

Univerzita Palackého v Olomouci
Filozofická fakulta

Diplomová práce

**Pojetí nízké a vysoké kultury v seriálu
*Hannibal***

Bc. Barbora Hermanová

Katedra divadelních a filmových studií

Vedoucí práce: Mgr. et Mgr. Jana Jedličková, Ph.D.

Studijní program: Filmová studia/Televizní a rozhlasová studia

Olomouc 2021

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci na téma *Pojetí nízké a vysoké kultury v seriálu Hannibal* vypracovala samostatně za použití v práci uvedených pramenů a literatury. Dále prohlašuji, že tato diplomová práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

Datum

.....

podpis

Ráda bych na tomto místě poděkovala Mgr. et Mgr. Janě Jedličkové, Ph.D., za její odborné rady a doporučení, čas, a ochotu, které mi poskytla při konzultacích a v rámci vedení mé magisterské práce, a za něž jsem jí velmi vděčná.

OBSAH

Úvod.....	5
1. Kritika literatury.....	9
2. Metodologie a teoretické koncepty	22
3. Teoretická část	33
3.1 VÝVOJ KONCEPTU NÍZKÉ A VYSOKÉ KULTURY	33
3.2 ALTERNATIVNÍ DĚLENÍ	39
3.3 KRITÉRIA ROZLIŠENÍ NÍZKÉ A VYSOKÉ KULTURY	41
3.3.1 ZPŮSOB TVORBY DÍLA A JEHO HODNOTA.....	41
3.3.2 VELIKOST PUBLIKA	43
3.3.3 NÁROČNOST A PŮSOBNÍ DÍLA	44
3.4 SOCIOLOGICKÉ ASPEKTY NÍZKÉ A VYSOKÉ KULTURY	45
3.4.1 SPOLEČENSKÁ TŘÍDA A KULTURNÍ PREFERENCE.....	47
3.4.2 SPOTŘEBNÍ CHOVÁNÍ.....	51
4. Analytická část.....	54
4.1 PRVKY NÍZKÉ A VYSOKÉ KULTURY	54
4.1.1 ŽÁNROVÉ ZAŘAZENÍ	54
4.1.2 NÁSILÍ.....	67
4.1.3 UMĚNÍ	72
4.1.4 AUTORSTVÍ A KULTURNÍ STATUS	82
4.2 POSTAVY A JEJICH SOUVISLOST S NÍZKOU A VYSOKOU KULTUROU	88
4.2.1 NÍZKÁ KULTURA.....	89
4.2.2 VYSOKÁ KULTURA	95
4.3 KONZUMACE	102
4.3.1 PROCES: TRANSFORMACE PROSTŘEDNICTVÍM KONZUMACE	103
4.3.2 PŮSOBNÍ: OKÁZALÁ SPOTŘEBA A ZAHÁLKA.....	104
4.3.3 KONZUMACE NÁSILÍ: ESTETICKÝ A SOCIOLOGICKÝ PŘÍSTUP KE STYLIZACI VRAŽDY.....	105
4.3.4 KONZUMNÍ ROZHODNUTÍ: OSOBNÍ HODNOTY A METAFORY KONZUMNÍ KULTURY	107
4.4 SHRNUTÍ	117
Závěr	121
Seznam použitých pramenů a literatury.....	124
Seznam obrázků	135

Úvod

Cílem této magisterské práce je provedení analýzy výskytu, působení, a způsobu nakládání s koncepty nízké a vysoké kultury v televizním seriálu *Hannibal*¹, a to jak v rámci fikčního světa, tak i s ohledem na statut seriálu samotného. Vycházím přitom z estetického a sociologického přístupu k nízké a vysoké kultuře, a v rámci popisu společenského přesahu kulturní konzumace uplatňuji teorie Pierra Bourdieu o ekonomickém, sociálním a kulturním kapitálu.² Provádím sumarizaci hlavních teoretiků a kritérií, podle nichž byly kultury rozlišovány, a na základě tohoto teoretického rámce seriál analyzuji. Blíže se zabývám vybranými prvky (jmenovitě žánr, násilí, umění a autorství) a jejich asociací s nízkou a vysokou kulturou, a společenským rozměrem obou kultur ve vztahu k postavám a způsobům konzumace. Ke konceptu nízké a vysoké kultury přistupuji kriticky, s povědomím o jeho kontroverznosti, revizi, kterou novější odborné texty provádějí, a hodnotícímu zabarvení, jež výrazy „nízká kultura“ a „vysoká kultura“ nesou.³

Televizní seriál *Hannibal* vznikl jako projekt americké celoplošné stanice NBC, která ho vysílala v letech 2013 až 2015. Čítá tři série, celkem o 39 epizodách. Pracuje s prvky řazenými do vysoké i nízké kultury, a to na úrovni narativu, auditivní a vizuální stránky, či charakterizace postav a jejich vnímání na základě příslušnosti ke společenské třídě. Podstatnou část hudby zaznívající v seriálu tvoří klasické skladby, vizuální stránka je vysoce stylizovaná, a vyprávění komplexní, s mnohými intertextuálními odkazy na umělecká díla, a to například literární,

¹ *Hannibal* [televizní seriál]. Tvůrce: Bryan Fuller. USA: NBC, 2013-2015. 39 epizod.

² BOURDIEU, Pierre. *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*. London: Routledge, 1986.

³ Starší texty, které často ustanovily základy způsobu uvažování o nízkém a vysokém umění (např. Clement Greenberg), nebo formovaly nějaké jeho odvětví (např. frankfurtská škola), jsou pozdějšími autory revidovány a komentovány. Děje se tak například v knihách *Cultural Theory and Popular Culture* Johna Storeyho, *Vysoké a populární umění* Pavla Zahrádky, a *Skeptikové a těšitelé* Umberta Eca. Tyto zdroje jsou blíže popsány v kapitole Kritika literatury, samotná problematizace konceptu je pak reflektována v Teoretické části.

malířská, hudební, či filmová,⁴ což jsou znaky asociované s prestižními kulturními díly. Zároveň však seriál ve své multižánrovosti zahrnuje thriller, horor, i policejní procedurál, tedy žánry pracujícími s emocí strachu a se schematičností, označovanými za rys nízké kultury,⁵ navíc obsahuje množství scén s explicitním násilím nebo jeho následky.⁶ Uvažuji tak kromě analýzy působení nízké a vysoké kultury v rámci fikčního světa i o statusu seriálu samotného.

Seriál *Hannibal* je adaptací knižních předloh napsaných Thomasem Harrisem, který postavu Hannibala Lectera vytvořil. Lecter se objevuje ve čtyřech knihách – *Červený drak*⁷, *Mlčení jehňátek*⁸, *Hannibal*⁹, a *Hannibal: Zrození*¹⁰, přičemž všechny byly postupně zfilmovány.¹¹ Kvůli víceru existujícím adaptacím se zdá vhodné ustanovit, že když v této práci používám název *Hannibal*, mám na mysli seriál NBC, a pokud mluvím o některém z filmů nebo o knihách, upozorňuji v tom konkrétním případě, že jde právě o knihu nebo film.

Kapitola kritika literatury shrnuje a vyhodnocuje použitou literaturu, mezi níž patří zejména knihy poskytující teoretický úvod do problematiky (např. autoři

⁴ Například KRAWCZYK-ŁASKARZEWSKA, Anna. „See My Heart“: Art and Alchemical Reasoning, or Character Transformation in Bryan Fuller’s *Hannibal*. *Open Cultural Studies*. 2017, roč. 1, č. 1, s. 304-318. PIÑEIRO-OTERO, Teresa. Intentions and Intersections of Classical Music in Bryan Fuller’s *Hannibal* (NBC). *Atalante*. 2016, roč. 14, č. 21, s. 177-189., dostupný je i fanoušky vytvořený seznam děl, na něž je odkazováno, a to v dialozích, narativu, nebo jejich přítomnosti v mizanscéně. HANNIBALLECTERMD. Hannotations Masterpost. *Tumblr.com* [online]. 28. 11. 2014 [cit. 8. 1. 2019]. Dostupné z: <https://www.hanniballectermd.com/post/103839964003/hannotations-masterpost>

⁵ Například Harold L. Wilensky uvádí základní východiska při rozlišování vysoké a nízké kultury, kdy je ta nízká spojována se standardizací produkce, což značí uniformní tvorbu vzájemně podobných, až zaměnitelných děl. ŠAFR, *Životní styl a sociální třídy*, s. 37.

⁶ SHARF, Zack. „Hannibal“: Bryan Fuller Explains the One Murder Too Bloody And Disgusting For Broadcast Television. *Indiewire* [online]. 13. 10. 2017 [cit. 8. 1. 2019]. Dostupné z: <https://www.indiewire.com/2017/10/hannibal-bryan-fuller-murder-cut-scene-graphic-1201887137/>

⁷ HARRIS, Thomas. *Red Dragon*. New York: Dell Publishing a G. P. Putnam’s Sons, 1981.

⁸ HARRIS, Thomas. *The Silence of the Lambs*. New York: St. Martin’s Press, 1988.

⁹ HARRIS, Thomas. *Hannibal*. New York: Delacorte Press, 1999.

¹⁰ HARRIS, Thomas. *Hannibal Rising*. New York: Delacorte Press, 2006.

¹¹ Jde o filmy *Červený drak/Lovec lidí [Manhunter]* [film]. Režie Michael MANN. USA, 1986., *Mlčení jehňátek [Silence of the Lambs]* [film]. Režie Jonathan DEMME. USA, 1991., *Hannibal* [film]. Režie Ridley SCOTT. USA, 2001., *Červený drak [Red Dragon]* [film]. Režie Brett RATNER. USA, 2002., a *Hannibal – Zrození [Hannibal Rising]* [film]. Režie Peter WEBBER. USA, 2007.

Zahrádka¹², Šafr¹³, Paulíček¹⁴), hlavní díla teorie nízké a vysoké kultury (Greenberg¹⁵ či Macdonald¹⁶), sociologického přístupu k nim (Bourdieu¹⁷, Veblen¹⁸), a díla, jež tyto autory později revidují (např. Wilensky¹⁹, Fisher²⁰, Gans²¹), rovněž pracují s materiály zkoumajícími seriál samotný (Klock²², Schwangler-Castañer²³, Phillips a Fuchs²⁴). Kapitola metodologie pak představuje použitý analytický přístup a uplatněný postup. V teoretické části shrnují odborné přemýšlení o otázce vysoké a nízké kultury s odkazem na nejvýznamnější teoretiky nebo skupiny teoretiků a jejich myšlenky, kritéria, podle nichž jsou tyto dvě kategorie oddělovány, a také možnosti alternativního dělení. Rovněž zahrnují sociologický přístup k otázce nízké a vysoké kultury, neboť má dělení společenský přesah a konotace, a ty jsou relevantní v mé analýze fikčního světa seriálu.

Ve druhé, analytické části následně aplikuji získané teoretické poznatky na seriál *Hannibal*, popisují prvky vysoké a nízké kultury v seriálu (konkrétně se

¹² Zahrádka, Pavel. *Vysoké versus populární umění*. Olomouc: Periplum, 2009.

¹³ Šafr, Jiří. *Životní styl a sociální třídy: vytváření symbolické kulturní hranice diferenciací vkusu a spotřeby*. Edice Sociologické disertace. Praha: Sociologický ústav AV ČR, 2008.

¹⁴ Paulíček, Miroslav. *Nikdo se neodvází říci, že je to nudné: sociologie vysokého a nízkého umění*. Praha: Sociologické nakladatelství (SLON), 2012.

¹⁵ Pospižyl, Tomáš. Clement Greenberg – Avantgarda a kýč. *Labyrinth Revue*. 2000, roč. 8, č. 7-8, s. 68-74.

¹⁶ Macdonald, *Masscult and Midcult: Essays Against the American Grain*. New York: New York Review Books, 2011.

¹⁷ Bourdieu, Pierre. *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*. London: Routledge, 1986.

¹⁸ Veblen, Thorstein. *The Theory of the Leisure Class: An Economic Study of Institutions*. New York: The Macmillan Company, 1899.

¹⁹ Wilensky, Harold L. Mass Society and Mass Culture: Interdependence or Independence? *American Sociological Review*. 1964, roč. 29, č. 2, s. 173-197.

²⁰ Fisher, John A. *High art versus low art*. In: Gaut, Berys, Lopes, Dominic (ed). *The Routledge Companion to Aesthetics*. London: Routledge, 2000.

²¹ Gans, Herbert J. *Popular culture and high culture: an analysis and evaluation of taste*. New York: Basic Books, 1999.

²² Klock, Geoff. *Aestheticism, Evil, Homosexuality and Hannibal: If Oscar Wilde Ate People*. Lanham: Lexington Books, 2017.

²³ Schwangler-Castañer, Astrid. The Art of Tasting Corpses: the Conceptual Metaphor of Consumption in *Hannibal*. *Continuum*. 2018, roč. 32, č.5, s. 611-628.

²⁴ Fuchs, Michael. Cooking with Hannibal: Food, liminality and monstrosity in Hannibal. *European Journal of American Culture*. 2015, roč. 34, č. 2, s. 97-112. ISSN 1758-9118. Dostupné z: <https://www.ingentaconnect.com/content/intellect/ejac/2015/00000034/00000002/art00002>, Fuchs, Michael, Phillips Michael. „It's Only Cannibalism if we're Equals“: Consuming the Lesser in Hannibal. *Quarterly Review of Film and Video*. 2018, roč. 35, č. 6, s. 614-629. ISSN 1543-5326.

zaměřuji na žánr, násilí, umění, a autorství), a to, jak figurují v charakterizaci postav a přístupu k nim. Domnívám se totiž, že seriál opakovaně upozorňuje, že asociace s vysokou kulturou, zde reprezentovanou vzděláním, sebe prezentací, profesním úspěchem, a bohatstvím, zkresluje vnímání osoby. Kupříkladu se jedná o fakt, že Hannibal Lecter dlouho uniká podezření ze zločinného jednání díky svému profesnímu úspěchu a společenské váženosti. Můj kritický přístup k celému konceptu souvisí i s podobným postojem, který vidím u seriálu samotného – záměrně s těmito prvky pracuje a narušuje je, ať už v estetizaci násilí, či v primární asociaci záporné postavy Hannibala Lectera s vysokou kulturou. Nakonec se zaměřuji na konzumaci jako proces, způsob sebevyjádření a komunikace, téma vnímání estetizovaného násilí, a také na interpretaci konzumních rozhodnutí postav. Způsob konzumace přitom s nízkou a vysokou kulturou dle Pierra Bourdieu rovněž souvisí.²⁵ Ve výsledku tak tato práce slouží jako analýza výskytu, působení, a způsobu nakládání s koncepty nízké a vysoké kultury v seriálu *Hannibal*, s dostatečným teoretickým úvodem pro porozumění tomuto fenoménu a povědomí o jeho problematičnosti.

²⁵ SCHWEGLER-CASTAÑER, *The Art of Tasting Corpses*, s. 618.

1. Kritika literatury

Jelikož jsem se rozhodla ve své magisterské práci pracovat s koncepty nízké a vysoké kultury v seriálu *Hannibal*, použila jsem zdroje, které se tomuto tématu rovněž věnují, a posloužily mi jako teoretický základ následně aplikovaný na seriál. Jde o knihy, články, nebo eseje zabývající se nízkou a vysokou kulturou, a to vícerem možných způsobů. V některých textech autor rozebírá svůj přístup k tématu, jiné mají spíše historizující charakter, kdy představují vývoj uvažování o celém konceptu a jeho významné autory. Do první zmíněné skupiny patří i Theodor W. Adorno, Pierre Bourdieu, a Clement Greenberg, v této oblasti vlivní a často reflektovaní teoretikové. S ohledem na stáří nejen jejich textů, ale i dat, z nichž vycházejí, budu pracovat s jejich znalostí, zároveň však budu vyhledávat i jejich kritickou reflexi v novějších odborných publikacích.

Mezi základní texty použité jako teoretický zdroj pro tuto práci patří *Vysoké versus populární umění*²⁶ Pavla Zahrádky. Autor nabízí přehled vývoje uvažování o konceptu nízké a vysoké kultury, představuje významné autory a jejich teorie (například právě Clementa Greenberga, Theodora W. Adorna, nebo Pierra Bourdiea), a shrnuje rozdíly, na jejichž základě jsou nízké a vysoké umění rozlišovány. Průběžně přitom reflektuje jejich pozdější kritiku a sám poukazuje na možné nedostatky původní teorie. Kromě estetického přístupu popisuje i ten sociologický. Zohledňuje tak sociální dopady rozlišení nízké a vysoké kultury související s rozdílnou hodnotou, která je jim přisuzována. Knihu tak používám jako teoretický úvod do celé problematiky, k seznámení se s hlavními teoretiky, jenž se jí zabývali, a shrnutí celého vývoje uvažování.

Sociologické zkoumání nízké a vysoké kultury aplikují i dvě další české publikace, a to *Životní styl a sociální třídy: vytváření symbolické kulturní hranice*

²⁶ ZAHŘÁDKA, *Vysoké versus populární umění*, 2009.

*diferenciací vkusu a spotřeby*²⁷ Jiřího Šafra, a *Nikdo se neodvází říci, že je to nudné: Sociologie vysokého a nízkého umění*²⁸ Miroslava Paulíčka. Popisují souvislost nízké a vysoké kultury se společností, například jak vysoká třída pomocí vysokého umění demonstruje svůj status. První z nich se soustředí na korespondování členství ve společenské třídě a životního stylu člověka: mapuje symbolické hranice mezi společenskými třídami, přičemž tyto hranice tvoří kulturní praktiky jejich příslušníků. Zaměřuje se na kontext současné České republiky, a vychází z analýzy dat získaných v rámci výzkumu životního stylu, kultury a spotřeby provedeného v roce 2004.²⁹ Kniha je dělená na kapitoly a podkapitoly, které se věnují konkrétnějšímu tématu, jako například symbolickým a sociálním hranicím, životnímu stylu, třídní podmíněnosti vkusu, nebo kulturnímu kapitálu, tyto teoretické koncepty přitom analyzují ve fikčním světě seriálu. Zároveň autor představuje teorie Pierra Bourdieu, Richarda A. Petersona, nebo Harolda L. Wilenskyho, a doplňuje je o pozdější možnou problematizaci jejich myšlenek. Slouží tak i jako kritická reflexe práce těchto teoretiků a upozornění na jejich možná omezení,³⁰ a také odkázání na další autory (např. Michéle Lamont, Annette Lareau, Bethany Bryson či Alexander Vander Stichele a Rudi Laermas)³¹, kteří tato omezení zpozorovali a zkoumali. Druhý z textů, práce Miroslava Paulíčka, používá konstruktivistický přístup, tudíž nepolemizuje, zda něco (zde vysoké umění) existuje, ale jak to existuje.³² V textu upozorňuje, že umělecká díla existují ve společenském kontextu, od něhož nejsou izolována, zároveň existují i v rámci

²⁷ ŠAFR, *Životní styl a sociální třídy*, 2008.

²⁸ PAULÍČEK, *Nikdo se neodvází říci, že je to nudné*, 2012.

²⁹ ŠAFR, *Životní styl a sociální třídy*, s. 14.

³⁰ Bourdieuovi je například vyčítána nekonkrétnost jeho teorií, nepodložených příklady a argumenty (ŠAFR, *Životní styl a sociální třídy*, s. 26) nebo je upozorňováno na omezenou platnost jeho práce, neboť vychází z dat získaných v polovině minulého století ve Francii – vztahují se tak k určité době a kontextu specifické země, jeho závěry tudíž nemusí mít univerzální platnost (ŠAFR, *Životní styl a sociální třídy*, s. 33). Dle Šafra je zdánlivou, ovšem obhajitelnou vadou Petersonovy teorie soustředění se na estetický vkus, ne na kulturní chování, které je na rozdíl od vkusu limitováno omezeným časem jedinice, a tudíž Peterson nechává značnou oblast nepopsanou (ŠAFR, *Životní styl a sociální třídy*, s. 42), Wilensky zase pracuje se zjednodušujícím, reálně už neplatným protikladem nízké – vysoké (ŠAFR, *Životní styl a sociální třídy*, s. 37).

³¹ ŠAFR, *Životní styl a sociální třídy*, s. 116-125.

³² PAULÍČEK, *Nikdo se neodvází říci, že je to nudné*, s. 11.

institucí.³³ Paulíček se vyjadřuje k problematice popsání hranice mezi nízkou a vysokou kulturou, otázce kanonizace uměleckých děl, tím kdo ji provádí, i důvody, které by mohly odradit člověka od zpochybnění kvalit kanonizovaného a obecně uznávaného díla. V první části se věnuje obecnější teorii, historii nízké a vysoké kultury, a zastoupení tohoto tématu v sociologii. V druhé části se pak vyjadřuje k jednotlivým tématům (například kánonu, kýči, vkusu, věku, majetku a penězům, vzdělání, komice, či ironii) ve vztahu k nízké a vysoké kultuře, zaměřuje se konkrétněji na jejich historii, a přístupy, jaké k nim zaujali teoretikové, jež se jimi zabývali. Rovněž se zabývá Shakespearem, který bývá nejčastěji zmiňován jako příklad autora či uměleckého díla, jejichž příslušnost k určité kultuře se v průběhu času změnila.³⁴ Témata, jimž se autor věnuje, a která budou pro analýzu seriálu *Hannibal* relevantní, přitom v jiných dílech, s nimiž pracuji, absentují. Knihy Miroslava Paulíčka a Jiřího Šafra fungují jako ucelené představení sociologického rozměru konceptu nízké a vysoké kultury, a blíže také coby zdroj informací o kulturním kapitálu a vyjádření společenského statusu prostřednictvím vysokého umění. Zžitkovávám je zejména při analýze postav ve vztahu k nízké a vysoké kultuře, a vlivu, jenž má disponovaná kulturní preference a kompetence na vnímání dané postavy.

Tím, jak definovat hranici mezi nízkou a vysokou kulturou, a v čem vlastně spočívají rozdíly mezi nimi, se s pomocí vlastních úvah i shrnutí myšlenek jiných teoretiků zabývá rovněž John A. Fisher ve článku „High Art Versus Low Art“³⁵. Varuje před předpokládáním, že vysoká kultura je automaticky dobrá, a ta nízká je zase jen špatná,³⁶ což představuje případ zpochybnění domnělé vyšší kvality vši vysoké kultury. Klade si otázky, zda jde o rozdíl mezi jednotlivými formami umění, žánry v rámci forem umění, či jednotlivými uměleckými díly v rámci jedné formy či žánru, jestli existuje jeden zásadní rozdíl, jestli je teoreticky koherentní, nebo zda

³³ PAULÍČEK, *Nikdo se neodvází říci, že je to nudné*, s. 15-16.

³⁴ PAULÍČEK, *Nikdo se neodvází říci, že je to nudné*, s. 46-50.

³⁵ FISHER, John A. High Art versus Low Art. In: *The Routledge Companion to Aesthetics*. (ed) Berys Gaut a Dominic Lopes. Routledge: London, 2005. s. 473-484.

³⁶ FISHER, *High Art Versus Low Art*, s. 528.

jsou tu značné estetické rozdíly, a jaký mají tyto rozdíly vztah k samotnému konceptu umění.³⁷ Odpovědi se dobírá pomocí shrnutí myšlenek jiných teoretiků, konkrétně Herberta J. Gansa, Teda Cohena, Abrahama Kaplana, Davida Novitze, Lawrence W. Levina, Richarda Shustermana, Noëla Carolla, a Waltera Benjamina. Jejich postoj k teorii nízké a vysoké kultury tak Fisher shrnuje a přibližuje, sám je však kriticky nevyhodnocuje, a tak jeho článek slouží spíše jako představení dalších teoretiků zabývajících se touto otázkou, a jaké kritická problematizace stanovení hranice mezi nízkou a vysokou kulturou.

Vycházím rovněž z eseje *Avantgarda a kýč* Clementa Greenberga, kterou lze v podstatě označit za jeden ze základních ustanovujících textů celé teorie. Greenberg rozlišuje dvě formy kultury vznikuvší v Západním světě vlivem industrializace. Jejich rozdělení se, dá se říct, shoduje s rozlišením vysoké a nízké kultury, přičemž je avantgarda spíš součástí vysoké kultury, a tudíž i „skutečného“ umění než jejím celkem. Avantgarda i kýč přitom z umění vychází. Greenberg, podobně jako Adorno a Horkheimer, spadá ve svém smýšlení do levicového proudu, tvoří v kontextu 30. let 20. století v USA (esej byla poprvé vydána roku 1939),³⁸ a varuje před fašismem, potažmo před způsobem, jakým totalitní režimy využívají kýč k šíření propagandy a zalíbení se masám. Kýč označuje populární komerční umění, jehož rozšíření umožnila a zároveň zapříčinila průmyslová revoluce. Dle Greenberga má vícero úrovní, a ty vyšší se tváří jako vysoká kultura, čímž matou recipienta. Zároveň však autor uvádí, že ne všechen kýč je bezcenný, a také, že existuje jeho spojitost s uměním (tedy tím, co existovalo, než se vlivem industrializace objevily avantgarda, jakožto tehdejší nejčastější projev vysokého umění, a kýč).³⁹ Greenberg věnuje v eseji více prostoru kýči, přičemž jeho popis působí zároveň jako kritika, té však podrobuje i avantgardu při zmínce o její těžké přístupnosti a snaze oddělit se od vyšší společenské třídy, na níž je však stále finančně závislá.⁴⁰ Ačkoliv autor působí pod podobnými vlivy a motivacemi jako

³⁷ FISHER, *High Art Versus Low Art*, s. 473.

³⁸ POSPIZYL, *Clement Greenberg – Avantgarda a kýč*, s. 68.

³⁹ GREENBERG, *Avantgarda a kýč*, s. 71.

⁴⁰ GREENBERG, *Avantgarda a kýč*, s. 70.

Adorno a Horkheimer, je jeho kritika populární kultury jako možného nositele propagandy totalitního režimu mírnější a méně odsuzující, než právě u členů frankfurtské školy. Díky tomu je Greenberg přístupnější, neboť svou argumentaci nestaví na absolutním odmítnutí. Je nutné ho reflektovat, neboť je jeho esej *Avantgarda a kýč* jedním z hlavních děl teorie nízké a vysoké kultury, i u něj je však nutné brát v potaz ideologické zatížení a rovněž stáří textu. Odkazují se na něj zejména v teoretické části práce, když popisují historický vývoj rozlišování kultur.

Dwight Macdonald zkoumá nízkou kulturu, ovšem pod jiným termínem, a dále ji dělí. V knize *Masscult and Midcult: Essays Against the American Grain* uvádí, že po dobu posledních dvou století (knihu Macdonald vydal v roce 1962, tudíž asi od poloviny 18. století) existovaly v Západním světě dvě kultury, vysoká kultura, a pak ta hromadně produkovaná pro trh, která vlastně kulturou ani není, proto její název zkracuje z mass culture (masová kultura) na masscult, čímž jí označení slovem „kultura“ odpírá. Do masscultu řadí obsah vyprodukovaný novými médii, jako jsou (v době jeho psaní) rozhlas, televize, a film.⁴¹ Midcult potom označuje kulturu střední vrstvy, která představuje hrozbu pro kulturu vysokou, neboť ji napodobuje a hrozí, že ji nahradí úplně.⁴² McDonald podobně jako Greenberg projevuje kritičnost i vůči vysoké kultuře – prohlašuje totiž, že její většina je průměrná, a dobrá díla talentovaných umělců se v ní nachází poskrovnu.⁴³ Masscultu však upírá statut umění už jen z podstaty, zatímco i špatná díla vysoké kultury jsou umění. Tvrdí, že masscult nedokáže nabídnout emoční katarzi či estetický zážitek, a dokonce ani zábavu, jelikož to by vyžadovalo úsilí. Je produkován za účelem rozptýlení, neklade na recipienty žádný nárok, charakterizuje ho uniformita, neobsahuje žádné umělecké vyjádření ani individualitu, a cílí na co nejširší možné publikum.⁴⁴ Na rozdíl od dalších autorů, dělících do kategorií nízkého a vysokého umění celé umělecké žánry, nebo jen jednotlivá díla v rámci stejného žánru, McDonald uvádí, že jednotlivé pasáže jednoho a toho samého díla

⁴¹ MACDONALD, *Masscult and Midcult*, s. 19.

⁴² MACDONALD, *Masscult and Midcult*, s. 12.

⁴³ MACDONALD, *Masscult and Midcult*, s. 19.

⁴⁴ MACDONALD, *Masscult and Midcult*, s. 20-21.

mohou spadat do vysoké kultury nebo do masscultu. Například u Balzaca má jít o psychologickou analýzu a společenskou observaci versus melodrama. Tyto knihy napsané Balzecem, nebo třeba Dickensem pak obsahují prvky vysoké kultury a masscultu, jsou ale prodávány masovému publiku, což znamená, že podle Macdonalda široká veřejnost konzumuje i prvky vysokého umění.⁴⁵ Macdonald následuje Le Bonovu myšlenku davu v pohledu na masy. Masa pro něj postrádá kreativitu a snižuje se na nejnižší sdílenou úroveň morálky, následkem čehož se řídí pudy a páchá zločiny, na které by jednotlivci sami ani nepomysleli.⁴⁶ Macdonald tak sice používá jinou terminologii, ale příliš se nevzdaluje Greenbergovu kýči, nebo myšlenku frankfurtské školy o kulturním odvětví jakožto průmyslu vyrábějícím populární kulturu. Nejde tak o individuální díla jednotlivých autorů, ale o výrobky navržené tak, aby oslovily co nejvíce spotřebitelů a uspěly tak na trhu. Rovněž situuje vznik masscultu do období následující průmyslové revoluci, neboť umožnila jeho vznik přesunem lidí z venkova do měst a nástupem průmyslové výroby.⁴⁷ Macdonald tak vysokou kulturu nepovažuje za naprosto svébytnou ani veskrze kvalitní, stále však sdílí mnoho domněnek s kritiky populární kultury (jmenovitě Greenbergem, Adornem a Horkheimerem) a vnímá ji jako komerční produkt, cílící na veřejnost disponující nízkým vkusem. Macdonald rovněž popisuje USA jako specifický případ společnosti, která nemá tak jasné rozdělení společenských tříd. Nejde o pevné rozlišení aristokracie a vysoké kultury, a nižších vrstev a lidové kultury, místo toho má množství lidí na výběr, jakou kulturu konzumovat, a volí masscult.⁴⁸ Macdonaldovu knihu *Masscult and Midcult* uvádím, jelikož jde o významného a vlivného teoretika v rámci historie uvažování konceptu nízké a vysoké kultury. Nabízí srozumitelné shrnutí negativních asociací, které byly nízké kultuře přičítány, a situuje ji do kontextu americké společnosti až zhruba do poloviny 20. století, reflektuje rostoucí členitost společnosti a rozšiřuje původní dvě kultury o třetí úroveň, tu pro střední třídu, tudíž patří i mezi autory přehodnocující počáteční dichotomní dělení. Předestírá také myšlenku, že statut

⁴⁵ MACDONALD, *Masscult and Midcult*, s. 22.

⁴⁶ MACDONALD, *Masscult and Midcult*, s. 23–24.

⁴⁷ MACDONALD, *Masscult and Midcult*, s. 27.

⁴⁸ MACDONALD, *Masscult and Midcult*, s. 43–44.

vysoké kultury může nést i špatné dílo, a také že jedno dílo může mít zároveň aspekty nízké i vysoké kultury, což je přesně to, co na seriálu *Hannibal* zkoumám. Macdonald knihu vydal v roce 1962, jeho popis tak pokrývá maximálně začátek 60. let 20. století. Znamená to, že byl později revidován, a také že nejde o aktuální teorii, a ačkoliv k jeho myšlenkám přistupuji kriticky (zejména kvůli stavění i špatného díla vysoké kultury nad jakýkoliv midcult nebo masscult, a hanění nízké kultury pomocí stejných argumentů, jaké používali jeho předchůdci), některé jeho koncepty, jako právě nejednoznačnost kategorizace jednoho díla, používám v rámci mnou prováděné analýzy.

*Cultural Theory and Popular Culture: An Introduction*⁴⁹ Johna Storeyho se zaměřuje výhradně na populární kulturu, přičemž v první kapitole definuje pojmy, s nimiž dále pracuje (jde o kulturu, populární kulturu, či ideologii, a tyto definice od něj přebírám v rámci mé metodologie), načež v následujících kapitolách a podkapitolách zkoumá jednotlivé, tematicky rozdělené oblasti popkultury poválečných Spojených států Amerických, čímž mi společně s Gansem a McDonalodem poslouží jako úvod do této kulturně a společensky specifické zeměpisné oblasti, v níž seriál *Hannibal* vznikl a kde se odehrává. Proto zohledňuji literaturu akcentující americké podmínky, jelikož jakožto zahraniční divák vycházím z jiných společenských a historických okolností a zvyklostí. Storey navíc na konci každé epizody uvádí seznam další možné literatury pro danou oblast, nabízející další doplňující informace k tématu.

Herbert J. Gans v knize *Popular Culture and High Culture*⁵⁰ předkládá svou obhajobu populární kultury a zastává se „kulturní demokracie“⁵¹, v rámci níž má každý nárok na tu kulturu, kterou preferuje. Rovněž provádí sociologickou studii populární a vysoké kultury, a jejich místa v americké společnosti.⁵² Představuje tak součást obratu od dřívějšího kritického přístupu k nízké kultuře, místo toho

⁴⁹ STOREY, John. *Cultural Theory and Popular Culture*. Gosport: Ashford Colour Press, 2006.

⁵⁰ GANS, Herbert J. *Popular Culture and High Culture*. New York, Basic Books Inc, 1999.

⁵¹ GANS, *Popular Culture and High Culture*, s. vii.

⁵² GANS, *Popular Culture and High Culture*, s. vii.

obhajuje její existenci a přínos. Zároveň také představuje další rozšíření zkoumání amerického kontextu, co se přístupu ke kultuře a popisu dělení společenských tříd a jejich charakteristiky týče – časté zaměření teoretiků na USA není pro účely mé práce na obtíž, naopak, je výhodou, jelikož zkoumaný seriál vzešel z a odehrává se v dané zemi a kontextu.

Mediální teoretik John Fiske se v knize *Understanding Popular Culture*⁵³ nezabývá srovnáváním nízké a vysoké kultury, nýbrž věnuje pozornost výhradně populární kultuře. Soustředí se tak na populární kulturu v kapitalismu, se zaměřením na USA nebo Austrálii, v nichž působil. Začíná rozbohem toho, jaké významy nesou v USA džíny, které měla v jeden den na sobě většina jeho studentů, a ukazuje, že mohou nést vícero i protikladných významů (mohou být pracovní i volnočasové, unisex i pánské či dámské, nosí je nižší i vyšší společenské vrstvy, jsou individualistické i komunitní). Zároveň mohou být v marketingu a reklamách zdůrazněny jen určité významy, podle toho, na koho konkrétní rozebíraná vizuální reklama právě cílí.⁵⁴ Dále upozorňuje, že z komodity (zmiňuje film či hudební nahrávku) dělá popkulturu veřejnost, která rozhoduje o jejím úspěchu, a komodita nemůže být jako popkultura externě vyrobena a určena.⁵⁵ Fiske tento přístup aplikuje v celé knize, a zkoumá, jak fungují prvky populární kultury jako komodita, která vznikla v rámci nějakého průmyslu a ideologie, do níž jsou vloženy významy, které pak divák čte, a z nichž čerpá potěšení. Fiske zde často pracuje s knihou *Distinction*⁵⁶ Pierra Bourdiea. Fiske knihu poprvé publikoval v roce 1989, a pracuje v ní s daty z průběhu 80. let, je tedy nutné uvědomit si možnou zastaralost nebo absenci popisu pozdějšího kulturního, společenského, nebo technologického vývoje. *Understanding Popular Culture* dále nabízí autorovo zdůvodnění toho, proč je populární kultura považována za nižší, co musí naplňovat (například nutnost časové a místní relevance pro publikum)⁵⁷ nebo to, jaký je její politický potenciál.⁵⁸

⁵³ FISKE, John. *Understanding Popular Culture*. London: Routledge, 2010.

⁵⁴ FISKE, *Understanding Popular Culture*, s. 1-21.

⁵⁵ FISKE, *Understanding Popular Culture*, s. 23-24.

⁵⁶ BOURDIEU, Pierre. *Distinction*. London: Routledge, 1984.

⁵⁷ FISKE, *Understanding Popular Culture*, s. 130-141.

Věnuje se i násilí, jež podle něj slouží jako metafora konfliktu mezi sociálními vrstvami, neboť záporná postava nese znaky některé marginalizované sociální skupiny.⁵⁹ Prostor věnuje i fandomu a fanouškům populární kultury, jejichž čtení je excesivní, na rozdíl od povahy čtení vysoké kultury, vyznačující se odstupem a chladností. John Fiske v této knize nabízí teoretický základ, jež použiji při zvážení seriálu jakožto produktu vzniknuvšího v rámci populární kultury a televizního průmyslu, který nese nějaké významy, jež se ale mohou zároveň lišit od významů, jaké v něm čtou fanoušci.⁶⁰

Doposud zmíněné tituly poskytují mé práci obecnější teoretický základ o nízké a vysoké kultuře, následující články se pak zaměřují přímo na *Hannibala*. Prvním z nich je dílem Astrid Schwegler-Castañer, která v „The Art of Tasting Corpses: the Conceptual Metaphor of Consumption in *Hannibal*“⁶¹ vykládá kanibalismus coby kritiku konzumní kultury, zejména s ohledem na odlišný způsob, jakým jej jednotliví kanibalové chápou - G. J. Hobbs zdůrazňuje soběstačnost, zatímco Hannibal praktikuje excesivní konzumaci.⁶² Popisuje také souvislost vkusu, společenského postavení, moci, morálních hodnot jedince, a jeho konzumních rozhodnutí, konkrétně je čte přes zvolený způsob stravování. Na příkladu Hannibala Lectera zkoumá, jak vkus v souvislosti se společenským postavením ovlivňuje jeho vnímání okolí,⁶³ ve spojení se seriálem pak dochází k závěru, že díky estetizaci a komplexnosti si stále může nárokovat kulturní prestiž, žánru a explicitnosti navzdory,⁶⁴ tudíž že dílo může obsahovat prvky patřící do nízké i vysoké kultury zároveň, a jeho status není determinovaný přítomností těch nízkých.

⁵⁸ FISKE, *Understanding Popular Culture*, s. 159-194.

⁵⁹ FISKE, *Understanding Popular Culture*, s. 134-137.

⁶⁰ FISKE, *Understanding Popular Culture*, s. 146-151.

⁶¹ SCHWEGLER-CASTAÑER, Astrid. The Art of Tasting Corpses: the Conceptual Metaphor of Consumption in *Hannibal*. *Continuum*. 2018, roč. 32, č.5, s. 611-628.

⁶² SCHWEGLER-CASTAÑER, The Art of Tasting Corpses, s. 614-615.

⁶³ SCHWEGLER-CASTAÑER, The Art of Tasting Corpses, s. 616-617.

⁶⁴ SCHWEGLER-CASTAÑER, The Art of Tasting Corpses, s. 624.

„It’s Only Cannibalism If We’re Equals: Carnivorous Consumption and Liminality in *Hannibal*“⁶⁵ Michaela Fuchse a Michaela Phillipse a „Food, Liminality, and Monstrosity in *Hannibal*“⁶⁶ Michaela Fuchse rozebírají jídlo ve společenském kontextu: rituály konzumace, a porušení společenských norem, které Hannibal kanibalismem provádí. Zaměřují se tak na konzumaci jídla, identifikují jej jako nositele vícero významů, předmětem transgrese a estetizace. S jejich články pracuji obzvláště při diskusi jídla, jež se v seriálu často vyskytuje a prostřednictvím kanibalismu Hannibala Lectera nese i druhotné významy, a také v kapitole 4.3, věnované tématu konzumace.

„Not Just Another Serial Killer Show: *Hannibal*, Complexity, and The Televisual Palimpsest“⁶⁷ Stacey Abbott se zaměřuje na umění ve vztahu k násilí a narativní význam děl *Primavera*, *Wound Man* a *Velký červený drak a žena oděná sluncem*.⁶⁸ Na tento článek se tak obracím v pasážích o zdánlivě nesourodé kombinaci, jakou je estetizovaná vražda, a při analýze role uměleckých děl ve formální a narativní rovině seriálu.

Seriál *Hannibal* se stal tématem množství bakalářských či diplomových prací, článků a také různých knih,⁶⁹ jež rozebírají seriál samotný, některý z jeho aspektů,

⁶⁵ FUCHS, Michael a Michael PHILLIPS. “It’s Only Cannibalism If We’re Equals”: Carnivorous Consumption and Liminality in *Hannibal*. *Quarterly Review of Film and Video*. 2018, roč. 35, č. 6, s. 614-629. In: *tandfonline.com* [online]. 1. 11. 2018 [cit. 8. 1. 2021]. Dostupné z: <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/10509208.2018.1499344>

⁶⁶ FUCHS, Michael. Cooking with Hannibal: Food, liminality and monstrosity in *Hannibal*. *European Journal of American Culture*. 2015, roč. 34, č.2, s.97-112.

⁶⁷ ABBOTT, Stacey. Not Just Another Serial Killer Show: *Hannibal*, Complexity, and the Televisual Palimpsest. *Quarterly Review of Film and Video*. 2018, roč. 35, č. 6, s. 552-567.

⁶⁸ ABBOTT, Not Just Another Serial Killer Show, s. 559.

⁶⁹ Jde například o následující články a knihy, v nichž je seriál rozebírán:

ABBOTT, Not Just Another Serialy Killer Show, s. 552-567.

BRINKER, Felix. NBC’s *Hannibal* and the Politics of Audience Egagement. In: DÄWES, Birgit, Alexandra GANSER a Nicole POPPENHAGEN (ed). *Transgressive Television: Politics and Crime in 21st-Century American TV Series*. Heidelberg: Universitätsverlag Winter, 2015, s. 303-328.

CARROLL, Alexandra. „We’re Just Alike“: Will Graham, Hannibal Lecter, and the Monstrous-Human. *Studies in Popular Culture*. 2015, roč. 38., č. 1., s. 41-63.

ELLIOTT, Jacquelin. This is my Becoming: Transformation, Hybridity, and the Monstrous in NBC’s *Hannibal*. *University of Toronto Quarterly*. 2018, roč. 87, č. 1, s. 249-265.

FINN, Kavita Mudan a EJ NIELSEN. *Becoming: Genre, Queerness, and Transformation in NBC’s Hannibal*. Syracuse: Syracuse University Press, 2019.

nebo se soustředí výhradně na postavu Hannibala Lectera, zejména pak na jeho antagonistický status. Tématu nízké a vysoké kultury se věnuje pouze několik článků, s nimiž blíže pracuji v analytické části této práce. Myšlenka kombinace Lecterovy sebe prezentace, vzdělání nebo bohatství, jež bychom řadili do vysoké kultury, s kontrastním násilím, jehož se dopouští, se v textech o seriálu objevuje častěji.⁷⁰

Práci popisující seriál jako celek je *Revize teorie vizuální slasti Laury Mulvey v seriálu Hannibal a analýza jejich možností z feministického hlediska*⁷¹ Kláry Feikusové, v níž je na seriál aplikovaná konkrétní teorie vizuální slasti Laury Mulvey, skrz níž je zkoumán. Další práce se pak soustředí na postavu Hannibala Lectera, jako *Adapting the Cannibal: The Gothic Essence of Hannibal Lecter*⁷² Blanky Šustrové, zabývající se adaptační procesem převodu Harrisových knih do seriálové podoby, a rovněž popisující Lecterovy gotické aspekty, nebo *Charming Sociopaths: From Iago to Dr. Hannibal Lecter*⁷³ Karolíny Samkové, kde Hannibal představuje případ záporné literární postavy, na níž autorka zkoumá, zda u takovýchto postav dochází v průběhu díla k nějakému vývoji, nebo zůstávají statické. Lectera se jinými zápornými postavami srovnává i *The Making of Modern Villain: A Comparison of Hannibal Lecter with Models in Older English*

FUCHS, Cooking with Hannibal, s. 97-112.

FUCHS a PHILLIPS, "It's Only Cannibalism If We're Equals", s. 614-629.

KLOCK, Geoff. *Aestheticism, Evil, Homosexuality and Hannibal: If Oscar Wilde Ate People*. Lanham: Lexington Books, 2017.

NDALIANIS, Angela. Hannibal: A Disturbing Feast for the Senses. *Journal of Visual Culture*. 2015, roč. 14, č. 3, s. 279-284.

WESTFALL, Joseph. *Hannibal Lecter and Philosophy: The Heart of the Matter*. Chicago: Open Court, 2016.

⁷⁰ Například MÜLLER, Martin. Hodiny vaření pro starší a otrlé. *25fps* [online]. 24. 8. 2013 [cit. 10.2.2020].

Dostupné z: <http://25fps.cz/2013/hannibal/>, FEIKUSOVÁ, Klára. Hannibal Lecter: Symbol rozpadu civilizace. *25fps* [online]. 18. 10. 2017 [cit. 20.2.2021]. Dostupné z: <http://25fps.cz/2017/hannibal-lecter/>

⁷¹ FEIKUSOVÁ, Klára. *Revize teorie vizuální slasti Laury Mulvey v seriálu Hannibal a analýza jejich možností z feministického hlediska*. Olomouc, 2017. Bakalářská práce. Univerzita Palackého v Olomouci. Filozofická fakulta. Katedra divadelních a filmových studií.

⁷² ŠUSTROVÁ, Blanka. *Adapting the Cannibal: The Gothic Essence of Hannibal Lecter*. Brno, 2016. Masarykova Univerzita. Filozofická fakulta. Department of English and American studies.

⁷³ SAMKOVÁ, Karolína. *Charming Sociopaths: From Iago to Dr. Hannibal Lecter*. Zlín, 2018. Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně. Fakulta humanitních studií. Ústav moderních jazyků a literatur.

*Literature*⁷⁴ Moniky Leové, a to konkrétně v rámci zkoumání toho, jak vzniká záporná postava, kterou mají čtenáři rádi. Diplomové práce o *Hannibalovi* vznikají i v zahraničí, a jde například o „*Everyone Has Thought about Killing Someone – One Way or Another*“: *Cannibalism and the Question of Morality in Bryan Fuller’s Hannibal*⁷⁵ Kristi Michelle Pierse, nebo *A Likeable Cannibal: Why the Audience Likes Such a Villainous Character as Hannibal in Bryan Fuller’s TV Show*⁷⁶ Eren Samancioğlu.

Výčet knih věnovaných seriálu samotnému je pak bohatší – spadá sem například filozofický sborník *Hannibal Lecter and Philosophy: the Heart of the Matter*⁷⁷ Josepha Westfalla, *The Art and Making of Hannibal: The Television Series*⁷⁸ Jesse McLean, či *Aestheticism, Evil, Homosexuality and Hannibal: If Oscar Wilde Ate People*⁷⁹ Geoffa Klocka. Rozebírají ho i článek Angely Ndalianis *Hannibal: A Disturbing Feast for the Senses*⁸⁰, nebo *This is my Becoming: Transformation, Hybridity, and the Monstrous in NBC’s Hannibal*⁸¹ Jacquelin Elliott. Z práce Geoffa Klocka, vycházím zejména v podkapitole 4.1.1 Žánrové zařazení, neboť popisuje nekonvenční nakládání s procedurálními prvky v *Hannibalovi*, a také všudypřítomnou estetizaci, charakteristickou pro vizuální stránku seriálu. Sám se tak zběžně zabývá i zkoumáním konceptu nízké a vysoké kultury, z něhož mohu vycházet a který dále rozvíjím.

⁷⁴ LEOVÁ, Monika. *The Making of Modern Villain: A Comparison of Hannibal Lecter with Models in Older English Literature*. Olomouc, 2015. Univerzita Palackého v Olomouci. Filozofická fakulta. Katedra anglistiky a amerikanistiky.

⁷⁵ PIERSE, Kristi Michelle. „*Everyone Has Thought about Killing Someone – One Way or Another*“: *Cannibalism and the Question of Morality in Bryan Fuller’s Hannibal*. Fayetteville, 2016. University of Arkansas.

⁷⁶ SAMANCIOĞLU, Eren. *A Likeable Cannibal: Why the Audience Likes Such a Villainous Character as Hannibal in Bryan Fuller’s TV Show*. Istanbul, 2017. Bahçeşehir University. The Graduate School of Social Sciences, Film and Television.

⁷⁷ WESTFALL, Joseph (ed). *Hannibal Lecter and Philosophy: the Heart of the Matter*. Chicago:Open Court, 2016.

⁷⁸ MCLAN, Jesse. *The Art and Making of Hannibal: The Television Series*. London: Titan Books, 2015.

⁷⁹ KLOCK, Geoff. *Aestheticism, Evil, Homosexuality and Hannibal: If Oscar Wilde Ate People*. Lanham: Lexington Books, 2017.

⁸⁰ NDALIANIS, Hannibal: A Disturbing Feast for the Senses, s. 279-284.

⁸¹ ELLIOTT, This is my Becoming, s. 249-265.

Z výše zmíněných diplomových prací a populárně-naučných knih čerpám ještě z práce Blanky Šustrové *Adapting the Cannibal: The Gothic Essence of Hannibal Lecter*, a to v kapitole 4.1.1 při popisu žánrového zařazení *Hannibala* a identifikací přítomných prvků gotického hororu. Se zbylými nepracuji, jelikož pojednávají o jiných aspektech seriálu, zmiňuji je však právě proto, abych podtrhla, že o *Hannibalovi* vzniká nemalé množství odborných textů užívajících různých přístupů. Konkrétně aspektu nízké a vysoké kultury se však věnuje pouze několik odborných článků, a často s konkrétnějším zaměřením (například na střih či konzumaci), nikoliv na seriál jako celek.

2. Metodologie a teoretické koncepty

Mezi nejvlivnější představitele teorie nízké a vysoké kultury patří například Clement Greenberg, zejména se svou esejí *Avantgarda a kýč*, frankfurtská škola, což je označení uskupení Theodora Adorna, Maxe Horkheimera, Waltera Benjamin, Lea Lowenthala a Herberta Marcuse,⁸² nebo také Dwight Macdonald. Společenskému přesahu dělení nízké a vysoké kultury se pak věnují sociologové jako Pierre Bourdieu a Richard A. Peterson. Rovněž existují novější knihy (například *Popular Culture and High Culture* Herberta J. Gans, *Životní styl a sociální třídy* Jiřího Šafra, *Vysoké versus populární umění* Pavla Zahrádky, s nimiž pracuji), které tato díla stojící u základů uvažování o nízké a vysoké kultuře shrnují, interpretují, a podrobují kritice.

Myšlenky o ideologické invazi a manipulaci konané skrz média, kterými by se zabýval Theodor W. Adorno,⁸³ však ponechám stranou, jelikož ho ovlivnilo využití médií totalitním režimem k propagandě před a v průběhu druhé světové války v Německu, z něhož emigroval.⁸⁴ Rovněž je nutné podotknout, že teorie, z nichž vycházím, vznikaly v průběhu 20. století, a ačkoliv cíleně vyhledávám i literaturu revidující a kriticky vyhodnocující tyto koncepty, stále jde o myšlenky vzniknuvší na základě historicky a společensky specifických okolností, mnohdy jde navíc o subjektivní interpretaci autorem konkrétního textu, ne objektivní fakta. Všechna užitá literatura se soustřeďuje na Západní svět, evropské země a USA, a ačkoliv se sociologický přístup zakládá na výzkumných datech, nelze ani u něj předpokládat univerzální platnost, jak je upozorňováno například u Pierra

⁸² STOREY, *Cultural Theory and Popular Culture*, s. 62.

⁸³ Postoj Adorna k médiím, včetně televize, je značně negativní. Televizi nahlíží jako nástroj státního aparátu, jež se snaží ovládnout a ovlivnit myšlení svého diváka, ideálně ho rozptýlit a utlumit, posílit status quo a konformismus. Její produkty považuje za uniformní, schematické, a nepřičítá jim pozitivní vlastnosti, spíše je chápe právě jako průmyslové produkty určené ke konzumaci. Televize tak společně se zbytkem zábavního průmyslu má sloužit jako prvek rozptýlení, otupění, a ovládnutí veřejnosti, prováděné vládnoucí silou. ADORNO, Theodor W. Televize jako ideologie. *Divadlo*. 1965, roč. 17., č. 5, s. 61-68.

⁸⁴ ZAHŘÁDKA, *Vysoké versus populární umění*, s. 17.

Bourdieu.⁸⁵ *Hannibal* sice vznikl a odehrává se v USA, je ovšem zasazen do desátých let 21. století, dekády po vzniku mnohých teorií. V této práci tak aplikuji hrubé rysy konceptu nízké a vysoké kultury, nevycházím ovšem z žádného konkrétního sociologického průzkumu, ani se nepokouším popsat současný stav americké společnosti – to ovšem ostatně nedělají ani autoři seriálu.

Stejně tak kriticky přistupuji k celé otázce nízké a vysoké kultury a nepředkládám ji jako objektivně platnou. Pouze ji používám jako existující teorii, jejímž prostřednictvím seriál analyzuji: zaměřuji se na konkrétní prvky ze seriálu (například žánr, autorství či způsob konzumace), které se zároveň vztahují k základním znakům, podle nichž je rozlišení nízké a vysoké kultury prováděno. Následně analyzuji, jak s těmito prvky pracuje seriál a jak v něm fungují. Vedle nutnosti uvědomění si okolností, na jejichž základě byly nízká a vysoká kultura rozdělovány (viz kapitola 3.1) a hodnocení, které už termín samotný může nést (viz tato kapitola) se rovněž chci vyvarovat prosazování seriálu *Hannibal* jakožto vysokého umění například ve snaze obhájit svůj zájem o něj. Odkazuji se proto na Zásadu hodnotové neutrality Maxe Webera, pomocí níž si chci vyjasnit možný chybný postup, kdybych na hodnotící zabarvení termínů nízká a vysoká kultura a jejich užívání nepoukázala, a pouze je přebírala. Dle Webera má vědec v sociologii odlišit empirické a hodnotící soudy, zdržet se vlastního hodnocení, a nevyužívat své postavení za účelem prosazení svých pravidel.⁸⁶ Tvrdí, že když studujeme fakta, brzy narazíme i na hodnoty. Můžeme buď vynášet hodnotící soudy, které budou ovlivněné danou kulturou a našimi osobními hodnotami, nebo zaujmeme postoj hodnotové neutrality, kdy společenské jevy vyhodnotíme nezaujatě, bez ohledu na to, jak znepokojující jsou.⁸⁷ Shrnutí teoretického základu je nezbytné pro představení celého konceptu a jeho vývoje, neznamena to však, že bych jej předkládala jako bezvýhradně platný. V rámci analýzy *Hannibala* provádím

⁸⁵ Viz podkapitola 3.4.1 Společenská třída a kulturní preference, strany 49 a 50 této práce.

⁸⁶ ZAHŘÁDKA, *Vysoké versus populární umění*, s. 11.

⁸⁷ BISZTRAY, George. The Controversy Over Value Neutrality In Sociology and Literature. *Comparative Literature Studies*. 1987, roč. 24, č. 1, s. 40-57. Dostupné z: https://www.jstor.org/stable/40246655?read-now=1&seq=3#page_scan_tab_contents

analýzu dle toho, jak vysokou a nízkou kulturu popisuje teorie, usilují však o analýzu seriálu a jeho specifického fungování, ne o další prosazování této teorie.

Definici umění George Dickieho, s níž budu pracovat, volím na základě jejího užití v knize *Vysoké versus populární umění*. Dickie definici několikrát revidoval, až ve čtvrté verzi stanovil pět bodů. Zaprvé, umělec je někdo, kdo se s porozuměním podílí na tvorbě uměleckého díla. Zadruhé, umělecké dílo je artefakt stvořený k prezentaci před veřejností světa umění. Zatřetí, veřejnost je uskupení osob, jejíž členové jsou připraveni porozumět objektu, jež je jim představen. Začtvrté, svět umění je celek všech jeho systémů. Zapáté, umělecký svět je rámec pro představení uměleckého díla umělcem veřejnosti uměleckého světa.⁸⁸ Dickie tak nedefinuje umění skrz vlastnosti díla, ale přes jeho příjemce, neomezuje ani podmínky, které by umělec nebo člen uměleckého světa museli splnit, aby se jimi stali. Tato definice ovšem stále pracuje s myšlenkou děl posuzovaných umělci, ne širokou neodbornou veřejností, a tak ačkoliv by i zde mohlo být prezentováno dílo nízkého umění, stále budou jeho kvality posuzovat pouze zástupci světa umění, a pravděpodobně k němu přistoupí s vlastními kritérii, která jim Dickie neupírá.

Definice kultury se objevuje v knize *Cultural Theory and Popular Culture* Johna Storeyho. Ten interpretuje definici Raymonda Williamse, který říká, že kultura může znamenat tři věci. Zaprvé tímto termínem můžeme označit všeobecný proces intelektuálního, duchovního a estetického vývoje. Dle Storeyho bychom takto mohli mluvit například jen o kulturním vývoji Západní Evropy, jeho velkých filozofech, umělcích a básnících. Jako druhé možné chápání termínu kultura předkládá Williams určitý styl života, a to buď lidí, období nebo skupiny. Storey dodává, že kdybychom v tomto chápání mluvili o vývoji Západní Evropy, zahrnovalo by to i například gramotnost, svátky, sport, a náboženské slavnosti. Ve třetím výkladu chápe Williams kulturu jako označující praktika. To by zahrnovalo i například poezii, román, balet, operu, či výtvarné umění. Podle Storeyho diskuse o

⁸⁸ DICKIE, George. *The Art Circle*. New York: Haven, 1984, s. 80-82.

populární kultuře užívá druhý a třetí výklad. Jsou tak zahrnuta nejen díla jako mýdlová opera, populární hudba, či komiksy, ale i způsob života, oslavy Vánoc či subkultury mládeže.⁸⁹

Důvod, proč se používají termíny nízká a vysoká kultura, leží dle Miroslava Paulíčka v jejich prostorové metafoře. Nabízí jasné rozlišení dvou kategorií, samo o sobě už však nese hodnotící funkci. Jak uvádí Paulíček v knize *Nikdo se neodvází říci, že je to nudné*, nízké, nacházející se dole, je horší než to, co ho přesahuje, a nachází se nahoře. Pohyb zdola nahoru značí pozitivní vývoj (zlepšující se nálada se *zvedá*), zatímco pohyb směrem dolů má negativní konotace (*upadání* do deprese, morální *úpadek*, být *pod* kontrolou). Nahoře sídlí morálnost, síla a autorita (mít *nadvládu*, být *vznešený*).⁹⁰ Co je vysoko je navíc hůře dosažitelné a méně přístupné, a musíme proto vynaložit větší úsilí, zatímco to, co je dole, máme snadno na dosah.

Místo pojmu nízké umění někteří teoretici užívají alternativní pojmy, jako populární (například John Storey, Herbert J. Gans, Abraham Kaplan, David Novitz, Richard Shusterman, Noël Carroll) či masové (Dwight Macdonald, Umberto Eco), zábavné, nebo i pokleslé. V jejich užití tyto pojmy nesou stejný význam, popisují stejné jevy, a jiný pojem, než nízké umění, volí kvůli jeho negativním konotacím, nebo preferují jiné názvy spíše kvůli informaci o velikosti publika, kterou obsahují. Tak tomu může být u populárního a masového umění. U zábavného dle jeho účelu, v případě pokleslého pak s jasným hodnocením. Množství diváků dle mnohých označuje kvalitu, či spíše její nedostatek, co se této kategorie umění týče, neboť něco oblíbené velkým publikem považují za automaticky méně náročné i hodnotné než to, čemu holduje menšina. Vychází tak z konstatování Gustava Le Bona, že dav „nehromadí inteligenci, ale průměrnost“.⁹¹ Funguje zde jasná exkluzivita – čím méně přístupné a oblíbené, tím lépe, neboť to naznačuje náročnost na pochopení a složitost. Záliba ve vysoké kultuře tak poskytuje kulturní, a tím i sociální

⁸⁹ STOREY, *Cultural Theory and Popular Culture*, s. 1-2.

⁹⁰ PAULÍČEK, *Nikdo se neodvází říci, že je to nudné*, s. 17.

⁹¹ PAULÍČEK, *Nikdo se neodvází říci, že je to nudné*, s. 18.

distinkci.⁹² Její nepopularita jí není vyčítána, právě naopak, je kladným znakem. Chyba není na straně nepochopitelného a náročného, ani u umělce a jeho vyjádření, ale na straně toho, kdo nechápe.

Označení vysokého umění se výrazně nemění, ani jej neobklopuje podobná debata o pejorativnosti samotného názvu, už jen proto, že označení něčeho za vysoké je naopak pozitivní.⁹³ Přitom kdybychom místo výrazu vysoké používali opak termínu masové (slova jako minimální či individuální) nebo nepopulární, nabylo by i tohle označení negativních konotací, neboť by vycházelo z malé oblíbenosti a omezeného množství fanoušků. Název celé kategorie by označoval jen jeden z jejích aspektů, navíc způsobem, který lze chápat jako upozornění na nedostatek či selhání této kategorie. Kritika pojmů masové a populární rovněž poukazuje na fakt, že dílo spadající do vysokého umění (Miroslav Paulíček uvádí Rembrandtovu *Noční hlídku*) se může těšit široké oblibě. Dílu nízkého umění (kapela složená ze špatných muzikantů, špatně píšící spisovatel) se naopak nemusí dostat popularity.⁹⁴ Pojem popisující velikost publika užitý v názvu je tak nemusí vystihovat.⁹⁵

Miroslav Paulíček dále uvádí, že ve své podstatě jde o spor o významu slov, tedy co je míněno nízkým a co vysokým uměním.⁹⁶ Domnívám se však, že nejde pouze o sémantickou záležitost, a že značnou motivací pro tento spor jsou i konotace přesahující do společenské sféry, které s jednotlivými slovy spojujeme, a jejich hodnotící rozměr.

Existují i další dělení, často vycházející z pojmů nízký a vysoký jak v názvu, tak i v pojetí, přicházejí však s víceméně než původními dvěma kategoriemi, nebo je dále rozvádějí. Vznikají zejména od poloviny 20. století, a reflektují společenské změny, vedoucí ke vzniku střední společenské třídy, i proměnu přístupu k nízké

⁹² STOREY, *Cultural Theory and Popular Culture*, s. 6.

⁹³ PAULÍČEK, *Nikdo se neodvážil říci, že je to nudné*, s. 18.

⁹⁴ PAULÍČEK, *Nikdo se neodvážil říci, že je to nudné*, s. 18.

⁹⁵ STOREY, *Cultural Theory and Popular Culture*, s. 5-6.

⁹⁶ PAULÍČEK, *Nikdo se neodvážil říci, že je to nudné*, s. 17

kultuře.⁹⁷ Počáteční vymezení, které se objevuje například i u Greenberga pod termíny avantgarda a kýč, jasně rozlišuje vysoké umění a spojuje ho s vyšší společenskou třídou, zatímco nízké umění dle něj slouží k zabavení pracujících tříd, jež vlivem urbanizace ztratily kontakt s lidovou kulturou, a proto pro ně byla vyrobena kultura nová.⁹⁸ Dílo vysoké kultury v tomto chápání tvoří nezávislý umělec,⁹⁹ pouze v jedné kopii, jejíž interpretace vyžaduje od diváka vyvinutí úsilí a disponování dostatečným vzděláním, proto, aby byl vůbec schopen ho číst, zatímco dílo nízké kultury vyrobil na zakázku společenských elit autor (nikoliv ovšem umělec) z předem dostupných formulí, a nabízí hotové významy bez nutnosti interpretace.¹⁰⁰ Díky tomu dokáže oslovit co nejširší publikum, a její produkty jsou vzájemně velmi podobné, právě proto, že vycházejí z opakujících se formulí.¹⁰¹ Jasně rozlišení na dvě společenské třídy a dvě kultury je později doplněno, například u Dwighta Macdonalda, který přidává střední kulturu a nazývá ji midcult, nebo u Richarda A. Petersona, popisujícího jev, kdy se členové společnosti, kteří by dříve konzumovali výhradně vyšší kulturu, věnují populární kultuře. K této změně dochází na základě proměn ve společnosti, jako například zvýšení všeobecného vzdělání, třídní mobility, nebo také díky větší dostupnosti umění.¹⁰² Místo dvou společenských tříd jako v době průmyslové revoluce, do níž je datován vznik nízkého umění, pozdější texty popisují vícero společenských vrstev.¹⁰³

Přístup k nízké a vysoké kultuře lze rozčlenit do dvou směrů, na estetický, kde je dílo posuzováno na základě objektivních vlastností v něm obsáhlých a je posuzováno samo o sobě, a sociologický, kde rozdíl spočívá ve společenském

⁹⁷ Viz kapitola 3.2 Alternativní dělení této práce.

⁹⁸ GREENBERG, *Avantgarda a kýč*, s. 71.

⁹⁹ Stejně jako mnohé další prvky teorie vysoké a nízké kultury, i pojetí autora díla prochází kritickou revizí – v případě autora vysokého umění jde o připomenutí, že až před zhruba dvěma sty lety přestal být chápán jako řemeslník pracující na zakázku mecenáše, viz kapitola 3.1 Vývoj konceptu nízké a vysoké kultury, strany 31 a 32 této práce. Autoři mnohých děl řazených do vysokého umění tak nemuseli být v době svého života ani dlouho poté vnímání způsobem, jakým na ně nahlíží například Greenberg.

¹⁰⁰ STOREY, *Cultural Theory and Popular Culture*, s. 6.

¹⁰¹ ŠAFR, *Životní styl a sociální třídy*, s. 37.

¹⁰² ŠAFR, *Životní styl a sociální třídy*, s. 43.

¹⁰³ Například GANS, *Popular Culture and High Culture*.

kontextu, kultura koresponduje se sociální hierarchií konzumentů,¹⁰⁴ a představuje nástroj společenské nerovnosti.¹⁰⁵ Posouzení tak záleží na způsobu, jak je s dílem ve společnosti zacházeno a jak je vnímáno. Umění je tudíž to, na čem se společnost shodne, a statut díla neurčuje jeho vlastnosti, nýbrž přijetí společností.¹⁰⁶ Lze tak zkoumat souvislost kulturních preferencí jedince s jeho společensko-ekonomickým postavením, to totiž ovlivňuje jeho životní styl i vkus,¹⁰⁷ a na základě odlišných kulturních praktik se symbolicky vymezují příčky společenské hierarchie.¹⁰⁸ Kultura tudíž neexistuje izolovaně, nýbrž ovlivňuje společenský systém, reflektuje a umožňuje jeho rozvrstvení,¹⁰⁹ a slouží k demonstraci společenského postavení.¹¹⁰ Dělení na nízkou a vysokou kulturu tak nese hodnotící rozměr vůči dílům do nich spadajících, tak i vůči jejich konzumentům.

Pro jedincovy dispozice používá Pierre Bourdieu výraz kapitál, a dělí ho na tři hlavní složky: ekonomický kapitál, tedy vlastněné finance a majetek, sociální kapitál, tvořený společenskými konexemi, a kulturní kapitál, coby soubor kulturní kompetence, osvojeného vkusu, a habitu. Z nich pak vyplývá čtvrtý druh kapitálu, symbolický, který je těmi třemi druhy kapitálu tvořen ve chvíli, kdy jsou ve společnosti široce vnímané a uznávané jako legitimní. Množství kapitálu určuje, jaké postavení ve společnosti bude člověk mít.¹¹¹ Kultura je tak dle něj mocenským nástrojem, legitimizujícím dělení společnosti, a umožňujícím rozlišovat společenské třídy na základě jejich kulturních praktik. Vkus vyšší třídy ji odlišuje od zbytku společnosti a díky jeho prezentování jako žádoucího a dobrého legitimizuje výsadní postavení této vrstvy, není však skutečně nejlepším vkusem na základě nějakých objektivních důvodů. Umění tak získává vysoký status spojením s vyšší třídou, ne

¹⁰⁴ ŠAFR, *Životní styl a sociální třídy*, s. 37.

¹⁰⁵ BENDOVIÁ, Helena. Doslov – Pierre Bourdieu a otázka vkusu. In: BENDOVIÁ, Helena a Matěj STRNAD (ed). *Společenské vědy a audiovizie*. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2014, s. 403-404.

¹⁰⁶ ZAHŘÁDKA, *Vysoké versus populární umění*, s. 11.

¹⁰⁷ ŠAFR, *Životní styl a sociální třídy*, s. 18.

¹⁰⁸ ŠAFR, *Životní styl a sociální třídy*, s. 16.

¹⁰⁹ ŠAFR, *Životní styl a sociální třídy*, s. 15.

¹¹⁰ LAMONT, Michelle a Anette LAREAU. Cultural Capital: Allusions, Gaps, Glissandos in Recent Theoretical Developments. *Sociological Theory*. 1988, roč. 6, č. 2, s. 154.

¹¹¹ BOURDIEU, Pierre. What Makes a Social Class? On The Theoretical and Practical Existence of Groups. *Berkley Journal of Sociology*. 1987, roč. 32, č. 1, s. 4.

na základě svých rysů a vlastností.¹¹² Sociální složky, zahrnující například společenské chování a projev adekvátní pro danou třídu, člověk získává v průběhu socializace, což ztěžuje pozdější společenskou mobilitu.¹¹³

Stejně jako se změnil přístup k nízké kultuře od odmítavého k defenzivnímu (který zastává např. Herbert J. Gans), vyvíjí se i pohled na vztah mezi společenskou vrstvou a kulturou, kterou konzumuje. Jasně rozlišení vyšší vrstvy a vysoké kultury, a nízké vrstvy a nízké kultury, které bylo Bourdieuovi vyčítáno jako příliš zjednodušující,¹¹⁴ je později přehodnoceno rozlišováním více než dvou společenských tříd, jako například dělením highbrow/middlebrow/lowbrow a Gansovými pěti třídami,¹¹⁵ konstatováním, že rovina kulturních úrovní neodpovídá dělení společenskému, tedy že lidé z nízké třídy mohou konzumovat dílo spadající do vysoké kultury a naopak, což provádí Umberto Eco,¹¹⁶ nebo pozorováním konzumace více než jedné kultury určitou společenskou třídou (Richard A. Peterson a koncept omnivore, tedy všežroutství).¹¹⁷

V rámci analýzy *Hannibala* pracuji s oběma přístupy, estetickým i sociologickým, a zabývám se jak vlastnostmi díla v něm obsaženými, tak i společenským přesahem, který je hodnotí ne dle estetických soudů, nýbrž v kontextu zavedeného společenského vnímání takových vlastností.

V kapitole 4.1. podrobuji analýze několik vybraných prvků, přičemž vycházím z rozlišení mezi nízkou a vysokou kulturou, která jsou blíže popsána v kapitole 3.3 teoretické části, a týkají se způsobu tvorby díla, jeho původnosti, autorství, a velikosti publika. Zaměřuji se zde na žánr, násilí, umění, a autorství a kulturní status seriálu, volím tak prvky, jež se týkají formálních vlastností seriálu a jeho vnímání jako díla, zároveň však nejsou jednoznačně zařaditelné do jedné z kultur a vztahuje se na ně estetický i sociologický přístup, tedy zvažování díla

¹¹²BENDOVIÁ, Doslov – Pierre Bourdieu a otázka vkusu, s. 403-404.

¹¹³ ŠAFR, *Životní styl a sociální třídy*, s. 25.

¹¹⁴ BENDOVIÁ, Doslov – Pierre Bourdieu a otázka vkusu, s. 404.

¹¹⁵ Viz kapitola 3.2 Alternativní dělení této práce.

¹¹⁶ ECO, Umberto. *Skeptikové a těšitelé*. Praha: Svoboda, 1995, s. 48.

¹¹⁷ Viz kapitola 3.4.1 Společenská třída a kulturní preference, strany 49-51 této práce.

samo o sobě i dle společenského přístupu. Vnímám je proto jako komplexní a jednoznačně neuchopitelné, a zajímá mě, jak přispívají k fungování seriálu ve vztahu ke konceptům nízké a vysoké kultury. Žánr analyzuji ve spojitosti se schematičností přičítanou dílům nízké kultury, projevující se opakováním hotových konvencí a doručující hotové efekty (viz kapitoly 3.3.1 a 3.3.3), přitom však беру v potaz multižánrovost, která takovou konvenčnost narušuje. Blíže identifikuji žánry seriálu, jimiž jsou kriminální drama, horor, thriller a melodrama, a jejich výskyt a rozsah přítomnosti, tedy jak se žánrové znaky projevují v narativní a estetické rovině, a v jak velkém úseku seriálu se projevují (například zda jde o část série, sérii, či celý seriál). Násilí a umění popisují, neboť jejich časté zobrazení i prolínání tvoří specifickou vizuální podobu seriálu, a také se promítají do tématu konzumace i do charakterizace postav a jejich proměny v průběhu děje. Přítomná jsou zejména díla vysokého umění (obrazy, hudba či literatura), osobou s nimi nejčastěji spojenou je Hannibal Lecter. Díky jeho vkusu, kulturní kompetenci a zálibě se těmito díly obklopuje, a tak je s nimi nejpevněji asociovaný. Jak uvádím dříve v této kapitole, kulturní kompetence a disponování vkusem ustanoveným a přijímaným jako vybraný byly znakem vysokého společenského postavení a hodny uznání, jejich asociaci se zápornou postavou tak vnímám jako rozhodnutí zpochybňující a problematizující takové vnímání. Podobný efekt pozoruji i u kombinaci umění a násilí, nejen v rámci osoby s nimi spojené, ale ve stylizaci a estetizaci obětí vražd, ať už do existujících děl (např. *Primavera* na obrázku č. 16 v příloze, *Velký červený drak a žena oděná sluncem* na obrázku č. 17) nebo do původních výjevů. Autorství seriálu a osobu její showrunnera vztahuji k zavedenému rozlišení nízkého umění jako kolektivního díla, a vysokého umění jako individuálního díla (viz kapitola 3.3.1). Z povahy média je televizní seriál nutně kolektivním dílem, dochází však ke zdůraznění jednoho ústředního tvůrce a individuality jeho tvůrčího působení, a proto se zabývám tím, jak takové vyzdvižení konkrétního autora ovlivňuje vnímání díla a jaký má důvod. Přítomnost zastřešující osoby showrunnera představuje jeden ze znaků quality TV,¹¹⁸ do níž *Hannibal*

¹¹⁸ MCCABE, Janet a Kim AKASS. *Quality TV: Contemporary American Television and Beyond*. New York: I.

spadá, když tak zvažuji rozměr společenského kontextu, v němž se posuzování díla děje, zohledňuji i tuto specifickou oblast televizní tvorby, spojovanou s vyšší kulturní hodnotou.¹¹⁹ Všechny tyto prvky nejsou jasně zařaditelné, co se rozdělení nízké a vysoké kultury týče, analyzuji je tak vysvětlením, jak se v seriálu vyskytují, načež zvážím kritéria dělení kultur a vyhodnotím, nakolik je *Hannibal* naplňuje či porušuje, a jaké z toho vyvstávají významy. Právě onu opakovanou nezařaditelnost vnímám jako tvůrčí záměr, konaný za nějakým účelem, který při analýze rozkryje významy v seriálu obsažené.

V kapitolách 4.2 a 4.3 se věnuji fikčnímu světu seriálu, a aplikuji teorie Pierra Bourdieu pojednávající o ekonomickém, sociálním, a kulturním kapitálu, abych prozkoumala, jak vnímání postavy v rámci fikčního světa ovlivňuje kapitál, jímž disponuje, a způsob, jakým konzumuje. Jde mi o způsob vnímání postavy jinými postavami, ale také přesahuji za rámec fikčního světa k tomu, jak seriál postavy vykresluje. Dobírám se souvislosti či naopak jejímu popření v ose ekonomického, sociálního a kulturního kapitálu, u nichž Bourdieu tvrdí, že ekonomický kapitál umožňuje disponentovi nesoustředit se pouze na zajištění materiálního zabezpečení,¹²⁰ a kulturní kapitál generuje sociální kapitál.¹²¹ Následně se věnuji konzumaci v různých zobrazených formách. Konzumace zde představuje proces transformace, kdy postava Hannibala Lectera disponuje schopností povýšit a zhodnotit konzumovaný subjekt, zároveň pomocí konzumování dává najevo svou nadřazenost. Zajímá mě tak, zda je zdrojem nadřazenosti nad ostatními jeho kapitál a společenské postavení. Okázala konzumace a zahálka jsou pak způsoby spotřeby, jimiž lze dle Thorsteina Veblena dát najevo příslušnost ke společenské třídě, a výběr a postup při konzumaci rovněž podléhá asociaci s nízkou a vysokou kulturou. Díky motivu kanibalismu tvoří jídlo opakující se téma, a rovněž je estetizováno do míry, kdy dochází k potlačení primární funkce, přitom i množství a složitost jídla či způsob jeho jezení Bourdieu

B. Tauris, 2007, s. 99.

¹¹⁹MCCABE a AKASS. *Quality TV*, s. 248.

¹²⁰ Zahrádka, *Vysoké versus populární umění*, s. 92.

¹²¹ Zahrádka, *Vysoké versus populární umění*, s. 94-95.

popisoval. Všimám si tak, zda postavy konzumují okázale a za jakým účelem. Konzumace se týká i násilí a efektu, jež jeho vnímání vyvolává. V průběhu seriálu je konzistentně prováděná estetizace násilí, jeho přítomnost je tak velmi silná, a dojem krásy a děsu je kombinován. Argumentuji, že estetizace má vnímání usnadnit, a zprostředkovává proměnu, jíž prochází postava Willa Grahama. Nakonec na základě textu Astrid Schwangler-Castañer *The Art of Tasting Corpses: the Conceptual Metaphor of Consumption* zkoumám kanibalismus coby metaforu konzumní kultury, kdy konzumní rozhodnutí postav ovlivňují jejich etické hodnoty.

Koncepty nízké a vysoké kultury se tak zaobírám na rovině formální stránky seriálu, fikčního světa, i vnímání seriálu jakožto díla. Analyzuji podobu, v jaké jsou přítomny, to, zda jsou jasně rozlišitelné, a jaké významy vyvolává způsob jejich zpracování. Věnuji se i jejich společenskému přesahu na úrovni postav. Důvodem, proč se koncepty nízké a vysoké kultury zabývám i navzdory povědomí o jejich kontroverzi, je specifický způsob, jakým s nimi seriál nakládá a kombinuje je, například když kanonicky uznávaná díla vysoké kultury spojuje s ústředním antagonistou. Domnívám se tudíž, že s nimi nepracuje jako s platnými kategoriemi, nýbrž jich využívá v rámci narace, charakterizace a konstrukce audiovizuální stránky, a analyzuji, jak zde postupuje a k jakému cíli.

3. Teoretická část

V této části práce shrnuji teoretické podklady, z nichž vycházím, a které následně aplikuji na seriál *Hannibal*. Kapitola 3.1 sumarizuje vývoj uvažování o nízké a vysoké kultuře. Některá z dalších používaných dělení kromě toho původního na nízkou a vysokou kulturu jsou uvedena v kapitole 3.2. Kapitola 3.3 a její další podkapitoly pak obsahují základní kritéria, podle nichž byly obě kultury děleny, a poslední kapitola teoretické části 3.4 představuje sociologický přesah dělení nízké a vysoké kultury, týkajícího se i kulturních preferencí a spotřebního chování jedince.

3.1 Vývoj konceptu nízké a vysoké kultury

Začteme-li se do shrnutí vývoje uvažování o nízkém a vysokém umění, budeme konfrontováni s poznatkem, že status umělce prošel velkým vývojem, stejně jako funkce naplňované uměním.¹²² Podobně se proměnila i společnost a její uspořádání. Nemůžeme tak pouze aplikovat dnešní perspektivu na historická období, zároveň tak nebude teorie z počátku 20. století odpovídat dnešnímu světu.

Ranou reflexi dvou kategorií umění, nízké, a vysoké, lze najít už v antice, přičemž to první je vnímáno jako nežádoucí a méně hodnotné. Konkrétně jde o výrok Quinta Horatia Flacca, římského básníka žijícího na přelomu letopočtu. Flaccus prohlásil, že „básník nebo umělec jest aristokrat, který vyhýbá se přímo styku se vším, co čpí masou lidskou“¹²³. Staví se tak proti masovému jakožto něčemu špatnému, čemu se umělec vyhýbá ve prospěch jiného, lepšího umění, které tvoří on sám. Ve své podstatě tak jde o rané odsouzení masového umění, přičemž

¹²² PAULÍČEK, *Nikdo se neodvází říci, že je to nudné*, s. 21.

¹²³ PAULÍČEK, *Nikdo se neodvází říci, že je to nudné*, s. 21.

by Flaccus zřejmě ani nepoužil pojem umění, neboť umělce spojuje s něčím nemasovým.¹²⁴

Aristoteles v *Poetice* dělí poezii na dva druhy, a to dle zaměření autora, a formy. Vážní básníci napodobují krásné činy ušlechtilých lidí, a píšou chvalozpěvy nebo hymny. Lehčí autoři, napodobující činy chatrnějších lidí, pak tvoří hanlivé zpěvy. S příchodem tragédie a komedie začali autoři věnující se zejména jedné formě tíhnout k tragédii v případě básníků vážných, a komedii u autorů lehčích.¹²⁵ Uvádí také, že komedie zpočátku nebyla brána vážně, a neexistuje tak bližší dokumentace jejího vývoje, zatímco u tragédie tomu bylo naopak.¹²⁶ Dochází tak k rozlišení dvou forem, z nichž jedna byla vnímána jako hodnotnější než druhá. Aristoteles je sice rozlišuje na základě charakteristických rysů, nepopisuje však jednu jako méně hodnotnou než druhou, a hodnotící rozměr se objevuje pouze v odporovaném historickém přístupu. Předkládá ideální postup, co se týče struktury díla, nadání či vznětlivosti básníka a žádoucího rozsahu jeho schopností, jde však spíše o doporučení a návod než o zamítnutí děl, jež je nesplňují.¹²⁷ Ve vztahu k poezii také uvádí, že nápodoba je člověku přirozená, a lidé se z ní radují, a tak je možné najít zálibu i ve věcech, které bychom nechtěli vidět ve skutečnosti, jako jsou například mrtvá těla, jelikož máme radost právě z jejich napodobení.¹²⁸

Rozlišení jednotlivých umění se nachází i u Leonarda da Vinci, který ve svém spise *Úvahy o malířství* staví malířství nad sochařství, hudbu, i poezii. Vyskytuje se tak u něj kategorizace umění, nefunguje však na principu rozlišení jednotlivých děl v rámci jedné umělecké formy, ale celých uměleckých forem.¹²⁹ Nejde tak o úplné rozlišení nízké a vysoké kultury, spíše o jeho ranou, částečnou verzi, mluvící o umění, a upřednostňující určitou uměleckou oblast, nebo část prací v jejím rámci.

¹²⁴ PAULÍČEK, *Nikdo se neodvází říci, že je to nudné*, s. 21.

¹²⁵ ARISTOTELES, *Poetika*. Praha: GRYP, 1929, s. 12.

¹²⁶ ARISTOTELES, *Poetika*, s. 13-14.

¹²⁷ ARISTOTELES, *Poetika*, s. 26-32.

¹²⁸ ARISTOTELES, *Poetika*, s. 11.

¹²⁹ Zahrádka, *Vysoké versus populární umění*, s. 16.

Pozoruhodné však je, že dělení na nízkou a vysokou kategorii má hluboké historické zakořenění, ač se kritéria u jednotlivých myslitelů značně lišila.

Podmínky k rozlišení nízkého a vysokého umění nastaly dle Miroslava Paulíčka v Itálii 15. století. Rozšíření knihtisku v době renesance posílilo vzdělání, a to i v oblasti umělecké výchovy. Vysoké umění se stalo doménou bohaté a vzdělané vrstvy obyvatelstva, neboť se jim dostalo vzdělání, a tak uměli číst a ovládali latinu, kterou se díla psala, a také disponovali dostatečným majetkem, aby si mohli nákladné knihy a obrazy dovolit. Obě sféry však neexistovaly v izolaci, a navzájem se ovlivňovaly. V Itálii 16. století se díky této změně také proměnilo vnímání umělce, z řemeslníka na nezávislého tvůrce, který se prezentoval až jako génus.¹³⁰

K celkovému upuštění od pohledu na umění jako na řemeslo došlo v období romantismu. Roku 1790 vydal Immanuel Kant knihu *Kritika soudnosti*¹³¹, v níž zdůrazňuje estetické pojetí světa, a také status umělce jako génia, což bude mít později opačný účinek v podobě jeho přílišné romantizace. Umělec tak po dlouhou dobu fungoval spíše jako řemeslník, a jeho vnímání se změnilo až v nedávných stoletích. Mnohdy netvořil na základě vlastní kreativní vize, nýbrž na zadání mecenáše, což je ovšem často vyčítáno spíše nízké kultuře. Umění také v dějinách nenaplněovalo jen estetickou funkci. Kromě praktického použití k portrétování osob rovněž pomáhalo vykládat Bibli negramotné většině společnosti, nebo plnilo ochrannou funkci, jako například morový sloup.¹³²

Tyto poznatky je třeba si uchovat v paměti, neboť mnozí odpůrci nízkého umění argumentují, že vysoké umění neneso praktického užití, stejně tak tvrdí, že umělec funguje jako nezávislý, neovlivněný génus. Tyto okolnosti se tak neobjevily až s příchodem nízké kultury vlivem průmyslové revoluce v 18. století, ale doprovázely umění už dříve.

¹³⁰ PAULÍČEK, *Nikdo se neodvází říci, že je to nudné*, s. 21-22.

¹³¹ KANT, Immanuel. *Kritika soudnosti*. Praha: Oikoymenh, 2015.

¹³² PAULÍČEK, *Nikdo se neodvází říci, že je to nudné*, s. 21.

Za jednoho z prvních západních teoretiků estetické kritiky populární kultury, zabývajících se otázkou nízké a vysoké kultury, je považován Matthew Arnold. Jeho kniha z roku 1896 *Culture and Anarchy*¹³³ až do poloviny 20. století ovlivňovala to, jak odborníci praktikovali estetickou kritiku populární kultury, a vnímání její estetické, kulturní a společenské hodnoty. Arnold je značně zaujatý, vysokou kulturu nazývá „tím nejlepším, co bylo ve světě kdy vysloveno a myšleno“¹³⁴ a je určena pro vysoké vrstvy. Populární kultura pak patří nevzdělaným a polovzdělaným městským pracujícím třídám. Jak název knihy napovídá, v populární kultuře spatřuje dokonce hrozbu, jelikož má ohrožovat společenský řád. Patrně ji považuje za troufalou až podvratnou, tvrdí totiž, že dochází ke ztrátě úcty a podřízeného postavení vůči kulturní a politické autoritě, mizí dřívější uspořádání společnosti založené na podřízenosti feudálním pánům, a populární kulturu označuje za anarchii. Matthew Arnold se tak vyslovuje striktně proti populární kultuře a jejímu umění, potažmo i proti masám, jimž je určena. Figuruje zde jasný společenský přesah, kdy disponování a schopnost porozumět vysoké kultuře legitimizuje výsadní postavení ve společnosti.¹³⁵

Konzervativní i progresivní teoretikové se shodují v negativním přístupu k masám, obě skupiny se však rozcházejí v jeho důvodech. Svou roli zde sehrává dobový kontext. V čele studia masy z konzervativního pohledu stál Gustav Le Bon. Považoval masu za dav, v němž člověk ztrácí individualitu, ale i sebekontrolu a schopnost samostatně uvažovat, podléhá tak davovému myšlení a pudům. Tento až dehumanizující postoj i přirovnání ke zvířatům se u konzervativních teoretiků opakují. Slouží jim ke zdůvodnění jejich negativního pohledu, přičemž masu podle nich zřejmě mohou tvořit jen pracující třídy, nikoliv vyšší vrstvy. Důvod tohoto odporu se nachází v nepokoji a strachu ze společensko-politických změn, k nimž dochází vlivem technologického rozvoje, reformy školství, urbanizace, a rychlého populačního růstu. Vyšší vrstvy, do nichž tito kritikové spadají, se obávají ohrožení

¹³³ ARNOLD, Matthew. *Culture and Anarchy*. London: Smith, Elder & Company, 1896.

¹³⁴ STOREY, *Cultural Theory and Popular Culture*, s. 18.

¹³⁵ ZAHŘÁDKA, *Vysoké versus populární umění*, s. 16-17.

svého výsadního postavení, a tak se od nižších společenských vrstev distancují a shazují je.¹³⁶

Zatímco konzervativcům vadí domnělý špatný vkus mas, progresivní a levicově orientovaní teoretikové, ovlivnění marxismem, vidí problém v populární kultuře.¹³⁷ Mezi zástupci tohoto proudu jsou i Adorno či Horkheimer, kteří přináší svůj podezřívavý pohled na populární kulturu jakožto nástroj vládnoucí třídy, sloužící k manipulaci a ukolébání pracující třídy, která by jinak podle marxistické teorie byla schopna provést revoluci a změnit společenský řád.¹³⁸ I zde je člen masy chápán jako člověk neschopný kritického myšlení, konzumující bez nějaké reflexe obsah, který je mu nabídnut, akcentuje se však domnělá manipulativní a otupující role nízké kultury. Jak ale upozorňuje John Storey, statistiky prodejnosti a neúspěch většiny výrobků, možné opoziční čtení, či práce některých žánrů se zapojením divákovy představivosti poukazují na velké mezery a zjednodušení, k němuž v těchto přístupech dochází.¹³⁹

Vznik vysoké a nízké kultury je zasazován do doby průmyslové revoluce. Prvotní popularizátor označení, anglický historik ekonomie Arnold Toynbee, tak nazýval dobu výrazného technologického rozvoje v letech 1760 až 1820, pozdější datace však bývá volnější. Jde o období přechodu od zemědělství a rukodělné výroby k průmyslové výrobě,¹⁴⁰ přičemž se lidé z venkova stěhují do měst za práci. Důsledkem toho ztrácí kontakt se svou původní, venkovskou lidovou kulturou, měšťanská kultura je pro ně navzdory rozšiřující se gramotnosti a vzdělání nesrozumitelná, a hledají způsob, jak se zabavit ve volném čase. Volného času navíc ani nemají kvůli zaměstnání tolik, kultura by tak měla být ideálně snazší na konzumaci.¹⁴¹

¹³⁶ Zahrádka, *Vysoké versus populární umění*, s. 58-60.

¹³⁷ Zahrádka, *Vysoké versus populární umění*, s. 57.

¹³⁸ Zahrádka, *Vysoké versus populární umění*, s. 64-65.

¹³⁹ Zahrádka, *Vysoké versus populární umění*, s. 68-70.

¹⁴⁰ Cameron, Rondo. The Industrial Revolution: A Misnomer. *The History Teacher*. 1982, roč. 15, č. 3, s. 377-378.

¹⁴¹ Greenberg, *Avantgarda a kýč*, s. 71-73.

Pro potřeby pracující třídy proto vzniká nová kultura, ta nízká, což umožňuje právě i industrializace, která prvotně zapříčinila ztrátu kontaktu pracujících nižších vrstev s jejich původní lidovou kulturou. Strojová výroba nabízí možnost rychle a hromadně produkovat dostatečné množství kopií, aby bylo dílo přístupné široké veřejnosti. S tímto ostatně souvisí označení populární a masová kultura – dílo najednou existuje v mnoha, ideálně levných a snadno dostupných kusech, které jsou k dispozici masám, a získají u nich velkou oblibu.¹⁴²

Druhým výrazným obdobím dějin, souvisejícím s uvažováním o nízké a vysoké kultuře, se stala 30. léta 20. století. Adolf Hitler se roku 1933 stal německým říšským kancléřem,¹⁴³ jím nastolená nacistická politika, postupně se šířící i do ostatních zemí kontinentu, vedla mnohé evropské intelektuály a umělce k emigraci. Najdeme mezi nimi i členy frankfurtského Institutu pro sociální bádání založeného roku 1923, Theodora Adorna, Maxe Horkheimera, Waltera Benjamina, Lea Lowenthala, či Herberta Marcuse.¹⁴⁴ Jejich společensko-kritický přístup, návaznost na marxismus, i židovská identita si vynutily jejich odchod do USA, kde v rámci newyorské Columbia University navázali na své bádání, rovněž se zaměřili na studium nástupu nacismu. Tento kontext je nezbytný při zvažování jejich textů, neboť je německá zkušenost zásadně ovlivnila v přístupu k nízké kultuře. Chápou ji jako mocenský nástroj vládnoucího režimu, pomocí něhož udržuje své politické a společenské postavení, a prakticky ovládá myšlení veřejnosti. Obviňovali ji z umožnění nástupu nacismu, který ji měl použít jako nástroj propagandy.¹⁴⁵ Ačkoliv téměř nelze frankfurtskou školu ve zvažování nízkého a vysokého umění nezmínit pro její vlivnost a výraznost, je nutné uchovat si povědomí o silném politickém základu v přístupu jejich autorů, jenž způsobuje odmítavý a podezřívavý postoj k nízké kultuře. Jakékoliv zvážení či rozebrání se tak u nich koná hlavně skrz její kategorické odsouzení.

¹⁴² Zahrádka, *Vysoké versus populární umění*, s. 21-22

¹⁴³ Veber, Václav. *Dějiny sjednocené Evropy: od antických počátků do současnosti*. Praha: Nakladatelství Lidové Noviny, 2004, s. 622.

¹⁴⁴ Storey, *Cultural Theory and Popular Culture*, s. 62

¹⁴⁵ Zahrádka, *Vysoké versus populární umění*, s. 18.

3.2 Alternativní dělení

Kromě obecného dělení na dvě kategorie kultury, a dvě společenské třídy, existují i další možné přístupy konkrétních autorů. V této kapitole uvádím jen některé, abych upozornila na odlišné možné pojetí, v této práci však budu vycházet spíše z generalizovaného konceptu nízké a vysoké kultury tak, jak je popsán v kapitole 3.3.

Wyck Brooks zavádí v knize *America's Coming of Age*¹⁴⁶ vydané roku 1915 dělení highbrow a lowbrow. Pojem highbrow od 80. let 19. století označuje vysokou kulturu spojovanou s elitami a vybraným vkusem, termín lowbrow, poprvé užitý po roce 1900, pak sféru děl nemajících intelektuální či estetickou hodnotu. Lawrence W. Levine, podotýká, že pojmy a jejich asociace vychází z frenologie,¹⁴⁷ pseudovědeckého zvyku praktikovaného v 19. století, kdy se určitá stavba lebky spojovala s příslušností k rase a zároveň s inteligencí. Nejvyšší čelo (high brow) měli bělošští Evropané, zejména ti ze Západní či Severní Evropy, stojí tedy na pomyslné škále nejbliže k termínu highbrow, a byla jim přičítána nejvyšší inteligence. Směrem na druhou stranu stupnice, k lowbrow, přecházeli doboví badatelé od západních civilizovaných k domorodým obyvatelům, až k opicím, neboť se zde tvar lebky mění, čelo se snižuje, a s tím souvisí i postupné klesání úrovně inteligence, jež byla zástupcům těchto kategorií přičítána. Je vhodné neopominout jak silně zaujatý a naprosto zkreslený základ tohle rozlišení má, a na jakých předpokladech staví. Levine podotýká, že nešlo o neutrální deskriptivní pojmy, nýbrž jsou zatíženy hodnotami a kontextem doby i společnosti, z níž vzešly.¹⁴⁸ Brooksovo dělení koresponduje s rozlišením nízké (low) a vysoké (high) kultury, a uvádím jej, neboť na jeho termíny navazují další autoři.

¹⁴⁶ BROOKS, Wyck. *America's Coming of Age*. New York: B. W. Huebsch, 1915.

¹⁴⁷ SHOHAM, Shlomo Giora, Paul KNEPPER a Martin KETT. *International Handbook of Criminology*. Boca Raton: Taylor & Francis Group, 2010, s. 25-28.

¹⁴⁸ LEVINE, *Highbrow/Lowbrow – The Emergence of Cultural Hierarchy in America*. Cambridge: Harvard University Press, 1988, s. 221-223.

V roce 1933 Margaret Widdemer představila v eseji *Message and Middlebrow*¹⁴⁹ pojem middlebrow, stojící mezi highbrow a lowbrow. Widdemer se zaměřuje na literaturu, highbrow spojuje s malou skupinou intelektuálů, middlebrow s většinovým čtenářem, lowbrow pak zastupují čtenáři bulvárního tisku.¹⁵⁰ Virginia Woolf nebo i Clement Greenberg middlebrow odsuzují pro znehodnocení vkusu a umění zavlečením komerčních záměrů.¹⁵¹ Widdemer v eseji přichází se střední třídou, doplňující základní dvě kategorie. Je zajímavé podotknout, že většina společnosti, a tím i průměrný vkus, podle ní spadají do střední, middlebrow kategorie, a ne do té nejnižší.

Dwight McDonald v knize *Masscult and Midcult: Against American Grain* rozlišuje kromě vysoké kultury i dvě kategorie nízké kultury, a to masscult, a midcult.¹⁵² Do masscultu spadají schematické výrobky, nabízející hotový efekt, a snažící se oslovit co nejširší publikum, zatímco midcult se pokouší napodobit vysokou kulturu, tím ji ale sám vulgarizuje.¹⁵³ Macdonald rovněž popisuje USA jako specifický případ společnosti, která nemá jednoduché rozdělení společenských tříd. Nejde tak o jasné rozlišení aristokracie a vysoké kultury na jedné straně, a nižších vrstev a lidové kultury na straně druhé, místo toho má množství lidí na výběr, jakou kulturu konzumovat, a volí masscult.¹⁵⁴

Herbert J. Gans pak rozlišuje pět subkultur vkusu: vysokou kulturu (high culture), vyšší střední (upper-middle) a nižší střední (lower-middle) kulturu, a dva druhy nízké kultury (low culture a quasi-folk low culture). Žádnou z nich nepovažuje za nadřazenou ani méně hodnotnou, označení vysoká či nízká tak není hodnotící.¹⁵⁵ Tyto kategorie používá k popsání společnosti soudobých Spojených

¹⁴⁹ WIDDEMER, Margaret. *Message and Middlebrow*. *The Saturday Review of Literature*. 1933, roč. 9, č. 31, s. 433-434.

¹⁵⁰ RUBIN, Joan Shelley. *The Making of Middlebrow Culture*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 1992, s 12-13.

¹⁵¹ RUBIN, *The Making of Middlebrow Culture*, s. 13.

¹⁵² MACDONALD, *Masscult and Midcult*, s. 19-22.

¹⁵³ ECO, *Skeptikové a těšitelé*, s. 34.

¹⁵⁴ MACDONALD, *Masscult and Midcult*, s. 43-44.

¹⁵⁵ ŠAFR, *Životní styl a sociální třídy*, s. 38.

států, přičemž kniha byla vydána roku 1974.¹⁵⁶ V průběhu 20. století se tak objevuje více členěná kategorizace reflektující vývoj společnosti i kultury.

3.3 Kritéria rozlišení nízké a vysoké kultury

V této podkapitole shrnuji základní kritéria, dle nichž je dělení prováděno. Častá je zde dichotomie, a také vnímání čehokoliv spojovaného s nízkou kulturou jako ta negativní varianta. Ačkoliv je způsob popisu věcný, je tak učiněno pro poskytnutí přehledného výkladu, a nikoliv ve snaze předkládat následující informace coby obecná fakta – abych na to průběžně upozornila, na několika místech teoretický souhrn kontruji protiargumenty.

3.3.1 ZPŮSOB TVORBY DÍLA A JEHO HODNOTA

Jak jsem již uvedla, rozvoj nízké kultury je spojován s nástupem industrializace, jelikož průmyslová výroba umožnila rychle, hromadně, a levně produkovat a distribuovat její díla.¹⁵⁷ Dílo existující ve velkém množství kopií se může šířit veřejností a být dostupné mnohým, případně distribuční úlohu převezmou média, pokud dostatek lidí vlastní přijímače, na nichž zachytí vysílání.¹⁵⁸

Autorem díla spadajícího do nízké kultury může být kolektiv,¹⁵⁹ tvůrce neschopný vytvoření díla vysoké kultury,¹⁶⁰ či avantgardní umělec, zlákaný vidinou zisku¹⁶¹ – záleží na konkrétním teoretikovi. V čem však panuje shoda je upírání statusu umělce tvůrcům nízké kultury. V případě kolektivní tvorby navíc chybí dílu jednotné umělecké vyjádření, nezávislost, a kontrola autora nad výslednou podobou.¹⁶² Hromadné zamítnutí díla s vícero autory by tak mělo automaticky

¹⁵⁶ GANS, *Popular Culture and High Culture*.

¹⁵⁷ ZAHRÁDKA, *Vysoké versus populární umění*, s. 21-22.

¹⁵⁸ ZAHRÁDKA, *Vysoké versus populární umění*, s. 21.

¹⁵⁹ ZAHRÁDKA, *Vysoké versus populární umění*, s. 34.

¹⁶⁰ MACDONALD, *Masscult and Midcult*, s. 39.

¹⁶¹ GREENBERG, *Avantgarda a kýč*, s. 71.

¹⁶² ZAHRÁDKA, *Vysoké versus populární umění*, s. 34.

zabránit například filmu, televiznímu obsahu, i mnohé populární hudbě aspirovat na vysoké umění, bez ohledu na další kvality konkrétního díla, jak ale blíže popisují v kapitole 4.1.4, autorská teorie u filmu a quality TV v televizi zdůrazňují jednoho hlavního tvůrce, vedoucího tvůrčí kolektiv.

Za dílem nízkého umění případně stojí specialisté, či dokonce technici pracující na zakázku vládnoucí třídy, produkující schematické produkty, které nabízejí hotový efekt a nevyžadují větší zapojení recipienta do jejich interpretace.¹⁶³ Uspokojují u veřejnosti falešné potřeby, podle levicových teoretiků dokonce potlačují možnost, že se tato veřejnost kdy vzbouří a pokusí se o změnu společenského řádu.¹⁶⁴

Oproti tomu dílo vysoké kultury existuje pouze v jednotlivých, originálních kusech, tak, jak je umělec stvořil. Autorovi přísluší status umělce, společně s takovými adjektivy, jako nezávislý nebo až geniální.¹⁶⁵ Originál, na rozdíl od kopií, disponuje dle Waltera Benjamina, dalšího z členů frankfurtské školy, auroou.¹⁶⁶ Zatímco nízkou kulturu buď uchovává ve své paměti veřejnost, nebo upadá v zapomnění, vysoká kultura se dostává do uměleckých kánonů, seznamů doporučené literatury, učebnic, stává se součástí národní kulturní identity, a bývá vystavována v muzeích, galeriích, či jiných kulturních institucích.¹⁶⁷ Její tvorba není motivována ziskem pramenícím z jejího prodeje na trhu, nýbrž uměleckým vyjádřením. Autora neovlivňuje žádné zadání, očekávání, snaha se zavděčit průměrnému vkusu, dokonce ani tradice.¹⁶⁸

Takové pojetí umělce je však velmi romantizující, a vychází z literární tradice 18. století. Ignoruje fakt, že mnohé umělce živili mecenáši, na jejichž zadání pracovali, nežili v naprosté izolaci od okolní společnosti, a také že jim velmi pravděpodobně byla známa jiná, starší či současná díla, umělecké směry, či

¹⁶³ ZHRÁDKA, *Vysoké versus populární umění*, s. 34.

¹⁶⁴ STOREY, *Cultural Theory and Popular Culture*, s. 63.

¹⁶⁵ ZHRÁDKA, *Vysoké versus populární umění*, s. 34.

¹⁶⁶ STOREY, *Cultural Theory and Popular Culture*, s. 68-69.

¹⁶⁷ ZHRÁDKA, *Vysoké versus populární umění*, s. 9.

¹⁶⁸ ZHRÁDKA, *Vysoké versus populární umění*, s. 34.

techniky, jimiž byli ovlivněni. Stejně tak nelze publikum ponechat stranou, jelikož právě ono rozhoduje, jak bude dílo přijato a zda bude uznáno jako umělecké dílo. Další kritika se týká upozornění, že ani vysoké umění se nevyhnulo společenskému tlaku, ať už šlo o zpracování náboženských motivů či politického podtextu.¹⁶⁹

Vysoké umění je vnímáno jako hodnotné, nízké jako v podstatě bezcenné. S tím souvisí i snaha vysoké umění uchovávat a předávat dalším generacím. Nízkému umění se žádného archivování zřejmě nedostává, nebo to alespoň nebývá reflektováno. Existují však různé televizní archivy, knihovny vedle klasické literatury nabízejí i beletrii, univerzity vyučují semináře zkoumající například filmové adaptace komiksů, a o seriálech jako *Dallas*¹⁷⁰ nebo *Pán Času*¹⁷¹ vznikají akademické publikace.¹⁷² Nepopíratelně tak dochází ke snaze díla nízké kultury uchovat, a to i na akademické půdě. Nejsou tak jen bezmyšlenkovitě zkonsumována a pak zapomenuta ve prospěch nového díla, které by jen opakovalo zažité formule, jen trochu jinak.

3.3.2 VELIKOST PUBLIKA

Alternativní názvy používané pro nízkou kulturu, tedy masová a populární, naznačují rozsah publika, s nímž je spojována. Jde o širokou veřejnost, dlouho chápanou jako pracující třída, stojící oproti společenské elitě a její vysoké kultuře. V průběhu 20. století se však objevuje vymezení middlebrow, a také midcult a masscult, zahrnující střední společenské třídy, které se začaly vlivem společenských změn objevovat. Je tak vhodnější říct, že publikum nízké kultury mělo zahrnovat nízké a střední společenské třídy, které zároveň tvoří většinu společnosti. Časté je jeho vnímání jako homogenního davu shodujícího se v nějakém průměrném vkusu, na nějž nízká kultura cílí, aby oslovila co nejvíce recipientů a přinesla co největší

¹⁶⁹ Zahrádka, *Vysoké versus populární umění*, s. 34-37.

¹⁷⁰ *Dallas* [televizní seriál]. Tvůrce: David Jacobs. USA: CBS, 1978-1991. 357 epizod.

¹⁷¹ *Pán času [Dr. Who]* [televizní seriál]. Tvůrce: Sydney Newman, C. E. Webber, a Donald Wilson. UK: BBC, 1963-1989, 2005-. 862 epizod.

¹⁷² Ang, Ien. *Divákem Dallasu: Soap opera a melodramatická imaginace*. Praha: Akropolis, 2019. Hills, Matt. *Triumph of a Time Lord: Regeneratng Doctor Who in the Twenty-first Century*. London: I. B. Tauris, 2010.

zisk.¹⁷³ Takový přístup ignoruje jakékoliv zájmové variace, odrážející se například i v přechodu televizního vysílání od broadcastingu chápajícího publikum jako jednotné, k narrowcastingu reflektujícímu existenci množství menších, specifických publik vyhledávající různý obsah. Tuto změnu motivovala konkurence nově nastupujících televizních stanic a poskytovatelů televizního obsahu, jde tedy rovněž o ekonomickou motivaci, stejně jako v samotné tvorbě nízké kultury.¹⁷⁴

Oproti tomu vysoká kultura oslovuje jen omezené publikum, tvořené vyššími společenskými vrstvami, už jen proto, že schopností jí porozumět a ocenit disponuje pouze užší skupina, jíž je k dispozici dostatek vzdělání, majetku a volného času, aby se takové dovednosti mohla naučit a věnovat se jim.¹⁷⁵ Nepočtené publikum jí není vyčítáno jako vada. Vysoká kultura je tvořena uměleckou elitou pro elitu společenskou, která jako jediná disponuje schopnostmi ji ocenit.¹⁷⁶

3.3.3 NÁROČNOST A PŮSOBNÍ DÍLA

Již zmiňovaná náročnost je dalším kritériem, na jehož základě je nízká kultura vymezována proti vysoké, nebo spíše naopak. Nízká kultura totiž nevyžaduje od recipienta žádnou výraznou mentální aktivitu, stačí, pokud jen vnímá. Nabízí hotový efekt, bez nutnosti projít procesem, jenž by nás k němu dovedl.¹⁷⁷ V důsledku toho jsou tak jednotlivá díla zaměnitelná, nejsou totiž vzájemně odlišná a specifická. Chceme-li cítit strach, pustíme si libovolný hororový film, který v nás tento pocit vzbudí, jelikož jsou všechny formálně i tematicky podobné a vzájemně se neliší.¹⁷⁸

Vysoká kultura vyžaduje od recipienta nejen dostatečné vzdělání, ale i zapojení se do procesu interpretace díla, pomocí něhož dospěje k nějakému efektu. Bývá přijímána s chladnou racionální analýzou, nízká kultura naopak se zapojením

¹⁷³ WILENSKY, *Mass Society and Mass Culture: Interdependence or Independence?*, s. 176.

¹⁷⁴ LOTZ, Amanda. *The Television Will be Revolutionized*. New York: New York University Press, 2014, s. 3-6.

¹⁷⁵ GREENBERG, *Avantgarda a kýč*, s. 72.

¹⁷⁶ STOREY, *Cultural Theory and Popular Culture*, s. 6.

¹⁷⁷ GREENBERG, *Avantgarda a kýč*, s. 72-73.

¹⁷⁸ ZAHŘÁDKA, *Vysoké versus populární umění*, s. 47.

emocí¹⁷⁹ a působením na základní lidské pudy.¹⁸⁰ Označování nízké kultury za zábavnou, a její spojování se zaplněním volného času naznačuje, že vysoká kultura žádnou zábavu přinášet nemá, pouze stoickou intelektuální stimulaci.¹⁸¹

3.4 Sociologické aspekty nízké a vysoké kultury

Jak jsem již nastínila v předchozí pasáži teoretické části, zabývající se estetickým pohledem na koncept nízké a vysoké kultury, nemá takové dělení pouze rozměr estetický, nýbrž přesahuje i do společenské roviny a nese řadu významů i v této oblasti. Nejde tak pouze o estetický spor týkající se dělení umění do dvou kategorií na základě estetických vlastností díla. Zabývá se jím rovněž sociologie, v jejímž pojetí se klasifikace děl nekoná na základě vlastností obsažených v uměleckém díle, avšak podle společenského kontextu, v němž se nachází. O tom, do jaké kategorie bude dílo přiřazeno, rozhoduje způsob, jakým je s ním zacházeno a k němu přistupováno, a jaké společenské postavení zastávají jeho recipienti.¹⁸² Vnímáno je tak symbolické užívání kultury a její pojetí coby nástroje moci.¹⁸³ Umění tudíž zastává tu roli ve společnosti, kdy odráží společenské rozvrstvení (nazývané rovněž sociální stratifikace)¹⁸⁴, reflektuje identity těchto vrstev a rozdíly mezi nimi,¹⁸⁵ a také slouží k vymezení se vůči jiným vrstvám a legitimizaci společenského uspořádání.¹⁸⁶

Dochází tudíž ke zkoumání, jaké společenské třídy existují, jakou kulturu konzumují, a jaké jsou s touto kulturou spojovány významy. Příslušníci stejné třídy vykazují charakteristický životní styl (zahrnující způsob trávení volného času, styl řeči, sebe prezentace, estetické hodnoty a spotřební chování), což činí společnost přehlednější a jedincovo společenské postavení jasněji rozpoznatelné. Tato

¹⁷⁹ PAULÍČEK, *Nikdo se neodvází říci, že je to nudné: sociologie vysokého a nízkého umění*, s. 17.

¹⁸⁰ ZHRÁDKA, *Vysoké versus populární umění*, s. 27.

¹⁸¹ ŠAFR, *Životní styl a sociální třídy*, s. 38.

¹⁸² ZHRÁDKA, *Vysoké versus populární umění*, s. 11.

¹⁸³ PAULÍČEK, *Nikdo se neodvází říci, že je to nudné: sociologie vysokého a nízkého umění*, s. 31-33.

¹⁸⁴ ŠAFR, *Životní styl a sociální třídy*, s. 9.

¹⁸⁵ ZHRÁDKA, *Vysoké versus populární umění*, s. 85.

¹⁸⁶ ŠAFR, *Životní styl a sociální třídy*, s. 13,

identifikace dle statusu ovšem umožňuje a posiluje společenskou nerovnost, napomáhá tvorbě symbolických hranic, vytyčených mezi jednotlivými třídami,¹⁸⁷ a vede ke spojování určité třídní identity co se preferované kultury týče s konotacemi a hodnotícími úsudky.

Uvažování o obou kulturách mělo již v raných textech silně společenský podtext (např. v Greenbergově *Avantgardě a kýči* či *Culture and Anarchy* Matthewa Arnolda), a jelikož bylo straněno vysoké kultuře, docházelo k jejímu vyzdvihování na úkor té nízké, a vymezení se vůči ní. Dle Lawrence W. Levina fungovalo rozlišení kultury, jehož vznik situuje v USA do 19. století, k uchování a posílení společenského postavení elity, která se cítila ohrožena příchodem nových přistěhovalců a společenskými změnami. Vysoká kultura, a hodnoty s ní spojené, tak slouží k vyjádření vlastní domnělé nadřazenosti a jejího opodstatnění. O tom, co vlastně bude vysokou kulturou, rozhodují vyšší vrstvy,¹⁸⁸ symbolicky se její konzumací a oblibou nadřadí ostatním vrstvám, svou kulturu prohlásí za tu žádoucí, s níž budou ostatní poměřovány, a svým porozuměním této „ideální“ kultuře tak obhájí neboli legitimizují své výsadní společenské postavení.¹⁸⁹ Takové vnímání bude skutečně všeobecně platné, pokud ho uznají i ostatní vrstvy a budou ho sdílet.

Ačkoliv bylo přiřazení vysoké kultury společenské elitě a nízké kultury níže postaveným masám v textech a teoriích z první poloviny 20. století celkem přímočaré, sociologická reflexe proměn společnosti to zpochybňuje, zejména, když shledává existenci více než dvou společenských vrstev a také když provádí sociologický průzkum zkoumající nasbíraná data o kulturní preferenci a konzumaci, jako například Richard A. Peterson a Albert Simkus.¹⁹⁰ Kupříkladu Harold Wilensky v roce 1964 uvádí, že díky standardizaci kulturní produkce tíhne

¹⁸⁷ ŠAFR, *Životní styl a sociální třídy*, s. 13.

¹⁸⁸ ZAHŘÁDKA, *Vysoké versus populární umění*, s 86.

¹⁸⁹ ŠAFR, *Životní styl a sociální třídy*, s. 13.

¹⁹⁰ PETERSON, Richard a Albert SIMKUS. How Musical Tastes Mark Occupational Status Groups. In: LAMONT, Michelle a Marcel FOURNIER. *Cultivating Differences: Symbolic Boundaries and the Making of Inequality*. Chicago: University of Chicago, 1992.

k masové kultuře čím dál širší sféra populace.¹⁹¹ Stejně tak se komplikuje identifikace společenských vrstev a kategorií kultury. Původní dělení na dvě kategorie kultury a společnosti, jaké najdeme u Greenberga či Arnolda, je nahrazeno rozlišováním vícera společenských tříd (jak už jsem uvedla v kapitole 3.2), a s ohledem na společensko-ekonomický vývoj v 20. století bývá doplněno o střední třídu, někdy navíc dále dělenou na nižší střední a vyšší střední, jako například u Dwighta Macdonalda či Pierra Bourdieu. Kulturu pak buď dále popisují jako vysokou a populární (zde je v literatuře slovo „nizká“ používáno pomálu), nebo i ji dělí do více kategorií. Dochází tak k přehodnocení a komplikování pojetí, jež tvoří základ uvažování o nízké a vysoké kultuře. Autoři jako John A. Fisher¹⁹² a Herbert J. Gans¹⁹³ pak zpochybňují i myšlenku nadřazenosti vysoké kultury, a přistupují k ní s kritičností. Nejde tak o obhajobu či obžalobu kultury, nýbrž o zkoumání toho, jakou mají ve společnosti funkci, kdo je jak používá a k čemu, a jak jsou konzumovány.

3.4.1 SPOLEČENSKÁ TŘÍDA A KULTURNÍ PREFERENCE

Za jednoho z hlavních teoretiků zabývajících se sociologií umění bývá označován Pierre Bourdieu, autor vlivné knihy *La Distinction*¹⁹⁴, vycházející ze sociologického výzkumu ve Francii 60 a 70. let 20. století a zkoumající sociální funkci umění.¹⁹⁵ Společenskou třídu dle něj spojuje podobný životní styl jejich příslušníků,¹⁹⁶ a životní styl a kulturní preference se liší dle třídního postavení. Postavení je přitom určeno objemem a podílem kulturního a ekonomického kapitálu.¹⁹⁷ Kulturní kapitál tvoří kulturní vkus a spotřeba,¹⁹⁸ a je získáván v průběhu socializace výchovou a vzděláním. Ekonomický kapitál pak představují peníze a majetek, tedy finanční a hmotné vlastnictví, jímž někdo disponuje.

¹⁹¹ ŠAFR, *Životní styl a sociální třídy*, s. 41.

¹⁹² FISHER, *High Art Versus Low Art*, s. 528.

¹⁹³ GANS, *Popular Culture and High Culture*, s. vii.

¹⁹⁴ V originále poprvé vydána jako *La Distinction*. BOURDIEU, Pierre. *La Distinction: Critique Sociale du Judgement*. Paris: Les Editions de Minuit, 1979.

¹⁹⁵ Zahrádka, *Vysoké versus populární umění*, s. 91-92.

¹⁹⁶ ŠAFR, *Životní styl a sociální třídy*, s. 16-17.

¹⁹⁷ Zahrádka, *Vysoké versus populární umění*, s. 91-92.

¹⁹⁸ ŠAFR, *Životní styl a sociální třídy*, s. 17.

Ekonomický kapitál ovlivňuje, jakého množství kulturního kapitálu bude dosaženo, kulturní preference jednotlivých tříd se pak liší, jelikož tyto třídy disponují odlišným množstvím kulturního kapitálu.¹⁹⁹

Bourdieu rozlišuje tři společenské třídy: buržoazii, maloburžoazii a pracující třídu, přidává tak ke klasickému rozlišení vysoké a nízké vrstvy i mezistupeň v podobě střední třídy. Buržoazie disponuje nejvyšším ekonomickým kapitálem, maloburžoazie nižším, stále ji však lze označit za zabezpečenou, na rozdíl od pracující třídy, která se musí neustále starat o zajištění svých materiálních potřeb. Úroveň ekonomického kapitálu určuje, v jakých materiálních podmínkách člověk žije, ty mají vliv nejen na to, zda se musí neustále starat o zajištění obživy, ale ovlivňují i socializaci člověka, v jejímž průběhu se utváří jeho habitus,²⁰⁰ tedy individuální osvojení si společenské struktury.²⁰¹

Jelikož se nemusí elita starat o zajištění svých materiálních potřeb, nemá tendenci zvažovat jejich naplnění ani při posuzování děl, místo praktické nebo etické funkce se tak soustředí na zkoumání formálních vlastností. Pracující třída na umění klade praktické a etické nároky, které uplatňuje v každodenním životě, a preferuje jednoznačnost, funkčnost, přirozenost a realističnost, hledá tak užitek a relevanci pro všední život. Střední třída v podobě Bourdieuovy maloburžoazii pak disponuje větším množstvím ekonomického kapitálu, tudíž nemusí neustále obstarávat své zabezpečení, čímž získává prostor na to napodobovat kulturní aktivity buržoazie a připodobňovat se k ní. Její kulturní ani ekonomický kapitál ale není dost vysoký na to, aby na úroveň buržoazie skutečně dosáhla (jinak by s ní zřejmě už splynula), a tak zůstává jen u nápodoby.²⁰²

Bourdieu popisuje zápas o moc, který ve společnosti pozoruje, a jehož nástrojem se kultura stala. Předpokládá, že má tato teorie univerzální platnost, a že ve všech společnostech probíhá souboj o co největší kapitál, kulturní i ekonomický.

¹⁹⁹ Zahrádka, *Vysoké versus populární umění*, s. 91-94.

²⁰⁰ Zahrádka, *Vysoké versus populární umění*, s. 92.

²⁰¹ Šáfr, *Životní styl a sociální třídy*, s. 24.

²⁰² Zahrádka, *Vysoké versus populární umění*, s. 92-93.

Elita využívá svého výsadního postavení, aby ustanovila svůj kulturní vkus a životní styl jako legitimní měřítko kultivovanosti prostřednictvím symbolického násilí,²⁰³ tedy vnucení svých hodnot ostatním třídám.²⁰⁴ Kulturní kapitál generuje tomu, kdo jím disponuje, sociální kapitál, tedy výsadní společenské postavení. Legitimní vkus je definován prostřednictvím negativního vymezení vůči vkusu pracující třídy, což legitimizuje a posiluje stávající společenské rozdíly. Jelikož ekonomické poměry determinují kulturní kapitál, a ten následně produkuje sociální kapitál, panuje spojitost mezi majetkem a společenským postavením. Ač je vkus vysoké třídy připisovaný jako vrozená dispozice, ospravedlňující a zdůvodňující výsadní postavení nositelů, a nižší postavení těch, kdo jím nedisponují,²⁰⁵ je očividné, nakolik je produktem okolností, a nikoliv vrozeným nadáním.

Kritickou revizi Bourdieho provedli například Harold Wilensky, Paul DiMaggio a Michael Useem, nebo Richard A. Peterson a Albert Simkus.²⁰⁶ Jejich kritika se týká zejména domnělé úměry mezi společenskou třídou a konzumovanou kulturou, která, jak tito sociologové ve svých výzkumech popsali, již není aktuální, místo toho pozorují konzumaci nízké kultury napříč společností. Dle DiMaggia a Useema platí, že čím nižší je společenské postavení člověka, tím méně vysoké kultury bude konzumovat, množství konzumované nízké kultury je však stále téměř stejné. Sice tak potvrdili tezi, že vysoké postavení člověka povede k většímu holdování vysoké kultuře, vyvrací však domněnku, že by se lidé s vysokým společenským postavením nízké kultuře úzkostlivě vyhýbali.²⁰⁷ Peterson a Simkus se ve svém výzkumu z 90. let 20. století zaměřují na hudbu, a popisují rozdíl v konzumaci nízké kultury mezi vyššími a nižšími třídami, přičemž ji vyhledávají

²⁰³ Zahrádka, *Vysoké versus populární umění*, s. 94-95.

²⁰⁴ Šafr, *Životní styl a sociální třídy*, s. 32.

²⁰⁵ Zahrádka, *Vysoké versus populární umění*, s. 94-95.

²⁰⁶ Wilensky, Harold L. Mass Society and Mass Culture: Interdependence or Independence? *American Sociological Review*. 1964, roč. 29, č. 2, s. 173-197.

DiMaggio, Paul a Michael Useem. Social Class and Arts Consumption: The Origins and Consequences of Class Differences in Exposure to the Arts in America. *Theory and Society*. 1978, roč. 5, č.2, s. 141-161.

Peterson, Richard a Albert Simkus. How Musical Tastes Mark Occupational Status Groups. In: Lamont, Michelle a Marcel Fournier. *Cultivating Differences: Symbolic Boundaries and the Making of Inequality*. Chicago: University of Chicago, 1992.

²⁰⁷ Zahrádka, *Vysoké versus populární umění*, s. 99-100.

obě. Zatímco vyšší vrstvy vyhledávají širší spektrum nízké kultury, ty nižší projevují tendenci zaměřit se na jeden její žánr.²⁰⁸ Tyto výzkumy předkládají poznatky, že konzumovaná kultura striktně neodpovídá společenskému postavení, tedy že by vysoká třída konzumovala pouze vysokou kulturu, a nízká třída zase kulturu nízkou. Místo toho je zaznamenána komplexnější konzumace kultury. Stejně tak je poukazováno, že Bourdieu vycházel ze sociologických dat o Francii, které ovšem nemusí být s ohledem na národní specifika stejná, jako v jiných zemích. Například Douglas Holt se zaměřuje na kontext USA a upozorňuje, že zde nejsou díla vysoké kultury součástí neformální rodinné ani formální školní výuky, nejsou tak přebírána v rámci socializace a těší se tak menší popularitě mezi vyšší vrstvou. Nenaplnují zde tudíž stejnou funkci, jakou jim připisoval Bourdieu ve francouzské společnosti – neslouží zde jako diferenciativní nástroj ve stejném rozměru. Místo toho naplnují tuto roli jiné oblasti kulturní spotřeby a spotřební zboží.²⁰⁹

Došlo tak k proměně role kultury v reprezentování a udržování rozdílů mezi společenskými vrstvami. Souvislost mezi postavením třídy a konzumovanou kulturou již není jednoznačná a výhradní. V průběhu 20. století (a dá se předpokládat, že i 21. století) došlo k řadě proměn, které ovlivnily společenské rozvrstvení, vedly k rozlišení vícero tříd, a změně přístupu ke kultuře. Vzrostla životní úroveň, vzdělání se stalo přístupnějším, díla vysoké kultury jsou přejímána a popularizována, což snižuje jejich diferenciativní potenciál pro vysokou vrstvu, dochází k větší sociální a geografické mobilitě lidí, díky čemuž se mísí lidé s odlišným vkusem, zvyšuje se tolerance vůči různorodým hodnotám, a v rámci umění působí poptávka po originalitě, inovativnosti, rozmanitosti, a pluralizaci estetických standardů, podle nichž je dílo posuzováno. Záliba mladých lidí v populární kultuře rovněž přestává být viděna jako fáze, z níž časem dospějí

²⁰⁸ Zahrádka, *Vysoké versus populární umění*, s. 100-101.

²⁰⁹ Zahrádka, *Vysoké versus populární umění*, s. 103-106.

směrem k preferování vysoké kultury.²¹⁰ Rigidní struktury se tak rozvolňují a jasné dělení na vysokou a nízkou vrstvu přestává platit, místo toho vzniká střední třída.²¹¹

Richard A. Peterson ustanovil termíny kulturní všežroutství a vyhraněnost, aby popsal proměnu kulturní participace a vkusu, kterou pozoroval v rámci analýzy hudebního vkusu Američanů v 80. letech 20. století. Kulturní všežravec (omnivore) konzumuje široké spektrum obsahu, spadajícího do vícera kategorií, zatímco vyhraněný konzument zůstává u jediné preferované kultury. Peterson přitom dochází k závěru, že se všežravci nachází zejména mezi členy vyšší třídy, kteří tak kromě původní vysoké vyhledávají i nízkou kulturu, zatímco vyhraněnost se vyznačují třídy nižší, tudíž konzumují nízkou kulturu. Rozdělení na konzumenty vysoké a nízké kultury tak bylo z velké části nahrazeno rozlišením mezi všežravce a vyhraněné.²¹²

Nastává tak větší otevřenost vyšší třídy při výběru kultury. Neznamená to nutně konec rozlišování do kategorií, spíše proměnu pravidel týkajících se fungování symbolických hranic.²¹³ Chování spojené s všežravostí, jako je flexibilita a otevřenost, je společensky odměňováno, a jelikož je chování vyšších tříd ve společnosti vnímáno jako žádoucí, bude napodobováno i v tomto případě.²¹⁴

3.4.2 SPOTŘEBNÍ CHOVÁNÍ

Statky mají dvojitý symbolický aspekt, symbolické mohou být nejen ve vzhledu, ale i v asociacích, které nesou. Tyto symbolické asociace pak mohou být použity k podtrhnutí rozdílů v životních stylech. Komodity na trhu mají potenciál nést široké množství významů, které do nich může vkládat zejména reklama.²¹⁵ Naplňují tak nejen materiální funkci (tudíž užitek, pro který jsou vyrobené), nýbrž i

²¹⁰ PETERSON, Richard A. a Roger M. KERN. Changing Highbrow Taste: From Snob to Omnivore. *American Sociological Review*. 1996, roč. 61, č. 5, s. 905.

²¹¹ ZAHŘÁDKA, *Vysoké versus populární umění*, s. 103.

²¹² ŠAFR, *Životní styl a sociální třídy*, s. 40-41.

²¹³ PETERSON a KERN, Changing Highbrow Taste: From Snob to Omnivore, s. 904.

²¹⁴ VAN EIJK, Koen. Richard A. Peterson and the Culture of Consumption. *Poetics*. 2000, roč. 28 č. 2, s. 220-221.

²¹⁵ FEATHERSTONE, Mike. *Consumer Culture and Postmodernism*. London: SAGE Publications Ltd, 2007, s. 14.

kulturní funkci, a spotřebitel jejich prostřednictvím tvoří společenské vztahy a identitu. Volbou konzumovaných komodit konzument rovněž dále šíří hodnoty a ideologii v nich obsažené.²¹⁶ Kvůli neustále se měnícímu proudu komodit se stalo těžším vyčíst status nositele. K tomu, aby lidé věděli, jak chápat a klasifikovat nové zboží, které se na trhu objevilo, a jak ho používat, jim slouží kulturní kapitál a vkus, jimž disponují. Vysoká vrstva tak bude vědět, jaké zboží a jak konzumovat, aby se distancovala a dala najevo svůj status.²¹⁷

Zboží slouží nejen k uspokojení potřeb, ale i pro svou odlišovací funkci, hraje tak roli ve vymezení společenských vztahů. Nejde jen o vlastnění samotné, kdy záleží na stylu nebo značce módního oblečení a zboží, ačkoliv podléhají změně, imitaci a kopírování, což omezí jejich diferenciací funkci. Záleží i na samozřejmosti, s jakou je zboží konzumováno, kterou konzument dává najevo svou přirozenou zběhlost a kulturní kompetenci, například co se vlastnění a správného nošení oblečení týče, což ustanovují pravidla etikety.²¹⁸ Oblečení a jiné zboží tak funguje jako statusový symbol, který pomáhá klasifikovat společnost do kategorií.²¹⁹

Termín okázalá spotřeba, ustanovený Thorsteinem Veblenem, označuje spotřebu statků jakožto způsob jak dát najevo výsadní postavení jedince a jeho bohatství.²²⁰ Veblen rozlišuje pracující a zahálčivou třídu, přičemž se spotřeba nízké třídy měla omezit pouze na základní nutnosti k přežití, kdežto zahálčivá třída, společenská elita, jež se vyčlenila z pracující třídy, má nárok konzumovat nad rámec zajištění základních potřeb, a to věci nejvyšší kvality a až v excesivním měřítku, ať už jídlo, oblečení, nebo materiální statky. Některé zboží (Veblen mluví o jídle a nápojích), jsou pro pracující třídu tabu, neboť je určeno jen pro zahálčivou třídu. Konzumace však není podmíněna jen dostupností, nýbrž i kompetencí – vědět co a jak konzumovat, je dovednost, jejíž tříbení vyžaduje čas a péči. Okázalá

²¹⁶ FISKE, *Understanding Popular Culture*, s. 11.

²¹⁷ FEATHERSTONE, *Consumer Culture and Postmodernism*, s. 17.

²¹⁸ FEATHERSTONE, *Consumer Culture and Postmodernism*, s. 20.

²¹⁹ FEATHERSTONE, *Consumer Culture and Postmodernism*, s. 26.

²²⁰ JANDOUREK, Jan. *Čítanka sociologických klasiků*. Praha: Grada, 2010, s. 54-55.

spotřeba tak dává najevo jedincovu kompetenci a příslušnost k vyšší společenské vrstvě, jejíž způsob života a spotřeby je ve společnosti uznáván jako ideál, který se níže postavený zbytek společnosti snaží napodobit.²²¹ Prostřednictvím spotřeby jedinec ovlivňuje, jak je vnímán ostatními, a podle toho se může ve svém konzumním chování rozhodovat. Zde pak hrají roli marketingové strategie a branding,²²² nebo i druh nošeného oblečení, jelikož nejde jen o samotnou pořizovací cenu, nýbrž o praktičnost – nepraktické oblečení jako například cylinder nebo vysoké podpatky naznačují, že nositel nemusí myslet na praktičnost a obstarávat si živobytí, místo toho okázale zahálí, a ukazuje svůj majetek následováním trendů měnících se s každou sezonou.²²³ Podobně funguje i způsob trávení volného času, které může rovněž demonstrovat zahálku, pokud je okázalá a nákladná.²²⁴

Poziční statek je pak takový statek, kterého není dostupného dost, aby byla uspokojena poptávka trhu. Existuje v omezeném množství, a tak když někdo zvýší svou konzumaci pozičních statků, zbude méně na jiné. Jeho nedostatek zvyšuje cenu, jež za něj musí zájemce zaplatit, a jeho hodnota pramení právě z jeho omezené dostupnosti.²²⁵ Pozičním statkem může být materiální zboží, služby, zaměstnání, nebo další společenské vztahy.²²⁶

V obou případech tak jde o demonstraci společenského statusu,²²⁷ ekonomického, sociálního a kulturního kapitálu skrz spotřební chování, a i spotřeba se vztahuje k nízké a vysoké kultuře.

²²¹ JANDOUREK, *Čítanka sociologických klasiků*, s. 55-58.

²²² KRÄHMER, Daniel. Advertising and Conspicuous Consumption. *Journal of Institutional and Theoretical Economics*. 2006, roč. 162, č. 4, s. 661.

²²³ VEBLEN, *The Thoery of the Leisure Class*, s. 170-173.

²²⁴ ARROW, Kenneth J. a Partha S. Dasgupta. Conspicuous Consumption, Inconspicuous Leisure. *The Economic Journal*. 2009, roč. 119, č. 541, s. 498.

²²⁵ HIRSCH, Fred. *Social Limits to Growth*. London: Taylor & Francis, 2005, s. xii.

²²⁶ HIRSCH, *Social Limits to Growth*, s. 27.

²²⁷ EDGELL, Stephen. Veblen's Theory of Conspicuous Consumption After 100 Years. *History of Economic Ideas*. 1999, roč. 7, č. 3, s. 103.

4. Analytická část

V následující, analytické části této magisterské práce aplikuji doposud shrnutý teoretický základ týkající se konceptu nízké a vysoké kultury na seriál *Hannibal*. Nejprve se zaměřuji na několik vybraných prvků, konkrétně žánrové zařazení, násilí, umění, a autorství a kulturní status seriálu *Hannibal*. Dále rozebírám postavy spojované s nízkou či vysokou kulturou, a implikace, jež z tohoto spojení vyvstávají, věnuji se teorii ekonomického, sociálního a kulturního kapitálu Pierra Bourdieu, a tomu, jakým poměrem kapitálu postavy disponují. Poslední podkapitola je pak věnována otázce konzumace, okázalé spotřebě, a možným čtením způsobů konzumace, konkrétně tématu kanibalismu, jako metafory konzumní kultury.

4.1 Prvky nízké a vysoké kultury

4.1.1 ŽÁNROVÉ ZAŘAZENÍ

Hannibal je multižánrový seriál: v průběhu tří sérii kombinuje vícero žánrů, z nichž jsou některé výraznější, jmenovitě kriminální drama, thriller, melodrama, a horor (konkrétně pak jeho gotický subžánr),²²⁸ zatímco o u jiných se o jejich přítomnosti a vlivu dá spekulovat, jako u neo-noiru,²²⁹ komedie,²³⁰ či pohádky.²³¹ S těmi nepracuji proto, že je vnímám spíše jako možnou interpretaci než jako

²²⁸ Rozsáhlejší analýzu provádí například Blanka Šustrová. ŠUSTROVÁ, Blanka. *Adapting the Cannibal: The Gothic Essence of Hannibal Lecter*. Brno, 2016. Masarykova Univerzita. Filozofická fakulta. Department of English and American studies. Přítomnost gotického hororu zmiňuje i Naja Later, a Ej Nielsen s Kavitou Mudan Finn. LATER, Naja. Quality Television (TV) Eats Itself: The Tv-Auteur and the Promoted Fanboy. *Quarterly Review of Film and Video*. 2018, roč. 35, č.6, s. 538., NIELSEN, Ej, MUDAN FINN Kavita. Blood in the Moonlight: *Hannibal* as Queer Noir. *Quarterly Review of Film and Video* 2018, roč. 35, č.6, s. 568.

²²⁹ NIELSEN, Ej, MUDAN FINN Kavita. Blood in the Moonlight: *Hannibal* as Queer Noir. *Quarterly Review of Film and Video* 2018, roč. 35, č.6, s. 568-582.

²³⁰ MISKA, Brad. [TV] "Hannibal" Is Actually a Very Dark Comedy. In: *bloodydisgusting.com* [online]. 24.4.2014 [cit. 5.1.2021]. Dostupné z: <https://bloody-disgusting.com/news/3290674/tv-hannibal-actually-dark-comedy/>

²³¹ FEIKUSOVÁ, Klára. O princích bez princezen a o pohádkách bez happyendu. In: *25fps.cz* [online]. 18.3.2016 [cit. 5.1.2021]. Dostupné z: <http://25fps.cz/2016/hannibal-o-princich-bez-princezen/>

východí žánrové zařazení, zmiňuji je však, abych poukázala na různé možné způsoby čtení a interpretace *Hannibala*. Jednotlivé žánry se liší rozsahem své přítomnosti, podle toho, zda se objevují výhradně v omezené části seriálu nebo v jeho větším rozsahu: například kriminální drama výrazně formuje podobu první série, později se však rozvolňuje a ustupuje, zatímco thriller prostupuje téměř celým rozsahem seriálu. Identifikovat a vyjmenovat konkrétní žánry je obtížné právě kvůli jejich provázanosti, a jejich podobným prvkům a efektu.²³² Multižánrovost je jedním z typických znaků quality tv,²³³ a také postmodernismu, který rovněž stírá hranice vysokého a nízkého nebo pracuje s excesivním stylem.²³⁴

Zmíněné žánry mají společnou schematicnost²³⁵ a působení na divákovy emoce a základní pudy,²³⁶ díky nimž oslovují masový vkus, a jsou proto řazeny do nízké kultury.²³⁷ Teoretička Carol Clover ustanovila pojem „*body genre*“, označující žánry vyvolávající v divákovi emoce a prožitky podobné těm, jež prožívají sledované postavy, a vyvolávající tělesnou reakci. Jde o horor, melodrama, a pornografii, tělo diváka tak reaguje třesem, pláčem, či vzrušením.²³⁸ Všechny tři se v *Hannibalovi* vyskytují: horor vyvolávající strach a pocit úzkosti u diváka ztotožňujícího se sledovaným tělesným utrpením při scénách stíhání, zabíjení, a znetvoření obětí, melodrama ve stylistickém a emocionálním excesu, a pornografii v pečlivé stylizaci jídla, pro níž vznikl termín „*food porn*“. Jde o spektakl apelující na apetit pozorovatele, jídlo je zde aranžováno tak, aby vypadalo přitažlivě.²³⁹ Nemá tak pouhou výživnou funkci, nýbrž se stává vizuálním prvkem, který je na rozdíl od běžného uměleckého díla možné pozřít, a to s vidinou smyslového potěšení. I jídlo je v *Hannibalovi* estetizováno, scény s jeho přípravou a

²³² Například horor a melodrama mají některé společné efekty, a divák je prožívá zároveň. SCHMIDT, Lisa. Television: Horror's 'original' home. *Horror Studies*. 2013, roč. 4, č.2, s. 160.

²³³ MCCABE a AKASS. *Quality TV*, s. 46.

²³⁴ WOODS, Tim. *Beginning Postmodernism*. Manchester: Manchester University Press, 1999, s. 197.

²³⁵ Vzhledem k tomu, že žánry jsou soubor konvencí a charakteristických prvků, jež se vyprofilovaly v průběhu času, mají všechny žánry své typické rysy, které se v dílech opakují a diváci je předem znají a očekávají. RUBIN, Martin. *Thrillers*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010, s. 3-4.

²³⁶ ZHRÁDKA, *Vysoké versus populární umění*, s. 27.

²³⁷ ŠAFR, *Životní styl a sociální třídy*, s. 37.

²³⁸ WILLIAMS, Linda. Gender, Genre and Excess. *Film Quarterly*. 1991, roč. 44, č. 4, s. 2-13.

²³⁹ FUCHS, "It's Only Cannibalism If We're Equals", s. 614-629.

servírováním se objevují ve většině epizod, jsou tudíž časté, a vzhledem k tomu, že většinu vaření provádí Hannibal, je blízce provázané s kanibalismem. Tyto tělesné žánry přitom mají dle Clover vůbec nejnižší kulturní status právě kvůli cílení na tělesnost a absenci diváckého odstupu, neboť u nich dochází k ponoření se do prožitků a emocí.²⁴⁰ Důvod k takovému vnímání je zřejmě podobný, jako důvod uváděný pro řazení určitých žánrů do nízké kultury. Jsou vykládány jako univerzální a působící na základní lidské emoce a pudy,²⁴¹ tím působící na každého diváka, místo toho, aby při jejich sledování divák přemýšlel a interpretoval, a až tím dospěl k nějakým významům,²⁴² a individuálnímu prožitku. Údajně tak poskytují hotový efekt,²⁴³ divák nemusí vyvíjet žádnou aktivitu,²⁴⁴ a v důsledku jsou díla jednoho žánru vzájemně zaměnitelná.²⁴⁵ V tomto pojetí by film či seriál spadl do nízké kultury už na základě přítomnosti nízkého žánru, bez ohledu na jakékoliv další prvky. Jak budu argumentovat později v této kapitole, nepovažuji tento přístup za funkční, minimálně co se *Hannibala* týče, neboť neadresuje prvky zařaditelné do vysoké kultury, jež se v seriálu rovněž vyskytují.

V následujících pasážích blíže popíšu fungování kriminálního dramatu, hororu, a melodramatu v *Hannibalovi*, vysvětlím tak, v jakém rozsahu se v seriálu vyskytují, jakými prvky jsou zastoupeny, a jak se projevují na estetické a formální stránce, v práci s postavami, a ve vztahu k nízké a vysoké kultuře.

Většina epizod první série *Hannibala* (nejvýrazněji po díl s01e10) pracuje s modelem „vraha týdne“, kdy v jedné epizodě dochází k představení, stíhání a následnému dopadení pachatele. Epizoda tak funguje jako samostatný a uzavřený díl, přičemž může zároveň rozvíjet sériovou narativní linku. Tento model odráží model vysílání jedné epizody týdně, a představuje tak ucelenou jednotku, na jejímž

²⁴⁰ WILLIAMS, Gender, Genre and Excess, s. 2-4.

²⁴¹ ZHRÁDKA, *Vysoké versus populární umění*, s. 27.

²⁴² PAULÍČEK, *Nikdo se neodvází říci, že je to nudné*, s. 17.

²⁴³ GREENBERG, *Avantgarda a kýč*, s. 72-73.

²⁴⁴ PAULÍČEK, *Nikdo se neodvází říci, že je to nudné*, s. 17.

²⁴⁵ ZHRÁDKA, *Vysoké versus populární umění*, s. 47.

konci je díky dopadení pachatele znovu nastolen společenský pořádek.²⁴⁶ Vrahy či zločiny týdne v první sérii jsou Garret Jacob Hobbs (s01e01), vrah tvořící zahradu z hub a obětí v kómatu (s01e02), Abigailino zabití Nicolase Boyla (s01e03), vraždy rodin a únosy dětí (s01e04), vrah aranžující oběti jako anděly (s01e05), Abel Gideon nárokuje si identitu Rozparovače²⁴⁷ (s01e06), medik transplantující orgány (s01e07), učitel hudby Tobias Budge vystavující tělo trombonisty na pódiu koncertní síně (s01e08), totem vytvořený z lidských těl (s01e09), a Georgia Madchen, která pod vlivem nemoci zabije kamarádku (s01e10). V díle s01e11 se znovu objevuje Abel Gideon a otázka identity Rozparovače, a společně se zbylými dvěma epizodami první série (s01e12 a s01e13) se zaměřuje na Willovo zhoršující se mentální a fyzické zdraví a uvědomění si, že právě Hannibal je stíhaným sériovým vrahem, z jehož zločinů je však díky Hannibalově manipulaci sám Will obviněn. Tyto tři epizody tak nepředstavují nový případ, nýbrž v nich kumuluje sériový narativ. Zápletka s novým, záhy dopadeným zločincem, figuruje ještě v průběhu zhruba poloviny druhé série *Hannibala*, ovšem v rozvolněnější podobě: výjimečně je daný zločin epizodní (lidské úly v s02e04,), častěji přesahuje i do následujícího dílu, jako u případu silážního vraha (s02e01 a s02e02), Randalla Tiera (s02e09 a s02e10), oběti umístěné do koňského těla (s02e08 a s02e09), či u Masona Vergera (s02e09 až s02e12, pak znovu v dílech s03e03 až s03e07). Ve třetí sérii pak případ Francise Dolarhyda probíhá v rozsahu šesti epizod (s03e08 až s03e13).

Kriminální drama má dle Jessicy Balanzategui tři subžánry, rozlišitelné podle profese postav a s tím související formy vyšetřování: policejní procedurál, forenzní vyšetřování, a kriminální profilování. Policejní vyšetřování má v *Hannibalovi* dvě podoby, racionální dedukci na základě shromážděných, interpretovaných důkazů, a Willovu mentální rekonstrukci pachatelova chování a

²⁴⁶ BALANZATEGUI, Jessica. The Quality Crime Drama in the TVIV Era: *Hannibal*, *True Detective*, and Surrealism. *Quarterly Review of Film and Video* 2018, roč. 35, č.6, s. 659.

²⁴⁷ V originálu se tento vrah jmenuje *Chesapeake ripper*, tedy Rozparovač z Chesapeake, což je oblast na východním pobřeží USA, kam je děj zasazen. V českém dabingu je nazýván „Trhač“, což považuji za nepřesnou volbu překladu, a tak raději používám výraz „Rozparovač“. U přezdívky *Copycat killer* (významově vrah-napodobitel), a *Il Mostro di Firenze* (florentské monstrum) používám jejich původní verzi, jelikož nečiní problém při skloňování a nenarušují plynutí textu.

motivace. Členy vyšetřovacího týmu jsou, kromě Willa Grahama a detektiva FBI Jacka Crawforda, i tři forenzní vyšetřovatelé, Beverly Katz, Jimmy Price, a Brian Zeller, doplnění bezejmennými postavami dalších policistů. Zatímco Crawford coby vedoucí behaviorálního oddělení a Will se svou schopností vcítit se do pachatele analyzují především chování a motivace, forenzní technici sbírají důkazy z těl a míst činu. Tyto důkazy a ohledání slouží jako výchozí body, na jejichž základě jsou odvozovány teorie. Hlavním prvkem vyšetřování je Willova rekonstrukce zločinu, rámovaná pruhem světla imitujícího pohyb kyvadla a zvukovým efektem, načež se místo činu ve zpomaleném pohybu vrátí do podoby před udáním se zločinu, Will zaujme roli pachatele, a v komentáři vysvětluje, co se stalo, následně z této představy procitne, a poskytne Crawfordovi indicie k nalezení vraha.²⁴⁸ V některých případech Will odhaluje totožnost pachatele na základě intuice či v bezvědomí, například uvědomění si, že Abigail zabila Nicholase, se dostaví ve spánku.²⁴⁹

Stopování pachatele na základě indicií není zobrazeno, místo toho je dalším krokem po ohledání místa činu a těla a laboratorní analýze přímo jeho navštívení. Nestává se také, že by bylo vyšetřováno vícero potenciálních pachatelů, a u některých bylo podezření vyvráceno.²⁵⁰ Pozornost tak není zaměřena na pátrání po vrahovi, nýbrž na jeho motivaci zabíjet. Scény v laboratoři či na místě činu přitom obsahují hodně dialogu, kdy postavy operují v metaforách a doplňují přírodovědná fakta. Seriál tak používá prvky jak z policejního procedurálu, co se týče ohledání místa činu, tak kriminálního profilování, studování a vysvětlení pohnutek daného vraha týdne. Forenzní vyšetřování se vyskytuje spíše v ojedinělých případech při sběru důkazu a jeho laboratorního vyšetření, například když Jack nachází vlas na místě činu (s01e02), a prokazuje tak dřívější přítomnost novinářky Freddie Lounds, či sejmutí vzorku jeleního paroží z oblečení zavražděné Elisy

²⁴⁸ BALANZATEGUI, The Quality Crime Drama in the TVIV Era, s. 660-663.

²⁴⁹ REUSER, Lorianne. Go with the Flow: Will Graham and Liminality in Bryan Fuller's *Hannibal*. In: MOODY, Kyle A. a Nicholas A. Yanes. *Hannibal for Dinner: Essays on America's Favorite Cannibal on Television*. Jefferson: McFarland & Company, 2021, s. 129.

²⁵⁰ KLOCK, *Aestheticism, Evil, Homosexuality, and Hannibal*, s. 3.

Nichols (s01e01). Tyto nálezy nevedou k vyšetření případu, nýbrž pouze poskytují doplňující informace. Podobně jako tyto scény nepředstavují zásadní součást vyšetřování, ani postavy forenzních vyšetřovatelů Katz, Price a Zellera nepatří mezi ty hlavní, místo toho doplňují vědeckou interpretaci nalezených důkazů.

Vliv kriminálního dramatu, a konkrétně procedurálu se projevuje formou zločinů týdne, jako (sub)žánr však není převzatý bez úpravy, je s ním zacházeno specificky. Kromě potlačení zobrazení systematického policejního pátrání se seriál odklání i od exaktnosti a vědeckosti, na níž procedurál staví. Všichni sérioví vrazi v *Hannibalovi* vstavují těla svých obětí v promyšleném aranžmá, a vraždy vyšetřované FBI tvoří zejména podobné případy. Odchytkou je Abigailino zabití Nicolase Boyla v sebeobraně, G. J. Hobbsova vražda manželky a pokus o zabití dcery v časové tísní, a nepovedené transplantace v díle s01e07 – všechny tyto případy byly spontánní a nepromyšlené. Množství přítomnosti tolika esteticky zatížených sériových vrahů operujících v pár sousedících státech je v reálném světě nepravděpodobné. I čistě násilná vražda z dílu s01e01 je spáchána Francisem Dolarhydem, vrahem, jenž ve třetí sérii vyvine svůj vlastní autorský rukopis. Podobně dochází i k porušení narativní logiky a návaznosti, na které si procedurál jako subžánr naopak zakládá.²⁵¹ Opakovaně dochází k porušení časově-prostorových pravidel, reálné vzdálenosti jsou překonávány příliš rychle, a postavy v omezeném čase stíhají nemožné, až na hranici nadpřirozených dovedností.²⁵² *Hannibal* tak operuje s fikčním světem, jež je zdánlivě podobný tomu reálnému, a počáteční epizodickou formou jej snáze představuje, s postupem první série však upouští od procedurální formy i logiky a nahrazuje je svými surrealistickými pravidly a teatrálností, jež se následně výrazněji projeví ve druhé a třetí sérii.

²⁵¹ KLOCK, *Aestheticism, Evil, Homosexuality, and Hannibal*, s. 2-3.

²⁵² Například v díle s01e09 Abigail uteče z nemocnice v Marylandu, vykope tělo Francise Boyla nacházející se v Minnesotě, a stihne se vrátit. V díle s03e07 Hannibal odnáší Willa, který je v bezvědomí, pěšky z Muskrat Farm do jeho domova ve Wolftrap, vzdáleného sto kilometrů. Hannibal v díle s02e06 stíhá vloupat se do nemocnice, zabít a znetvořit strážce, unést Abela Gideona, a vrátit se, než se Alana vzbudí a zjistí, že odešel. KLOCK, *Aestheticism, Evil, Homosexuality, and Hannibal*, s. 2.

Epizodní narativy jednotlivých zločinů týdne tematicky korespondují se sériovým narativem týkajícím se vývoje a vztahů postav, zločin tak nastoluje určité téma, které je pak analyzováno ve vztahu k hlavním postavám. Kromě epizody s01e01 uvozující téma kanibalismu (vrahem týdne je kanibal Garret Jacob Hobbs, zároveň je představen Hannibal Lecter) lze najít přímou souvislost v epizodě s01e02, v motivu schopnosti navázat spojení, kterou disponují jak houby používané vrahem, tak Will díky své empatii, s01e04 zkoumá téma rodin vytvořených na základě výběru (vyšetřovaná žena unáší chlapce z nichž si tvoří rodinu, zatímco se Hannibal chce ujmout role otce osiřelé Abigail Hobbs), s01e07 a s01e08 pak pojednává o přátelství a snaze o jeho navázání, jak mezi vrahem Tobiasem Budgem a Franklynem Froideveauxem, tak Hannibalem Lecterem a Willem Grahamem. V díle s01e05 a s02e04 koreluje případ týdne s terminální nemocí Belly Crawford, v epizodě s02e08 se pak objevuje motiv pacienta a jeho manipulativního mentora mezi Willem a Hannibalem, i vrahem týdne Clarkem Ingramem a jeho svěřencem Peterem.²⁵³

Důvodem pro užití kriminálního dramatu, a konkrétně policejního pátrání na epizodní bázi, mohla být právě povědomost této formy vyprávění, kombinace sériové zápletky s uzavřenými epizodními narativy, představení postav prostřednictvím jejich pracovní role, a uvedení Hannibala Lectera coby zatím neodhaleného sériového vraha. Showrunner Bryan Fuller uvádí, že procedurál byl pro stanici NBC způsob, jak získat na začátku vysílání diváckou základnu.²⁵⁴ Základem samotného příběhu je také postava kanibalistického sériového vraha, jehož vraždy vyšetřuje policie, policejní pátrání se tak nachází v samotné premise, a představuje narativní důvod Hannibalovy přítomnosti u policejního vyšetřování –

²⁵³ KLOCK, *Aestheticism, Evil, Homosexuality, and Hannibal*, s. 3-4.

²⁵⁴ GROUCHNIKOV, Kirill. Production Design of "Hannibal" – Interview with Matthew Davies. In: *pushingpixels.org* [online]. 13.5.2016 [cit. 6.1.2021]. Dostupné z: <https://www.pushingpixels.org/2016/05/13/production-design-of-hannibal-interview-with-matthew-davies.html>, CHATALBASH, Tom. Hannibal Showrunner Feels Season 1 Compromised His Vision Of The Show. In: *screenrant.com* [online]. 27.1.2014 [cit. 6.1.2021]. Dostupné z: <https://screenrant.com/hannibal-season-1-bryan-fuller-vision-compromised-nbc/>

oficiálně dohlíží na Willovo zdraví, neoficiálně chce vědět, jak daleko je FBI ve vyšetřování jeho zločinů.

Thriller je označován za volnější kategorii než jiné žánry, je tak chápán jako kombinace žánru a deskriptivního výrazu, označujícího efekt vyvíjený na diváka, a bývá kombinován s jinými žánry, jako například právě s hororem či kriminálním dramatem. Nemá tudíž specifickou ikonografii, podle níž by byl rozeznatelný. Charakteristický je pro něj odklon od všednosti k napětí a akci, tedy rozjitřené pocity a atmosféra, které v těchto dílech panují, dále pak záhada a strach.²⁵⁵ V *Hannibalovi* se projevuje zejména ve vztahu k Hannibal Lecterovi, neboť, jak jsem již uvedla, stíhání vraha týdne není tematizováno, a neplyne z něj napětí. To však provází Hannibalovu přítomnost. Divák od první epizody ví, že je Hannibal kanibalem, má proto víc informací než postavy, a sleduje, kterak se Hannibal vtírá do vyšetřování a dohlíží na Willův zhoršující se mentální stav, způsobený Hannibalem rozpoznanou, avšak zatajenou encefalitidou, a čeká, kdy znovu udeří. Sériová zápletka druhé řady je tvořena Willovou touhou po pomstě a snahou Hannibala odhalit jako sériového vraha a dostat jej do vězení. V první polovině druhé série čeká Will na soudní proces, jež by mu mohl neprávem vynést trest smrti, život protagonisty je proto v přímém ohrožení vinou mocného antagonisty.

Horor bývá, společně s komedií,²⁵⁶ označován za kulturně nejméně hodnotné ze žánrů, jelikož se zaměřují na vyvolání tělesné reakce u diváka, a to v případě hororu třesu, u komedie pak smíchu.²⁵⁷ Prvky hororu v seriálu jsou přítomnost monstra, abnormálního pro daný svět, vyvolávajícího u diváků i postav

²⁵⁵ RUBIN, Martin. *Thrillers*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010, s. 3-5.

²⁵⁶ FISHER, John A. *High art versus low art*. In: GAUT, Berys, LOPES, Dominic (ed). *The Routledge Companion to Aesthetics*. London: Routledge, s. 528., LYNCH, Andrew. Tossed Salads and Scrambled Brains: Frasier, Hannibal and Good Taste in Quality Television (TV). *Quarterly Review of Film and Video*. 2018, roč. 35, č.6, s. 632.

²⁵⁷ Komedie podle Carol Clover nepatří mezi dříve zmíněné tělesné žánry, jelikož reakce divákova těla není podobná té pozorované u postavy – postavy v komedii se většinou nesmějí, smějeme se my jim. WILLIAMS, Gender, Genre and Excess. *Film Quarterly*, s. 4.

strach a odpor,²⁵⁸ což Hannibal povětšinu času nesplňuje, jelikož navenek není rozeznatelný jako monstrum, což mu umožňuje dále zabíjet, dokud není v rámci fikčního světa nezpochybnitelně odhalen v díle s02e13. Jako monstrum tak může značnou část doby působit spíše jen na diváka, a i zde není jeho vykreslení jednoznačně negativní. Podobně jako hororová monstra působí Hannibal nezastavitelně, neboť uniká nástrahám a vždy ovládá situaci, narativ se soustředí na jeho odhalení a prokázání jeho zločinů, jeho vinu přitom zpochybňují autority v podobě Jacka Coby zástupce FBI, a Alany jako psychiatrické odbornice. Jeho původ je spojený se vzdáleností časovou, kdy jej formovalo dětství, a geografickou (tedy alespoň pro americké tvůrce a diváky),²⁵⁹ tedy Evropou, konkrétně zámekem v Litvě, který je v době Willovy návštěvy navíc zchátralý, což akcentuje plynutí času.

Hannibal naplňuje vícero charakteristických rysů subžánru gotického hororu. Jde například o antagonistu porušujícího společenská pravidla, a nahrazujícího je svými vlastními.²⁶⁰ Každý z vrahů týdne má svou filozofii, na jejímž základě jedná, a která se vzpírá všeobecným společenským normám. Hannibalovým pravidlem je „*eat the rude*“, tedy „jezte nezdvořilé“, v praxi se tak vražděním narušitelů pokouší vymýt ze společnosti nezdvořilost.²⁶¹ Společenská pravidla týkající se nepřipustnosti vraždy a kanibalismu porušuje sám, a vede k jejich porušení i jiné postavy, a to bez jejich vědomí, když z nich činí kanibaly,²⁶² nebo manipulováním svých pacientů k zabíjení, jako například u Margot Verger či Randalla Tiera. Dalšími gotickými hororovými prvky jsou zaměření se na extrémní situace, krutost a vášeň, tmu, samotu, pocit ohrožení, ztrátu vědomí, či ocitnutí se nevinných postav v ohrožení. V této roli se nachází Will na konci první série, když je neprávem obviněn z vražd sériového vraha Rozparovače, v průběhu druhé série

²⁵⁸ CARROLL, Noël. The Nature of Horror. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. 1987, roč. 46, č. 1, s. 52-53.

²⁵⁹ CARROLL, The Nature of Horror, s. 57.

²⁶⁰ ŠUSTROVÁ, *Adapting the Cannibal*, s. 4.

²⁶¹ BAINBRIDGE, Jason. Making a Meal of the Law: Hannibal, Taste and the Limits of Legality. *Quarterly Review of Film and Video*. 2018, roč. 35, č. 6, s. 605-606.

²⁶² FUCHS, *Cooking with Hannibal*, s. 105.

ovšem ukazuje, že je rovněž schopen manipulovat ostatními pro dosažení svých cílů. Podobně je více rozvinuta i záporná postava: zatímco v gotickém hororu jde často o sadistického, krutého aristokrata či nadpřirozenou bytost, Hannibal představuje komplexnější postavu, projevující city a existující i v každodenním životě všedního světa. Nadpřirozeno není kanonickou součástí fikčního světa *Hannibala*, jeho realita působí podobně jako realita našeho světa, a mýtické prvky se vyskytují v surrealistických snových sekvencích či halucinacích. Štíhlý muž s paroží (mytologická postava Wendigo) ²⁶³ například ve Willově myslí reprezentuje Hannibala, v epizodě s02e11 si Will představuje hinduistického boha Višnu, ve třetí sérii pak vystupuje Abigail, o níž se zpětně dozvíme, že zemřela – nejde o ducha, tedy nadpřirozený prvek, nýbrž o Willovu představu. Existují zde tak prvky zdánlivě nadpřirozené, jejich přítomnost ve fikčním světě je ovšem omezena pouze na změněný stav vědomí jedné postavy. V gotických hororech vystupují coby postavy upíři, a ačkoliv ani oni zřejmě ve fikčním světě *Hannibala* neexistují, lze Hannibala k upírovi připodobnit. Klasický upír se živí krví oběti, Hannibal rovněž konzumuje lidská těla, není to ale nutné pro jeho přežití. V první polovině třetí série, operující nejvíce s nechronologickým vyprávěním a introspektivními, surrealistickými sekvencemi, se objevují prostory typické pro gotický horor: hrady, katakomby, labyrinty, temná a opuštěná místa. Přispívá k tomu zasazení do evropských lokací, jako je hrad v Litvě, kde Hannibal vyrůstal, a neudržované zahrady kolem něj, či kostel v italském Palermu a temné, spleťité chodby pod ním, případně i sklep pod Hannibalovým baltimorským domem v USA. Obecnějším žánrovým prvkem gotického hororu je i nemožnost jasně rozlišit dobro a zlo, mezi nimiž je tenká, prostupná hranice: postavy jsou komplexní, a dřívější jasné rozlišení na ty kladné a záporné se v průběhu druhé a třetí série komplikuje, když prokazují svou nejednoznačnost, jako například Will a Alana Bloom.²⁶⁴ To je ostatně i častý rys quality TV, do níž seriál spadá (viz strana 66 této kapitoly). V *Hannibalovi* se tak vyskytuje vícero prvků typických pro gotický horor, některé z nich jsou však

²⁶³ HUNCHMAN, Kallie. Stolen Spirits: The Appropriation of the Windigo Spirits in Horror Literature. *Digital Literature Review*. 2020, roč. 7, č. 1, s. 101-112.

²⁶⁴ ŠUSTROVÁ, *Adapting the Cannibal*, s. 5-10.

prizpůsobeny fikčnímu světu Hannibala, jako například nadpřirozeno zobrazující změněný stav vědomí postavy, či komplexnost antagonisty. Roli gotické hrdinky (původně šlo skutečně zpravidla o ženskou postavu), citlivé, manipulovatelné, mentálně a fyzicky ohrožované a stíhané antagonistou, zde zaujímá Will Graham. Schopnost zvýšené empatie z něj činí výjimečného vyšetřovatele, ale také jej dělá zranitelnějším vůči intenzivním prožitkům extrémních situací, jako je studium vražd, a Hannibalovu vlivu, který se v rámci terapií pokouší odkrýt temné a potlačené stránky Willovy vlastní mysli.²⁶⁵

S ohledem na výraznou vizuální stylizaci a značné zaměření se na vývoj emocí a vztahů postav se domnívám, že *Hannibal* pracuje i s prvky melodramatu. Ačkoliv používá i realistické prvky a cílově orientovaný narativ, jež se v melodramatu naopak nevyskytují,²⁶⁶ objevují se nejvýrazněji v počátku seriálu společně s procedurálním kriminálním dramatem, a následně ustupují audiovizuální reprezentaci individuálních prožitků postav. V první sérii jde zejména o Willovy sny a halucinace, způsobených postupující encefalitidou a světelnou terapií, a ukazující postupné zhoršení jeho zdraví, které Hannibal využívá a podporuje, aby na něj svedl vraždy. Dále jsou zobrazeny individuální, stylizované prožitky jako jsou představy (např. Willova představa, v níž společně s Hannibalem zabíjí Jacka u jídelního stolu, s03e04) či vliv drog (Masonovo pokřivené vnímání v s02e12). Ne vždy je rozlišitelné, že nejde o reálnou událost, ani či individuální představu vlastně sledujeme (například u scény odehrávající se v kapli v s03e08). Realističnost tak ustupuje teatralitě a stylizaci.²⁶⁷ Vizuální stránku charakterizuje množství detailních záběrů, asociací pomocí střihu, symetrická kompozice mizanscény a estetizace všech prostředí i dění.²⁶⁸ Samotné kriminální pátrání po vrahovi je v *Hannibalovi* upozaděno na úkor jeho brzkého objevení a zaměření se na analýzu jeho motivací, a efektu, jaký mají tyto zločiny na jejich vyšetřovatele a jak souvisí s jejich osobními životy. V posledních třech epizodách první série nevystupuje

²⁶⁵ ŠUSTROVÁ, *Adapting the Cannibal*, s. 20-21.

²⁶⁶ WILLIAMS, *Gender, Genre and Excess*, s. 3.

²⁶⁷ KLOCK, *Aestheticism, Evil, Homosexuality, and Hannibal*, s. 10.

²⁶⁸ KLOCK, *Aestheticism, Evil, Homosexuality, and Hannibal*, s. 6-10.

nový vrah týdne, nýbrž graduje sériová zápletka, která se soustředí na ústřední postavy a je pro ně tak velmi osobní a intenzivně ji prožívají. Ve druhé sérii jsou rovněž vyšetřovány další případy, v popředí jsou však v průběhu celé sezóny vztahy mezi postavami, zejména mezi Willem, Hannibalem, Jackem, a Alanou, a následky dění v první sérii. První polovina třetí série pracuje výhradně se surrealistickými prvky, zobrazením subjektivních představ postav, a nelineárním vyprávěním, motivovaným převážně city a emocemi postav, reagujícími na druhou sérii. Druhá polovina této série se věnuje příběhu Francise Dolarhyda, sériového vraha zvaného Červený drak, tudíž se znovu vrací k formátu policejního vyšetřování,²⁶⁹ stíhán je však v průběhu šesti epizod, a zdůrazňuje stylizaci ve vztahu k vlastnímu vzhledu, a proměně v Červeného draka. Závěr seriálu je téměř opakem kriminálního dramatu: místo exaktní dokumentace úhlu vytrysknutí krve z ran, jež se provádí při forenzním ohledání místa činu, se navzdory fyzikálním pravidlům krev pod Francisem rozpíjí do tvaru křídel, čímž symbolizuje jeho duševní proměnu (obrázek č. 18).²⁷⁰ Samotný motiv poražení draka je pak typický pro pohádky.

Žánrově tudíž *Hannibal* spadá do nízké kultury, jelikož jsou do ní řazeny i všechny žánry, s nimiž pracuje. Jak jsem výše popsala, pracuje s mnoha jejich typickými rysy a konvencemi, přitom je kombinuje a přepracovává, čímž vrství jejich významy a násobí počet možných interpretačních úhlů narativu. Jednotlivé žánry jsou voleny podle aktuálních potřeb vyprávění: epizodičnost kriminálního dramatu nastoluje prostředí, v němž se příběh odehrává a představuje postavy v jejich pracovních rolích, zároveň nastiňuje vztahy mezi nimi, tudíž umožňuje zorientování se ve fikčním světě. S postupem první série a děje vyšetřované zločiny ustupují na úkor thrilleru: prohlubující se osobní vztahy a stupňují se konflikty, k jejichž dalšímu gradování dochází v druhé sérii, kdy vraždy získávají osobní význam, a napětí vychází z osobních důsledků pro postavy.²⁷¹

²⁶⁹ FEIKUSOVÁ, Klára. O princích bez princezen a o pohádkách bez happyendu. In: 25fps.cz [online]. 18.3.2016 [cit. 5.1.2021]. Dostupné z: <http://25fps.cz/2016/hannibal-o-princich-bez-princezen/>

²⁷⁰ KLOCK, *Aestheticism, Evil, Homosexuality, and Hannibal*, s. 6.

²⁷¹ FEIKUSOVÁ, Klára. O princích bez princezen a o pohádkách bez happyendu. In: 25fps.cz [online]. 18.3.2016 [cit. 5.1.2021]. Dostupné z: <http://25fps.cz/2016/hannibal-o-princich-bez-princezen/>

Zkoumány jsou i vztahy mezi postavami a jejich emoční prožívání, což je doména melodramatu.²⁷² Hororové sekvence souvisí s Willovým zhoršujícím se mentálním stavem, Hannibalovou rostoucí přítomností v příběhu, a ukazují Hannibalovu monstrozitu. Vlivem jejich častého spojení se surrealistickými, stylizovanými výjevy, se výrazně podílejí na vizuální stránce seriálu. *Hannibal* tak komplexně kombinuje vícero žánrů, pomocí nichž zkoumá různé roviny příběhu. Není tudíž přesné tvrdit, že pouze používá schémata a znaky typické pro jeden žánr a doručuje hotové efekty, díky čemuž by byl snadno čitelný, nebo zaměnitelný za jiné seriály se stejnou multižánrovou kombinací.

Jak uvádí Andrew Lynch²⁷³ a Astrid Schwegler-Castañer²⁷⁴, *Hannibal* si díky estetičnosti a komplexnímu narativu a postavám nárokuje prestiž a vysokou kulturní hodnotu, tudíž takový statut získal navzdory svému žánru, díky způsobu, jakým k němu přistupuje a povyšuje tak jeho kulturní hodnotu. *Hannibal* se řadí mezi díla quality TV, mezi nimiž se vyskytuje vícero seriálů pracujících se stejnými žánry – hororu, kriminálního dramatu, či melodramatu.²⁷⁵ Ačkoliv u nich lze použít stejný argument, tedy že jejich vysoký kulturní status vychází z vizuální stylizace, způsobu vyprávění, nebo intertextuality, žánru navzdory,²⁷⁶ existují i interpretace, dle nichž se neřadí do nízké či vysoké kultury rovnou celý žánr. Místo toho jednotlivá díla v rámci jednoho žánru mohou spadat do odlišné kategorie.²⁷⁷ Některá kriminální dramata by tak například patřila do nízké kultury, jiná do vysoké.²⁷⁸ Dwight Macdonald pak ustanovuje přístup, v němž se různé prvky

²⁷² WILLIAMS, Gender, Genre and Excess, s. 3.

²⁷³ LYNCH, Tossed Salads and Scrambled Brains, s. 3.

²⁷⁴ SCHWEGLER-CASTAÑER, The Art of Tasting Corpses, s. 624.

²⁷⁵ MCCABE a AKASS. *Quality TV*, s. 47.

²⁷⁶ LYNCH, Tossed Salads and Scrambled Brains, s. 2.

²⁷⁷ FISHER, High Art Versus Low Art, s. 473.

²⁷⁸ Dle Jiřího Šafra lze v rámci televizní produkce rozlišit seriály naplňující a nijak nepřekračující zavedené konvence, díky čemuž jsou mezi sebou vzájemně zaměnitelné, a pak seriály, jenž se odlišují. Šafra mluví o „seriálech pro specifické publikum“, potažmo to chápou nejen jako cílení na konkrétní diváckou skupinu, nýbrž jako odlišnost daného seriálu od jiných titulů a disponování rysy, například narativními či audiovizuálními, jež jsou pro něj silně charakteristické, a které jiné seriály podobným způsobem nepoužívají. ŠAFR, *Životní styl a sociální třídy*, s. 37. U žánru kriminálních dramát by zaměnitelným seriálem byl jakýkoliv seriál přejímající konvence žánru, například seriály vycházející ze schémat zavedených sérií *Kriminálka Las Vegas* a jejími spin-offy (*Kriminálka Las Vegas* [CSI: Crime Scene

jednoho díla mohou řadit do odlišné kategorie, a tak se ani celý titul neřadí buď do nízké nebo vysoké kultury, a na základě své charakteristiky spadá i do obou zároveň.²⁷⁹ V aplikaci na *Hannibala* by tak do nízké kultury spadaly právě například žánry, zatímco estetické zpracování jejich typických prvků (kriminální místa činu, hororová monstra, aluze na mytologické příběhy v ilustrování postav a jejich vztahů) by patřilo do vysoké kultury. Ve výsledku tak záleží na teoretickém přístupu, z něhož vycházíme, dle něj bude *Hannibal* spadat buď pouze do nízké kultury, nebo do nízké a vysoké zároveň. Domnívám se, že právě Macdonaldův přístup nejlépe reflektuje způsob, jakým *Hannibal* kombinuje zdánlivě protikladné prvky, jelikož jej není možné prohlásit jednoznačně za dílo splňující kritéria nízké, či vysoké kultury, neboť by tomu některé znaky seriálu vždy odporovaly. Jak popisují u tématu násilí a umění v seriálu na následujících stranách, kombinování nízkých a vysokých prvků je v *Hannibalovi* časté i ve vizuální rovině.

4.1.2 NÁSILÍ

Hannibal obsahuje mnoho scén zobrazujících násilí, a to jak proces jeho páchání, tak i následky. Jde o neopomenutelnou součást seriálu jak pro frekvenci zobrazení v každé epizodě, tak i pro roli, jakou násilí, jeho působení, vnímání a vyšetřování zastává. Představuje součást narativu coby důsledek jednání stíhaných sériových vrahů, i součást vizuálního stylu celého seriálu, skrz jeho estetizaci. Měřit míru násilnosti je obtížné, neboť jde často o individuální dojem diváka, založený na jeho citlivosti. Americká společnost obecně přistupuje k zobrazení násilí v médiích benevolentněji, zatímco přísněji zvažuje nahotu,²⁸⁰ tudíž nepůjde o univerzální měřítko ani co se kulturních a národních společenství týče. Jako orientační návod lze použít přidělený rating, stanovený na nejvyšší udílený, tedy TV-MA, omezující

Investigation] [televizní seriál]. Tvůrce: Anthony E. ZUICKER. USA: CBS, 2000-2015. 337 epizod.), aniž by je pojímal jakkoliv inovativně, zatímco specifickým titulem může být například *Temný případ* (*Temný případ* [True Detective] [televizní seriál]. Tvůrce: Nic PIZZOLATO. USA: HBO, 2014-2019. 24 epizod.). BALANZATEGUI, Jessica. The Quality Crime Drama in the TVIV Era: *Hannibal*, *True Detective*, and Surrealism. *Quarterly Review of Film and Video* 2018, roč. 35, č.6, s. 657.

²⁷⁹ MACDONALD, *Masscult and Midcult*, s. 22.

²⁸⁰ SCHWEGLER-CASTAÑER, *The Art of Tasting Corpses*, s. 624.

publikum pouze na dospělé diváky.²⁸¹ Kategorie ratingového systém tak používám jako náповědu, jak stupňovat, co je za jakých podmínek přijatelné zobrazit v masovém médiu, a nepřímou tak odráží společenský konsenzus. Pro kontext se hodí zmínit, že domovská stanice NBC patří mezi celoplošné, tudíž dostupné širokému publiku po zapnutí televize. Posouzení vhodnosti či závadnosti vysílaného obsahu může být ovlivněno jeho dostupností, neboť u kabelové stanice či streamovací služby se předpokládá, že je musí divák sám vyhledat a registrovat se či zaplatit za přístup, čímž pomyslně prokazuje svou způsobilost vidět, co tyto služby nabízí.²⁸² Explicitní obsah je zároveň jedním z charakteristických rysů quality TV, do níž se *Hannibal* řadí, tudíž jeho přítomnost není nijak vybočující.²⁸³ Nakonec lze také namítnout, že se postava Hannibala Lectera stala od vydání Harrisových knih tak známou, že už jen na základě intertextuálního povědomí je přítomnost určité míry brutality očekávatelná.²⁸⁴

Pokud pojmem násilí jako prvek doručují hotové efekty, bylo by řazeno do nízké kultury, společně se žánry, jež ho čteně zobrazují, jako právě horor nebo kriminální seriál.²⁸⁵ Týkájí se těla, na něž je útočeno, prožívá bolest, a dochází k jeho znetvoření,²⁸⁶ a vyvolávají primární reakce, jako jsou strach či znechucení, čímž doručují hotové a okamžité významy, k nimž nemusí divák sám dospět.²⁸⁷ Drastické prvky ovšem najdeme i v dílech, jež jsou jinak řazena do vysokého umění

²⁸¹ Dohledat původní rating je obtížné, podle dostupných informací byl rating při vysílání na NBC TV-MA. Klasifikace přístupnosti v jiných zemích je povětšinou stanovena na přístupnost od 18 let věku (https://www.imdb.com/title/tt2243973/parentalguide?ref=tt_strypg#certification), například Amazon Prime jej stanovuje na vhodný od 18 let (<https://www.amazon.com/Hannibal-Season-1/dp/B00C7KXUOE>).

²⁸² STADEL, Luke. Cable, Pornography, and the Reinvention of Television, 1982-1989. *Cinema Journal*. 2014, roč. 53, č. 3, s. 71.

²⁸³ LYNCH, Tossed Salads and Scrambled Brains, s. 4.

²⁸⁴ LOMAX, Tara. Cannibalizing Montage: Slicing, Dicing and Splicing in Bryan Fuller's *Hannibal*. *Quarterly Review of Film and Video*. 2018, roč. 35, č. 6, s. 646., ABBOTT, Not Just Another Serial Killer Show, s. 558.

²⁸⁵ BROTTMAN, Mikita. *High Theory/Low Culture*. New York: Palgrave, 2005, s. 12 (xii v úvodu).

²⁸⁶ CASULLI, Florence. Macabre short stories by Edgar Allan Poe and Roald Dahl. In: *academia.edu* [online]. 15.6.2016 [cit. 2.1.2021]. s. 267. Dostupné z: https://www.academia.edu/33136135/Macabre_short_stories_by_E_ALLAN_POE_and_ROALD_DAHLE

²⁸⁷ STOREY, *Cultural Theory and Popular Culture*, s. 6.

a do kánonů, například v obrazech, sochách, v literatuře či operách,²⁸⁸ tudíž není přímočaře zařaditelné mezi rysy nízkého umění samo o sobě. Pokud mohou být díla vysokým uměním navzdory násilnému obsahu díky způsobu, jakým ho zpracovávají, nelze jeho samotnou přítomnost chápat jako určující rys, a místo toho je vhodné zabývat se jeho konkrétním působením, a tím, zda skutečně jen podněcuje jednoznačnou reakci vázanou na emoce a tělo.

S ohledem na bývalé povolání doktora Lectera vyvstává otázka, co vše považovat za násilí. V epizodě s01e07 se objevuje medik provádějící neodborné transplantace, jehož práci v jedné scéně Hannibal napravuje, v epizodě s02e04 vpravuje Belle Crawford injekci, v díle s03e09 pak odebírá Abigail krev, aby ji následně rozlil po místnosti a nafingoval tak její smrt. Postupuje zde věcně, klinicky, a odborně, stejným způsobem ovšem kromě pacientů zachází i se svými oběťmi. Stejně tak zde dochází k narušení integrity těla, a i tyto scény jsou stylizované, kromě odlišného důvodu k zásahu do těla tudíž nepanuje větší rozdíl v jeho zobrazení. Proto i když nejde o znetvoření, nýbrž lékařský postup, stejně tyto scény řadím mezi ty násilné, a tento termín používám jako obecné označení všech případů, kdy je lidské (ve výjimečném případě zvířecí, jako v s02e08) tělo narušeno, a obsah se dostává na povrch. Dalšími dvěma rozlišitelnými typy násilných scén jsou vraždy s následnou estetickou úpravou místa činu nebo těla oběti (obrázky č. 2, 8, 9, 10, 11, 13, 14, 15), nebo násilné scény bez aranžování, například vražda Marlowových (obrázek č. 1, z epizody s01e01) zastřelení Garreta Jacoba Hobbse Willem (s01e01), postřelení Willa Jackem (s01e13), nebo bodnutí Willa Hannibalem a následné zabití Abigail (s02e13). Každý ze tří typů má jiný efekt: první ukazuje Hannibalovu lékařskou kompetenci, kterou používá i jako sériový vrah, druhý kombinuje krásu a děs, jak popisuji v následujícím odstavci, třetí je součástí dramatické akce, kdy nejde o předem promyšlenou vraždu, nebo nemá mít stejný zamýšlený efekt.

²⁸⁸ Příklady obrazů z kánonu vysokého umění zobrazujících násilně explicitní výjevy lze nalézt zde: 12 of the Most Terrifying Paintings Ever Created. In: *Artgallery.co.uk* [online]. [cit. 3.5.2021]. Dostupné z: <https://artgallery.co.uk/blog/post/2014/11/13/12-of-the-most-terrifying-paintings-ever-created>

Vizuální zobrazení esteticky komponovaných míst činu kombinuje prvky krásy a děsu. S těly obětí se zachází jako s uměleckými předměty instalovanými v galerii: jsou vytvořeny autorem, naaranžovány, vystaveny, divák kolem nich může procházet, analyzovat jejich význam, autorovy pohnutky, a na základě typického stylu určit autora (obrázky č. 2, 8, 9, 10, 11, 13, 14, a 15 v oběti zobrazují příklady posmrtné estetizace oběti, kterou provádí většina vrahů v seriálu). Za použití jiných materiálů by skutečně šlo o dílo, jež by se následně podrobilo estetickému soudu, užití skutečných těl namísto jejich nápodoby například z kamene nebo dřeva naprosto mění jejich vnímání. Příkladem mohou být reálné výstavy konzervovaných těl *Body Worlds*, hlásící se ke vzdělávací funkci, nebo Damien Hirst, tvořící se zvířecími těly (obrázek č. 13 v příloze zobrazuje výjev jedné z vražd, podobný Hirstově instalacím). Jejich vnímání se zužuje zejména na přítomnost těla.²⁸⁹ Krása spočívá jak v pečlivé kompozici mizanscény, tak ve způsobu jejího snímání, jde tedy o způsob úpravy a zobrazení. Zatímco krása pramení z toho, *jak* je zobrazováno, děs spočívá v tom, *co* je zobrazeno.²⁹⁰ Kromě použití skutečných lidských těl, skutečných samozřejmě jen ve fikční rovině seriálu, ne v jeho produkci, dochází k jejich zohavení, odkrývajícím části, na něž nejsme zvyklí se dívat, evokující nepříjemný pocit povědomí o bolesti, kterou to způsobuje. Soundtrack záběrů na tyto instalace navíc tvoří kakofonická kompozice, dále podněcující pocit zneklidnění i ve zvukové rovině.²⁹¹ Krása a děs tak spolupracují na vytváření výsledného dojmu a působí společně. Alberto N. García uvádí, že vizuální stylizace zmírňuje zneklidnění vyvolané sledováním násilných scén, ty jsou pak snesitelnější, když jsou zasazené do kontextu dalších prvků – zde těch estetických. Násilí tak působí jinak, když je estetizováno.²⁹² Dle Astrid Schwegler-Castañer jej může činit tolerovatelnějším žánrové zařazení, zde kriminální drama, v němž je obvyklé, a tak je jeho přítomnost očekávaná.²⁹³ Nevyskytuje se tak samostatně, nýbrž jeho percepci ovlivňuje vizuální stylizace, žánr seriálu, zvuková

²⁸⁹ ABBOTT, Not Just Another Serial Killer Show, s. 559.

²⁹⁰ SCHWEGLER-CASTAÑER, The Art of Tasting Corpses, s. 625

²⁹¹ NDALIANIS, Hannibal: A Disturbing Feast for the Senses, s. 281.

²⁹² GARCÍA, Alberto N. *Hannibal* and the Paradox of Disgust. *Continuum*. 2019, roč. 33, č. 5, s. 559.

²⁹³ SCHWEGLER-CASTAÑER, The Art of Tasting Corpses, s. 624.

stopa a způsob snímání, které násilí zasazují do kontextu scény a částečně rozptylují jeho vnímání.

Kromě estetické funkce mají násilné prvky i narativní funkci. Každý vrah má svůj modus operandi, jež je, společně s motivací zabíjet, odkrýván v rámci policejního vyšetřování. Významy vložené do aranžmá zároveň korespondují s tématem epizody, jež se odráží i ve vývoji postav a jejich vztahů. Násilí tak nese vícero funkcí než jen šokovat diváka, a je začleněno do seriálu na vícero úrovních – vizuální, narativní, i charakterizující. Slouží ke komunikaci, vyjádření postoje jedince vůči světu a autorova vnímání reality, často nese nějakou metaforu, filozofický význam, a pokouší se zapůsobit buď na diváka, nebo na zúčastněný subjekt, tedy oběť. Například Hannibal se snaží svými vraždami oběti proměnit v něco lepšího, Randal Tier zabíjí pomocí vyrobené masky, která odráží jeho vnitřní zvířecí identitu, a činí z obětí lovnou zvěř, tvůrce totemu (obrázek č. 10) po sobě chce zanechat odkaz. Podobnou roli lze přiřknout i umění, násilí je tak v *Hannibalovi* pevně spojeno s uměním jak skrz estetizaci, tak i podobným zacházením s artefaktem. Dochází rovněž k nápodobě děl klasického umění nebo vědy, jako je Botticelliho *Primavera* (obrázek č. 16) nebo kresba *Wound Man* (obrázek č. 7), pomocí lidských těl, tudíž je i součástí tvorby.

Efekt násilí je kromě vizuálního i emocionální. Jeho motivace někdy vychází z povahy oběti, jejího chování, či rysů (například vrah v silu volí náhodné kolemjdoucí na základě tónu pleti, aby vytvořil mozaiku, viz obrázek č. 11, Hobbs hledá dívky podobné své dceři Abigail, akupunkturistka a lékárník se zaměřují na své pacienty dle anamnézy), jindy má osobní motivaci, a podněcuje ho předchozí setkání (zejména u Hannibala, nebo Abela Gideona). Pokud oběť přežívá, což není časté, nese si následky jak fyzické, v podobě jizev, tak psychické, kdy se k tomuto zážitku v budoucnu vrací, a je jím povahově i narativně ovlivněná, jako například Margot Verger po útocích ze strany svého bratra Masona. Některé scény, jako například z epizody s02e13, kdy Hannibal ve své kuchyni zabíjí Abigail a zraní Willa, výrazně rezonují celou třetí sérií seriálu, a nelze je tak přejít a zapomenout,

jako by tomu mohlo být v kriminálních dramatech či hororech, neboť ty zachází s násilnými scénami spíše pro momentální efekt.²⁹⁴ Miriam Lass, unesená a uvězněná Hannibalem poté, co si uvědomila, že je vrah, projevuje otřesení vyvolané traumatickým zážitkem a hypnózou, kterou na ni únosce vyvíjel. Jelikož únosce blíže neznala, neovlivňuje to jejich vztah, emocionální vliv se týká pouze jejího vlastního prožitku, a představuje hlavní rys a dějovou linku pro Miriam jako postavu. Sériové vraždy jsou mnohdy neosobní a vrah a oběť mezi sebou nemají žádný nebo bližší vztah, avšak v některých výše uvedených případech se násilí promítá do prožitků dané postavy a vztahu, který měla s pachatelem, tudíž u postav rezonuje a má důsledky.

Podobně jako u žánru, i přítomnost násilí v takovém rozsahu a explicitnosti by měla dílo teoreticky řadit do nízkého umění dle rysu schematičnosti, právě jeho excesivní stylizace a psychická rovina však zařazení ztěžuje, a umožňuje seriálu usilovat o prestiž a vysoký kulturní status.²⁹⁵

4.1.3 UMĚNÍ

Vysoké umění se v *Hannibalovi* objevuje jako součást mizanscény, narativu, dialogů, v audiovizuální stránce jako soundtrack nebo estetický prvek, jako performance ve fikčním světě seriálu, či prostřednictvím intertextuálního odkazu, je s ním tak pracováno ve velkém rozsahu a na vícero úrovních. Mezi umělecká díla, jež jsou zmíněna, patří zejména vysoké umění, a to v podobě výtvarného umění, skladeb klasické hudby, literatury a mytologie, divadla, či opery.²⁹⁶ Množství intertextuálních odkazů pak směřuje k filmům, ať už dřívějším filmovým adaptacím románů o Hannibalovi, nebo jiným dílům. Jeho funkcí je kromě spoluutváření podoby *Hannibala* a ovlivnění jeho kulturního statusu i charakterizace postav. Prožívaná realita postav přitom sdílí naši reálnou kulturu, zmiňovaná díla tak existují i ve skutečném světě, žádná z nich nebyla vytvořena pro potřeby seriálu.

²⁹⁴ SCHWEGLER-CASTAÑER, *The Art of Tasting Corpses*, s. 624.

²⁹⁵ SCHWEGLER-CASTAÑER, *The Art of Tasting Corpses*, s. 624.

²⁹⁶ Například *Goldbergovy variace* J. S. Bacha, *Mozartova Lacrimosa*, *Stravinského Svěcení jara*, *Goethův Faust*, *Božská komedie* Dante Alighieria, mýty o Achillovi a Patroklovi, Lazarovi, a Hádovi, z divadelních forem Kabuki a Grand Guignol, a opera *Julius Caesar v Egyptě* G. F. Händela.

Divák tak přichází s předchozí znalostí daných děl a jejich společenského vnímání, může je po shlédnutí *Hannibala* vnímat v novém kontextu nebo s novými významy, a vzhledem k tomu, že jde mnohdy o díla vysokého umění spojená s prvky asociovanými s nízkou kulturou, vyvstávají tu implikace, které rovněž prozkoumám.

Na tomto místě nechci vyjmenovat všechna díla zmíněná v průběhu třech sérií,²⁹⁷ neboť to v této práci není proveditelné ani nutné, shrnu místo toho příklady různého nakládání s uměním, a také díla zmiňovaná opakovaně, která se promítají do narativní a estetické roviny *Hannibala*. S ohledem na podobu *Hannibala*, fikčního seriálu odehrávajícího se v kulisách vytvořených výhradně pro jeho potřebu, je výběr zmíněných uměleckých prací pečlivý a záměrný, tudíž budou voleny s ohledem na významy, které nesou, a o něž rozšíří divákovo čtení, výskyt tak nebude náhodný ani nepromyšlený.

Pojem intertextualita, zavedený Julií Kristevou,²⁹⁸ označuje vztahy existující mezi uměleckými díly, která nemohou být vnímána individuálně a izolovaně, nýbrž existují ve společenském a historickém kontextu a odkazují na starší tvorbu.²⁹⁹ Gerard Genette pracuje se zastřešujícím pojmem transtextuality která může být zjevná nebo skrytá. Intertextualita je v Genettově chápání přítomnost jednoho díla v jiném, v případě *Hannibala* jde o citaci a aluzi na konkrétní díla,³⁰⁰ jež jsou zmíněna, například Dantovy básně (s03e01), *Primavery* (s03e0x), či Goethův *Faust*³⁰¹ (s03e03). Pojmem architextuality, označující očekávání, s nimiž divák k dílu přistupuje, a ovlivňují tak jeho vnímání,³⁰² lze postihnout jak širší veřejné povědomí o postavě Hannibala Lectera, tak i předpoklady spojené s žánry

²⁹⁷ Neoficiální seznam, jež se o to pokouší, je dostupný zde: HANNIBALLECTERMD. Hannnotations Masterpost. *Tumblr.com* [online]. 28. 11. 2014 [cit. 15. 2. 2021]. Dostupné z: <https://www.hanniballectermd.com/post/103839964003/hannnotations-masterpost>

²⁹⁸ ALLEN, Graham. *Intertextuality*. London: Routledge, 2000, s. 15

²⁹⁹ ALLEN, *Intertextuality*, s. 36.

³⁰⁰ ALLEN, *Intertextuality*, s. 101.

³⁰¹ Kniha vyšla ve dvou dílech. GOETHE, Johan Wolfgang von. *Faust: Eine Tragödie erster Teil*. Tübingen: J. G. Cotta'sche Buchhandlung, 1808., GOETHE, Johan Wolfgang von. *Faust: Eine Tragödie zweiter Teil*. Stuttgart: Cotta, 1832.

³⁰² ALLEN, *Intertextuality*, s. 102-103.

přítomnými v seriálu. Tyto odkazy a zmínky obohacují divácký prožitek o nové významy, plynoucí ze znalosti díla, na něž je odkazováno. Ačkoliv děj lze chápat i bez jejich rozpoznání či pochopení, jejich postřehnutí odměňuje kulturní znalost diváka a obohacuje jeho čtení o doplňující rovinu významu, v jejímž světle interpretuje děj.³⁰³ Příkladem může být poznamenání, že místo činu, kde byla zavražděna rodina u jídelního stolu, vypadá jako ilustrace od Normana Rockwella (s01e04). Tuto poznámku lze přejít a děj je stále pochopitelný, pokud však divák ví, že se Rockwell zaměřoval na výjevy ze všedního amerického života, a byl označován za kýčovitý,³⁰⁴ může porovnat styl daného autora, a zvážit, zda je skutečně podobný výjevu ve scéně. Některé odkazy jsou zjevné, zejména pokud jde o přímé zobrazení uměleckého díla či zmínku v dialogu, jiné jsou však implicitní a není upozorňováno na jejich přítomnost. Místo toho je odkrývá divák, pokud tedy disponuje předchozí znalostí onoho díla, na které je odkazováno, a všimá si aluze. *Hannibal* opakovaně odkazuje na filmové adaptace Harrisových knih použitím Bachových skladeb, kostýmem vězeňské masky,³⁰⁵ vizuální kompozicí scén, nebo způsobem jejich snímání. Vrství tak na sebe vícero textů rozebírajících stejný příběh, jež jsou čteny zároveň, a tvoří palimpsest.³⁰⁶ Množství intertextuálních odkazů směřuje i do širší kulturní sféry, například k filmům Alfreda Hitchcocka,³⁰⁷ Davida Lynche, Stanleyho Kubricka,³⁰⁸ Daria Argenta, Tonyho Scotta nebo Davida

³⁰³ Příkladem může být dialog z epizody s02e06. Hannibal říká, že když ho naposled někdo vzbudil brzkou návštěvou, byl to sčítatel lidu. Na základě seriálu lze vyvodit, že ho Hannibal pravděpodobně zabil za neomalenost, pokud divák viděl i *Mlčení jehňátek*, ví už, že Hannibal snědl mužova játra. Odměňuje se tak znalost ostatních děl z *Hannibalova* fikčního universa.

³⁰⁴ SEGAL, Eric J. Norman Rockwell and the Fashioning of American Masculinity. *The Art Bulletin*. 1996, roč. 78, č. 4, s. 633.

³⁰⁵ KLOCK, *Aestheticism, Evil, Homosexuality and Hannibal*, s. 27-28 (xxvii-xxviii v úvodu knihy).

³⁰⁶ ABBOTT, Not Just Another Serial Killer Show, s. 556-557.

³⁰⁷ JUNG, Alex E. Welcome to the Most Avant-Garde Season of *Hannibal* Yet. In: *Vulture.com* [online]. 5. 6. 2015 [cit. 16. 1. 2021]. Dostupné z: <https://www.vulture.com/2015/06/hannibal-most-avant-garde-season-yet.html>

³⁰⁸ VOTAW, Melanie. Exclusive Interview: *Hannibal* Creator Bryan Fuller on Dream Sequences, David Lynch, and FBI Consultants. In: *reellifewithjane.com* [online]. 8. 4. 2013 [cit. 16. 1. 2021]. Dostupné z: <https://www.reellifewithjane.com/2013/04/exclusive-interview-hannibal-creator-bryan-fuller-on-dream-sequences-david-lynch-fbi-consultants/>

Cronenberga.³⁰⁹ Některé tyto odkazy jsou přímé a jednoznačné, jako například zmínka Flannery O'Connor (s01e02) a Normana Rockwella (s01e04) v dialogu, užití stejné Bachovy skladby nebo srovnání podoby mizanscény koupelny z epizody s01e07 s mizanscénou v *Osvícení*³¹⁰, jindy jde spíše o volnou inspiraci, jako u románů Patricie Highsmith, nebo nasvícení mizanscény způsobem imitujícím Caravaggiovy renesanční obrazy.³¹¹ *Hannibal* tak naplňuje představu Julie Kristevy o kultuře coby mozaice, v níž jsou jednotlivé artefakty propojené sítí vztahů,³¹² a očekává od diváka širokou znalost klasické i populární kultury, případně i opakované sledování, díky němuž zachytí všechny drobné zmínky a aluze.³¹³

Prostor věnovaný jednotlivým uměleckým dílům není rovnocenný. Například některé obrazy se objevují coby součást kulisy, a není na ně nikdy blíže poukázáno (například *Vor medúzy* Théodora Géricaulta,³¹⁴ *Suzumi no hotaru* Utagawy Kuniyoshiho, či *Coriolanus* Gavina Hamiltona)³¹⁵, jiné jsou zmíněny (např. *Léda a labuť* Françoise Boucheron, kterou Abel Gideon jmenuje, aby dokázal, že navštívil Lecterovu jídelnu, kde obraz visí) nebo opakovaně diskutovány. Nejvýrazněji je pracováno s ilustrací *Wound Man* (obrázek č. 7 přílohy), obrazem *Primavera* malíře Sandra Botticelliho (obrázek č. 16), a kresbou *Velký červený drak a žena oděná sluncem* Williama Blakea (obrázek č. 17). Jsou součástí narativu, dialogu, objevují jako rekvizita či součást kulisy, a dochází k jejich replikaci skrz vraždu nebo jiný druh umění, jako je kresba či tetování. Přesahují tak

³⁰⁹ WEINTRAUB, Steve. Bryan Fuller Talks HANNIBAL Season 3, Trying to Get David Bowie on the Show, Network Support, and More at the Saturn Awards. In: *Collider.com* [online]. 28. 6. 2014 [cit. 16. 1. 2021]. Dostupné z: <https://collider.com/hannibal-season-3-david-bowie-bryan-fuller-interview/>

³¹⁰ *Osvícení* [*The Shining*] [film]. Režie Stanley KUBRICK, USA 1980.

³¹¹ JUNG, Alex E. Welcome to the Most Avant-Garde Season of *Hannibal* Yet. In: *Vulture.com* [online]. 5. 6. 2015 [cit. 16. 1. 2021]. Dostupné z: <https://www.vulture.com/2015/06/hannibal-most-avant-garde-season-yet.html>

³¹² ALLEN, *Intertextuality*, s. 35-36.

³¹³ ABBOTT, Not Just Another Serial Killer Show, s. 554.

³¹⁴ Tento konkrétní obraz, pověšený v Hannibalově čekárně před ordinací, odkazuje na historickou událost ztroskotání, po němž se přeživší oddali kanibalismu. Jde tak o další z drobných odkazů odměňujících divákův kulturní přehled. HANNIBALLECTERMD. Paintings in Hannibal. Hannotations Masterpost. *Tumblr.com* [online]. 16. 5. 2014 [cit. 3. 5. 2021]. Dostupné z: <https://www.hanniballectermd.com/post/119061663515/sthis-painting-in-hannibals-waiting-room-is-the>

³¹⁵ HANNIBALLECTERMD. Paintings in *Hannibal*. In: *Tumblr.com* [online]. [cit. 18. 1. 2021]. Dostupné z: <https://www.hanniballectermd.com/tagged/paintings+in+hannibal>

roli pouhého dekorativního prvku, odměny divákovy kulturní kompetence, nebo významové zkratky.³¹⁶ *Wound Man* se vyskytuje v první a druhé sérii, kdy tuto kresbu původně sloužící pro středověké lékařské účely a zobrazující anatomii lidského těla, zraněného rozličnými způsoby, napodobuje sériový vrah přezdívaný Rozparovač, tím, že ji realizuje na svých obětech (obrázek č. 8). To FBI napovídá, že vrah má chirurgické dovednosti, a po nalezení reprodukované verze v Hannibalově pracovně jej agentka Miriam Lass identifikuje jako hledaného vraha. Její následný únos představuje jednu z vedlejších zápletek první a druhé série. Ve druhé sérii Hannibal nastraží podobně znetvořená těla do domu Frederika Chiltona, aby na něj svedl podezření, že je ve skutečnosti Rozparovačem, jelikož jde o dřívější rukopis tohoto vraha.³¹⁷ *Primavera* se pak objevuje v první polovině třetí série, *Velký červený drak a žena oděná sluncem* dominuje druhé polovině. Botticelliho obraz je spojen s Hannibalovým návratem do Florencie. Navrací se tak do města, kde v mládí obraz vystavený v galerii Uffizi reprodukoval nejdříve kresbou, poté coby vrah zvaný Il Mostro di Firenze pomocí těl aranžovaných v nákladním prostoru auta (obrázek č. 15). Při této rekonstrukci si vybral pouze výšeč obrazu, konkrétně pravou část zobrazující Chloris a Zephyra.³¹⁸ V epizodě s03e02 poté Hannibal kreslí *Primaveru* znovu, nově do ní vkládá tváře Willa a Bedelie, čím obraz transformuje a reinterpretuje. *Velký červený drak a žena oděná sluncem* je dílo, jímž je fascinovaný jiný sériový vrah, Francis Dolarhyde, zvaný podle obrazu *Červený drak*, s nímž se identifikuje. Obraz se objevuje v té části seriálu, v níž Dolarhyde a jeho příběhová linka figurují. Zde dochází k reprodukci pomocí tetování, snaže napodobit draka svým vlastním tělem, a doslovné konzumaci originálu Blakeovy kresby, když se Dolarhyde snaží do draka fyzicky transformovat. Dílo pro něj má osobní význam, jelikož se s ním identifikuje. Edukativní ilustrace a dvě díla vysokého umění jsou tak napodobovány a opakovaně spojovány s prvky násilí a znetvoření těl, a fascinaci v nich nachází vrazi.

³¹⁶ KRAWCZYK-ŁASKARZEWSKA, "See My Heart", s. 305.

³¹⁷ ABBOTT, Not Just Another Serial Killer Show, s. 559-560.

³¹⁸ KRAWCZYK-ŁASKARZEWSKA, "See My Heart", s. 309.

Pojem tableau, ustanovený v 18. století Denisem Diderotem, odpovídá principu aranžmá, která vrazí v *Hannibalovi* tvoří, přičemž v některých případech jako je *Wound Man* a *Primavera* napodobují konkrétní umělecké dílo. Tableau označuje pečlivě složenou kompozici postav, usilující o dramatický nebo vizuální efekt. V Diderotově podání ovšem není dáváno najevo povědomí o existenci diváka,³¹⁹ zatímco v *Hannibalovi* je mnoho tableau tvořeno s cílem na někoho zapůsobit a komunikovat. Copycat killer³²⁰/Rozparovač se zaměřuje na FBI coby na své diváky, Abel Gideon vraždí noční zdravotní sestru způsobem dříve použitým Rozparovačem, čímž se snaží k jeho vraždám a celé identitě přihlásit, Will vystavuje tělo Randalla Tiera proměněné ve vyhynulou šelmu a ostatky domněle patřící Freddie Lounds připomínající boha Šivu jako součást svého plánu na dopadení Hannibala, Tobias Budge umisťuje trombonistu na pódium koncertního sálu, jelikož se snaží zaujmou Hannibalovu pozornost. Samotná myšlenka sériového vraha, aranžujícího místo činu a svou oběť za účelem zapůsobení na jejího nálezce, vychází z dřívější filmové adaptace knih, *Mlčení jehňátek*, a od vzniku filmu jí přejala i jiné snímky zabývající se sériovými vrahy.³²¹

Policejní vyšetřování rozkrývá technický způsob výroby těchto tableau, pokouší se identifikovat autora a analyzuje významy díla, postupují tedy způsobem ne nepodobným umělecké veřejnosti konfrontované s uměleckým dílem. K vystavení tableau dochází buď ve venkovním prostranství či prostorech k tomu jinak nepoužívaných (například silo, stáje či motel), jako u site-specific umění, nebo v muzeu, observatoři, kostele a koncertní hale, tedy v prostorech spojených s vystavováním, pozorováním, či vystoupením. Ne všechny vraždy jsou tableau, ne vždy jsou totiž místa činu komponována či zamýšlena k pozorování: například houbové pole v epizodě s01e02 mělo zůstat soukromé, stejně jako silo v s02e02, a jejich autor skutečně pracoval bez zvažování publika. Spektákl z nich však udělal seriál, když je vystavil očím diváka – nejsou tudíž určeny k vystavení ve fikčním

³¹⁹ ABBOTT, Not Just Another Serial Killer Show, s. 557.

³²⁰ Přeždívká významově označuje vraha-napodobitele, později se ukáže, že za tímto alter egem stojí stejný člověk jako za vraždami Rozparovače, tedy Hannibal.

³²¹ ABBOTT, Not Just Another Serial Killer Show, s. 558.

světě, ale v reálné rovině jako součást seriálu určeného pro diváka jsou součástí komponované vizuální stránky.

Vnímání a efekt jsou širším tématem seriálu: Willova schopnost rekonstrukce dění z místa činu spočívá v prohlédnutí si výsledné podoby prostředí a následného odvození jak motivace a smýšlení vraha, tak i samotného provedení. Ve fikčním světě se odehrává několik performancí, například opera, přednáška o Dante Alighierim a recitace jeho díla, či hudební vystoupení, potažmo i Hannibalovy hostitelské aktivity, jelikož jde o ritualizované představení, které tvoří pro své diváky (jak uvádí Hannibalova známá v s01e07, Hannibalovo vaření je jako představení).³²² Stylizace obrazové a zvukové stránky seriálu pak usiluje o vytvoření určitého efektu na publikum. Ústředním tématem *Hannibala* je proměna způsobu, jakým Will vnímá zabíjení, tedy proměna vyvolaného efektu. Zpočátku cítí znechucení, říká, že „je to ta nejošklivější věc na světě“ („*it's the ugliest thing in the world*“, s01e03) a vzpomínka na zastřelení G. J. Hobbse v první epizodě ho pronásleduje ve spánku, a se zhoršením zdraví i v bdělém stavu. Stejně tak si vybavuje, jak se ho postřelený Hobbs ptá „vidíš?“ („*see?*“, s01e02), ve smyslu, zda rozumí, co může někoho na aktu zabití přitahovat. Tématem terapií s Hannibalem jakožto psychiatrem je často právě otázka smrti, důvodu pro zabití, a záliby v něm. Jak lze zpětně odvodit, Hannibal se pokoušel Willa dovést k páchání dalších vražd, jako tomu dělal i u jiných pacientů (Margot Verger, Abel Gideon, Randall Tier), a přesvědčit ho k přijetí Hannibalova životního přístupu, v němž je zabití akceptovatelné. Uspěje, částečně zřejmě i proto, že Will sám jakousi fascinaci cítil (s01e02), tudíž má predispozice, k jejichž rozvinutí dochází. Poslední replika závěrečné epizody (s03e13) zní „Je to krásné.“ („*It's beautiful.*“, s03e13), čímž Will přiznává, že ve společném zabití Francise Dolarhyda neboli Červeného draka našel zalíbení. Podobně jako může být pro diváka zpočátku obtížné sledovat drastické výjevy, jakkoliv jsou stylizované, staví ho to do podobné pozice jako Willa, kdy v průběhu seriálu může projít podobnou proměnou, a najít fascinaci ve vizuálním stylu *Hannibala*, zahrnujícím estetizaci násilí, a lépe tak pochopit Hannibalovy

³²² SCHWEGLER-CASTAÑER, *The Art of Tasting Corpses*, s. 623.

estetické motivace.³²³ Samozřejmě to nutně neznamená, že se stejný názor promítne i do divákova vnímání reality, což by byl argument podobný Adornovu chápání televize jako nástroje ovládnutí divákovy mysli. Umělecké zpracování násilí tu spíše funguje jako způsob, jak ilustrovat prožívání a vývoj Willa Cobyho protagonisty, a přiblížit Hannibalovu fascinaci vraždami, která je tématem celého seriálu.

Autorství je ve spojení se sériovými vraždami chápáno jako specifický styl, jež se napříč tvorbou opakuje, a má motivace ve vrahově vnitřním prožívání. V základních rysech odpovídá vnímání autora tvořícího vysokého umění: individuální tvůrce naplňující svou vizi. Hannibal dokáže, na rozdíl od jiných sériových vrahů, operovat pod několika autorskými personami: Il Mostro di Firenze, fascinovaný Botticellim a napodobující umělecká díla, Rozparovač působící na území USA, sbírající orgány a zohavující těla, a Copycat Killer, napodobující styl vícera jiných vrahů,³²⁴ jejichž práci tak dokáže analyzovat a věrohodně napodobit. Okolnosti kolem soudního procesu s Willem obviněným z vražd Rozparovače představují pojetí autora jako vraha vyhnaného do extrému. Matthew, dozorce z psychiatrické instituce, v níž je Will umístěn ve vazbě, spáchá vraždu, a promyšleně ji provede tak, aby odkazovala na všechny, z nichž je Will obviněný. Použitím detailů neznámých veřejnosti se přihlásí k zodpovědnosti i za dřívější zabití, a Will tak bude zproštěn zodpovědnosti. Je to právě specifická tvorba, na co se analýza zaměřuje.

K přímému spojení umění a násilí dochází již v první epizodě, po nálezu těla Cassie Boyle umístěného na paroží a ponechaného na poli (obrázek č. 2), když Will nazve tento výjev „polní kabuki“ („*field kabuki*“, s01e01). Pojem kabuki označuje tradiční čínskou divadelní formu, jejíž představení se odehrává na složitém, spektakulárním pódiu, a doprovází jej abstraktní, rytmická hudba podtrhující herecký výkon. Čerpá z něj nejen tato jedna scéna, nýbrž prvky spektaklu a

³²³ ABBOTT, Not Just Another Serial Killer Show, s. 559-560.

³²³ KRAWCZYK-ŁASKARZEWSKA, "See My Heart", s. 305.

³²⁴ BAINBRIDGE, Making a Meal of the Law, s. 604.

rytmizovaného soundtracku přebírá celý rozsah seriálu.³²⁵ Nevyslovený je potom odkaz na jinou divadelní formu s dramatickým efektem, francouzský Grand Guignol, jenž se soustředil na zobrazování drastických úmrtí.³²⁶ Cassiino posmrtné vystavení je prvním z mnoha tableau v seriálu, explicitní propojení umělecké formy a vraždy se tak děje okamžitě, a provádí ho postava v dialogu. Propojení krve a estetična do spektaklu není v žánru hororu ojedinělé, jelikož zejména televizní horor bývá místem experimentů.³²⁷ Propojení umění s temnými prvky samozřejmě není invencí *Hannibala*, neboť v dlouhé historii umění existují mnohá díla obsahující drastické prvky, mnoho z nich přitom patří do klasických kánonů. Tento efekt bývá někdy označován termínem „*macabre beauty*“. Výraz *macabre* označuje „*temnou stránku lidské přirozenosti*“³²⁸, její největší hloubky, potenciál pro konání zla, ale i dobra, a zabývá se tématem smrti.³²⁹ V *Hannibalovi* se vyskytuje jak ve spojení s tableau, tematizujícími krásu a smrt,³³⁰ tak ve Willově transformaci, jejíž součástí je vzít na vědomí vlastní kapacitu pro to, co je ve společnosti považováno za zlo, a přiznat si, že cítí zalíbení.

Z osazenstva fikčního světa je postavou nejvíce spojovanou s uměním Hannibal Lecter. Prokazuje širokou kulturní kompetenci, zejména co se týče západního kulturního kánonu, v umění nachází zalíbení a obklopuje se jím, sbírá ho a vystavuje ve svém domě, reprodukuje ho i tvoří. Klasická hudba ve zvukové stopě zaznívá zejména ve scénách, v nichž vystupuje sám, konkrétně když vaří.³³¹ Skládá hudbu pro theremin a cembalo, kreslí, navštěvuje operu, erudovaně mluví o literatuře. Dochází tak k primárnímu spojování umění, zejména toho vysokého, řazeného do kánonů, s postavou, která je zároveň ústředním sériovým vrahem.

³²⁵ SCHWEGLER-CASTAÑER, The Art of Tasting Corpses, s. 623.

³²⁶ ABBOTT, Not Just Another Serial Killer Show, s. 558-559.

³²⁷ ABBOTT, Stacey. Serial Killers: Masters of Televisual Mise-en-scène. In: *cstonline.net* [online]. 27.1.2014 [cit. 6.1.2021]. Dostupné z: <https://cstonline.net/serial-killers-masters-of-televisual-mise-en-scene-by-stacey-abbott/>

³²⁸ SCANNELL, Tim, COGHILL, Sheila, BAILEY, Katherine a Sharon M. COLLINS. Facets: Occult Literature: Creative and Involving or Macabre and Satanic?. *The English Journal*. 1987, roč. 76 č. 2 s. 23.

³²⁹ SCANNELL, COGHILL, BAILEY, COLLINS. Facets, s. 23.

³³⁰ ABBOTT, Not Just Another Serial Killer Show, s. 558.

³³¹ SCHWEGLER-CASTAÑER, The Art of Tasting Corpses, s. 617.

Botticelliho *Primaveru* dokonce coby Il Mostro di Firenze napodobuje pomocí dvou lidských těl, květin a látek na korbě nákladního auta (viz obrázek č. 15). Nakonec, jeho jméno tvoří název seriálu, jehož audiovizuální stránku natolik ovlivňuje. Propojuje se tak umění, řazené do vysoké kultury, a násilí. Masová reprodukce děl vysoké kultury, například v podobě volně prodávaných přetisků, údajně představuje jejich banalizaci,³³² přestávají totiž existovat pouze v jedné uschované kopii, místo toho jsou reprodukována v masovém množství a volně šířena, až se stanou dostupnými široké veřejnosti. Stanou se tak široce známými, a vysoká kultura je opouští, jelikož ztrácí svou exkluzivitu: jejich znalostí se už nelze odlišit od mas.³³³ Pokud takovou reakci vyvolal přetisk, pak napodobení vysokého umění prostřednictvím vraždy představuje asi největší myslitelnou vulgarizaci. Navíc je doprovázeno zpřístupněním těchto děl masám. V tomto argumentu je tak způsob pojetí umění v *Hannibalovi* dehonestující, jelikož tato umělecká díla dále šíří, jenže takový přístup přehlíží, jak *Hannibal* s uměním zachází, konkrétně pak jeho společenský rozměr.

Hannibalův kulturní kapitál, jak blíže ilustruji v kapitole 4.2.2, představuje součást jeho kultivované veřejné image, díky níž se dlouho vyhýbá podezření ze strany FBI, ačkoliv se sám někdy podílí na vyšetřování jako externí konzultant a s vyšetřovateli se opakovaně setkává. Jack Crawford a Will Graham selhávají ve své práci, jíž je rozpoznat sériového vraha, poněvadž jsou zaslepení předsudky, a přátelství s Hannibalem a jeho kultivovanost způsobují, že dlouho nezvažují možnost, že by byl vrahem, ačkoliv odpovídá profilu. Hannibal tak strategicky veřejně konzumuje kulturu, ať už návštěvou představení, zmínkami v dialogu, nebo vystavením obrazů ve svém domě a ordinaci, čímž dosahuje určitého vnímání své osoby. Tím nechci naznačit, že by k umění neměl skutečný vztah – naopak, s ohledem na zálibu, kterou v něm prokazuje, a fakt, že se mu věnuje i o samotě, když se zrovna nesnaží ovlivňovat něčí dojem, je zřejmé, že jeho obliba je upřímná. Jeho přístup některé texty označují za estetismus, v němž je hlavním kritériem pro

³³² PAULÍČEK, *Nikdo se neodvází říci, že je to nudné*, s. 108.

³³³ ZHRÁDKA, *Vysoké versus populární umění*, s. 97-98.

posuzování krása a estetický požitek, nikoliv substance nebo relevance pro reálný život,³³⁴ vzhledem k Hannibalovu intenzivnímu emocionálnímu prožitku operní árie (s01e07), či heslu „*eat the rude*“, podle nějž si vybírá oběti, které skrz vraždu, estetizaci a konzumaci povyšuje na něco lepšího, jej za zástupce tohoto směru nepovažují. Jeho důraz na estetičnost je sice všudypřítomný, jenže srovnatelně důležitý je pro něj i význam. Nejde ani o bezzájmové zalíbení, neboť si od díla nedrží odstup, je jím citově pohnut, čerpá z něj požitek, a vztahuje ho ke svému prožívání. Příkladem toho může být právě pláč v opeře, vysvětlení svého osobního rozvoje připodobněním se k *Faustovi* (s03e03), či muž proměněný ve strom z dílu s02e06, kdy radního, který schválil vybudování parkoviště v místě výskytu chráněného ptáka, proměňuje v živý organismus, na nějž roubuje jedovaté květiny (obrázek č. 14).³³⁵ Nejde zde jen o estetiku tohoto aranžmá, ale i o význam, který skrz něj komunikuje.

4.1.4 AUTORSTVÍ A KULTURNÍ STATUS

Dle teorií o konceptu nízké a vysoké kultury má dílo vysokého umění jednoho autora, nízké umění je pak kolektivním produktem (viz kapitola 3.3 této práce). V důsledku tak lze u individuálních tvůrců zkoumat motivy a postupy napříč jejich prací, odvodit jejich autorský styl, sledovat jeho proměnu, a spojit dané dílo s jedním jménem, kdežto u nízkého umění nebude snadné nebo ani možné rozpoznat příspěvky jednotlivých tvůrců. Původní teorie (např. Arnold či Greenberg) se touto otázkou příliš nezaobírají, jelikož nízkou kulturu kategoricky odsuzují, a tak ani nenabízejí rámec k její analýze. Vznik dle nich motivuje vidina zisku, místo sledování vlastní vize tak tvůrci usilují o naplnění ověřených schémat, jež zaručí komerční úspěch,³³⁶ a neprojevují osobní tvůrčí vklad.

Dle této logiky by měl televizní seriál spadat do nízké kultury: kvůli rozsahu produkce bude nutně kolektivním dílem, na němž se podílí mnoho specializovaných profesí, a vzniká na zakázku kulturního průmyslu, šířeného masovými médii. Jako

³³⁴ GARCÍA, *Hannibal and the Paradox of Disgust*, s. 561.

³³⁵ NDALIANIS, *Hannibal: A Disturbing Feast for the Senses*, s. 281.

³³⁶ WILENSKY, *Mass Society and Mass Culture: Interdependence or Independence?*, s. 176.

protiargument lze zmínit auteurskou teorii, která považuje za ústředního tvůrce filmu režiséra, ačkoliv jde rovněž o kolektivní, masově šířené dílo. Režisér není zdaleka jediný, kdo se na filmu podílí, je však vnímán jako zastřešující komponent s vlastním charakteristickým stylem a vizí. Tyto autorské filmy jsou pak považovány za kulturně hodnotnější, jsou řazeny do uměleckých kánonů a stavěny do opozice proti mainstreamové, studiové produkci, v níž režiséra chápou spíše jako řemeslníka dohlížejícího na výrobu projektu. Dochází tak k vymezení se v rámci jednoho média, a podobně jako u vysoké a nízké kultury, i zde jde o vymezení negativní, vůči něčemu nebo někomu jinému. V televizi je ekvivalentem takového autorského obsahu quality TV, trend objevující se od 90. let 20. století, používající vyšší produkční náklady, obsahující komplexní postavy a narativ, kombinující vícero žánrů, cílící na menší, vzdělanější publikum, zaštitěný osobou jednoho hlavního tvůrce, zde showrunnera, jenž celý seriál koriguje. Auteurská teorie i quality TV přítomnost jednoho autora naplňujícího svou uměleckou vizi používají k získání vysokého kulturního statusu, čímž nachází cestu, jak i u média původně označovaného za nízké splnit kritéria vysoké kultury. Ačkoliv jsou film i televize tradičně označovány za masové médium díky široké přístupnosti šířeného obsahu, autorské filmy a quality TV na masové publikum primárně necílí, a oslovují spíše užší, specifické cílové skupiny. Neovlivňují vnímání celého média, tedy filmu nebo televize, nýbrž se vymezují vůči ostatním jeho dílům, a tvoří zde hierarchii na základě kulturního statusu. Výhoda asociace osoby autora s dílem funguje oboustranně: seriál se spojuje s jedním hlavním tvůrcem a prezentuje se tak jako ucelené dílo, daný showrunner si pak skrz tento seriál buduje svou profesionální autorskou image.³³⁷ V případě Bryana Fullera, showrunnera *Hannibala*, jde o image tvůrce zaměřeného na temný humor a témata, tvořícího seriály s dobrými kritickými hodnoceními a aktivní fanouškovskou základnou, které ovšem domovská TV stanice záhy ruší pro nízkou sledovanost. Stylizuje se do role černé ovce TV produkce a udržuje blízký kontakt s fandomem, díky čemuž se zdánlivě staví do opozice proti TV průmyslu, v němž operuje, a podporuje tak dojem své

³³⁷ LATER, Quality Television (TV) Eats Itself, s. 533-535.

individuality.³³⁸ V případě *Hannibala* se pak prezentuje jako fanoušek původních knih, které přepracovává a transformuje (například přepisuje knižní dialogy jiné postavě, vytváří nové postavy či narativní linky, přeskupuje děj),³³⁹ prokazuje tak vlastní tvůrčí vklad v adaptačním procesu.

Hannibal díky příslušnosti do quality TV disponuje vyšším kulturním statusem a prestiží než jiné televizní seriály, jež do ní nespadají. Kladné hodnocení kritiky se pak dá vyložit jako uznání od členů kulturních institucí, které v estetickém pojetí představuje kritérium pro uznání za umělecké dílo.³⁴⁰ V sociologickém přístupu je to uznání společností.³⁴¹ To je obtížně měřitelné, hledat se dá alespoň ve stálé sledovanosti seriálu na jiných platformách a vytrvalém zájmu o něj, přetrvávajícím i po jeho původním odvysílání.³⁴² Jako důvod pro jeho neobnovení po třetí sérii se uvádí nízká sledovanost,³⁴³ podle Andrewa Lynche způsobená i neobvyklou přítomností quality TV na celoplošné stanici. Pro svou domovskou stanici NBC představoval *Hannibal* zdroj kritického uznání a kulturní prestiže, a oslovuje určité spektrum publika, atraktivního pro zadavatele reklamy. U quality TV jde zejména o mladé, vzdělané, náročné publikum s rostoucím společenským postavením. Jsou kulturními všežravci, tedy konzumenty nízké i vysoké kultury, obě jsou přitom zastoupeny v seriálech quality TV.³⁴⁴ Tato výšeč televizního obsahu představuje odchylku od myšlenky televize coby masového média cílícího uniformní obsah na co nejširší nerozlišené publikum: i když jde o masové médium, jeho publikem již není masa, nýbrž dále členěná publika.³⁴⁵

³³⁸ LATER, *Quality Television (TV) Eats Itself*, s. 535-536.

³³⁹ ABBOTT, *Not Just Another Serial Killer Show*, s. 562-564.

³⁴⁰ ZHRÁDKA, *Vysoké versus populární umění*, s. 9.

³⁴¹ ZHRÁDKA, *Vysoké versus populární umění*, s. 11.

³⁴² BALANZATEGUI, *The Quality Crime Drama in the TVIV Era*, s. 667.

³⁴³ Dosažená sledovanost byla považovaná za nízkou pro celoplošnou televizi, *Hannibal* tak nenaplňoval očekávání stanice. ACUNA, Kirsten. „There Is A Simple Reason No One Is Watching NBC's Excellent ‚Hannibal‘. *Business Insider* [online]. 17. 7. 2014 [cit. 8. 2. 2019]. Dostupné z: <https://www.businessinsider.com/why-no-one-is-watching-hannibal-2014-7>

³⁴⁴ LYNCH, *Tossed Salads and Scrambled Brains*, s. 3-4.

³⁴⁵ LOTZ, Amanda. *The Television Will be Revolutionized*. New York: New York University Press, 2014, s. 5.

Jak jsem uvedla dříve, nechci argumentovat pro příslušnost *Hannibala* do nízké ani vysoké kultury, zaprvé, protože bych popřela kritický odstup, který se k celé teorii snažím zachovat, a zadruhé, jak vyplývá z této kapitoly, nepovažuji jasné rozdělení za prakticky uplatnitelné. Namísto toho v seriálu analyzuji prvky, jež jsou v literatuře o nízké a vysoké kultuře rovněž popisovány, čímž informace o tom, do které kategorie seriál spadá, vyplyne. S ohledem na tuto kapitolu, zkoumající přítomnost a nakládání s žánry, násilím, uměním, a autorstvím seriálu, dospívám k závěru, že zařazení není jednoznačné, a vyskytují se zde prvky spojující *Hannibala* s oběma kulturami. Je samozřejmě možné usoudit, že kvůli přítomnosti prvků řazených do nízké kultury spadá automaticky do ní. V takovém přístupu by práce s prvky vysoké kultury představovala snahu tvůrců seriálu o přiblížení se vysoké kultuře, a tím její znehodnocení, což se stane při aplikaci konceptů *masscult* a *midcult* Dwighta Macdonalda. Dalším nabízejícím se přístupem je zohlednění toho, jak s prvky nakládá publikum, jako u všezroutství Richarda A. Petersona a *campu* Susan Sontag.

Macdonald ustanovil pojmy *masscult* a *midcult*, oba označují jiný stupeň, jde však stále o nízkou kulturu. *Masscult* odpovídá masově produkovanému obsahu šířenému médiu, jde tak o onu negativně vnímanou kulturu, vykreslenou jako schematická, uniformní zábava.³⁴⁶ *Midcult*, do něhož *Hannibal* v Macdonaldově rozvržení spadá, představuje vyšší úroveň nízké kultury, jež se snaží napodobit kulturu vysokou.³⁴⁷ Jakožto televizní seriál, šířený masovým médiem (plošnou TV stanicí NBC, mezinárodními streamovacími službami Netflix a Amazon, a národními TV stanicemi),³⁴⁸ je *Hannibal* masovou kulturou, co se distribuce týče, a

³⁴⁶ MACDONALD, *Masscult and Midcult*, s. 3-4.

³⁴⁷ MACDONALD, *Masscult and Midcult*, s. 37.

³⁴⁸ MOORE, Kasey. 'Hannibal' Scheduled to Leave Netflix UK in September 2020. In: *whats-on-netflix.com* [online]. 6. 9. 2020 [cit. 8. 2. 2021]. Dostupné z: <https://www.whats-on-netflix.com/leaving-soon/hannibal-scheduled-to-leave-netflix-uk-in-september-2020/>

LARSON, Jared. Hannibal: Season 1 Available for Free to Amazon Prime Members. In: *ign.com* [online]. 29. 1. 2014 [cit. 8. 2. 2021]. Dostupné z: <https://www.ign.com/articles/2014/01/29/hannibal-season-1-available-for-free-to-amazon-prime-members>

Například v českém prostředí šlo o komerční stanici Prima COOL. TĚŠÍNSKÝ, Ondřej. Kultovní seriál pro labužníky: Hannibal! Už brzy! In: *coolmagazin.iprima.cz* [online]. 6. 6. 2014 [cit. 8. 2. 2021]. Dostupné z: <https://coolmagazin.iprima.cz/hannibal/kultovni-serial-pro-labuzniky-hannibal-uz-brzy>

zároveň je produktem generujícím svému tvůrci příjmy,³⁴⁹ tudíž nespadá do vysoké kultury. Zároveň ale necílí na nejširší možné publikum, pracuje s emoční katarzí, estetickým zážitkem, uměleckým vyjádřením, individualitou seriálu i autora, a klade na diváka nároky co se pozornosti a mentální aktivity nutné pro pochopení seriálu týče, tudíž popírá mnoho znaků, kterými Macdonald vymezuje masscult. Midcult je dle autora hybrid nízké a vysoké kultury a vyskytuje se jako mezistupeň mezi nimi, kdy má formální rysy nízké kultury (zejména schematičnost, hotové významy, a popularitu jako hlavní kritérium), na povrchu se je však snaží překrýt iluzí kulturnosti.³⁵⁰ Vysokou kulturu tak midcult používá, aby vzbudil dojem kulturní prestiže a asocioval se s vysokou kulturou, uvnitř se však chová jako masscult. V Macdonaldově přístupu se *Hannibal* řadí právě sem: s masscultem jej pojí schematičnost TV seriálu a popularita přeložená do údajů o sledovanosti jako hlavní kritérium úspěchu, zároveň v mnohém odkazuje k vysoké kultuře, například rozsáhlou prací s díly do ní spadajícími. Macdonaldův midcult představuje mezistupeň, který umožňuje zohlednit znaky nízké i vysoké kultury, nelze však nepodotknout, že na masscult, a na ono „vypůjčování“ si z vysoké kultury pohlíží negativně.

Všežroutství se, spíše než k dílu samotnému, vztahuje k jeho divákovi. Autor pojmu, Richard A. Peterson, stále pracuje s dělením na nízkou a vysokou kulturou, zaměřuje se ovšem na konzumní praktiky publik, a konstatuje, že ve skutečnosti neplatí úměra o statusu konzumované kultury a společenské třídě konzumenta, a někteří lidé konzumují více než jeden druh kultury. Nižší společenské vrstvy preferují jednu kulturu, tu nízkou, jsou tak vyhranění, zatímco vyšší vrstvy upouští od výhradní konzumace vysoké kultury, jež sloužila jako distinkce, a vyhledávají její širší spektrum.³⁵¹ V následující kapitole zvažuji postavu Hannibala Lectera ve vztahu k všežroutství, zde se však zaměřuji na seriál jako takový. V tomto pohledu vnímám *Hannibala* jako seriál pro publikum všežroutů, kvůli obsažení prvků nízké i vysoké kultury. Pro všežrouty není samozřejmě nutné,

³⁴⁹ MACDONALD, *Masscult and Midcult*, s. 27.

³⁵⁰ MACDONALD, *Masscult and Midcult*, s. 37.

³⁵¹ ŠAFR, *Životní styl a sociální třídy*, s. 41.

aby byly obě kultury obsažené v jednom díle zároveň, jde spíš o konzumaci děl patřících do obou kultur, domnívám se však, že pro vyhraněného diváka vyhledávajícího pouze vysokou kulturu bude nezajímavý kvůli přítomnosti té nízké, a naopak. Zároveň po zvážení trendu quality TV chápou právě její diváky jako kulturní všežravce. Peterson uvádí, že k všežravosti tíhnou vyšší třídy,³⁵² diváci quality TV pak bývají popisováni jako společensky vzestupně mobilní mladí a dospělí lidé, disponující vzděláním, tedy kulturním kapitálem.³⁵³

V manifestu „Notes on Camp“³⁵⁴ popisuje Susan Sontag termín camp jako „dobrý vkus pro špatný vkus“.³⁵⁵ Týká se tudíž přístupu diváka a prožitku z konzumace, a operuje s kategoriemi nízké a vysoké kultury jako s platnými. Představuje způsob přistupování nejen k umění, avšak k celému světu, a pohlíží na život jako na formu performance. Sontag jej spojuje s estetismem, zdůrazňujícím krásu nad obsahem díla, přičemž camp místo krásy vyhledává stylizaci,³⁵⁶ extravaganci,³⁵⁷ ironii, patos a hravost.³⁵⁸ Vysokou kulturu spojuje s pravdivostí, krásou, a vážností, výhradní zaměření se na ni však člověka ochuzuje.³⁵⁹ Zakládá si na odstup, z něhož je kultura vnímána, což omezuje její prožívání. Nositelé camp vkusu nahrazují zaniklou aristokracii coby majitele vytríbeného vkusu,³⁶⁰ zároveň je však zpochybněna validita existence jedné společenské skupiny, jejíž vkus by byl chápáný jako vybraný a nejhodnotnější. Zdůrazněna je důležitost požitku, který u výhradní konzumace vysoké kultury chybí, a také absence odsouzení.³⁶¹ Mnoho z prvků, které jsou camp, jsou obecně vnímány jako špatné umění nebo kýč.³⁶²

³⁵² ŠAFR, *Životní styl a sociální třídy*, s. 41.

³⁵³ LYNCH, Tossed Salads and Scrambled Brains, s. 3-4.

³⁵⁴ SONTAG, Susan. Notes On Camp. *Partisan Review*. 1964, roč. 31, č. 4, s. 515-530.

³⁵⁵ SONTAG, Susan. Notes On Camp, s. 13. In: *monoskop.org* [online]. [cit. 22. 2. 2021]. Dostupné z: https://monoskop.org/images/5/59/Sontag_Susan_1964_Notes_on_Camp.pdf

³⁵⁶ SONTAG, Notes On Camp, s. 2.

³⁵⁷ SONTAG, Notes On Camp, s. 7.

³⁵⁸ SONTAG, Notes On Camp, s. 10.

³⁵⁹ SONTAG, Notes On Camp, s. 9.

³⁶⁰ SONTAG, Notes On Camp, s. 11.

³⁶¹ SONTAG, Notes On Camp, s. 13.

³⁶² SONTAG, Notes On Camp, s. 3.

Camp samotný pak mezi nízkým a vysokým uměním nerozlišuje.³⁶³ Postoj ke kultuře kombinuje jak požitek, spojovaný původně s nízkou kulturou a označovaný za znak její triviálnosti, tak odstup, kdy bezzájmovost souvisela s kulturou vysokou. Nadřazenost vysoké kultury je zpochybněna na úkor požitku z excesu, nacházejícího se obvykle v kýči. Ačkoliv není camp uplatnitelný na *Hannibala* v celém jeho rozsahu, například kvůli jeho nekompatibilitě s tragédií,³⁶⁴ jež v narativu figuruje zejména s eskalací druhé série, spatřuji ji v přítomnosti melodramatu a s tím spojeným stylistickým excesem. Zároveň skrz něj lze částečně číst estetické kreace sériových vrahů: camp sice přehlíží obsah na úkor stylu, což by ponechalo stranou významy do tableau vložené, vztahuje se však na teatrálnost, stylizovanost, a požitek ve vnímání estetizovaného násilí. Camp se díky odstupu nezaobírá morálností,³⁶⁵ tudíž představuje diváckou polohu, z níž lze i tuto část vizuální stránky vnímat čistě jako estetický prvek, bez jakýkoliv etických otázek. Rovněž lze přes camp vnímat veškerou stylizaci v *Hannibalovi*, neboť je konzistentně teatrální.³⁶⁶

4.2 Postavy a jejich souvislost s nízkou a vysokou kulturou

V této kapitole se zaměřuji na postavy ze seriálu *Hannibal*, a na základě jejich ekonomického, sociálního, a kulturního kapitálu je zvažuji ve vztahu k nízké či vysoké kultuře. Čerpám zde ze sociologického přístupu, popsaného v kapitole 3.4 teoretické části, popisují tak jejich společenské vnímání a postavení. Činím tak pouze u několika vybraných postav, u nichž je to možné, jmenovitě u Freddie Lounds, Garreta Jacoba Hobbse, Willa Grahama, Margot a Masona Vergerových, Fredericka Chiltona, Hannibala Lectera, Bedelie du Maurier a Alany Bloom. Při pokusu o analýzu totiž vyplývá zjištění, že kategorizace není povětšinou pro nedostatek informací dostupných o postavě proveditelná, a pokud ano, není vždy jednoznačná.

³⁶³ SONTAG, Notes On Camp, s. 11.

³⁶⁴ SONTAG, Notes On Camp, s. 10.

³⁶⁵ SONTAG, Notes On Camp, s. 10.

³⁶⁶ KLOCK, *Aestheticism, Evil, Homosexuality and Hannibal*, s. 2.

Ve zobrazených společenských oblastech, z nichž postavy pocházejí, se neobjevuje velká ani vyvážená variace. Je to dáno z velké části zaměstnáním, díky němuž se postavy v příběhu objevují: kriminálními případy se zabývají detektivové a psychiatři, často působící zároveň jako profesori na akademii FBI, dále pak forenzní technici, kteří ovšem spadají mezi vedlejší postavy. Postavy často působí v podobných společenských kruzích a v příběhu vystupují právě přes tuto vzájemnou známost. Společenské vazby se řadí do sociálního kapitálu, díky vzájemným konexím se tak jeho úroveň u postav podobá. Vzdělání a odborná kvalifikace pak spadá do kulturního kapitálu, a pokud postavy působí ve stejném oboru na podobné úrovni, pak lze očekávat podobnost i v množství disponovaného kulturního kapitálu. Zastoupení širší veřejnosti se objevuje v podobě vrahů a jejich obětí, v nichž je větší rozmanitost, neboť na sebe nejsou napříč případy vázány, pokud tedy pojitko netvoří jejich setkání se s Hannibalem Lecterem, buď coby klientem,³⁶⁷ nebo terapeutem. Mnohdy je obtížné odvozovat společenskou třídu postavy, zejména pokud v příběhu vystupuje jen epizodicky, nebo pouze v kontextu zaměstnání, a jak popíšu v následujících odstavcích, neplatí zde nutně přímá souvislost mezi ekonomickým, sociálním a kulturním kapitálem, ačkoliv poslední dva jmenované spolu často úzce souvisí, co se týče vnímání postavy ve fikčním světě *Hannibala*.

4.2.1 NÍZKÁ KULTURA

S nízkou kulturou blízce souvisí následující postavy: Freddie Lounds, novinářka a autorka blogu *Tattlecrime*, Garret Jacob Hobbs, vrah a kanibal z první epizody, Francis Dolarhyde, sériový vrah z druhé poloviny třetí série vystupující pod pseudonymem Červený drak, a Will Graham, externí policejní vyšetřovatel. Důvodem je jejich dobrovolná individualita, způsobená vyčleněním se ze společnosti. Společenské známosti a spadání do určitého společenského kruhu přísluší do sociálního kapitálu. To je otázka sociologického hlediska, z toho

³⁶⁷ V díle s01e07 Hannibal listuje rolodexem vizitek, které si vyžádal od poskytovatelů různých služeb, jichž v minulosti využil, a vybírá si z něj budoucí oběť. Vybírá například ševce nebo IT konzultanta. Pojitko mezi těmito oběťmi tak tvoří jejich setkání se s Hannibalem.

estetického je podobným způsobem spojuje jejich asociace s násilím a hororovými prvky, jež jsou zdrojem pocitu zděšení, a ze společnosti je dále vyčleňují.

S ohledem na zaměření seriálu na policejní vyšetřování se násilnými tématy samozřejmě zabývá vícero postav než jen Will Graham, zmiňují však pouze jeho, neboť je zde spojení nejsilnější: vžívá se do rolí vrahů, tudíž ho opakovaně vidáme páchat brutální vraždy, extenzivně o nich diskutuje v rámci své profese i ve volném čase, a sám v nich v průběhu seriálu za Hannibalovy podpory nachází zalíbení. Tyto čtyři postavy uvádím, jelikož jejich souvislost s nízkou kulturou považuji za nejvýraznější, u ostatních by se jednalo o menší rozsah, například u Abigail Hobbs, páchající jednu na poměry seriálu konzervativně zobrazenou vraždu, nebo Jacka Crawforda a forezní tým, kvůli jejich profesi. Hobbs a Dolarhyde jsou sérioví vrazi, Freddie se pak zaměřuje na novinářskou dokumentaci jejich činnosti.

Tattlecrime, provozovaný zpočátku jako webová stránka a ve třetí sérii i tištěné periodikum, představuje bulvární titul zaměřený na kriminální případy,³⁶⁸ doprovázený naturalistickými fotkami z místa činu. Freddie Lounds v díle s01e02 nabízí Abigail pomoc se sepsáním jejího příběhu do podoby knihy, v díle s3e12 se objevuje zmínka o upomínkových předmětech k sériovým vraždám. Jako novinářka tak apeluje na morbidní fascinaci,³⁶⁹ a její blog má podobný efekt jako žánr hororu, když naplňuje divákův zájem o shlednutí explicitních výjevů, vyvolávajících strach a znechucení. Ačkoliv vícekrát vystupuje jako narušitel vyšetřování sledující vlastní zájmy, stejně tak je opakovaně žádána o pomoc při vyšetřování (s01e02, s02e13, s03e12). Své profesní zaměření si volí pro vidinu zisku a působí na nízké emoce (s02e13), za což jí okolí pohrdá, přesto ji FBI vyhledává, aby pomohla dopadnout vraha. Jack Crawford a Hannibal Lecter čtou její blog, a i když je k tomu vede profesní zájem v případě Jacka, a sledování reakce na vlastní zločin v případě Hannibala, na pohnutkách k interakci s nízkou kulturou nezáleží, a jednoduše k ní dochází. Sama sice žádné vraždy nepáchá, proniká ale na místa činu a fotí je, načež

³⁶⁸ Bulvární tisk je také řazen do nízké kultury, navíc jde o masové médium. RUBIN, Joan Shelley. *The Making of Middlebrow Culture*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 1992, s 12-13.

³⁶⁹ SCHWEGLER-CASTAÑER, *The Art of Tasting Corpses*, s. 623.

je prostřednictvím blogu zpřístupňuje široké veřejnosti. Tím už jednou vystavená těla dál reprodukuje do širšího oběhu pro vlastní obohacení, což Will označuje jako nevkusné či nechutné (s01e01, v původním dialogu jde o výraz „*tasteless*“, přičemž slovo „*taste*“ označuje jak chuť, tak právě i vkus). Freddie Lounds podobně jako Hannibal Lecter lidská těla používá ke komunikaci, získává prostřednictvím nich moc, a prezentuje je k veřejné konzumaci, na rozdíl od Hannibala se ke všemu ovšem přímočaře hlásí. Hannibalovi se podezření ze sériových vražd dlouho vyhýbá, jelikož ho okolí vnímá jako úspěšného bývalého chirurga a současného psychiatra (což jsou samo o sobě povolání poskytující autoritu a společenské uznání), kulturně znalého muže, a zdatného hostitele se silným smyslem pro společenskou etiketu a morální etiku. Freddie si podobnou image nekultivuje, tudíž ji okolí vnímá právě přes souvislost s nízkou kulturou, jedná s ní jiným způsobem, a to s opovržením.³⁷⁰ Ačkoliv tak sama žádné násilí nepáchá, vyhledává ho, je s ním spojována, a nemá sociální či kulturní kapitál, který by její vnímání ovlivnil.

G. J. Hobbs, blíže popsany v podkapitole Konzumace (4.3), zde figuruje zejména díky kontrastu, který tvoří s Hannibalem. Oba jsou jako kanibalové odhaleni už v první epizodě (i když zatím jen divákem), a představují protipóly, co se životního stylu a sebe prezentace týče (obrázky č. 3 a 4 v příloze). Hobbs je lovcem divoké zvěře a stavebním dělníkem,³⁷¹ připravující rodinnou snídani ve venkovském domě, když jej vyruší policejní zásah, při němž je zabit. Hannibal vaří sám, precizně a za poslechu klasické hudby, a do případu vstupuje v roli psychiatrického odborníka. Spojuje je sice kanibalismus a vraždění, oba však působí zásadně jinak, a liší se v ekonomickém, sociálním i kulturním kapitálu. U Hobbse nejde ani tak o jejich vykreslený nedostatek, jako spíš fakt, že u něj nejsou akcentovány, za to u Hannibala ano, a to prostředím, v němž je zobrazen, soundtrackem, stylizací u zdobeného jídelního stolu, společenským uznáním a profesí. Hobbs se navíc dobrovolně distancuje od okolí, díky čemuž působí jako outsider. Zatímco Hannibalovi pacienti umírají v rámci jeho chirurgické a později i

³⁷⁰ SCHWEGLER-CASTAÑER, *The Art of Tasting Corpses*, s. 623.

³⁷¹ SCHWEGLER-CASTAÑER, *The Art of Tasting Corpses*, s. 617.

psychiatrické péče, aniž by byl stíhán, je to právě forenzní stopa spojená s Hobbovou manuální prací, která vede k jeho dopadení.³⁷²

Pokud spojují postavy s nízkou kulturou přes efekt a žánrové schéma na základě násilí, jež páchají nebo rozsáhle zkoumají, je na místě do této kategorie řadit i všechny vrahy, ačkoliv u některých může jít jen o jeden z prvků, a zbytek charakterizace či chování postavy tomu odporuje (například Tobias Budge a jeho znalost klasické hudby, spadající do vysoké kultury). Vrazi týdne nevystupují v dostatečném rozsahu, aby je bylo možné zkoumat blíže podobně jako hlavní postavy, soustředit se však chci na Francise Dolarhyda neboli Červeného draka, na jehož příkladu mohu zároveň popsat rozdílné působení jeho sériového vraždění od toho Hannibalova, ačkoliv si jsou v některých rozměrech podobní. Dolarhyde se prvně objevuje v epizodě s03e08, konkrétně ve své práci jakožto střihač filmových pásů – zpětně lze odvodit, že spáchal vraždu v první epizodě seriálu (s01e01), není však představen skrz své vraždy, nýbrž přes svou profesní zálibu ve filmu. Sám filmy natáčí, jde ovšem o záznamy rodiny, které pozoruje a následně zabíjí, projevuje také fascinaci obrazem Williama Blakea, přirovnatelnou k Hannibalově zálibě v Botticelliho obrazu *Primavera*. Hannibal *Primaveru* s drobnými úpravami překresluje nebo do ní aranžuje oběti, Francis si draka nechává vytetovat, obklopuje se replikami, a pokouší se jím sám fyzicky stát, dokonce originál Blakeova obrazu doslova fyzicky zkonzumuje. Pro Hannibala je *Primavera* jedním z děl, které obdivuje a replikuje, kdežto Dolarhyde se obdivuje pouze tomuto dílu, a jelikož neprojevuje širší znalost či zálibu v umění, tedy kulturní kapitál, docházím k závěru, že se na konkrétní dílo upíná pro působivost, jakou v něm nachází. Ač tak Hannibal i Francis nachází zálibu v jednom díle vysoké kultury, je jejich kulturní kompetence odlišná, neboť Hannibal zná i jiná umělecká díla, kdežto Francis se upíná pouze na jedno, a tak neprokazuje kulturní kompetenci.

Zařazení Willa Grahama není zdaleka jednoznačné: na jedné straně je vyobrazen, kterak ve svých představách při rekonstrukci vykonává většinu

³⁷² SCHWEGLER-CASTAÑER, *The Art of Tasting Corpses*, s. 617.

násilných činů, jenž se v seriálu odehrají, neustále se jimi zaobírá, a dokáže se do pachatelů vcítit, na tu druhou ovšem prokazuje tak rozsáhlý kulturní kapitál, že mu nečiní problém porozumět Hannibalovým metaforickým poznámkám o umění, náboženství či filozofii. Sociálním kapitálem by zřejmě mohl disponovat, kdyby o to stál, neboť má odborné uznání, odmítá však přijmout snahy o navázání kontaktu. Informace o Willově dřívějším životě před děním seriálu jsou skoupé: pochází z Louisiany, jeho otec opravoval motory lodí, stejně jako to dříve dělal Will, rodina se často stěhovala (s01e04), nějaký čas byl policistou (s01e02), napsal uznávaný odborný článek o hmyzu, a začal učit na akademii FBI v Quanticu (s01e01). Víme tak zhruba, v jakém prostředí probíhala jeho socializace. Kusé informace o jeho dětství nenaznačují prostředí nabízející konzistentní vzdělání, stejně jako jeho otec, i Will dříve pracoval manuálně, zároveň však měl nebo později získal dostatek institucionálního vzdělání a dovedností, aby mohl vyučovat na vysoké škole, a asistovat FBI při vyšetřování. Spojuje tak v sobě prvky, které jsou při striktním odlišování vysoké a nízké třídy a k tomu příslušné kultury (jako tomu bylo například u Pierra Bourdieu) protichůdné: v jejich pojetí by měl Will být definovaný prostředím a rodinou, v nichž vyrostl, on však volně přechází mezi společenskými kategoriemi, čímž zpochybňuje rovnítka majetku, prostředí, a vzdělání. Ačkoliv je schopný adaptovat životní styl, jaký vede Hannibal, sám ho v první sérii nevyhledává: netráví čas ve společnosti ani nevyhledává kulturu, místo toho žije minimalisticky a o samotě. Polovinu druhé série se nachází ve vězení, po propuštění dobrovolně znovu vstupuje pod Hannibalův terapeutický dohled, ačkoliv ho podezřívá z manipulace a zodpovědnosti za vraždy, z nichž byl Will obviněn. Přejímá jeho způsob oblékání, chování, trávení času a jezení, a také vraždění a aranžování míst činu – předstírá vraždu Freddie Lounds, a skutečně zabíjí Randalla Tiera, ač v sebeobraně. Co se oblečení týče, zdá se, že jde o stejné oděvy jako v první sérii, pouze pečlivěji upravené. Motivuje ho touha po pomstě a dopadení a usvědčení Hannibala, využívá specifické druhy chování a vystupování, aby ho přelstil. Hannibal se skutečně nechává zmást právě tím způsobem, jaký také používá, aby ovlivnil veřejné mínění o sobě. Něco podobného Will opakuje ve třetí sérii v Evropě: rozhodne se Hannibala raději potrestat než s ním utéct, neuspěje při tom a místo toho jsou oba uneseni Masonem Vergerem. Jakmile je Will vysvobozen, distancuje se od Hannibala a vrací se ke svému životu v jednoduchých, praktických podmínkách v ústraní. S ohledem na vývoj příběhu a postav lze

argumentovat, že se Will k tomuto způsobu života vrací, jelikož se pokouší vrátit k tomu, kým byl v průběhu první série, a snaží se potlačit změny, které v něm mezitím nastaly, a s nimiž se nechce vyrovnat. Projevuje schopnost vysoké kultuře porozumět, a dokonce s ní zacházet s přirozeností, popírá však tvrzení, že o příslušnost k vyšší třídě nebo alespoň o nápodobu jejího chování všichni usilují.³⁷³ Will by to dokázal, jenže o nic podobného nestojí, a sám se dobrovolně vyčleňuje ze společnosti. Snaží se ovlivnit mínění pouze jediného člověka, a činí tak cílevědomě, za konkrétním účelem.

O Willově ekonomickém kapitálu tak v podstatě nic nevíme, relativní skromnost životního stylu nutně neznamená, že je ten jediný, který je mu dostupný. Sociální kapitál, tvořený kontakty, nevyužívá a straní se lidem, přesto nějakým disponuje – Jack Crawford jej povolává k vyšetřování pro uznání, jemuž se Will těší v oboru, Beverly Katz při prvním setkání zmiňuje Willovu zřejmě proslulou entomologickou studii, tudíž má potenciál, který by mohl rozvíjet, kdyby chtěl. Jak jsem popsala výše, jeho kulturní kapitál, ač spíše pasivní než aktivně kultivovaný, je dostatečný, aby dokázal udržet krok s Hannibalem. Fakt, že Will nevyužívá své dispozice v plném rozsahu, jej vykresluje jako postavu pragmatickou, samotářskou, nenápadnou, nestarající se o společenské postavení a jeho vyjadřování.

Spojení těchto postav s nízkou kulturou je dané vyjádřenou absencí společenského a kulturního kapitálu, není však možné jasně říct, že jím vůbec nedisponují, a tak existuje možnost, že jím disponují a nevyužívají ho, případně že se vzdaly možnosti ten stávající rozvíjet. Výsledný efekt, co se společenského postavení a vnímání jinými postavami týče, je stále stejný, děje se to ovšem jejich vlastním rozhodnutím. Navzdory negativnímu pohledu je ostatní lidé přesto vyhledávají, aby jejich prostřednictvím dosáhli svých cílů: Freddie Lounds pomáhá policejnímu vyšetřování výměnou za přístup k informacím pro *Tattlecrime*, G. J. Hobbs (ač sám nevědomky) na Hannibalův popud odstartuje Willovu konfrontaci s vlastní potlačovanou fascinací zabíjením, Will Graham používá svou vysokou

³⁷³ ZAHŘÁDKA, *Vysoké versus populární umění*, s. 92-93.

empatii ke stíhání sériových vrahů pro FBI, a Francis Dolarhyde poslouží Hannibalovi, aby se znovu stal důležitým navzdory svému uvěznění, a přinutil Willa ho znovu vyhledat.

U všech čtyř postav při analýze dospívám k jejich porovnání s Hannibalem Lecterem, a vymezení odlišného vnímání, jehož se jim dostává, neboť nedisponují podobným kapitálem jako on. Právě proto jsem se jej rozhodla zařadit do té části kapitoly zabývající se vysokou kulturou – jeho spojitost s tou nízkou je nyní částečně popsána, zbývá však prozkoumat, proč není jeho vnímání jednoznačné, a jak seriál pracuje se zobrazením ekonomického, sociálního, a kulturního kapitálu u dalších postav.

4.2.2 VYSOKÁ KULTURA

U postav, u nichž spatřuji souvislost s vysokou kulturou, je tomu na základě ekonomického, sociálního či kulturního kapitálu, kterým disponují v míře spojované s vyšší třídou. Kromě případu Hannibala nejde o všechny tři druhy kapitálu, neboť nejsou povětšinou u jedné postavy známé či odvoditelné, jako v případě Bedelie du Maurier, Alany Bloom a Masona a Margot Verger. Ve spojení s Franklynem Froideveauxem a Frederickem Chiltonem zkoumám habitus, tedy osvojení si společenské stratifikace a schopnost jednat v rámci životního stylu přirozeně. Jeho absence ovlivňuje jejich charakterizaci i dějovou linku.

Dle Harrisových knih se Hannibal Lecter narodil do litevsko-italské aristokratické rodiny v roce 1933, smrt sestry Mishy, která ho do budoucna zásadně formovala, tudíž zavinili nacističtí vojáci na konci druhé světové války.³⁷⁴ Ačkoliv seriál nemá jasně vymezený časový rámec, kdy se odehrává, dle technologií přítomných ve fikčním světě jde zhruba o dobu, kdy reálně vznikl, tedy 10. léta 21. století. Hannibalův věk tak zdaleka neodpovídá, pokud má být mužem ve svých zhruba čtyřicátých až padesátých letech. Tento nesoulad není blíže komentován, ať už jsou důvodem chybějící práva k románu *Hannibal Rising*, popisujícím jeho

³⁷⁴ SZUMSKYJ, Benjamin. *Dissecting Hannibal Lecter: Essays on the Novels of Thomas Harris*. Jefferson: McFarland, 2008, s. 24.

mládí, nebo snaha o větší záhadnost a neuchopitelnost postavy. Ve zmínkách v dialogu a pak díky Willově návštěvě v Litvě ve třetí sérii se dozvídáme, že Hannibal skutečně vyrůstal v rodinném sídle a byl zde svědkem sestřiny vraždy, následně se vzdělával v prestižních evropských školách a mládí strávil pod opatrovnictvím Lady Murasaki a strýce Robertuse. V dospělosti pobýval ve Florencii, kde působil jako sériový vrah Il Mostro di Firenze, jak je už blíže zobrazeno ve třetí sérii, poté byl přijat ke studiu medicíny na Univerzitě Johna Hopkinse v USA. Dozvídáme se tak kusé informace, z nichž vyplývá, že Hannibal pochází z vyšší třídy (doslova je aristokratem), a dostalo se mu formálního vzdělání z prestižních škol, tudíž můžeme odvodit, v jakém prostředí probíhala jeho socializace, kde získal svůj sociální a kulturní kapitál, a do jaké společenské třídy se narodil a ve které se pohyboval. Jeho zařazení je tudíž přímočaré, celý život se pohybuje mezi členy vyšší třídy, a konkrétně pak mezi lidmi zaujatými uměním. Takové vyhledává i v Baltimore, jak dokazuje epizoda s01e07, v níž se v opeře setkává se svou dlouholetou známou, jejímž prostřednictvím se dozvídáme, v jaké společnosti se pohybuje v soukromém životě. Své kompetence si osvojil v průběhu socializace, jež proběhla v prostředí, v němž vyrůstal, a díky vzdělání, na které dosáhl prostřednictvím okolností, do nichž se narodil. Převzal je za své, a zachází s nimi jako s přirozenými, a automaticky je vyhledává ve svém okolí, představují tudíž jeho habitus. Zároveň je však vícekrát připomínáno, že Hannibalova sebezprezentace je vědomá konstrukce, pečlivá performance před okolím, tudíž nejedná přirozeně ve smyslu autenticky, nýbrž kompetentně.

Mnoho ze základních prvků formujících podobu seriálu je spojených s postavou Hannibala Lectera: to on poslouchá klasickou hudbu a vyhledává umění, což se promítá do hudebního doprovodu seriálu a přítomnosti výtvarného umění, a holduje vaření, díky čemuž je přítomné téma kanibalismu více, než kdyby byl zmíněn jen v souvislosti s G. J. Hobbsem. Lecter není jediným sériovým vrahem v baltimorském okolí, který upravuje těla svých obětí tak, aby do nich vložil nějaký význam: naopak, kromě Clarka Ingrama, G. J. Hobbse a Abigail to činí všichni

ostatní vrazi týdne.³⁷⁵ Nedá se tak říct, že excesivní stylizace násilných výjevů, pro seriál typická, souvisí pouze s Hannibalem, je však jejím konstantním a nejvýraznějším zdrojem. Za zmínku stojí fakt, že případ v první epizodě seriálu spočívá ve vniknutí do domu Marlowových a zastřelení jeho obyvatel, a jde o celkem běžnou scénu z kriminálních seriálů, kdy místo činu není nijak speciálně upravené. Takové případy se začnou objevovat až s příchodem Hannibala, je tak možné ho vnímat jako někoho, kdo motiv estetizované vraždy do seriálu a potažmo Willova světa přivádí.

Právě ve spojení pečlivé estetizace a brutálního násilí spatřuji zajímavý kontrast. Hannibal disponuje zřejmě největším kulturním kapitálem, jaký mezi postavami najdeme. Disponuje širokou znalostí umění, dovedností jej analyzovat a interpretovat, diskutovat o jeho významech, reprodukovat ho, a dokonce tvořit nové, ať už jde o úpravu stávajících obrazů v rámci jejich obkreslení, nebo komponování hudebních skladeb. Ve Florencii se vydává za profesora umění, nechává se zaměstnat jako kurátor muzejní sbírky, a přednáší odborné veřejnosti, dokáže se tak vyrovnat odborníkům v oboru, v němž je laikem, jelikož institucionální vzdělání získal v oblasti medicíny. Tyto dovednosti ovšem aplikuje i v rámci svých vražd. Horor a policejní vyšetřování, příběh o kanibalistickém sériovém vrahovi, forma televizního seriálu, mainstreamového filmu i beletristické knihy, v nichž byl popsán, spadají do nízké kultury. Dle Petersonovy teorie splňuje Hannibal koncept všežravce: někoho z vyšší třídy, kdo konzumuje nejen vysokou kulturu, ale vyhledává i tu nízkou. Podobně jako nelze Willa jednoznačně spojit jen s nízkou kulturou, není možné ani Hannibala asociovat jen s tou vysokou. Ostatně, je to právě ono spojení, které z vražd v *Hannibalovi* činí předmět k takové interpretaci, jaká je rozvíjena, a první vyobrazený kriminální případ to potvrzuje: místo forenzní techniky a sbírání a vyhodnocování důkazů se místům činu dostává zacházení obvykle vyhrazenému pro umělecká díla. Hannibal zde spojuje své dvě

³⁷⁵ ZOLER SEITZ, Matt. *Hannibal Redefined How We Tell Stories on Television*. In: *vulture.com* [online]. 31. 8. 2015 [cit. 8. 1. 2021]. Dostupné z: <https://www.vulture.com/2015/08/hannibal-redefined-how-we-tell-stories-on-tv.html>

oblasti zájmu: aplikaci svého morálního řádu a vymýcení těch, kdo ho porušují, a cit pro umění.

Zabíjení a kanibalismus jej provází už od mládí, první takovou zkušeností byla právě smrt sestry v dětství, tudíž jsou součástí jeho osobnosti po většinu života. Nejde o pozdější proměnu v dospělosti, přijal je jako součást svého přístupu ke světu už v době jeho formování. Společnost, v níž socializace probíhala, je z Hannibala nevyvýtila, představoval tak člena vyšší třídy věnujícího se něčemu považovanému za nízké, a k této kombinaci dochází právě i v rámci jeho estetizovaných vražd. Nevíme sice přesně, jakým ekonomickým kapitálem Hannibal v mládí disponoval, vidíme ovšem, jaký vlastní v době konání příběhu, známe dobře jeho kulturní kapitál, stejně jako sociální kapitál získaný z postavení rodiny a konexí vytvořených později. Z ekonomického a kulturního kapitálu je odvozen ten sociální.³⁷⁶ Ačkoliv Hannibal pravděpodobně zpřetrhal vazby se svým životem v Evropě a do USA přišel sám, stále disponoval svým habitem, kulturním a ekonomickým kapitálem, na jejichž základě si utvořil ten sociální, skrz nějž jej lidé v jeho okolí vnímali. V USA tudíž vstoupil mezi tamní vyšší třídu, která ho přijala mezi sebe, vzhlíží k němu, neboť se prezentuje jako kultivovaný, vzdělaný muž, a spojení s ním pomáhá jim samotným utvrzovat svůj status. Podobně postupuje v Paříži i ve Florencii ve třetí sérii, když se začleňuje mezi správce kulturních institucí a profesory umění. Svým chováním hodnoty vyšší třídy podrývá, a bez jejich vlastního vědomí způsobuje, že porušují své hodnoty, když z nich v průběhu návštěv činí kanibaly. Hannibal svého společenského postavení využívá, aby ovlivnil, jak bude přijat a vnímán – v tomto uvedeném příkladě pro vlastní potěšení, s jakým také dělá dvojznačné narážky na původ servírovaného masa, jimž ovšem nikdo kromě Hannibala (a diváka) nemůže porozumět, jindy pak proto, aby se vyhnul podezření a unikl hledáčku policie.

Habitus, díky němuž dokáže Hannibal ve svém životním stylu působit přirozeně, chybí Franklynu Froideveauxovi a Fredericku Chiltonovi. V obou

³⁷⁶ ZAHŘÁDKA, *Vysoké versus populární umění*, s. 94-95.

případech jsou kvůli tomu vykresleni jako nezapadající do role, kterou se snaží naplnit, což způsobuje jejich nesympatičnost a nepřijetí ostatními postavami. Franklyn se snaží získat přátelství svého psychiatra, doktora Lectera, ale selhává. Nemá správně návyky, podle nichž by neměl odkládat použitý kapesník na stůl, zmiňuje emoční pohnutí způsobené poslechem Michaela Jacksona, zatímco Hannibal pláče v opeře, snaží se Hannibala sledovat při nákupu a napodobovat jeho konzumní chování, Hannibal ho ovšem odmítá (s01e08). Franklynovým problémem je snaživost a neschopnost chovat se přirozeně a se samozřejmostí podle pravidel, jež si vyšší třída pro své společenské jednání vymezila jako žádoucí.

Frederick Chilton, ředitel Baltimorské státní nemocnice, rovněž přešel od chirurgie k psychiatrii jako Hannibal, donutila ho k tomu ovšem jeho vlastní nedostatečnost coby lékaře, kterou znovu prokazuje i jako psychiatr užíváním neortodoxních postupů. Zatímco ostatní psychiatři chtějí psát o jeho pacientech odborné studie, jako například Alana Bloom o Abelu Gideonovi, on publikuje knihy s barvitými názvy a skandálními přísliby, o nichž navíc přiznává, že jsou vyfabulované. Stejně jako Franklyn, ani Frederick není přijat okolím, do nějž se snaží situovat, ačkoliv zde jde spíše o odborné prostředí než o to čistě společenské. V případě Franklyna Froideveauxe se jedná o otázku společenských návyků, u Fredericka Chiltona spadá zdroj jeho neadekvátnosti v očích kolegů spíše do profesní kompetence, obojí pak patří do kulturního kapitálu. Tento dojem Frederick podtrhuje svou snaživostí a přílišným zdůrazňováním svého domnělého postavení. Zatímco ostatní hlavní, nebo vedlejší, ale často vystupující postavy, jako jsou Hannibal, Will, Alana a Jack, si svá fyzická a psychická zranění způsobují navzájem, Chilton je opakovaně mrzačen rukama vrahů – Abelem Gideonem a Francisem Dolaryhydem, jednou je pak zraněn studentkou akademie FBI a Hannibalovou obětí Miriam Lass. Je tak tímto řazen spíše k epizodním postavám nebo vrahům s omezenou narativní linkou, zatímco jiné postavy jsou vystavěny jen samy sobě navzájem a násilí vůči nim vyvinuté má i emocionální rovinu a motiv, místo pouhé agrese. Působí tak dojmem, že skutečně není členem této užší skupiny postav, nezapadá mezi ně, a není na stejné úrovni, jako oni. Používání neetických lékařských postupů pak dokazuje jeho odbornou nekompetentnost, a vystavuje ho pohrdání ostatních psychiatrů, včetně Hannibala a Alany.

Chiltonovy bulvární knihy lze srovnat s přednáškami Bedelie du Maurier: v obou daná osoba vypráví své osobní zkušenosti s Hannibalem Lecterem, činí tak po jeho dopadení v polovině třetí série. Chilton knihou přispívá do žánru true crime, popisuje Hannibalovo sériové vraždění, a vychází ze své pozice coby psychiatra poskytujícího domněle odborné posouzení Hannibalovy patologie, Bedelia zase přednáší o svém údajném únosu a manipulaci, které po jeho boku ve Florencii čelila, tudíž Hannibala popisuje na základě krátkého, za to blízkého soužití. Cíle, jež sledují, jsou podobné – finanční zisk, reputace a pozornost, a také prezentování se způsobem, jakým chtějí být vnímání, místo toho, aby někdo začal zkoumat jejich skutečnou roli ve vyprávěném příběhu. Forma se však značně liší: Chilton evokuje dramatickou akci navrhovaným názvem zamýšlené příští knihy o Červeném drakovi (*Dragonslayer*, tedy *Přemožitel draka*, s03e12). První titul nazval *Hannibal the Cannibal*, čímž kombinuje jméno vraha s jeho charakteristickým jednáním, a vytváří jednoduchou, chytlavou a výstižnou přezdívku. Druhou zamýšlenou knihu o Hannibalovi pak chce nazvat *Blood and Chocolate* (*Krev a čokoláda*, s03e12), apeluje tak na smyslové vjemy a spojuje jídlo s lidským tělem, čímž znovu evokuje kanibalismus. Apeluje v nich na morbidní kuriozitu, zatímco Bedelia používá stoický přednes, přirovnání k Dantovu pojetí pekla, a abstraktní metafory (s03e08).

Bedelia představuje zajímavý případ: v mnohém je podobná Hannibalovi, a to způsobem, jakým jej nemůžeme srovnat s žádnou jinou postavou v seriálu. Je rovněž psychiatr (a to Hannibalův), žije obdobným životním stylem jako on, ať už sama nebo společně v italském prostředí na začátku třetí série, a prokazuje schopnost jej prohlédnout mnohem dříve a s větší přesností než kdokoliv jiný (s01e06). Nesdílí ovšem všechny jeho návyky, jak jí Hannibal vyčítá, pozoruje ale odmítá se účastnit (s03e01), působí uzavřeně a nepřístupně. Neprokuje ani zájem o kulturu, a neznáme její společenský kruh, pokud zrovna nesdílí ten Hannibalův, v tomto ohledu je tudíž těžké ji posuzovat, neboť zde zdaleka není tolik informací, jako u Hannibala samotného. Důvod pravděpodobně vychází z příběhu, neboť se Bedelia snaží distancovat jak od Hannibala, jehož považuje za nebezpečného, tak od FBI, do níž patří vícero dalších postav, a proto se stává nečitelnou.

Podobně obtížná je i analýza sourozenců Vergerových, co se týče kulturního kapitálu. To, že není zdůrazněn totiž ještě nutně nemusí značit jeho celkovou

absenci, pouze to znamená, že tyto postavy nebudeme vnímat ve spojení s kulturou a kompetencí v jejím posuzování. Porušování norem chování vymezených pro vyšší třídu pak u Masona Vergera představuje součást charakterizace, činí z něj antagonistu, a v porovnání s ním může i Hannibal působit jako člověk, který má své lepší stránky, díky Hannibalovým etickým zásadám. Stejně tak se Vergerovi často nepohybují ve společnosti někoho, koho nezaměstnávají. Mezi zaměstnanci se nachází i Alana Bloom, tudíž nejde o společenský vztah, na jehož základě bychom mohli vyvozovat společenský kapitál. Popsat ho lze, společně s kapitálem ekonomickým, s ohledem na rodinné pozadí, neboť Mason Verger stojí v čele zděděného masokombinátu, přičemž rodinné jméno a tento majetek mu poskytují moc a společenské postavení vysoké třídy. Zároveň ovšem představuje sadistického antagonistu týrajícího cizí děti i svou sestru a předestírajícího plán zabít Willa a Hannibala, a majetek je to, co mu podobné chování umožňuje. V momentě porážení mu sestra Margot bere zároveň vlastnictví podniku, když najde cestu, jak naplnit podmínky dědictví a stanout v jeho čele místo bratra, i život. Farma Muskrat se stává dějištěm několika násilných scén, při nichž není násilí estetizováno, například předhození vrahů poslaných Masonem prasatům, utopení Masona a zabití kuchaře Cordella. Zároveň slouží jako jatka i jako místo, kde Margot čelí emočnímu násilí, jde tak o lokalitu spojenou s různými formami trýznění, což podtrhuje argument Michaela Fuchse a Michaela Phillipse, že seriál a jeho přístup ke kanibalismu lze chápat jako argument pro vegetariánství,³⁷⁷ jak zmiňují v kapitole 4.3 Konzumace. Pokud by Vergerovi byli rovněž zobrazeni jako znalci umění stýkající se s vyšší třídou, stejně jako Hannibal Lecter, mohli bychom z toho odvodit vzorec souvislosti. Tím, že k podobnému spojení nedochází takové rovnítka nevzniká, a kauzální souvislost mezi ekonomickým, kulturním a sociálním kapitálem není potvrzena. Do kulturního kapitálu sice spadá kromě kultury samotné vícero prvků, například způsob chování nebo vyjadřování, je to však právě konzumace kultury, co je u Hannibala nejvíce zdůrazňováno jako znak kultivovanosti.

³⁷⁷ FUCHS a PHILLIPS, "It's Only Cannibalism If We're Equals", s. 614-629.

Kromě Willa prochází transformací i Alana Bloom, povahou i sebereprezentací. Tato změna se odehrává ve třetí sérii, vlivem událostí v závěrečné epizodě druhé série, v reakci na prozření, že Alanin dřívější mentor a blízký člověk je skutečně sériový vrah. Dříve působila jako psychiatr a univerzitní profesor, od třetí série však zastává pozici ředitelky psychiatrické nemocnice, v níž nahrazuje Chiltona, tudíž v jejím životě dochází k vícero změnám. Paradoxně má ve třetí sérii více společného s Hannibalem než předtím: Alanino společenské postavení ovlivňuje profesní prestiž i sňatek s Margot Verger, tudíž povyšuje a stává se společensky mobilní. Chováním je však chladnější, odměřenější a ochotnější tolerovat různé prostředky pro dosažení kýženého cíle, navenek změnu naznačuje i jiný styl oblékání, prochází tudíž komplexní proměnou jako postava. O jejím vztahu k umění se však nic nedozvídáme. Seriál netvoří rovnítko mezi ekonomickým, sociálním a kulturním kapitálem – zástupce vyšší třídy tak nemusí nutně mít všestranně vysoký sociální a kulturní kapitál. Například Mason Verger navzdory bohatství a moci nemá společenské uznání, a jeho výhody ve společenských situacích pramení spíše z finančního zajištění a statusu získaného prostřednictvím rodiny. Kultura ve vztahu k němu není zobrazeným tématem. U mnohých postav nejsou všechny tři kapitály odvoditelné, zejména ten ekonomický, který není zmíněn, a postavy nevidáme v jiném než pracovním prostředí, tudíž ho můžeme spíš hrubě odhadnout, a pak kulturní, když neprojevují své kulturní kompetence. Zároveň díky tomu zůstává kultura spojená zejména s Hannibalem.

4.3 Konzumace

Kromě té zjevné, tedy doslovné konzumace jídla (a v jednom případě i Blakeova obrazu), se v seriálu vyskytují i její jiné formy, a v této kapitole se na ně blíže zaměřuji. Zaprvé jde o transformaci konanou skrze konzumaci, kdy dochází k tematizaci proměny konzumovaného obsahu, a objevuje se ve spojení s vraždou, estetizací a pozřením Hannibalovy oběti. Dále popisují okázalou konzumaci a spotřebu, jejichž excesivita vypovídá o přístupu konzumenta. Tím, co konzumuje, jak, a nakolik to dává najevo, komunikuje svému okolí své společenské postavení. V návaznosti na už dříve rozebíraná témata násilí a umění se věnuji čtení estetizovaného násilí v podobě tableau tvořených vrahy jako umění. Nakonec se

blíže věnuji i kanibalismu, a reflektuji interpretace kanibalismu coby metafory pro konzumní kulturu, jež předkládá Astrid Schwegler-Castañer.

4.3.1 PROCES: TRANSFORMACE PROSTŘEDNICTVÍM KONZUMACE

V pojetí Matthewa Arnolda představovalo holdování a porozumění vysoké kultuře způsob, jak dát najevo svou společenskou nadřazenost.³⁷⁸ Hannibal se považuje za nadřazeného jiným lidem, například Abelu Gideonovi říká, že by jeho sněžení byl kanibalismus pouze kdyby si byli rovni (s03e01), tudíž ho ani nepovažuje za člověka. Podřazenými jsou pro něj neslušníci, porušující pravidla společenského chování, a trestá je tím, že je zavraždí. Nazývá je zvířaty – králíkem, krávou, či prasetem – čímž je dehumanizuje. Občas ale zabíjí i proto, aby kryl svou identitu a podpořil své plány, jako například u Georgie Madchen, která jej viděla při vraždění doktora Sutcliffa, soudce Daviese, aby zastavil soudní proces s Willem, Miriam Lass unese, jelikož ho odhalí coby hledaného vraha, později ji však využije, aby svedl podezření na Fredericka Chiltona. Prohřešky bezprostředně po jejich spáchání nekomentuje, místo toho si je zapamatovává, nebo si také ukládá vizitky do svého rolodexu, a později hříšníka vyhledá, zabije, promění v tableau, a část uvaří a sní. Tato proměna, tedy částečné naaranžování do promyšleného výjevu, a částečné zpracování do komplikovaného jídla, pro něj představuje způsob, jak takového člověka transformovat do něčeho lepšího, než kým byl zaživa.³⁷⁹ Podobně postupuje i vrah proměňující své oběti do andělů (s01e05), čímž je z narušitelů zákona přetváří do biblické představy něčeho morálně čistého. Součástí transformace je sice estetizace a použití oběti jako základ Hannibalova díla, není to však ani tak umění, co oběť povyšuje, nýbrž spíš samotný Hannibal, stavějící sám sebe do nadřazené role, z níž dohlíží na dodržování etiky. Mezi těmi, koho za její porušení trestá, nejsou zdaleka pouze lidé z nižší třídy, tudíž nejde nutně o nadřazenost na základě společenské hierarchie. Jeho rukami končí život detektivů (Rinaldo Pazzi, Beverly Katz), profesorů (Sogliato, Roman Fell, Anthony

³⁷⁸ ZHRÁDKA, *Vysoké versus populární umění*, s. 16-17.

³⁷⁹ BAINBRIDGE, *Making a Meal of the Law*, s. 606.

Dimmond), vězňů (Abel Gideon), studentek (Marissa Schur, Cassie Boyle) nebo pojišťovacího agenta (Andrew Caldwell).

4.3.2 PŮSOBENÍ: OKÁZALÁ SPOTŘEBA A ZAHÁLKA

Okázalá zahálka a spotřeba, již vyšší třída komunikuje své výsadní postavení, se v *Hannibalovi* projevuje v rovině oblečení, jídla, a trávení volného času, a nejčastěji je předváděna Hannibalem. O okázalé zahálce se dá diskutovat u množství postav na základě způsobu oblékání, který pro svou nepraktičnost představuje překážku, pomocí níž nositel dává najevo, že jeho prvotní starostí není neustálá snaha o zajištění obživy, a nespadá tak do pracující třídy, jak uvádí Veblen.³⁸⁰ Jde zejména o šaty a boty na podpatku u žen, jako například u Alany Bloom, Bedelie Du Maurier, Margot Verger, Kade Prurnell, či Belly Crawford, a obleky u mužů, jako jsou Jack Crawford, Hannibal Lecter, Frederick Chilton, nebo Dr. Sutcliffe. Oděvy více orientované na funkčnost než na efekt, oblékají Will Graham, nebo Abigail a Garret Jacob Hobbsovi, spojovaní s přírodou a lovem. Oblečení je jeden ze základních prvků, pomocí nichž postavu vnímáme, hraje tak roli v charakterizaci (kontrast ve způsobu oblékání Willa a Hannibala je zachycen na obrázcích č. 5 a 6). Willův způsob odívání vypovídá o jeho povaze a hodnotách, odlišuje jej od jiných postav, a odráží jeho proměnu v druhé sérii, konanou ve snaze obelstít a usvědčit Hannibala. U samotného Hannibala Lectera se pak okázalá zahálka promítá i do způsobu nakládání s jídlem, které mnohdy používá jako dekoraci stolu, a ve způsobu, jak jím plýtvá, čímž dává najevo, že netrpí jeho nedostatkem. Je zajímavé, že při vraždění stále nosí oblek, který Veblen označuje za nepraktický pro pohyb a vyžadující ponětí o žádoucím způsobu oblékání,³⁸¹ a pouze jej překrývá průhledným overalem, aby se neušpinil a nezanechal po sobě důkazy (obrázek č. 12). Tento fakt si vysvětlují jako konzistentnost Hannibalových hodnot a preferencí, kdy se takto obléká i sám pro sebe, a zároveň jako pragmatický způsob, jak uniknout podezření, neboť je vnímán i na základě svého elegantního

³⁸⁰ VEBLEN, Thorstein. *The Thoery of the Leisure Class: An Economic Study of Institutions*. New York: The Macmillan Company, 1899, s. 170-173.

³⁸¹ VEBLEN, Thorstein. *The Thoery of the Leisure Class: An Economic Study of Institutions*. New York: The Macmillan Company, 1899, s. 170-173.

oblečení, a může se tak pohybovat po veřejnosti, aniž by byla jeho přítomnost zpochybňována. Vícekrát vyjadřuje nadšení pramenící z obtížné dostupnosti a vzácnosti něčeho, čemu holduje, a vyhledává vzácné věci, ať už jde o jídlo (večeře se Sutcliffem, s01e10), nebo jídelní příbor a prostírání (s03e05). Díky svému specifickému vkusu a s ním souvisejícím nákupům je po útěku do Florencie vystopován. Trávit čas a vytvářet úsilí na zisk a přípravu vlastního jídla je jeho osobní rozhodnutí, které má možnost učinit, jelikož na to má dostatek ekonomické síly a tím i volného času, navíc volí složité recepty, vyžadující čas a kompetenci.³⁸² Okázalá zahálka tak spočívá i ve způsobu, jakým tráví volný čas. Prostřednictvím svého spotřebního chování, ať už jde o jídlo, oblečení, nebo také kulturní volnočasové aktivity, dává okolí najevo své výsadní postavení.³⁸³ Odlišuje se i spotřebou kultury, a vzhledem k akcentaci Hannibalova evropského původu seriálem lze připomenout konstatování Douglase Holta, že zatímco v Evropě zastává vysoké umění diferenciací roli, v USA jde spíše o jiné oblasti spotřeby,³⁸⁴ což Hannibala dále odlišuje jako znalce umění.

4.3.3 KONZUMACE NÁSILÍ: ESTETICKÝ A SOCIOLOGICKÝ PŘÍSTUP KE STYLIZACI VRAŽDY

Sociologický přístup k umění neposuzuje díla na základě jejich estetických vlastností, nýbrž na základě způsobu, jakým je s dílem zacházeno. Posuzování tak neprobíhá s ohledem na dílo samotné, ale dle společenského kontextu a jeho postojů k dílu, a umění je tak to, na čem se veřejnost shodne. Statut díla tudíž není determinován obsaženými prvky, jako v estetickém přístupu, nýbrž reakcí společnosti.³⁸⁵ V praktické aplikaci na *Hannibala* tak nepůjde o přímou determinaci s ohledem na prvky násilí, žánrů označovaných za nízké, nebo estetické vlastnosti díla, místo toho o statusu seriálu a přístupu k němu rozhoduje zpětná vazba. *Hannibalovo* hodnocení kritiky bylo veskrze kladné, tudíž se mu dostalo uznání odborné veřejnosti, vzniklo o něm množství akademických studií, poukazujících na jeho komplexnost, a nashromáždil aktivní publikum, i když nebylo dost velké pro

³⁸² FUCHS, *Cooking with Hannibal*, s. 102.

³⁸³ JANDOUREK, Jan. *Čítanka sociologických klasiků*. Praha: Grada, 2010, s. 54-58.

³⁸⁴ ZHRÁDKA, *Vysoké versus populární umění*, s. 103-106.

³⁸⁵ ZHRÁDKA, *Vysoké versus populární umění*, s. 11.

pokračování dalšími řadami. Přístup společnosti jej tak rámuje jako umělecké dílo. Sporným bodem je jeho niche appeal, který byl u vysokého umění považován za znak kvality, jelikož neosloví masový vkus.³⁸⁶ Pokud však status díla určuje reakce na něj, bude absence reakce v důsledku neznámosti znamenat, že nedojde ke společenskému přiřknutí statusu uměleckého díla, a upadne v zapomnění. Zatímco u estetického přístupu tak stačí, aby dílo existovalo, a kulturní kategorie vzejde z vlastností v něm obsažených, v sociologickém pojetí je nutné, aby na něj bylo reagováno.

Diskuse o tableau, tvořených vrahy v *Hannibalovi*, zahrnují sociologický i estetický přístup. Ve vícero rozměrech je s nimi zacházeno podobně jako s uměleckými díly, jsou analyzována, vystavována, zkoumá se jejich efekt na diváka i autorův styl, stále však jde o součást vraždy, za níž bude vrah potrestán, a analýza tableau je cesta, jak ho vypátrat a usvědčit. Pokud by proces tvorby neobsahoval zabití, a lidské ostatky nebyly použity jako materiál, mohly být považovány za umělecká díla. Jelikož jde však o produkt vraždy, společenská reakce je jiná – stále mohou vzbuzovat zájem, fascinaci, být reprodukovány a dále šířeny médii, nejsou však považována za umění. Kategorizace tak vychází jak z prvků obsažených v díle samotném, tak z jeho přijetí veřejností. Dochází k poukázání na hranici, která panuje v tom, jaké dílo má šanci stát se uměním, a podobně jako je téměř univerzálním tabu kanibalismus,³⁸⁷ zdá se, že je jím i užití mrtvých lidských těl. Živí lidé jsou přitom součástí uměleckých děl běžně, co se performativního umění týče, například v opeře (s01e07) nebo při recitaci (Hannibalův přednes Danta, s03e01). Jelikož nejde o skutečná lidská těla, a jejich roli zaujímají herci upravení makeupem a trikovými efekty, nezabraňuje to vnímání seriálu samotného jako uměleckého díla, a to ani když estetizované násilí tvoří jednu ze základních složek jeho vizuální podoby.

Rozdíl ve vnímání Červeného draka a Hannibala reflektuje jeden z udávaných rozdílů mezi nízkou a vysokou kulturou, a závisí na společenském

³⁸⁶ WILENSKY, *Mass Society and Mass Culture: Interdependence or Independence?*, s. 176.

³⁸⁷ FUCHS a PHILLIPS, "It's Only Cannibalism If We're Equals", s. 614-629.

přístupu. V epizodě s03e08 Frederick Chilton sděluje Hannibalu Lecterovi, institucionalizovanému v psychiatrické nemocnici, že jeho zločiny nevzbudily takový zájem veřejnosti, jelikož byly moc abstraktní a používaly komplikované metafory. Dolarhyde, tou dobou aktivně působící jako sériový vrah, útočí na nukleární rodiny, které přepadá v noci, vystupuje tak jako běžný antagonista hororového filmu, ohrožující náhodné oběti a nesoucí přímočaré významy pocitu ohrožení a strachu z utrpení. Ohlas, jakého se mu dostává, mu získávají atributy připisované i nízké kultuře, a to jednoznačnost významu, relevance pro všední život, a realističnost,³⁸⁸ zde v podobě násilí páchaného na obětech. Hannibal místo apelování za základní pudy volil oběti ze svého okolí na základě osobní zkušenosti, a vkládal do nich komplexní významy, například odkazy na středověkou italskou historii v případě Pazziho, nebo chování drozdů u Cassie Boyle. Liší se tak způsob, jakým na ně veřejnost reaguje. Nejde sice o posouzení, zda jde o umělecká díla, avšak tento moment představuje zřejmě nejkonkrétnější přítomnost konceptu nízké a vysoké kultury, jaký se v seriálu objevuje, a ostatní výskyt je implicitní.

4.3.4 KONZUMNÍ ROZHODNUTÍ: OSOBNÍ HODNOTY A METAFORY KONZUMNÍ KULTURY

Kromě metaforické konzumace nastíní mnohé o postavách i ta doslovná. To, co postavy konzumují, tedy jaký jídelníček si sestavují, odráží jejich vkus, společenské postavení,³⁸⁹ i hodnoty. Slovo označující chuť („*taste*“) se navíc v angličtině shoduje s termínem užívaným pro vkus. V jídle se odráží hodnoty dané kultury, vztahují se na něj mnohá pravidla toho, co se jí nebo nejí v dané (sub)kultuře, a představuje možný způsob vymezení se. Kromě nutriční hodnoty tudíž slouží i k budování identity, jedince či uskupení lidí.³⁹⁰ Sdílení jídla představuje společenský rituál, jeho konzumaci tak strukturují zvyky a pravidla.³⁹¹ Při analýze jídla lze o postavě vyčíst více informací z toho, co postava konzumuje, nebo naopak nekonzumuje, jak, a s kým, a s ohledem na přítomnost tématu

³⁸⁸ ZAHŘÁDKA, *Vysoké versus populární umění*, s. 92-93.

³⁸⁹ SYMONS, Michael. Simmel's Gastonomic Sociology: And Overlooked Essay. *Food and Foodways*. 1994, roč. 5, č. 4, s. 338.

³⁹⁰ FUCHS a PHILLIPS, "It's Only Cannibalism If We're Equals", s. 614-629.

³⁹¹ FUCHS, *Cooking with Hannibal*.

kanibalismu v *Hannibalovi* získávají konzumní rozhodnutí další rovinu. Podobnou analýzu lze samozřejmě provést i s ohledem na jiné formy konzumace, například co se týče spotřebního zboží, ale kvůli motivu kanibalismu používám jako příklad k analýze právě jídlo.

V *Hannibalovi* má jídlo vícero rolí. Kromě toho, že nekonvenční volba potravy představuje jeden z Hannibalových základních rysů coby (záporné) postavy, se v podobě metafor objevuje v dialogu, díky své stylizaci a dlouhým scénám přípravy a konzumace představuje častý předmět vizuální stránky seriálu,³⁹² a je součástí společenských vztahů, na něž se vážou rituály upravující jeho konzumaci. Rovněž odráží narativní vývoj, například když se Hannibal pomocí napodobení Abigailiny poslední snídane s rodiči pokouší ji podvědomě přimknout k sobě coby náhradnímu rodiči (s01e04), při Jackově pokusu získat z občerstvení na hostině důkazy o Hannibalově kanibalismu (s02e06), nebo jako forma komunikace, v případě, kdy Will předstírá, že zabil Freddie Lounds a přináší maso Hannibalovi (s02e10). Promítají se do něj i pocity postav (zejména zpětného zhnusení), a odráží důvěru, jakou ostatní vkládají do Hannibala, když u něj jedí, a kterou zrazuje.³⁹³ Jídlo tak představuje mnohem více, než způsob výživy. I na něj se přitom vztahuje koncept nízké a vysoké kultury.

Konzumace v *Hannibalovi* představuje společenský a kulturní fenomén, který souvisí se společenskou třídou, mocí, a morálkou. Volené a konzumované jídlo, a celkový vkus jedince, souvisí s jeho společenským postavením. Rozvíjením tématu kanibalismu je na tohle propojení upozorňováno. Hannibal Lecter skrz svou konzumaci kultury, stravovací návyky, vkus a příslušnost k vyšší třídě zastává určité společenské postavení, díky němuž se mu podezření ze sériových vražd a kanibalismu vyhýbá, neboť je vnímán jako mravně zásadový.³⁹⁴ Důležitost dodržování mravů opakovaně zdůrazňuje před ostatními postavami, až je vnímán jako někdo, kdo na nich lpí (např. s01e04, s01e07), přitom právě jejich porušení

³⁹² FUCHS a PHILLIPS, "It's Only Cannibalism If We're Equals", s. 614-629.

³⁹³ FUCHS, *Cooking with Hannibal*.

³⁹⁴ SCHWEGLER-CASTAÑER, *The Art of Tasting Corpses*, s. 616-617.

jinými lidmi ho vede k vraždění. Zatímco G. J. Hobbs byl dopaden po několika měsících a prozradily ho stopy na místě činu související s jeho manuální prací, Hannibal se těší společenské oblibě a profesnímu uznání, pro něž se mnohé postavy zdráhají uvěřit obviněním proti němu vzneseným. Ačkoliv Will od posledního dílu první série, kdy je sám zatčen poté, co Hannibal nastraží falešné důkazy, upozorňuje na pravou identitu stíhaného vraha, trvá nejméně do poloviny druhé série, než mu Jack Crawford začne naslouchat. Mezitím je jako domnělý Rozparovač zatčen i Frederick Chilton, který nemá podobný společenský nebo profesní kredit, ačkoliv si ho nárokuje, tudíž je pro postavy uvěřitelnější, že by něco takového spáchal. Nutno ovšem přiznat, že názor na Hannibala mohl být ovlivněn i dlouhým přátelstvím, a tudíž dojem blízké známosti, v jejímž průběhu se nikdy nejevil podezřele, jako například u Alany Bloom, jeho dřívější studentky, která připustí Hannibalovu vinu až v epizodě s02e13, když jej na vlastní oči vidí při činu.

Kanibalismus řadí člověka do kategorie jídla, tím znemožňuje se distancovat od toho, co je konzumováno, a vyvolává etické znepokojení.³⁹⁵ Představuje akt společenské transgrese, vzbuzující znepokojení a porušující jedno ze základních, široce uznávaných pravidel, porušovaných pouze v extrémních situacích nebo v rámci jiných kultur, které nejsou do té naší začleněny. Zpochybňuje nadřazenost člověka zbytku světa, tím, že i jeho řadí mezi možnou potravu. Identifikovat můžeme dobrovolné kanibaly (Hannibal Lecter, G. J. Hobbs), kanibaly z donucení (Will Graham, Abel Gideon) nebo nevědomosti (Alana, Jack, a další Hannibalovi hosté), a pak ty, jež se masu vyhýbají úplně (Bedelia Du Maurier, Bella Crawford, Freddie Lounds, následkem zranění i Frederick Chilton). Kromě toho, že představuje akt společenské transgrese, porušující jedno ze základních pravidel platících ve většině společností,³⁹⁶ je téměř nevyhnutelně spojený s jinou transgresí, a to vraždou. Navíc jde o excesivní konzumaci: místo toho, aby si strážník zvolil dostupné cesty získávání zvířecího masa nebo ho vynechal, zabíjí jiného člověka, z něhož zejména v Hannibalově případě používá velmi malou část.

³⁹⁵ SCHWEGLER-CASTAÑER, *The Art of Tasting Corpses*, s. 611-612.

³⁹⁶ FUCHS a PHILLIPS, "It's Only Cannibalism If We're Equals", s. 614-629.

Hobbs a Lecter ztělesňují dva rozdílné přístupy ke kanibalismu, každý s vlastními pravidly. Garret Jacob Hobbs, vrah tmavovlasých dívek z první epizody, jemuž Hannibal zavolá a varuje jej před policií, jelikož chce vědět, jak se Will zachová na místě činu, představuje soběstačnou, udržitelnou formu konzumace. Schwegler-Castañer jej připodobňuje k trendu paleo diet, postavených na myšlence vyhýbání se masově produkovanému jídlu a návratu k tradičním, domněle přirozenějším způsobům stravování, při nichž má strážník dohled na celý proces vzniku jídla, zatímco v potravinovém průmyslu je jeho zdrojům vzdálen, a zpracování se stává nepřehledné. Tento zdánlivě alternativní způsob stravování se ovšem vlivem nárůstu na popularitě stal mainstreamovou záležitostí, čímž se začlenil do masové produkce, jelikož průmysl začal pokrývat i tuto oblast trhu. V epizodě s01e01 Hobbs vysvětluje dceři Abigail svůj postoj lovu: vše musí být zpracováno, tím je kořist uctěna, pokud byť jen část přijde nazmar, byla by to prostá vražda. Proto také svou oběť Elise zastýlá zpět do její postele, kde ji najdou Will a Jack – kvůli její nemoci by nemohl zpracovat vše, a tím ji uctít.³⁹⁷ Naplňuje tím myšlenky směru „*compassionate carnivore*“ (soucitný masožravec), kdy jí jen to zvíře, které sám uloví, tudíž je v kontaktu se zdrojem masa. Hobbs tak vystupuje z konzumní společnosti, co se potravinového průmyslu týče, nebo alespoň co se týče masa, a nachází se na okraji společnosti nejen kvůli kriminálnímu jednání, ale i trávení času v přírodě, kde loví.³⁹⁸ Klíčem k volbě obětí je jejich podobnost dceři Abigail, s jejímž blížícím se odchodem z domova se nedokáže vyrovnat. Alternativní způsob stravování a komplexní osobní filozofie jej tak vyčleňují ze společnosti, a staví ho na její okraj jako outsidera.

Hannibal se ke kanibalismu uchyluje vlivem smrti sestry Mishy v dětství. V tomto případě pro něj představuje způsob, jak si někoho uchovat nablízku nebo mu odpustit tím, že ho pozře, což je také důvod, proč chce Willa zabít ve třetí sérii (s03e06). Druhý důvod se pak týká lidí, které vyhodnotí jako neslušné, a prostřednictvím vraždy, posmrtné proměny a vaření je transformuje v něco lepšího,

³⁹⁷ SCHWEGLER-CASTAÑER, *The Art of Tasting Corpses*, s. 614-615.

³⁹⁸ FUCHS, a PHILLIPS, „It’s Only Cannibalism If We’re Equals“, s. 614-629.

zároveň je tím pokořuje a dává najevo svou nadřazenost. Jeho způsob stravování je excesivní, požívačný, a motivovaný požitkem, ne pouze snahou naplnit základní potřeby, jako u G. J. Hobbse. Na rozdíl od Hobbse nezpracovává celá těla, nýbrž si z nich bere jen část, například jen jeden orgán nebo končetinu, což představuje značné plýtvání. Zatímco Hobbs zpracovává celá těla i do praktických předmětů domácího užitku, jako například lepidla, polštářů, nebo nožů,³⁹⁹ Hannibal zbytky těl proměňuje v estetický objekt. Podobně používá i jídlo jako dekoraci jídelního stolu, čímž ho zbavuje role nutričního prvku, a okázale spotřebovává větší množství jídla, než skutečně potřebuje, a komunikuje tak svou ekonomickou sílu. Ze stravovacích návyků postav se tudíž dají odečíst jejich osobní hodnoty, které uplatňují i na ostatní prvky svého života. Konzumní rozhodnutí tak činí na základě svých osobních pravidel.⁴⁰⁰

Volba formy konzumace na základě morálky se v seriálu zmiňuje vícekrát, a to konkrétně ve spojení s masem – ne s jiným jídlem, ani s kulturou. Hannibal uvádí, že zaměstnává etického řezníka, jelikož nesnáší utrpení (s ohledem na jiné jinotaje pronesené u jídelního stolu je oním řezníkem pravděpodobně on sám, s01e05), a opakovaně odsuzuje porušení společenských mravů, tudíž navenek působí dojmem člověka se silnými zásadami týkajícími se vhodného způsobu chování. Vraždění jim v jeho očích neodporuje, naopak: odůvodňuje ho skrze morálku, když zbavuje společnost hrubiánů. Hobbsův přístup, kdy musí být zpracováno celé tělo, a tím uctěno, jinak je to pouze vražda, se rovněž zakládá na jeho přesvědčení o tom, co je správné jednání, a kde leží hranice etiky v konzumaci. V epizodě s02e11 Hannibal a Will konzumují strnady, chráněné ptáky, jejichž způsob přípravy je označován za krutý. Opět je tak zkoumána otázka etické konzumace, a zejména ilustrováno, jak ji chápou postavy. Hannibal říká, že necítí vinu při jezení čehokoliv, a pravděpodobně se snaží Willa upozornit na dvojitý standard, který uplatňuje konzumací jídla spojovaného s krutostí, a zároveň přetrvávajícím odporem ke kanibalismu. V seriálu se objevují tři vegetariáni, a to

³⁹⁹ SCHWEGLER-CASTAÑER, *The Art of Tasting Corpses*, s. 615.

⁴⁰⁰ SCHWEGLER-CASTAÑER, *The Art of Tasting Corpses*, s. 615.

Freddie Lounds, Bedelia du Maurier, a Bella Crawford (čtvrtým se ze zdravotních důvodů stává Frederick Chilton). Všechny zmiňují krutost jako důvod pro odmítnutí servírovaného jídla u Hannibalova stolu. V této fázi příběhu nikdo netuší, že je Hannibal kanibalem, a domnívají se, že servíruje zvířecí maso, s výjimkou Bedelie ve třetí sérii. Freddie říká, že by byla škoda kazit dobrý salát masem (s01e09), Belle vadí krutost, spojená s produkcí masa (s01e05), Bedelia uvádí, že se snaží nejíst něco, co mělo centrální nervovou soustavu (s03e01), důvodem je tak snaha nejíst nic živého kvůli empatii,⁴⁰¹ v Bedeliině případě pak společně s vědomím, odkud servírované maso pochází. Empatie je dalším opakovaným tématem, neboť právě díky ní se Will vcitíuje do pachatelů a pomáhá tak policejnímu vyšetřování. Polemika o etické obhajitelnosti některých druhů konzumace se v *Hannibalovi* průběžně opakuje, a to prostřednictvím metafory vázané na doslovnou konzumaci jídla, týká se však i Willova dilematu nad potlačovanou fascinací násilím.

V epizodě s01e07 Hannibal zahajuje hostinu prohlášením, že nic z ní není vegetariánské. Dochází tak k poukázání na odlišnost, kdy konzumace masa představuje samozřejmý způsob stravování, zatímco jeho odmítnutí neočekávanou odchylku. S ohledem na intertextuální povědomí o Hannibalovi, vycházejícímu z všeobecné známosti Harrisových knih a jejich dřívějších adaptací, není pro diváka kanibalismus překvapivý. V seriálu se objevuje hned v první epizodě ve spojení s G. J. Hobbsem, zde a také v průběhu první série se však jedná o naznačení skrz stříh, nepopíratelné potvrzení, že Hannibalem používané maso má lidský původ, se nachází až v epizodě s02e02, kdy místo orgánů či kusu masa připravuje celou lidskou končetinu.⁴⁰² Ze spojení scén pojednávajících o chybějících částech nalezených těl a záběrů na vařícího nebo večeřícího Hannibala, a z jeho narážek na původ masa⁴⁰³ vyvstává dramatická ironie, kdy divák disponuje vícero informacemi než postavy v příběhu, a některé události nebo prvky tak chápe ve větším rozsahu.

⁴⁰¹ FUCHS a PHILLIPS, "It's Only Cannibalism If We're Equals", s. 614-629.

⁴⁰² LOMAX, Cannibalizing Montage, s. 651.

⁴⁰³ Například „to have an old friend for diner“ (mít k večeři starého přítele, tedy buď u stolu, nebo na talíři, s01e06), „he should have hopped faster“ (měl skákat rychleji, proneseno o domnělém o králíkovi, doplněno stříhem na muže pronásledovaného lesem, s01e04), „he was a flounder“ (prohlášeno o rybě, flounder označuje platýze, nebo někoho bořícího se do bahna, například na útěku před vrahem, s01e01).

Divák tudíž od první chvíle předpokládá, že Hannibal jí lidi, a společně s ním i nic netušící hosté u jeho stolu, může si však zároveň uvědomit, že jídlo díky stylizaci působí přitažlivě, a on by se tak stejně jako Hannibalovi hosté nechal ošálit.⁴⁰⁴ Pravděpodobným efektem sledování těchto scén bude nepohodlí způsobené vědomím o původu konzumovaného masa, o němž strážníci nemají tušení. Lidský původ masa sice není dlouho explicitně a nevyvratitelně potvrzený, ale nejistota o původu způsobuje, že divák ucítí nepříjemné pocity při sledování jakéhokoliv jídla, jež Hannibal servíruje. Tato nedůvěra se projevuje i mezi postavami v druhé sérii: Jack a Will raději při pozvání k Hannibalovi přináší rybu (s02e08), a když ve snaze získat proti Hannibalovi důkazy berou vzorek pohoštění z jeho společenského večírku, předpokládají v něm obsah lidského masa a s nechutí sledují, kterak ho ostatní hosté jedí (s02e06). Konzumovat zvířecí maso je přitom bráno jako přirozené a přijatelné, jde o jiný živočišný druh, tudíž se od něj můžeme distancovat, a neviditelnost jeho zpracování v potravinovém průmyslu nám umožňuje ignorovat způsob jeho získávání. Od Hannibalových obětí se distancovat nemůžeme, neboť jde o náhodné lidi, kteří porušili pravidla chování bez znalosti následků, a akt získávání masa je často zobrazen. Zatímco ze způsobu, jakým je explicitně zobrazeno vegetariánství, tedy jako odchylka, již host komplikuje hostiteli situaci a naznačuje mravní nadřazenost své volby, může působit jako kritika vůči bezmasému způsobu stravování, dlouhodobé podprahové asociování pohledu na maso s pocitem nepohodlí či znechucení, společně s upozorněním na neznámý původ masa, jimž se sami stravujeme, funguje spíše jako argument pro vegetariánství. Apeluje totiž na obavy o původu jídla, jež se stal netransparentním, přitom jde o něco, co se dostává do našich těl. Vzniká tak strach z kontaminace těla a porušení morálních zásad spojených s konzumací.⁴⁰⁵ Prostřednictvím motivu kanibalismu a úvahy nad tím, které maso je přijatelné, dochází ke zkoumání otázky konzumního chování a přehodnocení vzorců považovaných ve společnosti za přirozené. Maso jako součást jídelníčku je pro postavy přirozené, dokud to nezpochybní Hannibal používáním lidského masa a argumentem o vymýcení

⁴⁰⁴ FUCHS a PHILLIPS, "It's Only Cannibalism If We're Equals", s. 614-629.

⁴⁰⁵ FUCHS a PHILLIPS, "It's Only Cannibalism If We're Equals", s. 614-629.

hrubého chování, a poukázáním, že od krutosti ke zvířatům se dokážeme distancovat, od lidí ne, což nejvýrazněji artikuluje příklad se strnady. Ponouká tak nejen k zamyšlení se nad konzumními rozhodnutími branými za samozřejmá, ale i nad etickými a morálními hodnotami, s nimiž je konáme. Doslovná konzumace je tak spojená s osobními hodnotami člověka. V obrazné konzumaci umění potom adresuje na společenskou rovinu, když díky svému habitu, tedy dovednosti se samozřejmostí konzumovat vysokou kulturu, uniká Hannibal podezření ze zločinů, a poukazuje na roli, jakou konzumní chování člověka ovlivňuje to, jak bude vnímán okolím.

Způsob konzumace se odvíjí od společenského postavení konzumenta. Dle Pierra Bourdieu vysoká třída jí pomalu a bez projevu požitku, což poukazuje na schopnost zdrženlivosti, preferována je kvalita nad kvantitou, a klade se důraz na estetickou stránku. Schopnost jídla nasytit je upozaděna na úkor stylizace a vizuální prezentace.⁴⁰⁶ Panují zde podobná kritéria jako u nároků na vysokou kulturu, jež má být rovněž vnímána bezzájmově⁴⁰⁷ a převažuje důraz na estetičnost nad praktičností.⁴⁰⁸ Tomu odpovídá způsob, jakým Hannibal servíruje – pečlivé aranžování, vzácnost ingrediencí, komplikovanost receptů, absence opakování stejných jídel, a malé porce, jež představují spíše zdroj smyslových požitků. Nejen, že má časové a finanční možnosti, jež mu to dovolují, naplňuje tím i rámec okázalé spotřeby. Nepraktičnost takového stravování naznačuje, že strážník nepotřebuje vydatná jídla, a jí spíše pro požitek než nasycení.

Prostřednictvím svého spotřebního chování a konzumace, doslovné i kulturní, Hannibal tvoří a upevňuje svou společenskou image, tedy vnější podobu sebe sama, jak ho vnímá okolí. Tato pečlivě konstruovaná persona, nazývaná v seriálu „lidským oblekem“ („*person suit*“, s01e06)⁴⁰⁹, je společensky přijatelnou rolí, kterou většinu času zaujímá, a skrývá pod ní své skutečné já. Prezentuje se

⁴⁰⁶ SCHWEGLER-CASTAÑER, *The Art of Tasting Corpses*, s. 618.

⁴⁰⁷ ŠAFR, *Životní styl a sociální třídy*, s. 38.

⁴⁰⁸ ZAHŘÁDKA, *Vysoké versus populární umění*, s. 92-93.

⁴⁰⁹ BAINBRIDGE, *Making a Meal of the Law*, s. 603.

přítom takovým způsobem, aby mohl volně páchat sériové vraždy a být kanibalem, aniž by ho někdo začal podezřívat. Snaha nebýt přistižen při vraždění a nezanechat po sobě stopy je tak jen malou součástí Hannibalova krytí. Navenek se prezentuje jako distingovaný znalec kultury, úspěšný lékař, a velmi zásadový člověk znalý etikety, přičemž až do konce druhé sezóny, kdy se sám prozrazuje, téměř nikdo nepodezírá, že nejde o jeho skutečnou a kompletní osobní identitu. Výjimku tvoří jen Bedelia jakožto jeho psychiatr, a Will, uvědomující si, že ho Hannibal zmanipuloval a obvinil z vlastních zločinů. Většina z vyjmenovaných rysů je zřejmě pravdivá, soudě dle scén, kdy Hannibal o samotě kreslí, poslouchá klasickou hudbu, vaří a jí, a tak nemá v tuto chvíli důvod předstírat před ostatními, snad jen před divákem. Důvod, proč se s nimi navenek asociuje, je ten, že mu poskytují společenské alibi. Konzumuje a chová se způsobem typickým pro vyšší třídu, který byl historicky ustanoven coby žádoucí, vybraný, a hodný nápodoby. Ze společenského postavení, a vkusu, jež projevuje prostřednictvím konzumace, jsou vyvozovány morální hodnoty, které jsou mu přičítány,⁴¹⁰ a které také sám opakovaně zdůrazňuje. Díky tomu na něj nepadá podezření, jelikož je pro ostatní postavy nemyslitelné, že by někdo jeho postavení, chování, uznání, a zásad páchal vyšetřované vraždy, proto dlouho nepřipadá v úvahu a dále volně působí. Spojení Hannibala s vysokou kulturou tak vede u postav, a potenciálně i u diváků, k přehodnocení vnímání lidí jako morálně nadřazených na základě charakteru jejich společenského postavení či vkusu, a zpochybnění společenského systému, který umožňuje skrývat kriminální jednání. Pakliže fiktivní sérioví vrazi odrážejí úzkosti dané doby, Hannibal Lecter odrážejí strach z vkládání autorit do nesprávného člověka, a obavy, že ten, kdo má rozpoznat zlo, je sám špatný.⁴¹¹

Vnější sebe prezentace ovlivňuje i Hannibalovu roli jakožto ústředního antagonisty: „(místo) vraha v hokejové masce nebo schovávajícího se v křoví je to *gentlemanský dandy, který vidí vaše sněžení jako vhodnou odpověď na vaše*

⁴¹⁰ SCHWEGLER-CASTAÑER, *The Art of Tasting Corpses*, s. 616-617.

⁴¹¹ BAINBRIDGE, *Making a Meal of the Law*, s. 603.

chování“⁴¹². Hannibal není outsider útočící v noci, po jehož poražení by byl znovu nastolen společenský řád a upevněn status quo,⁴¹³ jakým je například Francis Dolarhyde, místo toho stojí na vysokém stupni společenské hierarchie, lidé k němu vzhlíží, zatímco on tajně porušuje základní společenská pravidla, a k jejich porušování vede nevědomky i ostatní. Jeho zadržení nevede k všeobecné úlevě a pocitu bezpečí, místo toho za sebou zanechává zrazeně se cítící postavy, které pociťují znechucení nad faktem, že pod jeho dozorem jedli lidské maso (například Alana Bloom, Frederick Chilton). Skrývání své podstaty za pro okolí přijatelný obal mu umožnilo vstoupit do a existovat ve společnosti, manipulovat s policejním vyšetřováním, a unikat odhalení. Ve třetí sérii se navíc stává poradcem FBI při stíhání Dolarhydea, tudíž ani jako odhalený sériový vrah neztrácí úplně svůj status, a pomáhá dohlížet na společenský řád, který dříve porušoval,⁴¹⁴ přičemž situaci znovu ovlivňuje ve svůj prospěch a uniká na svobodu, zpět mezi veřejnost. Znalost žádoucího způsobu konzumace, ať už jídla nebo umění, mu tudíž přinesla společenský status, ačkoliv součástí této konzumace bylo porušování společenského řádu: v případě jídla kanibalismu skrytého dovedností vaření, u umění pak vyhledávání a vykonávání násilných motivů.

Hannibal pasuje sám sebe do role dozorce na společenský pořádek,⁴¹⁵ ačkoliv je sám pácháním vražd jeho narušitelem. Chování, které vyhodnotí jako neslušné dle motto „*eat the rude*“, trestá vraždou a transformací těla, čímž se snaží společnost zbavit těch, kdo porušují mravy. Zde je vhodné zvážit, co jsou tyto mravní zásady, na nichž lpí. Nemyslím si totiž, že by si vynucoval chování dle pravidel společenské etikety ve formě nepsaných, za to striktních pravidel chování ve vyšší společnosti (například týkajícího se používání správného příboru), a místo toho se zaměřuje více na dodržování respektu k jiným lidem, čestnost, a ohleduplnost. Marissu Schur zabíjí, jelikož byla hrubá ke své matce, Andrew Caldwell osočil Hannibala ze lhaní, městský radní proměněný ve strom

⁴¹² Překlad autorky práce. SCHWEGLER-CASTAÑER, *The Art of Tasting Corpses*, s. 618.

⁴¹³ BAINBRIDGE, *Making a Meal of the Law*, s. 604.

⁴¹⁴ BAINBRIDGE, *Making a Meal of the Law*, s. 606-607.

⁴¹⁵ BAINBRIDGE, *Making a Meal of the Law*, s. 605-606.

nerespektoval životní prostředí, Rinaldo Pazzi se nechal uplatit, profesor Sogliato se snažil Hannibala veřejně znemožnit zpochybněním jeho kvalifikace. Tímto se samozřejmě nepokouším Hannibala obhajovat, ale tvořím obecný náskres jeho motivace, abych se dobrala toho, zda Hannibal vyžaduje od široké veřejnosti nápodobu chování připisovaného vyšší třídě, nebo zda jde spíše o principy základní slušnosti, existující mimo rozlišení nízké a vysoké kultury. Mnoho Hannibalových důvodů vraždit má posunout situaci v jeho prospěch, jako například vražda soudce vedoucí k osvobození Willa (s02e03), činy motivované neslušností oběti si však vysvětlují druhým z uvedených důvodů. Nedochozí tak k předestírání Hannibalova společenského postavení, vkusu, a konzumace jakožto vzoru hodného následování. Sám Hannibal se staví nad své oběti, prohlašuje, že kanibalismus je to jen, kdyby si byl s konzumovaným člověkem roven (s03e01). Hrubé chování zavražděných je přitom přečinem, kdežto Hannibalovo vraždění není, tedy alespoň v jeho vlastních očích, neaplikuje tak stejné měřítko na všechny, a staví se do role soudce i vykonavatele trestu.⁴¹⁶ Jeho nadřazenost nad ostatní je tudíž individuální záležitostí, a ne otázkou jeho společenského postavení, a ke členům vyšší třídy přistupuje stejně, jako k lidem, kteří do ní nespádají.

4.4 Shrnutí

V kapitole 4.1 jsem vybrala několik prvků, zvolených pro jejich výrazný podíl na podobě seriálu a jejich časté diskutovanosti v souvislosti s ním, a podrobila jsem je analýze, abych je následně rozebrala dle tradičních kritérií pro dělení nízké a vysoké kultury, shrnutých v kapitole 3.3.

V případě žánru jsem nastínila přítomnost žánrových konvencí kriminálního dramatu, thrilleru, horroru a melodramatu a podložila je příklady jejich užití, zároveň jsem upozornila na četné porušení konvencí těchto žánrů. *Hannibal* tudíž míchá vícero žánrů, a navíc s nimi pracuje kreativním způsobem, který vykládám jako užití daného žánru pro narativní a estetické potřeby díla. Ačkoliv je zmíněným

⁴¹⁶ BAINBRIDGE, Making a Meal of the Law, s. 605-608.

žánrům často přičítán nízký kulturní status, jak popisuje například zmiňovaná teoretička Carol Clover, nejsou zde užívány schematicky. Pokud tak diskutujeme o *Hannibalovi* ve vztahu k nízké a vysoké kultuře, považuji za vhodné konstatovat, že dle přítomných žánrů by byl spojován s nízkou kulturou, ale není to jednoznačné zařazení, protože není splněn rys užívání hotových formulí bez dalšího tvůrčího vkladu.

U uvažování o násilí vyvstává hned několik komplikací. Je těžké stanovit míru násilnosti, lišit se bude jak na společenské, tak i na individuální úrovni, také spatřuji nutnost rozlišovat násilí svévolné, páchané násilníkem na oběti, a explicitní výjevy spojené s lékařskou praxí a lidskou anatomii. Efekt může být podobný, odlišný záměr však dle mého názoru pozměňuje kontext našeho vnímání. Nakonec se nedá říci, že by bylo násilí prvkem nízké kultury: dá se tak vyložit přes kritérium hotového efektu, jenže se vyskytuje i v dílech vysoké kultury, a tak samo o sobě není primárním kritériem, a proto jsem se rozhodla přemýšlet o něm v ohledu na jeho užívání v daném díle. Estetizované násilí je v *Hannibalovi* velmi časté, výjimečně se však objevují i scény bez stylizace, kromě lékařských zákroků jde i o činy vycházející z dramatické akce, motivované snahou někoho zastavit v dalším jednání. Estetizace, prováděná vrahem a stylem seriálu, je zejména statická a umožňuje prohlédnutí si, tyto scény naopak akcentují dramatické dění, napětí, a emoce. V rámci estetizovaného násilí je kombinován efekt krásy a děsu, usnadňující sledování, a jak argumentuji, přibližující divákům Willovu proměnu, neboť v průběhu seriálu přijímá a realizuje svou vlastní zálibu v páchání násilí, mění se tím jeho vnímání. Kromě roviny stylu násilí funguje i na rovině narativní a charakterizující, a má trvajícím efekt v podobě emocionálního, až traumatického vlivu na oběť, tudíž ho nelze považovat za prvoplánové.

Umění je zastoupeno v mizanscéně, dialogu, intertextuálními odkazy, v podobě představení, nese i narativní a charakterizující význam. Zmíněna jsou konkrétní umělecká díla, jejichž znalost může divákovi poskytnout dodatečné interpretační významy. Nejvíce je s uměním asociován Hannibal, který se jím obklopuje a vystupuje coby znalec, a to zejména děl vysoké kultury. Díky kulturní kompetenci ovlivňuje své veřejné vnímání, a uniká tak podezření ze spáchání vražd, neboť je pro okolí těžko uvěřitelné, že by někdo jako on byl sériovým vrahem. Umění tudíž nese vícero rolí než tu estetickou, a přítomnost převážně děl řazených

do vysoké kultury je motivován společenským rozměrem jejich působení, využívaným Hannibalem. Přitom je však pevně spjato s násilím, ať už stylizací vražd, nebo zacházením s tableau jako s uměleckým dílem, vytvořeným vrahem coby autorem s osobním tvůrčím stylem.

Autorství *Hannibala* je přičítáno zejména showrunnerovi Bryanu Fullerovi. Přestože jde o dílo masového média, zdůrazněním showrunnera u televizního obsahu, podobně jako akcentací režiséra u autorského filmu, je identifikován jeden hlavní tvůrce, jehož vize se domněle realizuje. U quality tv a auterské teorie ve filmu je tak pomocí individuálního autora zdůrazněn vyšší umělecký status díla, na úkor jiných děl daného média. Při klasifikaci *Hannibala* reflektují přístupy Dwighta Macdonalda, Richarda A. Petersona, a Susan Sontag. Konstatují, že u Macdonalda by spadal do midcultu, v rámci Petersonovy teorie všežroutství cílí na všežravé publikum, a v některých rovinách jej lze spojit s pojmem camp. Úplnému pojetí však zabraňuje množství emočního prožívání a zájmové zainteresovanosti, jež se u *Hannibala* odehrává, postihuje však teatrálnost a odhlédnutí od morálnosti.

Při věnování se postavám jsem zužitkovala ekonomický, sociální a kulturní kapitál Pierra Bourdieu, a když to bylo možné, spojila jsem konkrétní postavy s nízkou a vysokou kulturou. S tou nízkou spojuji Freddie Lounds jakožto opovrhovanou bulvární novinářku, G. J. Hobbse rovněž jako outsidera přímo kontrastovaného vůči Hannibalovi, Francise Dolarhydea, jehož zájem v umění je velmi omezený, a Willa Grahama. Will je specifickým příkladem, jelikož má potenciál mít větší množství sociálního kapitálu, ale nevyužívá toho, a ač disponuje kulturním kapitálem téměř srovnatelným s Hannibalovým, nevěnuje se mu. To se mění pouze, když se pokouší Hannibala přesvědčit, že přistupuje na jeho životní styl, za Willovým rozhodnutím však stojí ne přijetí snahy o zisk co nejvyššího kapitálu jakožto legitimní priority, nýbrž plán na Hannibalovo usvědčení a uvěznění. Podobný plán použije dokonce dvakrát, a když nevyjde, vrací se zpět ke svému individualistickému způsobu žití. Mnohdy není dostupný dostatek informací, aby bylo možné postavy jasně zařadit, což znemožňuje spojování hodnot ekonomického, sociálního a kulturního kapitálu. Podobná obtíž se objevuje i u postav asociovaných s vysokou kulturou a třídou. Sourozenci Vergerovi disponují zejména ekonomickým kapitálem, Bedelia du Maurier je záměrně příliš nečitelná, a díky absenci zobrazení kulturního kapitálu ostatních si ho ve výsledku spojujeme

hlavně s Hannibalem, který tak působí jako kulturně nejkompentnější. Alana Bloom pak podobně jako Will prochází proměnou, u ní je však jednosměrná.

Konzumaci popisují v doslovné i abstraktní rovině. Její proces má moc povyšovat v něco lepšího, pokud je prováděn Hannibalem: nástrojem je mu posmrtná stylizace provinilce, a jeho uvaření a sněžení. Staví se do výsadní pozice, z níž dohlíží na dodržování etického chování, neshledávám však, že by byl nadřazeným na základě svého společenského postavení. Množství, v jakém konzumuje, a to ať už jídlo, spotřební zboží, nebo umění, je excesivní, požitkářský a okázalý, a projevuje zálibu ve vzácných věcech. Konzumace se pak týká i vnímání stylizovaného násilí, kde společenská reakce ukazuje, že vlastnosti díla, pokud je touto vlastností i přítomnost oběti, znemožňují, aby byl artefakt přijat jako umělecké dílo. Je tomu tak alespoň u širší společnosti, sám Hannibal v nich ovšem umění spatřuje. Nakonec jsem reflektovala interpretaci kanibalismu coby kritiky konzumní kultury, abych ukázala, jak seriál prostřednictvím jídla a osobních zásad a preferencí s ním spojených zpochybňuje samozřejmost, s níž jsou některé způsoby konzumace přijímány. Povědomí o žádoucím způsobu konzumování dle Pierra Bourdieu rovněž spadá pod nízkou a vysokou kulturu, a Hannibalova zběhlost představuje součást jeho schopnosti unikat podezření díky vnější image. Ve výsledku z tohoto zpochybnění vyplývá, že soudy ovlivněné přítomností vysoké kultury mohou být zavádějící.

Závěr

V této magisterské práci jsem se věnovala analýze seriálu *Hannibal* za použití teorie nízké a vysoké kultury, a to jak v estetickém přístupu zkoumajícím vlastnosti díla, tak i v sociologickém přístupu zkoumajícím kontext společenského přístupu k dílům. Cílem práce bylo analyzovat výskyt, působení a způsob nakládání s koncepty nízké a vysoké kultury.

Abych zjistila, jak daný seriál tyto koncepty pojal, stanovila jsem si konkrétní prvky, které jsou v teoretickém shrnutí výrazně reflektovány a také jsou zde jasně spojovány s nízkou či vysokou kulturou. K žánru jsem tak přistupovala s ohledem na schematičnost, k násilí jako k možnému zdroji hotového efektu, u umění jsem psala o jeho výskytu v seriálu a zajímala jsem se, jaká umělecká díla seriál zobrazuje a s kým je spojuje, autorství je pak spojeno s počtem autorů jakožto kritériem pro dělení nízkého a vysokého umění. Následně jsem vycházela z myšlenek Pierra Bourdieu o ekonomickém, sociálním, a kulturním kapitálu, a vztáhla je na postavy fikčního světa, rovněž jsem se věnovala tomu, jak působí postavy s ohledem na množství kapitálů, jímž disponují, a zda je kladena souvislost mezi jednotlivé druhy kapitálů. Nakonec jsem vyčlenila kapitolu o konzumaci a několika přístupech, z nichž ji lze v *Hannibalovi* zkoumat, a to jako transformující proces, okázalou spotřebu a zahálku, jíž postavy komunikují svůj status, blíže jsem analyzovala konzumaci estetizovaného násilí, s nímž seriál tolik pracuje, a nakonec jsem reflektovala výklad konzumních rozhodnutí jako odraz hodnot dané postavy, a kanibalismu jako metafory konzumní kultury.

Dospěla jsem ke konstatování, že *Hannibal* s koncepty nízké a vysoké kultury pracuje, nepředkládá je však způsobem popsáným u Matthewa Arnolda či Clementa Greenberga, nýbrž dochází k jejich kombinaci a střetu, a to způsobem, který vytváří významy odrážené v audiovizuální i narativní stránce a také v charakterizaci postav. Jsou tak hojně používány a těží se z jejich existence, zároveň dochází k popírání jakékoliv obecné platnosti, a seriál je podřizuje svým potřebám. Kombinuje se vícero žánrů a jejich užití podléhá narativním záměrům v daném úseku seriálu, například policejní procedurál svou epizodičností uvádí do

fikčního světa seriálu, a následně ustupuje akcentaci thrilleru sledujícího vyostřené vztahy mezi ústředními postavami a jejich eskalaci. Melodrama je pak spojeno rovněž se vztahy mezi postavami, a se stylovým excesem, zatímco horor působí ve vztahu k monstrozitě, zejména té Hannibalově, ve třetí sérii pak působí gotický horor, co se lokací, postav, a motivů týče. Umění je zastoupeno v různých formách, obrazy, hudbou, intertextuálními odkazy a citací konkrétních děl, a zdrojem jejich přítomnosti je Hannibalova záliba v nich, tu však uplatňuje i při vraždách, a násilí je estetizováno kombinací efektu krásy a děsu. Postavy nejsou jasně spojitelné s jednou kulturou kvůli zamlčování informací, jež by to umožnily, což považuji za záměr.

Neshledala jsem kladení přímé úměry ekonomického, sociálního a kulturního kapitálu u postav v tom smyslu, že by byly vždy jasně čitelné a souvislé, například u Willa Grahama, Alany Bloom či Bedelie du Maurier některé informace jednoduše neznáme a nevyvodíme. Sociální kapitál umožňuje Vergerovým či Hannibalu Lecterovi unikat podezření a potrestání za nezákonné chování, jeho velká míra však není přímo spojena s disponováním kulturním kapitálem, protože tyto informace opět chybí, nebo může kulturní kapitál mít i postava, u níž ten sociální není akcentován, jako třeba Will Graham. V důsledku tak nedochází k ustanovení vzorce o společenské třídě a vlastněném kapitálu, naopak zde spatřuji upozornění, jak zrádný takový předpoklad může být, neboť kulturní kompetence a společenské uznání umožní Hannibalovi dál páchat vraždy, zatímco vrazi bez takového zázemí jsou dopadeni mnohem rychleji.

V rovině seriálu coby díla je zdůrazňován individuální tvůrčí dozor showrunnera Bryana Fullera jakožto autora, čímž dochází k naplnění kritéria individuálního tvůrce ztělesňujícího záruku naplnění jednotné tvůrčí vize, spojené s vysokou kulturou. Tento bod tak u *Hannibala* vnímám naopak jako výjimečný případ nekritického přístupu ke konceptům nízké a vysoké kultury, na druhou stranu je nutné podotknout, že jde o typický rys quality TV, do níž *Hannibal* spadá, a tak jej nelze vykládat čistě jako snahu tvůrců pozitivně ovlivnit vnímání seriálu asociací s vysokou kulturou.

Na základě nálezů z kapitoly o postavách (4.2) jsem došla k závěru, že proces transformace konaný prostřednictvím konzumace funguje jako povýšení

něčeho nízkého, a provádí ho Hannibal dle svých vlastních zásad. Okázalou spotřebou a zahálkou pak zejména Hannibal dává najevo svou kulturní kompetenci, díky níž ovlivňuje své veřejné vnímání ve svůj prospěch. Prolínání efektů krásy a děsu vykládám kromě specifického vizuálního stylu seriálu i jako způsob, jak divákovi usnadnit sledování násilí, a zároveň mu tím zprostředkovat Willovu zkušenost, neboť v průběhu seriálu prochází proměnou a postupně přiznává svou fascinaci násilím. Nakonec zvažuji čtení konzumních rozhodnutí jednotlivých postav v rovině jejich etických hodnot, a kanibalismu coby metafory konzumní kultury, což je zjevné zejména u postav Garreta Jacoba Hobbse, upřednostňujícího soběstačnost a udržitelnost, a Hannibala, pro nějž je plýtvání součástí jeho nadřazenosti a okázalé spotřeby. Zde spatřuji jasné upozornění, že vnější sebeprezentace postavy, zahrnující kulturní kompetenci a konzumaci, může ovlivnit vnímání společností, což se v Hannibalově případě ukáže být pro jeho okolí zrádné.

Závěrem této analýzy je shledání, že se koncepty nízké a vysoké kultury v obecném pojetí v seriálu objevují, ale kvůli jejich kombinaci a prolínání je není možné jasně rozlišit, a bližší klasifikace záleží na specifickém teoretickém přístupu, který zvolíme. Potvrzuje se mi tak předpoklad o přílišném zjednodušení v rámci takového dělení na základě několika kritérií, odkrývá se rovněž i společenský přesah, zatížený konotacemi zvýhodňujícími věci související s vyšší společenskou třídou. Navzdory svým omezením mi teorie o nízké a vysoké kultuře umožnila při analýze *Hannibala* odkrýt mnohé významy. Spatřuji zde snahu seriálu vyjádřit, že spojení s nízkou a vysokou kulturou ovlivňuje, jak věci vnímáme, přitom však může být zavádějící, například právě u postavy Hannibala Lectera, a proto je vhodné si uvědomit zautomatizované předpoklady.

Seznam použitých pramenů a literatury

Literatura

1. 12 of the Most Terrifying Paintings Ever Created. In: *Artgallery.co.uk* [online]. [cit. 3.5.2021]. Dostupné z: <https://artgallery.co.uk/blog/post/2014/11/13/12-of-the-most-terrifying-paintings-ever-created>
2. ABBOTT, Stacey. Not Just Another Serialy Killer Show: *Hannibal*, Complexity, and the Televisual Palimpsest. *Quarterly Review of Film and Video*. 2018, roč. 35, č. 6, s. 552-567. ISSN 1543-5326.
3. ABBOTT, Stacey. Serial Killers: Masters of Televisual Mise-en-scène. In: *cstone.net* [online]. 27. 1. 2014 [cit. 6. 1. 2021]. Dostupné z: <https://cstone.net/serial-killers-masters-of-televisual-mise-en-scene-by-stacey-abbott/>
4. ACUNA, Kirsten. „There Is A Simple Reason No One Is Watching NBC’s Excellent ‚Hannibal‘. *Business Insider* [online]. 17. 7. 2014. Dostupné z: <https://www.businessinsider.com/why-no-one-is-watching-hannibal-2014-7>
5. ADORNO, Theodor W. Televize jako ideologie. *Divadlo*. 1965, roč. 17, č. 5, s. 61-68. ISSN nedostupné.
6. ADORNO, Theodor W., HORKHEIMER, Max. *Dialektika osvícenství*. Praha: Oikoymenh, 2009. ISBN 978-80-7298-267-7.
7. ANG, Ien. *Divákem Dallasu: Soap opera a melodramatická imaginace*. Praha: Akropolis, 2019. ISBN 978-8074702266.
8. ARISTOTELES. *Poetika*. Praha: GRYP, 1929. ISBN 80-85829-010.
9. ARNOLD, Matthew. *Culture and Anarchy*. London: Smith, Elder & Company, 1896. ISBN nedostupné.
10. ARROW, Kenneth J. a Partha S. Dasgupta. Conspicuous Consumption, Inconspicuous Leisure. *The Economic Journal*. 2009, roč. 119, č. 541, s. 497-516. ISSN 1468-0297.

11. BALANZATEGUI, Jessica. The Quality Crime Drama in the TVIV Era: *Hannibal*, *True Detective*, and Surrealism. *Quarterly Review of Film and Video* 2018, roč. 35, č.6, s. 657-679. ISSN 1543-5326.
12. BISZTRAY, George. The Controversy Over Value Neutrality In Sociology and Literature. *Comparative Literature Studies*. 1987, roč. 24, č. 1, s. 40-57. ISSN 0010-4132. Dostupné z: https://www.jstor.org/stable/40246655?read-now=1&seq=3#page_scan_tab_contents
13. BENDOVIÁ, Helena. Doslov – Pierre Bourdieu a otázka vkusu. In: BENDOVIÁ, Helena a Matěj STRNAD (ed). *Společenské vědy a audiovizie*. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2014. ISBN 978-80-733-346-3.
14. BOURDIEU, Pierre. *La Distinction: Critique Sociale du Judgement*. Paris: Les Editions de Minuit, 1979. ISBN 978-2707302755.
15. BOURDIEU, Pierre. *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*. London: Routledge, 1986. ISBN 978-0415567886.
16. BOURDIEU, Pierre. What Makes a Social Class? On The Theoretical and Practical Existence of Groups. *Berkley Journal of Sociology*. 1987, roč. 32, č. 1, s. 1-17. ISSN 0067-5830.
17. BRINKER, Felix. NBC's *Hannibal* and the Politics of Audience Engagement. In: DÄWES, Birgit, Alexandra GANSER a Nicole POPPENHAGEN (ed). *Transgressive Television: Politics and Crime in 21st-Century American TV Series*. Heidelberg: Universitätsverlag Winter, 2015, s. 303-328. ISBN 978-3825365448.
18. BROOKS, Wyck. *America's Coming of Age*. New York: B. W. Heusch, 1915. ISBN nedostupné.
19. CAMERON, Rondo. The Industrial Revolution: A Misnomer. *The History Teacher*. 1982, roč. 15, č. 3, s. 377-378. ISSN 0018-2745.
20. CARROLL, Alexandra. „We're Just Alike“: Will Graham, Hannibal Lecter, and the Monstrous-Human. *Studies in Popular Culture*. 2015, roč. 38., č. 1, s. 41-63. ISSN 2042-8227.
21. CARROLL, Noël. The Nature of Horror. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. 1987, roč. 46, č. 1, s. 52-53. ISSN 1540-6245.
22. CASULLI, Florence. Macabre short stories by Edgar Allan Poe and Roald Dahl. In: *academia.edu* [online]. 15.6.2016 [cit. 2.1.2021]. s. 267. Dostupné z:

https://www.academia.edu/33136135/Macabre_short_stories_by_E_ALLAN_PO_E_and_ROALD_DAHLE

23. DICKIE, George. *The Art Circle*. New York: Haven, 1984. ISBN 978-0930586294.
24. DIMAGGIO, Paul a Michael USEEM. Social Class and Arts Consumption: The Origins and Consequences of Class Differences in Exposure to the Arts in America. *Theory and Society*. 1978, roč. 5, č. 2, s. 141-161. ISSN 0304-2421.
25. ECO, Umberto. *Skeptikové a těšitelé*. Praha: Svoboda, 1995. ISBN 80-205-0472-9.
26. EDGELL, Stephen. Veblen's Theory of Conspicuous Consumption After 100 Years. *History of Economic Ideas*. 1999, roč. 7, č. 3, s. 99-125. ISSN 1724-8792.
27. ELLIOTT, Jacquelin. This is my Becoming: Transformation, Hybridity, and the Monstrous in NBC's Hannibal. *University of Toronto Quarterly*. 2018, roč. 87, č. 1, s. 249-265. ISSN 1712-5278.
28. FEATHERSTONE, Mike. *Consumer Culture and Postmodernism*. London: SAGE Publications Ltd, 2007, s. 14. ISBN 978-1-4129-1013-2.
29. FEIKUSOVÁ, Klára. Hannibal Lecter: Symbol rozpadu civilizace. *25fps* [online]. 18. 10. 2017 [cit. 20. 2. 2021]. Dostupné z: <http://25fps.cz/2017/hannibal-lecter/>
30. FEIKUSOVÁ, Klára. O princích bez princezen a pohádkách bez happyendu. *25fps* [online]. 18. 3. 2016 [cit. 5. 1. 2021]. Dostupné z: <http://25fps.cz/2016/hannibal-o-princich-bez-princezen/>
31. FEIKUSOVÁ, Klára. *Revize teorie vizuální slasti Laury Mulvey v seriálu Hannibal a analýza jejích možností z feministického hlediska*. Olomouc, 2017. Bakalářská práce. Univerzita Palackého v Olomouci. Filozofická fakulta. Katedra divadelních a filmových studií.
32. FINN, Kavita Mudan a EJ NIELSEN. *Becoming: Genre, Queerness, and Transformation in NBC's Hannibal*. Syracuse: Syracuse University Press, 2019. ISBN 978-0815636366.

33. FISHER, John A. *High art versus low art*. In: GAUT, Berys, LOPES, Dominic (ed). *The Routledge Companion to Aesthetics*. London: Routledge. ISBN 978-1136697142.
34. FISKE, John. *Understanding Popular Culture*. London: Routledge, 2010. ISBN 9780203837177.
35. FUCHS, Michael. Cooking with Hannibal: Food, liminality and monstrosity in Hannibal. *European Journal of American Culture*. 2015, roč. 34, č. 2, s. 97-112. ISSN 1758-9118. Dostupné z: <https://www.ingentaconnect.com/content/intellect/ejac/2015/00000034/00000002/art00002>
36. FUCHS, Michael, PHILLIPS Michael. „It’s Only Cannibalism if we’re Equals“: Consuming the Lesser in Hannibal. *Quarterly Review of Film and Video*. 2018, roč. 35, č. 6, s. 614-629. ISSN 1543-5326.
37. GANS, Herbert J. *Popular culture and high culture: an analysis and evaluation of taste*. New York: Basic Books, 1999. ISBN 978-0-465-02609-8.
38. GARCÍA, Alberto N. *Hannibal and the Paradox of Disgust*. *Continuum*. 2019, roč. 33, č. 5, s. 554-564. ISSN 1030-4312.
39. GOETHE, Johan Wolfgang von. *Faust: Eine Tragödie erster Teil*. Tübingen: J. G. Cotta’sche Buchhandlung, 1808. ISBN nedostupné.
40. GOETHE, Johan Wolfgang von. *Faust: Eine Tragödie zweiter Teil*. Stuttgart: Cotta, 1832. ISBN nedostupné.
41. GROUCHNIKOV, Kirill. Production Design of ”Hannibal“ – Interview with Matthew Davies. In: *pushingpixels.org* [online]. 13.5.2016 [cit. 6.1.2021]. Dostupné z: <https://www.pushing-pixels.org/2016/05/13/production-design-of-hannibal-interview-with-matthew-davies.html>
42. HANNIBALLECTERMD. Hannnotations Masterpost. *Tumblr.com* [online]. 28. 11. 2014 [cit. 8. 1. 2019]. Dostupné z: <https://www.hanniballectermd.com/post/103839964003/hannotations-masterpost>
43. HARRIS, Thomas. *Hannibal*. New York: Delacorte Press, 1999. ISBN 0-385-33 487-7.
44. HARRIS, Thomas. *Hannibal Rising*. New York: Delacorte Press, 2006. ISBN 0-385-33941-0.

45. HARRIS, Thomas. *Red Dragon*. New York: Dell Publishing and G. P. Putnam's Sons, 1981. ISBN 0-399-12442-X.
46. HARRIS, Thomas. *The Silence of the Lambs*. New York: St. Martin's Press, 1988. ISBN 0-312-02282-4.
47. HILLS, Matt. *Triumph of a Time Lord: Regenerating Doctor Who in the Twenty-first Century*. London: I. B. Tauris, 2010. ISBN 978-1848850323.
48. HIRSCH, Fred. *Social Limits to Growth*. London: Taylor & Francis, 2005. ISBN 0-415-11958-8.
49. HUNCHMAN, Kallie. Stolen Spirits: The Appropriation of the Windigo Spirits in Horror Literature. *Digital Literature Review*. 2020, roč. 7, č. 1, s. 101-112. ISSN nedostupné.
50. CHATALBASH, Tom. Hannibal Showrunner Feels Season 1 Compromised His Vision Of The Show. In: *Screenrant.com* [online]. 27.1.2014 [cit. 6.1.2021]. Dostupné z: <https://screenrant.com/hannibal-season-1-bryan-fuller-vision-compromised-nbc/>
51. JANDOUREK, Jan. *Čítanka sociologických klasiků*. Praha: Grada, 2010. ISBN 978-80-247-2934-3.
52. JUNG, Alex E. Welcome to the Most Avant-Garde Season of *Hannibal* Yet. In: *Vulture.com* [online]. 5. 6. 2015 [cit. 16. 1. 2021]. Dostupné z: <https://www.vulture.com/2015/06/hannibal-most-avant-garde-season-yet.html>
53. KANT, Immanuel. *Kritika soudnosti*. Praha: Oikoymenh, 2015. ISBN 978-80-7298-500-5.
54. KLOCK, Geoff. *Aestheticism, Evil, Homosexuality and Hannibal: If Oscar Wilde Ate People*. Lanham: Lexington Books, 2017. ISBN 978-1498548489.
55. KRAWCZYK-ŁASKARZEWSKA, Anna. „See My Heart“: Art and Alchemical Reasoning, or Character Transformation in Bryan Fuller's *Hannibal*. *Open Cultural Studies*. 2017, roč. 1, č. 1, s. 304-318. ISSN 2451-3474.
56. KRÄHMER, Daniel. Advertising and Conspicuous Consumption. *Journal of Institutional and Theoretical Economics*. 2006, roč. 162, č. 4, s. 661-682. ISSN 1614-0559.
57. LAMONT, Michelle a Anette LAREAU. Cultural Capital: Allusions, Gaps, Glissandos in Recent Theoretical Developments. *Sociological Theory*. 1988, roč. 6, č. 2, s. 153-168. ISSN 0735-2751.

58. LARSON, Jared. Hannibal: Season 1 Available for Free to Amazon Prime Members. In: *ign.com* [online]. 29. 1. 2014 [cit. 8. 2. 2021]. Dostupné z: <https://www.ign.com/articles/2014/01/29/hannibal-season-1-available-for-free-to-amazon-prime-members>
59. LATER, Naja. Quality Television (TV) Eats Itself: The Tv-Auteur and the Promoted Fanboy. *Quarterly Review of Film and Video*. 2018, roč. 35, č.6, s. 531-551. ISBN 1050-9208.
60. LEOVÁ, Monika. *The Making of Modern Villain: A Comparison of Hannibal Lecter with Models in Older English Literature*. Olomouc, 2015. Univerzita Palackého v Olomouci. Filozofická fakulta. Katedra anglistiky a amerikanistiky.
61. LEVINE, Lawrence W. *Highbrow/Lowbrow – The Emergence of Cultural Hierarchy in America*. Cambridge: Harvard University Press, 1988. ISBN 0-674-39077-6.
62. LOMAX, Tara. Cannibalizing Montage: Slicing, Dicing and Splicing in Bryan Fuller's *Hannibal*. *Quarterly Review of Film and Video*. 2018, roč. 35, č.6, s. 644 656. ISSN 1050-9208.
63. LOTZ, Amanda. *The Television Will be Revolutionized*. New York: New York University Press, 2014. ISBN 978-0814752326.
64. LYNCH, Andrew. Tossed Salads and Scrambled Brains: Frasier, Hannibal and Good Taste in Quality Television (TV). *Quarterly Review of Film and Video*. 2018, roč. 35, č.6, s. 630-643. ISBN 1050-9208.
65. MACDONALD, *Masscult and Midcult: Essays Against the American Grain*. New York: New York Review Books, 2011. ISBN 978-1590174470.
66. MCCABE, Janet a Kim AKASS. *Quality TV: Contemporary American Television and Beyond*. New York: I. B. Tauris, 2007. ISBN 978-1-84511-511-4.
67. MCLAN, Jesse. *The Art and Making of Hannibal: The Television Series*. London: Titan Books, 2015. ISBN 978-1783295753.
68. MISKA, Brad. [TV] "Hannibal" Is Actually a *Very* Dark Comedy. In: *bloodydisgusting.com* [online]. 24.4.2014 [cit. 5.1.2021]. Dostupné z: <https://bloody-disgusting.com/news/3290674/tv-hannibal-actually-dark-comedy/>

69. MOORE, Kasey. 'Hannibal' Scheduled to Leave Netflix UK in September 2020. In: *whats-on-netflix.com* [online]. 6. 9. 2020 [cit. 8. 2. 2021]. Dostupné z: <https://www.whats-on-netflix.com/leaving-soon/hannibal-scheduled-to-leave-netflix-uk-in-september-2020/>
70. MÜLLER, Martin. Hodiny vaření pro starší a otrlé. *25fps* [online]. 24. 8. 2013 [cit. 10. 2. 2019]. Dostupné z: <http://25fps.cz/2013/hannibal/>
71. NDALIANIS, Angela. Hannibal: A Disturbing Feast for the Senses. *Journal of Visual Culture*. 2015, roč. 14, č. 3, s. 279-284. ISSN 1741-2994. Dostupné z: <http://journals.sagepub.com/doi/abs/10.1177/1470412915607928>
72. PAULÍČEK, Miroslav. *Nikdo se neodvážil říci, že je to nudné: sociologie vysokého a nízkého umění*. Praha: Sociologické nakladatelství (SLON), 2012. ISBN 978-80-7419-097-1.
73. PETERSON, Richard a Albert SIMKUS. How Musical Tastes Mark Occupational Status Groups. In: LAMONT, Michelle a Marcel FOURNIER. *Cultivating Differences: Symbolic Boundaries and the Making of Inequality*. Chicago: University of Chicago, 1992. ISBN 978-0226468143.
74. PETERSON, Richard A. a Roger M. KERN. Changing Highbrow Taste: From Snob to Omnivore. *American Sociological Review*. 1996, roč. 61, č. 5, s. 905. ISSN 0003-1224.
75. PETERSON, Richard. A. Understanding audience segmentation: From elite and mass to omnivore and univore. *Poetics*. 1992, č. 21, roč. 4., s. 243-258. ISSN 0304-422X.
76. PIERSE, Kristi Michelle. „*Everyone Has Thought about Killing Someone – One Way or Another*“: *Cannibalism and the Question of Morality in Bryan Fuller's Hannibal*. Fayetteville, 2016. University of Arkansas.
77. PIÑEIRO-OTERO, Teresa. Intentions and Intersections of Classical Music in Bryan Fuller's *Hannibal* (NBC). *Atalante*. 2016, roč. 14, č. 21, s. 177-189. ISSN 2340-6992.
78. POSPIZSYL, Tomáš. Clement Greenberg – Avantgarda a kýč. *Labyrinth Revue*. 2000, roč. 8, č. 7-8, s. 68-74. ISSN 1210-6887.
79. REUSER, Lorianne. Go with the Flow: Will Graham and Liminality in Bryan Fuller's *Hannibal*. In: MOODY, Kyle A. a Nicholas A. Yanes. *Hannibal for*

Dinner: Essays on America's Favorite Cannibal on Television. Jefferson: McFarland & Company, 2021. ISBN 978-1-4766-6642-6.

80. RUBIN, Joan Shelley. *The Making of Middlebrow Culture*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 1992. ISBN 978-0807843547.
81. SAMANCIOĞLU, Eren. *A Likeable Cannibal: Why the Audience Likes Such a Villainous Character as Hannibal in Bryan Fuller's TV Show*. Istanbul, 2017. Bahçeşehir University. The Graduate School of Social Sciences, Film and Television.
82. SAMKOVÁ, Karolína. *Charming Sociopaths: From Iago to Dr. Hannibal Lecter*. Zlín, 2018. Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně. Fakulta humanitních studií. Ústav moderních jazyků a literatur.
83. SCANNEL, Tim, COGHILL, Sheila, BAILEY Katherine a Sharon M. COLLINS. Facets: Occult Literature: Creative and Involving or Macabre and Satanic?. *The English Journal*. 1987, roč. 76, č. 2, s. 22-25. ISSN 0013-8274.
84. SEGAL, Eric J. Norman Rockwell and the Fashioning of American Masculinity. *The Art Bulletin*. 1996, roč. 78, č. 4, s. 633-646. ISSN 0004-3079.
85. SHARF, Zack. ‚Hannibal‘: Bryan Fuller Explains the One Murder Too Bloody And Disgusting For Broadcast Television. *Indiewire* [online]. 13. 10. 2017 [cit. 8. 1. 2019]. Dostupné z: <https://www.indiewire.com/2017/10/hannibal-bryan-fuller-murder-cut-scene-graphic-1201887137/>
86. SHOHAM, Shlomo Giora, Paul KNEPPER a Martin KETT. *International Handbook of Criminology*. Boca Raton: Taylor & Francis Group, 2010. ISBN 978-1-4200-8552-5.
87. SCHMIDT, Lisa. Television: Horror's 'original' home. *Horror Studies*. 2013, roč. 4, č. 2, s. 160. ISSN 2040-3243.
88. SCHWEGLER-CASTAÑER, Astrid. The Art of Tasting Corpses: the Conceptual Metaphor of Consumption in *Hannibal*. *Continuum*. 2018, roč. 32, č.5, s. 611-628. ISSN 1469-3666.
89. SONTAG, Susan. Notes On Camp. *Partisan Review*. 1964, roč. 31, č. 4, s. 515-530. ISSN 0031-2525.
90. STADEL, Luke. Cable, Pornography, and the Reinvention of Television, 1982-1989. *Cinema Journal*. 2014, roč. 53, č. 3, s. 52-75. ISSN 2158-8724.

91. STOREY, John. *Cultural Theory and Popular Culture*. 4. vyd. Gosport: Ashford Colour Press, 2006. ISBN 978-0-13-197068-7.
92. SYMONS, Michael. Simmel's Gastonomic Sociology: And Overlooked Essay. *Food and Foodways*. 1994, roč. 5, č. 4, s. 333-351. ISSN 0740-9710.
93. ŠAFR, Jiří. *Životní styl a sociální třídy: vytváření symbolické kulturní hranice diferenciací vkusu a spotřeby*. Edice Sociologické disertace. Praha: Sociologický ústav AV ČR, 2008. ISBN 978-80-7330-154-5.
94. ŠUSTROVÁ, Blanka. *Adapting the Cannibal: The Gothic Essence of Hannibal Lecter*. Brno, 2016. Masarykova Univerzita. Filozofická fakulta. Department of English and American studies.
95. SZUMSKYJ, Benjamin. *Dissecting Hannibal Lecter: Essays on the Novels of Thomas Harris*. Jefferson: McFarland, 2008. ISBN 978-0786432752.
96. TĚŠÍNSKÝ, Ondřej. Kultovní seriál pro labužníky: Hannibal! Už brzy! In: coolmagazin.iprima.cz [online]. 6. 6. 2014 [cit. 8. 2. 2021]. Dostupné z: <https://coolmagazin.iprima.cz/hannibal/kultovni-serial-pro-labuzniky-hannibal-uz-brzy>
97. VAN EIJCK, Koen. Richard A. Peterson and the Culture of Consumption. *Poetics*. 2000, roč. 28 č. 2, s. 207-224. ISSN 0304-422X.
98. VEBER, Václav. *Dějiny sjednocené Evropy: od antických počátků do současnosti*. Praha: Nakladatelství Lidové Noviny, 2004, s. 622. ISBN 978-8071066637.
99. VEBLEN, Thorstein. *The Thoery of the Leisure Class: An Economic Study of Institutions*. New York: The Macmillan Company, 1899. ISBN nedostupné.
100. VOTAW, Melanie. Exclusive Interview: Hannibal Creator Bryan Fuller on Dream Sequences, David Lynch, and FBI Consultants. In: *reellifewithjane.com* [online]. 8. 4. 2013 [cit. 16. 1. 2021]. Dostupné z: <https://www.reellifewithjane.com/2013/04/exclusive-interview-hannibal-creator-bryan-fuller-on-dream-sequences-david-lynch-fbi-consultants/>
101. WEINTRAUB, Steve. Bryan Fuller Talks HANNIBAL Season 3, Trying to Get David Bowie on the Show, Network Support, and More at the Saturn Awards. In: *Collider.com* [online]. 28. 6. 2014 [cit. 16. 1. 2021]. Dostupné z: <https://collider.com/hannibal-season-3-david-bowie-bryan-fuller-interview/>

102. WESTFALL, Joseph (ed). *Hannibal Lecter and Philosophy: the Heart of the Matter*. Chicago: Open Court, 2016. ISBN 978-0-8126-9913-5.
103. WIDDEMER, Margaret. *Message and Middlebrow*. *The Saturday Review of Literature*. 1933, roč. 9, č. 31, s. 433-434. ISSN 0036-4983.
104. WILENSKY, Harold L. Mass Society and Mass Culture: Interdependence or Independence? *American Sociological Review*. 1964, roč. 29, č. 2, s. 173-197. ISSN 0003-1224.
105. WOODS, Tim. *Beginning Postmodernism*. Manchester: Manchester University Press, 1999. ISBN 0-7190-5210-6.
106. ZAHŘÁDKA, Pavel. *Vysoké versus populární umění*. Olomouc: Periplum, 2009. ISBN 978-80-86624-48-8.
107. ZOLER SEITZ, Matt. *Hannibal Redefined How We Tell Stories on Television*. In: *vulture.com* [online]. 31. 8. 2015 [cit. 8. 1. 2021]. Dostupné z: <https://www.vulture.com/2015/08/hannibal-redefined-how-we-tell-stories-on-tv.html>

Prameny

1. *Červený drak [Red Dragon]* [film]. Režie Brett RATNER. USA, 2002.
2. *Červený drak/Lovec lidí [Manhunter]* [film]. Režie Michael MANN. USA, 1986.
3. *Dallas* [televizní seriál]. Tvůrce: David JACOBS. USA: CBS, 1978-1991. 357 epizod.
4. *Hannibal* [film]. Režie Ridley SCOTT. USA, 2001.
5. *Hannibal* [televizní seriál]. Tvůrce: Bryan FULLER. USA: NBC, 2013-2015. 39 epizod.
6. *Hannibal – Zrození [Hannibal Rising]* [film]. Režie Peter WEBBER. USA, 2007.

7. *Kriminálka Las Vegas* [*CSI: Crime Scene Investigation*] [televizní seriál].
Tvůrce: Anthony E. ZUICKER. USA: CBS, 2000-2015. 337 epizod.
8. *Mlčení jehňátek* [*Silence of the Lambs*] [film]. Režie Jonathan DEMME.
USA, 1991.
9. *Osvícení* [*The Shining*] [film]. Režie Stanley KUBRICK. USA, 1980.
10. *Pán času* [*Dr. Who*] [televizní seriál]. Tvůrce: Sydney NEWMAN, C. E.
WEBBER, a Donald WILSON. UK: BBC, 1963-1989, 2005-. 862 epizod
11. *Temný případ* [*True Detective*] [televizní seriál]. Tvůrce: Nic PIZZOLATO.
USA: HBO, 2014-2019. 24 epizod.

Seznam obrázků



Obrázek 1 *Hannibal* s01e01



Obrázek 2 *Hannibal* s01e01



Obrázek 3 *Hannibal* s01e01



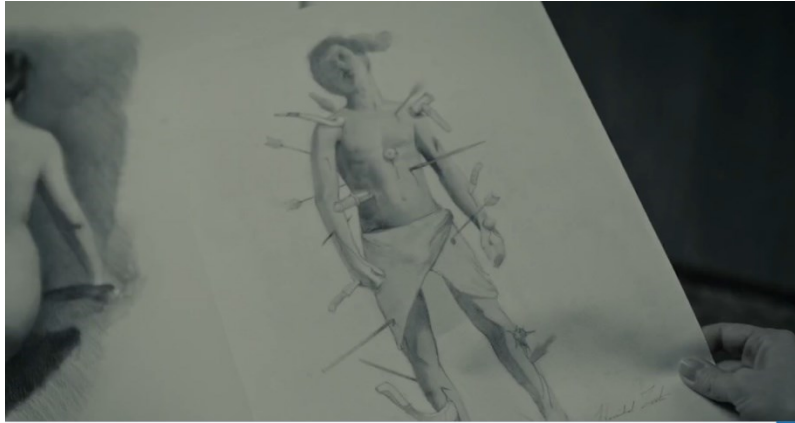
Obrázek 4 *Hannibal* s01e01



Obrázek 5 *Hannibal* s01e02



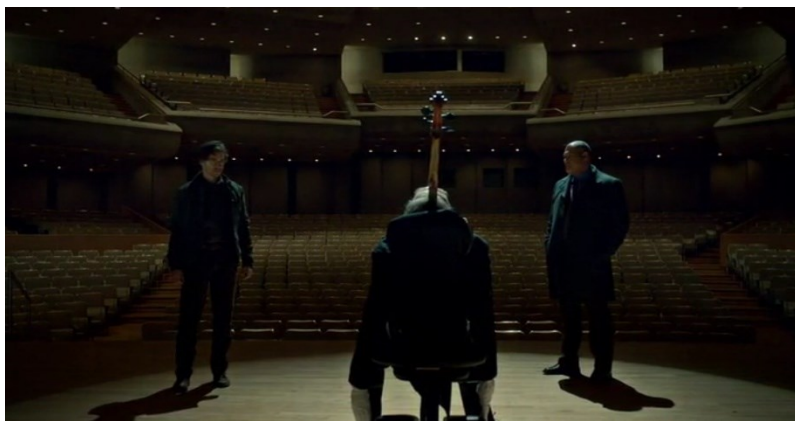
Obrázek 6 *Hannibal* s01e02



Obrázek 7 *Hannibal* s01e06



Obrázek 8 *Hannibal* s01e06



Obrázek 9 *Hannibal* s01e08



Obrázek 10 *Hannibal* s01e09



Obrázek 11 *Hannibal* s02e02



Obrázek 12 *Hannibal* s02e02



Obrázek 13 *Hannibal* s02e05



Obrázek 14 *Hannibal* s02e06



Obrázek 15 *Hannibal* s03e04



Obrázek 16 *Hannibal* s03e04



Obrázek 17 *Hannibal* s03e10



Obrázek 18 *Hannibal* s03e13

NÁZEV:

Pojetí nízke a vysoké kultury v seriálu *Hannibal*

AUTOR:

Bc. Barbora Hermanová

KATEDRA:

Katedra divadelních a filmových studií

VEDOUcí PRÁCE:

Mgr. et Mgr. Jana Jedličková, Ph.D.

ABSTRAKT:

Tato magisterská práce si klade za cíl popsat, jak se zachází s koncepty nízke a vysoké kultury v seriálu *Hannibal* (2013-2015). V teoretické části práce bude provedeno základní definování těchto konceptů, upozornění na fakt, že jde o konstrukty, a vyhodnocení literatury související s tématem. Analytická část se bude následně zabývat popsáním výskytu nízke a vysoké kultury v seriálu, rozlišením prvků spadajících do jednotlivých kategorií, a vyhodnocením, do které kategorie spadá seriál samotný, s ohledem na jeho žánr, příslušnost ke quality tv, i formu televizního seriálu. Dále bude věnována pozornost tomu, zda a jak napomáhají koncepty nízke a vysoké kultury při charakterizaci postav, a jestli je seriál samotný zpochybňuje jako umělý konstrukt. V potaz vezmu rovněž množství intertextuálních odkazů obsáhlých v seriálu, ať už jde o odkazy na jiné filmy, nebo klasické umění, a také výraznou stylizaci, ale i násilnost seriálu.

KLÍČOVÁ SLOVA:

Vysoká kultura, nízka kultura, *Hannibal*

TITLE:

The Conception of Low and High Culture in the TV Series *Hannibal*

AUTHOR:

Bc. Barbora Hermanová

DEPARTMENT:

The Department of Theatre and Film Studies

SUPERVISOR:

Mgr. et Mgr. Jana Jedličková, Ph.D.

ABSTRACT:

This Master's thesis sets out to describe the treatment of the concepts of low and high culture in the tv series *Hannibal* (2013-2015). The theoretical part of the thesis will contain a basic definition of these two concepts, while pointing out their artificially constructed nature, and also a summary of the literature on the topic. The analytical part will then describe the occurrence of the low and high culture in the series, set apart the elements belonging to either category, and evaluate which category the series itself falls into, considering its genre, quality tv status, and its form of a tv series. Furthermore, attention will be paid to if and how do the concepts of low and high culture help with characterisation, and whether the series itself points out that the concepts are only a construct. I will take into consideration the amount of intertextual links in the show, be it links to other films or classical works of art, as well as the high stylization and violence of the series.

KEYWORDS:

High culture, low culture, *Hannibal*