

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE
FAKULTA HUMANITNÍCH STUDIÍ
Katedra genderových studií

Zdeněk Trinkewitz

Slash fiction

Diplomová práce

Vedoucí práce Mgr. Kateřina Kolářová, Ph.D.

Praha 2013

Prohlášení:

Prohlašuji, že jsem práci vypracoval/a samostatně. Všechny použité prameny a literatura byly řádně citovány. Práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

Zdeněk Trinkewitz

Poděkování:

Vedoucí práce Mgr. Kateřině Kolářové, Ph.D. za trpělivost.

Evě Chlumské, Janě Jedličkové a Michaela Appeltové za poskytnutou literaturu.

Michaela Svatošové za morální podporu.

Ivě Baslarové za postrčení do akademického světa.

Obsah

1. Úvod	7
2. Současné teoretizace slash fiction.....	9
2.1. Fandom – kontext.....	9
2.2. Fanon – metatext.....	11
2.3. Slash fiction – subtext.....	12
2.4. Rekurzivní fikce – otevřený text.....	14
2.5. Interpretační komunita – (para)sociální text.....	16
2.6. Interpersonální text.....	17
2.7. Personalizovaný text.....	18
2.8. Strategie přepisu – intertext.....	20
2.8.1. Slash fiction jako ženská pornografie.....	24
2.8.2. Slash fiction jako androgynní romance.....	24
2.8.3. Slash jako fantazijní identifikace.....	26
2.8.4. Slash jako hra se sirkami.....	27
2.8.5. Slash jako vyjádření homosociální touhy.....	27
2.9. Slash fiction – stereotypní text?.....	28
3. Další možné přístupy ke slash fiction.....	32
3.1. Slash fiction jako opozice.....	33
3.2. Radost z překračování.....	34
3.3. Obrat k afektu.....	36
3.4. Paralelní působení diskurzu a afektu.....	37
3.5. Narativní charakter subjektu.....	38
3.6. Zpět k tělu.....	41
4. Závěr.....	43
Bibliografie.....	45

Abstrakt

Diplomová práce shrnuje aktuální teoretizace reinterpretací mediálních textů v žánru slash fiction. Slash fiction rozvíjí homosociální vztahové a dějové motivy obsažené v populárních filmech, sériích, seriálech a knihách do homosexuálních zápletek mezi postavami. Práce poukazuje na problematičnost studia slash fiction pouze na základě jejich děl a prezentuje možné teoretické přístupy, které by mohly napomoci hlubšímu pochopení fenoménu při výzkumu publika a autorů_rek.

This thesis summarises the current theoretical background of reinterpretations of media texts written in slash fiction genre. Slash fiction develops homosocial and relational plot motifs contained in popular movies, series and books into homosexual subplots among particular characters. The thesis highlights the problematic nature when studying slash fiction on the basis of fictions and presents theoretical approaches that might deepen understanding of the phenomenon in researching audience and authors.

Poznámka: Původní anglické termíny nechávám ve většině případů nepřeložené. Nejsem si vědom toho, že by byly běžně užívány jejich české ekvivalenty či překlady. K výrazu „fan“ sice existuje a je užíván český ekvivalent „fanoušek/fanynka“, používání zdvořiliny ale považuji za znevažující či zlehčující a v textu tedy pracuji převážně s neutrálnějším anglickým termínem.

1. Úvod

Vznik žánru slash fiction spadá do počátku sedmdesátých let dvacátého století. Slash se vydělil z již existující tradice fan fiction, amatérské tvorby narativů odvozených od populárních mediálních textů. Za dobu vzniku nejranějších fan fictions bývá považován konec devatenáctého století, kdy začala vznikat neautorizovaná pokračování Sherlocka Holmese jako reakce na skutečnost, že Arthur Conan Doyle nechal svou postavu, byť jen na krátký čas, zemřít. Charakteristický rys fan fiction, potřeba upravit či rozšířit fikční universum původního narativu bez ohledu na původní autorství či vlastnictví díla, je tak přítomen již v samotných počátcích žánru.

K výraznému rozšíření fan fiction došlo mnohem později, ve spojitosti s formováním fan subkultur kolem fikčních narativů šířených masovými médii¹. Obdobně, jako i jiné subkultury, vytvářejí fans komunikační, organizační a distribuční strukturu, označovanou v jejich případě jako fandom. Za původ složeniny „fandom“ je považováno spojení slov „fan“ a „dominion“ (Macek, 2006:13), případně „fan“ a „kingdom“ (Kustritz, 2003:371). Obě možné varianty odkazují k určité míře svrchovanosti fans v oblasti „svého“ narativu.

Subkultura, formující se kolem fan fiction, se neomezuje jen na aktivní a kritické čtení mediálních textů, ale vytváří a udržuje specifickou sociální strukturu sdílející obdobnou interpretaci a na jejím základě dochází k novému modelu participativní kulturní produkce. (Jenkins, 2006a)

Subžánr slash fiction rozvíjí emocionální a sexuální vztahy postav stejného pohlaví, které nejsou v původním narativu explicitně přítomny. „Samotný výraz slash je odvozen od znaku lomítka, který je konvenčně používán v názvech či popisech fan fictions, jejichž tématem jsou stejnopohlavní vztahy dvou postav.“ (Jenkins, 1992:192) Lomítko rozděluje jména postav, jejichž vztah je v konkrétní fikci rozvíjen. Historicky se slash fiction šířila prostřednictvím fanzinů a sborníků vydávaných jednotlivými fans či fandomy. V současné době je naprostá většina fan a slash fiction publikována a diskutována prostřednictvím internetu.

Cílem této práce je shrnutí současných teoretizací slash fiction, problematizace

1 První fandomy zaměřené na narativy se začaly formovat v polovině třicátých let ve Spojených státech kolem žánru Science Fiction. Byly zakládány kluby (např. Futurians v roce 1937) a pořádána první pravidelná setkání fans.

existujících přístupů a předložení dalších relevantních možností, které studium publika a genderu pro studium tohoto fenoménu nabízí.

2. Současné teoretizace slash fiction

2.1. Fandom – kontext

Pervazivnost textu je jednou ze základních charakteristik fandomu (Macek, 2006). Fiske rozlišuje v rámci produkce a recepce tři úrovně mediálních textů. Samotný mediální text, autoritativní „odborný“ text vzdělávání, publicistiky a kritiky a nejnižší úroveň textu cirkulujícího v komunikaci mezi jednotlivci v rámci publika (Fiske, 1987). Co odlišuje fans, je určitá míra odporu k této formě vertikální intertextuality, kterou Fiskem popsané schéma představuje. Namísto nekritického přijímání autority sekundární úrovně, která pomáhá vytvářet a fixovat určité významy, fans vyjednávají vlastní paralelní interpretace primárního textu s autoritou uznávanou v rámci fandomu.

Henry Jenkins, v současnosti nejvýznamnější teoretik fan kultury, odvozuje etymologický původ slova fan od latinského výrazu „fanaticus“, který původně odkazoval k „nezdravé míře náboženského zápalu“ (Jenkins, 1992:12). Příslovečný „zápal“ pro konkrétní mediální text a jeho interpretace není jen součástí menšinové identity fans, ale je zároveň i stigmatem, které je vyděluje ze zbytku publika. Distancovaný přístup, který je podle Bourdieho základem společensky preferované recepční kompetence, překračují fans svou poddistancovaností – přílišným „podléháním“ textu v intencích Adornovy kategorie „emotivního diváka“ (Adorno, 1962) či Fiskeho „nestříditého čtenáře“ (Fiske, 1989).

„Odmítnutí estetické distance, o které Bourdieu předpokládá, že je základem buržoazní estetiky, umožňuje fans své oblíbené mediální reprezentace začleňovat do své vlastní sociální zkušenosti.“ (Jenkins, 1992:18) Zahrnování postav do své osobní zkušenosti utvářením parasociálních vztahů a identifikací (Horton, Wohl, 1956) je poměrně běžnou součástí recepce mediálních textů. Pro fans a fandom je však charakteristické, že na základě svého vztahování se k postavám a svých interpretací, komunikovaných v rámci terciální úrovně textu, utvářejí, sdílejí a fixují vlastní sekundární úroveň textu. Fandom se tak stává „sociálním ghettem“ (Adamovič, 2003) lidí s podobným zaujetím a přístupem ke konkrétním mediálním textům, postavám a narativům.

Fandom jako subkultura není definován pouze specifickým přístupem k uznávaným

kulturním formám a hodnotám, ale minimálně v rámci fan fiction i jejich aktivní apropriací a resignifikaci. „Neomezování_ny institucionálními autoritami a odborností, fans svévolně formují vlastní interpretace mediálních reprezentací, nabízejí jejich hodnocení a konstruuji na jejich základě svébytný kulturní kánon.“ (Jenkins, 1992:18)

Subkultura poskytuje fans vstřícné a tolerantní prostředí, na rozdíl od majority, která poddistancovanost a nepodřizování se autoritě sekundárního textu považuje za deviantní. Stigmatizace fans slouží zároveň k udržování mainstreamového publika v patřičných interpretačních mezích. Diskurz nepatřičnosti přílišného zaujetí ztěžuje ostatním možnost identifikovat se se zdánlivě excesivními interpretačními praktikami fans, ačkoli by jim mohly v mnoha ohledech konvenovat. Tomu napomáhá i to, že fandomy se formují většinou kolem žánrů sci-fi a fantasy, které nebývají považovány za součást „vysoké kultury“. Pozice fans je v rámci kulturní hierarchie podřízená, zároveň ale jednotlivcům poskytuje sdílenou kulturní identitu (Jenkins, 1992).

Fan fiction je sdíleným tvůrčím přístupem jak k úrovni primární, kdy doplňuje či přepisuje původní narativ, tak na úrovni druhé, kdy namísto institucionalizovanými autoritami posvěcených interpretečních rámců a praktik, dosazují fans své vlastní. Ty nejsou automaticky přijímány „shora“, ale ustavovány zdola (grassroot) v rámci komunikace fandomu. Jejich autorita je tak utvářena a prověřována každodenní interakcí fans a obrací tak běžnou hierarchii diskurzů. Ačkoli i obecná sekundární úroveň se proměňuje a je vyjednávána, možnost/moc jednotlivců ovlivňovat ji je v rámci fandomů nesouměřitelná. Fandomy jsou tak spíše analogií foucaultovské heterotopie (Foucault, 1996), místy (byť většinou virtuálními), která umožňují a kde je skupinově tolerována existence autonomních diskurzů, než bakhkinovské heteroglosie či polysémie, které odkazují spíše k individuální interpretaci.

Jak již bylo řečeno výše, slash fiction je subžánr fan fiction, rozvíjející či domýšlející stejnopohlavní emocionální a sexuální vztahy postav z existujících mediálních textů². Většina slash fictions rozvíjí vztahy mužských postav, proto je termín slash obecně užíván pro označení mužského párování (Allington, 2007). Výraz „gayslash“ nebo „gayfic“ se užívá tehdy, pokud je třeba vymežit mužské párování od ženského. Párování ženských postav je považováno za samostatnou subkategorii a bývá

2 Výjimku tvoří tzv. Real person slash (RPS), ve kterém vystupují existující osoby. Převážně jde ale o herce či herečky seriálů/filmů, kolem kterých se zformovaly fandomy.

označováno jako „femslash“, „femmeslash“ nebo „saffic“³. Jednotlivým slash fictions bývá na většině portálů přiřazován podle míry explicitnosti popisu a povahy sexuálních praktik rating analogický americkému systému značení přístupnosti audiovizuálních děl⁴.

Oblast sexuality je ve slash fiction tak široká, jako fantazie participujících fans. Neexistuje snad žádné tabu, které by nebylo ve fikcích konfrontováno. Sex může nabírat formu od konsenzuálního „vanilla sexu“ přes BDSM po znásilnění. Neobvyklé nejsou incestní styky ani sex postav s tak výrazným věkovým rozdílem, že by v běžném životě nebyly jen odsuzovány, ale hraničily s kriminalizovatelnou pedofilií. Sexualita bývá také rozšiřována mimo aktuálně známé možnosti. Tematizováno bývá například mužské těhotenství⁵ nebo sex s mimozemskými organismy.

2.2. Fanon – metatext

Základem fan fiction je zaplňování diskontinuit primárního textu. Metatext fanonu⁶ funguje jako soubor přijímaných konvencí jak formálních, tak obsahových doplnění. Slash fiction nebyla zpočátku ani v rámci fandomů přijímána příliš kladně. Ozývaly se hlasy, že jde o „znásilnění postav“ (Jenkins, 1992:193), které nevychází věrohodně z primárního ani sekundárního textu a odporuje tím jak kánonu, tak i fanonu. Ačkoli „fanon obsahuje některé detaily nebo interpretace postav, které kánon nejen plně nepodporuje, ale mnohdy jim i přímo odporuje“ (Busse; Hellekson, 2006:7), v případě slash fiction trvalo určitý čas, než bylo její prizma akceptováno a přijato jako jeho součást.

Ačkoli značná část novějších přístupů ke studiu médií akcentuje polysémický charakter a individuální interpretaci mediálních textů, nezanedbatelná část teoretizací slash fiction se opírá o představu konzistentního kánonu či preferovaného čtení, proti němuž se fan fiction vymezuje a vyjednává svůj paralelní pohled. I přes to, že v odmítání kánonu vidí rozchod s „duchem původního textu“ (Willis, 2006), nezpochybňují předpoklad, že důvodem odlišnosti interpretace je míjení se osobní zkušenosti publika s kanonickým výkladem primárního textu (resp. tedy se sekundární úrovní textu).

3 Složenina ze sousloví Sapphic fiction

4 Rating přístupnosti určuje Motion Picture Association of America (www.mpa.org)

5 Subžánr Male Pregnancy (MPreg)

6 Složenina sousloví Fan canon

Fanon má blízko k „interpretačním strategiím“ sdíleným v rámci „interpretačních komunit“ (Fish, 1976). Přijímání podobných strategií ale není podle Fische zdaleka uvědomělé a nevede nezbytně ani k vytváření sociálních struktur na jejich základě. Specifikem fandomu je to, že fans přistupují na konkrétní interpretace mediálních textů vědomě a utvářejí kolem nich cíleně sociální struktury.

S roztoucím vlivem informačních a komunikačních technologií však pevnost institucionalizovaných struktur fandomů slábne, stejně tak i „závaznost“ konkrétních interpretací. S přesunem většiny komunikace i publikování na internet se nedá hovořit o kompaktním fanonu, ale spíše o jejich mnohosti.

2.3. Slash fiction – subtext

Většina prací, věnovaných slash fiction, dospěla k závěru, že autorkami i čtenářkami jsou v převážně heterosexuální ženy (např. Drushel, 2007; Jenkins, 1992; Bacon-Smith, 1992; Scodari, 2003 ad.) nebo ji popisují přinejmenším jako „orientovanou na ženy“ (Bury, 2005:3). Novější teoretizace většinou vycházejí z tohoto předpokladu, aniž by ho výrazněji problematizovaly⁷.

Studie pracují převážně s koncepcí aktivního publika a to jak přístupu „užití a uspokojení“, akcentujícího individuální interpretace a potřeby fans, tak „kódování/dekódování“, které kromě individuálních interpretací zohledňuje i politiku médií (McQuail, 1999). Fans nejsou aktivní pouze v interpretaci, ale i ve vytváření kolektivního sekundárního textu a od něj odvozených narativů.

Ačkoli výzkumy hovoří o fan fiction jako o zaplňování diskontinuit mediálního textu takovým způsobem, aby lépe či komplexněji odpovídal potřebám fans a slash fiction dotváří stejnopohlavní emoční a sexuální vazby postav, nepracují ani v současnosti až na výjimky s konceptem queer čtení. To představuje „otevírání sítě možností, trhlin, přesahů, disonancí a rezonancí, výpadků a překročení významu v případech, kdy něčí konstitutivní elementy genderu či sexuality nejsou (či nemohou být) určeny jednoznačně“. (Sedgwick, 1994:8) Reflexi queer perspektivy ve studiu slash fiction se budu širěji věnovat dále.

Jde pravděpodobně o důsledek změny v akademickém přístupu k fenoménu slash

⁷ Výjimečně se zaměřují na LGBTIQ fans – například výzkum uskutečněný s fandomem Gaylaxians Henry Jenkinsem. (Tulloch; Jenkins, 1995)

fiction, ke kterému v posledních třech desetiletích došlo. Zatímco rané práce až nekriticky vyzdvihovaly subverzivnost slash fiction a vnímaly ji jako „opoziční čtení“, novější jsou o poznání zdrženlivější. Ochladnutí akademické obce se postupně překlátilo téměř v pravý opak a chápání slash fiction jako vědomé subverze heteronormativity a genderového uspořádání obecně „je dnes považováno téměř za pověru“ (Allington, 2007:44). Po prvotním nadšení se výzkumy více zaměřily na vysvětlení zdánlivého paradoxu, který Wood charakterizuje jako „straight women, queer texts“. (Wood, 2006) Později došlo k posunu od důrazu na opoziční k určité formě „vyjednávaného čtení“ (Hall, 1973) a částečně také od pokusů o strukturalistický výklad k interpretativnějšímu přístupu a důrazu na individuální čtení a jeho provázanost s konkrétními texty. Teprve v posledních letech se začínají objevovat přístupy, které slash fiction ani neglorifikují, ani apriori neodmítají její schopnost rozrušovat genderový řád.

Současné reflexe si podržely pohled na slash jako na žánr nastolující otázku „rigidity hranice mezi femininitou a maskulinitou“ (Jenkins, 1992:223) spojující „prvky romance a pornografie“ (Penley, 1992:480) a vycházející převážně z fantastických, vědecko-fantastických a hororových mediálních textů (Gwenllian-Jones, 2002). Pokud tyto narativy přímo neobsahují fantastické či utopické motivy, jde minimálně o texty, které jsou otevřené konstrukci takových představ na jejich základě (Penley, 1992).

Fans podle aktuálních přístupů nečtou „navzdory“ svým kanonickým textům, ale zvýznamňují a rozvíjejí narativní subtext, který „linie textu nabízí“ (Williamson, 2005:297). Podle Williamson jsou mnohé současné mediální texty vědomě vytvářeny s cílem umožnit publiku „imaginativní zapojení“ (Williamson, 2005). Nakolik je volba pouze takto „otevřených textů“ (Eco, 1972) pro zformování slash fandomů určující je diskutabilní. V počátcích slash fiction zpracovávala texty, které musely být podrobovány aktivnímu hledání subtextu, zatímco dnes vzniká velké množství narativů, které přinášejí výrazně mnohoznačnější charakteristiky a jednání postav.

Amy-Chinn „otevřenost“ novějších narativů demonstruje na Spikovi ze seriálu Buffy – the vampire slayer. Mnohoznačnost postavy umožňuje rozdílné signifikace překonávající binarity „co znamená být mužem či ženou, člověkem či monstrem, dominantním či submisivním“ (Amy-Chinn, 2005:313). Fluidita postavy dovoluje překonávat „všeprůstupující binarity, které ovládají naše chápání pohlaví, genderu a sexuality a vztahů mezi nimi.“ (Amy-Chinn, 2005:313)

Konceptualizace slash fiction, ať už vycházejí z předpokladu opozičního či vyjednávaného čtení, se většinou opírají či opíraly o předpoklad, že jde o reakci na marginalizaci žen a malou míru emočního realismu v populárních narativích. Neuspokojivost či úplná absence heterosexuálních romancí ve fantastických žánrech vede publikum k domýšlení jejich homosexuálních alternativ a přináší substituční „queer potěšení“ (Gwenllian-Jones, 2002:88).

Autorky slash fiction nedostatek postav a vztahů, se kterými by se mohly či chtěly identifikovat, obcházejí apropriací postav mužů, jejich těl i sexuality. Tímto posunem z jednoho úhlu pohledu aktivně vytvářejí „alternativu k represivní a hierarchické mužské sexualitě“ (Gwenllian-Jones, 2002:81), z druhého „jen“ přizpůsobují maskulinizované žánry svým potřebám a vkusu.

Protože převážná část výzkumů vycházela doposud pouze z interpretace textů a ne participativního výzkumu zahrnujícího fans a jejich stanoviska, nedá se určit, zda zpochybňování či narušování genderového uspořádání je vědomě vytyčeným cílem či jen reakcí na odcizenost žánrových narativů zkušenosti žen. Z motivů obsažených ve slash fiction se však dá usuzovat, že „mohou představovat první podstatný krok k politickému uvědomění, protože [...] nám umožňují představit si alternativní sociální uspořádání, o které můžeme usilovat“ (Jenkins, 1995:242). Přepisy sice pracují převážně s mužskými postavami, ale jak se zdá, nejde ani tak konkrétně o ně, ale spíše o popis odlišného charakteru jejich vztahů.

2.4. Rekurzivní fikce – otevřený text

Fandomy se v převážné většině formovaly a formují kolem televizních seriálů, v menší míře pak filmových sérií⁸. Charakteristická je pro ně buď úplná absence dramatického oblouku přesahujícího více než jeden díl nebo naopak jeho protahování přes rozsah celé série či několika sérií. Podle některých reflexí slash fiction reaguje na neschopnost uspokojivě zpracovávat emocionální a sexuální vtahy do populárních narativů i tehdy, kdy jsou v nich obsaženy.

V případech, které obsahují ústřední (hetero)párování postav, televizní a filmové

8 Objevují se i kolem populárních knižních a komiksových sérií. Jejich popularita však ve většině případů vede k filmovému či televiznímu zpracování látky, které existující fandom výrazně rozšíří a promění.

produkce, v zájmu co nejdelšího vysílání seriálu či série, vývoj jejich vztahů co nejvíce protahují a komplikují. Pokud jde o tzv. „partácké filmy/série“⁹, navazují postavy většinou jen epizodní heterosexuální vztahy. Strukturace narativu, která neumožňuje završit či udržet vztahy v sobě nese „kontra-heterosexuální logiku“, která svádí ke „spekulacím o skrytých myšlenkách a pocitech postav“ (Gwenllian-Jones, 2002:89). Dlouhodobá otevřenost či epizodičnost heterosexuálních vztahů v porovnání se stálostí homosociálních vazeb může výrazně narušovat čtení postav jako nezpochybnitelně heterosexuálních i pro běžné publikum, tím spíše pro fans. Poddistancovaný přístup je vede k většímu zájmu o své oblíbené postavy a věnují více pozornosti tomu, „co nám narativ odhaluje o postavách“ (Gwenllian-Jones, 2002:86) než jednotlivým zápletkám.

Logika rekurzivní fikce, která s cílem nekonečné opakovatelnosti vrací s každým pokračováním vyprávění do téměř stejného výchozího bodu, brání čtení postav jako heterosexuálních sama o sobě. „Intertextové a metatextové reference“ (Williamson, 2005:303) přinášejí větší otevřenost signifikací postav a absence či nenaplněnost heterosexuálních vztahů ve fantastických žánrech tak vytváří podhoubí pro tvorbu slash fiction.

Nalezení heterosexuální nejednoznačnosti tedy nemůže být automaticky chápáno jako „nesprávné“ čtení textu, ale jako aktualizace jeho skrytých vlastností (Gwenllian-Jones: 2002). Fan dekodování má velmi blízko k dominantnímu, které narativy konvenčně denotuje jako homosociální a heterosexuální. Slash fiction používá dominantního chápání přátelství jako odrazový můstek a pouze ho rozšiřuje o erotický rozměr. (Woledge, 2005a) Penley dodává, že i v případě, kdy v takovém narativu erotický subtext není, vždy se u takto pevných homosociálních vazeb „může být velmi snadno přidán“ (Penley 1991:137). Nakolik je možné erotický subtext např. u televizních seriálů zcela vyloučit je diskutabilní. Jak upozorňuje Bacon-Smith, už rámování obrazu přivádí postavy tak blízko sebe, že velmi často „narušují vzájemný intimní prostor“ (Bacon-Smith 1992:233).

9 Buddy movies/series – Charakteristická je ústřední dvojice mužů-kolegů-přátel. Mezi první úspěšné seriály tohoto typu patřily v Americe Starsky a Hutch (1975-1979), v Evropě pak Profesionálové (1977-1981).

2.5. Interpretační komunita – (para)sociální text

Ačkoli je interpretace mediálního textu individuální, rozhodně nezůstává nedotčena vnějšími vlivy svého kulturního a sociálního kontextu. Individuální interpretační rámec je formován sekundární úrovní textu – autoritativní sociálně fixovanou interpretační praxí i terciální úrovní textu – neformální komunikací mezi publikem. Obecně se dá říci, že interpretace je součástí dialektického vztahu mezi jedincem a sociální strukturou, ve kterém je mediální text pouze jednou ze styčných ploch. Interpretace textu není možná bez toho, aby čtoucí sám sebe nekonstituoval jako „subjekt v ideologii“ (Fiske, 1987:25 s odkazem na Althussera), „aktivující polysémii textu konkrétním způsobem“ (Fiske, 1987:108). Ideologická struktura v sobě nese „množství forem identifikace i odcizení“ (Fiske, 1987:178), které mohou být při interpretaci pocíťovány, ale v zásadě nijak nepřekračují její mantinely.

Ačkoli je interpretace individuální, je vždy již orientována foucaultovsky chápaným internalizovaným „dohledem“ nad ní. I čtení jako individuálně vykonávaná aktivita vždy bere v úvahu „potenciální druhou osobu“ (Allington, 2007:49), vůči které jedinec svou interpretaci poměřuje.

Fandom, který funguje jako „interpretační komunita“ (Fish, 1976) pak může poskytovat o to větší oporu konkrétním interpretacím, protože ustavuje vlastní, do určité míry institucionalizovanou a stabilní sekundární úroveň textu. „To může přinášet (...) pobídku ke komunitnímu třibení zdůvodnění jejich způsobu užití (textu), opakovaně vyvracející pochybnosti ostatních“. (Allington, 2007:49)

Tato opora nemusí vůbec záviset na konkrétní „druhé osobě“ a interakci s ní. Jednou z charakteristik fans už od samých počátků je existence „parasociálního vztahu“ k populárním hvězdám či dokonce oblíbeným postavám (Horton; Wohl, 1956). Tento vztah je z větší části jednosměrný, jde spíše o určité vztahování se k fantasmatické signifikaci reprezentované pro fans určitou osobou či osobami¹⁰. V současnosti, s přesunem významné části komunikace na internet, se začíná „parasociálního vztahu“ používat i pro konceptualizaci beztvárných (inter)akcí na webu. Fans se nemusí parasociálně vztahovat jen ke hvězdě/postavě, ale i k čistě virtuálnímu obrazu fandomu a jeho interpretační

¹⁰ Tento vztah se může formovat k nediferencovatelnému obrazu překrývající se postavy a herce_rečky. (Hills; Williams, 2005)

praxe, které mu mohou poskytnout „druhou osobu“, se kterou „správnost“ svého čtení mohou poměřovat. Mechanismus vyjednávání fanonu v rámci takovýchto beztvárných kontaktů nebyl zatím detailněji zkoumán. Jistě však diskurzivní formace integrující do určité míry koherentní slash fanon a příslušnost k sociální či parasociální interpretační komunitě umožňuje jednotlivým fans oporu pro vlastní interpretace. Tato opora může fungovat globálně, je však třeba neopomíjet ani lokální kontexty fans a specifika lokálních fandumů.¹¹

2.6. Interpersonální text

Od interpretace mediálního textu k potřebě aktualizovat jeho významy ve vlastní tvorbě je poměrně daleko. Fanfiction nevzniká jen jako reakce na rozpor primárního textu s vkusem či zkušeností fans, ale nesporně i pro radost ze splétání a vyprávění narativů. Není jen posunem „vzňení příběhu tak, aby lépe odpovídal našim zájmům“ a „kognitivním schématům, která utvářejí naše vlastní systémy poznání a názorů.“ (Murray, 1997:101), ale i jako reakce na odcizující působení neinteraktivních médií.

Akademický a mediální diskurz vyloučil běžnou orální tradici mimo oficiální a ohodnocovanou tvorbu (Kustritz, 2003). Zároveň mediální texty, které vznikají v profesionalizovaném prostředí mediálního průmyslu, nemusí plně odrážet zkušenosti publika. „Komodifikace vyprávění“ je otevřená jen dvěma přístupům, „formálnímu ocenění a povrchnímu pobavení.“ (Kustritz, 2003:373). Možnost zapojit se přímo do profesionalizovaného mediálního průmyslu či institucionalizované publicistiky je minimální¹².

Znevažování terciální úrovně jako pouhého „klábosení“ o narativech a postavách „vychází z falocentrického diskurzu: jeho konotace jsou trivialita a femininita“ (Fiske, 1987:77). Aktivní zájem o postavy a vztahy je stavěn do protikladu k „maskulinnímu“

11 Wood na příkladu japonského komiksového žánru Yaoi, tematicky příbuzného slash fiction, demonstruje odlišnost amerického a japonského fandumu. Rozdílná míra kulturní akceptace homosexuálních vztahů vede z jejího pohledu k výrazně odlišné recepci i produkci narativů (Wood, 2006).

12 I tady je ale znát posun, ke kterému vedl rozvoj ICT. Mnoho blogů věnovaných filmu a televizi má velmi vysokou návštěvnost a jejich autorky a autoři jsou často citováni či publikují v klasických masmédiích. Aktuálně slaví velký komerční úspěchy kniha „Padesát odstínů šedi“, jejíž autorka E. L. James se věnovala původně fan fiction.

zájmu o fakta příběhu (Fiske, 1987). Toto „klábosení“ je však životnou součástí participativní orální kultury a utváří „metafikční diskurz“ (Skains, 2010:96) splétaný ze všech tří úrovní textu, individuální intence a dalších narativů.

Pro fans je od zbytku publika navíc charakteristické to, co Jenkins označuje jako epistemofilii – „nejen potěšení z poznání, ale i radost se sdílení poznatků.“ (Jenkins, 2006b:139) Zakládají si na detailních znalostech fikčního univerza i děje a v rámci fan fiction na nich mnohdy až pedantsky lpí. I to však aktivizuje komunikaci a vede k vyjednávání fanonu a aktivnímu zabývání se textem (Katyal, 2006). Digitální prostředí je ze své podstaty procedurální, participační a encyklopedické. Je samo o sobě prostředím aktivního čtení a jeho působení na uživatele_lky je možné označit přímo za „pohlcující“ (Murray, 1997:71). Nakolik je však interpretace fanonu vzdálená od preferovaného čtení je otázkou. Stále je třeba mít na paměti, že aktivita fandomu ani slash fiction nemusí být automaticky opozičním čtením (Scodari, 2003)

2.7. Personalizovaný text

Přesun pozornosti od samotných mediálních textů ke studiu publika přinesl výrazné zvýšení zájmu o individuální interpretační praxi a vztahování se k textu. Fandomy jsou sice formou interpretační komunity, ale příslušnost k jednotlivým fandomům či tvorba a recepce děl slash fiction jimi není nijak limitována. „Jsme svědky souběžné homogenizace identit na makroúrovni a jejich fragmentarizaci na mikroúrovni“ (Meyrowitz, 2005:29). Sociodemografická pozice je tedy stále méně určující pro interpretační praxi i případnou příslušnost k fandomu. Podstatnější je pak pro pochopení slash fiction individualizovaná recepce a „vliv afektivního vkladu a emočních vazeb“ (Jenkins, 2006b:139)

Část interpretací interakce mezi jedincem a textem vychází z foucaultovské koncepce formování subjektu prostřednictvím diskurzu resp. lacanovského ustavování subjektu prostřednictvím jazyka. Z Fiskeho pohledu existuje dialektická vazba mezi subjektivitou a textem. Text funguje jako lacanovské zrcadlo, nabízející subjektu možnost sebepotvrzování/sebenalézání, i jako prostředek sociální interpelace. Ačkoli je interpretace subjektivní, nepřekračuje formativní vliv diskurzu, „protože (...) imaginace, nevědomí, potěšení a touha jsou všechny kulturními konstrukty nebo alespoň kulturou formovány“ (Fiske, 1987:60) a umožňuje studium nejen individuální intence, ale i širšího

sociálního prostředí, pod jehož vlivem a jehož prostřednictvím se ustavuje. Diskurz však nemůže být chápán jako monolitní, ale musíme reflektovat jeho diferencovanost i mocensky ustavovanou „hierarchii diskurzů“, ze které konkrétní interpretace vycházejí. Detailnějšímu rozpracování dialektického vztahu subjektu a textu je věnována druhá část této práce.

Slash fiction bývá chápána jako reakce na androcentrický charakter textů, který umožňuje ženám nalézat potěšení jen přijetím identifikace s (aktivními a atraktivními) mužskými postavami za cenu „intelektuálního transvestitismu“ (Jenkins, 2000:477) popřením vlastní zkušenosti a tužeb. Neschopnost naplňovat potřebu integrativního obrazu však není vítězstvím ideologie marginalizací nedominantních skupin, ale spíše jejím selháním. Identifikace s postavami umožňuje posilovat konkrétní kulturní vzorce, naproti tomu „odcizení vytváří přemýšlivé, zvědavé a sociálně pozorné publikum“ (Fiske, 1987:169).

Chápat přístup fan a slash fiction jako čistě opoziční čtení není namístě, protože i původní narativy a postavy nepochybně dokáží fans přinášet uspokojení. Je tedy spíše potřeba sledovat vyjednávání významů a způsoby jejich aktivního přetváření pro pochopení konkrétních disonancí mezi kontextem, textem, procesem interpretace a subjektem. Vlivná feministická teoretizace vztahu mediálního textu a genderovaného subjektu od Laury Mulvey předpokládá, že žena se musí identifikovat jako pasivní objekt nebo přijmout mužské prizma, aby měla přístup k prožitku narativu. (Mulvey, 1998)

Z tohoto pohledu je nezbytné pro nalezení slasti přijetí interpretace v intencích ideologie. Naproti tomu Barthes hovoří i o možnosti prožívat slast z textu navzdory jeho ideologickému zakotvení (Barthes, 1975). Tento přístup je základem queer čtení, které přináší „potěšení z porušování pravidel nebo poukazování na jejich arbitrárnost“. (Fiske, 1987:235) Slash fiction se neomezuje pouze na interpretaci vybočující z dominantní ideologie, ale vytváří odvozené texty, které pravděpodobně umožňují přímý prožitek identifikační slasti.

Ačkoli se v roli subjektu nejčastěji vyskytuje muž, objektivizující „pohled“ (Mulvey, 1998) je upřen ve slash fiction také na muže. Přepis umožňuje nejen „subverzivní vzrušení z pohledu na muže jako na zranitelné a v submisivní pozici, nejenom sexuální, ale i emocionální“ (Tan, 2008:140), ale i snazší identifikaci čtenářek s mužskými postavami.

2.8. Strategie přepisu – intertext

Nejvlivnější teoretizaci přístupu fans k textu a jeho přepisu zatím podal Henry Jenkins s pomocí de Certeauova konceptu „pytláctví“. De Certeau používá analogie pytláka k popisu stavu, kdy publikum přistupuje k interpretaci textů svobodně, zcela v rámci svých vlastních intencí a záměrů, nemůže však samotný primární text nijak ovlivňovat, protože mu „nepatří“. (Certeau, 1984)

„Termín „pytláctví“ by ale neměl být chápán jako neporozumění textu“. (Jenkins, 1992). De Certeau publikum přirovnává k nomádům, kteří se pohybují cizím územím, ale s poměrně velkou mírou autonomie. Šířeji s tímto charakterem interpretace pracuje Janice Radway, podle níž je kulturní nomadismus základem utváření současné subjektivity. Z pohledu Radway jednotlivci „vytvářejí narativy, příběhy, předměty a praktiky z myriády částí a střípků hlavní kulturní produkce“ (Radway 1988:363). Celý rámec kultury je z tohoto pohledu významovou strukturou, ze které se nedá vykročit, ale ve které má jedinec být omezenou, přesto určitou možnost manévrovat.

Situace fans však není stejná jako u jiných subkultur, které mohou symbolické vazby v rámci apropriace téměř úplně zpřetrhat (Hebdidge, 1979). Fans mají silný vztah i ke zdrojovému textu, který kromě toho není neměnným artefaktem, ale zvláště u seriálů se vyvíjí po dlouhou dobu.¹³ „Fans čelí skutečnosti, že ačkoli se mohou ke konkrétním mediálním textům vztahovat, libovolně je interpretovat a rozvíjet, nemají nad nimi kontrolu.“ (Jenkins, 1992:24) Produkce má v tomto ohledu nad „pytláky“ navrch a může rozvíjet narativ a postavy zcela jiným způsobem, než jaký by jim konvenoval. Ačkoli jsou ve velké míře na mediálním průmyslu závislí, mají určitou moc právě ve své „nomádké“ nestálosti, která nutí produkce naslouchat i jejich požadavkům, aby je jako nezanedbatelnou část publika neztratili.

Fans ale nejsou základem cílového publika¹⁴ a pro část vlastníků je podstatnější chránit své produkty před jejich potenciálním znehodnocením „nevhodnou“ interpretací. Z několika soudních procesů, kterými se produkce v USA snažily dosáhnout stažení některých fan fictions je zřejmé, že za škodlivou považují hlavně explicitní sexualitu,

13 Například Star Trek, seriál s pravděpodobně největším fandomem, se vyvíjí v sériích a filmech už od roku 1966.

14 Commodity audience

kteřá ohrožuje pověst jimi vlastněných děl jako „rodinné podívané“ (Gaines, 1990).

V posledních letech ale sílí kritika původního Jenkinsova konceptu jako příliš zdůrazňujícího význam původního textu a vliv mediálního průmyslu. Je stejně tak možné pokládat „interpretaci televizních a fan textů jako znamení toho, že fans si přivlastňují označující z masové kultury pro své nezávislé narativy a sociální potřeby.“ (Russo: 2002:12) Jenkins v dalších knihách zdůrazňuje intertextualitu a konvergenci médií jako základní interpretační rámec fan fiction (Jenkins, 2006a; 2007). Stále ale poměrně málo pozornosti věnuje provázanosti životní zkušenosti fans a interpretační aktivity a podstatněji se jí věnoval pouze v případě gay slash skupiny Gaylaxians, u které se soustředil na odlišnosti od zbytku fandomu. (Jenkins, 1995)

Výraznější čtení referencí napříč různými texty a médii není nesporně jen specifikem fans. „Přicházející generace čtenářů_ek je aktuálně v pubertě a věnuje o poznání více pozornosti, času a peněz digitálním platformám jako počítačovým hrám a interakcím na internetu, než jakýmkoli jiným druhům zábavy“. (Skains, 2010: 96) Stejně tak jako je v rámci fan fiction poměrně rozvolněná hranice tvůrci_kyně-publikum, tak se znejasňuje hranice mezi žánry, texty a narativy. Jednotlivé texty tak mezi sebou nemají „bariéry, ale mosty“ (Skains, 2010:104)

Fandomům je vlastní „diskurzivní logika, která splétá dohromady zájmy překračující textové i žánrové hranice“ (Jenkins 1992:41). Fans jsou také málokdy součástí jediného fandomu. Jejich členové a členky nesdílejí zájem pouze o jediný mediální text, ale i „širší konfiguraci společných kulturních zájmů“ (Jenkins 1992:44).

I samotný přístup ke konkrétním mediálním textům je svým způsobem intertextovým. Fandom v diskuzích a detailní analýzou již uvedených epizod konstruuje metatext „ideálních“ variant narativu, vůči kterým pokračování poměřuje. Podstatné nejsou z hlediska konvergence médií změny v přístupu jednotlivců, ale „projevují se u konzumujících komunit.“ (Jenkins, 2006a: 244) Současné mediální praktiky pracují transmediálně, využívají více kanálů a výhod jejich zobchodovatelné synergie.

Neutváří se už jen omezené fikční světy, ale přímo celá univerza, která vyžadují encyklopedickou znalost nejen na straně produkce, ale i u čtenářů. (Jenkins, 2007) Fandomy pracují kolektivně, protože se musí potýkat s komplexním transmediálně prezentovaným univerzem. O jednotlivých titulech se už příliš nemluví, mediální průmysl začal užívat výraz „franchise“ (Jenkins, 2006c:553) pro celé produktové řady. Z

populárních filmů a seriálů vznikají počítačové a z her filmy nejen v reakci na jejich případnou popularitu, ale i zároveň¹⁵.

I z tohoto pohledu se zdá, že fan fiction není svázána s jednotlivými texty, ale spíše s narativními strukturami prostupujícími celou kulturou a vychází z bytostné potřeby lidí vyprávět příběhy a naslouchat jim (Katyal, 2006). Může být odrazem nespokojenosti s odcizujícím působením komodifikace vyprávění a jeho instutucionalizací pod autoritou mediálního průmyslu, školství a odborné veřejnosti. „Průmyslová revoluce vedla k privatizaci kultury a objevu intelektuálního vlastnictví (...) obchodně kontrolujícího snahu o přepis a aktualizaci mýtů populárních hrdinů. (...) Fan fiction (pak) umožňuje těmto potenciálně silným archetypům promlouvat k mnohem širší škále sociálních a politických vizí“ (Jenkins, 2006c:556-557)

Jakkoli ale můžeme důvěřovat potenciálu komunikačních technologií měnit společnost a politiku, musíme mít na paměti i logiku konzumerismu a mocenské vztahy nejen v rámci společnosti, ale i v rámci fandomů. (Nikunen, 2007). V Jenkinsem vyzdvihované participativní kultuře fandomů chybí reflexe genderované zkušenosti samotných fans. Stejně tak, jako se mediální studia postupně pod vlivem „afektivního“ a „narativního“ obratu (Nightingale, 2011) přiklání spíše k sledování dynamiky interakce subjektu a textu, které se věnuje druhá část textu, i u slash fandomu je potřeba intenzivněji „sledovat spíše diverzitu (...) on- a off-line životů. Tento přístup může pomoci odhalit širší uspořádání sociálních angažmá s médii a lépe pochopit partikularitu on-line praktik“ (Driscoll, Gregg, 2011:578), které nemusí být jen „vzrušením nad (možností) sebevyjádření a kreativity“ (Jenkins, 2006c: 555), ale i pokračováním genderovaných mocenských struktur. Stejně tak nemusí automaticky platit předpoklad, že všechny texty a jejich preferované čtení musí být vždy heteronormativní (Dhaenens et al., 2008).

I pokud bychom opustili náhled na mediální texty jako na polysémické a dovolávali se autorské intence, nemusí být homoerotický subtext nezáměrný. Tosenberger uvádí odpověď autorky Harryho Pottera Joanne K. Rowling na otázku po vztahu Albusa Brumbála a Gellerta Grindelwalda: „Myslím, že děti v něm vidí přátelství a myslím, že

15 Aktuálně vychází první pokus o přímé provázání seriálového narativu s online počítačovou hrou. Seriál Defiance a jeho počítačovou MMORPG variantu uvede zároveň na trh kanál Syfy, součást americké sítě NBC.

citlivější dospělí mohou porozumět tomu, že šlo o vzájemné poblouznění.“ (Tosenberger, 2008:187)

Charakteristiky postav v novějších seriálových narativech jsou „stále více neuzavřené a neuzavřitelné“ (Hills; Williams, 2005:361) a umožňují velké množství interpretací. Zároveň také přibývá postav i seriálů, které homosexualitu přímo tematizují, aniž by přistupovaly k její derogaci a karikování¹⁶. Dostupnost postav a narativů s mnohostí sexuálních rolí a preferencí nesvědčí o tom, že by fans chyběly postavy charakterizované jako homosexuální, ale že důvody pro vytváření slash fiction mohou být jiné.

I přes panující výhrady vůči jeho přístupu k fandomu, nabídl Jenkins nejen nejkompexnější teoretizaci fandomu, ale i strategií přepisu užívaných ve fan fiction¹⁷ a několik zaměřených přímo na slash fiction (Jenkins, 1992). Pro ni jsou stěžejní přístupy rekontextualizace, změny zaměření, zesílení emocí a erotizace. Pro zaměření výzkumu je nejpodstatnější personalizace narativů. Právě osobní zkušenost či touhy, které jsou v disonanci s vyzněním originálního narativu, vedou pravděpodobně fans k tvorbě vlastních variací. Fenomén erotizace je pak základem slash subžánru, který obohacuje homosociální vztahy jejich rozvinutím do vztahů homoerotických. Slash bývá charakterizován jako projekce ženských sexuálních fantazií na mužské postavy. „Umožňuje ženám odmítnout dominantní sociální konstrukci femininity a promýšlet formy vztahů, které nejsou vázány na dominantní diskurz genderu a pohlavních rolí.“ (Jenkins, 1992:198)

16 Např. *The L Word* (2004–2009), *Queer as Folk* (2000–2005), *Torchwood* (2006–2011)

17 Rekontextualizace – dopisování „chybějících scén“; Rozšiřování trvání série – dopisování prequelů a sequelů; Změna zaměření – zaměření na vedlejší postavy, často na ženské postavy, kterým není dán v originálním příběhu dostatečný prostor; Morální přehodnocení – obracení nebo pozměnění vyznění jednotlivých postav; Posun žánru – přesazení postav a do odlišného žánru; Cross Over – setkání postav z různých děl; Dislokace postav – přidávání nových postav; Personalizace – přizpůsobování vyprávění podle vlastní zkušenosti; Zesílení emocí – rozvíjení zápletek a vztahů, které jsou v originálním narativu obsaženy; rozvíjení psychologie a motivací postav; Erotizace – rozvíjení možných sexuálních vztahů mezi postavami, originální díla většinou kvůli ratingu žádné explicitnější zobrazení sexuality nezobrazují.

(Jenkins, 1992:165–167)

2.8.1. Slash fiction jako ženská pornografie

Pornografická apropriace mužských postav může nabírat několika poloh. Na jedné straně je přisvojování chápáno jako skutečné „zmocnění se“ mužských postav jako objektu stejně tak, jako se to stává často ženským postavám v konvenčních narativech a pornografii. „Ve světě (...) slash fiction je to mužské tělo, které je vystavováno. A je zde dostupné, penetrovatelné, je narušovaným objektem, který slouží queer manipulaci s dominantními narativy hravým způsobem a bez přehnaného respektu.“ (Stanley, 2008:107)

Dále existuje koncepce slash fiction jako reprezentace ženských představ o sexualitě. Postavy nikdy neminou předeheru a neusnou ihned po aktu, vždy jsou citlivé k potřebám a přáním druhého. Erotizováno bývá celé tělo a popis se nesoustřeďuje pouze na genitální sex. Jde také o „bezpečnou cestu, jak prozkoumávat sexuální tabu (...) jako fetiš, incest, či konsensuální BDSM“ (Tan, 2008:141)

Slash fiction by ale neměla být chápána jako obdoba „lesbické“ pornografie pro mužské publikum. (Scodari: 2003) Slash fiction na rozdíl od čisté pornografie neukazuje sex bez kontextu emocionálního vztahu postav a vycházející z logiky jeho vývoje. (Kustritz, 2003) Nejodvážnější koncepce dokonce vidí slash fiction jako ztvárnění utopické touhy žen po sexu osvobozeném od reprodukce a tedy i patriarchální kontroly. (Russo, 2002)

2.8.2. Slash fiction jako androgynní romance

Je otázkou, nakolik je Jenkinsův hlavní argument, vysvětlující strategii androgynní romance, platný i dnes. Podle něj „médiá prostě nenabízejí autonomní ženské hrdinky potřebné pro vytvoření heterosexuální romance mezi skutečně rovnými“ (Jenkins, 1992:200), což vede autorky k domýšlení vztahů mezi sobě rovnými – tedy mužskými – postavami. V narativech se již delší dobu vyskytuje více mužům rovnocenných hrdinek a i subžánr femmeslash se vyskytl poměrně brzy po vzniku slash fiction. Zda je tedy důvodem volby mužských párování nedostupnost výrazných hrdinek není jisté.

Teoretizace androgynní romance většinou považují za motivaci snahu o imaginární ztvárnění genderově fluidnějších postav. Překročení tradičních genderových rolí umožňuje v narativech vytvářet nehierarchizované alternativy partnerských vztahů. Projekce do mužských postav nemusí představovat problém, protože nedostupnost

výrazných žen v příbězích naučila ženy identifikovat se i s mužskými postavami. (Penley, 1992) Nakolik je ale tato identifikace odcizující, jak by pravděpodobně namítla Laura Mulvey, je otázkou. Slash může být odpovědí právě na tuto odcizující identifikační praxi, přibližující mužské postavy ženské zkušenosti.

Davies předpokládá, že pro ženy píšíci slash je ideální představa vtělena do postavy bisexuálního muže. Citlivého a zároveň neztrácejícího maskulinní atributy vykreslené v původním textu, který zároveň umožňuje ženám přiblížit se mužskému sexuálnímu prožitku. (Davies, 2005) Oblastí zájmu nemusí být jen mocensky hierarchizovaná oblast sexuality, ale i širší oblast genderové hierarchizace. Autorky láká „kombinace mužského statusu/moci a ženského přístupu ke vztahům a ženských priorit.“ (Tan, 2008:139) Nedá se však tvrdit, že slash fiction zcela přepisuje vyznění postav. Fans mohou výrazně maskulinním postavám přepsat jen některé charakteristiky a ostatní zachovat. Přístupy slash fiction sahají od pouhého připsání schopnosti „vyjadřovat emoce až po silnou kritiku tradiční maskulinity“ (Dhaenens et al., 2008:343)

Nejčastěji zmiňovaným motivem v reflexích je právě „komplikované vyjednávání rovnováhy sil mezi dvěma stejně dominantními, nezávislými a maskulinními postavami,“ (Kustritz, 2003:377), utopická vize vztahů bez dominance a subordinace, bez binarity rolí svádějících k jejich hierarchizaci. I penetrovaná postava si ve slash fiction vždy zachovává charakteristiky „sebeúcty, sebedůvěry a péče“ (Kustritz, 2003:377).

Téma péče je součástí jedné z nejčastějších slash figur zranění/útěcha, ve které se jedna postava věnuje druhé, která zažila fyzickou či emoční újmu. (Bacon-Smith, 1992) To zahrnuje i napravování „chyb“ postav, které se staly v primárním textu a vedly k jejich rozchodu. Kustritz považuje právě tyto „staré rány“ za příklon k emočnímu realismu a manifestaci touhy po přijetí druhými jako komplexní lidské bytosti s nedokonalostmi a selháními. (Kustritz, 2003)

Ve velké většině se však teoretizace slash fiction jako androgynní romance shodují v tom, že primárním tématem není samotný sex, ale spíše problematika vztahů a rovnosti partnerů_rek. Slash jako alternativu k hierarchizovaným heterosexuálním vztahům staví (ať již uvědoměle či ne) fúzi genderových rolí z fragmentů maskulinity a femininity. „Nekonvenční párování (tak) umožňují autorkám_rům i publiku prozkoumávat svět za genderovými hranicemi“ (Katyal, 2006:492)

2.8.3. Slash jako fantazijní identifikace

S problematickou identifikací s ženskými hrdinkami pracují i teoretizace opírající se o psychologické či psychoanalytické přístupy. Pokud rovnou nehledají za slash fiction ženskou touhu po kompenzaci kastrace, snaží se vysvětlovat mechanismus identifikace s opačným pohlavím. „Příběhy reprodukují více identifikačních pozic podle freudovského scénáře“ (Jenkins, 1992:205) a mohou být aktivovány zároveň. Ve slash fiction si žena při identifikaci s mužskou postavou může fantazijně přivlastňovat všechny atributy statusu a moci, které jí jsou připsány a zároveň si podržet sexuálně podbarvený vztah k další mužské postavě. (Jenkins, 1992)

Identifikace s mužskými postavami může být pro autorky a čtenářky dokonce snazší, než s mnohými ženskými postavami. Konkrétní genderové konstrukce ženských postav v původním textu mohou být pro autorky a čtenářky nepřijatelné, ať už pro stereotypně připisovaná negativa nebo naopak pro svou přílišnou „idealizaci“. Zdá se, že právě „idealizovaná“ mediální podoba femininity je pro autorky a čtenářky více odcizující, než jakkoli těžce definovatelná „realistická“ podoba. Jedna z autorek v rozhovoru uvedla jako důvod, proč píše slash a ne povídky o ústředním heteropáru na adresu hrdinky: „je to barbína a ne já“ (Bacon-Smith, 192:240).

Motivací pro tvorbu slash fiction může být reakce na tradici postav „Mary Sue“, vyskytujících se tradičně ve fan fiction. Mary Sue není postavou z konkrétního narativu, ale označení pro fiktivní postavu, kterou autoři_rky přidávají do fan fiction jako své výrazně idealizované alter ego. Bývají ztělesněním „ideální“ femininity či maskulinity a jako takové dokáží navázat vztah s hrdinou či hrdinkou z původního textu. Mary Sue jsou tak přepjatě „dokonalé“, až jsou na samé hranici karikatury. Příklon k mužským párováním pak může být výsledkem odmítavého postoje autorek k této tradici. (Kustritz, 2003)

Otázkou je, jaký jiný než odmítavý přístup k ženským postavám v literárním kánonu, odcizeném své zkušenosti, by mohly autorky zaujímat. Očekávat od autorek fan fiction, že se budou „identifikovat s hrdinkami textů orientovaných na muže“ (Scodari, 2003) se dá jen stěží. Pokud by měla být k vysvětlení slash fiction používána psychoanalytická vysvětlení, bylo by lepší dívat se na ní prismatickým „smíchem Medúzy“ Héleny Cixous jako na projev radosti z „transgrese jako formy kulturní konverzace“ (Stanley, 2008:99). Slash fiction by ale neměla být brána automaticky jako „camp“ přepis

mediálních textů“ (Allington, 2007:43), protože není nezbytně travestií či parodií, ale spíše pastišem.

2.8.4. Slash jako hra se sirkami

Z toho částečně vychází i předpoklad, že slash je naplňováním možností anonymity, kterou poskytuje internet a nabízí tím fans možnost zaměřovat se i na tabuizovaná témata s nízkým rizikem odhalení totožnosti. Paradoxně ani tento předpoklad není nezbytně platný. Na jedné straně fans vystupují vůči světu mimo fandom anonymně, v rámci své subkultury se ale mnohdy znají a setkávají se i kolektivně v rámci „Conů“¹⁸.

„Pro většinu fans není tvorba významů osamělý a soukromý proces, ale spíše společenský a veřejný.“ (Jenkins, 1992: 77) Fans si ale mohou volit míru otevřenosti a vstupovat do komunikace v rámci fandomu i mimo něj zcela svobodně a svou identitu nejen skrývat, ale i libovolně měnit. „Kyberprostor umožňuje tvorbu v různých oblastech, tvorbu vlastního já souběžně s možností přetváření dalších textů“ (Katyal, 2006:481) Veškeré atributy osob, které je umisťují v rámci sociální struktury, mohou být skryty či změněny. V anonymním prostředí mohou překračovat hranice disciplinujícího studu (Warner, 1999) a konstruovat identity a identitní narativy podle svých potřeb.

2.8.5. Slash jako vyjádření homosociální touhy

Eve Kosofsky Sedgwick přinesla do literární vědy zájem o „mužskou homosociální touhu“. (Sedgwick, 1985) Vztahy mezi muži podle ní představují nepřerušené kontinuum od homosociálních přátelství po homosexuální milenecké vztahy. Tato kontinuita je však zastírána a v patriarchální společnosti je vedena ostrá hranice mezi akceptovatelnou a neakceptovatelnou formou vztahů mezi muži. Jakkoli silné přátelství se objevuje v textech, patriarchální kultura, využívající konstrukci homofobie k udržování mocenského statu quo, vylučuje sexuální subtext z preferovaného čtení. Konstrukce binarity homosexuální/heterosexuální podle Sedgwick zcela zformovala a fixovala pojmání vztahů pohlaví v západním diskurzu. I akademické reflexe slash fiction se často „drží binarit namísto plastičtějšího obrazu genderu a pohlavních rolí“ (Isola, 2008:93) a

¹⁸ Con – odvozenina od výrazu „Convention“. Nejvýznamnější v ČR probíhá Con – Festival fantazie je pořádán 2x ročně od roku 1996 (v Praze a Chotěboři).

považují zvýznamňování homosexuálního subtextu automaticky za konfrontaci heteronormativity, bez výraznější problematizace konstrukce binarity homosexuální / heterosexuální a jejího vlivu.

Velký vliv na rozšíření slash fiction měl vznik žánru partáckých seriálů s ústřední dvojicí mužských hrdinů. (Bacon-Smith, 1992) V momentě, kdy se základním párem staly dvojice mužů s velmi blízkým vztahem a z jejich partnerek pouhé epizodní postavy, stalo se homosociální pouto mezi nimi jednou z hlavních os narativu.

Slash je „vytažením subtextu mužské homosociální touhy na povrch“ (Jenkins, 1992:210). Použití erotické hyperboly umožňuje fans vepsat do vztahů hlavních postav větší intimitu, aniž by museli volit mezní situace ohrožení života apod., ve kterých je i v konvenčních narativech hrdinům „dovoleno“ se sblížit. (Woledge, 2005b)

Nakolik jde však jen o prostředek umožňující snazší narativní rozvinutí vztahu a nakolik uvědomělý postoj není jasný. Rozhodně je však slash fiction překročením ostré hranice mezi stejnopohlavním přátelstvím a láskou, kterou jinak blokuje heteronormativita společnosti. Příklon k homosexualitě je také často ve slash fiction prezentován jako zdroj osobnostního růstu postav. I submisivní role ve vztahu je v některých případech chápána jako posilující zkušenost. (Stein, 1998).

2.9. Slash fiction – stereotypní text?

Rétorická i narativní struktura slash fiction je vysoce melodramatická a otevřeně vychází z tradice „ženské fikce“. Přebírá také výraznou hyperboličnost vyprávění typickou pro „červenou knihovnu“. Na rozdíl od tradiční romance, které většinou nechávají otázku genderu stranou, bere slash maskulinitu jako centrální problém ve vývoji narativu i postav a snaží se představovat svět s fluidnějšími a nehierarchickými sexuálními identitami. (Jenkins, 1992)

Ačkoli slash fiction v některých ohledech překračuje společenskou tabu, „nepředstavuje ostrý rozchod s ideologickými konstrukcemi obsaženými v masové kultuře, je spíše formou vyjednávání.“ (Jenkins, 1992:225) Také konstrukce homosexuality je ve velké míře konvenční, místy je redukována pouze na samotný sexuální akt a většina slash fiction „vůbec neřeší politickou dimenzi sexuálních preferencí“. (Jenkins, 1992:226)

Mnohé narativní figury, ačkoli se zdají být nekonvenční, v sobě mohou skrývat

velmi stereotypní genderové aspirace a jejich emancipační potenciál je značně přeceňován. (Bacon-Smith, 1992) Příkladem může být figura zranění/útěcha¹⁹, běžná ve slash fiction, ve které je pravděpodobně pro fans podstatnější motiv péče než sexuality. Autorky se nadále drží genderované role opatrovatelek a i zobrazení „somasochistického pohlavního styku je pro ně cestou k pečování“ (Williamson, 2005:305). Radway s odkazem na pouto matky a dcery u Chodorow předpokládá, že motiv péče u romantických hrdinek je konverzí nevědomého regrese do dětství a naplněním touhy po obnovení pouta s pečující matkou (Radway, 1984:145) a jako takový je jedním z „typicky ženských“ témat.

Jak dalece se původně maskulinní postavy stávají androgynními je sporné. Z mnoha povídek i jejich akademických reflexí se zdá, že nejde ani tak o syntézu rolí, ale spíše o vepsání femininní role do mužského těla jedné z ústředních postav. Toto rozvržení si vynucuje samotná struktura romance, která v sobě tradičně obsahuje heterosexuální matici genderovaných rolí s vepsanými hierarchizovanými binárními opozicemi a postavy „často sklouzávají, více či méně hladce, k maskulinním či femininním genderovým polaritám“ (Leavenworth, 2009:461). I pokud by postavy nespádaly k genderovým polaritám ve většině charakteristik a „ačkoli narativy zdůrazňují potřebu milenců rozvíjet rovnost v romantickém partnerství, směřují k jasné pozici postav v sexuálních rolích „nahore“ a „dole““ (Wood, 2006:401), aniž by docházelo mezi partnery k jejich záměně. O některých povídkách se dá jen těžko uvažovat jako o liberalizujících či progresivních, pokud nejsme ochotni přistoupit například na to, že „znásilnění je projevem lásky“. (Akatsuka, 2008:162)

„Aktivity, často myšlené emancipačně, mohou ve skutečnosti reprodukovat hegemonii.“ (Scodari, 2003:111) a obecně může skrývat mysoginní tendence (Scodari, 2003) a připisovat postavám tradičnější genderové charakteristiky, než jaké mají v původní předloze. K tomu dochází převážně ve femmeslash subžánru, ve kterém jsou původně „tvrdohlavým a nezávislým ženám připsány o poznání femininnější charakteristiky.“ (Lachev, 2005:92) Tendence slash fiction tak mohou odporovat cílům produkce „i v momentech, kdy i tyto cíle jsou protihegemonní.“ (Scodari, 2003:125)

Stereotypní charakteristiky genderových rolí jsou často ve slash fiction pouze symetricky zaměněny, aniž by došlo k jejich výraznějšímu prolínání či rozrušování.

19 Hurt/Comfort

(Scodari, 2003) Binarita genderových charakteristik zůstává nadále zachována a na pozadí slash fiction tak stále zůstává „stereotypní meta-dualismus“ (Hills, 2002), umožňující konstrukci diskrétních rolí a jejich hierarchizaci.

Obdobně schematicky bývá (navzdory barvitosti popisovaných sexuálních praktik) vnímána i homosexualita, která je v podstatě redukována pouze na volbu partnera stejného pohlaví, aniž by byla reflektována mnohost forem stejnopohlavní touhy. Autorky nezbytně v mnoha případech musejí vycházet ze zkušenosti, která jim není přístupná. Jakkoli androgynní může být například ztvárnění těla, autorky jsou stejně u přepisu mužských postav nuceny popisovat psychickou i fyzickou zkušenost mužského těla, jinou korporealitu, ke které přístup mít nemohou. (Isola, 2008)

Otázkou je, nakolik jde skutečně o vyjádření osobní touhy po změně genderových rolí či zpracování vlastní zkušenosti, již jsou primární texty odcizené a nakolik jde v podstatě naopak o „odcizování“ cizích identit a redukce jejich původních subjektů na objekty sloužící „k vlastním masturbačním představám“ (Isola, 2008:94).

Reflexe však doposud příliš často přistupují k analýze slash fiction právě za používání binárních kategorií pohlaví, identit, rolí či sexualit a ve výsledku pak sklouzávají k schematickým závěrům, založeným právě na takto polarizované struktuře. „Posuzovat queer v opozici k normativitě spíše než homosexualitu k heterosexualitě umožňuje širší a komplexnější diskuzi o praktikách fan kultury a fan fiction s ohledem k píšícím, publiku a pracem, které vytvářejí.“ (Reid, 2009:480)

Slash fiction je možné považovat spíše za postupné rozvolňování diskrétních binárních kategorií a narušování jejich normativity, ať již tak fans činí vědomě či nevědomě. Minimálně prezentací fluidnějších sexuálních identit a „sociálně-sexuální ekonomie touhy“ (Keft-Kennedy, 2008:74), která se odklání od normativních struktur společnosti. Pornografická fetišizace mužských těl i posun touhy žen k násilnějším sexuálním praktikám (minimálně ve fantazii) jistě nezapadá do tradičních představ o literatuře psané ženami a předznamenává touhu po změně konstrukce femininity, touhu po jiné formě maskulinity či po zcela fluidních identitách.

Je otázkou, jestli je vhodné opustit představu slash fiction jako převážně ženského žánru. Dosavadní výzkumy akcentují jako hlavní motivace nespokojenost žen s žánrovými narativy s převahou hlavních mužských postav a nevýznamnými postavami žen nebo s jejich odcizující reprezentací, případně jako vyjádření touhy po jiné formě

maskulinity.

Ačkoli jistě poskytují podnětné závěry, příliš často se drží předpokladu fixních kategorií, jejichž logickou provázaností proces interpretace vysvětlují. „Nezpochybňované předpoklady o propojenosti genderových rolí a těl a tedy mezi těly a čtenářskými/pístatelskými praktikami“ (Reid, 2009:481) je třeba přehodnotit a pokusit se o plastičtější pochopení slash fiction, které nebude vycházet z předpokladu nezbytné propojenosti pohlaví a genderovaných čtenářských a autorských praktik.

Protože převážná většina výzkumů dosud slash fiction studovala pouze na základě textů a ne s participací fans, je třeba závěry, ke kterým její teoretizace došly, přezkoumat s jejich účastí a v přímé komunikaci s nimi.

3. Další možné přístupy ke slash fiction

Dosavadní výzkumy slash fiction, vycházející z feministické perspektivy, se zaměřovaly převážně na posouzení, zda a případně jaký představuje emancipační potenciál. Romantizace i zatracování vycházely většinou z představy existence homogenní, stabilní a málo proměnlivé struktury fandomu i individuálních motivací. Přístupy, vycházející z prostředí fan studies se na druhou stranu zaměřují převážně na problematizaci formování sdílené interpretace a mechanismů aktivního publika a i ony věnovaly doposud málo pozornosti individuální úrovni a akcentovaly význam kolektivních charakteristik vztahování se k mediálním textům.

Oba přístupy většinou vycházejí z kulturních studiích v jich zájmu o vztah textu a ideologie na širší než individuální rovině. Při snaze hodnotit, nakolik je slash či fan fiction přístupováním na dominantní ideologii či odstupu od ní se dá těžko usuzovat pouze z artefaktů samotných textů. Texty jsou nesporně manifestací určitých charakteristik fans, jejich hodnot a postojů, ale jak upozorňuje Hills, identita fans „je vždy performativní (...), jde o identitu, jejíž dosahování vyžaduje stálou kulturní práci.“ (Hills, 2002: xi) Je-li slash fiction opozicí, je nezbytně stále vyjednávanou opoziční aktivitou či identitou.

Pro detailnější pochopení jednání i návazné struktury je třeba vrátit se k aktivitě jednotlivých fans. „Etnografický obrat“ (Nightingale, 2011), preferující induktivní přístup ve výzkumu publika, konkrétně na studium slash fiction doposud velký vliv neměl. Porozumění fans, pro které jsou narativy, ke kterým se vztahují, do značné míry součástí jejich identit a představují mnohdy výrazné „zasnoubením s textem“ (Jenkins, 1992), vyžaduje do opuštění objektivního (a objektivizujícího) odstupu a maximální míru participace výzkumníka_nice. Samotné „dotazování se publika“ nemůže stačit pro pochopení afektivní povahy vztahu fans a textu“ (Hills, 2002:66) a konstitutivního vlivu narativů a fandomu na něj. Jako nejvhodnější se tak jeví v maximální možné míře zapojovat přístup autoetnografie (Bochner, 1994), umožňující reflektovaný přístup k vlastnímu angažmá i při velké blízkosti k postojům participujících. Geertzem problematizované riziko ztracení kritického odstupu²⁰ (Geertz, 2000) je totiž značné

20 Going native

zvláště proto, že převážnou část výzkumů provádí lidé, kteří sami sebe do značné míry chápou jako fans.²¹

Ačkoli motivační faktory mohou být na individuální úrovni velmi subtilní, proměnlivé a z větší části nereflektované, mají synergický efekt na formování fandomů, tvorbu odvozených fikcí a jejich sdílení. Fans se zároveň pohybují v prostředí již existujících interpretačních rámců a identit, ovlivňujících jejich sebepojetí i aktivitu.

Při porovnání dostupných výzkumů slash a fan fiction s teoretickými východisky, která nabízejí novější přístupy k výzkumu publika se zdá, že není možné opustit formativní tlaky a interní ekonomii slasti subjektu a hledat význam slash fiction jen v textech. Je nutné přesunout se zpět k presubjektivním kapacitám afektu jako formě biopolitické kontroly a narativů jako „scénářů“ jejich konkrétního naplňování v performování subjektu.

V dalších kapitolách bych chtěl upozornit na některé užívané koncepty, které ale v reflexi mají menší význam, než jaký by si podle mého soudu zasloužily a reflektovat poznatky z naratologie a teorie afektu, které nebyly doposud ve výzkumu slash fiction téměř využívány.

3.1. Slash fiction jako opozice

Ačkoli se samotné fandomy manifestačně staví do opozice vůči zbytku publika, nemusí to nezbytně znamenat, že fans nejsou součástí „konzumně založených sociálních a společenských identit.“ (Hills, 2002:28) Dualistická optika, stavící do opozice „sofistikované“ čtení fans a „konzumní“ přístup ostatních, není vlastní jen fandomu, ale i mnoha jeho akademickým reflexím. I přístup k populární kultuře je tak rozdělován na „nízký“ konzumní a „vysoký“ reflexivní přístup aktivního publika. Ozvěně adornoovského členění je popřáváno sluchu, byť je demarkační linie „vysokého“ a „nízkého“ vedena již v rámci populární kultury. Aktivní přístup k textu nemusí představovat překročení ideologického zakotvení médií, může být naopak udržováním publika v jeho rámci „očkováním neškodnou dávkou vzdoru.“ (Barthes, 2004)

21 Hills rozlišuje mezi přístupy „aca-fan“ a „fan scholar“, ve kterých se odráží míra identifikace výzkumníka_nice s fandomem resp. objektem jeho zájmu (Hills, 2002). Primární identita v případě „fan scholar“ je jednoznačně „fanouškovská“ a výzkum je motivován touto identifikací, zatímco „aca-fans“ přistupují k výzkumu s větším odstupem.

At' už je reálný vztah vůči dominantní ideologii jakýkoli, součástí identity fans je vymezování se vůči zbytku publika. Tento postoj se neopírá jen o Jenkinsem zmiňovanou epistemofilii, ale i o svébytné pojetí vkusu, které se dá chápat jako specifická forma (sub)kulturního kapitálu. Přístup fandomu obecně k „poli“ sekundární úrovně textu se dá považovat v bourdieuovské terminologii za *illusio* – přistoupení na hru i s jejími pravidly. Fan fiction (a slash fiction zvláště) je ale vlastní neustálá snaha o porušování těchto pravidel a stálé přetváření fanonu. Fans pokládají za „opoziční aktivitu, (jen) takovou, která je udržuje o krok před silami, které se jim snaží jejich opoziční vkus prodat nazpět.“ (Taylor, 1999 in Hills, 2002:27)

Jak již bylo zmíněno výše, minimálně slash fiction je výrazně ovlivňována rozšiřující se nabídkou narativů, ve kterých jsou postavy výrazně mnohoznačnější. Produkce se snaží zaplňovat každou mezeru na trhu a i fan publiku „prodávat nazpět“ jeho druhy opoziční vkus, jak uvádí Taylor. Posun normativů mediální produkce směrem k větší otevřenosti čtení či přímo zahrnutím neheterosexuálních postav ale zdá se zájem o slash fiction nesnižuje.

3.2. Radost z překračování

Teoretizace slash fiction i přes výraznou hyperboličnost přepisů téměř nepracují s konceptem camp. Mnohoznačnost camp estetiky neumožňuje připsat jí jednoznačnou politickou agendu a proto se příliš nehodí pro jasné deklarování „cílů“ či „přínosu“ slash fiction. Možným důvodem pro její odmítnutí je i skutečnost, že vztah fans k mediálním textům je tak silný, že je těžké uvěřit, že by ho chtěli y cíleně ironizovat. Fandomy se ale formují převážně kolem textů, které nejsou řazeny k „vysoké kultuře“ a dá se říci, že právě v těchto subkulturách je vysoce oceňován „dobrý, špatný“ vkus“.

Už od počátku teoretizací camp estetiky není vyjasněna míra, ve které je „jen“ hrou destabilizující zažitě významy a nakolik je možné ji považovat za záměrné přeznačování. Každé narušení jednoty znaku ale představuje posun diskurzu a camp je z tohoto pohledu parodickou performancí (Butler, 2003) s potenciálem vlivu na společenskou strukturu. Základem camp senzibility je podle Sontag porozumění „bytí-jako-hraní-role“ (Sontag, 1999:56) s vědomím její arbitrárnosti.

Slash fiction vzbuzuje tak rozporuplné reakce právě proto, že stejně jako camp nemá jasně definované cíle, ale i přesto má potenciál být živou oblastí vyjednávání

recepce a reflexe sociálního světa. Jak upozorňuje Sontag, skutečný camp je ale vždy naivní (Sontag, 1999) a stejně tak těžké je připisovat konkrétní agendu aktivitám fans.

Otázkou zůstává, nakolik má camp charakter rozvolnění významů a nakolik zůstává v hranicích binárních symbolických konstrukcí. Ačkoli Sontag tvrdí, že camp umožňuje nahlížet věci jako „znamenající něco, cokoli a jako na ryzí umělost²²“ (Sontag, 1999:57), ve výsledku příliš často z jejího přístupu vyznívá „camp-jako-maškaráda“ (Morrill, 1994) v úzkém smyslu prostého přepólování binárních kategorií.

Pokud slash fiction budeme považovat za „camp jako ironickou genderovou hru s významy prostřednictvím mimiker a maškarády“ (Morrill, 1994:95), nedojde k narušení binární významové struktury a „falocentrické konstrukce touhy“ (Morrill, 1994:95). Je otázkou, nakolik je možné považovat konkrétně slash fiction za projev queer senzibility a překročení konstrukce touhy „kolem jediného označujícího, který psychoanalytická teorie identifikuje jako falus“ (Morrill, 1994:95). Stejně tak může být vyjádřením touhy po falu, ať již v rovině symbolické či v konstrukci touhy, jak mohou naznačovat některé její teoretizace.

Takové závěry však lze jen těžko vyvozovat ze studia samotných textů, na které se studium slash fiction doposud z větší části zaměřilo. Z textů a aktivit slash fandomu se však dá vyvozovat specifický charakter přístupu, který z něj dělá vhodnou oblast pro přezkoumání vazeb mezi genderem, diskurzem a formováním touhy. Slash fiction lze chápat jako příklad „štěpení“ slasti podle míry společenské kontroly nad ní. Senzuálnější a somatická jouissance může být z Barthesova pohledu prožívána právě v momentech narušení signifikace, kdy je atakována jednota prožitku sociálně ustavené subjektivity kulturně fixovanou plasir. (Barthes, 1975) Slash fiction může poskytovat „podmínky reprezentace, které vymrští subjekt mimo hranice plasir (dominantního řádu) do středu jouissance.“ (Morrill, 1994:100) Lákavost (i parasociální) příslušnosti k opoziční subkultuře a získávání slasti porušováním pravidel „správné“ interpretace textů může být součástí identity fans.

Slast z překračování konvencí je nesporně výraznou motivací fans při angažmá s textem, ale podstatné je i vztahování se ke konkrétních narativům, postavám či jejich párování. Jejich výběr nemůže být považován za nahodilý, představují specifický „kulturní repertoár, který ‚udržuje‘ zájmy fans a konstituuje symbolickou projekci

individuálních já²³.“ (Hills, 2002:109). Z toho vyplývá i to, že studium fandomu nemůže být úplně odděleno od studia textů. Jejich „kultovní“ status není nahodilý a odpověď na jejich význam pro fans nemůže být studován jako mimotextový. „Afekt spojuje dohromady či podporuje a zachovává propojení mezi představami, hodnotami a (konkrétními) objekty“. (Ahmed, 2010:29) Jde o konkrétní konfigurace, které umožňují propojení narativů s afektivními a kognitivními složkami osobností fans. „Bez emočního zapojení a vášné by fan kultura nemohla existovat, většina fans i akademiků_ček bere toto zapojení jako dané nebo ho nestaví do středu svého výzkumu fandomu.“ (Hills, 2002:90) Je však třeba chápat toto intertextové pole jako dynamické a neuzavřené a nejen tvorbu, ale i interpretaci chápat jako „performativní konzumaci“ (Hills, 2002; Abercrombie; Longhurst, 1998), ve které se text otevírá osobnosti jedinečným způsobem a napomáhá jejich artikulaci.

3.3. Obrat k afektu

Oddělování signifikačních vlastností textů a afekt, který mají potenciál aktivovat, přehlíží jejich vzájemnou provázanost (Grossberg, 1992). Přístupy vycházející z „teorie afektu“ (Gibbs, 2011) se nesnaží pouze (znovu)uvést subjektivní hledisko do kulturních studií, ale i před- či nevědomé základy subjektivit a tělesného prožívání. Jakkoli plodný může být výzkum založený na teoretizaci afektu, je otázkou, nakolik se dá efektivně realizovat, protože v sobě zahrnuje sociální, biologické i psychologické faktory. I přes svou komplexnost však může mít podnětné implikace pro výzkum slash fiction, které se pokusím přiblížit.

Afekt bývá v teoretizaci vycházejících z Massumiho chápán jako intenzita či kapacita prožitku. Z tohoto pohledu by neměl být chápán pouze jako „efekt“, automatická reakce na stimul, ale jako projev s vlastní dynamikou psychické a fyzické energie. Emoční prožitky jsou s afektem provázány, nedají se na sebe ale vzájemně redukovat. I afekt je do značné míry naučený, není však jednoznačným a plně kulturně kontrolovaným výsledkem socializace. Je přitom aktivní složkou lidské osobnosti, která výrazně ovlivňuje její směřování a hlavně důraz, který na něj klade. Ve vztahu k textům je podstatné, že „ne jen dobrý vkus si osvojujeme navykáním, to spíše asociace mezi objekty a afektem je udržována prostřednictvím habitu“. (Ahmed, 2010:35)

23 Self

„Tělesnost“ prožívání emocí je charakteristická pro populární kulturu obecně (Grossberg, 1992). Její jednotlivé části pak umožňují rozdílné způsoby jejího prožívání i performativního ustavování subjektivit. Pohled na kulturu jako na foucaultovsky chápané diskurzivní formace (stejně tak jako Hillsovo volání po hledání „diskurzivní mantry“) pomáhají uspokojivě popsat mechanismus, ale méně motivace odstíněné právě intenzitou zájmu projevující se v afektu. Grossberg chápání kulturních formací rozšiřuje a pracuje s termínem „afektivní aliance“ (Grossberg, 1992:80), který v sobě spojuje diskurzivní formace s dynamikou osobností, interpersonálních vztahů a identit, které se kolem nich formují.

Výhodou afektu je, že se projevuje performativně „na povrchu“ jako „předvědomá dispozice“ (Grossberg, 1992) a není nutné jeho existenci pouze spekulativně dovozovat jako u čistě nevědomých pohnutek. Jsou naučenými praktikami, jak mohou lidé vytvářet a uvolňovat energii prostřednictvím „nálad a vášní a jak žít své emoční a ideologické historie“ (Grossberg, 1992:81). I přes společné rysy je dynamika každé osobnosti unikátní v závislosti na přístupnosti a přístupu okolí k různým „ideo-afektivním figurám“ (Gibbs, 2011:275) v průběhu socializace.

Odhlédneme-li od teoretizace afektu, zastřešující symbolické, fyzické i psychické a podíváme se na jednotlivé složky ustavující subjektivitu, můžeme najít také několik přístupů relevantních pro výzkum slash fiction i samotnou teoretizaci afektu. I poststrukturalistické koncepce formování subjektivit zdá se postupně reflektují přílišnou oddělenost diskurzu od tělesných a emočních prožitků. Subjektivit jsou zcela jistě utvářeny prostřednictvím diskurzu a fungují v jeho rámci jako jediném možném a teoretizace vycházející z Lacana chápou i nevědomí jako jazykově strukturované, sílí však tendence reflektovat i předjazykové, neartikulované či neartikulovatelné tělesné prožitky, které nezbytně na formování vědomé i nevědomé složky osobnosti i mezilidských interakcí působí.

Tato oblast vyžaduje podle mého názoru návrat k fenomenologické a existencialistické filosofii, která předcházela výraznému „obratu k jazyku“ a jejíž mimojazykové implikace byly odsunuty z centra pozornosti.

3.4. Paralelní působení diskurzu a afektu

Pro genderová studia pravděpodobně nejpodstatnější poststrukturalistická filosofka

Judith Butler vychází z konstrukce (genderovaného) subjektu jako nekončící řady performativních signifikací, vytvářejících zdání jeho stability jak pro něj, tak pro jeho okolí. V novější práci *The Psychic Life of Power* (1997) se přibližuje k teoretizaci afektu při rozvíjení althusserova konceptu „interpelace“ jako způsobu ustavování a udržování subjektivity. Butler do signifikační praxe přibírá koncept „afektivního pouta“, psychického vztahu subjektivity k sobě samé, touhy subjektivitu získávat a udržet.

Tato touha je z jejího pohledu mechanismem podmanění a ustavování subjektivity v rámci mocenského a ideologického diskurzu. Subjekty, vzešlé z „disciplinizační kultivace náklonnosti k podmanění“ (Butler, 2008:842), samy vytvářejí odpor proti svému přeznačování. Cesta z jednoho ustavujícího podmanění je zdá se závislá na přechodu pod jiné konstitutivní podmanění, skrze které se jedině dokáže performovat.

Ačkoli můžeme souhlasit s tím, že vytváření subjektivit je vždy výsledkem převážně dominantního diskurzu a zvláště formace genderového uspořádání má dalekosáhlý vliv, diskurz není nikdy monolitický. Pohled Butler se může jevit na první pohled o poznání pesimističtější, než jak zamýšlela. Skutečnost, že plná autonomie není možná, není nijak překvapivá a neznamena, že ačkoli lidé vždy inklinují k určité konstrukci subjektivity, neprobíhá u nich vývoj a množství možných subjektivit není tak plastické, jako sám diskurz. Jak upozorňuje Jäger při obhajobě z Foucaulta vycházejících přístupů, nejde o popírání existence subjektu, ale o popírání subjektivismu a individualismu, který předpokládá neredukovatelně autonomii. (Jäger, 2001)

Ani afekt není považován za „přirozenou sílu“, a i on je naučeným způsobem aktivace tělesných kapacit a fyzických prožitků. Stejně jako je subjekt postupně a stále formován v rámci mocenských vztahů, je afekt „jedinečným a intimním“ a zároveň „neosobním – dokonce sub-osobním a před-osobním“ (Gregg; Seigworth, 2010:3) způsobem vztahování se ke světu.

3.5. Narativní charakter subjektu

Přístupy, o které se opírám, nespádají do klasické formalistické naratologie, jak se ustavovala od 30. let minulého století, ale do „postklasické“ (Alber; Fludernik, 2010), která se zaměřuje na narativní logiku i mimo mediální texty, k narativu jako ke kombinaci příběhu a diskurzu (Abbott, 2002) v jakémkoli kontextu. Specifičtěji při studiu publika jde o kognitivní naratologii, která se od „esencialistického,

univerzalistického a statického porozumění naratologickým konceptům snaží nahlížet je jako fluidní, determinované kontextem, prototypické a vytvářené na straně recepce.“ (Alber; Fludernik, 2010:12)

S koncem „velkých vyprávění“ či „metanarativů“ (Lyotard, 1993) vyvstala otázka, jakou roli hrají narativy při integraci společnosti. Ačkoli důvěra v teleologická „velká vyprávění“ moderny, legitimizující konkrétní společenská uspořádání konstrukcí legitimního cíle, byla z větší části podlomena, normativnost narativů, obsažených v normální biografii, zůstává z velké části zachována. I přes vyzdvihovanou i zatracovanou individualizaci a menší závaznost sociálních norem, zůstává gender jednou ze základních os biografického narativu vepisovaného do subjektu.

Směřování výzkumu, kterým by se mohlo přistupovat ke slash fiction, trochu nadneseně označili Gregg a Seigworth jako patho-logy – pozornost k „cestám“ subjektivizace, které jsou přijímány z kulturního repertoáru narativů/afektivních figur a „patologickým“ ohlédnutím za „stopami“, které vedly ke zformování konkrétních osobností.

Pohled na formování subjektu internalizací a naplňováním narativu je do značné míry analogické přístupu Butler. Osobnosti jsou utvářeny pomocí identitních metafor nesených narativy, přičemž jejich volba z větší části vychází ze sociálně a ontogeneticky formovaného nevědomí (Gauntlett, 2007). Stále hrozící diskontinuita v konstrukci subjektu je překonávána „malými příběhy vyprávěnými při každodenních příležitostech ve kterých si vypravěči upevňují představu o sobě.“ (Bamberg, 2009:134)

Narativní pohled na formování osobnosti pracuje obdobně i s vysvětlením „náklonnosti k podmanění“, když v lacanovském smyslu chápe zrcadlové stádium formování osobnosti jako ustavující touhu po jednotě „Já“. Identita a subjektivita však nejsou pevně dané a musí být neustále přenášeny narativem přes pouhou temporalitu a vytvářet zdání spojitosti a směřování. „Abychom mohli prezentovat a projevovat sami sebe jako uchopitelné osoby, vyprávíme o sobě příběhy v kontextu sociálních vztahů.“ (Barker; Galasinski, 2001:34)

Narativně ale nekonstruujeme svůj uchopitelný obraz pouze pro své okolí, ale primárně „pro sebe“ v rámci ustavujícího procesu subjektivitu. „Proces individualizace, sebe-narace (se zakládá na) základní praktice (...) vyznačení sebe od ‚Já‘ jako

mluvčí_ho/činitele_lku a ‚já‘ jako postavy²⁴ (Bamberg, 2009:136). Subjekt je tedy zároveň vyprávěč i posluchač, který narativní struktury pro své ustavování přebírá z dostupného kulturního repertoáru. Ačkoli se může zdát, že analogické popisy formování subjektu se dají formulovat na základě dalších přístupů, reflektujících ustavování „Já“ z pohledu signifikace, ať již psychoanalytických či diskurzivních, narativní přístup do sebe zahrnuje i časovou dimenzi.

Existence je pozicováním subjektu jako aktéra do směřování převzatého biografického narativu. Jednání a rozumění pak není orientováno v jediném momentě, ale narativní strukturou tento bod přesahující. Nejen orientaci jednání, ale i konstrukci subjektu tak dává teleologický rozměr, který může být vysvětlením pro zájem o narativy, nesoucí scénáře jednání i vývoje identity, se kterými se můžeme identifikovat a nacházet v nich paralely ke svému vlastnímu vývoji a vzory pro své další směřování.

Takové chápání subjektu má blízko k Ricoeurovu pojetí hermeneutiky vztážené na narativ, kdy je z matérie nevědomé „prefigurace“ a z dostupných znaků vyprávění konkrétním způsobem „konfigurováno“, čímž je dosahováno „refigurace“, dosažení nového (sebe)poznání (Ricoeur in Gauntlett. 2007). Tato „refigurace“ je průsečíkem sociálního světa, textu i subjektu. Nekončící proces konfigurace-refigurace pak utváří autobiografickou představu o koherentní osobnosti prostřednictvím narativu. Obdobná struktura se pak odráží i v jednání, které je dle Ricoeura ovlivňováno narativním metaforickým usuzováním figurou popiš-převyprávěj-předepiš²⁵. Sociálně zakotvené identitní metafory se tak mohou „vepisovat“ do čtení i psaní slash fiction, jejichž prostřednictvím se (z větší části) nereflektované osobnostní preference manifestují.

Přesun pozornosti na funkci narativu v individuálním sebereflexivním sebepochopení by ale nemělo odvádět pozornost od pohledu na něj jako na mocenský „nástroj normalizace přemáhající subjekt“ (Bamberg, 2009:138). To, že „vyprávění sebenarativů znamená konstruování koherentního života, úkol, který již nadále není garantován společností“ (Kraus, 2008:273) sice odkazuje k tomu, že tato jednota již nevychází nezbytně z příslušnosti k větší sociální skupině, ale neznamená zároveň ani to, že je autonomní. „Konec velkých vyprávění“ neznamená oslabení vlivu narativů na formování subjektů, ale jak upozorňuje Kraus, pouze jejich obměnu. Jakkoli může být koherence subjektu ohrožena narušením

24 Sebe: self, Já: I, já: me

25 Describe-Narrate-Prescribe

narativu, může být z tohoto pohledu znovu nabyta pouze jiným narativem. Posun narativu však neznamena vyvázání se z ideologického zakotvení. Z pohledu Butler by tedy šlo o přesun z jednoho podmanění k druhému.

Pro oblast výzkumu je zásadní, že genderové identitní narativy zůstávají velmi silné i přes výrazné změny, ke kterým ve společnosti od počátků modernity došlo. „Pokud chceme porozumět skupinám a organizacím jako narativním strukturám, otázkou je, jak se tyto příběhy vyvíjejí, jak je zajišťována jejich platnost a jak můžeme analyzovat procesy jejich změn.“ (Kraus, 2008:279) Na rozdíl od klasické strukturalistické naratologie, která řeší separátně vztahy autor-text či čtenář-text, se aktuální přístupy snaží odhalovat ustavování kognitivních schopností subjektu jako produktu „diskurzivních, vypravěčských praktik“ (Bamberg, 2008:215).

Z tohoto pohledu jsou narativy určující pro formování subjektu v rámci mocenských struktur nesených diskurzem. Specifický zájem o slash fiction, která se odchyluje od heterosexuality, jednoho z nejzákladnějších a nejtrvalejších normativů/narativů společnosti, může podhalit mechanismus vyjednávání mezi integrující mocí normativu a alternativním identitním narativem subkultury.

3.6. Zpět k tělu

Teoretizace afektu zdůrazňuje nejen diskurzivní zakotvení prožitků, ale i jejich propojenost s naučenými tělesnými reakcemi. Reakce mysli a těla „na stejný obraz/výraz probíhá odlišnými, ale paralelními cestami“ (Massumi, 2002:32). Podle Massumiho je třeba v rámci studia afektu přehodnotit „porozumění tělu v jeho vztahu k označování a (...) korporealitě. (Massumi, 2002:44)

Znovunavazování subjektu a tělesnosti v důrazu na komplexní prožívání „nevyhnutelně přináší riziko postulování touhy jako zdroje nového esencialismu.“ (McRobbie, 2006:526) Teoretizace afektu však pohlíží i na tělesné prožitky jako na z větší části naučené a nenarušují tak poststrukturalistické chápání pohlavnosti jako sociálního konstrukt. Přístup k afektu jako naučenému fyzickému zintenzivnění mentálního prožitku má blíže k Bourdieho konceptu „somatizace nadvlády“ (Bourdieu, 2000) než k esencialistickému přístupu k pohlaví.

Takový přístup může naopak pomoci přistupovat i ke korporealitě prožívání jako genderované a sociálně konstruované. Ve vztahu k textu pak může pomoci přezkoumat a

znovunavázat na některé přístupy feministické literární teorie, které se zdály být překonané pro své esencializující tendence. Nepřekročitelná oddělenost „mužské“ a „ženské“ zkušenosti, s pomocí které vysvětlují pohlavně segregovanou zkušenost projektovanou do „ženského psaní“ či naopak do nepřístupnosti „mužského literárního kánonu“ „ženskému čtení“, se z tohoto pohledu jeví jen jako další úroveň genderové socializace, která ovlivňuje somatické reakce subjektu.

Slash fiction může potenciálně sloužit jako příklad překonávání biologické zakotvenosti prožitku, protože podle některých teoretizací umožňuje ženám přístup (či představu přístupu) k mužské zkušenosti.

4. Závěr

Akademické reflexe slash fiction vycházejí převážně z teoretizace fandomů jako (para)sociálních subkultur poskytujících jednotlivým fans oporu pro konkrétní interpretace mediálních textů. Kolektivní identita a sdílená interpretační praxe vedly k přístupům, které pracují s fandomem jako homogenní skupinou a individuální interpretační praxi téměř nereflktují. Výzkumy se v drtivé většině opírají pouze o studium textů, aniž by své závěry odvozovaly od komunikace s fans. Ačkoli se závěry různí, shoda panuje v tom, že slash fiction je v naprosté většině literaturou psanou i čtenou ženami zpracovávající převážně homosexuální vztahy mužských hrdinů. V reflexi motivací i strategií přepisu se však názory výrazně rozcházejí.

Protože se fandomy formují převážně kolem narativů, které nejsou zaměřené primárně na vztahy, považuje část teoretizací slash fiction za formu ženské apropriace mediálních textů připsáním citové dimenze. Ačkoli v původních textech bývá explicitně tematizována heterosexuality postav, jejich implicitní logika bývá „kontra-heterosexuální“ (Gwenllian-Jones, 2002). Epizodnost heterosexuálních vztahů hlavních hrdinů, věčné oddalování naplnění vztahu ústředních heterosexuálních párů či takové vyznění ženských postav, se kterými se autorky slash fiction nechtějí identifikovat, vedou k rozvíjení vztahové linie mužských hrdinů. Schematičnost či úplná absence popisu emoční stránky oblíbených mužských postav umožňuje autorkám poměrně volně zaplňovat tato prázdná místa narativů. Přepisy pak často nabírají podobu idealizace hrdinů připsáním charakteristik, které představují ženskou touhu po jiné maskulinitě a nehierarchizovaných vztazích.

Chápání slash fiction jako projekce femininních vlastností a zájmů spolu s její formou na pomezí romance a pornografie vedlo k výraznému ochladnutí jejích feministických reflexí. Počáteční nadšení z potenciálně subverzivního žánru ztlumily i teoretizace snažící se o jeho uchopení z psychoanalytických pozic. Konstrukce touhy i moci výhradně kolem falu vedly k závěru, že motivací je kombinace heterosexuální touhy po jednom z mužských protagonistů a identifikace s druhým, umožňující ženám fantazijní přístup k mužské moci a prožitku.

Z tohoto pohledu slash fiction nepředstavuje výrazné narušování konstrukce genderu a ani ve vykreslování citlivějších mužských postav výrazně nepřekračuje hranice „červené knihovny“. Zpochybňován bývá i přínos slash fiction v narušování

heteronormativity. Neheterosexuální identity jsou popisovány často velmi stereotypně a jejich mnohost je redukována na gay, lesbickou a bisexuální. V přísnějších hodnoceních zaznívá i kritika slash fiction jako exploatace homosexuality redukováne na atraktivní pornografickou kulisu.

Tyto teoretizace vedly k výraznému snížení zájmu o slash fiction ve feministicky orientovaném výzkumu. To však neznamená, že tento žánr nemůže být pro studium vztahu mezi genderem, diskurzem a subjektem podnětný. Odhlédneme-li od dualistických koncepcí genderu, může se tvorba slash fiction ukázat jako vykročení k genderově fluidnějším subjektivitám a queer senzibilitě. Pozornost věnovaná plastičtějšímu pochopení ekonomie slasti v momentech setkávání se s textem a performování subjektů jejich prostřednictvím může odhalit menší závislost prožitku čtení na pohlaví, než jakou předpokládala feministická literární teorie či Laura Mulvey.

Na základě teoretizací afektu se může i nepřístupnost určitých mediálních textů ženské zkušenosti ukázat jako získaná socializací a tedy přístupná změně. Směřování výzkumu slash fiction by se mohlo namísto zkoumání textů více zaměřit na studium rozvolňování genderovaně somatizovaného prožitku interpretace a identifikace, ať již afektivně „předvědomému“ či vědomému.

Identita chápaná narativně staví příběhy do centra pozornosti i při studiu ustavování a performování subjektivit. Fans investují nezanedbatelnou energii do psaní, čtení a diskutování slash fiction, dá se tedy předpokládat, že neheterosexuální narativy rezonují s jejich sebepojetím a přinášejí jim určitou formu identifikačního uspokojení. Silné zaujetí „individuačními“ narativy postav opačného pohlaví může buď svědčit o překonávání pohlavních a genderových limitů fantazijní identifikace a jejich prožitků nebo o přetrvávajícím nedostatku ženských postav v populárních žánrech.

Bibliografie

- Abbott, H. Porter. 2002. *The Cambridge Introduction to Narrative*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Adamovič, Ivan. 2003. „Bída a lesk fanouškovství.“ *Ikarie* 13 (11):34
- Adorno, Theodor W. 1962. „Televize jako ideologie“. *Divadlo* 3 :62-67.
- Ahmed, Sara. 2010. „Happy Object“ In: *The affect theory reader*. Gregg, Melissa; Seigworth, Gregory J. (Eds.). Durham, NC: Duke University Press.
- Akatsuka, Neal K. 2008. „Uttering the Absurd, Revaluating the Abject: Femininity and the Disavowal of Homosexuality in Traditional Boys' Love Manga“. In: Levi, Antonia. McHarry, Mark. Pagliassotti, Dru (Eds.). *Boys' love manga: essays on the sexual ambiguity and cross-cultural fandom of the genre*. Jefferson: McFarland & Co.
- Alber, Jan; Fludernik, Monika. 2010. *Postclassical Narratology: Approaches and Analyses*. Columbus: Ohio State University Press
- Allington, Daniel. 2007. „‘How Come Most People Don’t See It?’: Slashing The Lord of the Rings“. *Social Semiotics* 17(1). Routledge
- Amy-Chinn, Dee. 2005. „Queering the Bitch: Spike, transgression and erotic empowerment.“ *European Journal of Cultural Studies* 8(3). pp. 313-328.
- Bacon-Smith, Camille. 1992. *Enterprising women: television fandom and the creation of popular myth*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Bamberg, Michael. 2008. „Narrative, Discourse and Identities“. In: Meister, Jan Christoph; Kindt, Tom; Schernus, Wilhelm (Eds.). *Narratology beyond Literary Criticism*. Berlin, New York: Walter de Gruyter
- Bamberg, Michael. 2009. „Identity and Narration“. In: Hiihn, Peter; Pier, John; Schmid, Wolf; Schonert, Jorg (eds.). *Handbook of Narratology*. Berlin, New York: Walter de Gruyter
- Barker, Chris; Galasinski, Dariusz. 2001 *Cultural Studies and Discourse Analysis*. London: Sage Publications
- Barthes, Roland. 1975. *The Pleasure of the Text*. New York: Hill and Wang.
- Barthes, Roland. 2003. *Mytologie*. Praha: Dokořán.
- Bochner, Arthur P. 1994. „Perspectives on inquiry II: Theories and stories“. In: Knapp, Mark L.; Miller, Gerald R. (Eds.). *Handbook of interpersonal communication*. Thousand Oaks, CA: Sage. (pp.21-41)

- Bourdieu, Pierre. 2000. *Nadvláda mužů*. Praha: Karolinum.
- Bury, Rhiannon. 2005. *Cyberspaces of their Own: female fandoms online*. New York: Peter Lang.
- Busse, Kristina. Hellekson, Karen. 2006. „Introduction: Work in Progress.“ In: Hellekson, Karen. Busse, Kristina (Eds.). *Fan Fiction and Fan Communities in the Age of the Internet*. Jefferson: McFarland & Company, Inc.
- Butler, Judith. 2003. *Trampoty s rodou: Feminizmus a podryvanie identity*. Bratislava: Aspekt
- Butler, Judith. 2008. „Podmanění, odpor, přeznačení: Mezi Freudem a Foucaultem“. *Česká literatura* 56(6). pp.830-845.
- Certeau, Michel de. 1984. *The Practice of Everyday Life*. Berkeley: University of California Press.
- Davies, Raven. 2005. „The Slash Fanfiction Connection to Bi Men“. *Journal of Bisexuality*, 5 (2-3). pp. 195-202
- Dhaenens, Frederik; Bauwel, Sofie Van; Biltreyst, Daniel. 2008. „Slashing the Fiction of Queer Theory: Slash Fiction, Queer Reading, and Transgressing the Boundaries of Screen Studies, Representations, and Audiences“. *Journal of Communication Inquiry* 32(4). pp. 335-347
- Driscoll, Catherine. Gregg, Melissa. 2011. „Convergence culture and the legacy of feminist cultural studies“. *Cultural Studies*, 25(4-5). pp. 566-584
- Drushel, Bruce E. 2007. „Pandora's Box in Cyberspace: The Online Alternative Fan Sites of Hercules: The Legendary Journeys.“ *Femspec* 7(2).
- Eco, Umberto. 2010. *Lector in fabula. Role čtenáře aneb interpretační kooperace v narativních textech*. Praha: Academia.
- Fish, Stanley E. „Interpreting the ‚Variorum‘“. 1976. *Critical Inquiry*. 2(3). pp. 465-485
- Fiske, John. 1987. *Television Culture*. London: Routledge.
- Fiske, John. 1989. *Understanding Popular Culture*. London, New York: Routledge.
- Foucault, Michel. 1996. *O jiných prostorech: Myšlení vnějšku*. Praha: Herrmann a synové.
- Gaines, Jane. 1990. „Superman and the Protective Strength of the Trademark“. In: Mellencamp, Patricia (Ed.). *Logics of Television: Essays in Cultural Criticism*.

Bloomington: Indiana University Press. pp. 173-192.

Gauntlett, David. 2007. *Creative Explorations: New approaches to identities and audiences*. London, New York: Routledge

Geertz, Clifford. 2000. *Available Light: Anthropological Reflections on Philosophical Topics*. Princeton, N.J.: Princeton University Press

Geraghty, Lincoln. 2003. „Homosocial Desire on the Final Frontier: Kinship, the American Romance, and Deep Space Nine's “Erotic Triangles”“. *Journal of Popular Culture* 36(3). pp. 441-465.

Gibbs, Anna. 2011. „Affect Theory and Audience“ In: Nightingale, Virginia (Ed.). *The Handbook of Media Audiences*. New Jersey: Blackwell Publishing

Gregg, Melissa; Seigworth, Gregory J. 2010. *The affect theory reader*. Durham, NC : Duke University Press.

Grossberg, Lawrence. 1992. *We gotta get out of this place: popular conservatism and postmodern culture*. New York: Routledge.

Gwenllian-Jones, Sara. 2002. „The sex lives of cult television characters“. *Screen* 43 (1). pp. 79-90

Hall, Stuart. 1973. *Encoding and decoding in the television discourse*. Birmingham: University of Birmingham.

Hebdige, Dick. 1979. *Subculture: the Meaning of Style*. London: Methuen.

Hills, Matt; Williams, Rebeca. 2005. „It's all my interpretation: Reading Spike through the subcultural celebrity of James Masters“ *European Journal of Cultural Studies* 8(3). pp. 345-365.

Hills, Matt. 2002. *Fan cultures*. London, New York : Routledge.

Horton, Donald; R. Richard Wohl. 1956. „Mass communication and para-social interaction: Observations on intimacy at a distance“. *Psychiatry* 19 (3): 215–229.

Isola, Mark J. 2008. „Yaoi and Slash Fiction: Women Writing, Reading, and Getting Off?“ In: Levi, Antonia. McHarry, Mark. Pagliassotti, Dru (Eds.). *Boys' love manga: essays on the sexual ambiguity and cross-cultural fandom of the genre*. Jefferson: McFarland & Co.

Jäger, Siegfried. 2001. „Discourse and knowledge: Theoretical and methodological aspects of a critical discourse and dispositive analysis“. In: Wodak, Ruth; Meyer, Michael (Eds.). *Methods of Critical Discourse Analysis*. London: Sage.

- Jenkins, Henry. 1992. *Textual poachers: television fans*. New York: Routledge.
- Jenkins, Henry. 2000. „Star Trek rerun, reread, rewritten: Fan writing as textual poaching.“ In: Newcomb, H. (Ed.), *Television: The critical view* (pp. 470-494). New York: Oxford University Press.
- Jenkins, Henry. 2006a. *Convergence culture: where old and new media collide*. New York: New York University Press.
- Jenkins, Henry. 2006b. *Fans, Bloggers, and Gamers: Exploring Participatory Culture*. New York: New York University Press.
- Jenkins, Henry. 2006c. „Quentin Tarantino’s Star Wars?“ In: Durham, Meenakshi G.; Kellner, Douglas. *Media and cultural studies: keywords*. Malden: Blackwell.
- Jenkins, Henry. 2007. „Transmedia Storytelling“. [online]. [cit. 6. 3. 2013]. Dostupné z <http://henryjenkins.org/2007/03/transmedia_storytelling_101.html>.
- Katyal, Sonia K. 2006. „Performance, Property, and the Slashing of Gender in Fan Fiction.“ *Journal of Gender, Social Policy & the Law* 14(3). pp. 461-518.
- Keft-Kennedy, Virginia. 2008. „Fantasising Masculinity in Buffyverse Slash Fiction: Sexuality, Violence and the Vampire“. *Nordic Journal of English Studies* 7(1). pp. 49-80.
- Kraus, Wolfgang. 2008. „The Eye of the Beholder: Narratology as Seen by Social Psychology“. In: Meister, Jan Christoph; Kindt, Tom; Schernus, Wilhelm (Eds.) *Narratology beyond Literary Criticism*. Berlin, New York: Walter de Gruyter.
- Kustritz, Anne. 2003. „Slashing the Romance Narrative“. *The Journal of American Culture*, 26(3). pp. 371-384. Blackwell Publishing.
- Lachev, Anik. 2005. „Fan Fiction: A Genre and its (Final?) Frontiers“. *Spectator* 25(1). pp. 83-94.
- Leavenworth, Maria L. 2009. „Lover revamped: sexualities and romance in the black dagger brotherhood and slash fan fiction.“ *Extrapolation* 50(3). pp. 442-462.
- Liotard, Jean-Francois. 1993. *O postmodernismu*. Praha: Filosofia.
- Macek, Jakub. 2006. *Fandom a text: fandom – subkultura textu*. Praha: Triton
- Massumi, Brian. 2002. *Parables for the Virtual*. Durham: Duke University Press.
- McQuail, Denis. 1999. *Úvod do teorie masové komunikace*. Praha: Portál.
- McRobbie, Angela. 2006. „Feminism, Postmodernism and the ‚Real Me‘“. In: Durham, Meenakshi Gigi; Kellner, Douglas M. (Eds.). *Media and Cultural Studies:*

Keywords. Malden, Oxford, Victoria: Blackwell Publishing.

Meyrowitz, Joshua. 2005. „The Rise of Glocality: New Senses of Place and Identity in the Global Village“ In: Nyiri, K. (Ed.) *A sense of place: The global and the local in mobile communication*. Vienna: Passagen Verlag.

Modleski, Tania. 2004. „Horror Film and Postmodern Theory“. In: Braudym, Leo. Cohen, Marshall. *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*. New York, Oxford: Oxford University Press.

Morrill, Cynthia. 1994. „Revamping the Gay Sensibility: Queer Camp and Dyke Noir“. In: Meyer, Moe (Ed.). *The Politics and Poetics of Camp*. London, New York: Routledge.

Mulvey, Laura. 1998. „Vizuální slast a narativní film“. In: Indruchová-Oatesová, Libora (Ed.). *Dívčí válka s ideologií*. Praha: Sociologické nakladatelství.

Murray, Janet H. 1997. *Hamlet on the Holodeck: the future of narrative in cyberspace*. Cambridge: MIT Press.

Nightingale, Virginia (Ed.). 2011. *The Handbook of Media Audiences*. Malden, Oxford: Wiley-Blackwell.

Nikunen, Kaarina. 2007. „The Intermedial Practises of Fandom“. *Nordicom Review* 28 (2), pp. 111-128

Penley, Constance. 1991. „Brownian motion: Women tactics and technology.“ In: Penley, Constance. Ross, Andrew. *Technoculture*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Penley, Constance. 1992. „Feminism, psychoanalysis, and the study of popular culture“. In: Grossberg, Lawrence. Nelson, Cary. Treichler, Paula A. (Eds.). *Cultural Studies*. New York: Routledge.

Radway, Janice A. 1984. *Reading the romance: women, patriarchy, and popular literature*. Chapel Hill: University of North Carolina Press.

Radway, Janice A. 1988. „Reception Study: Ethnography and the Problem of Dispersed Audiences and Nomadic Subjects.“ *Cultural Studies* 2(3):359–76.

Reid, Robin A. 2009. „Thrusts in the Dark: Slashers' Queer Practices“. *Extrapolation* 50(3). pp. 463-483.

Russo, Julie L. 2002. „New Voy „cyborg sex“ J/7 [NC-17] 1/1*: new methodologies, new fantasies“. [online]. [cit. 20. 4. 2013]. Dostupné z: <<http://j-l->

r.org/asmic/fanfic/print/jlr-cyborgsex.pdf>.

Scodari, Christine. 2003. „Resistance Re-Examined: Gender, Fan Practices, and Science Fiction Television“. *Popular Communication* 1(2). pp. 111-130

Sedgwick, Eve Kosofsky. 1985. *Between Men: English Literature and Male Homosocial Desire*. New York: Columbia University Press.

Sedgwick, Eve Kosofsky. 1994. *Tendencies*. London: Routledge.

Skains, Lyle R. 2010. „The Shifting Author-Reader Dynamic : Online Novel Communities as a Bridge from Print to Digital Literature“. *Convergence* 16(1). pp. 95-111.

Sontag, Susan. 1999. „Notes on Camp“. In: Cleto, Fabio. *Camp: Queer Aesthetics and the Performing Subject*. Edinburgh: Edinburgh University Press.

Stanley, Marni. 2008 „101 Uses for Boys: Communing with the Reader in Yaoi and Slash“ In: Levi, Antonia. McHarry, Mark. Pagliassotti, Dru (Eds.). *Boys' love manga: essays on the sexual ambiguity and cross-cultural fandom of the genre*. Jefferson: McFarland & Co.

Stein, Atara. 1998. „Minding One's P's and Q's: Homoeroticism in Star Trek: The Next Generation.“ *Genders OnLine Journal* 27. [online]. [cit. 8. 5. 2013]. Dostupné z: <http://www.genders.org/g27/g27_st.html>.

Tan, Bee Kee. 2008. „Rewriting Gender and Sexuality in English-Language Yaoi Fanfiction“. In: Levi, Antonia. McHarry, Mark. Pagliassotti, Dru (Eds.). *Boys' love manga: essays on the sexual ambiguity and cross-cultural fandom of the genre*. Jefferson: McFarland & Co.

Tosenberger, Catherine. 2008. „Homosexuality at the online Hogwarts: Harry Potter slash fanfiction“. *Children's literature* 36. pp. 185-273.

Tulloch, John; Jenkins, Henry. 1995. *Science fiction audiences: watching Doctor Who and Star trek*. London, New York : Routledge.

Warner, Michael. 1999. *The Trouble with Normal: Sex, Politics, and the Ethics of Queer Life*. New York : Free Press,

Williamson, Milly. 2005. „Spike, sex and subtext: Intertextual portrayals of the sympathetic vampire on cult television“. *European Journal of Cultural Studies* 8(3). pp. 289-311.

Willis, Ika. 2006. „Keeping promises to queer children: making space (for Mary

Sue) at Hogwarts“. In: *Fan Fiction and Fan Communities in the Age of the Internet*. Hellekson, Karen. Busse, Kristina (Eds.). Jefferson: McFarland & Company, Inc.

Woledge, Elizabeth. 2005a. „Decoding Desire: From Kirkand Spock to K/S.“ *Social Semiotics* 15(2). pp. 235-250.

Woledge, Elizabeth. 2005b. „From slash to the mainstream: female writers and gender blending men.“ *Extrapolation* 46(1). pp.50-65.

Wood, Andrea. 2006. „„Straight“ Women, Queer Texts: Boy-Love Manga and the Rise of a Global Counterpublic“. *Women's Studies Quarterly* 34 (1-2). pp. 394-414