

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta

Kulturologie

Bakalářská práce

Diana Nohelová

Analýza reprezentace sexuálních menšin v komiksech Marvel

Analysis of the Representation of Sexual Minorities in Marvel Comics

Poděkování

Děkuji svému vedoucímu bakalářské práce doc. PhDr. Martinu Soukupovi, PhD. za odborné vedení, za pomoc a rady při zpracování této práce.

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem tuto bakalářskou práci vypracovala samostatně a výhradně s použitím citovaných pramenů, literatury a dalších odborných zdrojů.

V Praze, dne 23. duben 2014

Diana Nohelová

Klíčová slova

komiks, LGBT, menšiny, kulturní změna, reprezentace

Key words

Comics, LGBT, Minorities, Cultural Change, Representation

Abstrakt

Předmětem bakalářské práce bude analýza vývojových proměn reprezentace sexuálních menšin (LGBT, tedy lesbické, gay, bisexuální a transgender menšiny) v amerických komiksech značky Marvel. Činy, vzhled, vztahy, způsob mluvy a příběhy postav budou vzaty jako sémiotické zdroje, které budou analyzovány s využitím nástrojů vytvořených ve vizuálních studiích a sociální sémiotice. Teoretická východiska práce budou tvořit zejména poznatky a koncepce vypracované ve vizuální antropologii, sociální sémiotice a sociologii. Analytická část práce bude vycházet ze sociální sémiotiky, zvláštní pozornost bude věnována lingvistické a vizuální modalitě. Cílem práce je identifikovat možné proměny reprezentace uvedených menšin v souvislosti se sociokulturními změnami v americké společnosti.

Abstract

The topic of this work is the analysis of development of the LGBT minority in Marvel comics. Action, appearance, relations, speech and story-lines of characters are to be used as semiotic resources and analysed using tools of visual studies and social semiotics. Visual anthropology, semiotics and sociology will serve as the main theoretical base. This work aims to identify changes of representation of said minorities in the context of social and cultural changes in American society.

Úvod.....	6
1 Metodologická a teoretická východiska.....	7
1.1 Vizuální studia.....	7
1.2 Sociální sémiotika.....	8
2 Komiks.....	10
2.1 Vznik komiksového média.....	10
2.2 Vývoj média a jeho význam v čase.....	11
2.2.1 Rané ohlasy.....	13
2.2.2 Studená válka a cenzura.....	15
2.2.3 Komiksový kodex.....	16
2.2.4 Superhrdinové a jejich fandom.....	17
2.2.5 Mainstream a underground.....	18
2.2.6 Pád trhu a zformování moderního průmyslu.....	19
2.3 Marvel.....	20
3 LGBT.....	22
3.1 Queer studia a queer teorie.....	22
3.2 Homosexualita v 19. a 20. a vznik a vývoj LGBT hnutí.....	23
3.2.1 Homofilní hnutí.....	23
3.2.2 Sedmdesátá léta a Stonewall.....	24
3.2.3 Osmdesátá léta a tragédie AIDS.....	26
3.2.4 Devadesátá léta a střet liberálů s radikály.....	28
3.2.5 Nové milénium.....	28
3.3 Masmédia a reprezentace.....	29
3.3.1 Komiksy jako součást mediálního obrazu světa.....	30
4 Seznam a relevantní biografie LGBTQA postav z komiksů Marvel.....	31
5 Analytická část.....	57
5.1 Typologie.....	57
5.1.1 Agresivita žen.....	57
5.1.2 Neštěstí.....	58
5.1.3 Coming-out.....	59
5.1.4 Dospělost a jistota.....	61
5.1.5 Young Avengers.....	61
5.1.6 Konceptuální potenciál superhrdinských komiksů.....	62
5.1.7 Ze stránek komiksu na filmové plátno.....	63
Závěr.....	64
Seznam použité literatury	65
Seznam použitých komiksů.....	67

Úvod

Předmětem této práce je mediální reprezentace sexuálních menšin v americkém komiksu, konkrétně komiksu značky Marvel. Hlavním cílem práce je analýza této reprezentace a odhalení případných zákonitostí zobrazování jednotlivých menšin a jeho vývoje v čase. Pozornost je věnována podobnostem mezi postavami a jejich příběhy, vyjadřováním a vztahy. To umožňuje vznik typologie, která reprezentuje základní trendy objevující se v tomto médiu. Mezi metodologická východiska práce patří poznatky z vizuálních studií a sociální sémiotiky.

Komiksy jsou v této práci chápány jako součást masmédií a zároveň jako literární a výtvarná díla. Mediální reprezentace je oblastí zájmu mnoha humanitních oborů, které hledají zákonitosti vztahu mezi médiem a člověkem a zabývají se problematikou informační výměny. Komiksy jako takové jsou nedílnou součástí moderní pop-kultury a již po desetiletí jsou objektem akademického zkoumání, ať už jako literární a umělecká díla anebo jako informační a zábavní médium.

Práce se skládá z pěti částí. V první části představím v obecné rovině metodologické možnosti zkoumání komiksů, zejména se zaměřením na obory, které nabízí nástroje pro zkoumání vizuální stránky komiksů. Druhá část se skládá z popisu vzniku a historie komiksového média ve Spojených státech amerických ve dvacátém století. Tato část přesně definuje zkoumané médium a přibližuje okolnosti jeho vzniku a vývoje. Zvláštní pozornost věnuji otázce kontroly a cenzury obsahu komiksů a také čtenářstvu komiksů a jeho proměnám. Třetí část této práce se zabývá historií sexuálních menšin ve Spojených státech amerických ve dvacátém a jednadvacátém století. Z důvodu šíře tématu se soustředím převážně na institucionální a legislativní změny, které reflektují činnost aktivistů za lidská práva. Čtvrtá část práce se skládá z přehledu biografí LGBT postav, který představuje základ pro následnou analýzu, která tvoří pátou část práce. Tato struktura umožní pohled na danou problematiku v přesném historickém a společenském kontextu.

Metodologická a teoretická východiska

Komiks je mediální forma, která je tvořena kombinací sekvence obrázků a textu. Tento text zachycuje buď myšlenku či slova postav, uzavřených v komiksově bublině, anebo se jedná o naraci umístěnou v okrajové části panelu (jednotlivý obrázek), převážně v ohraničeném poli. Naraci může vést buď nezúčastněný vypravěč anebo některá z postav. Je to médium, které kombinuje vizuální, obrazovou stránku a obsahovou stránku formou textu. Z tohoto důvodu je vhodné při jeho analýze sáhnout po takových metodách, které obojí spojí a hledají význam v celku.

1.1 Vizuální studia

Vizuální antropologie je převážně svázána s technikami etnografického filmu a fotografie, ale vyslovuje základní myšlenku, že se kultura projevuje skrze veškeré viditelné projevy, ať už jsou to gesta, oblečení, uspořádání, umění, rituály apod. (Ruby, 1996). Vizuální studia jsou nový, interdisciplinární obor, který se zabývá vizuálními obrazy a jejich významem v kulturním kontextu. Akademický rámec tohoto studia se někdy nazývá vizuální kulturou. Vizuální kultura zkoumá všechny situace, při níž jsou informace nebo zábava prezentovány formou obrazu, ať už se jedná o olejomalbu nebo televizi (Mirzoeff, 2009, s. 3). To pochopitelně znamená, že pole zájmu vizuální kultury je nesmírně široké a funguje převážně jako inspirace pro zkoumání společně s poznatky jiných oborů. Mirzoeff (2009) komentuje, že ještě nedávno byla vizuální kultura pouhým nástrojem pro historiky umění, sociology nebo zájemce o filmová a mediální studie, ale rychle se stala vlastním oborem, který nabízí možnou cestu zkoumání. V tomto ji přirovnává např. ke kulturním studiím nebo *queer* teorii. Lidská zkušenost v postindustriální společnosti je plně vizualizovaná a navíc globální, což vyžaduje nový způsob interpretace a zkoumání, takový, který zahrne veškeré aspekty vizuální kultury. V rámci této teoretické snahy samozřejmě vznikají konkrétní studie zaměřené na jednotlivé vizuální projevy. Mezi ně patří kniha Neila Cohna (2013) *The Visual Language of Comics, Introduction to the Structure and Cognition of Sequential Images*.

Cohn nachází struktury ve způsobu, jakým jsou komiksy kresleny, a přirovnává je k jazyku. Všímá si podobnosti, s jakou o procesu kreslení mluví nejznámější komiksoví umělci. Jack Kirby říká:

„Celou dobu jsem psal a dělal jsem to v obrázcích.”¹

Japonský umělec Osamu Tezuka se vyjadřuje podobně:

„Nepovažuji je za obrázky... ve skutečnosti nekreslím. Píšu příběh pomocí unikátních

¹ “I’ve been writing all along and I’ve been doing it in pictures.”

symbolů⁶² (Cohn, 2013, kapitola 1, odstavec 1).

Cohn neříká, že komiksy samotné jsou jazykem, ale že právě vizuální jazyk využívají, což, zvláště v kombinaci s textem, z nich dělá relevantní součást dnešní vizuální kultury. Na komiksy se tak můžeme dívat jako na komunikační a významový systém zasazený do sociokulturního kontextu. Struktura vizuálního jazyka se skládá ze tří hlavních částí: modality, významu a gramatiky.

Pro pochopení principů vizuálního jazyka se ptáme na několik otázek – jaká je forma vyjadřování, jak je vyjádřen význam, jak divák chápe obojí, jak divák spojuje a rozpoznává sekvence a jak se divák toto všechno naučil rozpoznávat. Cohnova publikace dále dokumentuje přesnou gramatiku vizuálního jazyka komiksů. Studium vizuální morfologie komiksů prokazuje, že je možné nalézt jednotlivé morfémy, jednotky, ze kterých je obraz složen. Morfémy se opakují a mají svojí typickou podobu. Jedná se např. o způsob, jakým určitý umělec kreslí část těla, a pokud je tento umělec vlivným, jako třeba Jack Kirby, pak je tento způsob dále přejímán, ale i zavedené prvky žánru, jako jsou textové bubliny, vyjádření perspektivy místnosti jednoduchými liniemi a znakově vyjádřené pocity nad hlavou kreslených postav (srdce, hvězdy, znak dolaru).

Další oblastí zájmu gramatiky vizuálního jazyka komiksů jsou vztahy a přechody mezi panely a také zachycený obsah či perspektiva v rámci jednotlivých panelů. Mainstreamové americké komiksy se většinou čtou zleva doprava a odshora dolů. Cohn rozděluje panely podle pozornosti věnované obsahu na celou scénu, makro, mono, mikro a amorfní. Dále ho zajímá schopnost čtenáře předpokládat, co se stalo mezi panely a různé způsoby vynechání či pouze naznačení nějaké činnosti nebo pohybu, což souvisí s poslední klíčovou oblastí zájmu vizuální gramatiky a to je narace. Existují zavedené způsoby zachycování příběhu a jejich zákonitosti jsou částečně podobné klasickým literárním klasifikacím, jako je expozice, kolize, krize, peripetie a katastrofa. Cohn pojmenovává sekce narace komiksu jako ustanovení, iniciaci, vrchol a uvolnění, případně může ještě před vrcholem docházet k prodloužení napětí.

Cohnova kniha nabízí jednu z mnoha metod chápání tvorby a dopadu komiksu. Jak sám v závěru poznamenává, jeho metodika je vhodná spíše pro zkoumání formy a struktury komiksu, zejména z uměleckého hlediska, nežli obsahu a sdělení, který je přenášen na čtenáře.

1.2 Sociální sémiotika

Sociální sémiotika je teoretický rámec zkoumání lidské aktivity, komunikace a znaků, jejichž prostřednictvím k tomu dochází. Ve spojení s jinými obory nabízí nástrojový aparát

2 “I don’t consider them pictures ... In reality I’m not drawing. I’m writing a story with a unique type of symbol.”

dotazování, které se vyznačuje několika zákonitostmi postupu. Při sémiotickém zkoumání je třeba nejprve nasbírat a systematizovat materiál významný pro další zkoumání, tedy nalézt sémiotický zdroj. Sémiotické zdroje jsou pak podrobovány zkoumání v historickém a kulturním kontextu a způsob, jakým s nimi lidé v těchto kontextech zacházejí (Van Leeuwen, 2005). Diskurz, žánr, styl a modalita tvoří čtyři oblasti zájmu a dotazování sémiotické analýzy. Pomocí konceptu diskurzu nahlížíme na způsob, kterým zdroj tvoří a reflektuje svůj svět. Žánr pak přibližuje způsob, jakým k tomuto dochází a pomocí stylů se formují a upřesňují žánry. Skrze modalitu pokládáme otázky ohledně pravdivosti a hodnot zobrazovaných prvků (Van Leeuwen, 2005, s. 92).

Pro tuto práci je nejvýznamnější modalita, protože se váže k otázkám skutečnosti a fantazie a umožňuje určovat stupně pravdivosti. V rámci lingvistiky a sémiotiky si nepokládáme otázku o pravdivosti samotné, ale o tom, jak je prezentována (Van Leeuwen, 2005, s. 160). Skrze kontrolu modalit je možné určit, jaká verze reality bude vnímána jako pravdivá. Toto rozhodnutí se založeno na většinovém názoru skupiny lidí (Hodge, Kress, 1988). V rámci této práce určují modalitu autoři, umělci a editoři komiksů, kteří svojí kreativní činností tvoří sociomorfní svět, ve kterém prezentují svoji verzi reality.

Komiks

2.1 Vznik komiksového média

Americký komiks se vyvinul z již existujících, úspěšných a masově produkováných médií té doby – jedná se o *pulp* (čili brakovou) literaturu a časopisy, kreslené vtipy (stripy), které denně vycházely v novinách, a nově vzniklou filmovou animací. Udává se, že první moderní americký komiks byl vydán roku 1933 (Lopes, 2009, s. 18).

Ze širšího hlediska je však komiks dědicem zcela jiných, výrazně starších uměleckých médií. Jakékoliv umělecké dílo, které obsahuje po sobě jdoucí obrazy či zachycení (záleží pochopitelně na vybraném médiu), a které se pokouší zachytit v sobě děj, je jistou verzí nebo předchůdcem komiksu. Duncan a Smith (2009) poukazují na takové umělecké a kulturní památky jako jsou narace v malbách na stěnách hrobů starých Egyptů nebo středověkých tapisérií. Zřetelně zde existuje jistá základní podobnost, ale moderní komiks má svojí vlastní unikátní formu a hlavně místo v kulturním, historickém a sociálním vývoji moderních médií.

Svojí podobu komiks přejímá právě od kreslených vtipů, protože se jedná o sekvenci obrázků opatřených textem. Naopak obsah a žánr prvních komiksů byl tvořen podle *pulp* literatury. Ta byla k mání v novinových a časopisových stáncích, případně v supermarketech a jako doplňkové zboží mnoha dalších typů obchodů, což je způsob distribuce, kterou později přejímají i komiksy, a která bude hrát významnou roli ve vývoji ekonomického a společenského postavení komiksů.

V *pulp* časopisech se vydávaly romány, fantasy, sci-fi, detektivky, horor, western apod. Mnoho významných amerických autorů přispívalo do těchto časopisů pro výdělek, který byl hlavním cílem vydavatelů *pulp* literatury. Šlo o masové médium vytvářené rychle, levně a na míru požadavkům čtenářů. Úspěšné žánry a postavy byly recyklovány, objevovaly se desítky až stovky nových příběhů, které uspokojovaly široký zájem čtenářstva (Lopes, 2009, s. 4-7). Originalita nebyla cílem – naopak bylo běžnou praxí vydavatelů vysledovat nejúspěšnější publikace na trhu a přímočaře je napodobovat (Hersey, 1974, s. 14).

Dalším postupem klasickým pro *pulp* literaturu, který se projevil při formování komiksového média a jeho produkce, bylo najímání autorů schopných velmi rychle psát podle požadavků vydavatele. Placeni byli od slova; mnoho z nich používalo pseudonymy, neboť *pulp* literatura byla vnímána jako podřadná, masová zábava, případně protože tak určil vydavatel. Navzdory upřednostnění rychlé a účinné produkce na úkor kreativity a individuální tvorby, se přesto našli velmi úspěšní autoři, jejichž jména naopak zvedala prodej a toho pochopitelně vydavatelé

využívali (Hersey, 1974).

2.2 Vývoj média a jeho význam v čase

Paul Lopes (2009) dělí období amerického komiksu na průmyslový věk (Industrial Age) a hrdinský věk (Heroic Age), přičemž si termín *heroic age*, tedy hrdinský věk, vypůjčuje od Bourdiea a jeho teorie o vzniku a pravidlech umění. Z hlediska komiksového žargonu průmyslový věk zahrnuje bronzový, stříbrný a zlatý věk (Bronze, Silver a Golden Age) a časově ho můžeme zařadit do poloviny třicátých let 20. stol. až do sedmdesátých let 20. stol. a za hrdinský věk považuje Lopes dobu od osmdesátých let 20. stol. do současnosti. V průmyslovém věku docházelo k rapidní distribuci komiksů, přičemž, alespoň ekonomicky, záleželo převážně na kvantitě, přesto však docházelo k nezanedbatelné inovaci a díla vznikající v této době se stala komiksovou klasikou. Hrdinský věk je doba rebelie, doba vzniku alternativních strategií a postupů komiksové tvorby, a to jak ekonomicky, tak umělecky. Čtenář už není jen tichým konzumentem, stává se z něj fanoušek, který sbírá cenná vydání, který přemýšlí o obsahu komiksů a kterého zajímají tvůrci – umělci i autoři.

První vydavatelé amerického komiksu byli téměř výhradně původně vydavateli *pulp* literatury, a jak již bylo zmíněno, přejali značnou míru zvyků a postupů, které byly pro toto médium typické. Náklady měly být co nejmenší, výdělek co největší (White, 1970, s. 23). Vydavatelství vznikala a zanikala téměř přes noc; mnoho podnikatelů se rozhodlo zkusit štěstí v tomto novém, rychle rostoucím průmyslu, ale bez zkušeností a skutečného zájmu jejich podnik neuspěl. V roce 1943 vzniklo čtyřicet pět nových komiksových vydavatelství, ale méně než polovina z nich stále existovala v roce 1953 (Benton, 1989, s. 90). Klíčem k úspěchu byla právě předchozí zkušenost s vydáváním a hlavně distribucí *pulp* literatury. Vydavatel, který již měl svoji širokou základnu odběratelů (novinové stánky apod.) mohl nahradit *pulp* za komiks. Vydavatel snadno získal již hotové komiksy, připravené pro zabalení a odeslání, existovala totiž řada nezávislých komiksových dílen, ve kterých umělci a autoři produkovali komiksy a na základě objednávky je prodávali vydavatelům. Taková dílna mohla zaměstnávat až padesát umělců a navíc najímat mnoho dalších nezávislých. To umožnilo nízko-nákladovost vydavatelství a zároveň jim poskytovalo schopnost rychlé reakce na požadavky trhu (Lopes, 2009, s. 10).

První komiksové knihy byly sbírkami kreslených vtipů. Dell Publishing začalo roku 1929 vydávat *The Funnies*, sbírku netypickou tím, že její obsah předtím nebyl nikde otištěn. Sbírkou existujících vtipů a stripů z novin byly již běžné, a tak tato inovace spočívala v tom, že se skutečně jednalo o publikaci, jejímž jediným obsahem byl strip nebo kreslený vtip. Roku 1933 vznikl

Funnies on Parade, titul významný tím, že jako první nabyl podoby a formátu pozdějších komiksů, tedy 7,5 na 10,5 palců v papírové vazbě (Duncan, Smith, 2009, s. 29).

Zásadním mezníkem pro komiksový průmysl byl vznik *Action Comics*, titulu Detective Comics, později DC Comics, jednoho z nejvýznamnějších a nejstarších komiksových vydavatelství. *Action comics #1* vycházející roku 1938 představil postavu Supermana a bez nadsázky se dá říci, že se v tomto okamžiku zrodil žánr superhrdiny. Podle výše zmíněných zákonitostí *pulp* i komiksového průmyslu se rychle vyrojily konkurenční postavy, které kopírovaly poměrně úspěšný koncept nadlidsky silného hrdiny. Za zmínku stojí také tvůrci této legendární postavy a smutná realita tehdejšího průmyslu a zacházení s autorskými právy – Jerry Siegel (autor) a Joe Shuster (umělec) prodali práva na Supermana za 130\$ (Duncan, Smith, 2009, s. 32).

Popularita komiksů začala stoupat a tím samozřejmě i jejich produkce. V roce 1942 se ve Spojených státech měsíčně prodávalo okolo patnácti milionů výtisků komiksů (Lopes, 2009, s. 11). Trend nárůstu navzdory válce pokračoval s výjimkou jen občasných problémů se zásobováním anebo propadu určitých žánrů. V roce 1946 dosáhla měsíční produkce čtyřiceti pěti milionů kopií, v roce 1949 to bylo již šedesát milionů, přičemž se jednalo přibližně o sto padesát různých titulů (Lopes, 2009). Aby bylo vůbec možné tato vysoká čísla naplnit, zvláště s ohledem na rapidní výměnu, vznik a zánik titulů, se stala tvorba komiksů v podstatě tovární záležitostí. Na jednom dílu pracovalo několik autorů a umělců, z nichž každý měl svoji přesně určenou roli a kteří produkovali komiksy téměř jako na výrobním pásu. Tento postup potlačoval individualitu a kreativitu, což ovšem bylo nakladateli často prezentováno jako výhoda (Arthur, 2001, s. 22). Pro umělce to byla hektická, často špatně placená práce. Jednalo se převážně o mladé bílé muže dělnického původu, ale nemálo významnou část umělců a vydavatelů tvořili příslušníci etnických menšin, často židé. Mnoho z nich mělo běžná zaměstnání a kreslení nebo psaní komiksů se věnovali přes noc a o víkendech, případně byli naopak nezaměstnaní, s nedokončeným vzděláním. Během války došlo ke krátkodobému nárůstu počtu žen v komiksovém průmyslu, ale během padesátých let došlo opět k výraznému ústupu.

Feiffer (2003, s. 66) popisuje, jak nové tituly často vznikaly během dvou dnů – od konceptu postav a příběhu až ke konečnému napsanému, nakreslenému a zabalenému výtisku – protože vydavatel si je vyžádal k tisku v pondělí ráno. A umělec – nebo jeho dílna – na to přistoupil, protože potřeboval vydělávat a v očích vydavatelů byl zcela nahraditelný, jak vzpomíná Will Eisner (1991, s. 87), významný umělec, autor a nakladatel. Málo peněz, hodně práce, žádná autorská práva a posměch ze strany „opravdových“ umělců, to byl podle Eisnera denní chléb komiksového kreslíře. A přestože mnozí mladí umělci vnímali svoji práci v komiksových dílnách jako dočasnou a toužili

proniknout do světa ilustrace apod., byli i tací, kteří zkrátka měli komiksy rádi a byli na svojí práci pyšní. Patří mezi ně i Jack Kirby, legendární umělec, který říká:

„Necítil jsem v té době potřebu být nějakým Leonardem da Vinci. Nechtěl jsem být výborným umělcem, ale miloval jsem komiksy a chtěl jsem být lepší než deset dalších chlapů... Byla to znalost a živobytí... Byli jsme továrny a vydávali jsme svůj produkt rychle, protože chtěli knihy rychle a stabilně.“³ (Eisner, 2001, s. 199)

2.2.1 Rané ohlasy

Co se týče žánru a obsahu samotných komiksů, docházelo ve třicátých a čtyřicátých letech k neustálým proměnám. Nejprve vznikaly komiksy těch žánrů, jimiž byla typická *pulp* literatura, později došlo k nárůstu významu superhrdinského žánru, který nicméně zase poklesl ke konci čtyřicátých let. Podstatné ale je, že komiksy byly, jednoduše řečeno, pro každého. Statistiky jasně ukazují, že v počátcích své existence si komiksy našly cestu do rukou mužů i žen všech věků. V roce 1944 vyšla statistika společnosti Market Research Company of America, ze které vyplývalo, že 95 % chlapců a 91 % dívek mezi šesti a jedenácti lety věku, 87 % chlapců a 81 % dívek mezi jedenácti a sedmnácti lety věku, 41 % mužů a 28 % žen ve věku od osmnácti do třiceti let četlo komiksy (Lopes, 2009, s. 22). Tyto statistiky však nezabránilo tomu, aby komiksy získaly pověst čtiva pro děti a adolescenty, a jako takové se brzy ocitly pod drobnohledem. Nárůst komiksového průmyslu byl pozorně sledován médii již od samého začátku a první hlasy proti komiksům se objevily v podstatě ve stejné době jako komiksy vůbec. Jedním z důvodů kritiky tohoto média byl nárůst a rozšiřování repertoáru žánrů jako horor nebo detektivka.

První protesty se začaly ozývat již roku 1909 a to na adresu kreslených vtipů a komiksových stripů, v době předcházející vzniku moderního komiksu. Časopis *Ladies' Home Journal* v článku *A Crime Against American Children*, vydaném roku 1909, nazval stripy zločinem proti americkým dětem a apeloval na rodiče, aby lépe kontrolovali, co jejich děti čtou.

V březnu 1940 vydal literární reportér Sterling North kritickou stať nazvanou *A National Disgrace (And a Challenge to American Parents)*, vydanou v *Chicago Daily News*.

„V podstatě každé dítě v Americe čte barevné „komiksové“ magazíny – jedovaté podhoubí posledních dvou let. Každý měsíc se prodá deset milionů kopií plných sexu a hororu. Milion dolarů je sebrán z kapes dětí, výměnou za kreslenou šílenost. Špatně

³ “I felt at the time that I really didn't want to be a Leonardo da Vinci. I didn't want to be a great artist, but I loved comics and I wanted to be better than ten other guys... It was a skill, and it was my way of earning a living... We were factories, and we were turning out products thick and fast because they wanted books rapidly and steadily.”

nakreslené, špatně napsané a špatně vytištěné – kladou tak zátěž na mladé oči a mladý nervový systém, navíc jsou tyto brakové hrůzy násilným stimulantem (...) pokud nechceme, aby nová generace byla ještě zuřivější, než ta současná, všichni američtí rodiče a učitelé se musí spojit a zničit tyto „komiksové“ magazíny.“⁴

Sex, zločin, agresivita, násilí – to byla jasná představa kritiků komiksů o jejich obsahu. North sám byl autorem dětských knih, jejichž kvalitu a blahodárné působení na dětskou psychiku popisuje v další části svého článku, který byl během několika měsíců otištěn ve čtyřiceti dalších magazínech a rozhodně uspěl v upoutání pozornosti rodičů, učitelů a knihovníků. Mezi další kritizované faktory komiksu patřila i nízká kvalita textu, obrázků i tisku. Zájem o toto téma se ale objevil i v kruzích dětských psychologů a psychiatrů; v roce 1941 vystoupila doktorka Laretta Benderová se studií založenou na práci s pacienty, kteří komiksy četli – komiks nazvala moderním folklórem, který je dětem k užitku a nijak jim neškodí (Hajdu, 2009, s. 45). Obhájců komiksového žánru bylo více, především z řad psychologů, nebo akademiků, kteří byli nějakým způsobem navázání na komiksový průmysl, případně i vydavatelů běžné literatury, jejichž reakce na komiksy byla spíše vlažná. Lovell Thompson (1941), nakladatel *Houghton Mifflin*, přirovnává zájem tehdejších dětí o komiksy, třeba i s násilným obsahem, k „zájmu jejich dědečků o bratry *Grimmovy*.“

Přestože veřejnost nebo odborné kruhy nebyly za jedno, článek Sterlinga Northa způsobil určitou nejistotu u vydavatelů a ti se snažili situaci uklidnit založením Editorial Advisory Board, kontrolní rady, která však byla pouze formalitou a k žádné kontrole nedocházelo. Bez ohledu na tuto opatrnou reakci však problém komiksu ustoupil do pozadí, protože druhá světová válka plnila veškeré noviny a média.

To neznamená, že pokusy o cenzuru komiksů a jejich kritika za války zcela vymizely; hlasem výrazně protestujícím proti komiksům byli zástupci katolické církve. Koncept superhrdiny byl prohlašován za fašistický, kupříkladu jezuita Robert E. Southard jej chápal jako nadčlověka, který bere zákon do vlastních rukou, rozhoduje o dobru a zlu a cíl jehož činů světlí prostředky (Hajdu, 2009, s. 79). Přesto mnohé komiksové postavy vznikaly z pro-amerických, ne-li propagandistických, důvodů. Roku 1941 se objevuje Captain America, který na obálce svého

4 “Virtually every child in America is reading color “comic” magazines — a poisonous mushroom growth of the last two years. Ten million copies of these sex-horror serials are sold every month. One million dollars are taken from the pockets of America’s children in exchange for graphic insanity (...) Badly drawn, badly written and badly printed – a strain on young eyes and young nervous systems – the effect of these pulp-paper nightmares is that of a violent stimulant. (...) unless we want a coming generation even more ferocious than the present one, parents and teachers throughout America must band together to break the “comic” magazine.“

prvního dílu uhoří Hitlera pěstí. Joe Simon a Jack Kirby, tvůrci Kapitána, jednoduše říkají, že při vymyšlení této postavy uvažovali politicky a chtěli ukázat svůj odpor vůči nacistickému Německu. (Wright, 2003, s. 36).

Kritika komiksů až do této doby nikdy nebyla skutečně intenzivní a hlasitá. Protesty ze samého začátku 20. stol. byly umlčeny příchodem první světové války, zatímco ve třicátých a čtyřicátých letech docházelo k boomeru i jiných médií – televize a rádia, které udržovaly pozornost skupin s tendencí prosazování cenzury a morální ochrany. Opakovala se situace se světovou válkou, která přehlušila všechna jiná „nebezpečí“ ve společenských tématech (Lopes, 2009).

2.2.2 Studená válka a cenzura

Zásadním zlomem ve vývoji komiksů a jejich kritiky bylo období počátku studené války. Ta způsobila ve Spojených státech značný nárůst cenzury a to v každém médiu a každém odvětví literatury. Lopes (2009, s. 30) poukazuje na to, že nemůžeme pohlížet na tažení proti komiksům jako na ojedinělý jev, nýbrž je třeba jej zkoumat v kontextu celoamerického hnutí cenzury způsobené studenou válkou. Cokoliv ne-amerického nebo levicového bylo vnímáno jako podezřelé.

Největším, nově se objevujícím argumentem kritiků komiksů byla narůstající statistika zločinů mladistvých a jejich korelace s obsahem komiksů. Jedním z nejvíce prodávaných žánrů poválečné doby byly právě detektivky – příběhy krvavých vražd, únosů, násilí. Kritici, kteří tvrdili, že přesně tyto příběhy jsou inspirací pro mladou, ovlivnitelnou mysl, byli stále hlasitější. Navíc se nejednalo již pouze o názory náboženských skupin nebo rodičovských sdružení, ale i odborných kruhů. Zatímco předválečná kritika mluvila o nekvalitním tisku, který mohl ublížit dětskému zraku, a o bezmyšlenkovité zábavě, která obírá děti o fantazii, poválečná kritika byla prudší a neoblomnější. Komiksy nejenže zpomalovaly dětský vývoj, ale vedly je ke zločinu. Objevovaly se zprávy o případech různých tragédií, např. když se čtrnáctiletý chlapec údajně naučil z komiksu o ruské ruletě, našel u prarodičů revolver a před svým kamarádem, se kterým chtěl hru vyzkoušet, se zastřelil (Hajdu, 2009, s. 109). Tyto zprávy a důkazy o neštěstích způsobených komiksy se kupily v článkách psychiatrů i katolických kněží.

Jedním z nejznámějších a nejvytrvalejších oponentů komiksů byl Fredric Wertham, psychiatr a sociální psycholog, odborník na kriminalitu, kriminalitu mladistvých a občanská práva (Beaty, 2005, s. 3). Wertham se na začátku své kariéry věnoval masmédiím a jejich vlivů na děti jako takovým, ale postupně se pro něj komiksy staly symbolem všech problémů „nízké“ kultury. Wertham široce působil v novinách, rádiu a odborných časopisech, kde na základě svých výzkumů

kladl důraz na tragický vliv komiksů na mladou mysl. Jeho názory měly významný dopad na postoj veřejnosti vůči komiksům a mnozí se nebojí říci, že byl plně zodpovědný za propad a téměř zničení komiksového průmyslu (Lopes, 2009). Jeho kniha *Seduction of the Innocent*, vydaná roku 1954, je studií věnovanou škodlivostí komiksů. Wertham v ní prezentuje materiál, který nasbíral během mnoha let své praxe při práci s dětmi jako psychiatr, kdy převážně jde o výčty zločinů či jinak problematického chování dětí a mladistvých a jejich spojitost s obsahem komiksů. Werthamova publikace, jejíž části byly otištěny v *Reader's Digest* a *Ladies' Home Journal*, upevnila a zvýraznila jeho pozici veřejné figury symbolizující tažení proti komiksům (Decker, 1987). Její vydání také zahájilo diskuzi mezi vydavateli komiksů, kteří se pokoušeli najít způsob, jak situaci uklidnit a jak se vyhnout perzekuci, což později vedlo k vytvoření komiksového etického kodexu. Takovýto krok však nebyl Werthamovým cílem; jeho zájmem bylo dosažení osvěty rodičů (a tedy následně jejich kontrola vlastních dětí a toho, co čtou) a zákaz vydávání komiksů o zločinu a násilných tématech vůbec. Přestože Wertham byl a je považován fanoušky komiksů za nevábnou osobnost, jíž se dá připsat nejeden propad komiksového průmyslu, a v akademických kruzích jsou jeho metody považovány za nedostatečné, neboť jeho nálezy v *Seduction of the Innocent* nemají uspokojivé zdroje a navíc prezentuje svoji v podstatě kvalitativní případovou studii jako široký kvantitativní výzkum, nemělo by se zapomínat, že Wertham se také věnoval otázkám genderu a rasy – jeho kritika reprezentace žen, jednostranně zobrazovaných buď jako oběť nebo karikatura a záporná postava, a etnických menšin sice mohla být zjednodušená, v mnohém však předjímala současnou diskuzi o vlivu masmédií na společnost (Nyberg, 2003, s. 98).

Tažení proti komiksům nebylo jen záležitostí odborných publikací a novinových článků. Náboženské dobrovolnické skupiny a ženské kluby pořádaly akce, při kterých jejich členové navštěvovali novinové stánky a obchody, které prodávaly komiksy, a předávali jejich majitelům či manažerům seznamy nepatřičných komiksů (ty byly vydávány National Organization for Decent Literature) se žádostí, aby byly staženy z pultů. Jejich postup byl neagresivní a z velké části úspěšný, zejména v menších komunitách. S menším úspěchem se setkávaly pokusy o změnu legislativy a plošný zákaz vydávání, nebo alespoň omezení jejich prodeje mladistvým, komiksů s násilnou nebo erotickou tematikou, protože mnoho lidí to vnímalo jako zásah proti svobodě slova a jako nebezpečný precedent, který by mohl vést k omezování svobody tisku (Nyberg, 1998).

2.2.3 Komiksový kodex

Již od roku 1947 existovala Association of Comics Magazine Publishers, dobrovolná asociace vydavatelů, která se pokoušela o samoregulaci obsahu komiksů, převážně jako forma

ochrany proti vnějším zásahům. Členům bylo doporučeno, aby se řídili několika pravidly; zakázané prvky byly sex a nahota, zločin zachycený v dobrém světle nebo detailně popsany, posměšná reprezentace policie a státních orgánů, mučení, vulgární jazyk, rozvod podaný jako něco vtipného nebo obdivuhodného a rasistické nebo nenávistné prvky. (Hajdu, 2009, s. 128-129) Rok po vzniku ale asociace měla pouze čtrnáct členů, přičemž na trhu bylo třicet pět vydavatelů a mezi členy nepatřili ani největší vydavatelé, ani ti, kteří vydávali nejnásilnější tituly.

Význam asociace postupně od jejího založení klesal. Z finančních důvodů ubývalo členů a nebylo možné naplnit cíle, které byly určeny při vzniku. V následujících letech pokračovala Werthamova (a nejen jeho) kampaň a vzrůstalo nebezpečí implementace legislativy, která by komiksový průmysl zadusila. A tak byla diskuze o samoregulaci oživena a v roce 1954 vznikla asociace Comics Magazine Association of America (CMAA). Do čela byl vydavatelé zvolen Charles F. Murphy, jehož úkolem bylo dohlížet na dodržování pravidel nově sepsaného komiksového etického kodexu (Comics Code). Vydavatelé mylně očekávali, že Murphy bude jen loutkou, mimo jiné protože tato pozice byla jimi placená, ale ten svůj úkol bral vážně. Samotný kodex reguloval převážně žánr detektivky a hororu, ale některé jeho části byly zcela otevřené interpretaci a umožňovaly kontrolu všech aspektů – a to hlavně z hlediska morálky a náboženství (Nyberg, 1998). Již po roce slavil kodex z pohledu kritiků a vůdců kampaně proti komiksům úspěch. Regulace CMAA a jejího kódu skutečně změnila obsah komiksů. Prodej klesl na polovinu, stejně jako počty vydávaných titulů; v roce 1955 jich bylo tři sta místo šesti set padesáti, jako tomu bylo na počátku padesátých let. Nejprve krachovali menší vydavatelé, pak krize postihla i ty větší. U zrodu CMAA v roce 1954 stálo dvacet devět vydavatelů, v roce 1958 z nich zůstali jen čtyři. (Lopes, 2009, s. 57) Jedna velká éra amerického komiksu byla u konce. Je třeba dodat, že kromě všech zmíněných událostí měla vliv na pokles prodeje a oblíbenosti komiksů také vzrůstající popularita televize.

2.2.4 Superhrdinové a jejich *fandom*

S etablováním CMAA komiksový průmysl vstoupil do nové doby. Na trhu zůstali z původních vydavatelů pouze DC, Marvel a Archie Comics a došlo ke znovuzrození superhrdinského žánru – DC transformovali a upravili své existující superhrdiny (Superman, Batman, Wonder Woman), zatímco v Marvelu pod rukama Stana Lee vznikla škála zcela nových, úspěšných postav:

„Mluvil jsem o tom s Jackem Kirbym. Řekl jsem 'Nechme je si nerozumět. Nechme je

se hádat. Nechme je mluvit jako opravdové lidi a chovat se jako opravdoví lidé.“⁵
(Braun, 1971, s. 41)

S komiksem samotným se změnila i čtenářská základna. Místo dětí byli najednou čtenáři převážně teenageři a vysokoškolští studenti. Během šedesátých let byli superhrdinové velkým trendem a komiksy byly opět pod drobnohledem médií i akademických studií, tentokrát však bylonekriticky položenou otázkou, proč je tento žánr pro mladé tak lákavý. Tento trend zájmu ale rychle vyprchal a na konci šedesátých let došlo opět k dramatickému poklesu prodeje a popularity komiksů (Lopes 2009, s. 93).

Pozice komiksů ale již prošla proměnou. Objevují se témata spjatá se společenskou kritikou nebo alespoň společensky relevantní. Silver Surfer, mimozemšťan nucený zůstat na Zemi, pozoruje s hrůzou znečištění Země, neutuchající válečné konflikty a rasovou nenávisť. Daredevil, právník, jehož slepota mu umožnila vybrousit ostatní smysly do nadlidské citlivosti, bojuje proti ultrapravicovému zločinci. Roku 1966 se objevuje T'Challa (Black Panther), první černý superhrdina a roku 1969 Sam Wilson (Falcon), první afro-americký superhrdina (Lopes, 2009, s. 68).

2.2.5 Mainstream a underground

V šedesátých letech také leží počátky undergroundového komiksu, občas nazývaného *comix* pro oddělení od běžného termínu *comics*. *Comix* začal znovu rozvíjet žánry, jejichž existence byla ukončena zavedením kodexu. Undergroundoví vydavatelé se tímto kodexem pochopitelně neřídili a jejich tituly obsahovaly zapovězená témata jako sex, drogy, zločin, násilí, ale hlavně značnou míru společenské kritiky a útoků na autoritativní figury. Vysokoškolští studenti, jejichž zájem o komiksy plynul původně ze čtení mainstreamového Marvelu a DC, přijali rádi tento nový druh materiálu (Duncan, Smith, 2009). Amy Nyberg (1998, s. 144) shrnuje význam undergroundového komiksu takto:

„Navzdory své krátké době existence undergroundový komiks ovlivnil mainstreamový komiks třemi způsoby. Za prvé prokázal, že existuje trh pro komiksy s dospělou tematikou. Za druhé, distribuční síť, která vznikla pro jeho prodej, byla předchůdcem systému prodeje mainstreamových komiksů v osmdesátých letech. A konečně, někteří undergroundoví umělci se později stali úspěšnými s novou vlnou mainstreamových komiksů pro dospělé v osmdesátých letech. Jedním z nich byl např. Art Spiegelman,

⁵“I talked to Jack Kirby about it. I said, ‘Let’s let them not always get along well; let’s let them have arguments. Let’s make them talk like real people and react like real people.’”

autor *Maus*, komiksového zpracování holokaustu.“⁶

Jedním z prvních témat, které se objevilo v mainstreamovém komiksu i přes výslovný zákaz kodexu, byla problematika užívání drog. Marvel vydává titul *Spider-mana*, ve kterém je jeho spolubydlicí na koleji závislý na drogách. Tón celého příběhu, který Stan Lee napsal na požadavek United States Department of Health, Education and Welfare, je jasně protidrogový a měl mít výukovou a varovnou hodnotu. Tento komiks byl vydán bez schválení CCA (Comics Code Authority), ale roku 1971 pak došlo k první revizi kodexu a jednou z několika málo změn bylo právě povolení zobrazování užívání drog, pochopitelně pouze v kontextu jeho prevence (Duncan, Smith, 2009, s. 60).

V sedmdesátých letech pokračují Marvel a DC v polovičatých pokusech o zobrazování rasové a genderové rovnosti. Přibývá několik etnických postav a ženské hrdinky dostávají určité množství vlastních titulů. Celkově však byla pro vydavatele mnohem zajímavější změna kodexu, která dovolovala znovu psát a kreslit upíry, vlkodlaky apod., nikoliv volnější pravidla pro společenský komentář (Lopes, 2009, s. 69).

Hybným prvkem neutuchajícího vývoje a proměny komiksového průmyslu v sedmdesátých a osmdesátých letech je existence mainstreamového a nezávislého (či alternativního) komiksu bok po boku a jejich vzájemné ovlivňování. Existovala řada autorů a umělců, kteří dlouho tvořili alternativní komiksy a svoboda jejich práce jim umožnila vytvořit nové styly a rozšiřovat obzory, a kteří později přešli do mainstreamového komiksu a tyto styly a nápady přinesli s sebou (Duncan, Smith, 2009).

2.2.6 Pád trhu a zformování moderního průmyslu

Zároveň jsou sedmdesátá léta obdobím zániku klasické distribuce komiksů a vzniku specializovaných obchodů. Komiksy byly již od svého vzniku distribuovány do novinových stánků, drogerií, malých supermarketů apod. Tento systém ale zhoršoval finanční ztráty při kolísání trhu – distributor odebral od vydavatele určitý počet komiksů pro rozdělení na police obchodů, ale pokud tržby nebyly dostatečné, obchody snižovaly svoje objednávky a tak vysoké počty vytištěných komiksů zůstávaly distributorům ve skladech. Distributoři pak často tyto nadbytečné komiksy

⁶“Despite their relatively short lifespan, underground comics were important to the mainstream comic book industry in three ways. First, they demonstrated that there was a market for adult comics. Second, the retail network developed for distribution was an important precursor to changes in the way more mainstream comics were distributed in the 1980s. And finally, some underground artists went on to make a name for themselves with the new mainstream adult comics that were to emerge in the 1980s. The most notable success was Art Spiegelman, who emerged from the underground with *Maus*, a tale of the holocaust in comic-book form.“

prodávali soukromým dealerům, kteří je rozšiřovali např. poštou nebo na srazech fanoušků (konvencích). Právě v řadách těchto dealerů se našli podnikatelé, kteří otevřeli první specializované komiksové obchody. Neprodané komiksy nikdy nevraceli, protože kvůli své specializaci měli prostor i pro starší zboží, o které byl stálý, i když pomalejší zájem. Tento systém přímého trhu se rychle uchytil a pomohl stabilizovat situaci komiksového průmyslu (Lopes, 2009, s. 72).

Přímý trh také snížil význam komiksového etického kodexu. Mnoho specializovaných obchodů bylo ochotno prodávat i nezávislé komiksy bez známky CCA. V roce 1989 dochází k další revizi a uvolnění pravidel kodexu (Nyberg, 1998, s. 157).

Přesun komiksů z obchodů denní potřeby do specializovaných obchodů proměnil do určité míry fanouškovskou základnu. Již ke konci sedmdesátých let odumřelo mnoho titulů v žánru romance nebo dětských komiksů a jasně se vyprofiloval typický fanoušek komiksu – mladý muž ve věku od čtrnácti do třiceti let. Komiksový *fandom* (pojem pro ucelenou, propojenou síť fanoušků) měl k dispozici mimo čtení komiksů samotných i tématické časopisy, srazy (konvence) a později samozřejmě i zájmové skupiny, které spolu komunikovaly na internetu. Významným fenoménem spojeným s komiksy je také jejich sběratelství (Ducan, Smith, 2009).

Na počátku devadesátých let se z několika důvodů hroutí systém přímého trhu – např. nadbytek titulů, konkurenční boje mezi Marvel a DC, spekulanti a vyšší náklady na tisk. Roku 2001 se Marvel zcela odpoutává od CCA a zavádí vlastní vnitřní systém hodnocení komiksů. První desetiletí 21. století také přináší medializaci komiksů a jejich částečný návrat do světa populární kultury a to převážně díky filmovým zpracováním známých příběhů superhrdinů. S popularizací komiksů se vrací i rozmanitost čtenářské základny, která byla tak typická pro ranou dobu existence komiksů, a která do určité míry vymizela, když se komiks stal obskurní komoditou malých specializovaných obchodů.

2.3 Marvel

Společnost Marvel (celým názvem Marvel Worldwide, Inc.) je jednou ze dvou nejvýznamnějších vydavatelských společností zaměřených na komiksy ve Spojených státech, přičemž tou druhou je konkurenční DC Comics. Vzniká roku 1939 pod názvem Timely Publications a v rukou zakladatele Martina Goodmana se proměňuje nejprve na Atlas Comics a potom konečně v roce 1961 na Marvel Comics. Velkou zásluhu na úspěchu společnosti má Stan Lee (celým jménem Stanley Lieber), autor, editor a později producent, kreativní manažer a ředitel (Daniels, 1991).

Lee získal pozici autora a editora v Timely Publications již v devatenácti letech, když odešel

editor Joe Simon kvůli neshodám s Goodmanem. Přes svůj věk začal Lee brzy prokazovat své autorské schopnosti a talent pro odhad komiksového trhu (Howe, 2012).

Ve čtyřicátých letech Timely Publications vydávaly komiksy se třemi hlavními superhrdiny – Captain America, Human Torch a Sub-Mariner, ale skutečně významným obdobím pro toto vydavatelství a jeho zásah do historie amerického superhrdinského komiksu je až počátek 60. let. Komiksový průmysl se nacházel v krizi a vydavatelství Atlas Comics (tehdejší název společnosti) propustilo téměř všechny své zaměstnance. Martin Goodman však získal jistý vhled do prodejní strategie konkurentů DC Comics a požádal Stana Lee, aby vytvořil nový superhrdinský tým, který měl kopírovat úspěšnou Justice League. Lee tak učinil (s nezanedbatelnou pomocí kreslíře Jacka Kirbyho), avšak jeho nápad v sobě nesl jednu zásadní inovaci. Zatímco Justice League, složená z Batmana, Supermana a Wonder Woman byl tým vážných hrdinů, dobře naolejovaný stroj pro boj proti zločincům, Leeho tým byl do jisté míry nevyrovnanou skupinou lidí, kteří náhodou získali superschopnosti. Jejich charaktery byly odlišné, byli schopni chybovat, často se mezi sebou hádali nebo se alespoň přátelsky pošťuchovali. Po Fantastic Four rychle přichází Spider-Man, teenager v přestrojení, jehož každodenní problémy nejsou jeho vrstevníkům v řadách čtenářů vůbec cizí (Howe, 2012).

Význam tohoto rozhodnutí spočívá v jeho vlivu na další vývoj superhrdinského žánru. Plastičnost a rozmanitost postav v jakémkoliv literárním žánru přispívá ke kvalitě díla a komiks není v tomto výjimkou. Nároky čtenářstva se zvyšovaly a postavy, které Lee s Kirbym tvořili, dokázaly jejich požadavky naplnit. Úzká spolupráce kreslíře a autora je významným prvkem tvorby komiksů v Marvelu. Tzv. „Marvel Method“ je postup, při kterém autor sepíše příběh, tento text předá kreslíři, který sám rozvrhne panely a zvolí obsah jednotlivých obrázků. Nakreslený komiks se vrací zpět k autorovi, který doplní dialog. Kreslíř se tak výrazně podílí na samotném ději, zejména jeho tempu a míře pozornosti věnované částem děje nebo postavám.

Marvel si po většinu své existence držel statut hlavního, mainstreamového vydavatele. Jeho zásadním konkurentem vždy byl DC Comics a tyto dvě společnosti jsou občas nazývány „the Big Two“. Současným šéfredaktorem společnosti je Axel Alonso, který v roce 2011 nahradil po úspěšných jedenácti letech Joe Quesadu.

LGBT

3.1 Queer studia a queer teorie

Queer studia jsou interdisciplinární vědní obor, který se zabývá problematikou lidské sexuality a genderu se zaměřením na historii i současnou situaci sexuálních menšin jako jsou gayové, lesby, bisexuálové, asexuálové, intersexuální a transgender osoby (translidé). Obor kriticky zkoumá sociální konstrukty spojené se sexualitou jako je heteronormativita či dichotomické pojetí genderu a sexuality (Beemyn, Eliason, 1996).

Jedním z možných teoretických východisek *queer* studií je *queer* teorie, poststrukturální myšlenkový směr. Samotný pojem *queer* prošel vývojem od slangového nebo urážlivého a homofobního výrazu až k širokému, zaštiťujícímu termínu, se kterým se může ztotožnit každý, kdo vnímá svoji sexualitu nebo gender jako marginalizovaný (Jagose, 1996, s. 1). To, že neexistuje žádná zcela přesná a vyčerpávající definice *queer* je již samo o sobě jednou z vypovídajících vlastností tohoto termínu. Formálně je pojem *queer* nejvíce spojován s gay a lesbickou tematikou, ale jeho analytický potenciál je mnohem širší. Problematizuje vztah mezi pohlavím, genderem a sexuální touhou a odmítá, že tyto vztahy jsou stabilní a jasně definované. Zároveň zpochybňuje existenci jakékoliv „přirozené“ sexuality a podrobuje kritice i zdánlivě tak jednoduché termíny, jako je „muž“ a „žena“ (Jagose, 1996, s. 3).

Queer teorie vzniká v devadesátých letech 20. stol. z existující diskuze o identitách, které gayové a lesbičky přijímají za vlastní a proměny této diskuze pod vlivem post-strukturální kritiky témat jako je právě identita nebo rozdělení moci ve společnosti. Mezi nejvýznamnější teoretiky patří Judith Butler, filozofka a teoretička feminismu a genderu, Eve Kosofsky Sedwig, literární kritička a teoretička genderu či David Halperin, akademik v oblastech genderu a *queer* teorie. Ti staví na práci francouzského filozofa Michela Foucalta, zejména z hlediska vnímání sexuality jako kategorie určené současným diskurzem a nikoliv plynoucí z objektivního či přirozeného základu (Fuss, 1989).

V širším kontextu je při teoretické práci s pojmem *queer* nebo při zkoumání a používání *queer* teorie důležitá historie pojmů, které byly používány pro vyjádření odlišnosti a diverzity sexuálních a genderových identit. Vývoj těchto pojmů zároveň mapuje nejen akademickou či teoretickou práci, ale hlavně společenskou situaci a procesy emancipace a liberalizace a konkrétní hnutí. Zároveň při tomto postupu přesně definujeme objekt svého zájmu – to, že zkoumáme historii sexuálních menšin v moderním západním smyslu. Nezkoumáme historii provozování sexuálních aktů

mezi osobami stejného pohlaví, ale identitu, kterou si osoby na základě těchto aktů přisvojí.

3.2 Homosexualita v 19. a 20. stol. a vznik a vývoj LGBT⁷ hnutí

3.2.1 Homofilní hnutí

Pojem homosexualita použil poprvé Karoly Maria Benkert v roce 1869 v otevřeném dopise německé vládě, ve kterém protestoval proti plánované legislativě, která by postihovala sexuální akty mezi dvěma muži. Jeho argumentace obecně vystihuje postoje tzv. homofilního hnutí, které má kořeny v 19. stol. Říká, že homosexualita je vrozená a nemůže tak být postihována zákonem a v souladu s liberálními postoji dále poukazuje na to, že homosexualita neomezuje ničí práva a nikomu neublíží. Zákon, proti kterému Benkert vystupoval, byl ale schválen a roku 1897 proti němu promlouvá neurolog Magnus Hirschfeld. Ten nazývá homosexualitu „třetím pohlavím“ a stejně jako Benkert zdůrazňuje neškodnost tohoto stavu a zbytečné utrpení jedinců, ke kterému dochází kvůli perzekuci (Jagose, 1996, s. 23).

Krátce poté se otázka homosexuality objevuje i ve Velké Británii, kde vzniká British Society for the Study of Sex Psychology a odtud se rozšiřuje do Spojených států. První homofilní americká společnost se nazývala Chicago Society for Human Rights a vykazovala se obdobně konzervativními postoji jako její evropští předchůdci. Ve svých stanovách se mimo jiné odkazuje na pasáž Deklarace nezávislosti, která zaručuje člověku možnost usilovat o štěstí a o homosexualitě hovoří jako o mentální a fyzické abnormalitě, v souladu s trendem patologizace sexualit té doby. Zatímco Jagose (1996) takto uvádí dvě evropské instituce, jimiž se pak inspirovala ta první americká, Bronski (2011) ve své knize *A Queer History of the United States* nahlíží na americké dědictví Evropy jinak a zabývá se tvarováním americké společnosti již od dob kolonizace Nového světa a kontextualizuje puritánství, raná feministická hnutí apod. a zasazuje je do celé historie kolonizované Ameriky.

Další homofilní organizace, které v padesátých letech následovaly příklad Chicago Society, byly Mattachine Society a Daughters of Bilitis, obě výrazně konzervativní. Mattachine Society byla výhradně mužská, značně maskulinní společnost, jejíž formální struktura byla velmi levicová, zatímco Daughters of Bilitis vznikla téměř v opozici (nebo alespoň ve vyhrazení) vůči Mattachine

7 LGBT – Zkratka *Lesbian Gay Bisexual Transgender*. Je třeba poznamenat, že k zahrnování bisexuálů a translidí do terminologie aktivismu docházelo postupně, stejně jako mnohé organizace měly původně pouze *Gay* v názvu a slovo *Lesbian* bylo přidáno až po značné snaze samotných lesbiček, které požadovaly viditelnost. I dnes se zavedená zkratka LGBT rozšiřuje, např. na LGBTQA+, LGBTI nebo LGBTQQ. A znamená *Asexual*, znak + je otevřeným dodatkem, který naznačuje existenci dalších možností, I znamená *Intersexual* a Q může být *Questioning* nebo *Queer*. V této práci používám zkratku LGBT v historickém kontextu, zatímco pro metodologické a obsahové potřeby používám rozšířenou zkratku LGBTQA, protože zahrnuje větší počet identit.

Society jako ženská společnost, původně prezentována jako soukromý lesbický klub. Bez ohledu na neshody, převážně o genderu, které tyto společnosti mezi sebou měly, jejich cíle a aktivity byly velmi podobné; jednalo se převážně o snahu vzdělávat veřejnost na téma homosexuality (snaha o legislativní změny přichází o něco později). Také je třeba dodat, že obě organizace byly velmi malé (sto až tři sta členů), a jejich aktivita byla opatrná, převážně kvůli strachu z postihů. (Jagose, 1996)

Tato opatrnost je velmi pochopitelná. Ve dvacátých a třicátých letech se ve větších městech začal proměňovat soukromý a veřejný prostor a např. v New Yorku (přestože ne pouze tam) se vyprofilovala místa, parky nebo ulice, kde docházelo k neformálním, náhodným setkáním mladých mužů. Bary a kluby sice patřily mezi tato místa, ale ty byly často terčem policejních razíí. Razie ale byly pouze projevem většího fenoménu, který se nejvíce projevil koncem třicátých let, a to bylo celostátně rozšířené tažení za mravní očistu. V médiích se objevovaly zprávy o tzv. sexuálních psychopatech či predátorech, kteří ohrožují bezpečnosti dětí a často profil tohoto predátora automaticky zahrnoval i homosexuály (Bronski, 2011). Zprávy podobně senzačního rázu, které vyvolávaly paniku v konzervativní americké společnosti, byly poměrně běžné (jak je ostatně popsáno v kapitole o tažení za cenzuru komiksů kvůli jejich údajnému špatnému vlivu na děti a mládež). Občanská a rodičovská sdružení ve spojení s „odborníky“ se pak v takovéto situaci, tedy situaci, kdy se objevilo nějaké nové nebezpečí ohrožující mravnost, obracela na politiky a požadovala legislativu, která by tato nebezpečí odstranila. Ve čtyřicátých a padesátých letech vyvolávala homosexualita strach a odpor ve většinové společnosti. Bronski (2011) také kontextualizuje širší proměnu americké společnosti, a to zejména urbanizaci a nově vznikající konzumerismus. Vidí jasnou spojitost mezi existencí konzumní společnosti a linkové výroby a upevňování genderových rolí, např. skrze masově vyráběné dětské hračky, které jsou zcela jiné pro chlapce a dívky a již od raného věku určují, čemu se mají věnovat.

3.2.2 Sedmdesátá léta a Stonewall

Ke konci šedesátých let dochází k nárůstu nespokojenosti s nekonfliktní strategií podobných homofilních organizací a skupin, které se převážně prezentovaly tím, že až na svůj zájem o stejné pohlaví jsou bezúhonnými občany, kteří se nijak výrazně neliší od zbytku společnosti. Objevují se skupiny, jejichž cíle se stávají razantnějšími, a kteří místo snahy zapojit se tiše do většinové společnosti zpochybňují genderové role, monogamii apod. Odmítají také patologizaci homosexuality (Jagose, 1996, s. 37).

Jako zlom je vnímán rok 1969, kdy v červnu došlo k policejní razii v gay baru Stonewall Inn. Jak už bylo zmíněno, tyto razie byly běžné, v tomto případě však došlo k odporu ze strany

zákazníků, kteří se policistům bránili, pokřikovali pro-gay hesla apod. Tento incident vyústil v třídní pouliční protesty. Stonewallské nepokoje se staly symbolickým počátkem hnutí *Gay Liberation* (osvobození), mezi jehož charakteristiky patří vyzdvižení specifické gay identity a hlasitější, agresivnější způsob vyjadřování o sociálním postavení homosexuálů (Jagose, 1996, s. 30-33). Nejedná se pochopitelně o ojedinělou změnu – šedesátá léta byla bouřlivým obdobím pro americkou společnost. Boje za občanská práva, hnutí hippies, kritika války ve Vietnamu, vznik početné kontrakultury, druhá vlna feminismu, to vše přispívalo k vytvoření atmosféry, kde bylo možné vystoupit radikálněji. Rozdíly mezi mladou a starou generací se staly propastnými. Přestože existoval obecný společný duch všech těchto hnutí, zjednoduše popsán jako „*chick equals nigger equals queer*“ (Wittman, 1992, s. 332), pozice aktivistů za práva sexuálních menšin nebyla zpočátku jednoduchá ani mezi členy ostatních hnutí. Homofobii bylo možné najít stejně dobře v konzervativní společnosti jako v Nové levici. Ženy se setkávaly se sexismem v řadách těchto hnutí, a tak raději formovaly nové feministické kruhy, ve kterých ovšem nebyly příliš přijímány lesbičky. V sedmdesátých letech se tak profiluje nový směr feminismu – lesbický feminismus.

Cílem aktivistů za práva sexuálních menšin bylo narušit binární struktury společnosti a z nich vyplývající tzv. povinnou heterosexuality. Koncepty tradiční ženskosti a mužskosti byly odmítány jako uměle vytvořené za účelem udržování patriarchálních hodnot (Jeffreys, 2003, s. 11). Dále se jednalo o přetransformování instituce manželství, boj proti homofobii a zejména násilí páchaného nenávisnými skupinami, odstranění statických kategorií heterosexuality a homosexuality a podpoření konceptu potenciální bisexuality a vytvoření nové sexuální a erotické terminologie (Jagose, 1996, s. 41).

Sedmdesátá léta, tzv. doba po Stonewallu, jsou typická diverzifikací zájmů a nárůstem počtu institucí, spolků a aktivit LGBT, které zahrnovaly všechna odvětví soukromého i politického života. Jedním z nejvýznamnějších dědictví sedmdesátých let v rámci LGBT aktivismu a hnutí je právě zviditelnění, tvorba pevné, všezahrnující základny aktivit a skupin a silná politická aktivita. Významnou činností, která přispívala k viditelnosti LGBT menšin byla kandidatura gayů a lesbiček, zejména pokud v době kandidatury byla jejich sexualita známá.

Gay bary, lázně a knihkupectví patří mezi nejtypičtější podniky, ve kterých se soustředil společenský život. Stále častější jsou také různé průvody gay pride. Společenská aktivita i každodenní život se politizuje, např. formou nošení symbolů LGBT jako jsou třeba růžové a černé trojúhelníčky, dvojité nakreslené symboly Marsu a Venuše nebo řecké písmeno lambda (Eaklor, 2001, s. 167-171). Objevují se první studijní programy na univerzitách, které zkoumají gay a lesbická témata, např. předmět zabývající se gay a lesbickou literaturou vyučovaný v San Francisco

City College nebo gay a lesbická studia vyučovaná na University of Nebraska (Eaklor, 2001, s. 148). Zcela zásadní jsou nově formované organizace, mezi jejichž cíle patří osvěta, vytváření tlaku na legislativní změny a podporu pozitivní mediální reprezentace, sdružování, podpora tzv. *coming outu*, tlak na psychiatrické organizace kvůli změně definice homosexuality jako patologického stavu a mnoho dalšího. Za zmínku stojí organizace jako např. National Gay Task Force, jejímž cílem bylo primárně nabourávání negativních stereotypů, navázání spolupráce s demokratickou stranou, protesty proti diskriminační politice a podpora *coming-outu*, nebo Lambda Legal Defense and Education Fund, organizace, která nabízela právní pomoc při boji proti diskriminaci (Eaklor, 2001, s. 181).

Je zjevné, že tyto organizace byly pro větší efektivitu své činnosti úzce profilované. Jak již bylo zmíněno, přes nepochybný pocit sounáležitosti mezi utlačovanými menšinami a přes obecný, teoretický stejný zájem, docházelo k vnitřním rozporům a střetům zájmů, zejména co se týče rasy, třídní příslušnosti i samotné orientace. Vznikají tak organizace jako např. African Ancestral Lesbians United for Societal Change nebo Lesbians of Color in Los Angeles, etnické lesbické organizace nebo různé bisexuální či trans organizace jako National Bisexual Liberation Group nebo Transsexual/Transvestite Action Organization (Eaklor, 2001, s. 184).

Sedmdesátá léta v rámci LGBT hnutí komentuje Vicki Eaklor (2011, s. 190) jako „*desetiletí, ve kterém se politické teorie gay osvobození a lesbického feminismu rychle vyvíjely a později si udržely svůj význam. Politická činnost všeho druhu dospěla až do Kongresu.*“⁸

3.2.3 Osmdesátá léta a tragédie AIDS

Nadcházející osmdesátá léta přináší jiný obraz. Pokud nazveme šedesátá léta obdobím protestů, revoluce či radikalismu a sedmdesátá léta jako obdobím, které využívá této hybnosti a snaží se změnit společenský řád, osmdesátá léta jsou pak odpovědí konzervativní společnosti. Nová pravice, odpor vůči radikálům všeho druhu a tragický debut nemoci AIDS⁹ jsou faktory, které tvarují osud LGBT hnutí v tomto desetiletí.

Přes všechny legislativní i společenské úspěchy LGBT hnutí v sedmdesátých letech, americká společnost byla i nadále typická homofobií a konzervativismem. Reakce, se kterými se aktivisté setkávali, ležely na škále od posměchu přes odpor až po násilí. Eaklor (2011) zároveň hovoří o tom, jak se začala projevovat stále přítomná ideová základna vytvořená při samotném vzniku Spojených států – v zemi, ve které má být každý zodpovědný za svoje štěstí a svůj úspěch, a

⁸ “During that decade political theories of gay liberation and lesbian feminism developed rapidly and would have lasting influence. Political action of all kinds arose from the grassroots and reached into the halls of Congress.”

⁹ Acquired Immune Deficiency Syndrome

to svou vlastní schopností, se občas těžko nalézá soucit a sklouzává se k obviňování obětí. Tento způsob myšlení značně ovlivnil prvotní reakce na objevení nemoci AIDS.

Veškerá antidiskriminační legislativa byla ohrožena konzervativními křesťany, kteří se v rámci politického hnutí Nové pravice snažili prosadit vliv náboženského myšlení, převážně z hlediska morálky, tradic a hodnot, na všechny oblasti politiky. Organizace jako American Family Association, Focus on the Family nebo Moral Majority Coalition bojovaly za názor, že tradiční rodina a rodinné hodnoty patří mezi zásadní faktory politiky a legislativy, protože ztrátu morálních hodnot jim vlastních považovali za nebezpečnou a tudíž politicky relevantní. Eaklor (2001, s. 202) cituje reverenda Jerryho Falwella a jeho shrnutí snah Nové pravice: „*Musíme se postavit proti dodatku o rovnosti, feministické revoluci a homosexuální revoluci.*“¹⁰

V roce 1981 se objevuje několik novinových článků založených na zprávách CDC (National Center for Disease Control) o nezvyklém výskytu zápalu plic u mladých, zdánlivě zdravých mužů, kteří ovšem všichni byli homosexuálové. Tato raná rétorika způsobila dlouhotrvající propojení homosexuálních komunit a nemoci AIDS v myslích široké veřejnosti (Eaklor, 2011), a to i poté, co byl objeven virus HIV¹¹ (virus způsobující AIDS) a vysvětlen způsob jeho přenosu, tedy skrze kontakt tělesných tekutin, k čemuž typicky dochází během nechráněného sexu, používání jedné injekční stříkačky a při krevní transfuzi (Markowitz, Rom, 2007, s. 745), z čehož vyplývá, že se pochopitelně nejedná o nemoc výhradně vyskytující se u gayů. Nebezpečí AIDS se přesto stalo zbraní v rukou kampaně proti LGBT menšinám a jejich právům a způsobilo příchod obnovené, násilné vlny homofobie.

Tragickým důsledkem předsudků spojených s AIDS v osmdesátých letech byl nedostatek výzkumu, odmítání péče nakaženým a nečinnost vlády, která se k nákaze nevyjadřovala. V LGBT hnutích došlo ke zformování boje jak proti AIDS, tak proti homofobii, ale situace byla nezvykle obtížná. Přes všechny problémy však vznikají organizace jako Gay Men's Health Crisis nebo koalice National Organizations Responding to AIDS a zejména ACT UP (AIDS Coalition to Unleash Power), skupina, která se nejvýznamněji podílela na upozorňování na AIDS krizi a která přispěla k procesu zavedení termínu *queer* jako termínu identity (Eaklor, 2011, s. 177).

Jagose (1996) také hovoří o vlivu o AIDS krize na pojem *queer*. Jako příčinu vidí propojení veškerých hnutí v reakci na tuto krizi a také snahu najít jistou politickou jednotku, která by v sobě nesla potenciál širokého záběru všech menšin a identit. V neposlední řadě je to také snaha o účinný boj proti homofobii. Pokud je postrukturalismus akademickým kontextem vzniku *queer* teorie, pak

10 “We must stand against the Equal Rights Amendment, the feminist revolution, and the homosexual revolution.”

11 Human Immunodeficiency Virus

politickým kontextem je právě AIDS krize.

3.2.4 Devadesátá léta a střet liberálů s radikály

Queer teorie je podrobována kritice, např. ze strany lesbického feminizmu. Tuto kritiku můžeme vnímat v širším kontextu existujících i nově vznikajících rozporů v LGBT komunitě. Existence rasových, třídních, věkových apod. rozdílů provázela LGBT aktivismus již od jeho počátku, jak již bylo zmíněno. V devadesátých letech se však stává výrazným rozdíl mezi radikálnějšími postupy a mainstreamovým, liberálním aktivismem. Příkladem tohoto rozporu může být boj za manželství mezi lidmi stejného pohlaví, který někteří radikálové považují za marginální a příliš v souladu s existujícím společenským uspořádáním. Tato skepse je pochopitelná i z toho důvodu, že pouze v malé části amerických států byla zavedena antidiskriminační legislativa, která by ochraňovala LGBT menšinu, v mnoha státech stále existovaly zákony trestně postihující anální sex, mnoho LGBT osob bylo vystavených nebezpečí zdravotní problémů z důvodu špatných zkušeností ve zdravotnických institucích a obecně existovala další řada problémů, které mnoho radikálnějších aktivistů vnímalo jako přednější a hlavně jako pouze symptomatické od hlouběji zakořeněných fenoménů.

Když se v roce 1997 president Bill Clinton účastnil večere pořádané Human Rights Campaign, typicky mainstreamové LGBT organizace, která byla mnohokrát kritizována pro elitářství, a vystoupil s projevem jasně prosazujícím rovnost, pro některé to bylo vítězství, pro jiné jen příklad toho, že i LGBT aktivismu vládnou bohatí bílí muži (Eaklor, 2001, s. 239).

Dalším velkým tématem devadesátých let je tzv. „*Don't ask, don't tell*“ směrnice, zavedená prezidentem Clintonem jako jistý kompromis, které se týká vojenské služby homosexuálních a bisexuálních osob. Tato směrnice dovoluje službu homosexuálů a bisexuálů za té podmínky, že o své orientaci nebudou hovořit a zároveň zakazuje nadřízeným se svých podřízených na ni ptát. Teprve ve chvíli, kdy se nějakým způsobem tato orientace projeví, je nadřízený povinen zahájit diskretní vyšetřování, které pak může vést k propuštění. Před zavedením této směrnice běžně docházelo k propuštění vojáků na základě jejich orientace a součástí armádních směrnic byla formulace, že „homosexualita není slučitelná s vojenskou službou“ (Eaklor, 2011, s. 200). *Don't ask, don't tell* směrnice byla zrušena roku 2011 prezidentem Barackem Obamou (Stolberg, 2010).

3.2.5 Nové milénium

Na počátku nového tisíciletí se koná Millenium March, demonstrace ve Washingtonu, které se účastní dvě stě tisíc lidí, počet menší, než podobné demonstrace v minulosti měly, což byl

důsledek mírné, asimilační filozofie, ke které se pořadatelé demonstrace, např. Human Rights Campaign, hlásili. Spor mezi radikály a liberály v rámci LGBT aktivismu pokračuje (Eaklor, 2011, s. 235).

Ještě v roce 2003 platily ve třinácti amerických státech zákony postihující anální sex, což se změnilo po soudním sporu Lawrence vs. Texas. Lawrence byl zatčen poté, co policie vstoupila do jeho bytu ve chvíli, kdy měl sex se svým přítelem. Lawrence se odvolal k Nejvyššímu soudu a ten rozhodl v jeho prospěch, čímž prohlásil zákony zakazující sex mezi osobami stejného pohlaví za neplatné (Greenhouse, 2003).

O několik měsíců později rozhodl Vyšší soud v Massachusetts, že v americké ústavě nestojí nic, co by zakazovalo manželství osob stejného pohlaví. Podobná rozhodnutí byla v následujících dvou letech uplatněna i ve Vermontu a Connecticutu, ale naopak v jedenácti jiných státech byly ten rok odsouhlaseny dodatky, které manželství osob stejného pohlaví znemožňovaly a v roce 2005 již států s tímto dodatkem bylo třicet osm (Eaklor, 2011, s. 235). Na počátku roku 2014 je z amerických padesáti států nějaká forma manželství osob stejného pohlaví nebo registrovaného partnerství možná v sedmnácti.

3.3 Masmédia a reprezentace

Spojené státy, stejně jako velká část světa, jsou společností, která je do značné míry ovládaná masmédií. Televize, film, noviny, časopisy, rádio, hudba, videohry a internet jsou výraznou součástí života každého člověka a vystavují ho neustálému tlaku informací. Tyto informace pak mají zřetelný vliv na společnost i jedince, jehož zákonitosti nicméně nejsou zcela jasné a neměly by být zjednodušovány. Při zkoumání obsahu médií a jeho dopadu na obecnost je nutné si uvědomit, že se jedná o velice složitý proces, zejména s ohledem na to, že divák nemusí být a často nebývá pouze pasivním příjemcem. Gauntlett (2008, s. 25-26) kritizuje psychologické studie, které hledají např. přímou korelaci mezi násilím v médiích a agresivitou obecnosti a odmítá zjednodušenou představu implikovanou těmito studii, že se jedinec po spatření jednoho filmu nebo přečtení jedné knihy či časopisu stane imitátorem jeho obsahu. Skutečný význam médií je mnohem širší, hůře popsatelný a tvoří hlouběji zakořeněné postoje a představy o životě, lidech, identitách apod.

Je třeba připomenout, že média jsou produkt, jehož hlavním cílem je se prodávat (Gross, 2001, s. 3-5). Vlastníci médií, ať už jsou to televizní kanály, produkční společnosti nebo noviny, se dělí mezi několik korporací, které drží v rukou moc nad mediálním vlivem, a to včetně reprezentace skupin. Cílem korporací je zisk a to se odráží v postupech tvorby programů či obecně obsahu.

Finančně je většinou výhodnější spoléhat se na osvědčený obsah než se pouštět do nebezpečné inovace. Pokud nicméně k této dojde a objeví se nová perspektiva či dojde ke zviditelnění dříve ignorované skupiny nebo menšiny, je tato reprezentace stále v rukou vlastníků korporací, a ti jsou převážně heterosexuální bílí muži ze střední a vyšší třídy. Výsledkem jsou často stereotypy, předpojatost a jen symbolické pokusy o diverzitu.

Organizace jako GLAAD (Gay & Lesbian Alliance Against Defamation) se věnují neustálé kontrole médií a formou dialogu, vzdělávání a upozorňování na problematické chování se snaží přispět k viditelnosti LGBT menšiny.

3.3.1 Komiksy jako součást mediálního obrazu světa

Za dobu své existence prošel americký mainstreamový komiks obdobími marginalizace, pod vlivem cenzury nebo zkrátka trendů ve světě médií a zábavy, ale i přesto se jeho obsah vyvíjel směrem k diverzitě reprezentace a reflexi společnosti. V současné době existují mnohé publikace, které se věnují komiksu coby literárnímu žánru a relevantnímu fenoménu, který přispěl k formování společnosti tak saturované médii. Na univerzitách se vyučují kurzy o komiksech, o jejich historii a obsahu a sociálním dopadu. V 21. stol. dochází k velkému úspěchu filmových zpracování komiksů, což vede k nárůstu popularity komiksů samotných. Tvůrci a fanoušci komiksů přicházejí díky internetu do těsného kontaktu a zpětná vazba může být okamžitá.

Seznam a relevantní biografie LGBTQA postav z komiksů Marvel

Následující pasáž této práce by měla představit životní události, povahy a vztahy LGBTQA postav objevujících se v komiksech Marvel. Mezi kritéria zařazení postav do tohoto seznamu patří vztah s osobou stejného pohlaví (zobrazený, zmíněný nebo jasně viditelný z interakce postav), identifikace postavy samotné se sexualitou jinou než heterosexuální a konceptualizovaná nesrovnalost mezi pohlavím a genderem postavy. V určitých případech do oblasti zájmu spadají i komentáře tvůrců postav a autorů příslušných komiksových titulů, ale v rámci zkoumání reprezentace je nejvýznamnější samotný uchopitelný obsah média.

Postavy jsou převážně řazeny chronologicky podle roku svého vytvoření.

Roger Aubrey a Brian Falsworth

Roger Aubrey a Brian Falsworth se v komiksech poprvé objeví roku 1977 v čísle *Invaders #18* (Thomas, 1977). Roger si říká Dyna-Mite, protože má značnou sílu, ale měří jen dvacet centimetrů. Brian má nadlidskou sílu a jeho superhrdinské jméno je Destroyer. Ani jeden z nich, stejně jako jejich společníci, kteří si říkají Crusaders, si nepamatují, jak získali své schopnosti a po určitou dobu ani svá jména. Tato skupina se střetne se skupinou Invaders, vedenou Kapitánem Amerikou, v Británii roku 1942 a brzy zjistí, že členové Crusaders byli zneužiti pro nacistické spiknutí (sami jsou ale britskými nacionalisty) (Thomas, 1977). Na povrch vyplyne, že Brian Falsworth je synem britského lorda a koncem třicátých let byli on a jeho přítel Roger sympatizanty *appeasementu*, což je vedlo k návštěvě Německa. Po vypuknutí druhé světové války se pokoušeli odjet, ale Brian byl zatčen a Roger, po pokusu zabránit Brianově zadržení, odveden na popravu, kterou však zastavil plukovník Dietrich a odvedl Rogera na experimenty, kde došlo k jeho zmenšení a vymazání paměti. Brian se ve vězení setká s Ericem Schmittem, tvůrcem superséra, a toto od něj v okamžiku Schmittovi smrti získá, aby ho uchránil před nacisty. Brian sérum vypije a získá svou nadlidskou sílu. Brian Falsworth později přijme kostým a jméno Union Jack, zatímco Roger Aubrey zvolí kostým a jméno Destroyer, které přijímá po svém příteli (Thomas, 1978). Po skončení druhé světové války Brian a Roger založí tajnou skupinu V-Battalion, ale roku 1953 Brian umírá při autonehodě. Roger požádá Brianova otce o svolení k převzetí Brianova jména Union Jack, ale ten mu toto odmítne (Nicieza, 2000).

Vztah Rogera a Briana v původní titulu *Invaders* (1975-1979) je prezentován jako blízké přátelství. V několika případech vidíme, ať už formou dialogu nebo přímo zobrazené vzpomínky, reminiscenci o dobách před jejich odjezdem do Německa a jejich sdílených koníčcích a jisté

soutěživosti, která mezi nimi probíhala.



(Thomas, 1977)

Až v roce 2002 je vydána krátká série Citizen V and the V-Battalion, v jejímž prologu je zachycen pohřeb Briana.



(Niecieza, 2002)

V překladu „právě jsem viděl svého mil- svého přítele zemřít mi v náručí.“ Slovo „lover“ nebo možná pouze „love“ je nedokončené, ale pro čtenáře je význam zjevný.

Katrina Luisa Van Horn (Man-Killer)

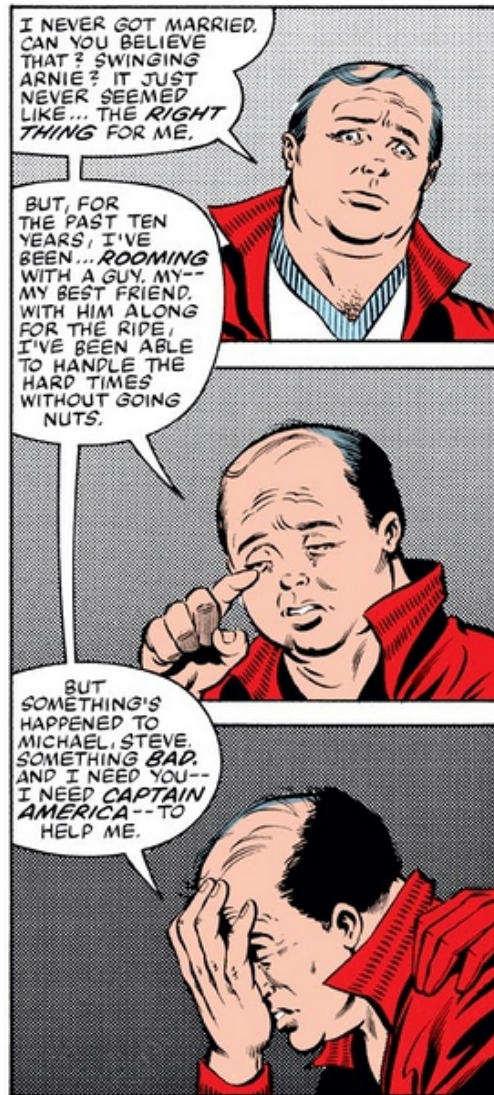
Katrina Luisa Van Horn se poprvé objevuje v *Marvel Team-Up #8* v roce 1973 a až do konce sedmdesátých let je menší zápornou postavou v několika různých titulech, jako je Daredevil (Isabella, 1975) nebo Iron Man (Layton, Michelinie, 1979), pak zdánlivě umírá. Ke konci devadesátých let se vrací a objevuje se se zvýšenou frekvencí převážně v titulu Thunderbolts, opět v pozici antagonisty, ale několikrát si pohrává s myšlenkou konverze. Katrina byla původně profesionální lyžařkou, která se dostala do vážné nehody na svahu vinou mužského lyžaře, který ji úmyslně sabotoval. V laboratořích AIM jí vrátili zdraví a vybavili jí exoskeletem. Katrina si vybírá jméno Man-Killer a spojuje se s organizacemi jako HYDRA.

Arnold Astrovik

Arnold je vedlejší postava, otec Vance Astrovka (Jutice nebo Marvel Boy), který svého syna fyzicky týrá po té, co se začnou projevovat jeho mutantské schopnosti. Vancovy schopnosti nakonec plně propuknou při jednom takovém útoku a svého otce zabije. Později však Vance cestuje v čase a potká svého otce jako mladého muže a zjistí, že byl homosexuál a miloval jistého muže (Nicieza, 1994). Arnoldův otec ho za toto trestal stejně jako Arnold Vance za jeho mutantské schopnosti. Vance vidí tento začarovaný kruh a snaží se Arnolda přesvědčit, aby svého otce nedbal a následoval své srdce, což se mu nepodaří (Nicieza, 1994).

Arnie Roth

Arnie Roth je přítel z dětství Kapitána Ameriky a nejzásadnější část jeho příběhu se odehrává v *Captain America #270* (DeMatteis, 1982). Arnie a Steve se znali ve třicátých letech a Arnie Steva vždy ochraňoval před šikanováním. Arnie zjistil, že jeho přítel z dětství je ve skutečnosti Kapitán Amerika a vyhledal ho, protože potřeboval pomoc. Vysvětluje, že se nikdy neoženil a že má spolubydlícího, který je jeho nejlepší přítel.



(DeMatteis, 1982)

Arnie má sklony k hazardu a kvůli tomu má dluh u nebezpečných lidí, kteří hrozí, že jeho přítele a spolubydliče Michaela zabijí, pokud jim nezaplatí. Arnieho emocionální rozpoložení a typická situace s rukojmím (kdy rukojmí musí být někdo, na kom vydíranému velmi záleží) jsou výraznými indikátory vztahu mezi Arniem a Michaelem. Kapitán a Arnie Michaela zachrání. Jejich setkání je doprovázeno objetím a vyjádřením velké obavy o bezpečnost a velké vděčnosti za záchránění. Michael poznamená, že Arnie byl jeho světlem na konci tunelu.

Julio Richter (Rictor) a Shatterstar

Julio Richter se poprvé objevuje v čísle *X-Factor* #17 v roce 1987. Pochází z rodiny

pašeráků, o jejichž aktivitě jako dítě nic nevěděl, dokud ho neunesl jeden z rivalů jeho rodiny. Během dalších problémů spojených s pašeráctvím Julio objeví své mutantské seismické schopnosti. Poté, co vyvolá velké zemětřesení, se o něm dozví anti-mutantská skupina, která ho zajme a mučí. Rictor je zachráněn skupinou X-Factor a později se k nim přidává.

Shatterstar, vlastním jménem Gaveedra Seven je uměle vytvořený válečník z budoucnosti, který přicestuje na Zem a naváže blízké přátelství s Rictorem. Tvůrce Shatterstara se o něm vyjadřuje takto:

„Původně byl vytvořen jako asexuál nebo alespoň někdo, kdo nemá žádný zájem o lidské vztahy nebo sexualitu, ani nic podobného. Byl víceméně jen zabijáckým strojem. Ale jak už to tak v těchto příbězích bývá, jeho dlouhodobé vystavení lidstvu a lidskosti toto změnilo. (...) S Rictorem měl dlouhodobý vztah s podtextem, kterého si mnoho fanoušků všimlo, ale teprve nedávno to bylo vysloveno.“¹² (Masaki, 2009)

Shatterstar je dočasně ovládán zločincem Cortexem, který ho donutí napadnout tým X-Factor (David, 2009). Rictorovi se podaří ho z tohoto transu vytrhnout a políbí se (David, 2009).

Raven Darkholme (Mystique) a Irene Adler (Destiny)

Raven Darkholme, nejčastěji označovaná jako Mystique, je mutantka, převážně záporná postava, jejíž schopností je dokonalá proměna jejího těla v jakoukoli osobu nebo antropomorfního tvora. Poprvé se objevuje v *Ms Marvel #16* v roce 1978. Mystique je dnes běžně označovaná za bisexuální, kvůli svému dlouhotrvajícímu romantickému vztahu s Irene Adler (Destiny) a povrchnějšími, často pouze sexuálními vztahy s různými muži. Převážně je označována za ženu, ale její schopnost měnit zcela své tělo přináší mnoho otázek ohledně jejího genderu vůbec. Chris Claremont (2002), tvůrce Mystique, se o jejím genderu vyjádřil takto:

„Ohledně Mystique, vždycky jsem jí v její skutečné podobě viděl s modrou pletí a jako ženu. Protože je nicméně schopná plné proměny, gender je její volbou na základě vhodnosti a nutnosti. To, že v tomto období (rané 20. stol., pozn.) přejímala formu muže, bylo způsobeno spíše předsudky té doby.“¹³

12 He was originally designed to be an asexual or, at least, not interested in relationships, human sexuality or anything. He was more or less just a killing machine. In his prolonged exposure to humanity, as frequently happens in these kinds of stories, that has changed. (...) he and Rictor had a longstanding relationship with a subtext to it that a lot of fans picked up on, but wasn't made explicit until recently.

13 Actually, regarding "Mystique," I always considered her default form to be blue-skinned and female. However, being a full-spectrum metamorph, gender for her is a matter of choice, convenience and necessity. Her assumption of the male gender during this particular period of her life relates more to the prejudices of the time.

Irene Adler, známá jako Destiny, má schopnost předvídat budoucnost, na úkor fyzického zraku. Její schopnosti se projeví v mladém věku a ve snaze rozluštit, které vize budoucnosti byly nejpravděpodobnější, spojila se se soukromým detektivem, za kterého se Mystique v té době vydávala. Společně se pokoušely zabránit těm nejhorším událostem, které Irene předpověděla (Claremont, 2001). Před setkáním s Irene byla Mystique vdaná za Christiana Wagnera a jejich manželství se ocitlo na pokraji rozvratu, protože Christian nemohl mít děti. Mystique využila své schopnosti přeměny a měla sex s několika partnery ve snaze počít. Porodila poté dítě s modrou pletí a špičatým ocasem a musela ihned utéct před obyvateli vesnice, kde žila, protože považovali ji i jejího syna Kurta za démony. Při útěku však hodila Kurta do řeky a unikla sama (Austen, 2003). Kurt Wagner (Nightcrawler) byl vychován náhradní rodinou. Její pocity viny ohledně této události pak způsobí její okamžitý souhlas, když Irene navrhuje, aby Raven adoptovala malou dívku Annu Marie (později Rogue), která má nepředvídatelné mutantské schopnosti (Lobdell, 1994). Destiny a Mystique jsou několikrát označeny za rodiče Rogue, zejména po roce 2000, což je významným potvrzením jejich vztahu, avšak už v dřívějších letech jsou zobrazovány v intimních, emotivních momentech, jako např. v *Marvel Fanfare* #40 v roce 1988.



(Milgrom, 1988)

Irene a Raven vedou konverzaci o bolestivé události a Raven stírá slzy z Ireniny tváře. Poté se přemění v elegantního muže a jdou tančit.



(Milgrom, 1988)

Irene umírá v *Uncanny X-Men* #255 (Claremont, 1989), skutečnost, která vede k výrazné emocionální nestabilitě Mystique a většímu sklonu k agresivitě a páchání zla.

Jean-Paul Beaubier (Northstar)

Jean-Paul Beaubier je jednou z více známých a diskutovaných gay postav Marvel komiksů. Poprvé se objevuje v *X-Men* #120 (Byrne, Claremont, 1979). Jako dítě byl přítomen autonehodě, při které zahynuli jeho rodiče a zároveň byl oddělen od svého dvojčete, sestry Jeanne-Marie, o které dlouhá léta nevěděl a teprve v dospělosti se s ní setkává. Jean-Paul je atlet, lyžař a Quebecský nacionalista. Jako teenager má mentora Raymonda Belmonda, který mu pomáhá vyrovnávat se s objevováním jeho superschopností a paralelně pravděpodobně i s hledáním jeho sexuality (Byrne, 1984). Po té, co se jeho schopnosti vyvinou, se přidává k týmu Alpha Flight, kde se konečně potkává se Jeanne-Marie. Northstar má poněkud konfliktní, sebestřednou povahu, což se mnohokrát

projevuje v hádkách s jeho sestrou, zejména, pokud má Jeanne-Marie nějaký romantický vztah, např. s Walterem Langowskim (Sasquatch). Jean-Paulova negativní reakce je pravděpodobně způsobená jak starostí o sestru, tak jeho vlastními pocity vůči Walterovi.

V čísle *Alpha Flight #7* v roce 1984 se Jean-Paul znovu setkává s Belmondem a jejich rozhovor je protkán narážkami na jejich minulý vztah. Krátce poté jsou však napadeni a Belmonde umírá. Jean-Paul slibuje pomstu jeho vrahovi.

„Než Northstar našel Auroru (Jeanne-Marie, pozn.), byl Raymonde Belmonde tou nejdůležitější osobou v jeho životě. Byl více než otec, mnohem více než přítel poté, co našel Jean-Paula jako osamělého, vystrašeného chlapce. Byl zděšen tím, čím si myslel, že byl a toho, čím by se mohl stát. A Raymond ho vyvedl z tohoto temného strachu do světla sebezpřijetí a naučil ho nebát se jeho mutantských schopností, ani ničeho jiného.“¹⁴
(Byrne, 1984)

V čísle *Alpha Flight #106* najde Jean-Paul po rutinní bitvě odloženého kojence (Lobdell, 1992). Ukáže se, že tato malá holčička je nakažená AIDS. Celý tým Alpha Flight, ale zejména Jean-Paul se na kojence upnou, tráví mnoho času v nemocnici, a hlavně jejich publicita coby superhrdinského týmu umožní založení několika sbírkových fondů pro pomoc této holčičce. Toto psychicky neunesl Major Mapleleaf a pokusí se v záchvatu mánie kojence zabít. Northstar ho zastaví a Mayor vysvětlí, co způsobilo jeho hrůzné chování – jeho syn byl také nakažen AIDS a zemřel.

„Můj syn, Michael, byl také obětí AIDS! Ale byl gay, takže mu nikdo nedopřál luxusu „nevinnosti“. Nekonal se žádné tiskové konference, žádné fundraisery, nebyl v žádných večerních zprávách. Byl jen jedním z tisíců, kteří loni zemřeli na AIDS. Jeho celý život byl redukován na statistický údaj.“¹⁵ (Lobdell, 1992)

Major Mapleleaf vyčítá týmu Alpha Flight jejich pokrytectví, na což Northstar zareaguje prohlášením, že je gay, což Majora nijak neuklidní, naopak obviní Northstara, že utajováním tohoto faktu páchá stejnou škodu, jako homofobní politici. Během jejich souboje však nakažená malá holčička umírá a pod tíhou zármutku se Major i Northstar uklidní a sdílí těžkou situaci (Lobdell,

14 “Until Northstar found Aurora, Raymonde Belmonde had been the most important person in his life. More than a father, much more than a friend, he had found Jean-Paul, scarcely more than a boy, alone and frightened. Frightened of what he thought he was, and what he feared he might become. And Raymonde had led him out of that dark fear, into the bright clear light of self-acceptance, teaching him not to fear his mutant powers or any other thing.”

15 “My son, Michael, was a victim of AIDS as well! But he was gay—so people didn't afford him the luxury of being „innocent“. There were no press conferences, no fund-raisers, no nightly news updates. He was just one thousands who died of AIDS last year. His whole life reduced to statistics.”

1992).

Později se Northstar stává mentorem v Xavierově institutu, kde během této doby pomáhá mladému mutantovi Anolovi, který je také gay (Carey, 2008). Kromě toho má Northstar jednostranný zájem o Bobbyho Drakea. Následně se po několika let v žádných komiksech nevyskytuje.

V roce 2009 autor Matt Fraction přivádí Northstara zpět k X-Menům, kde je v čísle *Uncanny X-Men #508* představen jeho přítel Kyle. V číslech *Astonishing X-Men #50* a *#51* (Liu, 2012) je věnováno jejich vztahu hodně pozornosti a Jean-Paul Kyla požádá o ruku. Kyle je unesen, ale Jean-paulovi se mu podaří ho zachránit. O číslo později se vezmou, což je událost, které je věnováno v podstatě celé číslo a vše probíhá nepřerušeno až od pozdního večera, což je významné v kontextu toho, že pro superhrdiny není snadné najít klidný okamžik pro osobní záležitosti.



(Liu, 2012)

Xi'an Coy Manh (Karma)

Karma se poprvé objevuje v čísle *Marvel Team-Up #100* (Claremont, 1980). Její schopností je telepatie; dokáže ovládnout mysl jiných lidí a přimět je dělat, co si přeje. Tuto schopnost objevila, když jako dítě viděla nepřátelského vojáka (její otec byl plukovník vietnamské armády) ohrožovat jejího bratra, který záhy zjistí, že má tu stejnou schopnost. Její otec záhy umírá a zbytek rodiny se poté snaží odcestovat do Ameriky, ale během cesty její matka umírá po té, co ona i Xi'an jsou znásilněny piráty. Po příjezdu do Spojených států se její strýc generál Coy snaží využívat její

schopnosti a unese její mladší sourozence, aby ji donutil ke spolupráci. Xi'an je osvobodí a krátce poté přichází do Xavierova institutu a stává se vůdkyní New Mutants. Naváže blízké přátelství s Kitty Pryde, ale později vysvětluje, že její vztah s Kitty je nejasný, protože ta si není jistá, jestli jsou její pocity více než přátelské (DeFilippis, Weir, 2003). Později je Karma zobrazena s neznámou ženou, když jí ze spánku vytrhne vize, která zasáhne mnoho dalších telepatů nebo mutantů s psychokinetickými schopnosti (Fraction, 2009).

Val Ventura (Flatman)

Val Ventura, „plochý muž“, se poprvé objevuje ve *West Coast Avengers* (Byrne, 1989). Možnost jeho homosexuality se objevuje v *Deadpool #11* (Kelly, 1997) a to pouze formou údivu jeho přátel nad tím, že se vyzná v módě.

Miguel Santos (Living Lightning)

Miguel Santos se poprvé objevuje v *Avengers: West Coast #63* (Thomas, Thomas, 1990). Jak jeho jméno Living Lightning napovídá, jeho schopností je ovládání elektrických proudů. V čísle *Great Lake Avengers #2* je požádán, aby se stal členem Great Lake Avengers, což odmítne s tím, že přišel pouze proto, že si myslel, že zkratka GLA znamená Gay Lesbian Alliance (Slott, 2005).

Hector

Hector se poprvé objevuje v *Incredible Hulk #379* (David, 1991). Je členem Pantheonu, militantní skupiny superhrdinů vedených polobohem Agammemnonem. Mezi členy jeho týmu je jeho sexuality známá a přijímaná, s výjimkou Ulyseea, ale je často terčem vtipů.



(David, 1994)

Batwing a Rhodney

Batwing a Rhodney jsou mutanti z alternativní reality, nepřátelé skupiny Guardians of the Galaxy. Vystupují jako pár, zejména v *Guardians of the Galaxy #9* (Valentino, 1991).

Amy Chen

Amy Chen se objevuje v sérii Silver Sable (Wright, 1992). Narodila se ve Vietnamu a byla prodána do otroctví. Její vlastník je násilník a Amy ho ještě ve svých dětských letech zabije a uprchne. Získá zkušenosti v bojových uměních a stane se členkou cechu úkladných vrahů. Její sexualita nikdy není jasně vyslovená, ale Amy dává najevo značnou míru obdivu pro některé své ženské kolegyně.

Victoria Montesi

Victoria Montesi se objevuje v knize *Darkhold: Pages from the Book of Sins* (Cooper, 1992), hororové komiksové sbírce. Je dcerou monsignora Vittoria Montesiho, který je ochránce knihy černé magie Darkhold. Victoria žije v Římě se svojí přítelkyní Natashou „Nash“ Salvato, ale je nucena se zapojit do vyšetřování odcizení části Darkholdu poté, co je Nash vážně zraněna ve výbuchu, jehož obětí měla být Victoria. Victoria zjistí, že jejím pravým otcem je démon Chthon, který se pomocí magie umístí do jejího těla, aby se mohl skrze ni vrátit na Zem, čemuž zabrání Doctor Strange. Není známo, jak se pak Victoria s tímto vyrovná, ani, co se stalo s Nash.

Heidi Sladkin

Heidi Sladkin je v čísle *Skrull Kill Krew #1* (Millar, Morrison, 1995) jednou z lidí, kteří snědí hamburgery ze Skrullího (druh nepřátelských mimozemšťanů) masa a získá zpočátku neovladatelnou schopnost měnit se v obřího brouka. Stává se členem *Skrull Kill Krew*, které proti Skrullům bojují, později ale potkává skrullí dívku Evu, do které se zamiluje, a Eva se stává členem *Heidiny Krew* (Felber, 2009).

Mindmeld

V čísle X-force #62 (Dokes, 1997) se objevuje postava Mindmeld, převážně oslovovaná jako žena. Její schopností je přesouvání mysli (mozkových vln nebo vědomí) mezi těly, tzn. může zneškodnit nepřítele tím, že vloží jeho vědomí do krysy nebo jiného zvířete. Zdá se ale, že tělo Mindmelda je mužské. Je možné, že se jedná o ženské vědomí, které si vybralo mužské tělo.

Molly von Richthofen

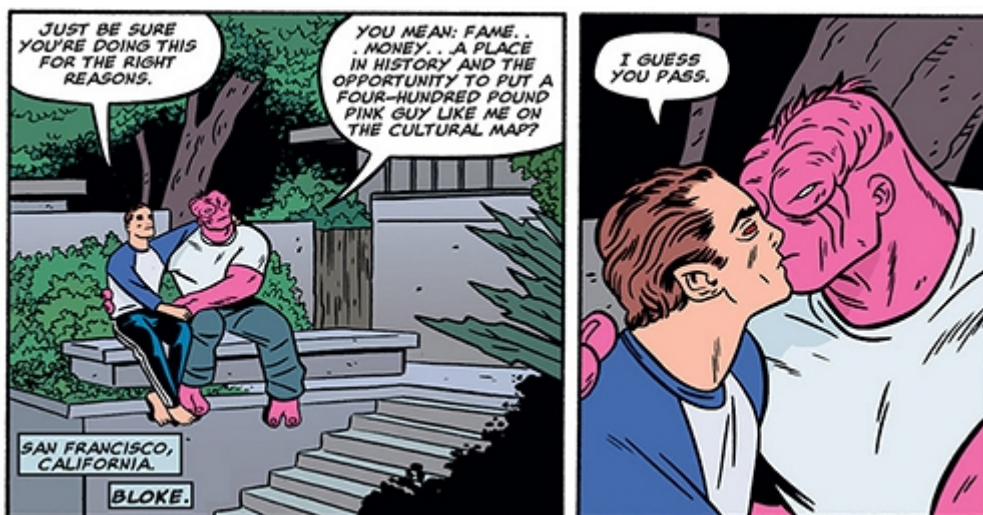
Molly von Richthofen je policistka v New Yorku, které je odsunuta do nežádoucí pozice v týmu, který má odhalit Punishera, agresivního antihrdinu, poté, co veřejně odmítne sexuální návrhy policejního komisaře (Ennis, 2000). Jejím partnerem je detektiv Martin Soap, se kterým se spřátelí i přesto, že o ni její kolega má zájem. V odpovědi na jeho pokusy mu sdělí, že je lesbička (Ennis, 2000). Oba dva se nakonec úspěšně dostanou ze své „trestné“ pozice a Molly pošle Soapovi pohled, ve kterém popisuje, že odpočívá na pláži s atraktivní blondýnou (Ennis, 2000).

Sybil Dvorak (Skein)

Sybil pochází z Rumunska a odstěhuje se do Spojených států se známým hercem Jasonem Reedem. Jejich aféra však rychle zevšední a Sybil začne využívat svých schopností k opouštění domu a pronikání do míst, zejména večírků apod., kam by všedně neměla možnost přijít a začne napadat bohaté mladé dívky (Gruenwald, 1979). Hned poté, co získá americké občanství a je zapsána do Reedovy závěti Reed umírá; je naznačeno, že Sybil jeho smrt zapříčinila. Zdělí jeho peníze a využívá je k založení drogového kultu, který ji uctívá. Později se přidává k týmu Thunderbolts, ale uvádí ostatní členy do rozpaků svým zájmem o Melissu Gold, která její návrhy odmítá (Nicieza, 2003).

Mickey Tork (Bloke)

Mickey Tork se objevuje v *X-Force* #117 a #118 (Milligan, 2001). Má zvláštní, objemnou fyziologii a jeho hlavní schopností je kromě nadlidské síly a odolnosti změna barvy kůže. Mickey většinou volí růžovou. Před přijetím jména Bloke si říkal Rainbow. Při jeho představení je zmíněn zájem o interiérový design apod. Při svém druhém a konečném vystoupení v komiksu sdílí polibek s nepojmenovaným mužem a následně umírá v boji jako člen týmu X-Force.



(Milligan, 2001)

William Robert Reilly (Phat)

Phat je představen v komiksu X-Force ve stejné době jako Bloke. Jeho schopností je expanze těla pomocí růstu tukových buněk. Phat je otevřeně gay, stejně jako další člen týmu Vivisector. Jsou krátce ve vztahu, dokud si neuvědomí, že se navzájem příliš nepřitahují. Phat umírá v čísle *X-Statix #18* (Milligan, 2004).

Myles Alfred (Vivisector)

Vivisector se stejně jako Bloke a Phat přidává k týmu X-Force v čísle *X-Force #117* (Milligan, 2001). Jeho mutantská schopnost přeměny je podobná přeměně vlkodlačí. Poprvé se projeví jako emocionální odpověď na posměch a šikanování ze strany spolužáků na univerzitě. Vivisector umírá v čísle *X-Statix #26* společně s většinou týmu (Milligan, 2004).

Renata Da Lima

Renata Da Lima je mutantka, kterou její rodiče jí vyhnali poté, co se dozvěděli o jejích mutantských schopnostech. Během svého života na ulici potká těhotnou ženu Jisu, o kterou se následně stará a zamilují se do sebe (Bollers, 2002).

Christian Frost

Christian je bratr Emmy Frost, známé členky skupiny X-Men (Morrison, 2003). Rodina

Frost vlastní lukrativní business a Christianův otec ho vydědí poté, co zjistí, že je gay. Christian zůstává v kontaktu pouze s Emmou. Trpí depresemi a začne brát drogy. Jeho otec nakonec využije svého postavení a nechá Christianova přítele deportovat a Christiana pošle do psychiatrické léčebny (Morrison, 2003).

Catastrophe Jen

Jen se čtyřikrát objevuje ve třetí sérii westernového komiksu *Rawhide Kid* v roce 2003. Je lesbička, která se zdá stereotypně nenávidí muže (Zimmerman, 2003).

Jonathan Clay (Rawhide Kid)

Westernový komiks *Rawhide Kid* vzniká již v šedesátých letech, ale pouze ve třetí sérii z roku 2003 se autoři rozhodli zobrazit *Rawhide Kida* jako gaye (Zimmerman, 2003).

Jumbo Carnation

Jumbo Carnation je mutant, který podniká v oblasti módy. Zdá se, že ho napadne a zabije skupina lidí, ale později vyjde najevo, že zemřel na předávkování (Morrison, 2003).

Victor Bokowski (Anole)

Victor Bokowski je mladý mutant, student Xavierova institutu (De Fillippis, Weir, 2004). Victor je součástí různých mladých mutantských týmů jako jsou Young X-Men nebo Alpha Squadron. Vyrůstal v malém městě v komunitě, která byla velmi uzavřená a přátelská, takže byl oblíben sousedy i přes své mutantské schopnosti a vzhled (zelená pleť) a pravděpodobně i orientaci. V Xavierově institutu mají všichni žáci také svého mentora. Victor si nejprve zvolí Karmu (De Fillippis, Weir, 2004) a později se přesune k Northstarovi, se kterým hovoří i o své sexualitě. Victor je obecně mezi spolužáky oblíbený, věnuje se hraní v dramatickém kroužku a dalším společenským aktivitám. Při událostech Dni M je Victor jedním z mála mutantů, jejichž schopnosti nejsou potlačeny. Stává se členem týmu New X-Men, ale poté, co Scott Summers skupinu i institut rozpustí, se vrací domů, kde ho později najde Northstar, se kterým se Victor dostane do hádky a vyčte mu, že on a další X-Men ničili mládí dětem, když je zapojovali do bitev (Carey, 2008).

Karolina Dean

Karolina Dean je členem týmu Runaways, teenagerů, kteří utečou z domova poté, co zjistí, že jejich rodiče tvoří tajný zločinecký spolek (Vaughan, 2003). Runaways odhalují tajemství svých rodičů a s nimi i různé své schopnosti, které využívají ve snaze zabránit svým rodičům v páchání

zla. Karolina celý život nosila náramek pro alergiky, ale zjistí, že se jedná o nástroj, který potlačuje její skutečnou podobu – zářný, duhový vzhled, schopnost létat a vysílat něco jako sluneční energii. Karolina marně doufá, že jejich schopnosti jsou mutantského původu a musí přijmout, že ona a její rodiče jsou mimozemšťané. Karolina se kvůli svému původu často cítí v týmu nepatřičně a je to pro ni zdrojem trápení (Vaughan, 2004). Zároveň několikrát naznačí, že to není jediná odlišnost, se kterou se musí vypořádávat. Runaways nakonec porazí své rodiče a jsou umístěni do pěstounské péče. Karolina a další členka týmu, Nico, zorganizují setkání Runaways a znovu utečou. Karolinu Nico přitahuje a pokusí se jí políbit, což Nico šokovaně odmítne.



(Vaughan, 2005)

Vzápětí vedle nich přistane vesmírná loď, ze které vyjde Xavin, mimozemšťan Skrull a oznámí Karolině, že je jejich rodiče zasnoubili již v dětství a jejich sňatek zabrání meziplanetární válce (Vaughan, 2005). Karolina ho odmítne a poprvé před celým týmem oznámí svou sexualitu. Skrullové jsou schopni měnit svou podobu podle libosti a Xavin na toto reaguje tím, že se přemění na atraktivní dívku a slíbí Karolině, že je plně ochoten či ochotna v tomto ohledu plnit její přání. Karolina a Xavin odlétají na příslušnou planetu, ale jejich svatba je přerušena invazí a později se vrací na Zem a Xavin se stává součástí týmu Runaways (Vaughan, 2006).

David Alleyne (Prodigy)

David je mutant, jehož schopností je přijímat znalosti jiných lidí. Zpočátku se snaží tuto schopnost skrýt a tvrdě studovat, aby získával znalosti normální cestou. Je však odhalen a přidává se ke skupině New Mutants (DeFilippis, Weir, 2003). Po událostech Dne M (kdy většina mutantů

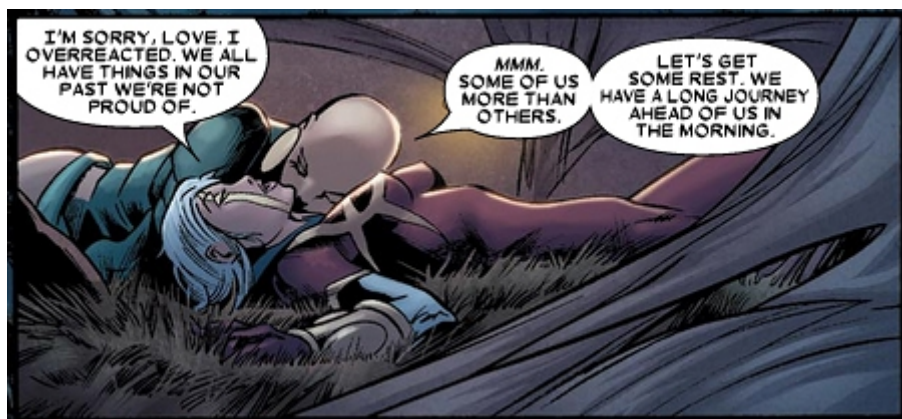
přišla o své schopnosti) začíná pracovat v centru tíšňové linky a využívá tak všechny znalosti, co kdy získal. Zde potká Tommyho Shepherda a jeho prostřednictvím se seznamuje se skupinou Young Avengers (Gillen, 2013). Na krátkou dobu cestuje mezi realitami s Teddy Altmanem, kterého nečekaně políbí. Teddy ho však odmítne, protože je zadaný (Gillen, 2013).

Luna DePaula

Luna pracuje v kavárně, kterou navštěvují některé postavy v *New Mutants vol. 2*. Líbí se jí Dani Moonstar, která jí později představí Karmě, což Karma považuje za trochu urážející (De Fillippis, Weir, 2004).

Phyla-Vell

Phyla-Vell je dcerou původního Captain Mar-Vell (David, 2004). Celý život trénovala, aby mohla následovat ve stopách svého otce a převzít titul Captain Marvel, což se stává poté, co její bratr Genis, který ho v té době používal, podlehne šílenství (David, 2001). Phyla-Vell ho porazí a snaží se ho vyléčit, což se jí podaří a později bojují bok po boku, společně s Moondragon (Heather Douglas), která byla Genisovým spojencem. Moondragon a Phyla-Vell poté navážou vztah (Abnett, Lanning, 2007) a odchází zkoumat vesmír. Vrací se, když je třeba porazit hrozbu Annihilation a Phyla-Vell přijímá titul Quasar (Gage, 2007).



(Abnett, Lanning, 2007)

Během boje proti Annihilation se Heather nezvratitelně promění v draka a Phyla-Vell slibuje, že s ní zůstane. Heather však umírá a Phyla-Vell později uzavře dohodu se Smrtí, aby jí byl navrácen život. Zároveň se stává členkou týmu Guardians of the Galaxy, ale její vztah s ostatními členy týmu je napjatý poté, co se v rámci dohody se Smrtí promění na Martyr, což neovlivní jen její

schopnosti, ale i povahu; stává se agresivnější. Zdá se, že umírá rukou Thanose, ale Moondragon má později vidinu, že může být naživu (Abnett, Lanning, 2010).

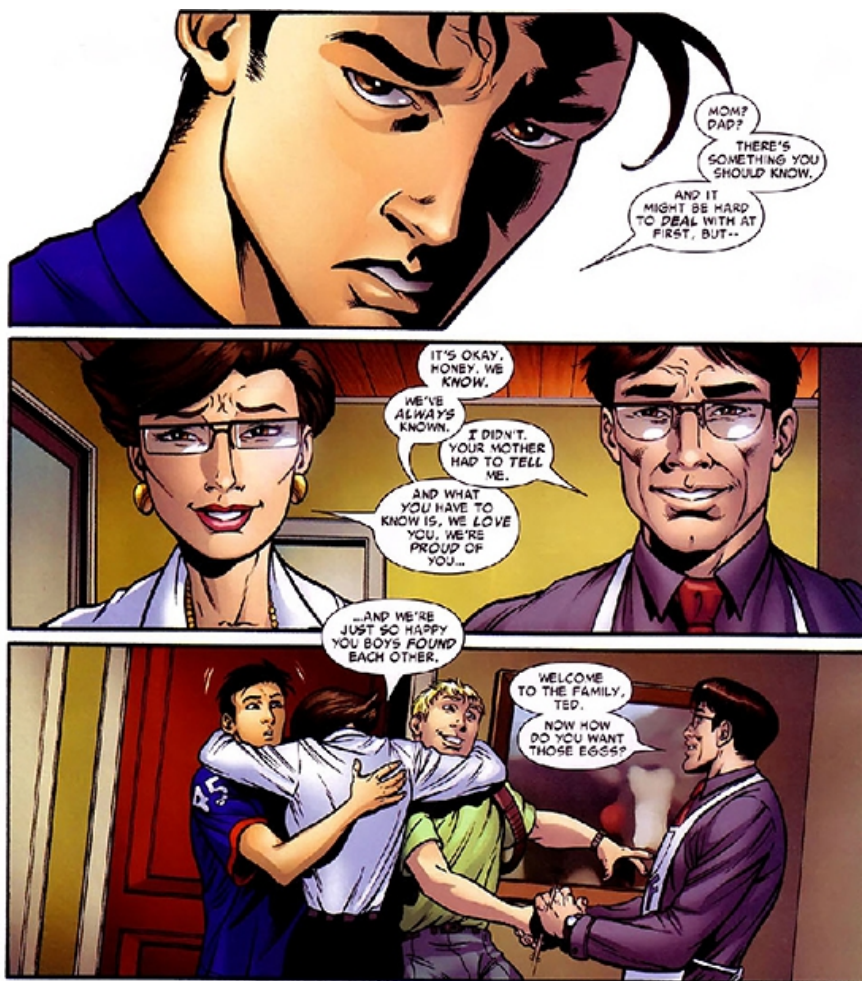
Roxanne Washington (Bling!)

Roxanne se poprvé objevuje v roce čísla *X-Men vol. 2 #171* (Milligan, 2005). Je dcerou dvou známých rapperů, ale oproti jejich očekávání je nenásleduje v hudební kariéře a raději začne navštěvovat Xavierův institut, kde je velmi dobrou studentkou. Roxanne přitahuje jiná studentka jménem Foxx (Milligan, 2005), ale později se ukáže, že to byla celou dobu Mystique a tato zrada je pro Roxanne nepřijatelná (Milligan, 2005).

Billy Kaplan (Wiccan)

Billy je jednou z hlavních postav třídílné série *Young Avengers* o týmu teenagerů s různými schopnostmi, kteří jsou seskupeni pomocí programu, který vyhledá potenciální hrdiny poté, co se rozpadnou Avengers. Billyho schopnosti se zpočátku projevují jako elektrokinetické (což je důvod, proč se stylizuje jako Thor a jeho první superhrdinské jméno je Asgardian), ale postupně rozvíjí magické schopnosti. Schopnost ovládat elektřinu se u Billyho poprvé projevuje poté, co před Avengers Mansion potká Scarlet Witch, která mu zahojí modřinu na obličeji a poradí mu, aby se příště šikanování bránil (Heinberg, 2006). Následující den je Billy opět vystaven verbálnímu i fyzickému útoku ze strany spolužáka a způsobí mu vážné zranění elektrickým šokem (Heinberg, 2006).

Krátce po zformování týmu začne Billy chodit s Teddy Altmanem (Hulkling). Jednou se pokusí prozradit rodičům pravdu o svých schopnostech a o týmu *Young Avengers*, ale ti ho špatně pochopí a myslí si, že jim pouze chce sdělit, že je gay a Teddy je jeho přítel.



(Heinberg, 2005)

Později je Teddy unesen a při jeho záchraně Young Avengers osvobodí i chlapce jménem Tommy Shepherd, který vypadá téměř stejně jako Billy (Heinberg, 2005). Postupně zjišťují, že jsou dvojčata, reinkarnovaní synové Scarlet Witch, která je v tu dobu nezvěstná. Společně jí úspěšně najdou, ale s dočasnou amnézií a jako snoubenku Doctora Von Dooma. Von Doom se pokouší využít magické schopnosti Scarlet Witch i Billyho a v boji, který následuje, umírá Cassie Lang, členka týmu Young Avengers (Heinberg, 2012). Tým se poté rozpadá a Billy upadá do deprese, způsobené Cassiinou smrtí a pravděpodobně i post-traumatickým stresem ze všech nebezpečných situací, ve kterých se Young Avengers ocitli (Heinberg, 2012). Teddy úspěšně vytrhne Billyho z letargie, když ho ujistí o pevnosti jejich vztahu.



(Heinberg, 2012)

Billy nadále odmítá používat své schopnosti a být superhrdinou, což způsobí konflikt s Teddym, který tajně chodí v noci ven ochraňovat občany. Po konverzaci o tomto si Billy uvědomí, že by mohl Teddymu díky svým magickým schopnostem vylepšit život a prohledává alternativní reality, dokud nenajde Teddyho zemřelou matku a přivede ji zpět. Nejedná se ale o skutečnou paní Altmanovou, ale parazita z jiné dimenze, který je schopen ovládat všechny dospělé a snaží se zničit celou realitu, ve které Billy a Teddy žijí (Gillen, 2013). To vede k znovuzaložení Young Avengers, nicméně s několika změnami v obsazení. Billy se potýká s vážnou depresí i myšlenkami na sebevraždu (Gillen, 2013). Kromě toho je jeho vztah s Teddym narušen poté, co Loki oběma naznačí, že Billyho schopnosti měnit realitu mohly způsobit Teddyho zájem (nebo i celou existenci) o Billyho (Gillen, 2013). Poté, co zvítězí nad parazitem, se k sobě Billy a Teddy vrátí a Billy odmítne myšlenku, že nějak magicky ovlivnil Teddyho existenci s tím, že by si nikdy nedokázal představit tak perfektní lásku (Gillen, 2014).

Teddy Altman (Hulkling)

Teddy je také jednou z hlavních postav série Young Avengers. Vyrůstá s matkou v New Yorku, ale později jako člen Young Avengers zjistí, že je napůl Skrull a napůl Kree (mimozemské rasy) a jeho otcem je známý Captain Marvel (Mar-Vell). Do té doby považuje své schopnosti, mezi něž patří především schopnost měnit tvar a vzhled těla, za mutantské. Na střední škole se je snaží využívat k získání přátel, dokud si neuvědomí, že se jedná o špatné lidi (Heinberg, 2006). Jako člen Young Avengers začne chodit s Billy Kaplanem (Heinberg, 2005).

Teddy se musí vyrovnat se svým mimozemským původem, zejména protože o něj mezi Kree a Skrully vypukne boj a Teddy sotva unikne, aby mohl zůstat na Zemi. Během tohoto konfliktu však zemře jeho matka poté, co je odhalen její Skrull původ (Heinberg, 2005). Později se Teddymu podaří kontaktovat svého otce, Mar-Vella a vedou spolu rozhovor (Reed, 2008). Při invazi Skrullů na Zem se Teddy pokouší, aby přiluštní Skrull královské linie, promluvit s vůdci, ale je okamžitě odmítnut a odveden na popravu, odkud je osvobozen s pomocí skupiny Runaways (Yost, 2008). Po rozpadnutí skupiny Young Avengers Teddy tajně v noci odchází ochraňovat lidi na ulicích, což vede k hádce s Billym a následnému objevení se parazita ve formě Teddyho matky, kterou se Billy pokusí oživit. Jak již bylo zmíněno, v průběhu boje proti tomuto parazitovi Loki, nový člen týmu, naznačuje své pochyby o skutečnosti Billyho a Teddyho vztahu (Gillen, 2013). Teddy na krátkou dobu opouští tým ve snaze si ověřit, jestli to může být pravda. Je výrazně překvapen, když ho jiný člen týmu, David Alleyne, nečekaně políbí. Teddy ho odmítne; stále miluje Billyho (Gillen, 2013).

Curtis Doyle (Freedom Ring)

Curtis Doyle se objevuje v Marvel Team-Up vol. 3 #20 (Kirkman, 2006). Sám nemá žádné zvláštní schopnosti, ale najde magický prsten, který plní vše, co si jeho nositel přeje. Curtis se pokouší být úspěšným superhrdinou, ale je velmi nezkušený v boji a nakonec umírá (Kirkman, 2006).

Josie Hart

Josie Hart je vědkyně zaměstnaná u skupiny Think Tank (Carey, 2006). Celá skupina je unesena a držena v podzemí ve starověkém městě, dokud je nezachrání Fantastic Four. Think Tank skupina se však mezitím rozhodne zůstat v podzemí kvůli etickým rozporům s americkou vládou. Josie velmi přitahuje členka Fantastic Four Sue Storm (Carey, 2008).

Akihiro (Daken)

Akihiro je syn Wolverina, který vyrůstal v Japonsku u náhradní rodiny, protože jeho otec nevěděl o jeho existenci a jeho matka byla zavražděna (Way, 2008). Jako dospělý zabije své adoptivní rodiče a hledá Wolverina; jeho metody jsou kruté a nezáleží mu příliš na lidských životech (Way, 2007). Mezi Dakenovy schopnosti patří velká odolnost a síla, ale také schopnost vydávat feromony, pomocí nichž může částečně ovládat jiné lidi, což často využívá pro své potřeby a to bez ohledu na gender svého cíle (Liu, Way, 2010).

Alana Jobson (Jackpot)

Alana Jobson odkoupila jméno Jackpot a licenci pro provozování superschopností od původní Jackpot Sary Ehret, která měla vrozené schopnosti, ale chtěla se věnovat rodině. Alana si svojí sílu a schopnosti navodila nebezpečnou kombinací drog, včetně hormonu mutantského růstu (Slott, 2008). Alanu Sara přitahuje, ale nikdy jí to neprozradí (Reed, 2009).

Jonas Graymalkin

Jonas Gramalkin se narodil na konci 18. stol. V šestnácti letech ho jeho otec přistihl ve stodole s jiným chlapcem a ubil ho zdánlivě k smrti. Jonas byl však pouze v bezvědomí a probudil se zakopán pod zem, což aktivovalo jeho mutantské schopnosti. Teprve v 21. stol. při narušení struktury země v okolí jeho hrobu se dostal ven (Carey, 2009). Má nadlidskou sílu i odolnost a je schopen vidět v úplné tmě. Trpí post-traumatickým stresem v důsledku strávení většiny svého života pod zemí a navíc má stále potíže srovnat se se svou identitou (Guggenheim, 2008).

Peter Boyer

Peter Boyer je jedním z vědců umístěných na vesmírné stanici Icarus One, kde je společně se svými kolegy vystaven záření, které jim dá superschopnosti. Je zmíněno, že jeho rodiče výrazně nesouhlasili s tím, že jejich syn je gay (Chaykin, 2008).

Brandon Sharpe (Striker)

Brandon se už jako velmi mladý stal hercem, k čemuž ho přiměla jeho matka. Brandon se po krátké době snažil uniknout jak slávě, tak svému manažerovi, který se pokoušel ho zneužít. Brandon ho vážně zranil, když se poprvé projevil jeho elektrokinetické schopnosti (Gage, 2010). Brandon krátce využívá své schopnosti v show jako např. Monster Truck a později ve službách Normana Osborna než vstupuje do Avengers Academy. Zde po dlouhou dobu předsítá zvýšený zájem o dívky, dokud jedné soukromě nepřizná, že je gay a pouze se snažil toto kompenzovat

(Gage, 2012). Jeho upřímnost je však brzy nahrazena snahou o senzaci a svolá tiskovou konferenci, kde svou sexualitu oznámí a zdánlivě mu záleží pouze na medializace a nikoliv na reflektování své identity (Gage, 2012).

Julie Powers (Lightspeed)

Julie pochází z rodiny Power, kde všichni členové mají nějaké schopnosti, a proto občas touží po normálním životě (Brigman, Simonson, 1984). Vstupuje do Avengers Academy a v rozhovoru s Brandonem Sharpem o jeho sexualitě mluví o tom, že ji příliš nezajímá gender, ale spíše samotná osoba, čímž se označuje za pansexuální (Gage, 2012).

Victoria Hand

Victoria Hand se pohybovala na různých významných pozicích v institucích jako SHIELD a HAMMER. Je velmi zkušená a schopná v politice a má výborné rétorické schopnosti. Před vzestupem své kariéry pracovala jako účetní v instituci SHIELD a byla ve vztahu s agentkou jménem Isabelle. Victoria se rozhodla poslat dopis řediteli SHIELDu Nicku Furymu o záležitosti, kterou podle Victorie Fury řešil zcela špatně. Isabella se jí snaží od tohoto odradit, ale Victoria přesto dopis pošle, což vede k jejímu přesunutí do jiného města a jejich vztah se rozpadá (Bendis, 2010).

America Chavez

America vyrůstala se svými matkami v paralelní dimenzi, kde získala své schopnosti (hlavně velkou sílu), ale později utekla a cestovala různými světy jako Miss America (Casey, 2011). V jednom ze světů ji osloví Loki a snaží se ji přimět, aby zabila Billyho Kaplana, údajně pro dobro všech dimenzí. America ho ale místo toho začne ochraňovat a brzy se přidává k týmu Young Avengers (Gillen, 2013). V konverzaci se členy týmu o jejich romantických zkušenostech o sobě řekne, že je „kliše“, protože zkusila jednou jít na schůzku s chlapcem, ale velmi rychle díky tomu zjistila, že má zájem o dívky (Gillen, 2014).

Max Modell a Hector Baez

Max Modell je vlastníkem Horizon Labs a je šéf Petera Parkera. Jeho partner Hector Baez je CEO této společnosti (Slott, 2012).

Donald Meland

Donald Meland je doktor, který pomáhal Kainu Parkerovi (Scarlet Spider) s péčí o dívku,

kterou zachránil (Yost, 2012). Později se ocitá v ohrožení od nájemného vraha, který má pomstít dceru a manželku vlivného politika, které zemřely při Melandově operaci (Yost, 2012). Donald je vážně zraněn poté, co ho unese Kraven the Hunter a snaží se přilákat Kaina do pasti. Jeho manžel je policista Wally Layton (Yost, 2012).

Wally Layton

Wally Layton je policista, manžel doktora Donalda Melanda. Je podporovatelem Scarlet Spidera (Yost, 2012).

Frank Cortez (Captain Flame)

Frank Cortez byl členem jednotky Crazy Sues za druhé světové války (Jenkins, 2011). Jeho schopností je absorbovat oheň a výbuchy a tuto energii vypouštět zpět. Frank je prezentován jako velmi introvertní člověk, který se špatně vyrovnává s důsledky svých schopností, protože dokáže způsobit velké škody a zabít mnoho lidí. Navíc ve chvíli, kdy přijímá a vysílá oheň, není zcela sám sebou a bojí se, že může podlehnout a přestat se ovládat. Ostatní členové jeho týmu se ho trochu obávají a považují ho za podivína, ale výrazně spoléhají na jeho pomoc při boji. K týmu Crazy Sues se později přidá Perry Web, který si říká American Ace. Perry Franka osloví a po chvíli spolu odcházejí. S jistým podezřením je následuje Albert Jones a zahlédne je v postranní uličce při polibku.



(Jenkins, 2011)

Později dojde ke konfliktu mezi Perrym a Frankem, když Perry neúčastně zmíní, že je ženatý. Albert Jones má potíže vyrovnat se s tím, co o Frankovi zjistil a vede o tom rozhovor s dalším členem týmu, který ho prosí, aby, pokud k takové situaci dojde, Franka nezradil. Podotýká, že je možné, že Albert, jako jediný černoch v bílé jednotce může toužit po tom nebýt na tzv. nejnižší příčce, což by zajistil tím, že by odhalil Frankovu sexualitu. Později během boje však Frank odmítá vstoupit do palby a použít své schopnosti. Albert ví, že pokud Franka nepřesvědčí, jejich tým zahyne, a tak Frankovi sdělí, že pokud nepůjde do boje, všem prozradí jeho sexualitu (Jenkins, 2011). Frank tomuto nátlaku podléhá a je možné, že během tohoto boje umírá, což ale není nikdy plně vysvětleno, protože *All-Winners Squad* komiks byl zrušen a plánované díly nevyšly.

Perry Webb

Perry Webb je pilot, který se přidává k jednotce Crazy Sues za druhé světové války (Jenkins, 2001). Během oslavy v restauraci oslaví Franka Corteze a navážou vztah.

Marcus Roston

Marcus Roston je hollywoodský herec a drogový dealer, který rozšiřuje drogy mezi hereckou smetánkou (Williams, 2011). Dá se snažit přijít na zdroj, ze kterého drogy pochází, a naváže sexuální vztah s Marcusem, který ale není tím, čím se zdá – pravděpodobně je přímo výrobcem drog a navíc je možné, že má nějaké schopnosti, které využívá k vraždění.

Annabelle Riggs

Annabelle je archeoložka v komiksu *Fearless Defenders* (Bunn, 2013). Při práci s Misty Knight objeví sošku, která probudí celé vikingské pohřebiště z mrtvých. Na pomoc jim přijde Valkyrie (Brunnhilde) a postupně s několika dalšími pozemskými hrdinkami utvoří tým *Fearless Defenders*. Annabelle Brunnhilda velmi přitahuje a ta její city částečně opětuje. Jejich vztah je však zcela změněn, když Brunnhildu posedne berserk a probodne Annabelle mečem. Ve snaze napravit svoji chybu se Brunnhilda pokusí přivést Annabelle z mrtvých. Obě dvě potom sdílejí jedno tělo a střídají se v existenci jako Valkyrie nebo jako Annabelle (Bunn, 2013).

Cullen Bloodstone

Cullen se poprvé objevuje v čísle *Avengers Arena #1* (Hopeless, 2013). Je členem známé rodiny lovců nestvůr. Odchází do Braddock Academy poté, co získá schopnost přeměnit se v létající nestvůru. Zde je zjevně přitahován spolužákem Aidenem (Hopeless, 2013).

Benjamin Deeds

Benjamin se poprvé objevuje v čísle *All-New X-Men #3* v roce 2013. Jeho schopností je změna vzhledu a hlasu tak, že blízce kopíruje osobu, ke které stojí fyzicky nejbližší a navíc vydává nějakou chemickou látku, která vyvolává přízeň a důvěru. Poté, co se jeho schopnosti projeví na veřejnosti, ho osloví skupina X-Men, ke kterým se následně přidá, ale získá víru ve své vlastní schopnosti a užitečnost až poté, co ho úspěšně trénuje Emma Frost. Součástí tohoto tréninku je okouzlování a flirtování s množstvím lidí, což se Benjamin snaží zpočátku odmítnout a sdělí Emmě, že je gay, která na to reaguje slovy, že to nemá s jeho tréninkem nic společného.

Ren Kimura

Ren se poprvé objevuje ve *Fearless Defenders #10* (Bunn, 2013). Je výborná, zapálená tanečnice, která je vystavená aerosolu, který vyvolává mutantské schopnosti. Získá ostré, žiletkové drápy na ruku a přidává se k *Fearless Defenders*. Při návštěvě Amazonek sdílí stan s Annabelle,

kde se políbí a navážou vztah.



(Bunn, 2013)

Marcus a Finch

Marcus a Finch jsou vedlejší postavy v *Hawkeye vol. 4* a poprvé se objevují v roce 2014 v čísle 14. Jsou sousedé Kate Bishop, která jim pomůže odhalit zloděje, který ukradl zásilku orchidejí, které měli mít na svatbě. Kate orchideje najde a Marcus a Finch se úspěšně vezmou.

Analytická část

5.1 Typologie

Po zmapování biografí postav, které splnily určená kritéria výběru, je možné spatřit určité podobnosti nebo struktury v jejich zobrazení a zejména v událostech, situacích, vztazích a pocitech, které tvoří jejich příběhy. Základním předpokladem je, že každá postava a její příběh vzniká pod rukou autora a umělce, kteří se zodpovídají šéfredaktorovi, jehož úkolem je kontrolovat kvalitu a vhodnost tvořených komiksů. Mezi kontrolní prvky, které šéfredaktor, a tím předběžně i autoři a umělci, musí reflektovat je buď oficiální komiksový kodex anebo, po roce 2001 v případě společnosti Marvel, vnitřní směrnice. To je však pouze formální stránka věci; mnohem zásadnější je to, že každý jednotlivec, který tvoří postavy nebo je alespoň přejímá do své péče a na papíře rozvíjí jejich životy, existuje v rámci sociokulturního prostředí, které se v každou danou dobu vyznačuje myšlenkovým a hodnotovým diskurzem. Skrze komiks tak probíhá komunikace mezi autory, editory a čtenáři. Identifikace zmíněných podobností postav by tak měla vést k vytvoření určité typologie, která umožní vhléd do sociálního kontextu vnímání sexuálních menšin.

5.1.1 Agresivita žen

Jedním způsobem zobrazování bisexuálních žen a lesbiček je vykreslení silné ženy, která je většinou zápornou postavou, a která má silně negativní vztah k mužům, občas vyvolaný tragickou zkušeností, jindy zdánlivě neopodstatněný. U této skupiny postav málokdy nalézáme zobrazení skutečných vztahů mezi dvěma ženami, ale často je jejich sexualita zobrazená pouze jako vymezení se vůči nabídce ze strany nějakého muže. S tím se váže typicky maskulinní zobrazení těchto postav. Příkladem tohoto typu je Katrina Van Horn (Man-Killer), která je v komiksech sedmdesátých let obrazem militantní feministky, která je velmi agresivní a nenávistná vůči mužům. V devadesátých letech je její zobrazení o něco mírnější, např. je schopná navázat přátelství s muži, ale nadále se k většině mužů chová s opovržením a ve chvíli, kdy o ní člen Thunderbolts Atlas vysloví jistý zájem, reaguje s posměchem a naznačí, že její zájmy leží jinde. Katrinina fyziologie je kreslena jako velmi silná, výrazná a do značné míry mužná (toto kritérium vzniká komparací k mužům zobrazeným ve stejném čísle), jak vidíme v následující příloze.



(Nicieza, 2000)

Při porovnání Katriny a Atlase nacházíme rozdíly v jejich nakreslení pouze u obočí a rtů. Katrina má rtěnku a její obočí je upravené, jinak jsou si až překvapivě podobní. Zdá se, že Katrinina sexualita spočívá zejména ve vyhranění se vůči mužům. Podobně zachycená je i Catastrophe Jen v sérii Rawhide Kid.

Jiným příkladem problematického zachycení vztahu ne-heterosexuálních žen vůči mužům jsou případy, kdy ženy sice mají vztahy s muži, ale tyto nejsou upřímné nebo romantické. Sybil Dvorak využije muže k odcestování do Spojených států, získá jeho bohatství a tím i svobodu k činění vlastních rozhodnutí a následování svých tužeb bez jakékoliv kontroly. Její chování je ale symbolicky potrestáno, když ji Thunderbolts požádají, aby z týmu odešla.

5.1.2 Neštěstí

Významným typem postav, který zahrnuje obě pohlaví a různé sexuální orientace, jsou

postavy, kterým se přihodí neštěstí či projdou nějakou tragédií, která se určitým způsobem týká těla, sexu nebo sexuality. Jedná se o únosy a smrt milovaných (tedy osoby stejného pohlaví, se kterou je postava ve vztahu), o šikanování nebo týrání kvůli sexualitě (ze strany např. spolužáků anebo rodičů), případně sexuální obtěžování nebo násilí.

Arnold Astrovik týrá svého syna pro jeho „jinakost“, tedy mutantské schopnosti, stejně jako jeho vlastní otec ho týral pro „jinakost“ jeho homosexuality, dluhy Arnioho Rotha jsou potrestány únosem jeho přítele Michaela, Northstarův mentor z mládí umírá při jejich prvním setkání po mnoha letech. Christian Frost je vyděděn a následně poslán do psychiatrické léčebny svým otcem kvůli svému vztahu s jiným mužem. V roce 2012 nicméně je Northstarův přítel Kyle unesen, ale Northstar ho úspěšně zachrání a tato situaci pak vyústí ve svatbu, což považuji za znak vývoje a odmítnutí popsané tendence spojovat pouze tragédie se vztahy osob stejného pohlaví.

Konceptem, který opakovaně nalézáme, je vypuknutí schopností v odpovědi na situaci spojenou s násilím sexuální nebo nenávistné povahy. Mutantské schopnosti Jonase Graymalkina se projeví poté, co je pohřben zaživa svým otcem, který se ho pokusí zabít za jeho styk s jiným chlapcem. Brandon Sharpe poprvé použije svojí elektrokinetickou schopnost, když se ho pokusí zneužít jeho manažer, Billy Kaplan zase vyšle elektřinu proti spolužákovi, který ho šikanuje pro jeho sexualitu.

Amy Chen a Xi'an Coy Manh (Karma) jsou jediné dvě lesbičky (případně bisexuální, v případě Amy) asijského původu a obě byly v mládí vystaveny sexuálnímu násilí, ke kterému navíc nedošlo na americké půdě, což má rasistické konotace.

5.1.3 Coming-out

Opakovaně se v komiksech objevují postavy, zejména teenageři, jejichž příběhy obsahují prvky *coming-outu* a *coming-of-age*. To je často doprovázeno pocity viny, nejistotou a zmatením. Autoři využívají možností superhrdinského žánru k tomu, aby spojili potýkání se mladé postavy se sexualitou a nově nalezenými schopnostmi. Tuto dvojakost jasně vyjadřuje např. Bloke v okamžiku své smrti, kdy říká „alespoň budete mít na starosti o jednoho mého druhu méně“¹⁶ (Milligan, 2001). V textu je úmyslně nejasné, jestli Bloke hovoří o svých mutantských schopnostech anebo o tom, že je gay, ale čtenář si snadno uvědomí, že většina přátel, kteří Blokea v danou chvíli obklopují, jsou sami mutanti a jeho výrok dává větší smysl s ohledem na jeho sexualitu. V tomto případě se tedy jedná o případ projevení lítosti nad vlastní identitou a z hodnotícího hlediska se jedná o negativní obraz.

16 Anyway... one less of **my kind** to worry about, right?

Mnohem hlubšího, více empatického zacházení se dostává Karolině Dean. Karolina se dozví, že je mimozemského původu a neustále očekává, že se kvůli tomu její přátelé proti ní obrátí zády. Zároveň ji čím dál více přitahuje její kamarádka Nico. Karolina se tak, ze svého pohledu, ocitá na okraji celé skupiny a ani její příjemná, optimistická povaha nezabrání velkému smutku a stresu, které jí toto přináší. Záhy je ale Karolině umožněno nejen cestovat vesmírem a prohlédnout si planetu, ze které pochází, ale i blíže porozumět svým tužbám díky snoubenci či snoubence Xavin. Karolina se vyrovnává jak se svým původem, tak se svojí orientací a je schopná např. flirtovat či navazovat vztahy.

Zejména v novějších komiksech se ale objevují postavy, jejichž *coming-out* je buď nenápadný anebo ho alespoň nedoprovází žádné nepříjemnosti. Existence těchto postav a šťastnějších okolnosti jejich životů směřuje k pestřejší reprezentaci. Heidi Sladkin hledá přítelkyni na internetové seznamce, a když později naváže vztah s Evou, jediný problém, kterému čelí, je Evin mimozemský původ. Phat a Vivisector mají krátký vztah, jehož konec nenaruší jejich existující přátelství. Podobně pozitivní zprávu s sebou nese i mutant Anole, který pochází z malého města, ve kterém byl plně přijímán (a vlastně i ochraňován) jako mutant i jako gay. Během svého pobytu v Xavierově institutu se neseťkává s žádnou předpojatostí, mezi jeho spolužáky je obecně známo, že je gay.



(Kyle, Yost, 2007)

Diskuze na toto téma si drží jistou atmosféru nadsázky nebo škádlení, ale obecně nenalezneme žádné negativní reakce. V jiné scéně Victor hraje frisbee s dvěma chlapci, mezi nimiž následně proběhne konverzace, kterou je možno vykládat jako příklad sociální kontroly homofobie.



(DeFillipis, Weir, 2004)

5.1.4 Dospělost a jistota

Podobnou kvalitu jako příběhy teenagerů a mladých lidí, kteří úspěšně projdou mezníky dospívání, mají i uceleně vykreslené vztahy dospělých, které se začaly objevovat po roce 2001, kdy Marvel ukončil svůj závazek s CCA. Svatba Jean-Paul Beubiera a Kyla je nepřehlédnutelnou událostí v komiksech – ceremonie je zachycena na obálce i v celém obsahu daného dílu. Vztah Phyly-Vell a Moondragon je zase stálou linií protkanou mezi typicky dobrodružným vyprávěním. Série Fearless Defenders potom empaticky zachycuje zejména události v životě a kariéře archeoložky Annabelle Riggs a jejího vztahu nejprve s Valkyrie a později s Ren.

5.1.5 Young Avengers

V dubnu roku 2014 obdržel komiks Young Avengers (vol 2) cenu GLAAD za přínos do komiksového média (Townsend, 2014). Cena GLAAD je udělována za spravedlivé, hodnověrné a zahrnující zobrazování LGBT postav v kvalitních a originálních dílech. Autor Kieron Gillen převzal psaní příběhů tohoto mladého týmu v roce 2013, poté, co je Allan Heinberg úspěšně představil a provedl dvěma dějovými liniemi v letech 2005 a 2012. Allan Heinberg vytvořil tým, jehož klíčovými členy byli Billy Kaplan a Teddy Altman, jejichž vztah byl stálým, nekomplikovaným

přínosem k přitažlivosti tohoto nového komiksu o teenagerech, kteří se snaží být superhrdiny a o všech problémech, které toto přináší. Gillen postoupil ještě dále. Částečně změnil složení týmu a skrze hlavní děj dále řešil otázky dospívání a identity. Billy a Teddy projdou krizí vztahu, kterou však nakonec společně vyřeší, David Alleyne dostane možnost prozkoumat svoji bisexualitu, Miss America a Kate Bishop krátce flirtují a mimozemšťan Kree Noh-Varr poznamená, že Kree rád vše vyzkouší, než zjistí, co jim vyhovuje, zatímco severský bůh Loki vysvětlí, že v Asgardu neexistuje nic jako sexuální identita, pouze sexuální akty (implikací zde je, že tyto probíhají volně).



(Gillen, 2014)

Přínos a inovace komiksu Young Avengers spočívá právě v této různorodosti identit a zejména ve zcela přirozené interakci všech postav. Bohatá reprezentace je cíl, ke kterému je každý krok důležitý, ale pouhý nárůst počtu LGBT postav, které jsou izolovány v rámci svého příběhu není dostatečný k dalšímu vývoji a naopak nenucený průzkum dospívání skupiny mladých lidí, kteří mají možnost reflektovat svoji sexualitu, k němu přispívá.

5.1.6 Konceptuální potenciál superhrdinských komiksů

Fantazijní literární žánry nabízejí prostor k vykreslení situací a světů, jejichž zjednodušené

struktury umožňují dotknout se skutečných problémů pomocí podobností či paralel. V komiksech Marvel je významným prvkem, který vyvstává jako příklad této strategie koncept mutantů. Mutanti jsou lidé s genetickými vlastnostmi, které jim dávají různé netypické schopnosti a vzhled. Koncept mutantů byl představen již v roce 1963 Stanem Lee v komiksu X-Men #1. Příběhy o mutantech, ať už se jedná o týmy jako X-Men nebo jednotlivé hrdiny, tvoří velkou část komiksů Marvel. Jedná se o často marginalizovanou skupinu, která stojí v opozici vůči zbytku lidstva. Jsou „jiní“ a mohou být i nebezpeční. Tento literární koncept je metaforou vůči jiným utlačovaným skupinám. Nenávist a násilí směřované na mutanty je zrcadlem rasové nesnášenlivosti, homofobie a obecně nenávistných činů. Komiksy však procházejí neustálou změnou směrem k větší společenské relevanci a místo metafor se objevují explicitně vyslovená témata relevantní k sociokulturní situaci. Mutanti se pak často stávají nositeli těchto témat jako jakéhosi dědictví jejich původního významu.

5.1.6 Ze stránek komiksu na filmové plátno

Mnohé existující komiksové postavy byly představeny i na televizním a filmovém plátně, ale v podstatě žádná diverzita, kterou můžeme najít v komiksech samotných, zejména v bezprostřední minulosti, se s nimi nepřenesla. Mystique jakožto jedna z nejznámějších, nejrozšířenějších postav ve světě X-Men i celém Marvel světě je ve filmech X-Men prezentována jako heterosexuální; projevuje zájem o několik různých mužů, ale o žádnou ženu (Singer, Vaughn, 2011). Navíc jedna ze dvou hereček, která ji hraje, Jennifer Lawrence, při rozhovoru prohlásila, že Mystique za bisexuální nepovažuje. To sice nemá příliš vliv na obsah komiksů samotných, zejména protože Mystique se v nich objevuje již po desetiletí, ale vnáší to světlo do způsobu, jakým filmoví tvůrci zacházejí s interpretací komiksových postav, které se mají stát filmovými postavami. Součástí mediálních kampaní spojených s komiksovými filmy je totiž často vyjádření herců o tom, jak pro co nejpravdivější zachycení své postavy o nich čtou mnoho komiksů.

V roce 2015 vyjde film Guardians of the Galaxy, ve kterém se neobjeví ani Phyla-Vell, ani Moondragon, přestože v komiksech jsou významnými členy týmu (Guardians of the Galaxy, 2013).

Victoria Hand se objevila v novém seriálu ABC Agents of SHIELD jako jedna z mála postav seriálu, které byly skutečně převzaty z komiksu a nikoliv vytvořeny pouze pro potřeby seriálu. Její zápletka neobsahovala žádnou osobní stránku a její sexualita zůstala zcela nezobrazená a v sedmáctém díle první sezóny umírá (Misiano, Tacharoen, 2014).

Závěr

V této práci jsem představila vznik a vývoj komiksů ve Spojených státech se zaměřením na procesy tvorby děl a na změny společenské situace, která vedla k proměňujícímu se statutu komiksového média. Pro přesné určení společenského kontextu jsem následně shrnula vývoj LGBT hnutí a aktivismu ve stejném časovém období a jejich úspěchy na politické i společenské rovině. Tato dvě odlišná témata se setkávají při zkoumání mediální reprezentace sexuálních menšin, konkrétně reprezentace, kterou můžeme nalézt v komiksu. Prvním cílem této práce tedy bylo pochopit zákonitosti komiksového média v rámci jeho sociokulturního kontextu.

Hlavním cílem práce bylo sesbírat veškeré příběhy LGBT postav objevujících se na stránkách amerického komiksu Marvel a následně pomocí nástrojů sémiotické analýzy nalézt zákonitosti, jimiž se jejich tvorba a zobrazování řídí. Aplikováním zadaných teoretických poznatků na získaný materiál jsem zjistila, že je možné identifikovat několik kvalitativních typů postav, mezi kterými existují narativní podobnosti, avšak není možné do těchto kategorií zařadit každou jednu postavu, protože mnoho z nich se vyznačuje unikátními prvky. Z hodnotového pohledu se jedná o pozitivní zjištění, protože jedním z obecných požadavků na správnou mediální reprezentaci menšin je právě diverzita a bohatost příběhových linií a charakterů postav. Zároveň je možné vidět zvyšující se tendenci autorů a editorů komiksů Marvel zahrnovat do příběhů postavy s různými sexualitami a identitami, což je umožněno odpoutáním se společností Marvel od omezujícího komiksového kodexu a zavedením liberálních vnitřních směrnic. V mnoha aspektech společenského života ve Spojených státech došlo k významným krokům směřujícím ke svobodě jednotlivců bez ohledu na jejich identitu, a stejně tak komiksy Marvel přinášejí pozitivní inovace v tvorbě a zobrazování menšinových postav.

Seznam použité literatury

- A Crime Against American Children. (1909). *Ladies' Home Journal*(312).
- Arthur, R. (2001). How the Comics are Made. In: *Fawcett companion: the best of Fawcett Collectors of America*. (pp. 20-23). Raleigh: TwoMorrows Pub.
- Beaty, B. (2005). *Fredric Wertham and the critique of mass culture*. (238 p.) Jackson: University Press of Mississippi.
- Beemyn, G., & Eliason, M. (1996). *Queer studies: a lesbian, gay, bisexual and transgender anthology*. (318 p.) New York: New York University Press.
- Benton, M. (1989). *The comic book in America: an illustrated history*. (207 p.) Dallas: Taylor Pub.
- Braun, S. (1971). Shazam! Here Comes Captain Relevant. *New York Times*(2. května).
- Bronski, M. (2011). *A queer history of the United States*. (287 p.) Boston: Beacon Press.
- Cohn, N. (2013). *The visual language of comics: introduction to the structure and cognition of sequential images* [Kindle DX version]. Retrieved from: Amazon.com
- Daniels, L. (1991). *Marvel: five fabulous decades of the world's greatest comics*. (287 p.) New York: H.N. Abrams.
- Decker, D. (1987). The Strange Case of Dr. Wertham. *Amazing Heroes*(123).
- Duncan, R., & Smith, M. (2009). *The power of comics: history, form and culture*. (346 p.) New York: Continuum.
- Eaklor, V. (2011). *Queer America: a people's GLBT history of the United States*. (274 p.) New York: New Press.
- Eisner, W. (1991). Future Shlock. *The Comics Journal*(146).
- Eisner, W. (2001). *Will Eisner's shop talk*. (335 p.) Milwaukee: Dark Horse Comics.
- Feiffer, J. (2003). *The great comic book heroes*. (80 p.) Seattle: Fantagraphics Books.
- Freedom To Marry - States*. (2013). Retrieved from: <http://www.freedomtomarry.org/states/>
- Fuss, D. (1989). *Essentially speaking: feminism, nature*. (144 p.) New York: Routledge.
- Gauntlett, D. (2008). *Media, gender and identity: an introduction*. (317 p.) New York: Routledge.
- Greenhouse, L. (2003). The Supreme Court: Homosexual Rights; Justices, 6-3, Legalize Gay Sexual Conduct In Sweeping Reversal Of Court's '86 Ruling. *The New York Times*(27. června).

- Gross, L. (2001). *Up from invisibility: lesbians, gay men, and the media in America*. (295 p.) New York: Columbia University Press.
- Guardians of the Galaxy*. (2013). Internet Movie Database. Retrieved from: http://www.imdb.com/title/tt2015381/?ref_=nv_sr_1
- Hajdu, D. (2009). *The ten-cent plague: the great comic-book scare and how it changed America*. New York: Picador.
- Hersey, H. (1974). *Pulpwood editor: the fabulous world of the thriller magazines revealed by a veteran editor and publisher*. (301 p.) Westport: Greenwood Press.
- Hodge, B., & Kress, G. (1988). *Social semiotics*. (285 p.) Ithaca: Cornell University Press.
- Howe, S. (2012). *Marvel Comics: the untold story*. (85 p.) New York: Harper.
- Jagose, A. (1996). *Queer theory: an introduction*. (153 p.) New York: New York University Press.
- Jeffreys, S. (2003). *Unpacking queer politics: a lesbian feminist perspective*. (189 p.) Malden: Polity Press in association with Blackwell Pub.
- Lee, S. (1963). X-Men. *X-Men*. 1, 1-19.
- Lopes, P. (2009). *Demanding respect: the evolution of the American comic book*. (232 p.) Philadelphia, PA: Temple Univ. Press.
- Lupoff, R., & Thompson, D. (1970). *All in color for a dime*. (263 p.) New Rochelle: Arlington House.
- Misiano, V. (Director), & Tacharoen, M. (Writer) (2014). Turn Turn Turn [epizoda TV seriálu]. In J. Whedon (producent), *Agents of S.H.I.E.L.D.* Burbank: ABC Studios.
- Mirzoeff, N. (2009). *An introduction to visual culture*. (321 s.) London: Routledge.
- Nyberg, A. (1998). *Seal of approval: the history of the comics code*. (208 p.) Jackson: University Press of Mississippi.
- Rom, W., & Markowitz, S. (2007). *Environmental and occupational medicine*. (1884 p.) Philadelphia: Wolters Kluwer/Lippincott Williams.
- Ruby, J. (1996). Visual Anthropology. In: Levinson, D., & Ember, M. *Encyclopedia of Cultural Anthropology*. (pp. 1345-1351). New York: Henry Holt and Company.
- Singer, B. (Producer), & Vaughn, M. (Director). (2011). *X-Men: First Class*. United States: 20th Century Fox.

- Stolberg, S. (2010). Obama Signs Away 'Don't Ask, Don't Tell'. *The New York Times*(22. prosince).
- Thompson, L. (1941). Not So Comic. *Atlantic Monthly*(105).
- Townsend, M. (2014). Laverne Cox, Jennifer Lopez, Norman Lear, 'The Fosters,' 'Bridegroom,' 'Call Me Kuchu' among GLAAD Media Award recipients in Los Angeles. *GLAAD blog* [online]. Retrieved from: <http://www.glaad.org/blog/laverne-cox-jennifer-lopez-norman-lear-fosters-bridegroom-call-me-kuchu-among-glaad-media-award>
- Van Leeuwen, T. (2005). *Introducing social semiotics*. (301 p.) New York: Routledge.
- White, T. (1970). The Spawn of M. C. Gaines. In: Lupoff, R., & Thompson, D. *All in color for a dime*. (pp. 23). New Rochelle: Arlington House.
- Wittman, C. (1992). A Gay Manifesto. In: Jay, K., & Young, A. *Out of the closets: voices of gay liberation*. (pp. 330-342). New York: New York University Press.
- Wright, B. (2003). *Comic book nation: the transformation of youth culture in America*. Baltimore: John Hopkins University Press.

Seznam komiksů

- Abnett, D. & Lanning, A. (2007). Annihilation Conquest: Prologue. *Annihilation Conquest: Prologue*, 1, 1-21.
- Abnett, D. & Lanning, A. (2010). Guardians of the Galaxy Vol 2, *What Lies in the Cocoon?*, 24, 1-23.
- Austen, Ch. (2003). Uncanny X-Men. *The Draco: Prelude (How Did I Get Here?)*, 428, 1-19.
- Bendis, B. M. (2010). Dark Avengers. *Dark Avengers*, 11, 1-32.
- Bendis, B. M. (2014). Uncanny X-Men. *Initiation*, 14, 1-21.
- Bollers, K. (2002). Muties. *Jay Leno & Spiderman: One Night Stand Only*, 4, 1-21.
- Brigman, J. & Simonson, L. (1984). Power Pack. *Power Play*, 1, 1-19.
- Bunn, C. (2013). Fearless Defenders. *Fearless Defenders*, 1, 1-21.
- Bunn, C. (2013). Fearless Defenders. *Fearless Defenders*, 2, 1-21.
- Bunn, C. (2013). Fearless Defenders. *Fearless Defenders*, 7, 1-21.
- Bunn, C. (2013). Fearless Defenders. *Fearless Defenders*, 8, 1-21.
- Bunn, C. (2013). Fearless Defenders. *Fearless Defenders*, 10, 1-21.
- Bunn, C. (2013). Fearless Defenders. *Fearless Defenders*, 11, 1-21.
- Busiek, K. (1997). Thunderbolts. Justice... Like Lightning!, 1, 1-38.
- Byrne, J. (1984). Alpha Flight. *The Importance of Being Deadly*, 7, 1-21.

- Byrne, J. & Claremont, Ch. (1979). *X-Men. Wanted: Wolverine! Dead or Alive!*, 120, 1-19.
- Byrne, J. (1989). West Coast Avengers Vol 2. *Franchise*, 46, 1-21.
- Carey, M. (2006). Ultimate Fantastic Four Annual. *Ultimate Fantastic Four Annual*, 2, 1-23.
- Carey, M. (2008). Ultimate Fantastic Four. *Salem's Seven*, 54, 1-19.
- Carey, M. (2008). X-Men Divided We Stand. *Danger Room*, 1, 19-23.
- Carey, M. (2009). X-Men: Manifest Destiny. Kill or Cure, 3, 1-23.
- Casey, J. (2011). Vengeance. *Vengeance*, 1, 1-19.
- Claremont, C.. (2002). Re: True friends. *Comixfan Forums* [online]. Retrieved from: <http://www.cxpulp.com/comixfan/forums/showpost.php?p=530612&postcount=323>
- Claremont, Ch. (1978). Ms. Marvel. *The Deep Deadly Silence*, 15, 1-19.
- Claremont, Ch. (1980). Marvel Team-Up. ...*The Reason is Karma!*, 100, 1-32.
- Claremont, Ch. (1989). Uncanny X-Men. *Crash & Burn*, 255, 1-23.
- Claremont, Ch. (2001). X-Treme X-Men. *Now, It begins!*, 1, 1-23.
- Claremont, Ch. & Conway, G. & Edelman, S. & Gerber, S. & Slifer, R. & Wein, L. (1975). Giant-Size Defenders. *Eelar Moves in Mysterious Ways*, 5, 1-23.
- Conway, G. (1973). Marvel Team-Up. *Marvel Team-Up*, 8, 1-23.
- Cooper, Ch. (1992). Darkhold. *Black Letter*, 1, 1-23.
- David, P. (1991). Incredible Hulk. *Hit and Myth*, 379, 1-23.
- David, P. (1994). Incredible Hulk. *Illegal Aliens*, 413, 1-29.
- David, P. (2001). Captain Marvel Vol 4. *Cheating Death*, 17, 1-22.
- David, P. (2001). Captain Marvel Vol 4. *And Then I Woke Up*, 19, 1-29.
- David, P. (2004). Captain Marvel Vol 5. *Uh-Uh*, 16, 1-32.
- David, P. (2009). X-Factor Vol 3. *Timely Events*, 43, 1-21.
- David, P. (2009). X-Factor Vol 3. *X-Factor*, 45, 1-21.
- DeFilippis, N. & Weir, Ch. (2004). New Mutants Vol 2. *A Place in the World*, 2, 1-25.
- DeFilippis, N. & Weir, Ch. (2003). New Mutants Vol 2. *Freaks and Geeks*, 4, 1-25.
- DeFilippis, N. & Weir, Ch. (2004). New Mutants Vol 2. *The Ties that Bind: Higher Learning*, 7, 1-25.
- DeFilippis, N. & Weir, Ch. (2004). New Mutants Vol 2. *The Ties that Bind: Parents Week*, 8, 1-25.
- DeMatteis, J. M. (1982). Captain America. *Captain America*, 270, 1-33.
- Dokes, J. (1997). X-Force. *Human Nature*, 62, 1-19.
- Ennis, G. (2000). Punisher Vol 4. *Wild Kingdom*, 4, 1-32.
- Ennis, G. (2000). Punisher Vol 4. *Desperate Measures*, 8, 1-29.
- Ennis, G. (2000). Punisher Vol 4. *From Russia With Love*, 9, 1-29.

- Felber, A. (2009). Skrull Kill Krew Vol 2. *Slaughterhouse Five*, 5, 1-21.
- Fraction, M. (2009). Uncanny X-Men. *Sisterhood*, 508, 1-23.
- Fraction, M. (2014). Hawkeye. *L.A. Woman*, 14, 1-37.
- Gage, Ch. (2007). Annihilation Conquest: Quasar. *Destiny*, 1, 1-23.
- Gage, Ch. (2010). Avengers Academy. *Fame*, 5, 1-21.
- Gage, Ch. (2012). Avengers Academy. *Second Chances*, 23, 1-21.
- Gage, Ch. (2012). Avengers Academy. *Homecoming*, 27, 1-23.
- Gillen, K. (2013). Young Avengers Vol 2. *Style > Substance*, 1, 1-19.
- Gillen, K. (2013). Young Avengers Vol 2. *Deus Ex Machine Gunner*, 4, 1-23.
- Gillen, K. (2013). Young Avengers Vol 2. *The Art of Saving the World*, 5, 1-19.
- Gillen, K. (2014). Young Avengers Vol 2. *The Toll*, 6, 1-19.
- Gillen, K. (2013). Young Avengers Vol 2. *Share your universe*, 8, 1-23.
- Gillen, K. (2014). Young Avengers Vol 2. *Resolution*, 14, 1-23.
- Guggenheim, M. (2008). Young X-Men. *San Francisco*, 6, 1-21.
- Guggenheim, M. (2008). Young X-Men. *The Other*, 7, 1-21. Chaykin, H. (2008). Squadron Supreme Vol 3. *Power to the People*, 1, 1-23.
- Gruenwald, M. (1979). Spider-Woman. *Things that go Flit in the Night*, 10, 1-19.
- Heinberg, A. (2005). Young Avengers. *Secret Identities*, 7, 1-24.
- Heinberg, A. (2005). Young Avengers. *Family Matters*, 9, 1-24.
- Heinberg, A. (2006). Young Avengers Special. *Young Avengers Special*, 1, 1-37.
- Heinberg, A. (2012). Avengers: The Children's Crusade. *Avengers: The Children's Crusade*, 8, 1-21.
- Heinberg, A. (2012). Avengers: The Children's Crusade. *Avengers: The Children's Crusade*, 9, 1-21.
- Hopeless, D. (2013). Avengers Arena. *Worse Things*, 1, 1-32.
- Hopeless, D. (2013). Avengers Arena. *Born Leader*, 5, 1-32.
- Isabella, T. (1975). Daredevil. *Holocaust In The Halls of HYDRA!*, 123, 1-19.
- Jenkins, P. (2011). All-Winners Squad: Band of Heroes. *We Were Soldiers Once...and Young*, 1, 1-22.
- Jenkins, P. (2011). All-Winners Squad: Band of Heroes. *Soldier – What Did You See?*, 2, 1-22.
- Jenkins, P. (2011). All-Winners Squad: Band of Heroes. *Days of Glory*, 3, 1-24.
- Jenkins, P. (2011). All-Winners Squad: Band of Heroes. *The Longest Day*, 4, 1-24.
- Jenkins, P. (2011). All-Winners Squad: Band of Heroes. *Dulce et Decorum est...*, 5, 1-24.
- Kelly, J. (1997). Deadpool. *With Great Power Comes Great Coincidence*, 11, 1-19.

- Kirkman, R. (2006). Marvel-Team Up. *Freedom Ring Part One*, 20, 1-23.
- Kyle, C. & Yost, Ch. (2007). New X-Men Vol 2. *Children of X-Men*, 43, 1-21.
- Layton, B. & Michelinie, D. (1979). Iron Man. *Iron Man*, 127, 1-19.
- Liu, M. (2012). Astonishing X-Men Vol 3. *Astonishing X-Men*, 50, 1-32.
- Liu, M. (2012). Astonishing X-Men Vol 3. *Astonishing X-Men*, 51, 1-32.
- Liu, M. & Way, D. (2010). Dark Wolverine. *Godlike*, 84, 1-32.
- Lobdell, S. (1992). Alpha Flight. *The Walking Wounded*, 106, 1-22.
- Lobdell, S. (1994). X-Men Unlimited. *Theories of Relativity*, 4, 1-19.
- Masaki, L.. (2009). Superheroes in Love: When Rictor Met Shatterstar. *The Backlot* [online]. Retrieved from: <http://www.thebacklot.com/superheroes-in-love-when-rictor-met-shatterstar/12/2009/>
- Milgrom, A. (1988). Marvel Fanfare. *Marvel Fanfare*, 40, 1-43.
- Millar, M. & Morrison, G. (1995). Skrull Kill Krew. *Skrull Meat*. 1, 1-19.
- Milligan, P. (2001). X-Force. *Mister Sensitive*. 117, 1-19.
- Milligan, P. (2001). X-Force. *And Then There Were Six*. 118, 1-19.
- Milligan, P. (2004). X-Statix. *Back From The Dead*, 18, 1-21.
- Milligan, P. (2004). X-Statix. *Are You Ready?*, 26, 1-21.
- Milligan, P. (2005). X-Men Vol 2. *Bizzare Love Triangle: Dangerous Liasons*, 171, 1-22.
- Milligan, P. (2005). X-Men Vol 2. *Bizzare Love Triangle: Temptation*, 172, 1-22.
- Milligan, P. (2005). X-Men Vol 2. *Bizzare Love Triangle: Election Day*, 174, 1-21.
- Morrison, G. (2003). New X-Men. *Kid Omega*, 134, 1-21.
- Morrison, G. (2003). New X-Men. *Shattered*, 139, 1-21.
- Nicieza, F. (1994). New Warriors. *Like Flies in Amber*, 47, 1-23.
- Nicieza, F. (1994). New Warriors. *The More Things Change...*, 48, 1-23.
- Nicieza, F. (2000). Thunderbolts. *Thunderbolts*, 38, 1-32.
- Nicieza, F. (2000). Thunderbolts. *Thunderbolts*, 42, 1-23.
- Nicieza, F. (2002). Citizen V and the V-Battalion. *Voices Shouting Silently*, 1, 1-24.
- Nicieza, F. (2003). Thunderbolts. *Didn't See That Coming*, 75, 1-38.
- Reed, B. (2008). Young Avengers Presents. *Hulkling*, 2, 1-19.
- Reed, B. (2009). Amazing Spider-Man Family. *Exit Interview*, 6, 1-23.
- Slott, D. (2005). Great Lakes Avengers. *Dismembership Drive*, 2, 1-23.
- Slott, D. (2008). Amazing Spider-Man. *Brand New Day*, 546, 1-21.
- Slott, D. (2012). Amazing Spider-Man. *I Killed Tomorrow: Schrödinger's Catastrophe*, 678, 1-32.
- Thomas, D. & Thomas, R. (1990). Avengers: West Coast. *When Lives the Lightning*, 63, 1-21.

- Thomas, R. (1977). Invaders. *Invaders*, 14, 1–17.
- Thomas, R. (1977). Invaders. *Invaders*, 18, 1–19.
- Thomas, R. (1977). Invaders. *Invaders*, 19, 1–17.
- Valentino, J. (1991). Guardians of the Galaxy. ...*And Rancor Is Her Name-O!*, 9, 1-19.
- Vaughan, B. (2003). Runaways. *Pride and Joy, Chapter One*, 1, 1-24.
- Vaughan, B. (2004). Runaways. *Teenage Wasteland*, 8, 1-24.
- Vaughan, B. (2005). Runaways Vol 2. *Star-Crossed*, 7, 1- 21.
- Vaughan, B. (2006). Runaways Vol 2. *Parental Guidance*, 17, 1- 21.
- Way, D. (2008). Wolverine: Origins. *Saviour Conclusion*, 10, 1-23.
- Way, D. (2008). Wolverine: Origins. *Son of X*, 26, 1-23.
- Williams, R. (2011). Daken: Dark Wolverine. *Big Break*, 10, 1-32.
- Williams, R. (2011). Daken: Dark Wolverine. *Moon Walk*, 15, 1-32.
- Wright, G. (1992). Silver Sable. *Gatling's Guns*, 2, 1-19.
- Yost, Ch. (2008). Secret Invasion: Runaways/Young Avengers. *Secret Invasion: Runaways/Young Avengers*, 1, 1-21.
- Yost, Ch. (2012). Scarlet Spider. *Scarlet Spider*, 1, 1-32.
- Yost, Ch. (2012). Scarlet Spider. *Scarlet Spider*, 23, 1-29.
- Yost, Ch. (2012). Scarlet Spider. *Scarlet Spider*, 4, 1-32.
- Zimmerman, R. (2003). Rawhide Kid Vol 3. *Slap Leather Part Three*, 3, 1-21.
- Zimmerman, R. (2003). Rawhide Kid Vol 3. *Slap Leather*, 1, 1-21.