tonálně laděná do teplejších, nažloutlých barev. To většinou konotuje pozitivní vyznění. Autor se nicméně domnívá, že barevná saturace byla zvýšena v postprodukci, čímž

se také snížila celková modalita – souběh těchto faktorů v kontextu snímku vytváří zdání určité umělosti, nebo dokonce kýče. Autor nicméně také připouští, že pro některé diváky nebo divačky může scéna působit romanticky, nebo dokonce idylicky. Na druhou stranu právě zmíněná idyličnost snímku, teoreticky lze hovořit o filmovém vyznění, opět naznačuje to, že je snímek inscenovaný, a tím pádem vyobrazená scéna nepřírozená a nevhodná pro reálnou každodennost. Nehledě na to, že zasazení líbajícího se páru do kontextu volné přírody může také působit nepatřičně – přinejmenším to může navodit dojem, že stejnopohlavní vztah není hoden manifestace mezi lidmi a jedná se o něco, „co by nemělo být ukazováno na veřejnosti“. Kruciálním východiskem pro to, jak bude fotografie čtena, je tak osobní názor diváka či divačky na queer tematiku, především pak na lesbické vztahy. Snímek je dle autorova uvážení ambivalentní a umožňuje vícero interpretací.

### 9) Stejnopohlavní náklonnost



Obrázek č. 69 (Freepik, 2024)

Na snímku reprezentujícím tuto kategorii jsou vyobrazeni dva muži, vidíme profily jejich tváří – oba na sebe upřeně hledí, usmívají se, jeden z nich o něco výrazněji než druhý. Absence kontaktu s divákem z obrazu činí *nabídku*. Důležité je poznamenat, že oba se nacházejí v blízké vzájemné proximitě. Ta společně s naznačeným objetím, které indikuje částečně viditelná ruka na rameni muže zobrazeného v levé části snímku, implikuje blízký vztah mezi dvěma zobrazenými, možná dokonce intimní. Pohled a dotek se v kontextu sociálně-sémiotické analýzy stávají vektory. Pohled je vzájemný a opěťovaný, dotek je

vektorem s cílem. Snímek tak můžeme klasifikovat jako *narativní* a *transaktivní*. Čtení intimního vztahu mezi zobrazenými muži podporuje přítomnost queer znaků, respektive repetitivních duhových motivů. Ty nacházíme nejen na tvářích obou aktérů, ale také v pozadí snímku. To je celé vyplněno barvami duhy – s největší pravděpodobností jde o látkovou duhovou vlajku, kterou je dvojice obklopena. Souběh těchto atributů omezuje potenciál pro víceznačné čtení a konsoliduje představu o mužích jako o páru, nebo alespoň o lidech, kteří se identifikují jako queer.

Jakkoliv by bylo možné na snímek pohlížet s odstupem, a sice kvůli absentujícímu kontaktu s divákem, tento aspekt vyvažuje a určitou „blízkost“ navozuje záběr typu polocelek a také frontální pohled na vyobrazenou scénu. K na první pohled pozitivnímu vyznění přispívá také poměrně vysoká modalita, kterou nicméně částečně snižuje méně přirozená tonalita – snímek s poměrně vysokou barevnou saturací je laděn do teplejších tónů. Tento technický aspekt snímku navozuje představu určité idyličnosti – snímek je v tu chvíli, alespoň z hlediska barevnosti, líbivý. Na druhou stranu vyobrazená scéna je vystavěna velmi pečlivě, a sice z hlediska kompozice nebo také vyvážené světelnosti v rámci celého snímku. Absentující „přirozené“ okolí, například prostředí města, vytváří zdání, že zobrazená scéna je něco, co není spjaté s reálným světem. Oba muži jsou zároveň podobného tělesného typu – a obecně podobného vzezření. Oba jsou červovlasí muži s plnovousem, který mají upravený téměř totožným stylem. Vzájemnou podobu umocňuje také fakt, že jsou oba oděni do identických modrých triček. V tu chvíli snímek konotuje nikoliv vztah romantický, ale vztah příbuzenský a potenciálně perverzní. Jakkoliv se snímek jeví jako neutrální, možná dokonce pozitivní, snímek v konečném důsledku konotuje umělost a nepřirozenost. Jakkoliv jde spíš o snímek jako takový, nepřirozenost pak může být asociována s obecnou queer tematikou. Nehledě na to, že fotografie může konotovat představu queer mužů jako konstantně šťastných, podobně vypadajících lidí, kteří téměř všude chodí s duhovou vlajkou a dávají svoji sexualitu neustále na odiv. Stejně jako u předchozího snímku je fotografie vystavěna ambivalentně a obsahuje znaky, které mohou podporovat jak pozitivní, tak negativní čtení – je zde tedy určující výchozí hodnotová a názorová pozice diváka nebo divačky.



## 10) Happy end aneb manželství pro všechny



Obrázek č. 79 (Akesin, 2024)

Fotografie zobrazuje dva muže, konkrétně scénu, během níž jeden z mužů zvedá toho druhého a drží jej v náručí. Muži, kteří jsou jedinými aktéry celého snímku, jsou oděni do identických bílých obleků, v klopách sak je pak patrná výrazná růže. Vzhledem k radostnému vyznění fotografie, které vychází z výrazných úsměvů a euforických výrazů, specifickému oblečení typickému spíše pro formální události a detailu v podobě růže, která je tradičně spjata s romantickými tématy, lze usoudit, že se jedná o výjev ze svatby. To ze dvojice činí mimo jiné také stejnopohlavní pár. Celá scéna je zasazena do přírody, potenciálně nějaké zahrady, soudě dle zelených keřů v pozadí. Pár je situovaný do středu fotografie – díky tomu, jednoduchému okolí (respektive pozadí) a také díky absenci dalších aktérů, je dvojice ústředním motivem celého snímku. Ani s jedním z mužů nenavazujeme oční kontakt, scénu pozorujeme – obraz je tedy *nabídkou*.

Přítom ale s aktéry navozujeme určitý vztah, a to díky frontálnímu zobrazení a záběru typu polocelek, který nám umožňuje se s vyobrazenými identifikovat. Pár je zachycen v pohybu – vzhledem k tomu, že držení v náručí tímto způsobem není častý způsob interakce mezi lidmi, fotografie působí jako momentka. Je to právě tento pohyb, který je východiskem několika vektorů. Jedním z vektorů je bezpochyby to, jak jeden muž drží toho druhého – je zde tedy patrný i cíl, což je muž, který je držen. Muž je zároveň v očividném pohybu.

Vektorem jsou také pohledy těchto mužů, kteří nehledí na sebe navzájem, ale do prostoru. Snímek tedy vypráví určitý příběh – je *narativní a transaktivní*.

Téměř bezchybná kompozice, která diváka či divačku přímočaře navádí k vyobrazené scéně, relativně vysoká modalita, ale také obsah fotografie, zejména výrazy aktérů, přispívají ke zdánlivě idylickému vyznění fotografie. Na druhou stranu, totožnost obleků, repetice růží jako velmi (hlavně barevně) výrazného prvku amplifikují fakt, že je pár stejného pohlaví – a sice aniž by fotografie „musela“. Celý výjev je možná až příliš idylický. Precizní kompozice, světelnost a barevnost dává tušit, že se jedná o inscenaci. Artificiální povaha snímku tak opět konotuje představu, že se podobné scény v „reálném“ světě nedějí.

Běžný divák nebo divačka s největší pravděpodobností zná podobné druhy obrazů – tento výjev můžeme chápat jako ustálený způsob zobrazování novomanželského, většinou heterosexuálního, páru. V případě takové fotografie nosí téměř výhradně muž ženu. Je zde patrná rovina předem daných genderových rolí – slabší ženu nese silný muž. Přenesení tohoto zobrazovacího stereotypu na dva muže tak může konotovat určitý stupeň perverze, nebo přinejmenším nepatřičnosti či prvotního zmatení. Autor si je každopádně vědom, že čtení této fotografie opět vychází a je podmíněno osobním názorem diváka nebo divačky. Zatímco pro určitou skupinu se může skutečně jednat o radostný výjev s výhradně pozitivními konotacemi, někdo může obraz číst negativně. Hlavním atributem fotografie je každopádně její artificialita.



## 11) Sentiment – queer člověk jako nositel či nositelka emocí



Obrázek č. 86 (Unsplash, 2022)

Specifickým atributem této kategorie je to, že zobrazení lidé projevují nějakou výraznou emoci, respektive že daná emoce je ústřední motivem fotografie – nejde o emoci třeba v kontextu nějakého dění. Tomuto vyznění napomáhá v případě zkoumaného snímku jeho jednoduchá a přímočará výstavba. Dívka s barevnými vlasy s modrými odstíny je zobrazena poblíž (nejspíš) zdi, na kterou světlo vrhá stíny a vytváří na pozadí podlouhlé obrazce. Dívka se dívá letmo směrem dolů, a vypadá tak, že má zavřené oči. Je zachycena v momentě, kdy si sahá do vlasů. Její výraz je převážně neutrální. Kvůli těmto aspektům dívka působí zamyšleně. K celému kontemplativnímu vyznění přispívá také světelné řešení scény. Dívku osvětluje měkké světlo, které částečně dopadá i na stěnu za ní. Jinak je ale její okolí potmělé, což navozuje spíše negativní a nepříjemné emoce. Dívka s námi nenavazuje oční kontakt, je zobrazena frontálně, nejen z hlediska úhlu pohledu, ale také z hlediska toho, že nestojí (případně nesedí) bokem, ani zády. Celý úkaz je tedy koncipován tak, aby byla dívka zbavena své autonomie, vystavena na odív, a my tak mohli pozorovat její smutek – snímek je tedy *nabídkou*.

Záběr typu polocelek umožňuje procítit emoci, přitom je dívka dostatečně „vzdálená“, abychom si od ní mohli udržet vzdálenou nezbytnou pro pozorování. Fotografie můžeme zařadit mezi *narativní, transaktivní* obrazy – vektorem je pohyb rukou ve vlasech

(ty jsou cílem) a také pohled. Duhový motiv na jejím svetru ji automaticky řadí ke queer lidem. Pro celkové vyznění to znamená, že trápení, se kterými se dívka potýká, souvisí s queer tematikou a jejím potenciálním vnitřním nesouladem. Dívku vyčleňuje z „normálu“ kromě duhové tematiky také netradiční zbarvení jejích vlasů. To amplifikuje její jinakost – tedy téma, se kterým se s největší pravděpodobností potýká. Cílem snímku je tak poukázat skrze tyto zdánlivě subtilní znaky na to, že je tato zobrazená kontemplace specifická a výhradně spjatá s určitou skupinou lidí, tedy queer lidmi. Modalita snímku je relativně vysoká – částečně ji snižuje barevná tonalita. Chladné tóny umocňují také celkové negativní vyznění.

## 12) Je queer, nebo...? Individualizovaná zkušenost bez konvenčních queer znaků



Obrázek č. 88 (David, 2024)

Na snímku je zobrazena žena tančící v neurčité krajině. Aktérce sice nevidíme do obličeje, dlouhé vlasy a také silueta sukně nám umožňují ji identifikovat jako ženu. Rozpažené ruce a také náznak pohybu, který je patrný právě na zmíněné sukni, naznačují, že je aktérka zachycena právě v momentu tance. Tento pohyb se stává také jediným vektorem patrným v celém snímku. Vektor nesměřuje ke specifickému cíli. Snímek je tedy *narrativní* a *netransaktivní*. Vzhledem k tomu, že nevidíme vyobrazené do tváře, tak s ní ani nemůžeme navázat jakýkoliv druh kontaktu. Fotografie je tedy *nabídkou*. Vyobrazenou scénu pozorujeme, a to objektivně – záběr typu celek a také velká role (z hlediska toho, jaký prostor na snímku krajina zaujímá) krajiny limituje možnost s aktérkou navázat prakticky jakýkoliv vztah. To otevírá prostor pro identifikaci ve smyslu projekce. Do scény a potažmo prožitků ženy lze zasadit velmi rozšířené pole emocí. Druh emocí ovlivňuje kontext, v jakém je snímek užit (například k jakému textu) a také rozpoložení diváka či divačky. Tanec, potažmo pohyb je obecně spjatý s vyjádřením sebe sama, uvolněním či vášní. Očividné zachycení

dívky v pohybu, její zasazení do kontextu přírody, kterou můžeme chápat jako pokojné prostředí, může konotovat momenty transcendence. Vzhledem k absenci jakýchkoliv signifikantních symbolických atributů nelze přesně určit, k čemu se tento stav váže. Na druhou stranu, výjev osamělé osoby tančící v poli je také značně neobvyklý. Snímek tak může působit zvláště, nepatřičně, nebo dokonce nepříjemně. Snímek má nižší modalitu než jiné snímky – a to kvůli tomu, že vlivem protisvětla vidíme jenom siluetu ženy. Scéna je zároveň laděna do teplých tónů, které jsou nejspíš umocněné v postprodukcí. Barevnost a práce s expozicí tímto způsobem je ale spíš spjata s vyobrazením idylických momentů, a proto se autor přiklání k pozitivnějšímu významu tohoto snímku.

### 13) Kamarádi, nebo víc? Implicitní náklonnost bez konvenčních queer znaků



Obrázek č. 89 (Volfík, 2023)

Ústředním motivem snímku jsou ruce – fotografie zobrazuje frontální detail rukou dvou lidí, které se dotýkají. Ruce osoby napravo mají v určitém smyslu aktivnější roli, neboť druhé ruce drží pevněji. Ruce nalevo se spíše „nabízejí“ k držení. Snímek je celkově *nabídkou*, neboť kvůli absentujícím lidským postavám nelze navázat oční kontakt, a tedy ani pohled s aktéry. Gesto samotného držení se stává vektorem s cílem – jde tudíž o *narativní, transaktivní* obraz. Modalita snímku je vysoká – snímek má přirozenou světelnost a také barevnost. Fotografie může kvůli šedému pozadí působit lehce desaturovaně, a tím pádem

i chladně. Celkové vyznění obrazu je ale pozitivní. A to obzvláště vzhledem k rozšířeným emocím spjatými s tím, když se dva lidé drží za ruce. Jsou zde patrné pocity sounáležitosti, solidarity nebo také pomoci. Snímek by sice mohl vytvářet narativ spjatý s nesnázemi (potenciálně tedy negativními konotacemi), tento aspekt je ale vyvážen právě již zmíněným dotykem, který narativ obrací ve prospěch pozitivního vyznění. Na vyobrazených rukou není na první pohled dominantní znak, který by je přiřazoval ke specifickému genderu. Přesto jsou zde patrné některé subtilní znaky. Nehty na obou rukou jsou upravené a ruce nemají výrazné ochlupení. Lze tak uvažovat, že ruce jsou ženské. Ruce nalevo jsou zároveň částečně vrásčité – mohou tak patřit starší osobě. Určitá ambivalence a nečitelnost snímku by teoreticky mohla způsobit, že snímek bude působit zvláště a že bude čten negativně. Tento aspekt ale není dostatečně signifikantní, a fotografie tak v konečném důsledku v sobě skýtá potenciál pro mnohočetná čtení.

#### 14) Queer jako prostor sebevyjádření a performativity



Obrázek č. 92 (Turek, 2023)

Fotografie zobrazuje skupinu tří lidí, dvou žen a jednoho muže, kteří s největší pravděpodobností pózují a dívají se do fotoaparátu – nutno podotknout, že jiného než toho, který snímá zobrazenou scénu. Fotograf zkoumaného obrazu naopak tento moment zachycuje. Zmíněná kamera není ve fotografii vidět. Blízká proximita zobrazených, pohled

jedním směrem a výrazy akterek a aktéra tuto situaci každopádně velmi jasně implikují. Již zmíněné pohledy, respektive každý z nich, konstituují vektor, který lze v obraze najít. Dalším vektorem je dotek mezi ženami – aktérka vlevo se dotýká ženy, která je uprostřed, a stává se tak cílem. Z hlediska reprezentativního významu jde o snímek *narativní a transaktivní*.

Skupina je díky malé hloubce ostrosti v kontextu snímku akcentována a stává se ústředním motivem, a to navzdory tomu, že je součástí davu, soudě dle rozmazaných postav v pozadí. Již zmíněná neostrost snižuje jinak vysokou modalitu snímku. Fotografovaní jsou zachyceni z boční perspektivy, vidíme jim plně do tváře, jako diváci s nimi každopádně nenavazujeme přímý pohled. Jsou vystaveni našemu nazírání, a obraz se tak stává *nabídkou*. Určitý druh blízkosti ale navozuje, a tím pádem vyvažuje absenci kontaktu, záběr typu polocelek a frontální pohled, které implikují částečný a rovnocenný vztah. Žena zobrazená nalevo a její prezentace je poměrně konvenční, jediným specifikem je růžový závoj, který na sobě má i dvojice zobrazená napravo od ní. Fotografie této dvojici přisuzuje bližší vztah, a to skrze vzájemnou blízkost a naznačené objetí. Tato dvojice je již méně konvenční. Žena uprostřed má výrazný make-up – respektive má na tváři naznačený poměrně výrazný knír. Muž má kromě závoje ve vlasech bílé květiny, výrazné růžové stíny v oblasti očí a tváře a také (s největší pravděpodobností) nanesenou červenou rtěnku. Make-up naznačuje určitou performativitu a hru, v tomto případě jde o genderovou inverzi mezi zobrazeným a mužem a ženou. Krajkový svršek v případě muže tento aspekt amplifikuje a souběh popisovaných znaků naznačuje, že zvolený make-up a oblečení mají konotovat svatbu.

Vzhledem ke kompozičnímu řešení zobrazené scény většinu naší pozornosti upoutá muž. Žena je situována do levé části snímku – co je umístěno vlevo, to je většinou divákovi či divačce známé. Odtud náš pohled přechází směrem doprava k něčemu novému, jinému, potenciálně problematickému. Autor zde předjímá potenciální prostor pro negativní čtení, nebo potenciální vymezení se vůči zobrazené scéně. Na druhou stranu, make-up je dostatečně maximalistický na to, aby byl chápán jako nadsázka, ironie a karikatura. Zároveň typicky maskulinní rysy muže, jako třeba vousy, krátké vlasy a také výrazné tetování na jeho paži vyvažují femininní stylizaci a limitují čtení situace jako problematické nebo třeba perverzní. Celou scénu „normalizuje“ také žena nalevo, a sice skrze již zmíněnou absenci nekonvenčních znaků.

Jakkoliv má fotografie spíš předpoklady pro to být čtená pozitivně, karikatura může také implikovat, že téma, ke kterému se skupina vztahuje, a to nejspíš manželství stejnopohlavních párů, je téma, které není tak důležité, seriózní a lze jej chápat jako



nadsázku. I zde ale platí, že divák nebo divačka s odmítavým postojem vůči queer tematice může tuto problematiku také na základě snímku odsoudit – a to kvůli zmíněné performativitě. Dle autorova soudu snímek toto čtení přímo nepodporuje.

### 15) Zobrazení nezobrazitelného: genderová dysforie



Obrázek č. 94 (Shutterstock, 2022)

Ústředním motivem zkoumaného snímku je genderový nesoulad, respektive trans tematika. Tu konotuje zejména specifický způsob vystavení snímku – ten je očividnou inscenací, respektive v postprodukcí vytvořenou koláží. Dívka, jíž vidíme zezadu, se dívá do zrcadla. Scéna je zasazena do prostředí koupelny, což autor usuzuje na základě zrcadla a kachlíček. Tato dívka každopádně v zrcadle nevidí sebe, ale chlapce, který kopíruje její posturiku a gesto, tedy zkřížené ruce. Děti se dívají z očí do očí. Jejich upřený pohled konotuje určitou urgenci. Pohled i gesto se stávají vektory. Vzájemné pohledy mají i svůj cíl – ten je vzájemný. Obraz je tedy *narativní* a *transaktivní*. Snímek nenabízí pohled, skrze nějž bychom mohli ustanovit se zobrazenými aktéry vztah, a stává se tak *nabídkou*.

Záběr typu polocelek a frontální pohled v teoretické rovině mohou implikovat určitou intimitu a rovnocenný vztah, vzhledem k artificiální povaze scény je ale téměř nemožné navázat se zobrazenými divácký vztah. Signifikantní roli zaujímá chlapec nalevo – jednak jsou fotografie čteny zleva doprava, zároveň ale chlapci, narozdíl od dívky, vidíme do tváře.

Díky tomu zaujímá naši pozornost, můžeme se k němu určitým způsobem vztáhnout a pozorovat jej. Jak je patrné, trans problematika je v tomto případě vyjádřena skrze dětské aktéry. Zobrazené téma je bezpochyby spjaté s dospíváním a konsolidováním genderové identity v tomto období života. Na druhou stranu, s dětmi je spjata také určitá bezradnost a nutnost pomoci od dospělých jedinců. Scéna s dětmi tak může spíš konotovat zmatení, kterému děti sami nerozumí, nebo by možná ještě neměly rozumět. Tomuto vyznění pomáhá také velmi neutrální, spíše až sterilní (nejen) barevné a světelné řešení snímku. Děti mají na sobě identická bílá trika, výrazný rám zrcadla je bílý, a stejně tak zdi jsou bílé, nebo přinejmenším našedlé, s výjimkou jednoho černého pruhu. Sterilita tohoto druhu vyjímá zobrazovanou scénu ještě víc z reálného, případně každodenního světa. Těmito znaky se často vyznačuje mimo jiné medicínský diskurs. Asociace s ním může navodit zdání, že je zapotřebí tento genderový nesoulad „vyléčit“. V obecné rovině snímek konotuje zdání něčeho nepřírodního, zvláštního a potenciálně problematického, a to navzdory tomu, že prostředí koupelny by mohlo konotovat intimitu a bezpečí. Aktér i aktérka jsou nositeli poměrně konvenčních znaků – dlouhé vlasy v copu a také krátké vlasy u chlapce. Scéna konsoliduje představu o trans tematicce jakožto o přímočaré genderové inverzi ve smyslu „Bud’ jsem dívka, nebo chlapec“.

## 16) Queer rekvizity



Obrázek č. 95 (Pixabay, 2024)

Snímek zobrazuje předmět, a sice hračku, malého modrého koníka s výraznými očima, oranžovo-zelenou hřívou a drobným duhovým motivem na jeho hřbetu. Snímek lze sice popsat jakožto snímek s absencí vektorů, tedy jako *konceptuální klasifikační* snímek typu polocelek s vysokou modalitou. Vzhledem k absenci lidských aktérů a dalších významotvorných prvků je ale potenciál pro aplikaci sociálně-sémiotické analýzy minimální, nebo spíše nulový. Soudě dle přítomnosti duhového motivu můžeme obraz číst ve smyslu, že i hračky mohou být queer. Zároveň v případě dekontextualizovaného snímku (případně obrazu, který není použit s textem o hračkách) můžeme fotografii chápat také jako prostředek infantilizace queer tematiky.



### 3.3 Rozhovory

Autor v závěrečné fázi výzkumu vedl 10 fotoelicitačních rozhovorů s profesionály a profesionálkami aktivními v českém fotožurnalismu – 6 respondentů a respondentek pracují jako fotografové a fotografky, 4 respondentky a respondent pracují jako fotoeditorky a fotoeditor. Komunikační partneři a partnerky pracovali s fotografiemi, které vzešly z předchozích částí analýzy. Primárním cílem bylo, aby snímky posloužily jako vodítko pro reflexi vlastních názorů a zkušeností.

#### 3.3.1 Queer člověk v českých médiích

##### Mentální předobraz

První část rozhovorů byla koncipována jako rozprava bez fotografií. Respondenti a respondentky nejdříve odpovídali na to, jak vypadá queer člověk v českých médiích, případně jaká je první fotografie, která se jim vybaví v souvislosti s queer tematikou. Pro autora bylo podnětné zjistit, s jakými mentálními předobrazy pracují komunikační partneři a partnerky.

**Nejčastějšími motivy, které mají respondenti a respondentky spjaté s queer lidmi a queer tematikou v souvislosti s českou mediální reprezentací, jsou akce typu pride a také duhové motivy. Nutno podotknout, že pokud se komunikační partneři a partnerky vyjadřují k pridům, odkazují téměř výhradně k Prague Pride, a většinou ne k akci jako takové, ale spíše k závěrečnému průvodu, respektive pochodu hrdosti.** Autor zároveň poznamenává, že značná část účastníků a účastnic se také vymezuje s tím, že nemají třeba s danou tematikou zkušenost nebo že nesledují aktivně ostatní média. Jaký je tedy podle nich obraz queer člověk v českých médiích?

Podle fotografky E to bude „*mladej člověk, muž nebo žena, spoře oděn a pravděpodobně nějakou duhu by na sobě měl*“. Fotograf A dodává, že „*ty fotky jsou často nic neříkající z nějakýho shutterstocku [...] lidi, kteří mají přes sebe přehozenou duhovou vlajku*” nebo „*specifický lidi jako... třeba choděj na ty pridy, jako takový ty pejskové, odhalená prdel, a to jsem viděl jako ilustrační fotku*“. Pride je podle fotoeditora H „*to hlavní*“, co se v souvislosti s queer tematikou zobrazuje – vybaví se mu „*asi paruky a barvy*“. Fotograf D pak v návaznosti na otázku zmiňuje obraz, který měl o pridu z médií, a to ještě před tím, než se jej sám zúčastnil jako fotoreportér svého média. Tato reprezentace na něj udělala dojem, že se jedná o **karnevalovou a barevnou událost**: „*Je tam jako dost*

asi ústřední to **tělo**, ať v takové nebo makové podobě, mužský, ženský, nebo jakých v podstatě by to mohlo nabývat forem. A svým způsobem jako exhibicionisticky taky trošku, jo, tělo na odív, prostě, i tam bývá vystavováno.“ Například fotoeditorka CH poukazuje na to, že se v obecné rovině nejspíš **akcentuje jinakost**, například právě skrze Prague Pride. Někteří respondenti také zmiňují **snahu šokovat**. „Dost často se vypichujou extrémny,“ popisuje fotograf F. Podle fotografky E se queer tematika zobrazuje buď skrze „velmi pozitivní nebo velmi negativní emoci. [...] Že to je buď strašně dobrý nebo strašně špatný.“ Fotografka B kromě duhových vlajek a pridu dodává také, že na ilustračních fotografiích „je to nějaký zamilovaný pár často, kde se oni nějakým způsobem **drží za ruce**, aby prostě dali najevo na těch fotkách, že to jsou, že to jsou prostě lidi, kteří... prostě homosexuální a členové LGBT komunity“.

Někteří z respondentů a respondentek ale upozorňují na to, že je **důležité brát v potaz typ média**. Fotograf F to popisuje takto: „Když to budou tzv. trošku jako serióznější, kterejch je míň a míň, tak to bude spíš jako ten dav s nějakýma duhovejma vlajkama. Když to bude nějaký obskurní médium, kterých je čím dál tím víc, tak to bude fotka z pridu s nějakýma kinkama. To znamená, že nějaký psi hlavy a polonahý prostě muži v koženéjch věcech, aby se tam ukázalo na to úplně na tu hraniční hodnotu. Což je clickbait, že jo.“

### **Práce s fotografiemi**

Po úvodní části rozhovoru respondenti a respondentky revidovali, případně rozšiřovali svoje prvotní odpovědi – teď již „s pomocí“ předložených fotografií, které popisovali, případně na jejich základě rozváděli a uváděli další stereotypy. Komunikační partneři a partnerky byli seznámeni s obecnými parametry výběru – hlavně s tím, že vybrané fotografie byly užity jako fotografie ilustrační, že nejde o reprezentativní vzorek a že cílem není a priori hodnotit konkrétní fotografie, ale že mají sloužit jako určité „vodítko“ pro další rozpravu.

**Jako nejčastější stereotyp popisují respondenti a respondentky opět pride, duhové vlajky, případně zobrazování lidí s duhovými motivy.** Například fotoeditorka CH identifikuje v předložených fotografiích i stereotyp, který nesouvisí se zobrazováním queer lidí, ale zobrazováním svateb (jde o fotografii mužů držících se v náručí, *Obrázek č. 79*). Zároveň někteří respondenti a respondentky upozorňují, že **některé fotografie jsou pro ně těžko čitelné, a sice kvůli absenci konvenčních queer motivů** – nejčastěji zmiňují fotografii rukou (*Obrázek č. 89*), případně dívky tančící v poli

(Obrázek č.88). Jako „matoucí“ se jeví často také fotografie hračky (Obrázek č. 95) – respondenti a respondentky fotografii pak v další rozpravě ignorují nebo ji s lehkým úsměškem zkoumají a fotografii berou do ruky.

Zatímco někteří komunikační partneři a partnerky v předložených fotografiích stereotypy v podstatě nevidí (fotograf T), jiní v obrazech identifikují hned několik stereotypních rámců a okamžitě je pojmenovávají (např. fotoeditorka G, která se queer tematikou zabývá). Jiné respondentky (fotoeditorka CH, fotografka E) dle svých slov česká média „podcenily“ – očekávaly v představené skupině fotografií více stereotypů nebo jiné druhy, například ty zobrazující extravagantní účastníky pridu. V podobném duchu další respondent porovnává snímky se svým mentální předobrazem a překvapeně popisuje zobrazené lidi jako „úplně normálně“ vypadající (fotograf A).

**Většinou se ale respondenti a respondentky shodují na tom, že je potřeba znát kontext, ve kterém byl snímek použit** – konkrétně tím myslí přidružený text. Například fotoeditorka I to ilustruje na fotografií dívky s barevnými vlasy (Obrázek č. 86): *„Třeba tenhle portrét může bejt na jednu stranu jako stereotyp, na druhou stranu to může bejt... ke článku o nějaké nešťastné ženě, která bojuje s tím, se svou orientací. Tak je to docela hezký portrét, ale je to fakt strašně důležitý, v jakým kontextu nebo k jakému textu ty fotky jsou.“*

### 3.3.2. Způsoby zobrazování queer tematiky

Předchozí část analytické sekce této diplomové práce a stejně tak předchozí pasáž o obraze queer lidí v českých médiích naznačily, že existuje několik výrazných motivů, skrze něž lze LGBTQ+ témata zobrazovat. Zároveň se liší přístupy k problematice – lze ji reprezentovat skrze zpravodajské události, a tím pádem skrze reportážní fotografii. Často využívaným žánrem jsou ale také ilustrace. Následující kapitola představí, jak o těchto motivech a volených žánrech přemýšlí respondenti a respondentky.

#### 3.3.2.1. Motiv pridu

**Nejčastěji mají respondenti a respondentky zkušenost s fotografováním queer tematiky skrze pride** – většinou skrze pochod hrdosti v rámci akce Prague Pride. I proto se pridu bude zevrubně věnovat následující pasáž.

## Pride jako „vděčná akce“

Pride je ze své povahy pro fotografy a fotografky atraktivní – respondenti a respondentky na takzvaném pochodu hrlosti akcentují hlavně barevnost, pozitivní atmosféru a performativní charakter části akce (někteří mluví o „jinakosti“). Tyto atributy jsou vizuálně zajímavé – komunikační partneři a partnerky tak popisují pride jako fotograficky **vděčnou událost** (například fotografka E nebo fotoeditor H). „*To se fotí hezky. Ty lidi jsou většinou jako dost dost otevřený, že se i chtějí nechat vyfotit. Oni jsou tam [...] docela namalovaný, načančány. [...] Snažím se fotit ty tematický a ty atmosferický věci a potom třeba nějaký jako portréty zajímavých lidí. Buď když... mají třeba nějaký zajímavý kostýmy, nebo maj zajímavěj makeup, nebo je to nějaká skupinka lidí,*“ popisuje fotografka E. Fotograf A akcentuje **pozitivní atmosféru**: „*oni se tam jdou smát... a to už je pak daleko těžší vyfotit tu negativní emoci*“. Fotoeditor H vyzdvihuje **neotřelost akce**: „*Že tam jsou možný zachytit prostě jako vlastně jako neobyčejný kombinace vlastně jako lidí, který byste normálně na fotbalovém utkání nezachytil.*“ To rozvádí i fotograf D: „*Myslím si, že jako mít něco, který má takovýhle předpoklady, že to prostě bude ujetý, divný nebo divný, no... asi divný jako oproti normálu. Jo a to myslím, že jako je i férový použít takový slovo. [...] Tak jako vstupní předpoklady pro focení jsou jako dobrý.*“

Na pridu zároveň kvůli celkové velikosti akce každoročně vznikne **velké portfolio fotografií**, jak popisuje fotoeditor H: „*Je to stejný jako mistrovství Evropy. Taky to je věc, která je jednou za... a je to jako vidět [...] a je z toho spousta obrazovýho materiálu.*“ Fotograf D se zamýšlí nad tím, jestli je bez pridu queer tematika pro média zajímavá (případně vděčná): „*Mám dojem, že v médiích... jaksi mainstreamových vlastně tohle téma není jako vlastně jako nějak jako zajímavý, pokud se samo nerozhodne prostě tímhle způsobem jako prezentovat.*“

## Pride jako „jeden den v roce“ vs. každodennost queer lidí

Někteří respondenti a respondentky ale upozorňují na to, že **pride je sice fotograficky vděčná akce, zároveň je svojí podobou a vyzněním specifická – jde jednoduše o „jeden den v roce“**. Fotograf F k tomu říká: „*...je [to] ale prostě nějakěj karneval, kde jednou za rok prostě lidi si jako vyjdou tak, jak se normálně třeba ani jako neoblíkaj.*“ Tuto myšlenku o podobě každodenního života účastníků a účastnic pridu rozvíjí také fotografka E: „*V normálním životě ty lidi jsou úplně naprosto normální, že jo. Chodí do práce, oblékají se normálně, nechodí každéj den od hlavy až k patě, že jo, v duze.*“

Reprezentaci queer tematiky skrze pride problematizuje také **složení účastníků a účastnic, respektive to, kdo na pridy chodí, nebo nechodí**: „*Ne všichni jsou nějak jakoby vyhraněný nebo choděj na Prague Pride [...] nejsou exhibicionisti, to je vlastně nějaký ten výsledek nějaký jedný akce,*“ komentuje fotoeditorka I. Další respondenti a respondentky zase upozornili na to, že **ani účastníci a účastnice pridu nemusí být queer**. Fotoeditorka G říká, že nelze rozlišit na fotografiích z pridu, jestli to jsou skutečně queer lidé, nebo jejich podporovatelé a podporovatelky – a částečně i s odkazem na fotografii dívky s barevným svetrem a duhovým svetrem (Obrázek č. 86) komentuje: „*Ja s tým nesúhlasím, že ľudia s farebnými vlasmi alebo nejakou prezlečením majú byť akože škatulkovaní a považovaní za LGBT komunitu alebo tak hocijaký heterák si prefarbí proste vlasy a rovnako idem na karneval alebo je Halloween tak si dám kostým.*“ Obdobně hovoří fotograf F: „*Věřím tomu, že tam většina těch lidí, který se účastní toho pochodu a tak... a plus těch akcí... vůbec s tou queer komunitou nemají co společného a jenom prostě chtějí jakoby ukázat, že... jsou na straně těch jakoby lidí, že se sami jako neidentifikují jako queer.*“

Fotograf F také poukazuje na to, že **pozitivní vyznění pridu (zejména Prague Pridu) a korespondující mediální obraz, který je složen téměř výhradně z pochodu hrdosti, může vytvářet zkreslení a zdání**, „*že to tady je růžový prostě... v pohodě [...] vím, že to prostě jako není v pohodě.*“ Komunikační partner tím odkazuje k tomu, že je pride v médiích často zobrazován jako oslava a karneval – toto rámování pak implikuje, že boj za queer práva je „vyřešen“. Zároveň zmiňuje, že pride původně vznikl jako protest. Pokud by tak byl prezentován i dnes, mohli by mít lidé podle fotografa F jiný přístup k pridu – mohli by jej totiž chápat jako jiné typy demonstrací, které akorát místo duhových motivů používají například motivy české vlajky: „*Když támhle si vezmu jiný lidi, tak budou mít český vlajky, budou pomalovaný českými vlajkami a je to protest, že jo. [...] Kdyby prostě byl Prague Pride fakt braný jako protest, tak najednou vlastně [...] by to nebylo braný jako... takhle vypadaj queer lidi, ale je to součástí toho protestu, a proto já používám ty symboly.*“

**Většina respondentů a respondentek se shoduje na tom, že zobrazování queer tematiky skrze pride je limitující.** Například fotografka E se domnívá, že pokud budou queer lidé reprezentováni jenom pridem, tak „*to téma zůstane extrémně ploché, že to budou prostě... že i za 10, za 20, za 50 let, když se řekne queer lidi, tak že lidi si vybaví jenom pride a jenom demonstrace a nevybaví si zatím ty reálný lidi, ty reálný příběhy*“. Například v médiu, ve kterém pracuje fotoeditorka I, **pridy již pravidelně nepokrývají**: „*Zase jakoby ty míchání a dmýchání právě ty ne úplně averze, ale nějakýho toho přijímání těch lidí ve*

společnosti [...] jakoby že víme, že třeba na to budou klikat, ale vlastně je to zbytečný.“ Na druhou stranu si uvědomuje určitý „luxus“ tohoto rozhodnutí – pracuje totiž pro týdeník s minoritním akcentem na denní zpravodajství. Vzhledem k tomu, že pracuje ve stejném médiu, tak pridy nefotí ani fotograf C. Zároveň si nemyslí, že by zobrazováním pridů přispěl k tomu, že by u nás bylo uzákoněné manželství pro stejnopohlavní páry. **Zároveň má podle něj akce dostatečně velkou mediální pozornost.** Během své první zkušenosti, tj. během prvního ročníku pridu, akci fotil právě jako karneval, ale také jako politickou akci: „*Kdybych to teďko pokrýval znova, tak bych asi nedělal jenom ten pochod a snažil bych se to jako pojmut celou tuhle tu věc, jako včetně nějakých debat, že jo. [...] No včetně těch jiných akcí. Nejenom tenhle ten pochod.*“ Třeba pro fotografa D **je ale takový přístup komplikovaný:** „*Jo, jako dost těžko se, minimálně obrazově, bude ilustrovat přednáška na téma já nevím... jakých podob nabývají prostě genderový nějaký jo, nevím no. Sám jako v místnosti, to asi jako neodilustrujete.*“ Nechodit na pridy ale není nutně pro fotografa C definitivní rozhodnutí. Jak říká, „*když se mě zeptáte dva dny před tím [...] tak vám řeknu*“. Jedním z důvodů, proč fotograf C pridy nefotí, je také **rychlé šíření a jednoduchá dekontextualizace fotografií** v souvislosti se sociálními sítěmi: „*Protože to je fakt jako třaskavé téma na těch sociálních sítích, který vy tam vypustíte a pak si z toho někdo vezme jednu fotku, vyřízne se z toho nějaký detail. Mně se strašně často stává, že se ke mně pak dostanou fotky, kde někdo něco domontuje, do který udělá někdo jako bublinu, že ten člověk něco říká. A toho vlastně vůbec nechci být jako součástí.*“ Zobrazování pridů začíná být ale důležité pro fotografa C ve chvílích, kdy je situace, například ta politická, extrémní: „*Kdybych žil na Slovensku a odehrálo se tady teda, co se odehrálo na Slovensku, alá ta Tepláreň, tak pak bych teda začal fest fotit jako pride a fest vlastně asi... by mě to strašně zajímalo, jako to téma, jako ta komunita, protože bych cejtil, že to je důležitý těm lidem něco tím říct.*“

**Pokud další respondenti a respondentky přehodnocují svoji dosavadní praxi, například to, jak zobrazili Prague Pride, vztahují se tyto úvahy k řemeslným nebo formálním aspektům fotografie. Chtěli by se tak například odlišit a mít fotografie, které budou vyčnívat, případně přistupovat k akci kreativně a nafotit ji výtvarně.**

### **Pride a ilustrační fotografie**

Většinou se respondenti a respondentky shodují na tom, že **ilustrování queer tematiky v obecném slova smyslu skrze fotografie z pridu je problematické**. Fotograf F ilustruje tuto situaci na příměru: „*To je jako kdybyste každou fotku Roma v článku dal to, že byste ho zasadil do nějaký vyloučený lokality, jak prostě šnupe piko. Jo, trošku jako přehnaný, ad absurdum, ale kontextově mi ten příměr vlastně sedí.*“ Fotograf C to zase popisuje takto: „*Fotky z masopustu nemůžete použít k nějakým jako společenským věcem, protože prostě to je jako jeden den v roce, kdy se lidi nějak chovaj. Tak stejně je to u toho pridu.*“ Například fotoeditorka CH to také odůvodňuje tím, že se jedná o ojedinělou událost – obzvláště pokud jsou lidé na snímcích v kostýmech.

Z jednotlivých rozhovorů ale zároveň vyplývá, že **tento přístup není všeobecně platný a že záleží na konkrétním případě**. Podle fotografky A by šlo například použít fotografii směřící se skupiny na pridu (Obrázek č. 34) k článku o nějakém průzkumu nebo třeba jako ilustrační fotografii k tomu, že proběhla nějaká demonstrace. „*Já mám ráda ilustrační fotky, kde se spontánně líbají na nějakém pridu. To je vlastně uvěřitelný pro mě mnohem víc,*“ popisuje zase fotografka B.

**Samotné agentury by mohly podle fotoeditorky I pracovat jinak a uvažovat nad tím, jak produkovat méně stereotypní fotografie:** „*Ale chápu, že zase oni musej mít ty jasný, na první pohled jasný, to musí bejt zřejmý, o co jde. [...] Aby si to ten člověk, který rychle chce dát fotku k článku, na to kliknul a rovnou si to stáhnul, a když tam bude něco nejasného, tak to přejde.*“

#### **3.3.2.2. Motiv duhy**

**Dalším výrazným motivem**, který respondenti a respondentky spatřují při zobrazování queer tematiky, je **motiv duhy**. Ten, narozdíl od pridu, považují za mnohem méně problematický, respektive zkreslující nebo nereprezentativní. Neshodnou se ale na tom, jestli by od těchto znaků šlo upustit. Jak říká fotograf A, „*každá fotka by měla stát sama na sobě a nepotřebovala mít nějaký vysvětlení*“. Pokud by tedy uvažoval například o fotografii z demonstrace (Obrázek č. 43), a to bez kontextu, ocenil by právě přítomnost nějakého duhového motivu (vlajka v pozadí, duhové triko), který by situaci blíže konkretizoval a zasazoval do kontextu LGBTQ+ tematiky. Fotoeditor H s odkazem na stejnou fotografii dodává, že queer tematiku nejspíš nelze ilustrovat bez duhových motivů, protože „*to je ten právě ten stereotyp, že se to zobrazuje takhle*“. Svoji konkrétní zkušenost

z praxe také popisuje fotograf A: „*Třeba byli jsme teďka s kolegou, kterej je mimochodem vlastně gay, tak jsme byli na Slovensku dělat nějaký reportáže, tak jsme byli v kavárně, kde měli takovouhle výzdobu [vlajky] a on vlastně jako... jee tak mi to vyfoť, to budou... on sám přiznal, že to budou dobrý ilustráky.*“ Duhový motiv není problematický ani pro fotoeditorku CH – na druhou stranu duhové motivy popisuje jako „*nic neříkající*“ nebo „*vyprázdněné*“: „*Že to možná zase jako až moc člověk redukuje zase. Pokud se tam píše o nějakých lidech, tak to přesně jakoby je redukuje jenom na nějaké stanovisko jejich identity.*“ Po úvaze dodává, že „*to až moc vysvětlují*“. Podobně se vztahují jiní respondenti a respondentky například k duhovým motivům na svetru zamyšlené dívky s barevnými vlasy (Obrázek č. 86) nebo duhovým motivům na tvářích na sebe se smějících mužů (Obrázek č. 69). „*Takhle jako běžně ty queer lidi přece nechoděj pomalovaný. A zase se to vztahuje jenom na ten jeden pochod v roce. Je to nejjednodušší. Samozřejmě tam prostě prdnout tohle a je vyřešeno, ale jako kdybysme chtěli nějak to téma posouvat, což je i to, že prostě bejt queer není nic speciálního. Prostě jste queer a hotovo,*“ říká ve vztahu k fotografii dvou mužů s duhou namalovanou na tvářích (Obrázek č. 69) fotograf F.

Fotoeditorka G shrnuje, proč může být **vizuální reprezentace skrze repetitivní užití duhového motivu problematická**: „*Vidím, že s tím mají potom problém aj proste ľudia už iba keď vidia niečo dúhové, tak automaticky, že sú na to alergickí. Pritom už množstvo je potom komentov na sociálnych sieťach, iba keď je proste fotka dúhy, ktorá je reálne po nejakom daždi, hej, trebárs, tak že je to akokeby už je to tak zafixované v ľud'och.*“

**K určité reflexi tvrzení dochází u některých respondentů a respondentek po práci s předloženými fotografiemi.** Fotoeditor H po té, co bere do rukou fotografii páru vycházejícího z volební místnosti (Obrázek č. 52), říká: „*Můžete to prostě ilustrovat takovýmhle způsobem, kterej není tak výtvarnej nebo jak bych to řekl, takhle masivní, ale na těch malejch jednotlivostech, který si můžete jako fotograf nějakým způsobem buďto připravit nebo si jich všimnout.*“ Ve vztahu k předloženým fotografiím pak konstatuje, že je patrné, že „*se to dá bez problémů jako ilustrovat*“.

Podle fotografa F by bylo ideální upustit od duhových motivů ve fotografiích zobrazujících queer lidi – a zobrazovat je tedy jako „normální“ lidi. **Pokud mají ostatní respondenti a respondentky podobný, ne-li stejný názor, odkazují se zejména na fotografii páru vycházejícího z volební místnosti (Obrázek č. 52) nebo třeba na detail rukou (Obrázek č. 89).**



### 3.3.2.3. Rekvizity

Někteří respondenti a respondentky se pozastavují také nad fotografií hračky s duhovým motivem. Například jí nerozumějí. Fotoeditorka CH snímek komentuje: „*S tou vlastně hračkou nevím, co si počít. To záleží na tom kontextu [...] taky se to dá číst negativně. Že to je divný. Že nějaké lidské vztahy zobrazujete skrze předměty. (směje se) Ale kdyby tenhle koníček byl, nevím, k článku, který vlastně řeší, co hodně řeší, že modrá pro kluky, růžová pro kluky hračky, tak mi to přijde v pořádku.*“ Fotograf A říká, že způsob zobrazování queer tematiky skrze **předměty-hračky téma zlehčuje**: „*To je jako kdyby [...] k tomu, že dělníci dostavili metro D, dali fotku igráčka s lopatou.*“

### 3.3.2.4. Ilustrace

Častým způsobem, jak zobrazovat queer tematiku, je skrze ilustrační fotografie. Ty nabývají různých podob. Může se jednat o fotografie, které vznikly původně v kontextu zpravodajské akce a pak byly z tohoto kontextu „vyňaty“ a použity jako ilustrační fotografie (která může být někdy označena i jako „archivní“), ilustrace jako „žánrovky“, které vznikly v rámci redakčních procesů, zároveň si ale média mohou vybírat a nakupovat takové snímky, většinou inscenované, z fotobank.

#### Jaké by měly být ilustrační fotografie?

Alespoň v případě praxe fotoeditorky I se tyto fotografie přiřazují k **obecným textům**: „*Popisují nějaký buďto komentáře nebo eseje, popisují nějaký problém v obecné rovině.*“ Pro fotografa F je ilustrační fotografie „*nedílnou součástí psaného textu a má navodit... obrazový vjem k tomu článku a má být jakoby vypovídající a ilustrační je, že by měla být univerzální*“. Podle fotografa C takový snímek „*zobecňuje nějaký jev, o kterém vy píšete*“. Tím, že **není konkrétní**, tak nesděluje „*žádné detaily... ani jakoby... nějaké třeba ambivalentní názory*“, jak říká fotoeditorka CH. Fotoeditor H **akcentuje soběstačnost ilustrační fotografie**: „*Vy byste jako ten divák nebo ten, kdo si prohlíží tu fotku, aniž byste měl číst ten text, který tam je napsaný, měl jako vědět, co na tý fotce je.*“ Fotograf A zmiňuje, že by na ilustračních fotografiích, přinejmenším těch, které tvoří v rámci svých redakčních zadáních, **neměli být vidět konkrétní lidé. Respondenti a respondentky se shodují na tom, že by taková fotografie měla být označená.** „*Když se to neoznačí, tak prostě to už je*

vlastně způsobem manipulace s téma fotkama,“ popisuje fotografka B. Fotoeditorka CH ale doplňuje (aniž by rozporovala pravidlo označování), že takové označení, tedy „ilustrační fotografie“, může sloužit jako určité alibi a výmluva pro konkrétní způsob zobrazování.

Jak upozorňuje fotoeditorka CH, ilustrační fotografie ze své podstaty vychází „...když se ještě bavíme o téhle tematice, jako **právě z nějakých stereotypních představ**, aby to naplnilo tu ilustrační fotku“. Podle fotografky B **jsou stereotypy zapotřebí**: „Takže když jim tam dáte něco, co prostě neodpovídá jejich představě, tak oni to prostě nepochopí [...] jasně nějaká kultivace toho čtenáře, ale prostě my tam musíme brát v potaz to, že nás čtou průměrní lidé a ne lidi, co by nad tím moc přemýšleli.“ I tak se ale fotografka B snaží nacházet určitou **střední cestu** a vytvářet, případně vybírat takové fotky, které jsou kreativní, zajímavé („aby [lidi] klikli“), ale zároveň aby nebyly urážlivé: „Ale co z mé zkušenosti mám, tak prostě lidi, a vím, když se s nimi bavím, třeba se směnařema, tak prostě jdou, otevřou tu naši databázi, vezmou první fotku, která k tomu danému klíčovému slovu je nahraná a tu tam prostě plácnou, případně stáhnou. Ted' se hodně stahuje z Profimédií, případně Pixabay, protože to jsou fotky, ke kterým máme přístup a tam prostě ta kvalita bývá poměrně... jsou vyumělkované a jsou velmi, velmi, velmi stereotypní.“

### **Specifická estetika ilustračních fotografií**

Právě takové fotografie – tedy inscenované ilustrační snímky z fotobank – se využívají i při zobrazování queer tematiky. Zároveň se často **vyznačují specifickou estetikou, tedy inscenací nebo třeba výraznější postprodukcí**. Respondenti a respondentky označují, většinou i s odkazem na konkrétní fotografie ve skupině předložených snímků, tyto snímky jako „*prvoplánové*“ nebo „*žoviální*“ (fotoeditorka I), případně „*tak vyumělkovaný, až to bolí*“ (fotografka B). Fotoeditorka G popisuje ilustrační snímky z produkce fotobank jako vizuálně kýčovitě, dokonalé, příliš stylizované a nereálné: „*Já si myslím, že to nepatří do fotožurnalismu takéto ilustračné.... Akože chápem, že ľudia v médiách potrebujú ten obraz, potrebujú ho vidieť, ale častokrát neviem [...] nie sú pre mňa relevantné, podstatné, lebo viem, že nie sú vytvorené na základe nejakej skutočnej udalosti, sú pre mňa proste zbytočné. A to je osobný názor. Niekomu sa môžu páčiť.*“ Podobně se vyjadřuje fotograf C, který dodává: „*Většinou se tyhle fotky fakt jako vlastně inscenujou ve smyslu, že jsou to modelové, který vlastně vůbec nemají, co dočinění ani s tím problémem, ani s tou tematikou. To by mi na tom nějak vadilo. [...] Tak pro mě to shazuje celý to téma v okamžiku, kdybych věděl, že to, že to nejsou konkrétní lidi s konkrétním příběhem.*“

**Umělost** je osobně **problematická** i pro fotoeditorku I, na druhou stranu se domnívá, že „*tohle asi možná spousta lidí přejde*“. Odkazuje ale převážně k tomu, že jde často o formálně „špatné“ fotografie. Že to „*spousta lidí nepozná*“, se domnívá i fotograf A. Na druhou stranu, podle fotoeditorky G **není užívání takových fotografií bez rizik**, protože „*potom to tí ľudia stereotypne vnímajú a majú zafixované, že potom stratia tú nejakú vizuálnu kritiku, vlastne nejaké reálne ponímanie o tej téme*“. Obdobně to vidí i fotoeditorka CH, která považuje ilustrační fotografie z fotobank za „**neutrální zkratku**“, kvůli které „*člověk vlastně ztratí časem schopnost tam číst víc těch plánů*“.

Fotografka B unifikovanost a umělost ilustračních fotografií z fotobank popisuje na snímcích mužů držících se v náručí a mužů smějících se na sebe (*Obrázky č. 69 a 79*): „*Ty lidi, ty páry jsou si vždycky podobný na těch fotkách. [...] Tohle vypadají... jak dvojčata. Tyhlencty taky. Že oni dávají ještě typově... a prostě takhle to taky není. Já nevím, jestli si prostě našli stejný dva herce. To mi taky došlo... že je to ještě větší unifikovanost. A to je vlastně bizarní. Mně to přijde vtípný, ty fotky, svým způsobem.*“ Například ale fotograf A hodnotí předložené fotografie poměrně kladně. Jakkoliv je s to údajně rozpoznat, jaké jsou ilustrační, ve smyslu inscenované a fotobankové, nejde podle něj o „*nic přestřeleného*“. Například svatební fotografii dvou mužů držících se v náručí (*Obrázek č. 79*) označuje jako „*dobrou ilustračku*“, i když „*to je nějaký shutterstock*“. Na druhou stranu, umí si představit, že čím víc je patrné, „*že to je nahraná fotka*“, například tím, že je scéna situována mimo kontext města nebo lidí, tím více to může podporovat u čtenářů a čtenářek vymezujících se vůči queer lidem názor „*nechte si to na to doma*“.

### **Reálné ilustrace?**

V souvislosti s fotografií zamyšlené dívky s barevnými vlasy a duhovým svetrem (*Obrázek č. 86*) rozvíjí fotografka B své úvahy o stereotypech v ilustračních fotografiích: „*Ještě jí víc něčím odlišujou. Něco to utváří... že jsou ty lidi... a priori říkají, koukněte na to, oni jsou jiní. To je takovej ten... to je, já bych to nazvala heterosexuální pohled na homosexuály.*“ I proto by fotografka B chtěla **spojit „režírovanou fotku se zpravodajskou“** a ve svých úvahách pokračuje: „*Ono by, co by třeba bylo prostě skvělý mít fotky, když jde třeba o manželství pro všechny tam je strašná debata adopce. [...] Jít nějak jako do rodiny, [...] aby tam byly reálně lidé s reálnýma emocemi, když se za to prostě nestydí, a ukázat je prostě tak, jak bych se ukázal... normální pár.*“

Dalším způsobem, jak queer tematiku ilustrovat, jsou tedy „reálné“ fotografie – to znamená buďto fotografie, které vznikly v kontextu nějaké události, nebo ty, které jako takzvané „žánrovky“ nafotili fotografové a fotografky dané redakce cíleně. Fotografie, které nejsou z fotobank, preferuje například fotoeditorka CH. Snímky z reálných událostí pak vyzdvihuje také fotografka B: „*Vím, [...] že to nejsou herci, že to jsou skuteční lidé, kteří s tím skutečně žijí. Má to mnohem první větší dynamiku a vím, že se to třeba stalo a je to autentický.*“ I tak by se ale dle svých nakonec nejspíš uchýlila ke konvenčním ilustracím: „*Chtěla bych říct, že to úplně nějak famózně vymyslím, abych nebyla urážlivá. Ale já bych pravděpodobně přesně šáhla k tomu... Drží se za ruce, případně drží se za ruce samozřejmě tak, aby nebyl vidět obličej. Nebo aby prostě nebylo zřetelné, kdo to je.*“ K anonymitě zobrazovaných dodává, že „*na těch fotkách zůstávají ty lidi a prostě můžou je poznat a cokoliv se může stát... podle mě je to strašně ošemetný*“.

### 3.3.3 Stereotypy

Pokud se o stereotypch vyjadřují v obecné rovině, pak se **někteří respondenti a respondentky shodují v tom, že stereotypy jsou do určité míry zapotřebí** (jak již ostatně naznačila sekce „Ilustrace“). Například fotoeditorka CH poukazuje ale na skutečnost, že „*kdybyste toho člověka nafotil normálně, tak to jako nepoznáte [že je queer], pokud nemáte ten titulek. Možná je to nějaká vizuální zkratka, abyste to hned odkomunikoval, mmm, o čem se bavíme, o jakých typech lidí*“. Podobně smýšlí i fotografka E: „*Někdy si myslím, že to je jako... člověk to potřebuje, protože přece jenom ta společnost na těch stereotypch je postavená, ona je zná.*“

**Stereotypy ale zároveň podle některých komunikačních partnerů a partnerek umožňují spektakularizaci tématu a falešnou generalizaci, která se přímo dotýká queer lidí.** Jak ale poznamenává fotoeditorka G, **stereotypy mohou způsobit i nenávisť.** „*Že tí ľudia vidia tie fotky a teraz... a vy sa tam prezliekate na tých pridoch a proste hej, že je to proste jeden deň v roku. Ale potom tá ... to vizuálne zobrazovanie potom ovplyvňuje názory ľudí, že sú neviem aký... excentrický a sa pretrčajú a tak ďalej, že proste je to na základe tých fotiek, ale reálne tí ľudia takí nie sú.*“ Fotograf F dodává: „*Já i hodně jezdím jako po republice. [...] Ty lidi tím prostě jako žijou... tou prostě jako homofobii. Ale pro ně je to jako neznámá věc. Oni to mají prostě spjatý jako s deviací a bůhví s čím vším. [...] To [pridy] je vlastně jediný, co voni se k tomu dostanu. A ještě když ty média tam dávaj jenom ty, ty jako*

*extrémy, ty jako vizuálně nejzajímavější věci, tak to je vlastně to, co se podsouvá tomu zbytku jako republiky, který nad tím vlastně přemýšlejí jenom jednou za rok, když viděj tyhle fotky.“*

### 3.3.4 Praktické limity

**Všichni respondenti a respondentky (s jedinou výjimkou) v souvislosti s určitým ideálem zobrazování queer lidí nebo tematiky, případně nevhodného užívání určitých motivů či fotografií zmiňují praktické aspekty novinářské práce, které ztěžují, nebo dokonce znemožňují naplnění takového ideálu.**

Realitu zpravodajství přibližuje například fotoeditor H. Ve veřejnoprávním médiu, ve kterém pracuje, se snaží o úzkou spolupráci mezi redaktorem či redaktorkou textu a fotografem či fotografkou – úskalí ale ilustruje na příkladu pochodu v rámci Prague Pride, který vychází z pražského Václavského náměstí: *„Což často je dost složitý, protože jsou každé na jiný straně Václaváku [...] a ten fotograf, kterej tam potom tráví nějaký čas, kterej má ale omezenej, protože to zpravodajství je většinou... jako musí bejt rychlý prostě jako, a nesmí se tam člověk moc dlouho zdržovat, protože má další akci.“*

Respondenti a respondentky poukazují na to, že **v redakcích je poptávka po queer tematice a možnost ji zpracovávat, a to nejen skrze zpravodajská témata – třeba v rámci dlouhodobých projektů.** Jak ale upozorňuje fotograf D, pokud není téma či zpracování „šokantní“ a chybí mu marketingová strategie, tak projekt *„ve finále, řekněme si to na rovinu... prohučí jo, vy na tom budete dělat půl roku, rok“.*

Jako nejčastější důvod pro stereotypní, neinvenční, nebo dokonce nevhodné užívání (nejen) ilustračních fotografií uvádějí respondenti a respondentky **nedostatek času nebo finančních prostředků.** *„Dost často teďka ty největší mediální domy prostě fungujou na jako děsnou setrvačnost a ani nemají moc kapacity na to něco nad něčím takovým jako přemejšlet, když musej prostě jeden člověk vydat osm článků denně z agentur,“* popisuje fotograf F. Fotograf D také poukazuje na množství článků, které musí zkontrolovat editor či editorka: *„Takovýhlech článků vydavatelství vydá... Já nevim... za den může vydat dvě sta. Jo, kdyby se tím měl každý trápit prostě jako na týhlenctý rovině, jako takhle detailně, ten editor, tak mu z toho praskne hlava, jo? Takže já jako to zas jako neobhajuju, ale protože jsem to dělal a vím, co se to jako co to obnáší.“* Fotoeditorka I zároveň upozorňuje, že **některé fotografie nevybírají ani fotoeditoři** – velmi často to jsou píšící redaktoři, kteří *„sáhnou po tom, co na ně vyskočí první z agentury“.* Fotograf D pak zmiňuje, že fotografie můžou vybírat i lidé, kteří si daný text nepřčetli, protože *„potřebujou jít dál“.*

Redakce se mohou uchýlovat k využívání ilustračních fotografií také z **ekonomických důvodů**. Fotoeditorka G říká: „*Mám pocit, že tie ilustračné fotky sú skôr také, že tie redakcie chcú ušetriť, tak rýchlo proste nakúpia z nejakého shutterstocku. Presne takéto stereotypné fotky, len aby proste mali niečo k tomu.*“ Správně by podle ní ale měly vyslat vlastní fotografie, „*aby proste k tej téme nafotili nejaké reálne objektívne veci, aktuálne*“. Tento přístup volí například v týdeníku, ve kterém pracuje fotoeditorka I. Ta po seznámení se s textem zadává práci fotografům: „*Mám, nějakou představu, co by tam jako mělo být, tak aby to zkusili vyfotit, což v dnešní době samozřejmě, když se to týká lidí složitější... kvůli GDPR, tak jako fotit prostě ilustrační fotografie jen tak lidí na ulici.*“ Případně hledá fotografie ve fotobankách/fotoagenturách: „*Což někdy samozřejmě může bejt na dlouho. [...] Najít dobrou ilustrační fotografii je oříšek někdy. Aby nebyla taková ta jako stylizovaná, někdy až hloupá, ale prostě měla v sobě, byla to i zároveň dobrá fotografie.*“ Kvalitní fotografie, potažmo ilustrace se snaží dělat i fotografka B. Jak ale říká: „*Když jsem začínala, tak jsem měla takový ideály, jak vlastně tohle [stereotypní zobrazení] dělat nebudu, ale ona vás ta praxe... nebo mě. Tak strašně semlela.*“ Na druhou stranu si uvědomuje důležitost svojí role jako fotografky – třeba v souvislosti s edukací lidí, kteří v redakcích vybírají fotografie: „*My máme za úkol vzdělávat ty lidi a když my je nebudeme vzdělávat a nebudeme dávat nějakou laťku, tak prostě můžeme se stavět jako fotografové na hlavu a je to úplně jedno.*“

### 3.3.5 Vlastní přístup ke queer tematice

Následující část popíše přístupy, které volí respondenti a respondentky při zobrazování queer lidí nebo queer tematiky. Většinově z rozhovorů vyplývá, že se **fotografové a fotografové, stejně tak fotoeditoři a fotoeditorky snaží volit určitou „střední cestu“, případně obyčejnost**. Někteří tak činí kvůli tomu, že si uvědomují, že je reprezentace queer lidí stereotypní, jiní zase vycházejí z toho, že je queer tematika kontroverzní, případně že queer lidem nechtějí ublížit. **Dalšími strategiemi jsou příběhy konkrétních lidí, ve vizuálním pojetí hlavně portréty, a užší spolupráce s portrétovanými.**

#### Obecný přístup – „střední cesta“

Například fotografka E se domnívá, že by **fotografové a fotografky měli v obecné rovině nabourávat, potažmo rozšiřovat stereotypy**: „*Nějak challengovat toho, toho čtenáře v tom, že pride prostě nebo tyhlety, tahleta skupina lidí není jenom to, co si on myslí.*“

*Nejsou to prostě jenom ty sluníčkáři s těma vlajkami. Nejsou to jenom prostě dva pánové, co se prostě berou v oblecích. Nejsou to prostě jenom... Lidi, co takhle jako za něco bojují, že toho prostě je víc. No, že jsou to obyčejný lidi, obyčejný děcka, obyčejný dospělí, co pracujou, žijou tady klidně jako už třeba fakt jako 60 let, 80 let.“* Jako „nejvíc **real** fotku“ pak popisuje fotografii páru vycházejícího z volební místnosti (Obrázek č. 52). Oceňuje, že snímek nezobrazuje speciální události, jako jsou pride nebo svatba, a že ti muži můžou být v podstatě kýmkoliv. Fotoeditorka I považuje za důležitý **kontext článku**, ke queer tematice v té nejobecnější rovině by ale přistupovala „obyčejně“. Například by zvolila fotografii dvou žen nebo mužů, kteří se vedou za ruce, „jako kdyby to byly prostě dva... holka a kluk“. Obyčejnost se snažil vykreslit a akcentovat i fotograf C během toho, když fotil pride v Belgii. Tam zachytil scénu – dva muže s kočárkem a miminkem v kontextu „rozjuchané“ ulice: „Přišel mi to... intimní moment. Jako dva kluci, který už teda mají evidentně jako dobojováno, co se těhle těch válek týče a užívají si normálního života, tak proč ne no. Asi bych z toho nedělal takovouhle jako taškařici. Prostě myslím si, že to vlastně, ty životy jsou... Jako že jestli jste, nebo nejste queer, jako že ty životy se odehrávají ve stejných jako věcech, že jo, že prostě toužíte po podobných jako věcech a **není zapotřebí to ilustrovat tím, že někdo juchá nebo je převlečený nebo má pomalovaný obličej nějak.**“ Tato fotografie byla pak podle něj nejspíš použita jako fotografie k textu o stejnopohlavním manželství.

S určitým přístupem „střední cesty“ pracuje také fotoeditorka CH, která se **vyhýbá šokujícím fotografiím**: „Kdybych ty fotky měla vybírat já, tak se snažím, aby to téma komunikovala, aby to příliš nešokovalo, že vlastně jako nechci jít na téhle vlně šoku, a to je jedno, jestli to jsou queer lidi, nebo téma násilí, takže se snažím razit nějakou obyčejnost.“ Přístup „střední cesty“ může být zároveň strategií k integraci a přijetí **queer lidí**, jak říká fotografka E: „A až se bude ukazovat primárně ten, převážně ten střed, tak se vlastně jako ta společnost možná ještě víc jako docílí k tomu, že vono je to vlastně naprosto normální. Žijeme tady s tím tisíce let a že víceméně jenom ta naše společnost tomu dává ten brand toho, že to je jako něco extra, něco jiného.“

**Někteří komunikační partneři a partnerky v souvislosti se strategií „střední cesty“ odkazují k fotografii dvou dotýkajících se rukou (Obrázek č. 89).** Tento snímek obecně vyvolává podnětnou debatu. Zatímco pro některé je matoucí, případně nečitelný, může být totiž spjatý s jakýmkoliv tématem, někteří v něm vidí potenciál: „Si myslím, že je dobře, že jako potom ten čtenář, že přesně nevíte, co to je za lidi, ale vnímáte ten dotyk. To je... důležitější informace, než co to jsou za lidi. Nebo jako takhle. **Že možná bez nějakých**

*konkrétnějších těch znaků, že to může vzbuzovat více empatie u čtenářů“*, domnívá se fotoeditorka CH. Podobně smýšlí i fotografka B: *„Rukama můžete strašně moc věci říct, když to chytře a dobře vymyslíte. Zároveň neukazujete obličej. A zároveň se vyhýbáte... a zároveň je tam kontakt. Na druhou stranu, jiní ji popisují jako „šílenou fotobanku“ (fotograf C). Pro fotografa A vyznívá částečně negativně, a sice ve smyslu: „Máme problém ... pomůžu ti.“*

### **Příběhy konkrétních lidí**

**Způsob, jakým se mohou média zabývat, a to ve i zpravodajství, queer tematikou, může být skrze příběhy konkrétních lidí.** *„Ted'kon nějak ten fotbalista, co se přihlásil k tomuhle, vlastně k tomu, k té homosexuální orientaci. Fotbal je velice velká součást naší společnosti, takže tento člověk, co se tam dostal, tak si myslím, že zase to dává jako do popředí toto téma z tohohle, i z týchle stránky, nebo lidi v politice, který se k tomu taky dokážou přihlásit. Anebo tyhle ty reálný lidi, který člověk potká prostě na vesnici, že si jdou koupit rohlíky ráno k snídani,“* popisuje fotografka E. Konkrétní lidi by ve své tvorbě zobrazoval také fotograf C: *„Pokavaď to není nějaký příběh, že já nevím, ty lidi jdou támhle, že se to týká voleb a ty lidi jdou volit. Nebo že bych fotil příběh dvou lidí a voni šli náhodou tady na pride, tak bych je asi klidně vyfotil na pridu, ale prostě fotil bych ty konkrétní lidi.“* Podobný přístup má ve své volné tvorbě také fotoeditorka G, která se dlouhodobě věnuje queer tematice. Jejím hlavním cílem je skrze svojí dokumentární i reportážní tvorbu rozšiřovat povědomí o LGBTQ+ tématech. Zatímco ukazuje na fotografie předložené před ní, dodává: *„Snažím sa to teda zobrazit' čo najmenej stereotypne a vyhnúť sa týmto vizuálnym klišé, ktoré možno vidíme na tých ilustračných fotkách.“* Ve svojí tvorbě pracovala například s **minimalistickými a jednoduchými portréty**: *„Prvá taká séria, ktorú som začala, boli transrodoví ľudia na Slovensku... a bola to ateliérová fotka. Boli to portréty na čiernom pozadí. Preto som aj zvolila to čierne pozadie, lebo som chcela čo neutrálnejšie.“* V souvislosti s dalším projektem dodává: *„No proste takto by som ich neodfotila v oblekoch. Keď vidím, že keď viem, že na Slovensku máme zakázané svadby rovnakého pohlavia.“*

Fotograf C vzpomíná na portrét dánského fotožurnalisty Madse Niessna, který vyhrál Word Press Photo v roce 2015 s portrétem queer páru v Rusku: *„Ty fotky mi přišly hrozně silný, hrozně intimní. Vlastně na nich nebylo nic pobuřujícího. Jo, byly to jako normální portréty těch lidí jenom doma a přišlo mi to skvělý.“*



**Pakliže je téma vyobrazováno skrze konkrétní příběhy a konkrétní zkušenosti, je dle některých respondentů a respondentek důležitá spolupráce mezi fotografem či fotografkou a portrétovanými.** Svoji zkušenost popisuje fotograf C: *„Já jsem dělal jednou portrét k rozhovoru Lukáše Houdka... a on žil s takovým přítelem, kterej byl takovej jako divočák. A mně se vlastně líbilo jakoby k tomu rozhovoru dát normálně fotku nějakou jejich intimní jako doma. A ono bylo příšerný vedro a myslím si, že jsem je vyfotil... toho přítele zezadu, protože tam nechtěl mít obličej, ale jak jsou prostě do půl těla svlečený. Ale bylo to jako na základě nějaký debaty s nima, vlastně o tom, jak to bude vypadat a jim to přišlo oboum jako dobrý. Šli do toho. [...] Ale vždycky to je jako na základě, aby ti lidi se v tom cítili komfortně. No ale to je jako... to nesouvisí s queer, to prostě obecně, jako asi jako z povahy nějakýho druhu fotografie.“* Spolupráce s lidmi je důležitá i pro fotoeditorku G: *„Že prostě keď som ich fotila tých ľudí, tak som sa ich vždy opýtala, že kde chcú byť odfotení.“* Zároveň si fotografie nechává autorizovat: *„Takže ja to všetko vždy konzultujem a je pre mňa dôležité, aby oni boli s tým okej, že to vlastne použijem.“*

**Někteří respondenti a respondentky pak poukazují na to, že je důležité se queer tematice věnovat systematicky a dlouhodobě.** Fotografka E upozorňuje na to, že se média věnují queer lidem většinou jenom v souvislosti s pridem: *„Takže možná by to chtělo začít o tom mluvit víc. Celoročně, ne jenom jeden měsíc.“* Právě fotoeditorka G se queer tematice věnuje dlouhodobě: *„Snažím sa pomocou tej dokumentárnej fotky alebo aj reportážnej rozširovať povedomie o tých LGBT témach a problémoch.“* Na druhou stranu, třeba fotoeditor H říká, například v souvislosti s pridem: *„Z mýho osobního pohledu [...] je to jako komplikovaný v tom, mi občas přijde, že se jako nic moc neděje zásadního neděje, ale vlastně to téma se neustále zvedá, aby se dělo, jestli mi rozumíte [...] nebo ono se to vždycky objevuje čas od čas, s téma zpravodajskýmá témata, který jsou trošku závažnější jako jsou třeba ty registrovaný páry, žejo, pak možnost vychovávat děti stejnopohlavních párů a další témata.“*

### **3.3.6 Konkrétní vodítka při fotografování nebo vybírání snímků**

Tato pasáž dále rozvíjí obecné úvahy o zobrazování queer tematiky a queer lidí – zabývá se konkrétními vodítky, které například určují, jaké snímky vzniknou nebo budou vybrány ke zveřejnění. **V obecnosti není při vytváření nebo vybírání fotografií pro respondenty a respondentky určujícím faktorem, že dané snímky zobrazují queer tematiku. Mezi primární parametry výběru patří převážně formální hlediska, jako jsou kompozice, typ záběru nebo třeba zachycená emoce a atmosféra. Menšinově je zastoupen přístup nebo**

vodítka, které můžeme (nikoliv hanlivě) nazvat jako „ideologické“ – takový přístup se například snaží o rovnoměrné genderové (či jiné) zastoupení ve fotografické sérii.

### Formální vodítka

Například fotoeditorka G popisuje svoji praxi takto: „*Ked' vyberám fotky zo zahraničia, že je tam trebárs nejaký protest za LGBT rights, tak ja sa nezamýšľam nad tým, že teraz vyberám túto fotku, lebo tam je dúhová vlajka [...] ja sa to snažím vybrať čo najobjektívnejšie, že z toho čo mi príde, či je tam dobrá kompozícia, či je tam proste nejaká emócia v tej fotke. [...] Potom som si čítala, že čo je na tých transparentoch napísané a podľa toho som aj vyberala, že ktorý ten odkaz, že chcem, aby tam bolo v tom výbere.*“

### Specifika pridu

Vzhledem k tomu, že respondenti a respondentky mají největší, případně jediné zkušenosti se zobrazováním queer tematiky skrze pride, i následující výpovědi se týkají výhradně pridu – tedy velmi specifické akce. **Charakteristiky, které jsou vlastní pochodu hrdosti, pak často ovlivňují pracovní proces pokrývání této události.**

Fotografka B popisuje svůj postup tímto způsobem: „*Když se čeká na tom Václaváku, kde je prostě ten průvod... tam se musí vyfotit ty, s prominutím bizáry. Potom se tam samozřejmě fotí průvod a ti politici. To je důležitý, ty je tam jako zpravodajství... musíte mít. Ty lidi to zajímá. Potom se fotí ten konec. [...] Mně to ve finále vadilo, že se člověk nechá trochu strhnout tím bizárem.*“ Fotografka B nadále vzpomíná, jak vyfotila některé účastníky pridu, kteří měli nahé pozadí. Dnes by přistupovala jinak. Sama o sobě tato scéna totiž nemá **zpravodajskou hodnotu**. Na druhou stranu, „*mít fotku, jak se s nima baví někdo z KDU nebo něco takovýho, tak je to prostě geniální fotka. To už potom použijete. Protože to je ten střet těch světů. Nebo kdyby na ně někdo útočil. To je zase věc... kdy to použijete, protože to vypovídá o něčem zpravodajsky.*“ Pro fotoeditora H je v takové situaci **důležitý kontakt mezi fotografem či fotografkou a zobrazovanými**: „*Je to blbý, když to vyfotíte z dálky prostě a ten člověk o tom neví, to za prvý. Na druhý straně jako je na veřejném shromáždění nahatej [...] a na tom fotografovi je, aby to dal do nějakýho kontextu.*“

**Dotázání fotografové a fotografky se většinou nesnaží zastříti rozmanitost pridu, neakcentují ale „extrémy“ nebo „bizáry“:** „*Prostě ty kinky, ty prostě jako borce v kožených, prostě tangách, co se tam bičujou a tak. Ne že bych to jako zastíral, ale nebude to prostě highlight a nebude to jenom vo tomhle,*“ popisuje fotograf F. Podobnou situaci

přibližuje také fotoeditorka CH: „*A ty lidi tam jdou vlastně protože taky v tom chtějí být viděni, to, že já bych to zas jako vyřadila, tak je to zas takový popírání.*“ Podobně se vyjadřuje také fotograf A: „*Zase nechci nějakým způsobem zamlčovat tu realitu. Jenom znám prostě lidi, který by naběhli a udělali by deset z patnácti fotek jenom těchletěch... nevím, jak se jim říká. Kinkové. Takže jako... ten svůj objektiv zaměřili na tadytu situaci.*“ Fotoeditorka CH poukazuje na to, že „*je tam strašně tenká hranice mezi popíráním a zároveň jako nějakým voyerismem.*“ Pokud by fotografie byla voyeristická nebo by například objektivkovala tělo, takový snímek by nevybrala.

### **Dalším obecným vodítkem může být v kontextu pridu jednoduše zajímavost.**

Fotoeditor H navrhuje, že by mohla vzniknout portrétní série z pridu, která by se odlišovala od konvenčního reportážního zpracování. Jde ale spíše o „*projektový přístup*“, kdyby tam šel fotograf nebo fotografka „*sám pro sebe*“. Probíhal by následujícím způsobem: „*Vidíte člověka, kterej má na sobě prostě, já nevím, tady nákrčník nějakěj krajkovanej do toho, do toho má prostě výraznou nějakou věc, na hlavě má paví pera, nebo co, a zdá se vám to jako zajímavý. Že by to stálo za fotku, takhle toho člověka vyfotit v jeho uvozovkách kostýmu, kterej normálně nenosí. Tím, že to jako ilustruje tu událost z trošku jiný perspektivy, než když tam jdete a fotíte ten dav takhle.*“

### **Lidská důstojnost**

**Další důvody pro to nevybrat určitou fotografii nesouvisejí pro respondenty a respondentky s queer tematikou, ale obecnou lidskou důstojností.** „*Asi možná třeba nějaký takový věci, jako když by někomu třeba vypadlo ňadro z oblečení nebo prostě něco takovýho,*“ popisuje fotografka E. „*Záměrně nevybírám fotky, kde je třeba někdo... má zavřené oči, roztažené obličej, nebo mu to nějakým způsobem nesluší,*“ dodává fotograf A. V souvislosti s výběrem ilustračních fotografií přibližuje fotograf A redakční praxi týkající se toho, jestli se budou na snímku zobrazovat (konkrétní) lidé, nebo ne: „*Na to je i nějakěj manuál nebo nějaký postup. Že jako k neutrálním a pozitivním, fotky lidi jo, k negativním ne.*“

Typ fotografie, o kterých se zmiňují respondenti a respondentky, tj. fotografie s nahým pozadím apod., ve výběru snímků zastoupený není. Například ale fotoeditorka I v souvislosti se svatební fotografií z pridu (Obrázek č. 92) říká následující: „*Tak tenhle typ fotek nedáváme, protože mi to připadá jasný. Pokud to není, já nevím, by to byl příběh tady těch toho páru nebo přátel, kde bude ještě jejich nějakěj normální portrét a bude tam... Já*

nevím, že se maj rádi rádi... a bude to jakoby jejich portrét.“ Fotografka B by takovou fotografii vyfotila, a dokonce se jí líbí: „Trošku bulvár a reportážní fotka. Je to zajímavý, ale zároveň je to nezávadný.“ Na druhou stranu podle ní záleží na tom, **jaký má konkrétní čtenář nebo čtenářka názor na LGBTQ+ lidi**. Fotograf A ke stejné fotografii zase dodává, že je důležitý kontext a přidružený článek: „Může [to] vadit těm lidem. [...] Otázka je, jak teda ten komentář probíhá. Jestli to je v jejich prospěch, nebo proti jejich prospěchu. Že je to takový... dát je tam a pak jim to tam natřít v komentáři. Už je to takový... otázka. [...] Ale vlastně asi bych... jako editor tuhleto fotku použil. Jako manželství pro všechny.“

### „Ideologická“ vodítka

Při sestavování autorské reportáže z protestu za queer práva byla pro fotoeditorku G důležitá také **vyváženost a rozmanitost z hlediska (nejen) genderové identity**: „Aby som tam zobrazila aj mužov aj ženy, ale aj proste trans, nebinárných ľudí. [...] Aby som tam mala zastúpenie nielen proste jedného typu hej nejakých ľudí, ale proste aby som ukázala tú variabilitu aj tých ľudí, ktorí sa účastnia týchto protestov, že aby to nebolo iba stereotypné, že teraz je tam gej s ružovými vlasmi.“ Hlavním důvodem pro tento přístup je pro ni nevyvážená reprezentace v médiích. O tom umět se vyznat a umět rozlišit rozmanité podoby genderových identit, hovoří také fotograf D. Jak ale dodává, **tato znalost neovlivňuje jeho práci, není to jeho role** – spíše se chce z osobní zvědavosti v problematizace zorientovat: „Já nejsem jako.... já nejsem jaksi fotograf jako toho gay parade. Já necítím potřebu jako mít tam všechny. Jako to není to vodítko, který by mě zajímalo.“ Pro fotografa D je důležitý hlavně **děj**: „Já to nahlížím spíš z toho, že tam jako vzniknou situace, který jsou třeba jako fotogeničtější pro mě jo. V tom smyslu, že někdo někomu pomáhá do nějakýho koženého postrojku, třeba jo, nebo něco takovýho, že se na tý fotce potom zpětně něco děje. Jo, že to není prostě jenom někdo takhle jako mávající vlajkou.“ Fotograf D zároveň dodává, že jeho vodítka jsou daná tím, že pracuje pro mainstreamové médium – řídí se tedy „*univerzálními pravidly pro zpravodajskou fotku*“ a tyto pravidla rozvíjí: „Já dávám jako reportáž, jako zprávu o tom, že lidi, který prostě chtěou projevit jinakost, tak prostě vyšli do ulic.“

### Kontroverze queer tematiky

Jakkoliv je podle většiny respondentů a respondentek queer tematika v české společnosti stále kontroverzní, **tato skutečnost neovlivňuje signifikantně jejich praxi nebo výběr fotografií**. Pro fotoeditorku I není tento fakt limitující také kvůli tomu, že

pracuje v soukromém týdeníku, které queer témata podporuje. „*I vzhledem k naší čtenářské obci, která asi je... asi tolerantnější, nebo určitě než většinová populace Česka.*“ Fotografa E si je kontroverze vědoma: „*Jako já o tom vím, vím. Jako v mysli to někde mám, ale když to fotím, tak se na to nesoustředím,*“ popisuje fotografa E svůj postoj a přístup při focení pridu. Kontroverze ale může být také právě důvod, proč jít fotit pride, říká fotograf A: „*Když to řeknu, že se někdo rozhodne jít tam fotit. Tak je to buďto že podporuje nebo je to, protože ho baví ta kontroverznost. A je to podle toho pak vidět, jak to jako celý probíhá. Jestli je to jako samá nahá prdel vyfocená, nebo jestli je to právě ten směr nějakých těch hezkejch momentů nebo momentů, který tam ten den proběhnou.*“ On sám se tak snaží téma zpracovat „*hezky, s nějakým jako... aby to bylo vlastně mírný [...] aby to nebylo, že budu hledat kontroverzní témata*“. Fotoeditorka G se o to víc ve své volné tvorbě (queer tematikou se totiž zabývá dlouhodobě) snaží, aby její fotografie byly objektivní a aby se vyhnula vizuálním kliše – aby z jejích fotografií nebylo zřejmé, že se zabývá právě queer lidmi nebo queer tematikou.

### 3.3.7 Objektivita, znalost tématu a queer pohled

Dalším tematickým okruhem, který vzešel z provedených rozhovorů, byla znalost queer tematiky, případně předchozí zkušenosti s fotografováním queer lidí. Tato kapitola tak popíše, jak tato „dispozice“ ovlivňuje praxi respondentů a respondentek. Stejně tak do této pasáže autor zahrne i další dílčí témata: Ovlivňuje osobní názor praxi fotografů, fotografek, fotoeditorů a fotoeditorek? Jak chápou objektivitu v kontextu queer tematiky? A jakou roli hraje perspektiva queer lidí?

#### Blízkost ke queer tematice a její znalost

Pro fotografa D je prý těžké „číst“ znaky a rozdíly mezi jednotlivými queer lidmi, rozmanitými identitami a rozdílnými subkulturami: „*Nevím, jestli je to důležitý vlastně jo. To já to neumím posoudit, ale jako myslím si, že pro majoritu, kterou si troufnu tvrdit, že reprezentují svým způsobem jako... OK, duhová vlajka bezva. Víam jako jistou představu. Teď kdybyste mi řekl, co to má bejt, jestli je to transgender, tak já vám to neřeknu,*“ říká s odkazem na fotografii s člověkem držícím trans vlajku (Obrázek č. 13). Následně dodává, že se se v této **tematice vyznají mladí lidé**: „*Tak jako pokud by byl jako v tomhle smyslu vzdělanej, tak by se to třeba i jako snáz ilustrovalo... aby prostě... aby nedocházelo třeba k záměně, že prostě tady to je takový makový a podobně.*“ Pro fotoeditorku G, která ve své

fotoreportáži z queer demonstrace brala v potaz, aby byli na fotografiích reprezentováni různě se identifikující lidé, je **hodnotná a podstatná právě předchozí zkušenost se zobrazováním queer lidí a tematiky**: „*To je podľa mňa dosť podstatné. Keď chce človek vlastne fotiť nejakú tému, tak musí o tom čo najviac vedieť [...] samozrejme môže urobiť fotky, aj keď o tom nič nevie, ale podľa mňa je to oveľa lepšie, keď je ponorený do tej témy a rozumie tomu. [...] ako keby... ja nič neviem a pošlú ma fotiť, neviem, baníkov... a neviem o ich práci nič alebo o ich osobách nič... Tak by to bolo také, že človek nevie možno ako pristupovať k tej téme aj vizuálne.*“

### **Pohled queer lidí**

Například fotografku B by zajímalo, **jak o queer reprezentaci přemýšlejí sami queer lidé**. „*To mi přijde vlastně fajn. Ptát se těch lidí. Protože když většina těch... problém je, že většina těch novinářských, zpravodajských fotografií jsou prostě chlapi přes 40+.*“ Podle fotografa F by měla vzejít iniciativa ze strany queer lidí, například i kvůli tomu, že média v současném tempu nestíhají nad spravedlivou reprezentací přemýšlet: „*By mohla přijít jako iniciativa z těch aktivních lidí, [...] aby si uvědomovali, že tadle stereotypizace vzhledu queer lidí vlastně je, je špatná.*“ Poté připojuje svoji zkušenost ze zahraničí: „*Já jsem zaregistroval jako v Německu, když jsem tam byl na nějaký akci, tak se tam zrovna o tom lidi bavili. A že se snažej komunikovat s těma médiama, aby se nepoužívaly tydle jako stereotypizovaný fotky... duhový.*“

**Respondenti a respondentky ale zdůrazňují, že by se queer tématům měli, jak říká například fotografka E, „věnovat lidé z obou táborů“**, tedy jak queer lidé, tak lidé s většinovou sexuální orientací a genderovou identitou. Fotograf C pak **připodobňuje specifikum queer perspektivy tomu, když do fotožurnalismu začaly vstupovat ženské fotografky**: „*Dneska už je to úplně normální, že tuhle práci i v těch extrémních podobách, jako nějaký tý válečný fotografie nebo toho, dělají ženy, tak je to úplně skvělý, že to dělaj, protože prostě sou ty fotky trochu jiný. Že ten pohled je trochu jinej, nějakym způsobem... to nedokážu definovat jakym, ale je to prostě důležitý a je to dobrý i pro nás jako pro chlapy teda že se to děje.*“

### **Objektivita**

Podle fotografa D queer témata většinou zpracovávají lidé, kteří „*s tím souhlasí, anebo z komunity*“. Zároveň se domnívá, že „*čím mladší redaktori nebo lidi z týchle fakulty*

*do tý práce choděj, tak to tam jako mají ambici tohle téma tam jako... A zase jako v mých očích třeba jako nekriticky jako nějakým způsobem tlačit nebo jako to vyznění jo... Já to tak třeba můžu i vnímat jo.“*

**Znalost tématu, případně queer pohled není** podle fotoeditorky G **diskvalifikujícím předpokladem pro zpracování tématu.** Na druhou stranu **zpochybňuje** vůbec samotný **koncept objektivity**: *„Tieto fotoreportáže sú subjektívne, lebo vždy tam je nejaká osoba, ktorá má nejakú skúsenosť, nejaký background, nejaké skills a proste fotí to... Proste vyberá si tie zábery, ktoré odfoťí ... za seba. Vlastne, snaží sa čo najobjektívnejšie, ale napriek tomu stále je to subjektívne.“* Fotograf C pak k pojetí objektivity jako nestranného pozorovatele říká: *„Myjsme takový tvrďáci v těchto tématech mi přijde, že jsme fakt hrozně obhlouplí, nebo jak bych to řekl. Že to, co je moje zkušenost třeba z tý Belgie je, že tam to fakt vůbec nikdo neřeší, to je každému úplně putna.“* A dodává, že podle něj se málo mluví o etice žurnalistiky, a sice ve smyslu, že **být „nestranný pozorovatel“ může i ublížit.** K tomu ještě dodává, že mediální reprezentace může odrážet současnou politickou, případně společenskou debatu: *„Protože ve většině Evropy prostě schválený třeba je [stejnopohlavní manželství] a už se nad tím nikdo nepozastavuje a nikdo to neřeší jako téma. [...] Kdežto my to furt tím tématem máme a furt je tu nějaká jakoby v uvozovkách kulturní válka tý společnosti. Nebo asi ne, tý společnosti, třeba tý politiky.“*

Fotograf D například uvažoval nad tím, že by fotograficky odvyprávěl příběh nezletilého člověka, který procházel tranzicí. Nakonec ale příběh nezpracoval kvůli tomu, že byl *„příliš osobní“* – daná osoba totiž pocházela z jeho bližší rodiny. Narozdíl od tranzice v dospělosti ale s tranzicí v nezletilém věku nesouhlasí. To by sice, dle jeho slov, *„nediskvalifikovalo“*, ztížilo by mu to přístup k někomu anonymnímu: *„Jako on by se mě asi zeptal, co si o tom myslím a já bych mu řekl popravdě... Hele, myslím si, že třeba jako v 16 nebo ve 14 jít na... začít jako s nějakou farmaceutickou léčbou. Já si myslím prostě něco jinýho, máte na to právo, ale... A to už je... že mám prostě jináčí na to názor, kterej si myslím, že by mě jako ne, kterej by mě jaksi nebo jako nevyklučoval z toho jako objektivně to téma zpracovat, ale ztížil by mi přístup k tomu člověku.“* Bylo by tedy lepší, aby to zpracoval někdo, kdo *„k tomu má blíž“?* *„Já třeba si myslím, že by to měl dělat člověk, kterej třeba má diametrálně odlišný rozdíl. Ale jako třeba to udělá dobře. Jo, to už je jako. To už se pak bavíme o tom, jak to bude dělat, jak to bude vypadat, jak to bude esteticky.“* A v souvislosti s tímto příkladem dodává: *„Mně třeba obecně v žurnalistice vadí nějaký aktivismus*

*a vtahování nějakých jako svých politických nějakých názorů a pozic do daného tématu,  
a to jako je napříč.“*



## 4. Diskuse

Následující část shrnuje a zobecňuje výsledky analýzy, která sestávala ze tří komplementárních výzkumných metod. Autor s pomocí tematické analýzy nejdříve popsal témata, která se objevovala na fotografiích ve zkoumaném datasetu. Celkem vzniklo 16 kategorií. Na snímky, které reprezentovaly každé z témat, byla aplikována sociálně-sémiotická analýza. Tyto snímky pak posloužily jako východisko pro 10 fotoelicitacních rozhovorů s profesionály a profesionálkami v současném českém fotožurnalismu. Tyto poznatky jsou v této kapitole diskutovány v kontextu představených teorií. Diskuse je koncipována jako odpovědi na výzkumné otázky.

### **VO1: Jaká témata a narativy akcentují ilustrační fotografie zobrazující queer lidi a témata v českých médiích?**

Předmětem první výzkumné otázky jsou témata a narativy obsažené v ilustračních fotografiích zobrazujících queer lidi a témata v českých médiích. Témata jako taková jsou poměrně diverzifikovaná, autor mohl z datasetu čítajícího 100 fotografií vytvořit 16 kategorií, které se vyznačují specifickými atributy a lze je tak od sebe odlišit. Samozřejmě jsou zde zastoupeny i snímky, které lze označit za hraniční a které by teoreticky mohly spadat do více než jednoho tematického okruhu.

Nejčastějším způsobem, jak vybraná česká média zobrazují na ilustračních fotografiích queer lidi a queer tematiku, je bezpochyby skrze užití duhového motivu, nejčastěji tedy duhové (případně trans) vlajky. Ta absentuje v pouhých čtyřech kategoriích. Vlajky jsou pak ústředním motivem ve čtyřech tematických okruzích. Výhradním motivem je duhová, případně trans vlajka ve dvou kategoriích. Ty zároveň patří k těm s největším počtem snímků. Téma „*Queer stát – duhová, trans vlajka jako ústřední motiv*“ obsahuje fotografie zobrazující LGBTQ+ vlajky s žádným, nebo minimálním kontextem. Pokud je přítomný lidský aktér, není podstatný. Na důležitosti každopádně získává v okruhu, který zobrazuje vlajku „v akci“ – „*Queer konfekce – duhová, trans vlajka v kontextu*“. Zobrazení lidé takovou vlajku mají často přehozenou přes sebe, případně s ní mávají. Velmi častým motivem je duha také v kategoriích, které zobrazují pride, velmi často Prague Pride, a to konkrétně závěrečný průvod. „*Pride jako zástupce queer lidí – masa*“ akcentuje velikost akce – zobrazuje masu lidí v průvodu, případně menší individualizované skupiny. Na

snímcích je každopádně vždy patrné, že se skupina nachází v kontextu větší akce. Aktéři a aktérky na fotografiích mávají s vlajkami, případně ji nesou v rozměrné verzi. Podobné scény zobrazuje také téma „*Pride aneb festivalová zábava*“. Zde ale jsou vidět obličejové konkrétních lidí a také jejich výrazy, výhradně tedy šťastné nebo radostné.

S duhovými motivy částečně pracují také následující tři kategorie – důležitějším pojítkem je každopádně akcent na boj, konflikt nebo politiku. Okruh „*My vs. oni – queer a konflikt*“ akcentuje boj skrze výrazy a gesta, která konotují urgenci či urputnost. Tyto atributy obsahují také fotografie z kategorie „*Proklamace! Hesla! Bannery!*“ – ústředním motivem se ale v tomto případě stávají hesla zobrazená na nejrůznějších transparentech nebo bannerech. Opět jde o jednu ze skupin s největším počtem snímků. Do určité míry na tento narativ navozují také obrazy ze skupiny „*Queer a širší politika*“, které zasazují querness do politického diskursu, například do kontextu voleb.

Cílem dalších skupin je zobrazit více či méně explicitní náklonnost mezi lidmi stejného pohlaví, případně romantický vztah – zobrazení aktéři a aktérky se tak líbají, objímají, případně snímky zobrazují svatební scény. Jde opět o velmi početné kategorie. Osm snímků zobrazuje líbající se lidi (kategorie „*Akcent na sexualitu*“). Náklonnost, primárně skrze objetí, případně intenzivní oční kontakt, ukazuje 10 snímků z tématu „*Stejnopohlavní náklonnost*“. Dalších osm fotografií pak akcentují motiv svatby ve skupině „*Happy end aneb manželství pro všechny*“. Z autorova pohledu zajímavou kategorií, která se vymyká, je skupina dvou fotografií, které sice naznačují určitý mezilidský vztah, naprosto zde absentují motivy duhové vlajky nebo jakékoliv (třeba i minimální) formy sexualizace – jde o kategorii „*Kamarádi, nebo víc? Implicitní náklonnost bez konvenčních queer znaků*“. Určitou atmosféru, případně emoci se snaží předat kategorie „*Sentiment – queer člověk jako nositel či nositelka emoci*“ čítající osm snímků. Na každé z fotografií je přítomný duhový, případně trans motiv – nutno podotknout, že opět velmi výrazný. Atmosféru transcendence navozuje také jediný snímek v kategorii „*Je queer, nebo...? Individualizovaná zkušenost bez konvenčních queer znaků*“. Naprosto zde absentují duhové motivy nebo mezilidský kontakt.

Další kategorie jsou do počtu snímků již minoritní. „*Queer jako prostor sebevyjádření a performativity*“ zobrazuje queer lidi v „extravagantní“ nebo „nekonvenční“ poloze (například zvoleným typem oblečení nebo make-upem). Trans tematiku skrze nástroje inscenace a koláže zobrazuje skupina fotografií „*Zobrazení nezobrazitelného: genderová dysforie*“. Lidské aktéry nebo vlajky pak nahrazují předměty, které jsou často nějak spjaty s queer znaky (vlajka, znak genderu), a sice v okruhu „*Queer rekvizity*“.

I vzhledem k frekvenci určitých motivů autor konstatuje, že se queer tematika ve zkoumaných českých médiích zobrazuje hlavně skrze duhové motivy, pride a pak také narativ sexualizace – ty se tím pádem mohou stávat stereotypy (Hall, 2013; Pickering, 2001; Dyer, 2013). V kontextu české mediální scény tyto závěry odpovídají poznatkům Výboru proti diskriminaci Rady vlády pro lidská práva a zmocněnkyně vlády pro lidská práva (Vláda ČR, 2011), které poukazují na to, že jsou queer lidé v obrazovém doprovodu zobrazováni právě skrze ojedinělé akce typu pride nebo skrze sexualizaci.

## **VO2: Odpovídá tento způsob reprezentace queer lidí a témat v českých médiích hegemonickým, nebo kontrahegemonickým postupům?**

Druhá výzkumná otázka se snaží zodpovědět to, jestli způsoby zobrazování queer lidí a queer témat na ilustračních fotografiích ve vybraných českých médiích odpovídají hegemonickým, nebo kontrahegemonickým postupům. Za hegemonické postupy považuje autor v návaznosti na představené teoretické poznatky takové komunikační strategie, které reprodukují stereotypy – to znamená ustálené formy zobrazování, které zjednodušují daný fenomén na dílčí, konkrétní znaky a amplifikují je (Hall, 2013; Dyer, 2013; Pickering 2001). Kontrahegemonické postupy tyto stereotypy narušují a vymezují se vůči nim. Jedním z takových postupů je queer gaze (Halbestam, 2013, 2013; McNeally, 2021; Burston a Richardson, 1995). Ten je značně komplexní povahy – v přeneseném slova smyslu jej lze chápat jako „čtení mezi řádky“, čímž se výzkum tohoto typu nemůže zabývat. V jeho simplifikující verzi ale queer gaze narušuje právě stereotypy, dekonstruuje binaritu genderu či sexuality a akcentuje experiment nebo hru.

V souvislosti s první výzkumnou otázkou tato práce konstatovala, že mezi zkoumanými snímky převažuje zobrazování queer lidí skrze duhové motivy, ojedinělé akce typu pride a narativy sexualizace. Tato zjištění odpovídají usnesením Výboru proti diskriminaci (Vláda ČR, 2011). Narativy sexualizace shledává v mediální reprezentaci queer lidí také Picková (2018). Tyto reprezentační strategie tak lze klasifikovat jako hegemonické postupy.

Značná část fotografií konotovala také pozitivní emoce. V takovém případě se jednalo například o „zamilované dvojice“ (nejen) z pridu, ale také o svatební scény. Pakliže vezmeme v úvahu, že Dyer (2013) definoval jako jeden z archetypů „smutného mladého muže“ a Sloboda (2013) popisoval negativitu, ztracenost a promiskuitu akcentující „ztracené

duše“, jsou tyto „pozitivní“ obrazy bezpochyby v opozitu vůči teoretiky popsanému módu zobrazování. Obrácení stereotypu, například zdůrazněním pozitivních místo negativních aspektů, je jednou z kontrastrategií, kterou předkládá Hall (2013). Lze tedy uvažovat o klasifikaci těchto fotografií jako obrazů využívajících kontrahegemonické strategie. Šťastné snímky ze svateb můžeme také chápat v kontextu muňozovské (2009) queer utopie, a tím pádem i jako queer gaze (McNeally, 2021). Na druhou stranu, autor je nicméně přesvědčen, že zde vzniká potenciál pro konstituci druhého, potažmo opačného stereotypu. Pozitivní emoce jsou na fotografiích poměrně výrazné, k určité amplifikaci zobrazeného sdělení dochází také kvůli „umělosti“ ilustračních fotografií z fotobank, které mají velmi specifickou modalitu a částečně nereálnou estetiku. Dochází tak ke vzniku možná až nepřirozeně šťastně vypadajícího queer člověka. Jeden stereotyp tak nahrazuje druhý, což je riziko, na které ostatně upozorňuje Hall (2013).

Autor pro ilustraci rozdělil 16 blíže zkoumaných fotografií do pěti kategorií, a sice podle toho, do jaké míry odpovídají hegemonickým nebo kontrahegemonickým postupům.

### **1. Pride gaze**

Ustáleným způsobem zobrazování, který může nabývat podstaty stereotypu, tedy hegemonické strategie, je užití duhových motivů, případně referování o tematice skrze ojedinelé akce typu pride. Tato kategorie tak obsahuje fotografie zobrazující osamocené vlajky (*Obrázek č. 2*), dav v rámci pridu (*Obrázek č. 27*), individuální skupinu v rámci pridu (*Obrázek č. 34*) a také samostatně zobrazeného člověka držícího trans vlajku (*Obrázek č. 13*).

### **2. Ilustrace-inscenace**

Společným jmenovatelem fotografií v této kategorii je to, že nabývají podstaty doslovné ilustrace. Některé z nich navíc působí inscenovaně. Jsou stylizované, ať už samotnou scénou, nebo také výraznější počítačovou postprodukcí – vyznačují se ideální, rovnoměrnou světelností a také vyšší barevnou saturací, případně výraznější tonalitou. Snímky jsou často tak stylizované, že je lze v obecné rovině charakterizovat jako umělejší. Tento druh nepřirozené estetiky pak queer zkušenost značně redukuje – v kontextu těchto obrazů se stává v podstatě jenom otázkou přitažlivosti mezi osobami stejného pohlaví. Nehledě na to, že fotografie repetitivním užitím duhových motivů queer lidi vyřazují

z každodennosti. Duhové motivy pak absentují pouze u dvou fotografií. Společným atributem u fotografií je také výrazná emoce. Snímky zastoupené v této skupině zobrazují zamýšlenou ženu ve svetr s duhovým motivem (*Obrázek č.86*), dva muže upřeně se dívající na sebe s duhovými motivy na tvářích (*Obrázek č. 69*), stejnopohlavní novomanžele v hravé póze (*Obrázek č.79*), líbající se lesbický pár v otevřené přírodě (*Obrázek č.57*) a dívku, která místo sebe vidí při pohledu do zrcadla chlapce (*Obrázek č. 94*).

### **3. Realita**

Na snímcích v této kategorii absentují (výraznější) duhové motivy – zasazují queer lidi a queer tematiku mimo pride a do kontextu jiných reálných situací. Není zde patrný akcent na jinakost. Mezi snímky zařazené do této skupiny patří fotografie potyčky na demonstraci (*Obrázek č. 38*) a také zobrazení dvou mužů s transparenty na blížě nespecifikovatelném shromáždění (*Obrázek č. 43*). Tato širší kontextualizace queer životů není tak reduktivní – queer život není omezen pouze na projevy sexuality a stejnopohlavní náklonnosti. Nehledě na to, že oproti stylizovaným ilustračním fotografiím odkazují tyto snímky k reálným událostem a jsou zasazeny do reálných kulís.

### **4. Queer gaze**

Jako nejméně stereotypní můžeme považovat například fotografii stejnopohlavního páru vycházejícího z volební místnosti (*Obrázek č. 52*), případně snímek dotýkajících se rukou (*Obrázek č. 59*). Zde absentují duhové motivy, kontext pridu i narativ sexualizace. Koncept queer gaze lze v širším kontextu chápat tak jaké strategii, která narušuje hegemonickou vizualitu, svým vyzněním narušuje binaritu genderu a sexuality, a to třeba skrze hru a experiment (Halberstam, 2012, 2013). Tento koncept lze nejlépe aplikovat na fotografii skupiny tří lidí s výrazným make-upem (*Obrázek č. 92*), kteří si díky stylizaci „prohodili“ mužský a ženský gender a také tradiční genderové role nevěsty a ženicha. Binaritu genderu narušuje také fotografie rukou, u nichž nejsou patrné žádné motivy, ani znaky, které by výrazněji konotovaly gender nebo sexualitu. Na druhou stranu, například u fotografie skupiny s výrazným make-upem v rámci pridu není předpoklad queer gaze zcela naplněn, a sice kvůli povaze interaktivního významu a také zasazení do kontextu pridu. Zde se vybízí otázka, jestli je vůbec queer gaze v tomto smyslu uskutečnitelný v kontextu zpravodajství, potažmo fotožurnalismu.

Závěrem tak lze konstatovat, že vybraná média na fotografiích ve zkoumaném vzorku prezentují částečně diverzifikovaný obraz queer lidí a queer tematiky. „Menšinová“ témata jsou zastoupena stále minoritně. Pozitivní trend odpovídá tomu, k čemu došli a co předestřeli také Sloboda (2013), Picková (2018) nebo Šudřich (2014). Zároveň je nutné podotknout, že k této diverzifikaci došlo nejspíše kvůli tomu, že média reflektovala určitou politickou agendu – tj. projednávání stejnopohlavního manželství nebo rozhodnutí Ústavního soudu ve věci kastrace trans lidí. I nadále ale převažují hegemonické postupy.

### **VO3: Pomocí jakých znaků jsou přítomná témata a narativy konstruovány?**

Cílem třetí výzkumné je otázky je popsat znaky a komunikační strategie, skrze něž jsou přítomná témata a narativy konstruovány. Autor v této sekci také nabízí přehled skrytých významů obsažených ve snímcích. Tyto skryté významy pak mohou vytvářet prostor pro komplexnější konotace, dalo by se uvažovat v barthesovském (2018) pojetí o mýtech. Jinými slovy – jaké širší narativy mohou implikovat zkoumané fotografie, hlavně jsou-li použity bez patričního kontextu, například vysvětlujícího a rozšiřujícího textu?

Značná část fotografií zobrazuje pride, potažmo Prague Pride a závěrečný průvod. Snímky jako takové nemusí zkreslovat realitu. Průvod je ze svojí podstaty barevný, živý a připomíná karneval. A to právě i skrze akcent na barvy, užití duhových motivů nebo kostýmů. Na druhou stranu, pride je zobrazován jako masová akce, a to hlavně skrze specifické užití interaktivních významů. Jmenovitě jde o záběr typu celek nebo nabízející se snímek. Reprezentativní významy se vztahují k akci tohoto typu – masa například někam pochoduje, „proudí“. Zobrazení aktéři a aktérky jsou tak zbaveni své autonomie a subjektivity, pride se stává jakýmsi synonymem pro queer životy – a to navzdory tomu, že se jedná o ojedinelou akci. Queer život je tak redukován na jednu konkrétní akci. Pokud odhlédneme od pridu jako takového, ale zůstaneme na úrovni zobrazování queer lidí a queer zkušenosti skrze duhové motivy, nejčastěji duhové vlajky, pak zde také dochází k určité redukci queer zkušenosti. Na takových fotografiích zároveň nejsou často ani zastoupeni lidští aktéři a aktérky. Vlajka se v tu chvíli stává prostorem pro projekci názorů diváka či divačky. Pokud je lidský aktér přítomný, je skrze reprezentativní význam spjat s duhovou vlajkou – mává s ní, případně je do ní „oděn“. Zobrazený člověk se pak stává „rozšířením“ názorů, které má daný člověk a které mu evokuje duhová, případně trans vlajka. Jakkoliv si

je autor vědom toho, že je motiv vlajky, i svojí barevností a právě „dějem“, z fotografického hlediska atraktivní, shledává zde další strategii určité redukce queer zkušenosti.

Bezpochyby nejzajímavější z hlediska konstrukce významů jsou fotografie, které vznikly s největší pravděpodobností jako a priori ilustrační, a to ještě v kontextu fotobanky. Takové snímky se často vyznačují nižší modalitou – například velmi vyváženou světelností (skoro až ateliérovou), někdy i mírnou přexpozicí nebo vysokou barevnou saturací či specifickou tonalitou. Nehledě na to, že jsou tyto snímky kompozičně vystavěny dokonale. Je zde také patrná velká expresivita zobrazených emocí. Jinými slovy, tyto fotografie působí uměle, někdy až „přehnaně“. Dalo by se také říct, že tyto fotografie mají určité atributy spjaté s reklamní fotografií (Kobré, 2008). Tyto snímky často akcentují právě narativ sexualizace – lidé se objímají nebo líbají. Fotografie tak redukuje queer zkušenost pouze na sexuální přitažlivost, a to ještě vůči člověku stejného pohlaví. Nehledě na to, že již zmíněná výrazná expresivita, konkrétně pozitivita, může navozovat zdání bezproblémového života queer lidí. V Česku přitom roste předsudečné násilí vůči queer lidem (Pitoňák a Macháčková, 2023). Analogicky můžeme tímto způsobem hovořit o scénách zobrazujících svatby, které ale ještě nejsou v Česku pro páry stejného pohlaví dostupné. Pozoruhodná je také volba aktérů a akterek – jsou to většinou podobně vypadající lidé. Muži jsou si na zkoumaných fotografiích podobní, mají podobné tělesné typy, stejné účesy nebo úpravu vousů. Tento aspekt také amplifikuje popisovanou umělost. I když se ilustrační snímky nejspíše snaží svojí líbivou stylizací „zavděčit“ divákovi či divačce, může tento způsob vizuální reprezentace působit nepatřičně. Užití ilustračních snímků zároveň může navozovat zdání, že se jedná o „v reálném světě“ nezachytitelný úkaz, pro který musíme vytvořit inscenovanou situaci. Co se týče emocí, na opačném konci tohoto spektra se nachází fotografie zobrazující negativní emoce. Ty jsou opět umocněny specifickou světelností nebo tonalitou.

Za pozornost stojí také fotografie zobrazující genderovou dysforii. Částečně na ni můžeme vztáhnout některé atributy týkající se povahy ilustrační fotografie z fotobanky, hlavně onu nepřirozenost. Zároveň vystavění snímků, například toho, kdy dívka vidí v zrcadle chlapce (*Obrázek č. 94*), může implikovat to, že trans zkušenost je takto binární, „jednoduchá“ a přímočará. V tomto konkrétním případě i to, že genderový nesoulad řeší pouze zmatené děti, nikoliv dospělí lidé.

Jak je patrné, některé znaky, a tím pádem i čtení, které tyto znaky případně podporují, mohou být značně ambivalentní povahy. Záleží tedy na osobním přesvědčení diváka nebo

divačky. Na tento fenomén poukazuje například (Hall, 1985) při svém výkladu preferovaného, dohodnutého, či opozitního čtení, případně Dyer (2013), který tyto kategorie rozšiřuje o negativní a pozitivní čtení.

Lze konstatovat, že zkoumané fotografie stále využívají a amplifikují takové znaky, které podporují zobrazování queer člověka jako někoho, kdo chodí na speciální akce a kdo se potýká se speciálními problémy. V konečném důsledku je tak queer člověk do určité míry konstruován jako „Druhý“ (Hall, 2013). V určitém opozitu pak stojí fotografie, které queer člověka nepřírozeně zobrazují ve zdánlivě přirozených situacích. Pro autora se v tuto chvíli stává podnětným koncept homonormativity (Halperin, 2012). Ten upozorňuje na to, že někdy se queer lidé a queer reprezentace uchylují k tomu, aby „působili neškodně“ pro většinovou společnost. To znamená, že se například chovají nebo oblékají konvenčně a nevýrazně. Jakkoliv to není předmětem této diplomové práce, výzvou pro queer reprezentaci je bezpochyby to, jak upozorňovat na specifika queer zkušenosti, nevyužívat k tomu stereotypy, a přitom neupadnout právě již do zmíněné homonormativity.

#### **VO4: Jak přemýšlejí profesionálové a profesionálky v českém fotožurnalismu o vizuální reprezentaci queer lidí a témat? Využívají hegemonické, nebo kontrahegemonické postupy?**

Tato část diskuse se skrze poslední výzkumnou otázku snaží zjistit, jak o vizuální reprezentaci queer lidí a queer témat přemýšlejí profesionálové a profesionálky v českém fotožurnalismu. Zároveň chce vyhodnotit, jestli využívají hegemonické, nebo kontrahegemonické postupy.

Pro autora se jevílo jako podnětné zjistit, s jakými mentálními reprezentacemi (Hall, 2013) v kontextu obrazů v českých médiích pracují zvolení respondenti a respondentky. Nejčastěji se komunikačním partnerům a partnerkám vybavuje pride, duhové motivy, vlajky, případně barevné kostýmy a extravagantní projevy v průvodu nebo „bizáry“, jak je sami nazývají. To odpovídá tvrzení, že pride je nejviditelnější a nejsilnější iniciativou LGBTQ+ hnutí a tomu, že k pridu přistupují účastníci a účastnice jako k určitému symbolickému divadlu (Ammaturo, 2016). Je tedy vcelku logické, že se v kontextu reprezentace stává pride zástupným (Mirzoeff, 2015) pro queer tematiku. Mezi další motivy nebo typy snímků patří například tělo nebo ilustrační fotografie z fotobank zobrazující zamilovaný pár.



Většinově mají respondenti a respondentky zkušenost s fotografováním queer tematiky právě skrze pride. Ten popisují jako fotograficky vděčnou událost. Akcentují pozitivní atmosféru, zajímavé kostýmy, make-up a určitou „ujetost“ – tato „jinakost“ je tedy pro ně atraktivní (Hall, 2013), a to v i kontextu vizuality. Na druhou stranu si také uvědomují, že reprezentace skrze pridy má své limity. Pride se totiž může stát jakýmsi mluvčím (Mirzoeff, 2015) queer lidí, přitom ne všichni queer lidé chodí na pride a ne všichni účastníci a účastnice pridu jsou queer. Zároveň je pochod hrlosti svým způsobem specifický, neboť jeho dílčí části mohou připomínat karneval. O něco méně „problematické“ je pro komunikační partnery a partnerky asociace queer tematiky s duhový motivy, případně vlajkou, jakkoliv mezi některými také panuje názor, že je tento způsob reprezentace (hlavně skrze fotografie osamocených vlajek) také omezující a reduktivní. Část respondentů se shoduje na tom, že repetitivní zobrazování queer tematiky skrze pride a duhové motivy může do určité míry podněcovat i nenávisť, a mít tak dopady na reálné životy reálných lidí (Dyer, 2013), případně operovat jako apologie nenávisti (Pickering, 2001).

V kontextu těchto výpovědí tedy vyvstává otázka, jak s touto situací naložit. Jeden z respondentů předkládá domněnku, že bez těchto „barevných“ specifíků nemusí být queer tematika mediálně zajímavá. Jiní se ale například rozhodli pridy v českém kontextu převážně nezobrazovat. Další respondentka by například fotografovala na pridu jiné motivy. Pokud se ale většinově komunikační partneři a partnerky vyjadřují k tomu, jestli by nafotily pride odlišně, většinou se tyto úvahy týkají formálních aspektů fotografie nebo logistiky fotografování.

Obecně ale mezi respondenty a respondentkami převažuje přístup, který lze popsat jako „střední cestu“. V případě pridu se snaží akcentovat pozitivní motivy, reportáže stavět vyváženě, nechtějí ale zastírat realitu těchto akcí a například nezobrazovat lidi, kteří se prezentují nekonvenčně. Zároveň se zde projevuje osobní názor respondentů – například to, že queer lidem nechtějí svojí prací údajně ublížit. Na druhou stranu, provedené rozhovory implikují, že je zobrazování skrze pride a duhové motivy natolik ustálené, že je obtížné si bez rozsáhlejší úvahy představit alternativy. Jak někteří konstatují, fotožurnalismus, potažmo čtení ze strany čtenářů a čtenářek, funguje na stereotypech. Bez nich jsou obrazy často špatně čitelné. V tom se shodují s Pickeringem (2001) nebo Hallem (2013), kteří tvrdí, že stereotypy jsou do určité míry zapotřebí pro organizaci světa kolem nás. Bez těchto stereotypů by zároveň bylo těžké queer člověka „poznat“. Zde rezonuje Dyerovo (2013) tvrzení, že při zobrazování queer lidí se zobrazuje „něco“, co není vidět – k dispozici je

pouze ustálená a kulturně podmíněná abeceda znaků queer lidí. Pokud se ale respondenti a respondentky queer tematice věnují i mimo pride, je tomu většinou tak skrze konkrétní příběhy – ústředním žánrem se tak stávají portréty, které respondenti koncipují velmi minimalisticky, a sice tak, aby snímky zbytečně neakcentovaly querness, pakliže není v daném kontextu důležitá.

Jedním z nejpodnětnějších okruhů byly pro autora úvahy nad užíváním ilustračních fotografií, a to hlavně těch inscenovaných z fotobank. Značná část respondentů a respondentek se vůči těmto fotografiím vymezuje – vyjadřují se skoro až s despektem. Vadí jim umělost těchto fotografií, výrazná postprodukce nebo to, že zobrazení lidé jsou herci. Zde se shodují s Kobrem (2008), který ilustrační fotografie považuje za žánr částečně vycházející z reklamní fotografie. Frosh (2003) pak tvrdí, že komerční ilustrační fotografie z fotobank operují hlavně v symbolické, nikoliv autentické rovině – oproti například dokumentární fotografii. Stejně tak upozorňuje na stylizaci scény a výraznou postprodukci.

Ilustrační snímky amplifikují stereotypy, protože potřebují být čitelné – jedna z respondentek o nich hovoří jako o „neutrální zkratce“. Část z dotazovaných se shoduje v tom, že ilustrační fotografie v této podobě snižují vizuální gramotnost recipientů a recipientek mediálních obsahů. Podle dalších zase výrazné stereotypní motivy mohou podněcovat negativní reakce u čtenářů a čtenářek. Zajímavá situace nastala v momentě, kdy se část respondentů a respondentek vymezovala vůči „očividně“ inscenovaným snímkům, a například „nadbytečnosti“ duhových motivů, druhá část (a někdy i ti samí respondenti) zároveň byla „zmatená“ z fotografií, kde tyto znaky absentovaly. Poměrně pozitivní odezvu si zasloužil u některých respondentů a respondentek snímek detailu rukou, kde absentovaly nejen queer znaky, ale také třeba výraznější znaky pro určení genderu.

Ilustrace, pakliže jsou tvořeny v rámci redakční práce, by měly být dle části respondentů anonymní. Anonymita je ale například právě to, co kritizuje Výbor pro menšiny (Vláda ČR, 2011) – a sice kvůli tomu, že obrazový doprovod, ve kterém není lidem vidět například do tváře, činí z odlišné sexuální orientace nebo genderové identity něco tabuizovaného.

Nutno podotknout, že se respondenti a respondentky někdy i zdráhali odkazovat ke konkrétním fotografiím, ale také o nich hovořit v obecnosti – naprosto zásadní pro určení vhodnosti ilustrační fotografie je pro ně totiž kontext. Podle nich zároveň záleží na tom, jaký mají recipienti a recipientky sdělení na queer lidi názor. Rezonuje zde tedy opět Hallova (2013) a Dyerova (2013) teorie dekodování mediálních sdělení.

Z dosavadních poznatků je patrné, že se komunikační partneři a partnerky většinou shodují na tom, že určité stereotypy při zobrazování queer lidí existují. Často takové praktiky označují jako nevhodné. Na druhou stranu, upozorňují také na praktické aspekty fungování médií, kterými se v českém kontextu zabývá například Lábová (2023). Respondenti a respondentky uvádějí, že na podrobné úvahy nad vhodností fotografií není čas, fotografie podle nich zároveň někdy vybírají lidé, kteří nemají zkušenosti s vizuální žurnalistikou. Na vině vidí také ekonomické důvody. Většinou jsou komunikační partneři a partnerky vůči těmto argumentům shovívaví a chápaví. Často konstatují, že taková situace sice není ideální, je to ale realita současných médií.

Inspirativní debatou byla bezpochyby také ta o předchozí zkušenosti se zobrazováním queer lidí, o znalosti queer tematiky, případně o zastoupení queer perspektivy ve fotožurnalismu. Z výpovědí je patrné, že s reprezentací queer tematiky je spjatá specifická forma vědění, hlavně co se týče možných diverzních manifestací genderových identit a sexuálních orientací. Jeden z respondentů poukazuje na to, že se v queer tematice vyznají spíše mladší lidé. Respondenti a respondentky se každopádně neshodnou na tom, jestli je tato znalost kruciólní pro pokrývání LGBTQ+ tematiky. Na jedné straně lze chápat tuto zkušenost jako výhodu, pro jiné zase není důležitým vodítkem. Pakliže vyměníme znalost za souznění nebo náklonnost, může být tato skutečnost podle jednoho z respondentů dokonce problematická, a sice kvůli tomu, že daný žurnalista nebude k tématu přistupovat objektivně nebo kriticky. Ve výpovědích rezonuje také určitý generační aspekt. Podle některých komunikačních partnerů a partnerek vyhledávají queer témata mladší kolegyně a kolegové. Jeden z respondentů upozorňuje na potenciálně nekritický, možná až aktivistický přístup. S tím ale nesouhlasí někteří mladší respondenti a respondentky. Většinou se ale komunikační partneři a partnerky shodují na tom, že queer perspektiva, respektive to, že tuto tematikou budou zpracovávat sami queer lidé může být přínosná, tento parametr byl ale neměl převážet. To, že queer lidé ale budou působit v českém fotožurnalismu, může přinést jiný pohled na zpracovávání problematiky. Rezonuje zde tak pojetí určitého insideru, tedy pohledu lidí, kteří daná témata žijí ve svých každodenních životech a kteří mohou přinést novou perspektivu. Teoreticky lze uvažovat o velmi zjednodušené formě queer gaze – to, že queer lidé vytvářejí obsahy, samo o sobě ale nenaplňuje plnou podstatu queer gaze.

Závěrem lze konstatovat, že ve výpovědích respondentů a respondentek sice rezonují hegemonické postupy, převažují ale ty kontrahegemonické. Jakkoliv sami přiznávají, že někdy stereotypy sami reprodukují a upozorňují na jejich nutnost, zároveň je ale popisují,

pracují s nimi, případně se vůči nim vymezují. Zároveň poukazují na širší a komplexnější fungování současného fotožurnalismu, který ze své strukturální podstaty může podporovat užívání hegemónických postupů.

## Závěr

Tato diplomová práce se zabývala vizuální reprezentací queer lidí a témat v českých médiích. Primárním cílem autora bylo prozkoumat, jak k zobrazování queer lidí přistupuje současný český fotožurnalismus. K tomu posloužily ilustrační fotografie publikované v letech 2022, 2023 a v první polovině roku 2024 ve vybraných českých médiích, jmenovitě šlo o Seznam Zprávy, iRozhlas, Refresher a Alarm. Jednotlivá média byla vybrána tak, aby se lišila z hlediska ideologického zaměření, ale také cílového publika. Vybrané snímky pak posloužily jako podklad pro fotoelicitanční rozhovory, které se staly jádrem analýzy. Jejich cílem pak bylo zevrubně popsat, jak o reprezentaci queer lidí a queer témat přemýšlejí jednotliví profesionálové a profesionálky, kteří pracují v současném českém fotožurnalismu. Konkrétně autor vedl rozhovory se čtyřmi fotografy, dvěma fotografkami, jedním fotoeditorem a třemi fotoeditorkami. Respondenti a respondentky pracují v redakcích soukromých médiích (internetové médium, deník, týdeník), ale také ve veřejnoprávních médiích. Jedna z respondentek se navíc ve své autorské tvorbě dlouhodobě věnuje queer tematice. Hlavní část práce tak byla analýza výpovědí těchto komunikačních partnerů a partnerek.

Teoretická část práce vymezila základní teoretická východiska, tj. ideologii, její vztah k médiím a kulturnímu průmyslu, hegemonii, proces reprezentace v jeho obecnosti, reprezentaci queer lidí a pak také dílčí manifestace takzvaného podmíněného pohledu neboli gaze (male gaze, female gaze, queer gaze). V analytické části byla na dataset zkoumaných ilustračních fotografií aplikována tematická analýza. Sociálně-sémiotická analýza pak popsala skryté významy 16 fotografií, které autor vybral jako reprezentativní pro každou z tematických kategorií. V neposlední řadě také autor pojmenoval, shrnul a interpretoval jednotlivé poznatky získané z rozhovorů vedených nad vybranými fotografiemi.

V rámci výzkumu došlo k následujícím zjištěním. Zkoumané ilustrační fotografie předkládají částečně diverzifikovaný obraz queer lidí a queer témat. Přesto převažují motivy pridu, duhových, potažmo trans vlajek, a také sexualizace párů stejného pohlaví. Ty se tak mohou stávat stereotypy. K autorově překvapení nebyly zastoupeny fotografie, které by byly dehonestující nebo pobuřující. Nečekaným zjištěním bylo, že ilustrační fotografie, převážně ty inscenované z produkce fotobank, zobrazují queer člověka často jako, možná až nepřirozeně, šťastného. Toto vyznění amplifikují partikulární technické kódy, specifická modalita a nereálná estetika. Zde autor vidí potenciál pro konstituci nového stereotypu, který

nahrazuje obraz smutných nebo promiskuitních queer lidí, o nichž pojednávají některé představené výzkumy. V obecnosti lze tvrdit, že člověk s menšinovou sexuální orientací nebo genderovou identitou je stále prezentován jako frekventant ojedinelých akcí (pride) a jako člověk se specifickými problémy. Nadále tak převažují komunikační strategie stereotypizace, tedy hegemonické postupy. Queer gaze jakožto kontrahegemonický nástroj je zastoupen minimálně. Autor nicméně polemizuje nad tím, jestli je queer gaze, jak byl představen v kontextu této diplomové práce, aplikovatelný na fotožurnalistickou produkci.

Profesionálové profesionálky aktivní v českém fotožurnalismu, kteří se zúčastnili tohoto výzkumu, jsou si představených hegemonických praktik vědomi. Během rozhovorů se nicméně ukázalo, že je tento způsob zobrazování queer lidí natolik ustálený, že je často náročné si imaginovat jeho alternativy. Mezi respondenty a respondentkami rezonoval přístup určité „střední cesty“. Fotografie spadající do této kategorie by například nepracovaly s konvenčními queer motivy, například duhovou vlajkou. Podnětnou debatu vyvolal také fenomén ilustračních fotografií, které produkují fotobanky a které jsou často inscenované. Takové snímky značná část respondentů a respondentek hodnotila negativně, a sice kvůli jejich nereálnosti. V rozhovorech se projevil také určitý generační aspekt – queer témata mohou být chápána jako mladá, alternativní a jejich určité podoby zpracování dokonce aktivistické. Stejně tak bylo zajímavé hovořit o objektivitě ve fotožurnalismu a o tom, co znamená být objektivní při zobrazování marginalizovaných skupin. V opozitu proti sobě stojí názory, z nichž jeden zdůrazňuje odstup a kritický přístup, druhý se vůči tomu prvnímu vymezuje. Jak již bylo řečeno, respondenti a respondentky jsou si hegemonických praktik vědomi, částečně je reprodukují, zároveň se je někteří snaží aktivně nabourávat – na druhou stranu, bez výjimky upozorňují na produkční limity, zejména nedostatek časových a finančních kapacit v českých médiích, které tyto snahy omezují.

V této části by chtěl autor upozornit na některé limity, se kterými se potýkal během výzkumu. Pro komplexnější pochopení narativů, které předávají zkoumané fotografie, by bylo bezpochyby důležité analyzovat i přidružené texty, a to například s pomocí diskurzivní analýzy. Fotografie byly nicméně analyzovány s tím, že budou sloužit jako podklad pro fotoelicitální rozhovory. Zvolené techniky tak byly uzpůsobeny tomu, aby z dílčích závěrů vzešla potenciální témata právě pro již zmíněné rozhovory. A to i s ohledem na to, že v českém, ale částečně i v zahraničním kontextu schází literatura a výzkumy, které by se specificky zabývaly nefikčními obrazy zobrazujícími queer lidi a témata. Dalším z limitů je bezpochyby způsob výběru respondentů a respondentek. Autor zvolil techniku sněhové

koule (Hendl, 2016; Bryman, 2012), která je legitimní a často užívanou technikou při vedení rozhovorů. Na druhou stranu, autor si je vědom toho, že by výzkum mohl nabýt na validitě, pokud by se mu podařilo zkontaktovat a provést rozhovory s profesionály a profesionálkami z vícero druhů médií a s rozdílnými zkušenostmi. Autor ale neměl k dispozici výběrový rámec pro populaci. Na druhou stranu, cílem této diplomové práce bylo přinést poznatky z expertního pole. Výstupem zároveň neměly být zobecnitelné závěry, ale zevrubný popis toho, jak o zobrazování queer tematiky přemýšlí čeští profesionálové a profesionálky v českém fotožurnalismu. Navzdory představeným limitům došlo k teoretické saturaci. V jednotlivých rozhovorech se postupem času začala dílčí témata opakovat. Autor bych chtěl zároveň upozornit na celkovou náročnost vedení fotoelicitančních rozhovorů. Ty jsou z autorovy zkušenosti velmi dynamické a nepředvídatelné – tedy poměrně náročné na moderaci. I tak ale konstatuje, že přítomnost fotografií byla produktivní a přínosná.

Jak již bylo zmíněno, korpus výzkumů zabývajících se reprezentací queer lidí a queer témat v nefikčních obsazích, potažmo obrazech je velmi malý. Pokud takové studie existují, nezabývají se zákonitostmi produkce obrazů. S ohledem na tuto skutečnost pokládá autor předloženou diplomovou práci za přínosnou. Zároveň ji považuje v českém prostředí za určitou pilotní studii, na kterou lze navázat dalšími výzkumy zabývajících se například vizualitou akcí typu pride nebo fenoménem ilustračních fotografií z produkce fotobank.

Předložená diplomová práce ilustruje to, jaké příležitosti, ale také limity existují v souvislosti s reprezentací queer lidí a queer témat. Jedná se o téma nebývale komplexní, které vyžaduje i v současné době podrobnou debatu. I proto autora těší, že profesionálové a profesionálky aktivní v českém fotožurnalismu, přinejmenším ti, kteří se zúčastnili tohoto výzkumu, jsou si těchto aspektů vědomi a většinou s nimi aktivně pracují. Jedině tak totiž mohou vznikat *zodpovědné reprezentace* (Mitchell, 2016), tedy obrazy, které nejen věrně *odpovídají* skutečnosti, ale zároveň se jí *zodpovídají*. A jediné tak se z „*přehledky urážek*“ (Dyer, 2013, s. 1) stanou reprezentace, které spravedlivě zobrazují marginalizované lidi.

## Summary

This thesis dealt with the visual representation of queer people and issues in Czech media. Author's primary goal was to explore how contemporary Czech photojournalism approaches the representation of queer people. For the purpose of the research, illustrative photographs published in 2022, 2023 and the first half of 2024 in selected Czech media, namely Seznam Zprávy, iRozhlas, Refresher and Alarm, were analyzed. The individual media outlets were chosen to differ in terms of their ideological focus, but also in terms of their target audience. The selected images were then used as the basis for photoelicitation interviews, which became the core of the analysis. Their aim was to describe in detail how professionals working in contemporary Czech photojournalism think about the representation of queer people and queer issues. Specifically, the author interviewed four male photographers, two female photographers, one male photo editor and three female photo editors. The interviewed professionals work in newsrooms of private media (internet media, daily, weekly), but also in public media. In addition, one of the respondents has long been working with queer issues. The core of the thesis was the analysis of the statements of these communication partners.

The theoretical part of the thesis defined the basic theoretical background, i.e. ideology, its relation to the media and the cultural industry, hegemony, the process of representation in general, the representation of queer people and then also the manifestations of the so-called gaze (male gaze, female gaze, queer gaze). In the analytical part, thematic analysis was applied to the dataset of illustrative photographs. Socio-semiotic analysis then described the hidden meanings of the 16 photographs selected by the author as representative of each of the thematic categories. Last but not least, the author also named, summarized and interpreted the individual findings obtained from the interviews.

The following findings emerged from the research. The illustrative photographs which were analysed present a partially diversified picture of queer people and queer themes. Nevertheless, the motifs of pride, rainbows and trans flags prevail, as well as the sexualization of same-sex couples. These can thus become stereotypes. To author's surprise, photographs that were dehumanizing or inflammatory were not represented. An unexpected finding was that the illustrative photographs, mostly those staged by photo banks, often portray queer people as, perhaps unnaturally, happy. This appearance is amplified by particularistic technical codes, specific modalities and unrealistic aesthetics. Here the author



sees the potential for the constitution of a new stereotype that replaces the image of sad or promiscuous queer people discussed in some of the research presented. In general, it can be argued that a person with a minority sexual orientation or gender identity is still presented as an attendee of special events (pride) and as a person with specific problems. Thus, communication strategies of stereotyping, that is of hegemonic practices, continue to prevail. Queer gaze as a counter-hegemonic tool is represented minimally. However, this author questions whether queer gaze, as presented in the context of this thesis, is applicable to photojournalistic production.

The professionals active in Czech photojournalism who participated in this research are aware of the hegemonic practices presented. However, during the interviews it became clear that this way of portraying queer people is so established that it is difficult to imagine alternatives. A kind of 'middle ground' approach resonated amongst the interviewees. For example, photographs falling into this category would omit conventional queer motifs such as the rainbow flag. The phenomenon of illustrative photographs produced by photo banks, which are often staged, also sparked a stimulating debate. Such pictures were viewed negatively by a significant number of respondents because of their unrealistic nature. A certain generational aspect was also evident in the interviews - queer topics can be seen as young, alternative and certain forms of approaches can even be viewed as activist. Similarly, it was interesting to talk about objectivity in photojournalism and what it means to be objective when portraying marginalized groups. There are two opposing views, one of which emphasizes distance and a critical approach, while the other defines itself against the former. As already mentioned, the respondents are aware of hegemonic practices, reproduce them to some extent, while some actively try to subvert them - on the other hand, without exception, they point to production limits, especially the lack of time and finances in the Czech media, which restrict these efforts.

The corpus of research dealing with the representation of queer people and queer issues in non-fictional media contents, and primarily images, is very small. If such studies exist, they do not address image production. In view of this fact, the author considers the submitted thesis to be a useful one. At the same time, the author of the research proposes to build on the findings of the study with further research that would deal with the visibility of pride events or the phenomenon of illustrative photographs from photo banks.

The present thesis illustrates what opportunities, but also limits, exist in relation to the representation of queer people and queer issues. It is an unprecedentedly complex topic

that requires detailed debate even in the present day. That is why the author is pleased that professionals active in Czech photojournalism, at least those who participated in this research, are aware of these aspects and are actively working with them. This is the only way to produce *responsible representations* (Mitchell, 2016), i.e. images that are not only faithful to reality but also accountable to it. This is the only way to turn a "*parade of insults*" (Dyer, 2013, p. 1) into representations that do justice to marginalized people.

## Použitá literatura

ADORNO, Theodor W. a RABINBACH, Anson G. Culture Industry Reconsidered. *New German Critique*. 1975, 6, s. 12–19. Dostupné z <https://doi.org/10.2307/487650>.

ADORNO, Theodor W.; HAUSER, Michael a VÁŇA, Milan. *Schéma masové kultury*. Praha: OIKOYMENH, 2009a. ISBN 978-80-7298-406-0.

ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max; HAUSER, Michael a VÁŇA, Milan. *Dialektika osvícenství: filosofické fragmenty*. Praha: OIKOYMENH, 2009b. ISBN 978-80-7298-267-7.

ALTHUSSER, Louis et al. *On the reproduction of capitalism: ideology and ideological state apparatuses*. London: Verso, 2014. ISBN 978-1-78168-164-0.

ARRUZZA, Cinzia; BHATTACHARYA, Tithi a FRASER, Nancy. *Feminism for the 99 Percent: A Manifesto*. London: Verso, 2019. ISBN 978-1-78873-442-4.

BARKER, Chris; REIFOVÁ, Irena; GILLÁROVÁ, Kateřina a POSPÍŠIL, Michael. *Slovník kulturních studií*. Praha: Portál, 2006. ISBN 80-7367-099-2.

BARKER, Chris. *The SAGE Dictionary of Cultural Studies*. London: SAGE Publications, Limited, 2004. ISBN 0761973419. Dostupné z: <https://doi.org/10.4135/9781446221280>.

BARTHES, Roland a FULKA, Josef. *Mytologie*. Třetí vydání v českém jazyce. Praha: Dokořán, 2018. ISBN 978-80-7363-888-7.

BARTHES, Roland. Rhetoric of the Image. In *Image – Music – Text*. 1. vyd. Londýn: Fontana Press, 1977. ISBN 0-00-686135-0.

BATES, R. Thomas. Gramsci and the Theory of Hegemony. *Journal of the History of Ideas*. 1975, 36(2), s. 351–66. Dostupné z: <https://doi.org/10.2307/2708933>.

BAUDRILLARD, Jean. *Simulacra and simulation*. Michigan: University of Michigan Press, 1994. ISBN 978-0-472-06521-9.

BENJAMIN, W. Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti In: Dílo a jeho zdroj. Praha: Odeon, 1979. BENJAMIN, Walter; SAUDKOVÁ, Věra; STRÍTECKÝ, Jaroslav a GREBENÍČKOVÁ, Růžena. *Dílo a jeho zdroj*. Praha: Odeon, 1979.

BERGER, John. *Způsoby vidění*. V Praze: Labyrint, 2016. ISBN 978-80-87260-78-4.

BERGER, Peter L. a LUCKMANN, Thomas. *Sociální konstrukce reality: pojednání o sociologii vědění*. Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury, 1999. ISBN 8085959461.

BOSWELL, John Eastburn a BRAY, Alan. Homosexuality in Renaissance England. Online. *The American Historical Review*. 1984, 89(2), s. 421-422. ISSN 0002-8762. Dostupné z: <https://doi.org/10.2307/1862588>.

BOURDIEU, Pierre. *The logic of practice*. Stanford: Stanford University Press, 1990. ISBN 0-8047-2011-8.

BRAUN, Virginia a CLARKE, Victoria. Using thematic analysis in psychology. *Qualitative research in psychology*. 2006, roč. 3, č. 2, s. 77-101. ISSN 1478-0887. Dostupné z: <https://doi.org/10.1191/1478088706qp063oa>.

BRYMAN, Alan. *Social research methods*. Fourth edition. Oxford: Oxford University Press, 2012. ISBN 978-0-19-958805-3.

BURSTON, Paul, RICHARDSON, Colin. *A Queer Romance: Lesbians, gay men and popular culture*. London: Routledge, 1995 ISBN 9780415096188.

BURZOVÁ, Petra; HIRT, Tomáš a LUPTÁK, Ľubomír. *Vizuální antropologie: klíčové studie a texty*. Vyd. 1. Západočeská univerzita v Plzni. Filozofická fakulta. Katedra antropologie, 2015. ISBN 978-80-261-0473-5.

BUTLER, Judith. *Gender Trouble*. Routledge Classics. London, England: Routledge, 2006. ISBN 0-415-38955-0.

CREEBER, Glen. *Serial television: big drama on the small screen*. London: BFI, 2004. ISBN 1-84457-021-5.

CVVM. *Postoje veřejnosti k právům homosexuálů – duben/květen 2023*. Online. 2023. Dostupné z: <https://cvvm.soc.cas.cz/cz/tiskove-zpravy/ostatni/vztahy-a-zivotni-postoje/5685-postoje-verejnosti-k-pravam-homosexualu-duben-kveten-2023> [cit. 2024-04-01].

ČTK. Prezident Pavel podepsal novelu partnerství pro stejnopohlavní páry. Bude platit od roku 2025. Online. *IRozhlas.cz*. 2024. Dostupné z: [https://www.irozhlas.cz/zpravy-domov/prezident-pavel-podepsal-novelu-partnerstvi-pro-stejnopohlavni-pary-bude-platit\\_2404291403\\_kma](https://www.irozhlas.cz/zpravy-domov/prezident-pavel-podepsal-novelu-partnerstvi-pro-stejnopohlavni-pary-bude-platit_2404291403_kma). [cit. 2024-05-10].

DE LAURETIS, Teresa. Queer Theory: Lesbian and Gay Sexualities *An Introduction. differences*. 1991, 3(2), iii–xviii. Dostupné z: <https://doi.org/10.1215/10407391-3-2-iii>

DEVITT, Rachel. ‘Keep the best of you, “do” the rest of you’: passing, ambivalence and keeping queer time in gender performative negotiations of popular music. Online. *Popular music*. 2013, roč. 32, č. 3, s. 427-449. ISSN 0261-1430. Dostupné z: <https://doi.org/10.1017/S0261143013000305>. [cit. 2024-07-04].

DOTY, Alexander. *Making things perfectly queer: interpreting mass*. Minneapolis: University of Minnesota, 1993. ISBN 0-8166-2244-2.

DYER, Richard. *The Matter of Images: Essays on representations*. United Kingdom: Taylor & Francis Group, 2002. ISBN 0415254949.

EDELMAN, Lee. *No Future : Queer Theory and the Death Drive*. Durham: Duke University Press, 2004. ISBN 9780822333593.

FADERMAN, Lillian a POKORNÝ, Martin. *Krásnější než láska mužů: romantické přátelství a láska mezi ženami od renesance po současnost*. Praha: One Woman Press, 2002. ISBN 80-86356-12-4.

FOUCAULT, Michel a PELIKÁN, Čestmír. *Dějiny sexuality. I, Vůle k vědění*. Praha: Herrmann, 1999. ISBN 80-238-5090-3.

FOUCAULT, Michel a PELIKÁN, Čestmír. *Dohlížet a trestat: kniha o zrodu vězení*. Praha: Dauphin, 2000. ISBN 80-86019-96-9.

FOUCAULT, Michel. *Myšlení vnějšku*. Praha: Herrmann & synové, 2003. ISBN 80-239-2454-0.

FROSH, Paul. *The image factory. Consumer culture, photography and the visual content industry*. Oxford: Berg, ISBN 1-85973-637-8.

GALLUP. *LGBTQ+ Identification in U.S. Now at 7.6%*. Online. 2024. Dostupné z: <https://news.gallup.com/poll/611864/lgbtq-identification.aspx#:~:text=More%20than%20one%20in%20five%20Gen%20Z%20adults%2C%20ranging%20in,1%25%20of%20the%20Silent%20Generation> [cit. 2024-04-01].

GERSTNER, David A. *Routledge international encyclopedia of queer culture*. London: Routledge, 2006. ISBN 0-415-30651-5.

GRAMSCI, Antonio; CERVI, Mario a POKORNÝ, Jaroslav. *Sešity z vězení*. Praha: Československý spisovatel, 1959.

GREEN, Ian. *Malfunction: A Contribution to the Debate on Masculinity in the Cinema, Screen*, 1984, 25(4–5), s. 36–48.

HALBERSTAM, J. Jack. *In a Queer Time and Place*. New York: New York University Press, 2005. ISBN 9780814735855.

HALBERSTAM, Jack. *Charming for the Revolution: Pussy and Other Riots*. In: *The Routledge Companion to Art and Politics*. Routledge, 2015, s. 184-193. ISBN 0415645107.

HALBRESTAM, Jack. *Gaga Feminism: sex, gender, and the end of normal*. Boston: Beacon Press, 2012. ISBN 9780822350286.

HALBRESTAM, Jack. *The Queer Art of Failure*. Durham: Duke University Press, 2011. ISBN 9780822350286.

HALL, Stuart; EVANS, Jessica a NIXON, Sean. *Representation*. Second edition. Milton Keynes: The Open University, 2013. ISBN 978-1-84920-547-4.

HALL, Stuart. *Culture, media, language: Working Papers in Cultural Studies 1972-1979*. London: Routledge, 1996. ISBN 0-415-07906-3.

HALPERIN, David M. *How to be gay*. Cambridge, MA: Belknap Press of Harvard University Press, 2012. ISBN 0-674-07086-0. Dostupné z: <https://doi.org/10.4159/harvard.9780674067516>.

HARPER, Douglas A. *Visual sociology*. London: Routledge, 2012. ISBN 978-0-415-77896-1.

HARPER, Douglas. Talking about pictures: A case for photo elicitation.. *Visual studies (Abingdon, England)*. 2002, roč. 17, č. 1, s. 13-26. ISSN 1472-586X. Dostupné z: <https://doi.org/10.1080/14725860220137345>.

HEARN, Jeff a MELECHI, Antonio. The Transatlantic Gaze: Masculinities, Youth and the American Imaginary in CRAIG, Steve (ed.), *Men, Masculinities and the Media*, Sage Publications, 1992, s. 215.

HENDL, Jan. *Kvalitativní výzkum: základní teorie, metody a aplikace*. Čtvrté, přepracované a rozšířené vydání. Praha: Portál, 2016. ISBN 978-80-262-0982-9.

HIML, Pavel; SEIDL, Jan a SCHINDLER, Franz. "*Miluji tvory svého pohlaví*": *homosexualita v dějinách a společnosti českých zemí*. Praha: Argo, 2013. ISBN 978-80-257-0876-7.

CHEKOLA, Mark a D'EMILIO, John. Making Trouble: Essays on Gay History, Politics, and the University. Online. *The Journal of higher education (Columbus)*. 1994, 65(4), s. 511. ISSN 0022-1546. Dostupné z: <https://doi.org/10.2307/2943858>.

JAGOSE, Annamarie. *Queer theory: an introduction*. New York: New York University Press, 1996. ISBN 0-8147-4233-5.

JAMESON, Fredric. *Postmodernism, or, the cultural logic of late capitalism*. London: Verso, 1991. ISBN 9780860915379.

JANDOUREK, Jan. *Slovník sociologických pojmů: 610 hesel*. Praha: Grada, 2012. ISBN 978-80-247-3679-2.

JEWITT, Carey a OYAMA, Rumiko. Visual Meaning: a Social Semiotic Approach. In: VAN LEEUWEN, Theo a JEWITT, Carey. *Handbook of visual analysis*. London: Sage Publications, 2002. ISBN 0-7619-6476-2.

JIRÁK, Jan a KÖPPLOVÁ, Barbara. *Média a společnost: stručný úvod do studia médií a mediální komunikace*. Praha: Portál, 2003. ISBN 80-7178-697-7.

KOBRE, Kenneth. *Photojournalism: the professionals' approach*. 6th ed. Amsterdam: Focal Press, 2008. ISBN 978-0-7506-8593-1.

KOŠLEROVÁ, Anna. *Prezident Pavel podepsal novelu partnerství pro stejnopohlavní páry. Bude platit od roku 2025*. Online. *iRozhlas.cz*. 2024. Dostupné z: [https://www.irozhlas.cz/zpravy-domov/prezident-pavel-podepsal-novelu-partnerstvi-pro-stejnopohlavni-pary-bude-platit\\_2404291403\\_kma](https://www.irozhlas.cz/zpravy-domov/prezident-pavel-podepsal-novelu-partnerstvi-pro-stejnopohlavni-pary-bude-platit_2404291403_kma) [cit. 2024-05-10].

KRAUS, Jiří. *Jazyk v proměnách komunikačních médií*. Praha: Karolinum, 2008. ISBN 978-80-246-1578-3.

KRESS, Gunther R. a VAN LEEUWEN, Theo. *Reading images: the grammar of visual design*. London: Routledge, 1996. ISBN 0-415-10600-1.

LÁBOVÁ, Sandra. *Behind the Image of Czech Photojournalists: An Ethnographic Study of Professional Identity, Working Practices, and Challenges*. Praha, 2023. Disertační práce. Univerzita Karlova, Fakulta sociálních věd. Vedoucí práce Robert Silverio.

LACAN, Jacques. *Ecrits: A selection*. New York: Norton, 1977. ISBN: 9780393011296.

LEARS, T. J. Jackson. The Concept of Cultural Hegemony: Problems and Possibilities, *The American Historical Review*. 1985, 90(3), s. 567–593. Dostupné z: <https://doi.org/10.1086/ahr/90.3.567>.

LEAVY, Patricia. *The Oxford handbook of qualitative research*. Second edition. New York: Oxford University Press, 2020. ISBN 0-19-084740-9.

LIEBES, Tamar a CURRAN, James. *Media, ritual and identity*. London: Routledge, 1998. ISBN 0-415-15992-X.

MCNEALY, Grace. Queering the gaze: visualizing desire in Lacanian film theory. Online. *Whatever (Pisa)*. 2021, 4(1), s. 433-466. ISSN 2611-657X. Dostupné z: <https://doi.org/10.13131/2611-657X.whatever.v4i1.106>.

MIRZOEFF, Nicholas; HANÁKOVÁ, Petra a SVATOŇOVÁ, Kateřina. *Úvod do vizuální kultury*. Praha: Academia, 2012. ISBN 978-80-200-1984-4.

MIRZOEFF, Nicholas; PRŮCHOVÁ HRŮZOVÁ, Andrea a ŠKROB, Jan J. *Jak vidět svět*. Praha: ArtMap, 2018. ISBN 978-80-906599-5-7.

MIRZOEFF, Nicholas. *The right to look: a counterhistory of visibility*. Durham, NC: Duke University Press, 2011. ISBN 978-0-8223-4895-5.

MITCHELL, W. J. T. (William John Thomas); CHLUMSKÁ, Lucie; PRŮCHOVÁ HRŮZOVÁ, Andrea; HANUS, Ondřej a LÁB, Filip. *Teorie obrazu: eseje o verbální a vizuální reprezentaci*. Praha: Univerzita Karlova, nakladatelství Karolinum, 2016. ISBN 978-80-246-3202-5.

MULVEY, Laura. *Visual and other pleasures*. Second edition. Basingstoke, Hampshire: Palgrave Macmillan, 2009. ISBN 978-1-4039-9246-8.

MUÑOZ, Jose Esteban. *Cruising Utopia: The Then and There of Queer Futurity*. New York: New York University Press, 2009. ISBN 0-8147-5727-8.

NOCHLIN, Linda. Proč neexistovaly žádné velké umělkyně. In: PACHMANOVÁ, Martina (ed.). *Neviditelná žena: antologie současného amerického myšlení o feminizmu, dějinách a vizualitě*. Vyd. 1. Praha: Marie Chřibková, nakladatelství a vydavatelství ONE WOMAN PRESS, 2002. ISBN 80-86356-16-7

NOVOTNÁ, Hedvika; ŠPAČEK, Ondřej a ŠTOVÍČKOVÁ, Magdaléna. *Metody výzkumu ve společenských vědách*. Praha: Fakulta humanitních studií Univerzity Karlovy, 2019. ISBN 978-80-7571-025-3.

OISHI, Eve. Reading Realness. In: *A Companion to Contemporary Documentary Film*. Hoboken, NJ, USA: John Wiley & Sons, 2015, s. 252-270. ISBN 9780470671641.

PICKERING, Michael. *Stereotyping: the politics of representation*. New York: Palgrave, 2001. ISBN 0-333-77210-5.

PICKOVÁ, Kateřina. *Mediální reprezentace LGBTQ+ osob ve vybraném českém a slovenském tisku*. Brno, 2018. Diplomová práce. Masarykova univerzita, Fakulta sociálních studií. Vedoucí práce Marína Urbániková.

PITOŇÁK, Michal a MACHÁČKOVÁ, Marcela. *Být LGBTQ+ v Česku 2022*. Online. Dostupné z: [http://lgbt-zdravi.cz/WEB/wp-content/uploads/2023/02/BytLGBTQvCesku2022\\_report.pdf](http://lgbt-zdravi.cz/WEB/wp-content/uploads/2023/02/BytLGBTQvCesku2022_report.pdf) [cit. 2024-06-01].

PITOŇÁK, Michal. Queer space(s). In: MATOUŠEK, Roman a OSMAN Robert (eds.): *Prostor(y) geografie*. Praha: Karolinum, 2014, s. 123-146. ISBN: 978-80-246-2733-5.

POLLOCK, Griselda. *Vision and difference: feminism, femininity and the histories of art*. London: Routledge, 2003. ISBN 0-415-30850-X.

PUAR, Jasbir K. *Terrorist assemblages: homonationalism in queer times*. Tenth anniversary expanded edition. Durham: Duke University Press, 2017. ISBN 0-8223-7175-8. Dostupné z: <https://doi.org/10.1515/9780822371755>.

QUEER GEOGRAPHY. *Rovnost manželství ve světě*. Online. 2024. Dostupné z: <https://queergeography.cz/sexualni-obcanstvi/rovnost-manzelstvi/rovnost-manzelstvi-ve-svete/> [cit. 2024-05-05].

REED, Lori. Beyond the (Gender) Bend: sexual, gender, and bodily transgression in film and culture. Online. *Discourse (Abingdon, England)*. 1997, roč. 18, č. 2, s. 279-299. ISSN 0159-6306. Dostupné z: <https://doi.org/10.1080/0159630970180208>. [cit. 2024-07-04].



RICH, Adrienne Cecile. Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence (1980). Online. *Journal of women's history*. 2003, 15(3). s. 11-48. ISSN 1042-7961. Dostupné z: <https://doi.org/10.1353/jowh.2003.0079>.

RUBIN, Reva. Maternal Identity And The Maternal Experience. *The American journal of nursing*. 1984, 84(12), s. 1480. ISSN 0002-936X. Dostupné z: <https://doi.org/10.1097/00000446-198412000-00030>.

SEDGWICK, Eve Kosofsky. *Epistemology of the closet*. 5th print. Berkeley: University of California Press, 1990. ISBN 0-520-07874-8.

SEDLÁKOVÁ, Renáta. *Výzkum médií: nejužívanější metody a techniky*. Praha: Grada Publishing, 2014. ISBN 978-80-247-3568-9.

SONTAG, Susan a VANČÁT, Pavel. *O fotografii*. Praha: Paseka, 2002. ISBN 80-7185-471-9.

SPARGO, Tamsin. *Foucault and queer theory*. Cambridge: Icon Books, 1999. ISBN 1-281-37195-5.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. Subaltern studies: Deconstructing historiography in RANAJIT Guha (ed.) *Subaltern Studies IV: Writings on South Asian History and Society*, Delhi: Oxford University Press, 1985, s. 330 –363.

STODDART, Mark C. J. Ideology, Hegemony, Discourse: A Critical Review of Theories of Knowledge and Power. *Social Thought & Research*. 2007, 28, s. 191–225. Dostupné z: doi: 10.17161/STR.1808.5226 .

STRAUSS, Anselm L. a Juliet M. CORBIN. *Základy kvalitativního výzkumu: postupy a techniky metody zakotvené teorie*. Boskovice: Albert, 1999. SCAN. ISBN 80-85834-60-X.

STURKEN, Marita a CARTWRIGHT, Lisa. *Studia vizuální kultury*. Praha: Portál, 2009. ISBN 978-80-7367-556-1.

ŠUDŘICH, František. *Mediální reprezentace LGBT minority v deníku MF Dnes*. Brno, 2014. Diplomová práce. Masarykova univerzita, Fakulta sociálních studií. Vedoucí práce Marína Urbániková.

TOMAŠKOVÁ, Karolína. *Mediální obraz Prague Pride v letech 2011 a 2013*. Praha : 2015. Diplomová práce. Univerzita Karlova, Fakulta sociálních věd. Vedoucí práce Filip Láb.

VLÁDA ČR. *Doporučení k mediálnímu obrazu sexuálních menšin*. Online. 2011. Dostupné z: <https://vlada.gov.cz/cz/ppov/rlp/vybory/proti-diskriminaci/media-a-sexualni-mensiny-86512/> [cit. 2024-04-03].

WAGEBAERTOVÁ, Elizabeth. *Předsudečných útoků proti LGBT+ lidem bylo loni nejvíc od začátku sledování*. ČT24. Online. 2023. Dostupné z: <https://ct24.ceskatelevize.cz/clanek/domaci/predsudecnych-utoku-proti-lgbt-lidem-bylo-loni-nejvic-od-zacatku-sledovani-343280> [cit. 2024-04-01].

WARNER, Michael. Introduction: Fear of a Queer Planet. *Social text*. 1991, 9(4), s. 3. ISSN 0164-2472.

WOOLCOCK, Joseph. Politics, Ideology and Hegemony in Gramsci's Theory. *Social and economic studies*. 1985, 34(3), s. 199–210. Dostupné z: <http://www.jstor.org/stable/27862802>.

ŽIŽEK, Slavoj. *Looking awry: an introduction to Jacques Lacan through popular culture*. Cambridge: MIT Press, 1992. ISBN 0-262-74015-X.

| <b>Institut komunikačních studií a žurnalistiky FSV UK</b><br><b>Teze MAGISTERSKÉ diplomové práce</b>  |   |  |  |            |                |     |         |            |  |
|--|---|--|--|------------|----------------|-----|---------|------------|--|
| <b>TUTO ČÁST VYPLŇUJE STUDENT/KA:</b>  |   |  |  |            |                |     |         |            |  |
| <b>Příjmení a jméno diplomantky/diplomanta:</b><br>Pacovský Tomáš  | <b>Razítko podatelny:</b><br><table border="1" style="margin: auto;"><tr><td colspan="2" style="text-align: center;"><b>Univerzita Karlova</b><br/><b>Fakulta sociálních věd</b></td></tr><tr><td>Došlo dne:</td><td style="text-align: center;">27-03-2023 -1-</td></tr><tr><td>Čj:</td><td style="text-align: center;">Příloh:</td></tr><tr><td>Přiděleno:</td><td></td></tr></table> | <b>Univerzita Karlova</b><br><b>Fakulta sociálních věd</b> |  | Došlo dne: | 27-03-2023 -1- | Čj: | Příloh: | Přiděleno: |  |
| <b>Univerzita Karlova</b><br><b>Fakulta sociálních věd</b>   |   |  |  |            |                |     |         |            |  |
| Došlo dne:   |   | 27-03-2023 -1-   |  |            |                |     |         |            |  |
| Čj:  |   | Příloh:  |  |            |                |     |         |            |  |
| Přiděleno:   |   |  |  |            |                |     |         |            |  |
| <b>Imatrikulační ročník diplomantky/diplomanta:</b><br>2021  |   |  |  |            |                |     |         |            |  |
| <b>Fakultní e-mail diplomantky/diplomanta:</b><br>63362021@fsv.cuni.cz   |   |  |  |            |                |     |         |            |  |
| <b>Studijní program/forma studia:</b><br>Žurnalistika, navazující magisterské/prezenční  |   |  |  |            |                |     |         |            |  |
| <b>Název práce v češtině:</b><br>Vidět queer: Český fotožurnalismus a reprezentace LGBTQ+ témat v médiích  |   |  |  |            |                |     |         |            |  |
| <b>Název práce v angličtině:</b><br>Seeing queer: Czech photojournalism and representation of LGBTQ+ topics in media   |   |  |  |            |                |     |         |            |  |
| <b>Předpokládaný termín dokončení</b> (semestr, akademický rok – vzor: ZS 2022/2023)<br>(diplomovou práci je možné obhajovat nejdříve šest měsíců od schválení tezí)<br>ZS 2023/2024   |   |  |  |            |                |     |         |            |  |
| <b>Charakteristika tématu a jeho dosavadní zpracování</b> (max. 1800 znaků):<br>Jak vidí sebe sami queer lidé a jak jsou reprezentováni v českých médiích? Diplomová práce se zaměří na to, jak přistupuje český fotožurnalismus ke queer tématům. Marginalizované skupiny se totiž nemusejí identifikovat s tím, jak jsou v mainstreamových médiích zobrazovány. Právo na reprezentaci těchto osudů, a koneckonců právo na to „být viděn“, si totiž vypůjčuje majorita konstituující hegemonickou normativní vizualitu. Tento způsob vidění nicméně může nabourat kontravizualita coby nástroj minoritně zastoupených skupin, díky kterému se můžou vymezit vůči způsobu mainstreamového zobrazování (Mirzoeff, 2018). O reprezentaci jako takové pak pojednává například teoretik Stuart Hall (1997), pro něhož reprezentace funguje jako prostředek vytváření významu v kultuře.<br><br>Relevantní teorií je koncept „gaze“ (v češtině „pohled“). V kontextu rozložení moci ve vizualitě je pak zásadní rámeček „male gaze“ Laury Mulvey (1989). Ten popisuje voyeuristický pohled aktivního muže na pasivní ženu, která představuje objekt touhy. Jakožto kontrapunkt vůči tomuto modu zobrazování přichází Griselda Pollock (2003) s „female gaze“, tj. nezpředmětňujícím způsobem reprezentace žen. Z hlediska „dívání se“ se ale nemusíme omezovat genderovým, ani heterosexuálním rozměrem gaze – můžeme hovořit o queer gaze. Ten lze chápat jako podnět k tomu, aby queer příběhy zpracovávalo queer autorstvo. Stejně tak je to rámeček sloužící k dekonstrukci binárního chápání genderu a rigidního pohledu na sexualitu – může být tedy výzvou k tvorbě s větší empatií a respektem. O queer gaze píše například Jack Halberstam (2013).<br><br>Vyvstává tedy otázka, jak jsou queer lidé zobrazováni v českých médiích, jaké postupy využívá hegemonická vizualita, a hlavně jestli jsou si fotožurnalisté a fotožurnalistky těchto postupů vědomi. |   |  |  |            |                |     |         |            |  |
| <b>Předpokládaný cíl práce, případně formulace problému, výzkumné otázky nebo hypotézy</b> (max. 1800 znaků):<br>Cílem práce je teoreticky vymezit jak hegemonickou vizualitu, tak kontrahegemonickou vizualitu, jejich postupy, a to hlavně v souvislosti se zobrazováním queer lidí a témat v populární kultuře, ale také (foto)žurnalismu. Získané poznatky pak autor aplikuje na prostředí současného českého fotožurnalistu a pokusí se popsat současný pohled českého fotožurnalistu právě na zobrazování queer lidí a témat. Obrazy, se kterými bude diplomová práce pracovat, budou převážně ilustrační. Autor tak pracuje s předpokladem, že ilustrační obrazy jsou ze své podstaty nasyceny významy. Například Kobré (2008) fotografické ilustrace v obecné rovině popisuje dokonce jakožto kombinaci žurnalistiky a reklamy. Takové fotografie se zdají být vhodným materiálem pro popis postupů hegemonické a kontrahegemonické vizuality.   |   |  |  |            |                |     |         |            |  |

Pro pochopení toho, jak na zobrazování queer témat nahlíží současný český fotožurnalismus, diplomová práce nabídne rozhovory s lidmi spjatými s českým fotožurnalismem, tj. samotnými tvůrci a tvůrkyněmi fotografií, ale třeba také s obrazovými editory a editorkami. Cílem je tedy přiblížit pohled současného českého fotožurnalisty a zanalyzovat jej v kontextu hegemonické vizuality a queer gaze, který může být právě projevem kontravizuality

V01: Jaké postupy využívá hegemonická vizualita v souvislosti se zobrazováním queer témat?

V02: Jaké postupy využívá kontrahegemonická vizualita v souvislosti se zobrazováním queer témat?

V03: Existují postupy, které používají jak hegemonická, tak kontrahegemonická vizualita v souvislosti se zobrazováním queer témat?

V04: Využívají současní čeští fotožurnalisté a fotožurnalistky postupy hegemonické nebo kontrahegemonické vizuality v souvislosti se zobrazováním queer témat?

**Předpokládaná struktura práce** (rozdělení do jednotlivých kapitol a podkapitol se stručnou charakteristikou jejich obsahu):

1. Úvod (charakteristika tématu, cíle diplomové práce)
2. **Vymezení základních pojmů**
  - i. hegemonie
  - ii. hegemonická vizualita
  - iii. kontravizualita
  - iv. teorie gaze
  - v. queer gaze
3. **Projevy „gaze“ v populární kultuře a žurnalistice**
  - i. dosavadní reprezentace queer témat v českém fotožurnalistice
4. **Metodologie** (popis metody zpracování materiálu, určení zkoumaného vzorku)
5. **Analytická část** (analýza získaných dat, interpretace získaných dat)
6. **Diskuse**
7. **Závěr** (závěrečné shrnutí práce, význam, budoucí výzkum)
8. **Zdroje a použitá literatura**

**Vymezení podkladového materiálu** (např. titul periodika a analyzované období):

Zkoumaným materiálem budou vizuální reprezentace queer témat publikovaných ve čtyřech českých médiích. Ta budou zastoupena tak, aby se lišila z hlediska ideologického zaměření i z hlediska publika - budou tak zastoupena média mainstreamová soukromá, veřejnoprávní, bulvární a také se zaměřením na queer čtenářstvo. Bude se jednat primárně o fotografie ilustrační. Vzorek určený pro první analýzu bude čítat přibližně 100 fotografií. Zkoumaným časovým úsekem budou roky 2021, 2022 a první polovina roku 2023.

**Metody (techniky) zpracování materiálu:**

Analytická část diplomové práce pro základní výběr relevantních mediálních obrazů využije nejprve tematickou analýzu. Práce si tak bude všimnout opakujících se vzorců v obrazech, které pak rozřídí do rozdílných kategorií podle zobrazených témat. Teoretický rámec nabídne text Victorie Clarke a Virginie Braun (2006).

Výběr pak autor zúží, a sice na základě sociálně-sémiotické analýzy, tak jak ji popisují Jewit a Oyama v knize *Handbook of Visual Analysis* (2007). Diplomová práce se tak bude snažit pochopit syntaktické vztahy mezi lidmi, místy a věcmi zobrazenými v obrazech – všimnout si bude reprezentačních, interakčních a kompozičních významů.

Výsledný soubor fotografií čítající přibližně patnáct fotografií pak bude koncipován podle toho, do jaké míry odpovídá hegemonické vizualitě.

Pro hloubkové pochopení toho, jak současný český fotožurnalismus nahlíží na zpracování queer témat, povede autor rozhovory s deseti respondenty a respondentkami aktivními v českém fotožurnalismu. Výsledná skupina bude sestávat z fotografů, editorů nebo freelancerů pracujících pro různě zaměřená média, a to například z hlediska ideologie nebo publika.

Metodologickým rámcem pro samotné rozhovory pak bude metoda fotoelicitace neboli takzvaného fotografického interview, jehož princip spočívá v tom, že se během rozhovoru ukazují fotografie. Během fotoelicitace obvykle výzkumník žádá svého respondenta, aby „identifikoval, vysvětlil nebo se zamyslel nad prvky ve fotografii“ (Harper, 2012: 157). Výhoda této metody a důvodem pro její využití v rámci této diplomové práce je to, že reaguje na skutečnost, že význam fotografie není konstantní a nemusí být pevně daný.

**Základní literatura** (nejméně 5 nejdůležitějších titulů k tématu a metodě jeho zpracování; u všech titulů je nutné uvést stručnou anotaci na 2–5 řádků):

**BRAUN, Virginia a Victoria CLARKE. Using thematic analysis in psychology. *Qualitative research in psychology* [online]. London: Taylor & Francis Group, 2006, 3(2), 77-101. Dostupné z: doi:10.1191/1478088706qp063oa**

Článek nabízí vzhled do tematické analýzy, upřesňuje její teoretické ukotvení, a hlavně nabízí přesný popis postupu při aplikaci tematické analýzy.

**HALL, Stuart. *Representation: cultural representations and signifying practices*. London: SAGE Publications, 1997. ISBN 0-7619-5432-5.**

Knihla Stuart Halla, jakožto jedné z hlavních osobností kulturních studií, pojednává o konceptu reprezentace a o jeho utváření. Text například přibližuje utváření národní identity a kultury skrze fotografii nebo proces „zjinačování“ druhých.

**HALBERSTAM, Jack J. *Gaga Feminism: Sex, Gender and the End of Normal*. Boston: Beacon Press, 2013. ISBN 978-0807010976.**

Jack Halberstam v knize reaguje na proměny chápání genderu a sexuality v posledních několika dekáдах. O těchto posunech mimo jiné pojednává v kontextu populární kultury a reprezentace queer lidí v médiích.

**HARPER, Douglas A. *Visual sociology*. London: Routledge, 2012. ISBN 978-0-415-77896-1.**

Knihla představuje výzkumné postupy využívané v oblasti vizuální sociologie – tedy oboru, který pracuje s tezí, podle níž je svět reprezentovaný vizuálními prostředky jiný než ten, který je chápán skrze psané slovo. V kontextu této diplomové práce je zásadní pasáž věnovaná fotoelicitaci.

**KOBRE, Kenneth. *Photojournalism: the professionals' approach*. Amsterdam: Focal Press, 2008. ISBN 978-0-7506-8593-1.**

Knihla nabízí teoretický i praktický rámec pro aktivní profesionály a profesionálky v oblasti fotožurnalistiky. Nabízí nejrůznější rozhovory, ale také případové studie.

**MIRZOEFF, Nicholas. *Jak vidět svět*. Praha: ArtMap, 2018. ISBN 978-80-906599-5-7.**

Teoretik ve své knize přibližuje to, jakým způsobem obrazy konstituují svět kolem nás. Věnuje se například fenoménu selfie nebo třeba vizuálního aktivismu. Stejně tak přibližuje téma kontravizuality.

**MULVEY, Laura. *Visual and other pleasures*. Second edition. Basingstoke, Hampshire [u.a: Palgrave Macmillan, 2009. ISBN 978-1-4039-9246-8.**

V této kolekci esejů použila filmová kritička Laura Mulvey ve svém textu věnovanému klasickému hollywoodskému filmu poprvé výraz *male gaze* neboli mužský pohled.



**PIXLEY, Tara. Addressing Inequities in Photojournalism. *Reimagining Communication: Action*. London, Routledge, 2020. Dostupné z: <http://dx.doi.org/10.4324/9781351015233-6>.**

Text pojednává o nedostatku rozmanitých perspektiv v oblasti fotožurnalistiky. Zároveň přibližuje fungování organizací, které se snaží vytvořit kontra-perspektivu vůči stávajícím postupům v tomto odvětví.

**ROSE, Gillian. *Visual methodologies: an introduction to the interpretation of visual materials*. 2nd ed. London: Sage, 2007. ISBN 978-1-4129-2190-9.**

Autorka nabízí přehledný úvod do zkoumání vizuálních reprezentací. Vysvětluje postupy, jakými jsou třeba sémiotická analýza nebo ikonografie. Stejně tak popisuje například způsob výběru zkoumaného materiálu.

**VAN LEEUWEN, Theo a Carey JEWITT. *Handbook of visual analysis*. London: Sage Publications, 2002. ISBN 0-7619-6476-2.**

Knihla nabízí přehledný teoretický rámec pro řadu metodologií využívaných ve výzkumu a analýze vizuálních reprezentací, stejně tak přibližuje jednotlivé postupy na konkrétních případech. Mezi zmíněné metody práce patří například psychoanalýza, ikonografie – v kontextu diplomové práce je důležitá sociálně-semiotická analýza.

**Diplomové a disertační práce k tématu** (seznam bakalářských, magisterských a doktorských prací, které byly k tématu obhájeny na UK, případně dalších oborově blízkých fakultách či vysokých školách za posledních pět let)

FUKAR, Pavel. Mediální obraz adopce homosexuálními páry v českém prostředí. 2017. Bakalářská práce. Univerzita Karlova, Fakulta sociálních věd, Katedra žurnalistiky. Vedoucí práce Krobová, Tereza.

PAVLOVSKÝ, Jakub. Kampaň za stejnopohlavní manželství v ČR a její prezentace v českých online médiích. 2018. Bakalářská práce. Univerzita Karlova, Fakulta sociálních věd, Katedra žurnalistiky. Vedoucí práce Krobová, Tereza.

**Datum / Podpis studenta/ky**

14. března 2023



**TUTO ČÁST VYPLŇUJE PEDAGOG/PEDAGOŽKA:**

**Doporučení k tématu, struktuře a technice zpracování materiálu:**

**Případné doporučení dalších titulů literatury předepsané ke zpracování tématu:**

**Potvrzuji, že výše uvedené teze jsem s jejich autorem/kou konzultoval(a) a že téma odpovídá mému oborovému zaměření a oblasti odborné práce, kterou na FSV UK vykonávám.**

**Souhlasím s tím, že budu vedoucí(m) této práce.**

Mgr. ANDREA PRŮCHOVÁ HRŮŽOVÁ, Ph.D.

**Příjmení a jméno pedagožky/pedagoga**

**Datum / Podpis pedagožky/pedagoga**

## Přílohy

### Příloha č. 1: Seznam analyzovaných fotografií a jejich zdroje

Obrázek č. 1: EYTAM, Ted (Flickr). Trans vlajky. 1. 2. 2024. In: Alarm. Dostupné z: <https://denikalarm.cz/2024/02/litost-po-tranzici-pruzkum-ukazal-ze-se-tyka-mene-nez-jednoho-procenta-pacientu-po-zakroku/>.

Obrázek č. 2: UNSPLASH. Duhové vlajky vlajky na stožárech. 13. 8. 2022. In: Alarm. Dostupné z: <https://denikalarm.cz/2022/08/jak-mi-poslanci-vysvetlili-ze-nemam-narok-na-stejna-prava-jako-ostatni-lide/>.

Obrázek č. 3: REUTERS. Duhové vlajky LGBTQ+ komunity před stadionem. 22. 9. 2022. In: iRozhlas. Dostupné z: [https://www.irozhlas.cz/sport/fotbal/mistrovstvi-sveta-katar-lgbt-vlajky-zakony\\_2209221345\\_bac](https://www.irozhlas.cz/sport/fotbal/mistrovstvi-sveta-katar-lgbt-vlajky-zakony_2209221345_bac).

Obrázek č. 4: UNSPLASH. Duhová vlajka v ruce. 1. 3. 2024. In: iRozhlas. Dostupné z: [https://www.irozhlas.cz/zivotni-styl/spolecnost/manzelstvi-pro-vsechny-michaela-sebelova-helena-valkova-stan-ano\\_2403012024\\_jud](https://www.irozhlas.cz/zivotni-styl/spolecnost/manzelstvi-pro-vsechny-michaela-sebelova-helena-valkova-stan-ano_2403012024_jud).

Obrázek č. 5: ELUSINA, Anete (Pexels). Duhová stužka v ruce. 28. 2. 2024. In: Refresher. Dostupné z: <https://news.refresher.cz/155176-Snemovna-zatim-nestihla-hlasovat-o-manzelstvi-pro-vsechny-Jednani-obstruovalo-hnuti-SPD>.

Obrázek č. 6: JAMES, Daniel (Unsplash). Malé duhové vlaječky. 4. 5. 2023. In: Refresher. Dostupné z: <https://news.refresher.cz/136044-Gay-par-prosil-o-pomoc-s-dopadenim-utocniku-z-Majalesu-Podobna-napadeni-nejsou-ojedinel-a-queer-Cechy-zakon-nechrani>.

Obrázek č. 7: CURTIS, Ben (AP Photo). Lidé s duhovými maskami. 7. 1. 2023. In: Refresher. Dostupné z: <https://refresher.cz/128597-Znameho-modniho-navrhare-a-LGBT-aktivistu-nasli-mrtveho-v-kovove-krabici-u-silnice-v-Keni>.

Obrázek č. 8: GETTY IMAGES. Sportovní s duhovou páskou. 29. 11. 2022. In: Refresher. Dostupné z: <https://refresher.cz/126019-Divak-s-duhovou-vlajkou-prerusil-zapas-mistrovstvi-sveta-ve-fotbale-mezí-Portugalskem-a-Uruguayi>.

Obrázek č. 9: TASR/APOD. Duhová vlajka se svíčkou s Ježíšem. 24. 11. 2022. In: Refresher. Dostupné z: <https://refresher.cz/125708-Otec-stelce-z-gay-baru-v-Coloradu-poskytl-bizarni-rozhovor-Pane-boze-je-muj-syn-snad-gay-obaval-se-po-masakru>.

Obrázek č. 10: PROFIMEDIA.CZ. Trans vlajka namalovaná na ruce. 8. 7. 2023. In: Seznam Zprávy. Dostupné z: <https://www.seznamzpravy.cz/clanek/domaci-zivot-v-cesku-prvni-vstricny-krok-zmena-jmena-bude-pro-trans-lidi-jednodussi-233693>.

Obrázek č. 11: HARZER, Filip (Seznam Zprávy). Duhová a černá smuteční vlajka. 19. 10. 2022. In: Seznam Zprávy. Dostupné z: <https://www.seznamzpravy.cz/clanek/zahranicni-stredni-evropa-prazdna-slova-slovensti-poslanci-odsoudili-teror-pak-popreli-sami-sebe-217271>.

Obrázek č. 12: DOMBROWSKI, Quinn (Flickr). Dvojice na skútru s trans vlajkou. 30. 3. 2023. Dostupné z: <https://denikalarm.cz/2023/03/v-cesku-skonci-povinnost-kastraci-pro-uznani-trans-lidi-je-proti-mezinarodnim-zavazkum/>.

Obrázek č. 13: WIKIMEDIA. Člověk s vlající trans vlajkou. 27. 3. 2023. In: Alarm. Dostupné z: <https://denikalarm.cz/2023/03/zivot-uz-tolik-neboli-vetsina-trans-dospelych-v-usa-je-po-tranzici-spokojenejsi-zjistila-studie/>.

Obrázek č. 14: BISHOP, Jeremy (Unsplash). Dav s dominantní trans vlajkou. In: Alarm. Dostupné z: <https://denikalarm.cz/2023/01/britska-politicka-valka-si-bere-trans-lidi-jako-rukojmi-proc-byla-vetovana-reforma-uznani-genderu/>.

Obrázek č. 15: PEXELS. Detail dvojice v oblecích držící velkou duhovou vlajku. 20. 8. 2022. In: iRozhlas. Dostupné z: [https://www.irozhlas.cz/kultura/literatura/lgbt-queer-literatura-jenofefa-beta-hodacek-sedlmaieru-prague-pride\\_2208202240\\_kac](https://www.irozhlas.cz/kultura/literatura/lgbt-queer-literatura-jenofefa-beta-hodacek-sedlmaieru-prague-pride_2208202240_kac).

Obrázek č. 16: BAUMANN Martina (TASR). Dvojice v davu s vlající trans vlajkou. 28. 3. 2024. In: Refresher. Dostupné z: <https://news.refresher.cz/156982-Albatros-nevyda-knihu-Nevratne-poskozeni-Zpochybnuje-trans-identitu>.

Obrázek č. 17: BUHOLZER, Michaela (AP, TASR, Keystone). Dvojice oblečená do duhových vlajek. 15. 11. 2023. In: Refresher. Dostupné z: <https://news.refresher.cz/148492-Iniciativa-Jsme-fer-dala-ministerstvu-financi-symbolicky-sek-na-37-miliard-Tolik-pry-Cesko-stoji-nerovnopravnost>.

Obrázek č. 18: GIANDEINI, Delia (Unsplash). Dvojice s duhovými a trans motivy. 30. 3. 2023. In: Refresher. Dostupné z: <https://refresher.cz/133913-Ministerstvo-spravedlnosti-podpori-zruseni-povinnych-sterilizaci-trans-lidi-Nova-legislativa-by-konecne-respektovala-jejich-prava>.

Obrázek č. 19: MARCIN, David (Refresher). Dvojice v davu v duhové vlajce. 10. 3. 2023. In: Refresher. Dostupné z: <https://refresher.cz/132608-Cesko-se-v-reseni-problemu-segregace-Romu-a-diskriminace-LGBT-osob-neposunulo-kritizuje-zprava-ECRI>.

Obrázek č. 20: ANGERER, Drew (Getty Images). Žena mávající s trans vlajkou. 23. 12. 2022. In: Refresher. Dostupné z: <https://refresher.cz/127795-Španelsko-zrejme-umožni-uredni-zmenu-pohlavi-uz-od-šestnacti-let-schvalili-to-tamni-poslanci>.

Obrázek č. 21: SZYMANSKI, Mateusz (Shutterstock). Muž mávající s duhovou vlajkou před městským monumentem. 12. 1. 2023. In: Seznam Zprávy. Dostupné z: <https://www.seznamzpravy.cz/clanek/zahranicni-stredni-evropa-televize-se-ho-zbavila-kdyz-podporil-stejnopohlavni-pary-ted-vyhral-soud-223136>.

Obrázek č. 22: PROFIMEDIA. Žena s duhovou vlajkou. 12. 8. 2022. In: Seznam Zprávy. Dostupné z: <https://www.seznamzpravy.cz/clanek/zahranicni-v-louisiane-neprijali-petilete-dite-do-skoly-rodice-jsou-stejneho-pohlavi-211445>.



Obrázek č. 23: PROFEMEDIA. Koláž s fotografií sportovce s trans vlajkou a plavkami s nápisem Trans Athlete. 7. 7. 2022. In: Seznam Zprávy. Dostupné z: <https://www.seznamzpravy.cz/clanek/audio-podcast-5-59-trans-zeny-ve-sportu-je-vetsi-inkluzi-fer-nebo-naopak-208036>.

Obrázek č. 24: Skupina pod duhovou vlajkou. 4. 7. 2023. In: Alarm. Dostupné z: <https://denikalarm.cz/2023/07/manzelstvi-pro-vsechny-konzervativci-se-snazi-obhajit-ze-si-lide-nejsou-rovni/>.

Obrázek č. 25: Dav na pridu. 24. 9. 2022. In: Alarm. Dostupné z: <https://denikalarm.cz/2022/09/konec-povinne-sterilizace-finska-vlada-chce-zlepsit-zivot-trans-lidem/>.

Obrázek č. 26: WHITESIDE, Darren (Reuters). Shromáždění Pink Dot v Singapuru. 21. 8. 2022. In: iRozhlas. Dostupné z: [https://www.irozhlas.cz/zpravy-svet/zakon-377a-singapur-homosexualni-pary-manzelstvi-zakaz-zruseni-lgbt\\_2208212047\\_ban](https://www.irozhlas.cz/zpravy-svet/zakon-377a-singapur-homosexualni-pary-manzelstvi-zakaz-zruseni-lgbt_2208212047_ban).

Obrázek č. 27: VOLFÍK, René. Prague Pride. 7. 8. 2023. In: iRozhlas. Dostupné z: [https://www.irozhlas.cz/zpravy-domov/prague-pride-zacatek-praha-tradice\\_2308072239\\_hof?\\_gl=1\\*112a8cj\\*\\_ga\\*OTQ1MjExMzcyLjE2ODgxMTQ4NjA.\\*\\_ga\\_NHXTP7RWNV\\*MTcxNzE0MjIxOS4xMjguMS4xNzE3MTQzNDE3LjAuMC4xNTE1MzYxODQz&\\_ga=2.262583116.1178622391.1717098403-945211372.1688114860](https://www.irozhlas.cz/zpravy-domov/prague-pride-zacatek-praha-tradice_2308072239_hof?_gl=1*112a8cj*_ga*OTQ1MjExMzcyLjE2ODgxMTQ4NjA.*_ga_NHXTP7RWNV*MTcxNzE0MjIxOS4xMjguMS4xNzE3MTQzNDE3LjAuMC4xNTE1MzYxODQz&_ga=2.262583116.1178622391.1717098403-945211372.1688114860).

Obrázek č. 28: REUTERS. Potemnělé shromáždění s duhovými vlajkami. 25. 11. 2023. In: iRozhlas. Dostupné z: [https://www.irozhlas.cz/zpravy-svet/extremisticke-mezinarodni-hnuti-lgbt-organizace-neexistuje-rusko\\_2311251648\\_epo](https://www.irozhlas.cz/zpravy-svet/extremisticke-mezinarodni-hnuti-lgbt-organizace-neexistuje-rusko_2311251648_epo).

Obrázek č. 29: JAROLÍMKOVÁ, Zuzana. Dvojice nesoucí velkou duhovou vlajku. 6. 3. 2024. In: iRozhlas. Dostupné z: [https://www.irozhlas.cz/zivotni-styl/spolecnost/slovní-utoky-i-vyhruzky-lgbt-komunita-se-stale-potyka-s-diskriminaci-v-praci-ji\\_2403061121\\_mst?\\_gl=1\\*1glnqhp\\*\\_ga\\*OTQ1MjExMzcyLjE2ODgxMTQ4NjA.\\*\\_ga\\_NHXTP7RWNV\\*MTcxNzE0MjIxOS4xMjguMS4xNzE3MTQzODQ3LjAuMC4xNTE1MzYxODQz&\\_ga=2.25474301.1178622391.1717098403-945211372.1688114860](https://www.irozhlas.cz/zivotni-styl/spolecnost/slovní-utoky-i-vyhruzky-lgbt-komunita-se-stale-potyka-s-diskriminaci-v-praci-ji_2403061121_mst?_gl=1*1glnqhp*_ga*OTQ1MjExMzcyLjE2ODgxMTQ4NjA.*_ga_NHXTP7RWNV*MTcxNzE0MjIxOS4xMjguMS4xNzE3MTQzODQ3LjAuMC4xNTE1MzYxODQz&_ga=2.25474301.1178622391.1717098403-945211372.1688114860).

Obrázek č. 30: RYDOSZ, Aleksandra. Průvod rovnosti v Polsku. 12. 8. 2023. In: Seznam Zprávy. Dostupné z: <https://www.seznamzpravy.cz/clanek/zahranicni-stredni-evropa-jsme-tady-doma-duhovych-pochodu-v-polskych-mesteckach-pribyva-235328>.

Obrázek č. 31: PROFIMEDIA. Průvod hrdosti v Kyjevě. 9. 3. 2023. In: Seznam Zprávy. Dostupné z: <https://www.seznamzpravy.cz/clanek/zahranicni-lgbt-ukrajinci-o-krok-bliz-rovnym-pravum-i-diky-putinovi-227355>.

Obrázek č. 32: GALANTAI, Zoltan (Shutterstock). Lidé v průvodu pod duhovou vlajkou. 22. 10. 2022. In: Seznam Zprávy. Dostupné z: <https://www.seznamzpravy.cz/clanek/domaci-i-my-se-bojime-lgbt-lide-chystaji-velke-shromazdeni-a-maji-pozadavky-na-vladu-217465>.

Obrázek č. 33: PROFIMEDIA. Skupina pod duhovou vlajkou. 13. 7. 2022. In: Seznam Zprávy. Dostupné z: <https://www.seznamzpravy.cz/clanek/zahranicni-kdyz-padne-partner-nemuzou-ho-pohrbt-ukrajina-zvazi-snatky-pro-gaye-208741>.

Obrázek č. 34: VRABEC, Petr Zewlakk. Skupina lidí na pridu na pražském Stalinu. 19. 4. 2023. In: Alarm. Dostupné z: <https://denikalarm.cz/2023/04/v-cesku-se-nejhure-zije-nebinarnim-lidem-studie-ukazuje-jake-je-to-byt-lgbtq-v-cesku/>.

Obrázek č. 35: SVÍTOK, Michal (TASR). Lidé smějící se v duhovém průvodu. 27. 5. 2023. In: Refresher. Dostupné z: <https://news.refresher.cz/137569-Cesti-evangelicti-farari-mohou-zehnat-svazkum-lidi-stejneho-pohlavi>.

Obrázek č. 36: Koláž s fotografií s ženou s tričkem s trans motivem. 27. 8. 2022. In: Alarm. Dostupné z: <https://denikalarm.cz/2022/08/diky-queer-historii-si-trans-lide-vedomuji-odkud-prichazeji-rika-amerikanistka-jamie-rose/>.

Obrázek č. 37: ZHUMATOV, Shamil (Reuters). Protest s duhovými vlajkami a motivy. 30. 11. 2023. In: iRozhlas. Dostupné z: [https://www.irozhlas.cz/zpravy-svet/rusko-lgbt-prava-soud-zakaz-aktivity\\_2311301516\\_trs](https://www.irozhlas.cz/zpravy-svet/rusko-lgbt-prava-soud-zakaz-aktivity_2311301516_trs).

Obrázek č. 38: SMYSHLYAEV, Alexey (Shutterstock). Potyčka v davu s duhovými vlajkami. 30. 11. 2023. In: Seznam Zprávy. Dostupné z: <https://www.seznamzpravy.cz/clanek/zahranicni-rusko-zakazalo-hnuti-lgbt-oznacilo-jej-za-extremistickou-organizaci-240724>.

Obrázek č. 39: WIKIMEDIA. Skupina s bannerem God Made Us Queer. 17. 5. 2023. In: Seznam Zprávy. Dostupné z: <https://www.seznamzpravy.cz/clanek/zahranicni-proc-tolerujeme-homofobii-nasledujici-radky-obsahuji-drasticke-detaily-230980>.

Obrázek č. 40: EYTAN, Ted. Banner s nápisem Protect Trans Kids. 28. 3. 2024. In: Alarm. Dostupné z: <https://denikalarm.cz/2024/03/trans-a-queer-lide-studuji-i-na-arcibiskupskem-gymnaziu-v-praze-ve-vedeni-by-meli-mit-oporu-ne-byt-umlcovani/>.

Obrázek č. 41: Dav s queer tematickými bannery. 1. 6. 2022. In: Alarm. Dostupné z: <https://denikalarm.cz/2022/06/epidemie-aids-soucasi-queer-historie-o-ktere-se-nemluvi/>.

Obrázek č. 42: Duhový nápis Láska zvíťazí na budově. 28. 9. 2023. In: iRozhlas. Dostupné z: [https://www.irozhlas.cz/zpravy-svet/slovensko-volby-lgbtq-lgbt-nenavist-prijeti-politika\\_2309282116\\_kac](https://www.irozhlas.cz/zpravy-svet/slovensko-volby-lgbtq-lgbt-nenavist-prijeti-politika_2309282116_kac).

Obrázek č. 43: VOLFÍK, René. LGBTQ+ protest. 15. 1. 2024. In: iRozhlas. Dostupné z: [https://www.irozhlas.cz/zpravy-svet/policie-ukoncila-vysetrovani-vrazdy-v-gaybaru\\_2401151341\\_elev](https://www.irozhlas.cz/zpravy-svet/policie-ukoncila-vysetrovani-vrazdy-v-gaybaru_2401151341_elev).

Obrázek č. 44: REUTERS. Detaily ruky s nápisem Stop Transfobia. 1. 7. 2023. In: iRozhlas. Dostupné z: [https://www.irozhlas.cz/zpravy-domov/transgender-jmena-matrika-ministerstvo-vnitro\\_2307011511\\_mst](https://www.irozhlas.cz/zpravy-domov/transgender-jmena-matrika-ministerstvo-vnitro_2307011511_mst).

Obrázek č. 45: INGELI, Adriána. Žena s bannerem s nápisem Protect LGBTQ+ Lives. 4. 12. 2023. In: Refresher. Dostupné z: <https://news.refresher.cz/149709-Utocnici-v-Ceskych-Budejovicich-zbili-muze-jen-pto-ze-mel-duhovou-vlajku-kolem-krku-Skoncil-v-nemocnici>.

Obrázek č. 46: CAMPEANU, Andreea (Getty Images). Skupina s duhovými motivy. 13. 7. 2023. In: Refresher. Dostupné z: <https://news.refresher.cz/140419-Komentar-Genderovou-ideologii-si-lidi-vymysleli-aby-mohli-rozkopavat-piety-zavrazdenych-teenageru>.

Obrázek č. 47: WEY, Theresa (TASR, AP). Detail banneru s nápisem Love is Love. 11. 5. 2023. In: Refresher. Dostupné z: <https://news.refresher.cz/136565-Velka-mapa-Evropy-Jak-se-zije-LGBTQI-lidem-Lepe-nez-Cesko-si-vede-i-Madarsko>.

Obrázek č. 48: MARCIN, David (Refresher). Lidé s protestními bannery. 6. 2. 2023. In: Refresher. Dostupné z: <https://refresher.cz/130474-Takto-se-ceska-snemovna-stavi-k-ochrane-LGBTQ-lidi-a-rovných-prav-tri-mesice-po-bratislavské-vraždě>.

Obrázek č. 49: TUREK, Michal. Dav s bannery a duhovými vlajkami. 18. 11. 2023. In: Seznam Zprávy. Dostupné z: <https://www.seznamzpravy.cz/clanek/zahranicni-kreml-utahuje-srouby-v-lgbtq-objevil-hnuti-a-chce-s-nim-zatocit-239991>.

Obrázek č. 50: PROFIMEDIA. Zbožný mladík křičí na ženu zakrývající jeho transparent vlajkou hrdosti. 14. 8. 2023. In: Seznam Zprávy. Dostupné z: <https://www.seznamzpravy.cz/clanek/zahranicni-zeny-gayove-arabov-prvni-obeti-izraelske-soudni-reformy-235410>.

Obrázek č. 51: PROFIMEDIA. Dav s bannery s trans tematikou. 9. 4. 2022. In: Seznam Zprávy. Dostupné z: <https://www.seznamzpravy.cz/clanek/zahranicni-britska-vlada-chtela-jit-naproti-lgbt-komunitě-trans-osoby-ale-vynechala-197387>.

Obrázek č. 52: MORRISON, Peter (AP, ČTK). Stejnopohlavní pár se drží za ruce a vychází z volební místnosti. 3. 8. 2022. In: Seznam Zprávy. Dostupné z: <https://www.seznamzpravy.cz/clanek/domaci-zivot-v-cesku-komentar-manželství-pro-gaye-bude-nic-s-tím-nenaděláte-210666>.

Obrázek č. 53: PROFIMEDIA. Ugandský queer protest. 18. 11. 2023. In: Seznam Zprávy. Dostupné z: <https://www.seznamzpravy.cz/clanek/zahranicni-postaveni-lgbtq-lidi-v-rade-afrických-zemi-se-zhoršuje-mohou-za-to-i-cirkve-239437>.

Obrázek č. 54: MILDE, Filip (Jsme fér). Billboard iniciativy Jsme fér. 28. 2. 2024. In: Seznam Zprávy. Dostupné z: <https://www.seznamzpravy.cz/clanek/nazory-komentare-komentar-manželství-pro-vsechny-prohra-rovných-prav-vyhra-politikáreni-246802>.

Obrázek č. 55: BACHLAKOV, Sergei (Shutterstock). Detail ilustrace Vladimíra Putina s duhovými motivy. 20. 3. 2024. In: Seznam Zprávy. Dostupné z: <https://www.seznamzpravy.cz/clanek/zahranicni-policie-v-rusku-zatkla-zamestnance-lgbtq-klubu-udajne-čvuli-extremismu-248235>.

Obrázek č. 56: VOLFÍK, René. Dva muži se líbají v davu s duhou v pozadí. 27. 10. 2022. In: iRozhlas. Dostupné z: [https://www.irozhlas.cz/zpravy-svet/rusko-lgbtq-zakony\\_2210271309\\_ako](https://www.irozhlas.cz/zpravy-svet/rusko-lgbtq-zakony_2210271309_ako).

Obrázek č. 57: GELLAR, Quintin. Dvě ženy líbající se ve volné přírodě. 22. 1. 2023. In: iRozhlas. Dostupné z: [https://www.irozhlas.cz/zpravy-svet/lgbt-slovensko-steinpohlavni-pary\\_2301221245\\_mfk?\\_gl=1\\*\\_1emq4yr\\*\\_ga\\*OTQ1MjExMzcyLjE2ODgxMTQ4NjA.\\*\\_g\\_a\\_NHXTP7RWNV\\*MTcxNzE0MjIxOS4xMjguMS4xNzE3MTQzMjM1LjAuMC4xNTE1MzYxODQz&\\_ga=2.224834778.1178622391.1717098403-945211372.1688114860](https://www.irozhlas.cz/zpravy-svet/lgbt-slovensko-steinpohlavni-pary_2301221245_mfk?_gl=1*_1emq4yr*_ga*OTQ1MjExMzcyLjE2ODgxMTQ4NjA.*_g_a_NHXTP7RWNV*MTcxNzE0MjIxOS4xMjguMS4xNzE3MTQzMjM1LjAuMC4xNTE1MzYxODQz&_ga=2.224834778.1178622391.1717098403-945211372.1688114860).

Obrázek č. 58: INGELI, Adriána. Pár oděný do duhové a trans vlajky si dává polibek. 29. 2. 2024. In: Refresher. Dostupné z: <https://news.refresher.cz/155268--Prumerny-homosexual-ma-sto-az-pet-set-sexualnich-partneru-V-Ceske-televizi-promluvil-kontroverzni-psycholog>.

Obrázek č. 59: BAUMANN, Martin (TASR). Pár si dává polibek v davu s duhovou vlajkou. 6. 8. 2023. In: Refresher. Dostupné z: <https://news.refresher.cz/142145-Letosni-Prague-Pride-nabidne-pres-180-akci-Na-co-vsechno-se-muzes-tesit>.

Obrázek č. 60: SUBIYANTO, Ketut (Pexels). Žena dávající polibek na čelo jiné ženy. 27. 2. 2023. In: Refresher. Dostupné z: <https://refresher.cz/131623-Povinna-heterosexualita-se-muze-projevovat-jako-nuda-pri-sexu-i-stud-ve-spolecnych-satnach-Vis-jak-poznas-ze-jsi-mozna-lesba>.

Obrázek č. 61: MILLINGTON, Ollie (Getty Images). Dvě ženy si dávají polibek na svatbě. 1. 2. 2023. In: Refresher. Dostupné z: <https://news.refresher.cz/130225-Ve-Slovinsku-vstoupilo-v-platnost-manzelstvi-pro-vsechny-V-Cesku-maji-stale-vysadu-hetero-pary>.

Obrázek č. 62: UNSPLASH. Žena dávající polibek jiné ženě na tvář. 23. 2. 2024. In: Seznam Zprávy. Dostupné z: <https://www.seznamzpravy.cz/clanek/domaci-politika-manzelstvi-pro-vsechny-aliance-pro-rodinu-ridi-skrytou-kampan-mezi-poslanci-246346>.

Obrázek č. 63: SHUTTERSTOCK. Žena dávající polibek jiné ženě na tvář. 26. 10. 2022. In: Seznam Zprávy. Dostupné z: <https://www.seznamzpravy.cz/clanek/domaci-zivot-v-cesku-nekteri-politici-podnecuji-radikalizaci-vuci-lgbt-kritizuje-zmocnenkyne-217727>.

Obrázek č. 64: VOLFÍK, René. Objímající se ženy, z nichž jedna je oděna do duhové vlajky. 28. 10. 2022. In: iRozhlas. Dostupné z: [https://www.irozhlas.cz/zpravy-domov/jiri-navratil-coming-out-lgbt-poslanec-filip-milde-jsme-fer-rozhovor\\_2210281738\\_pat](https://www.irozhlas.cz/zpravy-domov/jiri-navratil-coming-out-lgbt-poslanec-filip-milde-jsme-fer-rozhovor_2210281738_pat).

Obrázek č. 65: VOLFÍK, René. Dvě objímající se ženy v davu na pridu. 4. 6. 2023. In: iRozhlas. Dostupné z: [https://www.irozhlas.cz/zpravy-domov/manzelstvi-pro-vsechny-steinpohlavni-pary\\_2306042028\\_krp](https://www.irozhlas.cz/zpravy-domov/manzelstvi-pro-vsechny-steinpohlavni-pary_2306042028_krp).

Obrázek č. 66: VOLFÍK, René. Dvě objímající se ženy. 29. 4. 2024. In: iRozhlas. Dostupné z: [https://www.irozhlas.cz/zpravy-domov/prezident-pavel-podepsal-novelu-partnerstvi-pro-steinpohlavni-pary-bude-platit\\_2404291403\\_kma](https://www.irozhlas.cz/zpravy-domov/prezident-pavel-podepsal-novelu-partnerstvi-pro-steinpohlavni-pary-bude-platit_2404291403_kma).

Obrázek č. 67: PEXESL. Dvě objímající se ženy v poli. 22. 12. 2023. In: iRozhlas. Dostupné z: [https://www.irozhlas.cz/komentare/petr-fischer-komentar-katolicka-cirkev-pozehnani-lide-dvojho-radu\\_2312221630\\_kac](https://www.irozhlas.cz/komentare/petr-fischer-komentar-katolicka-cirkev-pozehnani-lide-dvojho-radu_2312221630_kac).

Obrázek č. 68: UNSPLASH. Dvě ženy ležící v trávě. 23. 4. 2024. In: Refresher. Dostupné z: <https://news.refresher.cz/158541-Polovina-LGBTQ-lidi-v-Cesku-ma-dusevni-poruchu-ctvrtina-bojuje-se-sebevrazednymi-myslenkami>.

Obrázek č. 69: FREEPIK. Dva muži obklopeni duhovou vlajkou hledící na sebe. 6. 2. 2024. In: Refresher. Dostupné z: <https://news.refresher.cz/153753-Manzelstvi-pro-vsechny-nam-nezmeni-zivot-mysli-si-drtiva-vetsina-Cechu-a-Cesek-ANO-i-ODS-hrozi-odliv-volicu>.

Obrázek č. 70: VANAGA, Renate (Unsplash). Dva objímající se a smějící se muži. 21. 3. 2023. In: Refresher. Dostupné z: <https://refresher.cz/133255-Pary-stejneho-pohlavi-maji-nadeji-Pokud-jejich-prava-uzna-jedna-zeme-mohla-by-platit-v-cele-EU>.

Obrázek č. 71: SHUTTERSTOCK. Dva muži se objímají a usmívají. 21. 3. 2024. In: Seznam Zprávy. Dostupné z: <https://www.seznamzpravy.cz/clanek/domaci-politika-gayove-jsou-o-krok-bliz-rovnoprvnosti-dostanou-moznost-darovat-krev-248300>.

Obrázek č. 72: TUREK, Michal. Objímající se dvojice. 31. 3. 2024. In: Seznam Zprávy. Dostupné z: <https://www.seznamzpravy.cz/clanek/zahranicni-oslava-jezise-nebo-trans-osob-republikani-kritizuji-bidena-za-kolizi-svatku-248873>.

Obrázek č. 73: SHUTTERSTOCK. Ženy na sebe upřeně hledí. 29. 2. 2024. In: Seznam Zprávy. Dostupné z: <https://www.seznamzpravy.cz/clanek/zahranicni-oslava-jezise-nebo-trans-osob-republikani-kritizuji-bidena-za-kolizi-svatku-248873>.

Obrázek č. 74: PIXABAY. Dva muži v oblecích s drží za ruce a jdou polem. 4. 3. 2024. In: Alarm. Dostupné z: <https://denikalarm.cz/2024/03/partnerstvi-misto-manzelstvi-korporatni-jazyk-si-podmanil-lidske-souziti/>.

Obrázek č. 75: MAHMUDOV, Alvin (Unsplash). Dva muži, kterým nevidíme do tváře, jsou ve svatebních oblecích a smějí se. 7. 8. 2022. In: iRozhlas. Dostupné z: [https://www.irozhlas.cz/komentare/manzelstvi-pro-vsechny-lgbtqa\\_2208071817\\_hav](https://www.irozhlas.cz/komentare/manzelstvi-pro-vsechny-lgbtqa_2208071817_hav).

Obrázek č. 76: PROFIMEDIA. Detail nandávání prstýnků na dvou mužských rukou. 12. 3. 2024. In: iRozhlas. Dostupné z: [https://www.irozhlas.cz/zivotni-styl/spolecnost/stejnopohlavni-manzelstvi-gayove-lgbtq-svatba-snatky-zakon\\_2403120734\\_jud](https://www.irozhlas.cz/zivotni-styl/spolecnost/stejnopohlavni-manzelstvi-gayove-lgbtq-svatba-snatky-zakon_2403120734_jud).

Obrázek č. 77: NICHOLSON, Lucy (Reuters). Dva muži v košilích se líbají. 20. 9. 2022. In: iRozhlas. Dostupné z: [https://www.irozhlas.cz/zivotni-styl/spolecnost/vlamsti-biskupove-dokument-zehnani-homosexualnim-svazkum\\_2209202238\\_gen](https://www.irozhlas.cz/zivotni-styl/spolecnost/vlamsti-biskupove-dokument-zehnani-homosexualnim-svazkum_2209202238_gen).

Obrázek č. 78: TAPIA, Agustina (Pexels). Dva muži v oblecích na svatbě. 16. 5. 2023. In: Refresher. Dostupné z: <https://news.refresher.cz/136894-Snemovna-bude-mozna-hlasovat-o-manzelstvi-pro-vsechny-Bod-prekvapive-zaradila-uz-dnes-Aktualizovano>.

Obrázek č. 79: AKESIN, Mongkolchon (Shutterstock). Jeden muž v bílém svatebním nese v náručí druhého muže v bílém svatebním obleku. 29. 4. 2024. In: Seznam Zprávy. Dostupné z: <https://www.seznamzpravy.cz/clanek/domaci-stejnopohlavni-pary-budou-moci-uzavirat-partnerstvi-s-vetsinou-prav-manzelu-250845>.

Obrázek č. 80: SHUTTERSTOCK. Detail dvou mužů v oblecích, kteří drží v rukou svatební prstýnky. 10. 1. 2024. In: Seznam Zprávy. Dostupné z: <https://www.seznamzpravy.cz/clanek/zahranicni-konzervativni-recko-bude-jednat-o-manzelstvi-pro-homosexuality-243415>.

Obrázek č. 81: POLÁŠKOVÁ, Lucie. Dvě ženy ve svatebních šatech. 28. 5. 2023. In: Seznam Zprávy. Dostupné z: <https://www.seznamzpravy.cz/clanek/domaci-zivot-v-cesku-evangelicti-farari-mohou-pozehnat-svazky-stejnopohlavnich-paru-231660>.

Obrázek č. 82: SHUTTERSTOCK. Dívka, které nevidíme do tváře, je zabalená do duhové vlajky. 22. 4. 2024. In: Seznam Zprávy. Dostupné z: <https://www.seznamzpravy.cz/clanek/domaci-zivot-v-cesku-transgenderova-manie-spor-o-vydani-knihy-spustil-debaty-o-cenzure-250213>.

Obrázek č. 83: PEXELS. Na tváři člověka se odráží duha. 17. 7. 2022. In: iRozhlas. Dostupné z: [https://www.irozhlas.cz/zivotni-styl/spolecnost/transgender-nebinarni-deti-psychologie-tranzice-skolni-prostredi-rodina\\_2207171135\\_kac](https://www.irozhlas.cz/zivotni-styl/spolecnost/transgender-nebinarni-deti-psychologie-tranzice-skolni-prostredi-rodina_2207171135_kac).

Obrázek č. 84: UNSPLASH. Detail očního víčka, na kterém je namalovaná trans vlajka. 12. 4. 2023. In: iRozhlas. Dostupné z: [https://www.irozhlas.cz/komentare/trans-zruseni-kastrace-cesko\\_2304120629\\_cen](https://www.irozhlas.cz/komentare/trans-zruseni-kastrace-cesko_2304120629_cen).

Obrázek č. 85: MCCUTCHEON, Sharon (Pexels). Dítě s duhovými vlasy stojí před duhovou vlajkou. 34. 4. 2024. In: iRozhlas. Dostupné z: [https://www.irozhlas.cz/zivotni-styl/zdravi/narodni-ustav-dusevniho-zdravi-studie-gay-lesba-homosexual-sebevrazda\\_2404231353\\_gut](https://www.irozhlas.cz/zivotni-styl/zdravi/narodni-ustav-dusevniho-zdravi-studie-gay-lesba-homosexual-sebevrazda_2404231353_gut).

Obrázek č. 86: UNSPLASH. Introspektivní dívka s barevnými vlasy a svetrem s duhovým motivem. 30. 10. 2022. In: iRozhlas. Dostupné z: [https://www.irozhlas.cz/zivotni-styl/spolecnost/lgbtq-mensinovy-stres-pochody-hrdosti-pitonak\\_2210301342\\_kac](https://www.irozhlas.cz/zivotni-styl/spolecnost/lgbtq-mensinovy-stres-pochody-hrdosti-pitonak_2210301342_kac)

Obrázek č. 87: SAYLES, Brett (Pexels). Žena s duhovým motivem na tváři a duhovou vlajkou v ruce se směje. 1. 6. 2023. In: Refresher. Dostupné z: <https://news.refresher.cz/137853-Sledovali-jsme-Snemovnu-Manzelstvi-neni-pravo-take-nemam-pravo-byt-fotbalistou-FC-Barcelona-rekl-lidovec-Vyborny>.

Obrázek č. 88: DAVID, Jackson (Unsplash). Dívka tančí v poli zalitým světlem za zapadajícího slunce. 22. 2. 2024. In: Refresher. Dostupné z: <https://refresher.cz/154804-Aromantik-nerovna-se-asexual-Co-je-aromanticnost-a-jake-kolem-ni-panuji-myty>.

Obrázek č. 89: VOLFÍK, René. Ruce dvou lidí se empaticky drží. 5. 6. 2023. In: iRozhlas. Dostupné z: [https://www.irozhlas.cz/komentare/komentar-martin-fendrych-manzelstvi-pro-vsechny-cirkev\\_2306051713\\_epo](https://www.irozhlas.cz/komentare/komentar-martin-fendrych-manzelstvi-pro-vsechny-cirkev_2306051713_epo).



Obrázek č. 90: PIXABAY. Dva muži stojí vedle sebe a opírají se o dřevěné zábradlí. 20. 10. 2023. In: iRozhlas. Dostupné z: [https://www.irozhlas.cz/zpravy-svet/rakousko-odskodneni-lgbtq-gay-trest-20-stoleti-pronasledovani-diskriminace\\_2310200715\\_kac](https://www.irozhlas.cz/zpravy-svet/rakousko-odskodneni-lgbtq-gay-trest-20-stoleti-pronasledovani-diskriminace_2310200715_kac).

Obrázek č. 91: PIXABAY. Muž v extravagantním oblečení. 22. 2. 2024. In: Alarm. Dostupné z: <https://denikalarm.cz/2024/02/zas-jeden-ustarany-cesky-fotr-ve-svete-plnem-ruznorodych-lidi/>.

Obrázek č. 92: TUREK, Michal. Trojice s výrazným make-upem a oblečením si pohrává s konvenčními genderovými rolami a jejich projevy. 5. 9. 2023. In: Seznam Zprávy. Dostupné z: <https://www.seznamzpravy.cz/clanek/domaci-politika-glosa-boj-za-lidska-prava-i-popravy-gayu-ucel-sveti-prostredky-236404>.

Obrázek č. 93: PROFIMEDIA. Na hrud' siluety člověka jsou promítaná prsa – inscenovaná fotografie. 4. 7. 2022. In: Seznam Zprávy. Dostupné z: <https://www.seznamzpravy.cz/clanek/zahranicni-stredni-evropa-zmenu-pohlavi-bude-stacit-nahlasit-na-uradu-nemci-chystaji-malou-revoluci-208067>.

Obrázek č. 94: SHUTTERSTOCK. Dívka se dívá do zrcadla, v něm ale místo sebe vidí chlapce. 17. 9. 2022. In: Seznam Zprávy. Dostupné z: <https://www.seznamzpravy.cz/clanek/domaci-zivot-v-cesku-v-sedmi-letech-rodine-rekl-zeneni-divka-trans-i-nebinarnich-deti-pribyva-212805>.

Obrázek č. 95: PIXABAY. Hračka koníka s barevnými a duhovými motivy. 12. 4. 2024. In: Alarm. Dostupné z: <https://denikalarm.cz/2024/04/kdyz-abigail-shrier-zapasi-o-budoucnost-divek-v-uchu-tradic-nerovnosti/>.

Obrázek č. 96: PEXELS. Dort s duhovými motivy. 27. 1. 2023. In: Refresher. Dostupné z: <https://refresher.cz/129910-Pekar-odmita-vyrabet-dorty-pro-LGBT-osoby-Jednou-mu-soud-dal-za-pravdu-nyne-ale-narazil>.

Obrázek č. 97: SOLOVEVA, Anastasiia (Shutterstock). Postavička stojí na zemi poseté značkami genderu. 17. 4. 2024. In: Seznam Zprávy. Dostupné z: <https://www.seznamzpravy.cz/clanek/zahranicni-ve-svedsku-bude-zmena-pohlavi-mozna-od-sestnacti-let-250111>.

## Příloha č. 2: Osnova fotoelicitačních rozhovorů

### 1. Úvod

- kontakt s respondentem či respondentkou, přiblížení tématu rozhovoru, jeho cílů a průběhu

### 2. Práce bez fotografií

- *v první části respondent nebo respondentka nepracuje s vybranými fotografiemi, účelem této části je uvědomit, si jaké mentální před-obrazy má v souvislosti s vizuální reprezentací v českých médiích*
- Jak vypadá queer člověk v českých médiích?
  - o Jaká je první fotografie, která se vám vybaví, když se řekne queer člověk v českých médiích?
- Jaký má tento ‚obraz‘ vztah k realitě?
- Co to je ilustrační fotografie?
- Jak probíhá proces vytváření a vybírání ilustračních fotografií z vaší zkušenosti?

### 3. Práce s fotografiemi

- *v druhé části již respondent nebo respondentka pracuje s 16 vybranými fotografiemi, které vzešly z předchozí části výzkumu, komunikační partner nebo partnerka je seznámen s tím, že se nejedná o reprezentativní vzorek, ale že má snímky chápat jako určité „vodítko“ pro nadcházející diskusi*
- Znovu se zeptám – jak vypadá queer člověk v českých médiích? Aktualizoval/a byste svojí první odpověď?
- Vidíte na fotografiích nějaké stereotypy, tj. ustálené formy zobrazování?
- *pokud respondent nebo respondentky identifikuje stereotypy, může fotografie seřadit od nejméně po nejvíc stereotypní*
- Jaká je vaše zkušenost s fotografováním queer tematiky? Můžete nějak reflektovat svoji praxi?
- Jaké jsou možné formy reprezentací queer lidí? Existují nějaké alternativy?
- Výbor pro menšiny Vlády ČR upozorňuje na to, že jsou queer lidé zobrazováni skrze ojedinelé akce typu pride, sexualizaci a tabuizaci. Je to relevantní výtko?
- Ovlivňuje váš názor vytváření a výběr fotografií?



- Je queer tematika kontroverzní? Pokud ano, ovlivňuje to vaší práci?
- Queer témata jsou často zobrazována skrze ilustrační fotografie. Často to jsou také inscenované fotografie z produkce fotobank. Jaký je váš názor na tyto typy snímků?

#### **4. Závěrečné poznámky**

*respondenti a respondentky jsou vyzváni k závěrečným poznatkům a komentářům*

### **Příloha č. 3: Přepis jednoho z anonymizovaných rozhovorů**

Přepis rozhovoru s fotografkou E. Ostatní transkripty jsou dostupné na vyžádání.

#### **Jak vypadá queer člověk na fotografiích v českých médiích?**

Jak já si to myslím, nebo tak jak to je?

#### **Jaká je první fotografie, která se vám vybaví, když se řekne queer člověk v českých médiích?**

Tak to by byl určitě mladej člověk, muž nebo žena, spoře oděn. A pravděpodobně nějakou duhu by na sobě měl.

#### **Jaký má tento „obraz“ vztah k realitě?**

No, to si myslím, že je právě jako... spíš skoro nulový vztah k realitě, protože takhle sice jo vypadají ty lidi, co chodí na ten pride, to je ale taková jako velká párty letní, že jo. V normálním životě ty lidi jsou úplně naprosto normální, že jo. Chodí do práce, oblékají se normálně, nechodí každý den od hlavy až k patě, že jo, v duze. Většinou třeba bejvaj nějaký mladý studenti nebo ty lidi, co se teprve jakoby nachází... Ale když máte nějakýho čtyřicetiletého chlapa, kterej chodí pondělí pátek do práce, tak tam takhle chodit nebude, že by měl mít prostě... já nevim, kraťásky a nějakou plachtu nebo něco takovýho, že jo.

#### **Co to je ilustrační fotografie?**

To by mělo bejt nějakej jakoby vzorek toho... tý akce nebo tý události, aby si prostě veřejnost dokázala představit, když se s tím třeba nikdy nesetkala, jak by to mohlo vypadat. Většinou to bejvaj nějaký spíš jako archetypy nebo něco takovýho, jako dost stereotypní věci.

#### **Jak probíhá proces vytváření a vybírání ilustračních fotek?**

Tam je člověk trošku vinnej z toho, že se jakoby drží těch těch kolejniček, že právě jako když chcete ukázat prostě toho queer člověka, tak tam spíš dáte toho mladýho s tou duhou, než nějakýho obyčejného chlápka nebo ženskou ve čtyřiceti letech, o kterých jako když byste je potkali na ulici, tak si to ani neřeknete. Takže bohužel člověk téma vytvářením... těch ilustraček spíš jako podporuje ty stereotypy.

**Odhlédněme teď od queer tematiky. Jak byste popsala proces vytváření ilustračních fotografií obecně? Používáte autorské fotografie, snímky z fotobank...?**

Já bych řekla, že asi jako... půl na půl, že jo. Já třeba občas dostanu zadání, potřebujeme ilustračky... já nevím, teď kon třeba, to bylo před pár lety, ty vysoký ceny, energie a tak dále. Takže ilustračky lidí, co se třeba hrozí nad elektromotorem nebo něco takovýho. A to jsme dostali zadání a teď jsme to měli nějak vytvořit. Většina těhle věcí jako je dost, dost plánovaná a dost jako připravovaná, že to není, že byste najednou někde přišli a bylo to. Jo, někdy to samozřejmě jde, když se třeba někdo koupe nebo něco takovýho. Léto, takovýhle ilustračky, to se jako vyfotí celkem snadno, ale takovýhle věci, třeba takový ty víc specifickéjší, jak třeba pracuje někdo na mobilu nebo na počítači, to se většinou jako musí vyloženě jako domluvit a vyfotit ten subjekt podle zadání. A svoje fotky si vlastně vybírám já. Dělam jakoby svůj výběr a pak to vlastně nahrávám do systému. Co já vím, tak editoři a reportéři, oni používají i fotobanky, takže i z toho můžou stáhnout nějaký věci, že jo. Třeba když potřebujete nějakou ilustračku Washingtonu, tak já tam kvůli tomu poletím. Oni si to, že jo, stáhnou.

**Stává se to, že by se původně zpravodajská, reportážní fotografie stala ilustrační, třeba u nějakého článku?**

No jako úplně stoprocentně to nevím, ale to by asi nemělo, ne? Když máte prostě... jako je to možný. Třeba si myslím, že se to stává třeba u politiků, když jdu na nějakou konferenci nebo něco a vyfotím tam Fialu a Babiše a tak dále, tak ten den to použijem na reportáž a pak třeba za týden, když píšeme o Fialovi, tak použijeme tu fotku, takže asi v tu chvíli se stává tou jakoby ilustrační fotkou, ale... pak jsou tam třeba takový věci, jako když člověk vyfotí někoho na ulici... zpravodajství... tak já to můžu, žejo, použít ten den, když jsou třeba velké bouřky a někdo tam... něco... nebo nějaká nehoda se stane. Ale další dny jako já už bych to neměla dávat do archivu, že jo. To jsou ty zpravodajské zákony a bez toho, když ty lidi, když jsou tam třeba nějaký jako hodně vidět a my nemáme to svolení, tak bysme to používat neměli. A jako já nemám ten celý systém... nebo celý ten proces jako nemám pod palcem, takže nemůžu říct, že se to neděje, ale nemůžu říct, že se to děje. Asi tak.

### **Vraťme se k první otázce. Teď máte před sebou fotografie. Jak vypadá queer člověk v českých médiích?**

Asi to vypadá, že jsem ty média trochu podcenila, že... že jsou daleko víc diverzifikovaný. Že se asi spíš trochu víc blíží té realitě než jenom nějakým stereotypům.

### **Jaké stereotypy tam vidíte?**

Nevím, jestli je to stereotyp. Možná spíš bych to viděla jako nějaký problém, na kterej se jakoby ukazuje. A podle mě je to dobře. A to je, že možná nějaký to hledání té vlastní sexuality přichází i s určitejma problémama, že člověk jako to nedokáže, se prostě ráno probudí a takhle to je a je to hotový, že prostě tam třeba jsou i nějaký, jako třeba... kor když to rodina nepodporuje, že jsou tam třeba jako nějaký negativní emoce, že člověk jako s tím docela bojuje a ne vždycky... je to prostě pozitivní. Myslim třeba teďkon dejme tomu tyhlety dvě fotky (fotografie dívky s barevnými vlasy, viz *Obrázek č. 86*; fotografie dívky, která vidí v zrcadle místo sebe chlapce, viz *Obrázek č. 94*)...

### **Je to tedy problém ve společnosti, nebo problém v reprezentaci?**

Ne, jako myslím ten problém, že ty lidi, co maj sami se sebou... že oni žejo, vyrůstají v nějaký společnosti. A přestože už jsme teďkon trochu otevřený a liberální, tak stále, že jo... ty heteronormativní sklony tady jsou a tohle je stále furt jako menšina a že prostě některý ty lidi můžou vyrůstat v nějakých dejme tomu nepříznivých podmínkách a může to pro ně bejt jakoby složitější se najít, než když ty lidi jako vyrůstají s tím, že je to naprosto normální... A já bych to asi nebrala jako špatnou věc. Já bych to spíš brala, že se prostě o tom mluví, že to není tabu, že se to prostě dostává nebo... už je to v mainstreamu a podle mě to je dobře.

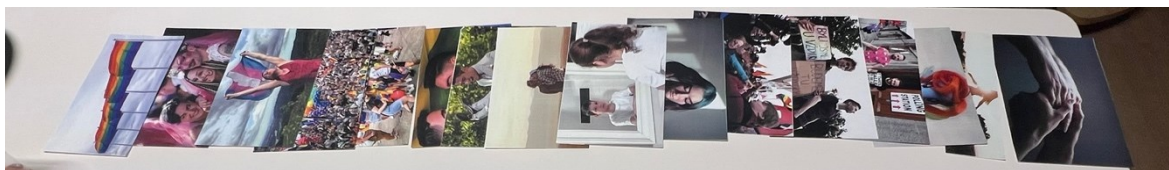
### **Dokázala byste seřadit fotografie od nejvíce po nejméně stereotypní?**

Tak totálně tohle. To je asi jako největší stereotypy ty vlaječky (viz *Obrázek č. 2*). Tohle bych upřímně... na první pohled ty dvě... jenom ten detail na ty dvě ruce (viz *Obrázek č. 89*). bych asi ani jako nepřikládala k tomu, že to má nějakou tematiku s tou queer společností, že bych to prostě brala jako nějaký detail něčeho, takže možná asi tak jako na druhym spektru. Takhle bych to vzala od vlajek po po po ruce.

### **A kdybyste použila všechny fotografie?**

Jak puzzlíky ve školce... (*Respondentka skládá fotografie*)

## Fotografie škály stereotypů u fotografky E (zdroj: výzkum autora)



### **Popíšete mi, prosím, svůj proces?**

Tyhlencty vlaječky a tyhle pochody, tak tady máme pride... Tak tady máme pride village (viz *Obrázky č. 2, 92, 27, 34*). Tady bych dala nějaký jako ty psychický, ta součást těch psychickéjch problémů nebo nějakýho hledání (viz *Obrázky č. 86, 94*). Tady máme nějaký... jak se tomu říká, boje za práva (viz *Obrázky č. 38, 43*). Tady asi nějaké jako ideální obrázek partnerů stejnopohlavních (viz *Obrázky č. 57, 69, 79*). Tady bych řekla tak jako real life (viz *Obrázek č. 52*). Jak vlastně... tohle mi přijde jako strašně real. Takhle to vlastně jako je... naprosto dva obyčejný lidi, který když by spolu nebyli vedle sebe a nedrželi se za ruku, tak asi jako nikdo o nich neřekne. Tohle mi přijde takový jako skoro, že to je prostě jenom jako barevněj poníček (viz *Obrázek č. 95*). Já nevím, já bych to asi jako ani nedávala mezi queer věci... přijde mi to takový trošku spíš dětský, ale to je asi jenom můj... ten. No, a tady jsou teda nějaký jako detaily, který... Takhle tohle dáme jako sem. Tohle bych jako vůbec ani nedala mezi queer stereotypy (viz *Obrázky č. 88, 89*).

### **Je stereotyp něco, čemu se snažíte vyvarovat ve své tvorbě?**

Ne vždycky. Někdy. Jak říkám, někdy si myslím, že to je jako... člověk to potřebuje, protože přece jenom ta společnost na těch stereotypech je postavená, ona je zná. A musíme... my asi jako novináři a fotografové... musíme jako možná se snažit najít nějakou cestu skrz ty stereotypy, jako trošku je využít, ale zase nebejt v nich úplně zavřený a trochu se snažit, jako třeba to třeba... ne jako změnit, ale třeba jako rozšířit. Já bych řekla... teď plácnu nevím, jestli je to pravda, že třeba před deseti lety. Queer bylo jenom tohle (viz *Obrázky č. 27, 34*), teď už je to tohle všechno (*ukazuje na všechny fotografie*). Že se to prostě... jako že se má nějaký téma a že ze začátku je to takový hodně černobílý, že se vidí jenom fakt jedna část, že postupem se na to nabaluje víc informací, víc reality, víc lidí, víc zkušeností a zjistí se, že to fakt není černobílý, že toho je strašně moc.

### **Dokázala byste hledání té „střední cesty“ popsat na svojí praxi?**

Já si myslím, že asi jako ve... všem vzdělání, nějaká edukace, osvěta.

### **A jak k tomu můžete přispět svými fotografiemi?**

Ukazovat ty, ty jiný, ukazovat ty jiný věci, než jsou ten stereotyp. Ukazovat prostě, jako nějak challengovat toho čtenáře v tom, že pride prostě nebo tyhle... tahle skupina lidí není jenom to, co si on myslí. Nejsou to prostě jenom ty sluníčkáři s těma vlajkami. Nejsou to jenom prostě dva pánové, co se prostě berou v oblecích. Nejsou to prostě jenom lidi, co takhle jako za něco bojují, že toho prostě je víc. No, že jsou to obyčejný lidi, obyčejný děcka, obyčejný dospělí, co pracujou. Žijou tady klidně jako už třeba fakt jako 60 let, 80 let, že... Že prostě i ty lidi, který si to nikdy třeba nepřipustili, že to v sobě mají.

### **Jde to vyjádřit fotografií?**

Já si myslím, že určitě jo. Když by se na to třeba někdo zaměřil a chtěl udělat nějakou jako... přímo takovouhle fotoreportáž, tak si myslím, že je naprosto reálný sehnat lidi, kterým je fakt třeba 60 plus a který by byly ochotný si o tom popovídat, jaká byla ta jejich cesta třeba i v minulým režimu a že třeba... jako teď fakt jako vařím z vody... ale že třeba do 40 let si to nedokázali jako připustit. Že měli svoji rodinu, měli manželku, měli děti. A až prostě třeba když přišla ta osvěta z venku, z toho západního světa, když se otevřely hranice, že třeba si začali uvědomovat, že to možná je jinak. Ale fakt to jsou nějaký stereotypy... nebo něco, co já tady plácám. Neříkám, že to je reálně takhle, ale určitě si myslím, že jako je reálný třeba vytvořit nějakou fotoreportáž v tomhle smyslu.

### **Je pro taková témata prostor, respektive je po nich poptávka?**

Já si myslím, že určitě jo. Osobně si myslím, že kdybych něco takového navrhla jako u sebe v redakci, že by mě s tím asi jako neposlali do háje, že když by mi řekli jo, klidně... jestli na to máš čas, jestli na to máš... Když si najdeš ty lidi, my o tom ten článek klidně napíšem. A vzhledem k tomu, kolik jako lidí v naší společnosti jakoby se hlásí k týhle skupině, tak si myslím, že určitě by se našlo spoustu čtenářů, který by to zajímalo. Jako samozřejmě našli by se i ty, který by to nezajímalo, nebo respektive ty, který by to jako odsuzovali a byli by proti tomu, což se vždycky jako u těchhle polarizačních témat nachází. Ale poptávka i nabídka si myslím, že by byla.

### **Vznikají ale reálně tyto projekty, články, reportáže?**

Já si myslím, že jo. Ale nevím... Jako nějak... já jsem jako asi osobně jsem nějak jako nevyhledávala je nebo nesnažila jsem se dostat do tohoto téma, takže jsem si to nějak

nevyhledávala. Ale myslím si, že fungují. Možná jich je míň, než by jich mohlo bejt, nebo rozhodně třeba nejsou v tom mainstreamu. (*respondentka váhá*) Možná jsou třeba. Jo, jasně, když je pride month, tak to se o tom píše všude, ale to je vždycky, že jo. Vždycky veškerý firmy a státníci a lidi, který jako jsou třeba nějaká veřejná společnost... jako osobnost, tak najednou všichni jsou v tomhle, všichni to podporují, nebo jsou proti tomu a všude se o tom mluví. Pride month skončí a je takový ticho po bojišti mi přijde. Ale to je asi jako u všech věcí. Vždycky, když je to... vždycky to jde nahoru a dolu ta poptávka nebo tam ta křivka toho zájmu.

### **Naznačili jsme, že queer lidé jsou v médiích často zobrazovaní skrze pride. Jaká je vaše zkušenost s fotografováním pridu?**

Je to náročný. Ale z toho hlediska, že je to v tom v srpnu, v srpnu to bejvá, což je taky zvláštní, protože pride month je ve světě v červnu, že jo. Takže my to máme v srpnu, takže jsou tady příšerný vedra, takže já z toho většinou mám prostě ten zážitek, že jsem z toho naprosto vyčerpaná, protože člověk začíná na Václaváku a teď s nima jde až na tu Letnou a vy tam musíte, že jo... přebíhat. Vy vychodíte jako mezi lidma, před lidma, abyste měl ty fotky ze všech možných úhlů a tak dále. Takže pro mě je to fyzicky vyčerpávající a většinou to jako fakt skončí, že dojdu na tu Letnou úplně vyprahlá. Mám prostě tisíc fotek a teď jdu domů, kde si potřebuju oddychnout, zchladit se a pak ty fotky udělám a pak... a pak pro mě šlus. Takže. Takže asi to je můj zážitek s pridem.

### **Jak probíhá ten fotografický proces? Je něčím specifický?**

No tak... třeba zrovna z loňska. Jak se jakoby zvětšují ty bezpečnostní podmínky a všechno, tak celou dobu loni nám před pridem prostě šla lajna policajtů, což bylo naprosto otravný, protože my jsme nemohli mít jako jedinou fotku jenom těch lidí. Vždycky jsme tam měli policajty a oni byli... jo (*něco si uvědomí*), protože on šel, on šel vepředu Rakušan loni myslím, Vít Rakušan, takže kvůli němu. Taky si myslím, že to bylo takový jako o tom. A pro nás, pro fotografy to bylo asi jako hodně otravný a hodně jako omezující, protože nás tam prostě nechtěli pustit nebo byli takový jako jděte... No prostě bylo to. Já to chápu, není to příjemná situace ani pro ně. Ale jinak ten pride je takovej, jako na to focení, hrozně vděčnej. To se fotí hezky. Ty lidi jsou většinou jako dost otevřený, že se i chtějí nechat vyfotit. Oni jsou tam, že oni jsou tam docela namalovaný, načančaný, takže to prostě je taková jako událost. Takže je to prostě takový příjemný. Když prostě dám na stranu ty bezpečnostní

prvky, co nám tam jako trochu překáželi, tak si myslím, že zbytek je takovej jako fakt příjemnej.

### **Co nebo koho fotíte na pridu? Jaká jsou vodítka?**

Tak já tam asi jako fotím dvě hlavní věci, a to jsou nějaký jako téma tematický věci, jako fakt, že to je prostě pride, takže dav lidí a ty vlaječky... prostě tak víceméně trochu ty ilustračky... a pak se člověk snaží jakoby zachytit tu atmosféru a ten pride je prostě takovej jako... On hýří tou energií, je takovej jako úsměvnej, takovej jako šťastnej, že ty lidi prostě můžou... můžou takhle jít bez toho, aniž by jim hrozilo nebezpečí nebo vězení nebo něco. Takže je to prostě takový... jako já nechci říkat párty, protože to mi přijde takový zvláštní, ale je to prostě takový jako hrozně uvolněný, hrozně fajn, hrozně přátelský. Snažím se fotit ty tematický a ty atmosferický věci a potom třeba nějaký jako portréty zajímavějších lidí. Buď když... mají třeba nějaký zajímavý kostýmy, nebo mají zajímavější mejkap, nebo je to nějaká skupinka lidí.

### **Je něco, co jste/byste nevyfotila, případně nevybrala?**

Jako konkrétně na tom pridu... asi jsem tam nenašla nic, co bych jako nechtěla. Já mám jiný jako témata, který se mi nechce fotit nebo který jako nevybírám, ale... Asi možná třeba nějaký takový věci, jako když by někomu třeba vypadlo ňadro z oblečení nebo prostě něco takovýho. Já to nemám ráda, tyhle ty jako prvoplánový věci, že uuuuuu tohle tam dáme, to si na to budou lidi klikat, jo. Takže třeba tyhle věci, když bych zachytila na foťák, což se stát může, protože to se prostě může stát během vteřiny. Tak třeba já bych osobně tuhle tu fotku tam nedala.

### **Promítá se do vaší tvorby i váš názor (nejen) na queer lidi?**

Já si myslím, že určitě. To se promítá do všeho. Jako vím, že jako novinář bych měla být neustranná a snažím se, ale není to úplně jako... je to strašně, to je strašně těžká věc, být neustranný, jako opravdu neustrannej. Jako já bych řekla, že 9 z 10 lidí, co tvrdí, že jsou neustranný, tak jako neustranný nejsou, protože každý prostě má zkušenosti, v něčem vyrůstal, má nějaký znalosti a tohle to všechno prostě k tomu přispívá, aby měl nějaký názor.



**Výbor pro menšiny Vlády ČR upozorňuje na to, že jsou queer lidé zobrazováni skrze jedině akce typu pride. Je to relevantní výtku? Případně proč?**

Přemýšlela jsem nad ní, přemejšlela... a myslím si, že s ní souhlasím a relevantní je. Jak jsem říkala, možná by bylo... jako že to ten prostor pro to prozkoumat to téma jinak a hlouběji tady je a myslím si, že je o to zájem.

**Další výtku se týká sexualizace. Je přítomná například v těchto fotografiích?**

Tohle mi nepřijde jako nějak extrémně sexualizovaný. To jsou prostě... to je svatební fotka, těch tady vidíme... každé den mraky. Todle je fotka partnerů, dvou partnerek, co si dávají pusy. A tady? Tady jsou dva partneři, kteří se na sebe jenom dívají. Tohle mi sexualizovaný nepřijde. Ale samozřejmě chápu jako tuhle výtku s tím, že... Ono to s tím trochu spojený je ta sexualita, že jo? Protože o to se vlastně jakoby jedná, aby ty lidi mohli... mohli mít ty vztahy s tím, s kým chtějí. A samozřejmě ono je to s tím svázaný. Ale nemyslím si, že to je jenom jenom o tom. To už by se myslím dalo říct asi jako na všechno. Dnešní doba je jako extrémně přeseexualizovaná. Mně to asi nejvíc vadí u dětí. Takže nějaký jako dospělí jako lidé v konsenzuální partnerských vztazích, tam mi to je úplně jako jedno.

**Je LGBTQ+ tematika kontroverzní?**

Pro mě ne.

**A ve společnosti?**

To jo.

**Když fotíte, berete v potaz to, že to, co zobrazujete, může být pro někoho kontroverzní?**

Jako já o tom vím, vím. Jako v myslí to někde mám, ale když to fotím, tak se na to nesoustředím, protože jak říkám, pro mě to kontroverzní není. Já mám dělat reportáž z nějakýho, z nějaký věci, z nějaký události, o nějakém tématu. A jenom kvůli tomu, že by to mohlo někoho urazit, nebo něco, tak já nebudu nějak jako zaoblovat, nebo nějak přikrášlovat tu realitu, aby tyhle lidi s tím v pohodě.

**Vyobrazení queer lidí na některých těchto fotografiích je velmi pozitivní, nebo naopak velmi negativní. Souhlasíte? Přemýšlela jste někdy nad tímto sentimentem?**

Já bych to jenom rozšířila, že buď je to přes velmi (*říká s důrazem*) pozitivní nebo velmi negativní emoci. Jo, že... že to téma je v superlativech. Že to je buď strašně dobrý, nebo strašně špatný. A proto jsem říkala, že se mi líbí tohle. Tohlencto... je to prostě mezi (*Obrázky č. 86, 94, 52*). Že vlastně jakoby, že ty superlativy... jsou prostě extrémní ty situace a že právě ten střed je to, co si myslím, že se musí ukázat víc... A až se bude ukazovat primárně ten, převážně ten střed, tak se vlastně jako ta společnost možná ještě víc jako docílí k tomu, že vono je to vlastně naprosto normální. Žijeme tady s tím tisíce let a že víceméně jenom ta naše společnost tomu dává ten brand toho, že to je jako něco extra, něco jiného.

**Už jste zmiňovala projekt o queer lidech, kterým je třeba přes 40 let. Jaké jsou další, alternativní způsoby zobrazování queer lidí?**

Ježiš... možná asi jo, ale teď nevím, jestli teď kon na místě dokážu něco vymyslet.

**Vraťme se tedy k tomu projektu s lidmi queer lidmi 40+. Jak byste k němu přistupovala?**

Tak asi nějak jako metodicky. Snažila bych... Na internetu bych si našla třeba nějaký spolky nebo nějaký sdružení těchto lidí. Ozvala se jim s tématem. Chci udělat tohle téma, dala jim tam nějaký jako body. Queer lidi, 40, 60+, který jsou ochotný si se mnou popovídat o jejich životě, o jejich zkušenostech a jsou ochotný se vyfotit. Takže by to muselo bejt něco, kde lidi jako... kde by se nebáli, aby že.. aby jako nebyli anonymní, jo. Protože jak já jsem prostě fotograf, tak pro mě jsou ty fotky většinou jako... na první řadě, jsou stěžejní a ten text to doplňuje. Takže... pak jestli by se mi tyhle spolky ozvaly s nějakým kandidátem, což já si myslím, že asi by určitě se někdo našel, i kdyby to bylo v jednotkách, možná i v desítkách lidech po celý Český republice, takže bych se s nima dala do kontaktu a zajela za nima a vytvořila reportáž.

**V jakých situacích byste ty lidi fotila?**

Já bych to, já bych to brala jako jejich... Třeba by se mi jako asi líbilo u nich doma nebo třeba někde, kde to oni mají rádi. Třeba v kavárně, kam chodí nebo něco. Nebo kavárna možná ne, ale prostě nějaké místo, který je spojený s jejich životem, kde se třeba cítí pohodlně.

**Hledala byste tam, myslíte, nějaké znaky – třeba duhové motivy? Kdybyste viděla, že je v jejich bytě duhová vlajka, snažila byste se ji tam zakomponovat?**

Ježiš to, no... možná jo, možná ne. Já bych to spíš jako brala jako celek. Která část dejme tomu bytu vypadá jako dobře... jako dobře, jako pozadí. Možná... možná, když by ta vlajčka byla malá, že by se tam... možná víte co, možná asi ani ne, protože v tom článku už máte jako... už by tam bylo trošku popsáný, že to je prostě partnerský vztah dvou mužů, dvou žen a že jsou jakoby součástí týhle komunity a že žijou. Takže si myslím, že v tu chvíli ta vlajka asi ani není jako směrodatná, že to už je prostě jenom takovej... když by tam byla, byla by tam. Když by tam nebyla, tak asi bych ji tam jako cíleně nedávala. To je zbytečný.

**Ve fotografiích, které teď vidíme, jsou zastoupeny ty inscenované z produkce fotobank, ale také ty, které vznikly původně v rámci nějaké reportáže. Které preferujete? Které byste použila?**

Záleží, co by bylo... jaký by bylo téma toho článku.

**Řekněme manželství pro všechny.**

Tak v tom případě by, si myslím, že by tam jako se hodily... dejme... samozřejmě tohle, co jsou z té fotobanky (*Obrázek č. 79*), tohle si myslím, že je pěkná (*Obrázek č. 52*) a potom prostě možná doplnit to nějakou tou vlajkou (*Obrázek č. 2*) jako ilustračkou. Že bych se asi víc soustředila na nějaký tý... dejme tomu ilustrativní páry, nebo i reálně... jako reálný páry z nějakých těch zpravodajských reportáží. Možná nějaký hesla (*Obrázek č. 43*) v tomhleto smyslu „Byli jsme tu vždycky. Budeme tu vždycky“. Jako doplnit ten článek tím, že to se možná teď koná řeší, ale je to dlouhodobé téma. Je to vlastně s námi od té doby, co máme civilizaci a tak dále. Mně se nejvíc líbí tahle prostě fotka ze všech... z toho z těch voleb... mi přijde prostě jako nejvíc real fotka, co tady je.

**Proč je pro vás důležité, že to je „real“?**

No, protože u týhle fotky cejtim, že to není, není to v rámci žádný tý speciální akce jako je třeba pride. Není to v rámci žejo svatby, není to v rámci nějakýho nějaký... tý ilustrační z fotobanky nebo není to z té demonstrace. Tohle mi přijde jako reálný, reálný jako pár, který žije reálný život, že. Tohleto mi přijde jako ta pravda o tom, jak ty queer lidi, jak ta jejich společnost jako funguje a jak je v naší společnosti zaintegrovaná. To mi přijde, že právě jako hodně lidí vidí jenom ten pride nebo jenom ty demonstrace, ale nevidí, že jsou to

prostě... na tý fotce jsou dva pánové, vypadají, jako že jim je nějakých pětatřicet čtyřicet let. Můžou pracovat kdekoliv, můžou to být kuchaři, může to být řidič, může to být ajťák, to z toho prostě člověk neodhadne. A kdyby se nedrželi za ruku, tak nikdo neřekne, že to patří do tohoto téma.

### **Co se stane, když se queer tematika bude zobrazovat skrze ta hesla nebo pride?**

Že to téma zůstane extrémně ploché, že to budou prostě... že i za 10, za 20, za 50 let, když se řekne queer lidi... že lidi si vybaví jenom pride a jenom demonstrace a nevybaví si zatím ty reálný lidi, ty reálný příběhy.

### **Je z toho cesta ven?**

Určitě z toho jde ven...

### **I v kontextu zpravodajství?**

Myslím, že určitě cesta ven je. A ta cesta je tím, že se budou ukazovat ty reálný lidé... a že... Já nevím... teďkon nějak ten fotbalista, co se přihlásil k tomuhle, vlastně k tomu, k té homosexuální orientaci. Fotbal je velice velká součást naší společnosti, takže tento člověk, co se tam dostal, tak si myslím, že zase to dává jako do popředí toto téma z tohoto... i z týchle stránky. Nebo lidi v politice, který se k tomu taky dokážou přihlásit. Anebo tyhle ty reálný lidi, který člověk potká prostě na vesnici, že si jdou koupit rohlíky ráno k snídani.

### **Co říkáte na myšlenku, že by se queer tematikou měli zabývat převážně queer lidé?**

No asi k tomu mají jako blíž. A mají nějaký svoje osobní zkušenosti. Takže ten jejich pohled na věc bude jiný než u člověka, kterého se to, kromě toho, že žije v naší společnosti, netýká... že nepatří a nehlásí se k této orientaci, nemá žádné, jako dejme tomu, problémy nebo nevýhody s tím spojené, tak ten na to bude mít jiný pohled na věc. Takže já si myslím, že by měli se tomu věnovat lidé z obou z obou táborů.

### **Máte nějaké další komentáře?**

Možná nějaké uvědomění, že vlastně když není pride, tak je to takový hodně upozaděný mi možná přijde. I když zase na druhou stranu... já jsem člověk, co jako hodně konzumuje anglofonní média. Takže já jsem tomu možná vystavena trošičku víc, než klasický český divák nebo čtenář. Takže... možná by to chtělo přibrat a začít o tom víc mluvit. Ale zase na

druhou stranu, já chápu, že... potom se zdá, že když se o tom mluví furt, že se nemluví o něčem jiným. Ale to je zase jako se všema tématama... a to je i s tou politikou, to je i s čímkoliv. Když se o tom mluví prostě měsíc v kuse a nemluví se o něčem jiným, tak se pak může zdát, že se nemluví o ničem jiném a žádný jiný problémy nebo něco neexistují, ale tak to není. Takže možná by to chtělo. Začít o tom mluvit víc. Celoročně, ne jenom jeden měsíc.

### **Jak se tedy liší anglofonní a česká média?**

Mně se asi jako líbí, že... kor v těch anglofonních západních médiích... se tyto lidi dostávají víc do toho mainstreamu a že už bejvaj prostě i třeba v rámci nějakých seriálů nebo televizních filmů nebo tak, že bejvaj zobrazení... Už to začíná bejt lepší. Už to nejsou ty stereotypy. Můj gay přítel, kterej prostě chodí s ručičkama nahoru. Prostě nejsou to tyhlety až urážlivý stereotypy, že už začínají bejt lepší... reálný lidé.

### **A když to zůjme na zpravodajství, potažmo publicistiku?**

Mi přijde, že... nejsem si úplně jistá, ale přijde mi, že v tom zpravodajství je to asi dost podobný tomu našemu. Nebo my jsme podobný jim, to už záleží na úhlu pohledu.

### **Napadá vás nějaký projekt z anglofonních médií?**

Teď takhle z patra ne.