

Univerzita Palackého v Olomouci
Filozofická fakulta

Bakalářská práce

**Revize teorie vizuální slasti Laury Mulvey
v seriálu *Hannibal* a analýza jejích
možností z feministického hlediska**

Klára Feikusová

Katedra divadelních a filmových studií

Vedoucí práce: Mgr. et Mgr. Jana Jedličková, Ph.D.
Studijní program: Teorie a dějiny dramatických umění

Olomouc 2017

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci na téma *Revize teorie vizuální slasti Laury Mulvey v seriálu Hannibal a analýza jejích možností z feministického hlediska* vypracovala samostatně za použití v práci uvedených pramenů a literatury. Dále prohlašuji, že tato bakalářská práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

Datum

.....

podpis

Poděkování

Ráda bych poděkovala Mgr. et Mgr. Janě Jedličkové, Ph.D. za odborné vedení práce, za veškerý čas a cenné rady, které mi věnovala. Dále bych chtěla poděkovat Mgr. Monice Bartošové za inspirativní podněty k této práci. Děkuji Barboře Kapláňkové za její podporu. A v neposlední řadě děkuji Mgr. Alexandře Petákové za její pomoc se stylistickou podobou práce.

Obsah

Úvod.....	5
Kritika literatury.....	9
Metodologie.....	13
1 Revize konceptu vizuální slasti.....	15
1.1 Koncept vizuální slasti.....	15
1.2 Reprezentace mužského těla.....	19
1.2.1 Mužské tělo jako spektákl.....	21
1.2.2 Mužské tělo jako objekt.....	22
1.2.3 Pohled mezi muži.....	26
2 Aplikace konceptu vizuální slasti na seriál Hannibal.....	29
2.1 Reprezentace Willa Grahama.....	31
2.2 Reprezentace Hannibala Lectera.....	36
2.3 Reprezentace vztahu Grahama a Lectera.....	40
2.4 Důsledky aplikace vizuální slasti v seriálu <i>Hannibal</i>	48
Závěr.....	51
Seznam použitých zdrojů.....	56
Prameny.....	56
Filmy.....	56
Seriály.....	56
Literatura.....	57
Elektronické zdroje.....	59
Obrazová příloha.....	61

Úvod

Cílem této práce je revize konceptu vizuální slasti, vytvořeného Laurou Mulvey¹ a popsaného poprvé v její esejí *Vizuální slast a narativní film*,² a to na konkrétním příkladu amerického televizního seriálu *Hannibal* (2013 – 2015).³ Tento příklad je pro moji práci určující, neboť idea jejího tématu vyplynula právě během sledování daného seriálu. *Hannibal* je v médiích zmiňován především pro svou ambivalenci postav, estetizaci násilí a pečlivě konstruovanou mizanscénu, která detailně pracuje s kompozicí, symboly a vizuálními metaforami.⁴ Mimo jiné je vyzdvihován pro absenci misogynie a sexualizace násilí na ženách.⁵ V minulosti jsem se zabývala reprezentací ženských postav v tomto seriálu v článku pro webový magazín.⁶ Při své rešerši jsem vycházela také z fanouškovských analýz z různých blogů a sociálních sítí.⁷ Zaujalo mne, jak často autoři a autorky těchto textů zmiňovali reprezentaci dvou hlavních mužských postav Hannibala Lectera a Willa Grahama, kterou vnímali jako sexualizovanou či erotizovanou. Přimělo mě to zabývat se blíže zobrazením mužských postav daného díla. Překvapilo mne, kolik podnětů seriál pro tento druh analýzy nabízí. Uvědomila jsem si, že se k analýze Lectera a Grahama hodí koncept vizuální slasti Laury Mulvey, který zde nabízí užitečné interpretační nástroje. Aplikace konceptu vizuální slasti na *Hannibala* je podnětná především tím, že ho do jisté míry potvrzuje (tím, že slouží k interpretaci seriálu) a zároveň dekonstruuje (jde o pohled muže na muže a ne muže na ženu, navíc jde o dva heterosexuální muže). Takový druh reprezentace se mi zdál inovativní. Rozhodla jsem se mu tedy věnovat důkladnější pozornost, také proto, že v době, kdy jsem onen článek psala, existovaly jen dvě sezóny seriálu. Jelikož zde na ženské postavy koncept vizuální slasti není (nebo je jen zcela výjimečně) aplikován, což je samo o sobě pozoruhodné, nebudu se jim v této práci věnovat.

¹ Jména žen cizího původu jsem se rozhodla ponechat v původní podobě.

² MULVEY, Laura. *Vizuální slast a narativní film*. Iluminace 5, 1993, č. 3. s. 116-131.

³ *Hannibal*. Tvůrce: Bryan Fuller. USA: NBC, 2013-2015. 39 ep.

⁴ Tyto aspekty jsou často vyzdvihovány v analytických i publicistických textech, jak je patrné na těchto příkladech: MÜLLER, Martin. *Hodiny vaření pro starší a otrlé*. 25Fps [Online]. 2013-08-24 [Citace z 2017-03-23]. Dostupné z: <http://25fps.cz/2013/hannibal/>; SEITZ, Matt Zoller. *Hannibal Redefined How We Tell Stories on Television*. Vulture [Online]. 2015-08-31 [Citace z 2017-03-23]. Dostupné z:

<http://www.vulture.com/2015/08/hannibal-redefined-how-we-tell-stories-on-tv.html>; CAIN, Sian. *Hannibal: farewell to the best bloody show on TV*. The Guardian [Online]. 2015-08-27 [Citace z 2017-03-23]. Dostupné z: <https://www.theguardian.com/tv-and-radio/2015/aug/27/hannibal-finale-bryan-fuller-best-show-on-tv>

⁵ DOYLE, Sady. *Hannibal's Feminist Take on Horror*. In These Times [Online]. 2014-03-11 [Citace z 2017-03-23]. Dostupné z: http://inthesetimes.com/article/16398/hannibal_feminist_horror; GOSTOMSKI, Amanda. *Why Hannibal Has a Huge Female Fanbase*. The Artifice [Online]. 2013-06-13 [Citace z 2017-03-23]. Dostupné z: <https://the-artifice.com/why-hannibal-has-a-huge-female-fanbase/>

⁶ FEIKUSOVÁ, Klára. *Mlčení děvčátek: Přístup k ženským postavám a reverze male gaze v seriálu Hannibal*. In 25fps [Online]. 2015-01-18 [Citace z 2017-03-23]. Dostupné z: <http://25fps.cz/2015/hannibal-mlceni-devcatek/>

⁷ Jde například o následující články: TENEBRICA. *Hannibal and the Subversion of the Male Gaze*. The Fan Meta Reader [Online]. 2014-09-04 [Citace z 2017-03-15]. Dostupné z: <https://thefanmetareader.wordpress.com/2014/09/04/hannibal-lecter-and-the-subversion-of-the-male-gaze-by-tenebrica/> a GODISNARCISSUS. *What Hannibal Can Teach Us About Abuse*. Radioactive Subtext [Online]. 2013-06-21 [Citace z 2017-03-15]. Dostupné z: <http://radioactivesubtext.wordpress.com/2013/06/21/what-hannibal-can-teach-us-about-abuse/#more-356>

Přístup k ženským postavám v *Hannibalovi* je nicméně fascinující a zasloužil by si vlastní práci. V rámci této práce se budu ale věnovat výhradně mužským postavám, a to dvěma hlavním postavám, Lecterovi a Grahamovi, na nichž je užití vizuální slasti nejpatrnější. Nabízí tedy nejvíce podnětů k analýze.

Než se dostanu k samotné analýze seriálu, je třeba revidovat esej *Vizuální slast a narativní film* Laury Mulvey. Přeci jen jde o teorii z roku 1975, a ačkoli nemusí být nutně překonána, musí být přehodnocena. Učinila tak již řada teoretiků a teoretiček,⁸ včetně samotné Mulvey. Jelikož je text považován za jeden z nezávadnějších⁹ ve feministické filmové teorii, není překvapující, že z něj doteď hojně vychází nejen akademici, ale také kritici. Z toho důvodu je nemožné dopátrat se všech textů, které na Mulvey reagovaly. To ani není mým záměrem. Mým cílem je použít k revizi vybrané texty, jež pro mne budou užitečné pro analyzování seriálu *Hannibal*. Jistě je potřeba revidovat detailně celou Mulveyinu teorii. Vzhledem k cíli mé práce a jejímu omezenému rozsahu (jedná se ostatně pouze o bakalářskou práci), nebude zde k takové revizi dostatečný prostor. Zaměřím se na revizi aspektů, které souvisí s mou analýzou *Hannibala* a těch částí Mulveyina textu, které považuji za nedostatečné. Jde především o reprezentaci mužských postav. Mulvey nepřipouští aplikaci vizuální slasti na mužské postavy či jejich herce. Podle ní mužská postava nemůže „nést tíhu sexuálního zpředmětnění“.¹⁰ Množství teoretiků a teoretiček na toto reagovalo¹¹ a Mulvey pro toto odmítnutí sexuální objektifikace mužů kritizují. Tato kritika patří k častým výtkám vůči textu Mulvey.¹² Toto úzké vymezení revize má také sloužit jako mantinely pro tuto práci.

Je třeba ale zhodnotit, jak o mocenských pozicích mluví vybraní teoretici¹³ a tyto pozice definovat. Nechci zároveň tvrdit, že by vizuální slast nevyprávěla o patriarchálním uspořádání společnosti. Naopak se domnívám, že původní teze Mulvey ohledně ideologie vizuální slasti platí, ale ne bezvýhradně. To však rozeberu v následujících kapitolách

⁸ Např. Miriam Hansen ve svém článku *Pleasure, Ambivalence, Identification: Valentino and Female Spectatorship*, David N. Rodowick v *The Difficulty of Difference*, E. Ann Kaplan v *Is the Gaze Male?*, Jackie Stacey v *Desperately Seeking Difference a The Image of Women in Film* Nöela Carrola.

⁹ „Žádný jiný článek v kánonu feministické filmové teorie neměl tak široký dopad jako Mulveyina klíčová esej *Vizuální slast a narativní film*. [...] Mulvey posunula debatu o diváctví dále než jiní kritici – včetně Metzeho a Belloura – zabývající se touto oblastí v dané době tím, že se vydala do úplně nového a feministického směru.“ McCABE, Janet. *Feminist Film Studies: Writing the Woman Into Cinema*. New York: A Wallflower Book Press, 2004. s. 29.

¹⁰ MULVEY, Laura. *Vizuální slast a narativní film*. *Illuminace* 5, 1993, č. 3. s. 124.

¹¹ Např. Noël Carroll, Steve Nealy, Miriam Hansen, Gaylyn Studlar a David N. Rodowick.

¹² „Soustředěním se na ženské tělo coby hlavní předmět zájmu filmové reprezentace, i ty nejkritičtější a nejpromyšlenější diskuze ignorovaly problém maskulinity, která určuje celý systém. [...] Obecně řečeno, feministická filmová teorie postavená na analýze vizuální slasti Mulvey [...] bagatelizovala a brala jako samozřejmý vklad, který klasická hollywoodská kinematografie historicky vynaložila na reprezentaci muže. Zvláště když jeho postava na plátně zpochybňuje stabilitu a jednotu spojenou s „maskulinitou“ a ztvárněnou v diegezi pohledem herce.“ COHAN, Steven – HARK, Ina Rae. *Screening the male: Exploring the masculinities in Hollywood cinema*. London: Routledge, 1993. s. 1.

¹³ Jde především o Stevea Nealyho, E. Ann Kaplan, Inu Rae Hark, Adama Kneeho a Petera Lehmana.

zabývající se samotnou revizí.

Tato práce bude tedy dělena do dvou částí. První se bude zabývat konceptem vizuální slasti, kde bude v podkapitolách rozebrán ve vztahu k vizuální reprezentaci mužských postav. V druhé části práce bude koncept aplikován na samotný seriál *Hannibal*. Zaměřím se na analyzování reprezentace postav Lectera a Grahama. V první podkapitole druhé části se budu věnovat nejdříve Grahamovi. Další podkapitola se bude věnovat postavě Lectera. U obou postav budu rozebírat jejich vizuální a narativní reprezentaci, nakolik jsou zobrazováni jako objekt a subjekt. Budu je takto interpretovat skrz koncept vizuální slasti. Třetí podkapitola se bude věnovat reprezentaci vztahu Lectera a Grahama. Zakládá se na mocenských pozicích. Zde použiji Mulveyiny teze o sadismu a fetišismu. Budou klíčovými pro interpretaci zmíněného vztahu.

Tato práce představuje revizi určitého textu skrz analýzu postav. Analýzou vybraných postav chci revidovat ty pasáže *Vizuální slasti a narativního filmu*, které nebyly Mulvey dostatečně rozvedeny. Jde především o způsob vizuální a narativní reprezentace mužských postav. Řada teoretiků a teoretiček se snažila vyvrátit dogmatickou tezi Mulvey, že mužská postava nemůže být sexuálně objektivizována.¹⁴ Upozorňovali na herecké hvězdy, jejichž vzhled byl glorifikován (např. Rudolph Valentino nebo Sylvester Stallone), či na určité žánry jako je melodrama, kde bývají role prohozeny. Prohlásit ale, že mužská postava může unést sexuální zpředmětnění, protože existují tito herci a tyto žánry, a uzavřít tak otázku bez hlubší analýzy, jež by popsala rozdíly ve vizuální reprezentaci mužských a ženských postav v takové pozici, by celou problematiku banalizovalo. Je třeba se ptát, jaký je formální rozdíl mezi mužským a ženským pohledem. Jsou mužské postavy zabírány kamerou stejným způsobem jako ty ženské, pokud bývají sexuálně objektivizovány? A pokud ano, jak tyto záběry působí? Je nutné pro mužskou postavu zaujmout feminní pozici, aby mohl být sexuálně zpředmětněn?¹⁵ Za pomoci těchto otázek budu revidovat samotný koncept a jeho aplikovatelnost na mužské postavy.

Primárními zdroji této práce jsou samotný seriál *Hannibal* a texty o vizuální slasti Laury Mulvey. Jmenovitě jde o *Vizuální slast a narativní film* a *Afterthoughts on „Visual Pleasure“: Inspired by Duel in the Sun*. Dále vycházím z textů zabývajících se vizuální slastí. Mezi autory a autorky těchto textů patří Noël Carroll, E. Ann Kaplan, Steve Neale, Ina Rae Hark a další. O těchto textech pojednávám v následující kapitole. Samozřejmě také budu

¹⁴ O jaké teoretiky a teoretičky se jedná, je následně důkladněji pojednáno v kapitole *Kritika literatury*.

¹⁵ Teoretici jako Miriam Hansen a Steve Neale poukazují na fakt, že pokud muži zaujímají pozici erotického objektu, jsou zároveň často vizuálně feminizováni. Je tedy třeba uvážit, nakolik spolu sexuální zpředmětnění a feminizace souvisí. To rozeberu v následujících kapitolách, věnovaných revizi vizuální slasti.

čerpat z akademických esejí věnovaných *Hannibalovi*,¹⁶ které jsou pro mé téma relevantní. Budu také vycházet z publicistických textů internetových magazínů, které se zabývají *Hannibalem*. Podstatné pro mě také budou fanouškovské texty z internetových blogů a sociálních sítí.¹⁷ Za sekundární zdroje považuji knihy věnující se hororu, jež mi pomohou analyzovat postavu Hannibala Lectera. Jedná se o *The Philosophy of Horror: Or Paradoxes of the Heart*¹⁸ Noela Carrola a *Phallic Panic: Film, Horror and the Primal Uncanny*¹⁹ Barbary Creed. Dále jde o knihu o televizní estetice, *Quality TV: American Contemporary Television and Beyond*.²⁰

¹⁶ BAILEY, Shanice. *Representation and Spectatorship in NBC's Hannibal*. The WST Feminist [Online]. 2014-05-10 [Citace z 2017-04-04]. Dostupné z: <http://wstfem.blogspot.cz/2014/05/representation-and-spectatorship-in.html>; CASEY, Jeff. *Queer Cannibals and Deviant Detectives: Subversion and Homosocial Desire in NBC's Hannibal*. Quarterly Review of Film and Video. Volume 32, 2015. s. 550-567.

¹⁷ Jde především o stránku The Fan Meta Reader a Radioactive Subtext.

¹⁸ CARROLL, Noël. *The Philosophy of Horror: Or Paradoxes of the Heart*. London: Routledge, 1990.

¹⁹ CREED, Barbara. *Phallic Panic: Film, Horror and the Primal Uncanny*. Carlton: Melbourne University Press, 2005.

²⁰ AKASS, Kim - MCCABE, Janet (ed.). *Quality TV: Contemporary American Television and Beyond*. London, New York: I.B. Tauris & Co Ltd, 2007.

Kritika literatury

Předmětem této práce je revize konceptu vizuální slasti popsaného Laurou Mulvey, jenž bude následně aplikován na seriál *Hannibal*. Je tedy jasné, že její texty, které jsou na toto téma zaměřeny, budou pro tuto práci nejpodstatnější. Jmenovitě jde o *Vizuální slast a narativní film*²¹ a *Afterthoughts on "Visual Pleasure and Narrative Cinema" inspired by Duel in the Sun*.²²

Vizuální slast a narativní film představuje základ feministické filmové teorie, stejně jako tvoří základ řady textů, které se této teorii věnují. To také znamená, že těchto textů je nesmírné množství. Když pominu texty, jež tuto teorii pouze využívají, ale nekritizují, stále zbývá řada textů věnovaných vizuální slasti, a to jen v rámci anglického jazyka. Pro svou analýzu si tedy vybírám ty texty, které jsou relevantní pro mé téma. Přesněji řečeno ty, které se zabývají zobrazením mužských postav a herců.

E. Ann Kaplan ve své eseji *Is the gaze male?*²³ analyzuje, jak jsou muži zobrazení coby objekty zájmu, nakolik naplňují onu femininní roli a nakolik se jí vymykají. Kaplan argumentuje, že divačka si do jisté míry může přisvojit pohled, ale pořád se nachází v systému patriarchálního jazyka, v jehož rámci nemůže toužit. Její text pro mě bude užitečný především pro analýzu ženského pohledu a objektivizace mužského těla.

Kapitola *The Image of Women in Film* z *Theorizing the Movie Image*²⁴ od Noëla Carrolla se z velké části zabývá Mulvey. Autor k teorii přistupuje velmi kriticky a vystihuje, které její části zasluhují revizi jak z odborného, tak historického hlediska. Vyjadřuje se k volnému užití psychoanalýzy Mulvey, které by podle něj zasloužilo odborné přezkoumání, správně však poznamenává, že musí jít o někoho, kdo je odborníkem z oblasti psychologie. Kritizuje také fakt, že Mulvey svou teorii aplikuje na veškerou tradiční hollywoodskou kinematografii, ačkoli je podle něj nemožné, aby jakákoli teorie působila tak univerzálně. Také se vyjadřuje k binárnímu rozčlenění rolí na pasivní (ženy) a aktivní (muže), přičemž udává řadu příkladů, které tyto premisy vyvrací. Například zmiňuje hrdinky komedií *Leopardí žena* (v hlavní roli Katherine Hepburn) a *Jeho dívka pátek* (v hlavní roli Rosalind Russell), které se podle něj „nezastaví na tak dlouho, aby dovolily ten druh vizuální slasti, o

²¹ MULVEY, Laura. *Vizuální slast a narativní film*. Iluminace 5, 1993, č. 3. s. 116-131.

²² MULVEY, Laura. *Visual and Other Pleasures*. New York: Palgrave, 1989. s. 29-38.

²³ KAPLAN, E. Ann. *Women and Film: Both Sides of the Camera*. London, New York: Taylor & Francis Routledge. 1988. s. 23-35.

²⁴ CARROLL, Noël. *Theorizing the Moving Image*. Melbourne: Cambridge University Press, 1996. s. 260-274.

němž Mulvey tvrdí, že je základem ženské reprezentace v hollywoodské kinematografii“.²⁵ Komentuje také reprezentaci mužů (postav i herců), kde jmenuje množství příkladů²⁶ napříč historií, které vyvrací myšlenku Mulvey, že „mužská postava [nemůže] nést tíhu sexuálního zpředmětnění“.²⁷ Ačkoli jsou jeho poznámky podnětné, zasloužily by si větší prostor. Nestačí uvést jen jména herců a neanalyzovat, jak přesně jsou vizuálně zobrazováni. Samotná reprezentace mužských postav a herců je otázka, která by si zasloužila víc než jen část kapitoly. Souhlasím s tím, že existují příklady hereckých hvězd, které jsou často spojovány s vizuální slastí.²⁸ Přesto se domnívám, že způsob jejího zobrazení se alespoň částečně liší od ženského. K tomu se ovšem dostanu později, při revizi teorie Mulvey na základě textů jiných teoretiků a teoretiček, včetně Carrola.

Článek Stevea Neala *Masculinity and Spectacle: Reflections on Men and Mainstream Cinema*²⁹ se zcela soustředí na reprezentaci mužských postav a herců. Užitečný je pro moji práci především tím, že popisuje, jak jsou muži reprezentováni pomocí termínů Mulvey, a snaží se popsat, jak rozdílná tato reprezentace je oproti reprezentaci žen. Oproti jiným teoretikům (jako např. Carroll) se neomezuje na popsání scén, kdy je mužská postava vystavena pro pohled, ale důkladně analyzuje funkci těchto scén v kontextu daných filmů a to, nakolik jde o erotické zpředmětnění a nakolik o „všemohoucí mužský narcisismus“.³⁰ Neale se ve své esejí také zabývá otázkou identifikace (v souvislosti s narcismem) a pohledu muže na muže, což jsou pro mne nosná témata. Neale také analyzuje způsob, jak je mužské tělo spojeno s násilím (poukazuje na zobrazování mučených a umírajících mužských postav). To pro mne bude důležité téma, neboť násilí je v *Hannibalovi* velmi prominentní a často je spojeno i s vizuální slastí. Neale zároveň poukazuje, ačkoli velmi krátce, na feminizaci mužských postav, pokud jsou zabírány objektivizujícím způsobem. Feminizaci a objektivizaci podobně spojuje ve své práci i Hansen. Jde o jednu z výzkumných otázek, které si zaslouží více prostoru. V budoucích kapitolách se jí budu věnovat.

Mezi další publikace zabývající se maskulinitou patří sborník esejí editovaný

²⁵ CARROLL, Noël. *Theorizing the Moving Image*. Melbourne: Cambridge University Press, 1996. s. 265.

²⁶ Carroll zmiňuje erotické zpředmětnění mužského těla v souvislosti se jmény jako Sylvester Stallone, Arnold Schwarzenegger, Charles Heston, Kirk Douglas nebo Yul Brynner. Také jmenuje herce, u nichž byla vizuální slast prezentována skrz jejich pohlednou tvář spíše než jejich tělo – John Gilbert, Henry Fonda, Gary Cooper, Montgomery Cliff, Marlon Brando a další.

CARROLL, Noël. *Theorizing the Moving Image*. Melbourne: Cambridge University Press, 1996. s. 265.

²⁷ MULVEY, Laura. *Vizuální slast a narativní film*. *Illuminace* 5, 1993, č. 3. s. 124.

²⁸ Např. Rudolph Valentino, Sessue Hayakawa, Henry Fonda, Gary Cooper, James Dean, Rock Hudson, Kirk Douglas, Steve McQueen.

²⁹ NEALE, Steve. *Masculinity and Spectacle: Reflections on Men and Mainstream Cinema*. In KAPLAN, E. Ann (ed.). *Feminism & Film*. New York, Oxford: Oxford University Press, 2000. s. 253-264.

³⁰ Neale rozvádí Mulveyinu tezi, že mužský hrdina představuje dokonalejší já mužského diváka. Jde o projev narcisistických fantazií. Neale analyzuje, jakým způsobem je mužské tělo vystaveno pro pohled a co je tím sděleno divákovi. NEALE, Steve. *Masculinity and Spectacle: Reflections on Men and Mainstream Cinema*. In KAPLAN, E. Ann (ed.). *Feminism & Film*. New York, Oxford: Oxford University Press, 2000. s. 253-264.

Stevenem Cohanem a Inou Rae Hark *Screening the Male: Exploring masculinities in Hollywood cinema*.³¹ Zaměření na reprezentaci mužských postav v Hollywoodu bude relevantní především pro kapitoly této práce věnované samotné revizi konceptu vizuální slasti. Konvence filmového vyprávění (zvláště pokud jde o klasický Hollywood) se značně liší od toho televizního, pro analýzu *Hannibala* však budou užitečné poznatky autorů a autorek ohledně vizuální reprezentace mužských postav. Především jde o texty *Animals or Romans?* Iny Rae Hark,³² *The Dialectic of Female Power and Male Hysteria in Play Misty For Me* od Adama Kneeho³³ a *Don't Blame This On the Girl* Petera Lehmana.³⁴

Okrajově se také budu zabývat při analýze postavy Hannibala Lectera jeho zobrazením coby monstra. V této analýze budu vycházet z teorií popsaných v *The Philosophy of Horror: Or Paradoxes of the Heart*³⁵ Noëla Carrolla a *Phallic Panic: Film, Horror and the Primal Uncanny*³⁶ od Barbary Creed. Carroll a Creed nabízí deskripci monster, která může být užitečná pro jejich interpretaci. Jelikož ale moje práce není na hororový žánr zaměřená, pouze využiji poznatků Carrolla a Creed k interpretování ambivalentní povahy postavy Lectera. Obě knihy se věnují nadpřirozeným monstrům, což Lecter není, nicméně nachází se v nich poznámky ohledně ambivalence definování monster představovaných lidskými bytostmi. Tyto poznámky budou užitečné pro analýzu Lectera a jeho reprezentace.

V kontextu české literatury dochází především k aplikaci teorie Mulvey při analýze (nejen) audiovizuálních děl. Vzhledem k malému množství literatury zabývající se přímo feministickou filmovou teorií, v podstatě jediná relevantní publikace je *Pandořina skříňka aneb Co feministky provedly filmu*³⁷ Petry Hanákové. Jak sama autorka píše v úvodu, jde především o snahu vytvořit přehledná skripta k uvedení do dané problematiky. Hanáková věnuje členitou kapitolu eseji Mulvey, kterou detailně rozebírá a reflektuje vlastní i cizí kritické poznámky. Představuje především možnosti a zdroje, kam se ubírat dále, pokud by čtenář měl o dané téma zájem, nenabízí však žádný inovativní přístup k textům Mulvey. Zmiňuji tuto knihu především kvůli zohlednění českého prostředí, nebudu z ní ale vycházet.

³¹ COHAN, Steven - HARK, Ina Rae. *Screening the Male: Exploring masculinities in Hollywood cinema*. London: Routledge, 1993.

³² HARK, Ina Rae. *Animals or Romans*. In COHAN, Steven - HARK, Ina Rae (ed.). *Screening the Male: Exploring masculinities in Hollywood cinema*. London: Routledge, 1993. s. 151-172.

³³ KNEE, Adam. *The Dialectic of Female Power and Male Hysteria in Play Misty For Me*. In COHAN, Steven - HARK, Ina Rae (ed.). *Screening the Male: Exploring masculinities in Hollywood cinema*. London: Routledge, 1993. s. 87-102.

³⁴ LEHMAN, Peter. *Don't Blame This on the Girl: Female Rape-Revenge Films*. In COHAN, Steven - HARK, Ina Rae (ed.). *Screening the Male: Exploring masculinities in Hollywood cinema*. London: Routledge, 1993. s. 103-177.

³⁵ CARROLL, Noël. *The Philosophy of Horror: Or Paradoxes of the Heart*. London: Routledge, 1990.

³⁶ CREED, Barbara. *Phallic Panic: Film, Horror and the Primal Uncanny*. Melbourne University Press, 2005.

³⁷ HANÁKOVÁ, Petra. *Pandořina skříňka aneb Co feministky provedly filmu*. Academia, Praha, 2007.

Co se týče reflexe *Hannibala* v českém akademickém prostředí, existují dvě diplomové práce,³⁸ které se seriálem detailněji zabývají. *Adapting the Cannibal: The Gothic Essence of Hannibal Lecter*³⁹ Blanky Šustrové se především zabývá adaptačními procesy a aspekty gotického žánru v *Hannibalovi*, aplikovanými na titulní postavu. Práce vychází především z literárně-vědných teorií. Druhou diplomovou práci představuje text Kateřiny Dobiášové *Záporní hrdinové, televizní seriál a etická kritika umění*.⁴⁰ Autorka se zde věnuje analýze postav Hannibala Lectera (*Hannibal*) a Waltera Whitea (*Perníkový táta*) z hlediska konstrukce morálky postav. Dále je *Hannibal* zmíněn v práci *LGBT zastoupení v amerických a britských seriálech*⁴¹ Hany Kotonské, která zmiňuje romantický vztah Willa Grahama a Hannibala Lectera, detailněji se však seriálu ani postavám nevěnuje. Vzhledem k relativní novosti seriálu není překvapivé, že dosud nebyl v českém prostředí příliš reflektován. Nicméně pravidelnost, s jakou se začíná v akademických pracích objevovat, naznačuje narůstající zájem o analýzu tohoto seriálu. Z toho důvodu je také zmiňuji, aby bylo jasné, že jde o téma, které v českém prostředí nebylo ještě příliš prozkoumáno, ale nabízí množství aspektů k analýze. Výše jmenované diplomové práce nebudou sloužit jako podklad pro mou analýzu.

³⁸ Dohledatelné na thesis.cz; pokud existují další práce věnované *Hannibalovi*, nejsou dostupné ke stažení.

³⁹ ŠUSTROVÁ, Blanka. *Adapting the Cannibal: The Gothic Essence of Hannibal Lecter*. Bakalářská diplomová práce. Masarykova univerzita. Brno, 2015.

⁴⁰ DOBIÁŠOVÁ, Kateřina. *Záporní hrdinové, televizní seriál a etická kritika umění*. Bakalářská diplomová práce. Masarykova univerzita. Brno, 2017.

⁴¹ KOTONSKÁ, Hana. *LGBT zastoupení v amerických a britských seriálech*. Bakalářská diplomová práce. Univerzita Palackého v Olomouci. Olomouc, 2016.

Metodologie

Tato práce si klade za cíl revizi konceptu vizuální slasti Laury Mulvey na příkladu seriálu *Hannibal*. Revize bude provedena skrz analýzu vybraných postav tohoto seriálu. Analyzováním vizuální a narativní reprezentace postav Lectera a Grahama chci dokázat, že vizuální slast může být dekonstruována způsobem, který odhaluje mocenské vztahy mezi postavami a zároveň může být subverzivní v rámci patriarchální ideologie. Analýza postav se bude zakládat na textech věnujících se reprezentaci maskulinity, které také vychází z Mulveyiných textů. Takový způsob analýzy bude užitečný v dokázání, nakolik jsou Mulveyiny teze a teze jejích následovníků validní. Revize skrz jedno určité dílo nemá ani nemůže dokazovat univerzálnost jejího výsledku, může však ukázat určitý směr, kterým by se teorie v budoucnu mohla ubírat. Jelikož se Mulveyina teorie zaobírá lidskou postavou, je analýza postavy logický přístup. Domnívám, že tento přístup může být ideálním pro revizi Mulveyina konceptu. *Vizuální slast a narativní film* vychází z psychoanalýzy, opírá se o poznatky Sigmunda Freuda a Jacquese Lacana a svou formou odkazuje na Louise Althussera. Zásadní část textu, dokazující patriarchální ideologii filmového aparátu, se zabývá analýzou postav ve filmech Alfreda Hitchcocka a Josefa von Sternberga. Většina teoretiků a teoretiček, kteří revidují teorii Mulvey, si taktéž vybírá konkrétní herce a herečky či filmy, na nichž svou revizi dokazuje. Hansen tak činí na příkladu Valentina,⁴² Gaylyn Studlar znovu analyzuje povahu pohledu ve Sternbergových filmech,⁴³ Ina Rae Hark se v eseji *Animals or Romans?* zaměřuje na *Spartaka*.⁴⁴ Analýza konkrétního díla či práce určitého režiséra nebo herce sice nemusí vypovídat nic o celkovém stavu kinematografie, může však poukázat na zajímavé fenomény, které jsou nekonvenční a mají potenciál dekonstruovat heteronormativní⁴⁵ a patriarchální ideologii (nejen hollywoodské) kinematografie.

Stejný potenciál má právě také *Hannibal*, který vizuální slast užívá, ale značně ambivalentním způsobem. Představuje tedy ideální příklad pro revizi tohoto konceptu. Vizuální slast využiji k analýze vybraných postav tak, abych dokázala, jak je na ně uplatněná a v čem je a není konvenční. K postavám Lectera a Grahama nepřistupuji jako k postavám, kterým je a priori dána pozice subjektu vzhledem k jejich genderu, tak jak by tomu mělo být podle Mulveyiny radikální teorie. Přistupuji k nim jako k subjektům a objektům zároveň,

⁴² HANSEN, Miriam. Pleasure, Ambivalence, Identification: Valentino and Female Spectatorship. In KAPLAN, E. Ann (ed.). *Feminism & Film*. New York, Oxford: Oxford University Press, 2000. s. 226-252.

⁴³ STUDLAR, Gaylyn. Masochism and the Perverse Pleasures of the Cinema. In KAPLAN, E. Ann (ed.). *Feminism & Film*. New York, Oxford: Oxford University Press, 2000. p. 203-225.

⁴⁴ HARK, Ina Rae. Animals or Romans. In COHAN, Steven & HARK, Ina Rae (ed.). *Screening the Male: Exploring masculinities in Hollywood cinema*. London: Routledge, 1993. s. 151-172.

⁴⁵ Heteronormativitu vnímám jako ideologický přístup, který preferuje heterosexuální a genderovou binaritu coby ideální model pro společnost.

postavám, které jsou jak obrazy, tak doručiteli pohledu, abych použila termínů Mulvey. Tímto způsobem budu moci analyzovat, jak se na tuto dvojrole projevuje v reprezentaci těchto postav a nakolik je vyvážená. Již jsem poznamenala, že ženské postavy v *Hannibalovi* nejsou zobrazovány jako objekty, tudíž by a priori dělení na muže-subjekty a ženy-objekty ani nefungovalo. Domnívám se, že však nelze ani jednoznačně určit, že by Lecter nebo Graham představovali pouze subjekt nebo objekt. O to podnětější analýza těchto postav bude.

Při analýze vztahu mezi Lecterem a Grahamem budu užívat poznatků teoretiků a teoretiček zmíněných výše ohledně mocenských vztahů, včetně komentářů ohledně sadismu, fetišismu a masochismu. Vztah těchto dvou postav je jasně mocenský, což je dáno také žánry tohoto seriálu. K těm patří horor, krimi a thriller, které často stojí na pronásledování a moci, tudíž je otázka pohledu a kontroly skrz něj zásadní. Vztah těchto postav je různorodý, velmi často spoluzávislý. Zahrnuje profesní úroveň (kolegové ve vyšetřování zločinu, vztah terapeut a pacient), ale také přátelskou a romantickou a samozřejmě vztah pátrajícího vyšetřovatele a hledaného zločince, tedy nepřátelskou. Romantická povaha jejich vztahu je značně komplikovaná. Jde o explicitně vyjádřenou romantickou lásku mezi dvěma heterosexuálními muži, jež není fyzicky naplněná.⁴⁶ Je queer ve svém vymezení se vůči heteronormativitě, ale nejde o homosexuální lásku nebo vztah. Jelikož tyto dvě postavy, ani jejich okolí ve fikčním světě, problematiku sexuální orientace neřeší, ani já nepovažuji za nutné ji analyzovat. Jde čistě o dvě postavy, které k sobě chovají romantickou lásku,⁴⁷ gender ani sexuální orientace není podstatná. Z toho důvodu se chci vyhnout aplikaci queer teorií. Nicméně se nevyhnu otázkám homoerotického podtextu a homosexuální represe, jež ostatně často teoretici a teoretičky zabývající se maskulinitou a vizuální slastí zmiňují, a to především v kapitole o revizi vizuální slasti. Domnívám se také, že ačkoli není vztah Lectera a Grahama sexuální (nedochází mezi nimi k pohlavnímu styku), jejich vizuální reprezentace je značně erotizovaná a implicitní. Fyzično je zde ostatně velmi důležité, již z hlediska kanibalismu a fyzického násilí, k němuž v seriálu dochází. Ve své analýze se tedy budu také věnovat způsobu, jak jsou prezentovány interakce těchto postav, často ve spojitosti s násilím. Ačkoli v *Hannibalovi* nedochází k erotizaci násilí (zvláště u žen) jako takové, domnívám se, že určité scény násilí mezi Lecterem a Grahamem (případně páchané jinými postavami na nich či jimi na jiných postavách ve vybraných případech) jsou eroticky implicitní. To detailně rozeberu v druhé kapitole.

⁴⁶ Takový přístup ke vztahu dvou hlavních postav *Hannibala* potvrdil také tvůrce seriálu Bryan Fuller. HALTERMAN, Jim. *Bryan Fuller Breaks Down Homoerotic Charge of "Hannibal"*. NewNowNext [Online]. 2014-04-22 [Citace z 2017-04-05]. Dostupné z: <http://www.newnownext.com/bryan-fuller-breaks-down-the-homoerotic-charge-of-hannibal/04/2014/>

⁴⁷ To je explicitně řečeno také v dialogích. Will Graham: „Je do mě Hannibal zamilovaný?“ Bedelia Du Maurier: „Jestli po vás denně hladoví? A jestli jej nasytí pouhý pohled na vás? Ano. Ale toužíte po něm?“ (s03e12)

1 Revize konceptu vizuální slasti

Podle Mulvey vizuální slast ukazuje patriarchální ideologii filmu. Mulveyin text je radikální ve svých závěrech, protože byl psán coby feministický manifest.⁴⁸ Binární rozdělení mužských a ženských postav na objekty a subjekty je třeba revidovat. Stavět muže do aktivní role a ženy do pasivní je konvenční, jak v tradičním hollywoodském filmu, tak pozdější filmové a televizní tvorbě. Kupříkladu některé žánry jsou směřovány na mužské publikum (akční filmy, thrillery, horory, buddy movies apod.), nehledě na skutečnou podobu publika. V takových filmech budou tedy spíše jako hlavní hrdinové uváděni muži a ženy budou představovat objekt zájmu. V melodramatech je tomu zase naopak. A některé žánry, například komedie (konkrétně třeba screwball komedie) často užívají reverzi rolí coby humorný prvek vyprávění. Říci tedy o filmu celoplošně, že role mužů a žen striktně dělí, by nebylo pravdivé. Z kvantitativních studií však lze vyvodit, že častěji bývají představiteli hlavních rolí muži a že ženy bývají více sexualizovány.⁴⁹ Když budou prezentovány jako romantický protějšek hlavních hrdinů, bude pravděpodobně užít mužský pohled erotizující ženu coby objekt zájmu. Taková binární sktruktura filmu, aby přišla o svůj sexistický podtext, musí být narušena. Buď je třeba zbavit film mužského pohledu, nebo mužský pohled sexismu. Pokud by se mužský pohled (nehledě na genderově vymezený slovník) omezil na konotování mocenských vztahů, nehledě na pohlaví příjemce a doručitele pohledu, byl by svým způsobem dekonstruován, i kdyby si zachoval voyeuristický náboj.

1.1 Koncept vizuální slasti

„*Film nabízí mnoho různých slastí,*“ píše na začátku části II. *Vizuální slasti a narativního filmu* Laura Mulvey.⁵⁰ Vizuální slast kinematografie je především vystavěna na voyeuristické pozici diváka. Ta vychází ze skopofilie, čili slasti z dívání se. Divák sedí ve víceméně plném či prázdném kinosále, který je temný a uzavřený, vytvářející tak dojem intimity. Ozářené projekční plátno nutně poutá jeho pozornost a on sleduje příběhy jiných lidí, byť fiktivních. Navíc tradiční hollywoodská kinematografie, která ustanovila konvence

⁴⁸ BACKMAN ROGERS, Anna, MULVEY, Laura, VAN DER OEVER, Annie. *Feminist film studies 40 years after 'Visual Pleasure and Narrative Cinema', a triologue.* NECSUS. European Journal of Media Studies. Amsterdam University Press. 2015.

⁴⁹ LAUZEN, Marta M. *Boxed In 2015-2016: Women On Screen and Behind the Scenes In Television.* Center For Study of Women in Television & Film, San Diego State University, září 2016.; CHOUEITI, Marc, PIEPER, Katherine, SMITH, Stacy L. *Gender Inequality in Popular Films: Examining On Screen Portrayals and Behind-the-Scenes Employment Patterns in Motion Pictures Released between 2007-2013.* USC Annenberg a Media, Diversity and Social Change Initiative, 2014.; GALL, Stephanie, CHOUEITI, Marc, SMITH, stacy L. *Gender Inequality in Popular Films: Examining On Screen Portrayals and Behind-the-Scenes Employment Patterns in Motion Pictures Released between 2007-2009.* Annenberg School for Communication & Journalism, University of Southern California. 2011.

⁵⁰ MULVEY, Laura. *Vizuální slast a narativní film.* Iluminace 5, 1993, č. 3. s. 120.

filmové řeči pro další generace, přizpůsobila audiovizuální styl co nejvíce lidskému vnímání, aby tím navodila dojem přítomnosti a pravděpodobnosti. „*Voyeuři pro svůj vtíravý pohled vyžadují nic netušící oběti,*“ argumentuje Carroll⁵¹ proti Mulveyině terminologii. Mulvey tento pojem v rámci filmového aparátu obhajuje již ve svém původním textu: „*Na první pohled se může zdát, že film je tomuto utajenému světu pokoutního pozorování nic netušící a nedobrovolné oběti velice vzdálený. Co je k vidění na filmovém plátně je přeci zjevně ukázáno. Ale převážná většina tradičního filmu, jakož i konvence, v rámci nichž se vědomě vyvíjel, zobrazuje hermeticky uzavřený svět, který se magicky rozvíjí, lhostejný k přítomnosti publika, v němž vyvolává pocit oddělení a na jehož voyeurskou představitivost vsází. [...]* Přestože se film skutečně ukazuje, předkládá se k vidění, vyvolávají podmínky při promítání a narativní konvence v divákovi iluzi, že pozoruje soukromý svět.“⁵² Carroll se tato tvrzení snaží vyvrátit tvrzeními, že film je vyráběn k tomu, aby byl viděn, a že herci si jsou své exhibicionistické pozice vědomi, stejně jako toto vědí diváci. Také se ohrazuje proti „soukromému světu“ filmu příklady historických spektaklů, které se týkají veřejných událostí (jako např. Den D), na nichž neshledává nic soukromého.⁵³ Film je jednoznačně předkládán jako produkt, jehož záměrem je být viděn, a mnoho filmů a scén nepůsobí jako náhled do soukromí někoho jiného. Zde bych ovšem chtěla argumentovat ve prospěch teze Mulvey. Většina filmů obsahuje scény, které ukazují to, co v běžném životě není určeno pohledu jiných lidí: sexuální scény, scény psychického vypětí, kdy hrdinové pláčou či jinak emotivně prožívají vlastní problémy, často v nějakém uzavřeném prostoru jako ložnice, kde jsou skryti před zraky jiných postav atd. V momentě, kdy se postava uzavírá před pohledem ostatních postav, pořád zůstává vystavena pohledu diváka. Často jsou to scény, které v divákovi vyvolávají neklid právě proto, že působí příliš soukromě a intimně; ať už jde o sexuální scénu mezi milenci, či truchlení nad úmrtím bližního. Jde o situace, v nichž by člověk v reálném životě odešel z místnosti či byl k odchodu vyzván. Přesto se v kinosále nikdo nezvedne a neodejde nebo neodvrátí zrak, když se postavy začnou svlékat nebo plakat. Naopak divák bude takové scény sledovat s jistým očekáváním. Nelze tedy vyvrátit, že do určité míry divák zaujímá voyeuristickou pozici a film zase pozici exhibicionistickou. Ostatně, herci si jsou přítomnosti kamery a potenciálního diváka vědomi, postavy však ve svém vlastním diegetickém světě nic netuší o tom, že jsou představením pro diváky (to také často narušuje postmodernismus se svými metanarativními tendencemi – příkladem zde může být *Truman Show* nebo *Chata v horách*). Vizuální slast kinematografie však není jen o voyeurismu. Vizuální slast je především o tom, jakým způsobem jsou film a jiné audiovizuální obsahy formovány, aby zaujaly diváka.

⁵¹ CARROLL, Noël. *Theorizing the Moving Image*. Melbourne: Cambridge University Press, 1996. s. 266.

⁵² MULVEY, Laura. *Vizuální slast a narativní film*. *Illuminace* 5, 1993, č. 3. s. 120-121.

⁵³ CARROLL, Noël. *Theorizing the Moving Image*. Melbourne: Cambridge University Press, 1996. s. 266.

V následujících odstavcích se budu především soustředit na Mulveyino pojetí vizuální slasti. Mulvey se ve své eseji věnuje hlavně antropocentrické povaze filmu. Lidské postavy poutají logicky pozornost diváka, který si k nim vytváří nějaký vztah. Podle Mulvey jsou zobrazené postavy subjekty (s kým se divák identifikuje) a objekty (koho sleduje, většinou skrz pohled subjektu). Subjekt Mulvey spojuje s Lacanovou fází zrcadla, kdy dítě rozpoznává sebe sama v zrcadle jako své lepší já.⁵⁴ Podle ní i divák v hlavní postavě (nejpravděpodobnější volbě) vidí své lepší já, to dokonalejší, které má výjimečné schopnosti či pěkný vzhled a dosáhne svých cílů, s nímž se identifikuje na základě vlastních narcistických tendencí. Objekty pak představují onen zájem voyeurů. Mulvey poměrně striktně přisuzuje role subjektů mužským postavám a role objektů ženským. Také tvrdí, že je film tímto způsobem určen mužskému divákovi. Pokud chce ženská divačka zaujmout aktivní diváckou pozici, musí „obléct mužský šat“.⁵⁵ Ačkoli je třeba okamžitě se ohradit proti takto binárně vymezené dělbě rolí, je potřeba vzít v úvahu kontext vzniku textu (šlo především o manifest odhalující patriarchální ideologii kinematografie) a fakt, že ačkoli toto dělení rozhodně není univerzální, je velmi časté. Různé studie dokazují, že převahu promluv mají mužské postavy, že muži zaujímají větší část ansámblu postav a že ženy bývají častěji zobrazovány obnažené či jinak sexualizované.⁵⁶ Tyto kvantitativní studie naznačují, že ačkoli Mulvey zaujímá radikální postoj,⁵⁷ vystihuje určitou opakující se tendenci (nejen) mainstreamového filmu. Mulvey odmítá možnost, že by mohla být mužská postava objektivizována. Muž určuje pohled, posouvá svými činy děj, a proto nemůže být objektem. „*Oslnivost mužské filmové hvězdy tedy nevychází z erotického zpředmětnění pro pohled, ale z úplnějšího, dokonalejšího a mocnějšího ideálního Já, zrozeného v původním okamžiku rozeznání sama sebe před zrcadlem.*“⁵⁸ Jinými slovy, prezentace mužské postavy na plátně je určena narcismem a ne voyeurismem. Mulvey dále rozvíjí, jak je žena, coby přijímatel pohledu, konstruována. Podle ní žena jakožto objekt neposouvá děj, pozastavuje ho. Erotické zpředmětnění jejího těla skrz detaily či zpomalené záběry rozbíjí renesanční prostor a narušuje linearitu děje. Někdy je vystavení ženského těla pro pohled odůvodněno v rámci

⁵⁴ LACAN, Jacques. *Imaginárno a symbolično: Imaginaire et symbolique*. Praha: Academia, 2016.

⁵⁵ MULVEY, Laura. *Visual and Other Pleasures*. New York: Palgrave, 1989. s. 33

⁵⁶ LAUZEN, Marta M. *Boxed In 2015- 2016: Women On Screen and Behind the Scenes In Television*. Center For Study of Women in Television & Film, San Diego State University, 2016; CHOUEITI, Marc, PIEPER, Katherine, SMITH, Stacy L. *Gender Inequality in Popular Films: Examining On Screen Portrayals and Behind-the-Scenes Employment Patterns in Motion Pictures Released between 2007-2013*. USC Annenberg a Media, Diversity and Social Change Initiative, 2014.; GALL, Stephanie, CHOUEITI, Marc, SMITH, Stacy L. *Gender Inequality in Popular Films: Examining On Screen Portrayals and Behind-the-Scenes Employment Patterns in Motion Pictures Released between 2007- 2009*. Annenberg School for Communication & Journalism, University of Southern California.

⁵⁷ Mulveyin postoj je radikální, protože nepřipouští jinou než binárně genderovou konstrukci narace, kde žena může být pouze objekt a muž subjekt, a odmítá možnost, že by byl také sexuálně zpředmětněn. Mulveyin postoj ovšem plyne z faktu, že esej psala jako feministický manifest, tudíž jeho radikálnost má směřovat k diskuzi.

⁵⁸ MULVEY, Laura. *Vizuální slast a narativní film*. *Iluminace* 5, 1993, č. 3. s. 125

diegeze – jde o tanečnici, zpěvačku aj. Muž skrz pohled (který se zároveň propojuje s pohledem diváka a s kamerou, která však na sebe neupozorňuje) ovládá ženu, vlastní ji – a skrz něj může postavu vlastnit nepřímo také divák. Žena navíc představuje zosobnění kastrálního komplexu, vyvolávající v muži nevědomky úzkost. Mužská postava se s tímto může vyrovnat dvěma způsoby – její demystifikací nebo potrestáním. V rámci filmové narace to pak znamená pro Mulvey dvojí rozvinutí mužského pohledu: demystifikaci skrz fetišizaci a potrestání skrz voyeurismus motivovaný sadismem. První způsob Mulvey popisuje na příkladu filmů von Sternberga a Dietrich, v nichž je Dietrich zbavena své „hrozby“ jejím dokonalým stylizováním coby objektu. Pro druhý způsob si Mulvey vybírá za příklad filmy Alfreda Hitchcocka. Především se soustředí na analyzování obsesivního chování Scottyho, které Judy zlomí a dokonale ji přizpůsobí jeho chtění. V každém případě je určující mužský pohled, který ovládá ženskou postavu a určuje jí roli objektu, předmětu touhy a vlastní úzkosti.

Narušení této patriarchální ideologie filmu jde podle Mulvey docílit skrz narušení filmových kódů vytvářejících iluzi stvořenou pro divákovu touhu. Je třeba narušit voyeuristicko-skopofilní pohled, jenž se podílí na vizuální slasti. Kamera musí upozornit na svoji pozici a tím narušit svou roli zástupce diváka (kamera je v tradiční kinematografii užita tak, aby simulovala divákův pohled a vyvolala dojem autenticity a přítomnosti). Divák tak přijde o zprostředkovatele erotizovaného objektu a tím mu bude zabráněno se distancovat od plátna a své pozice. Touto sebereflexí bude divák upozorněn na svoji skopofilní pozici a slast z dívání se bude narušena. Zásadní je tedy upozornit na pozici kamery a diváka, narušení vizuálních konvencí a tím i narušení vizuální slasti coby podívané zpovzdálí, vskutku voyeuristické ve své povaze.

Vizuální slast nemusí být jen antropocentrická. Mulvey se na ni soustředí, aby analyzovala patriarchální podtext filmu, nicméně není to jen lidská postava, která zprostředkovává vizuální slast. Mulvey zmiňuje v úvodu podívanou (anglicky *spectacle*). Jak už jsem psala, film je ve své povaze exhibicionistický (a jaký jiný by mohl být). Film, sám o sobě podívaná, často pracuje se scénami podívané: konfrontace typu přestřelky, honičky aut, sportovní zápasy, zpěv či tanec, aj. Očividně to často souvisí s žánrem: pistolnické souboje a bojové scény za jízdy na koních v otevřené krajině ve westernu, přestřelky v gangsterských filmech a thrillerech, taneční čísla v muzikálech a tak dále. Jde často o žánry, které mají rozsáhlé rozpočty (muzikály, historické filmy) či pracují s mnohovýznamností krajiny (westerny, dobrodružné filmy). Spektáklem bývají nazývány právě ty scény a filmy, které sází na excesivní, impozantní a velkolepý obraz. Podobně jako Mulvey popisuje, že ženská

postava pozastavuje děj, tak i spektakl narušuje plynoucí naraci: „*Velkolepé prvky, které působí čistě samoučelně, než aby zapadaly do filmu jako celku.*“⁵⁹ Navíc se vytváří opozice mezi rozvíjejícím se dějem, kdy divák chce vědět, co bude dál, a vizuálním spektáklem, který odpoutává jeho pozornost od děje a fixuje jeho pohled na obraz.⁶⁰ V tom je tedy pohled na ženskou postavu a spektakl podobný. Vizuální slast ale nesouvisí jen s tím, co je ukázáno, ale jak je to ukázáno. Panoramatické záběry, dlouhé záběry, velká hloubka ostrosti, zpomalené záběry a detailní záběry dovolují divákovi „*zastavit a zahledět se*“⁶¹ a také analyzovat mizanscénu. Taktéž prodlužují moment, který je divákovi dán, aby se kochal, užíval si onu slast z dívání se. Jiné prostředky zkrášlují zabírané herce či rekvizity. Například rozptýlené přesvícené světlo dopadající na tvář ženské postavy představuje tradiční způsob glamorizace herečky v klasických hollywoodských filmech (Marlene Dietrich je opět dobrým příkladem). Vizuální slast nemusí být jen epická a velkolepá, jako u spektaklu, ale také rafinovaná: např. užitím detailních záběrů. Detailní záběry právě často ve spojení s osvětlením přímo usměřují divákův pohled. Samozřejmě je zde také práce s mizanscénou, např. retro stylizace v nostalgických snímcích skrz dobové rekvizity (např. *The Hour*) nebo třeba práce s barvami (např. *Playtime*). Vizuální slast v podstatě představuje základ filmu: jde o snahu vyvolat v divákovu onu slast z dívání se, ať už jde o krajinu nebo člověka, zaujmout jej a upoutat jeho pohled k plátnu.

Zdá se také, že vizuální slast stojí v opozici k narativu. Narativ se rozvíjí, informuje, doplňuje divákovy znalosti ohledně diegetického světa. Narativ má rytmus a kontinuitu. Směřuje k vyvrcholení, kdy dojde k finálnímu konfliktu. Vizuální slast může děj doplnit o nějaké informace, ale pozastavuje jej, zpomaluje a odvrací od něj pozornost. Často stojí odděleně od narativu a je samoučelná. Vizuální slast může být velkolepá, kdy se děj rozmělní pod majestátností krajiny, nebo fetišistická, kdy omezí divákův pohled na konkrétní objekt a rozbije celistvý prostor.

1.2 Re prezentace mužského těla

Podle Mulvey mužská postava nesnese sexuální zpředmětnění a její glorifikace spočívá v narcismu, nikoli voyeurismu. Z jejich tezí lze vyvodit závěr, že mužské postavy představují subjekty a ženské postavy objekty, protože tradiční kinematografie počítá pouze s heterosexuálním mužským divákem. Kdyby docházelo k objektivizaci mužů, naznačovalo by to přijetí homosexuálního mužského diváka, jak píše Steve Nealy.⁶² Možná je ale také

⁵⁹ KING, Geoff. *Spectacular Narratives*. London, New York: I.B.Tauris & Co Ltd, 2009. s. 3.

⁶⁰ Tamtéž, s. 4.

⁶¹ Tamtéž, s. 4.

⁶² NEALE, Steve. *Masculinity and Spectacle: Reflections on Men and Mainstream Cinema*. In KAPLAN, E.

třeba se ptát, jestli patriarchální ideologie filmu nevyžaduje také narcismus ženského diváka. Vyžadování narcismu u diváků obou genderů by znamenalo, že na ně film uvaluje heteronormativní očekávání. Proto jsou muži zobrazeni jako subjekty – aktivní – a ženy coby objekty – pasivní. Takové zdůvodnění je pravděpodobnější, než že by se s ženským divákem nepočítalo vůbec. Není vždy nutné, aby se divák identifikoval pouze s hlavními protagonisty, otázkou však je, nakolik musí postava, v níž divák vidí svůj odraz, vyžadovat vlastní subjektivitu. Heteronormativní ideologie požaduje nejen pasivitu žen, ale zdůrazňuje jejich fyzický vzhled. Od žen je vyžadováno, aby o sebe dbaly, aby vypadaly líbivě, a také se od nich očekává, že budou chtít být krásné. V tom případě by narcismus divačky vůči objektivizované ženě dával smysl.⁶³ Jelikož se však nechci ženskému diváctví věnovat, zmiňuji tuto pasáž pouze jako interpretační klíč k vizuální slasti. Nicméně by tato teze zasloužila hlubší analýzu na jiném prostoru, než je tato práce.

Heteronormativní podtext filmu je nicméně důležitý pro interpretaci reprezentace mužských postav. Od mužského diváka se očekává onen narcismus, kdy bude v hrdinovi, jenž disponuje často až nadpřirozenými schopnostmi, vidět své lepší já.⁶⁴ Takový hrdina bude mít tedy vlastnosti, které heteronormativita od muže očekává: sebevědomí, síla (fyzická i psychická), odvaha, rozhodnost, loajalita (nějaké ideologii a/nebo vůči svým bližním), inteligence a strategické schopnosti. Samozřejmě je hrdina vystaven různým zkouškám, během nichž může na čas přijít o své schopnosti, jeho dobré vlastnosti by ale měly nakonec zvítězit, aby jeho maskulinita byla zachována, i za cenu vlastního života. Tím spíš bude sexuální zpředmětnění nepřijatelné, a to ze dvou důvodů. Zaprvé by to mohlo znamenat homosexuální podtext. A zadruhé by to mohlo mužskou postavu feminizovat a snížit jeho status subjektu na objekt. Toto jsou pouze heteronormativní předpoklady, očekávatelné od této ideologie, ne skutečný stav kinematografie. Jaké jsou tendence zobrazování mužů, jak lze tyto obrazy analyzovat a co to vypovídá o reprezentaci genderu na plátně, rozeberu v následujících

Ann (ed.). *Feminism & Film*. New York, Oxford: Oxford University Press, 2000. s. 263.

⁶³ Samozřejmě se divák jakéhokoli genderu může identifikovat s jakoukoli postavou, nehlédě na její gender. Zvláště u publika s příslušností k LGBTQIA+ komunitě je očekávatelný variabilnější přístup. Nicméně tady pracuji s heteronormativitou, která očekává heterosexuální orientaci a identifikaci s genderem přiřazeným při narození. Jde tedy i o způsob, jak tuto ideologii kritizovat, neboť předpoklad, že všichni diváci mainstreamového filmu budou heterosexuální a budou se automaticky identifikovat s postavami svého genderu, je směšný. Navíc jak píše John Ellis, identifikace je „několikanásobná a částečná“, protože se divák identifikuje s různými postavami (nehlédě na gender) v různých pozicích (hrdina, antagonist, vedlejší postava, aj.). Podle Ellise zahrnuje rozpoznání obrazu sebe sama na plátně narcistickou identifikaci a identifikaci s různými pozicemi v rámci fikční narace. ELLIS, John. *Visible Fiction: Cinema, television, video*. London, New York: Routledge & Kegan Paul, 1982. s. 43.

⁶⁴ „Je jednoduché najít příklady filmů, kde tyto [narcistické] fantazie převládají, v nichž hrdina je silný a všemohoucí až v podivuhodné míře: postava Clinta Eastwooda v *Pro hrst dolarů*, *Pro hrst dolarů navíc a Hodný, zlý a ošklivý*, *westerny Toma Mixe*, *Charlton Heston v El Cid*, *filmy o Mad Maxovi*, *eposy Stevea Reese Superman, Flash Gordon a tak dále*. [...] například *Leoneho trilogie se vyznačuje rozsahem hrdinových schopností, které jej činí téměř božským* [...].“ NEALE, Steve. *Masculinity and Spectacle: Reflections on Men and Mainstream Cinema*. In KAPLAN, E. Ann (ed.). *Feminism & Film*. New York, Oxford: Oxford University Press, 2000. s. 256.

podkapitolách.

1.2.1 Mužské tělo jako spektakl

Narcistický podtext v reprezentaci mužských hrdinů se může projevat právě skrz fyzickou sílu hrdinů, jež je dána na odívání skrz jejich částečně obnažené, vypracované tělo. Především v rámci žánru akčního filmu (či jiných „maskulinních“ žánrů) nejde o neobvyklé obrazy. Nicméně zobrazení těla herců jako Sylvester Stallone, Arnold Schwarzenegger či Bruce Willis nemají v mužském divákovi (kterému jsou primárně určeny) vzbudit erotickou touhu („to chci vlastnit“), ale narcistickou projekci („takový chci být“). Neznamena to, že by pro někoho tyto obrazy nemohly být erotické: důležité je však uvědomění si, že tak nejsou v první řadě konstruovány. Především u boomu akčních filmů v osmdesátých letech je nutné vzít v úvahu kontext. V době hnutí za práva žen a gayů a paniky kolem AIDS, vztahované čistě k homosexuálním mužům, se začalo objevovat množství filmů agresivně prezentujících hypermaskulinní muže, aby potlačilo krizi maskulinity.⁶⁵ Obnažené mužské tělo je vystaveno na odívání, ale ne aby bylo objektivizováno, ale obdivováno pro to, co konotuje – moc.⁶⁶ Vypracovaná muskulatura značí fyzickou sílu, kterou hlavní hrdina potřebuje k tomu, aby mohl kontrolovat situace kolem sebe. Potvrzuje jeho pozici subjektu, nikoli objektu.

Tělo vystavené na odívání pro ukázkou mocenské pozice je ale pořád vystaveným tělem. Přestřelky, bojové scény a jiné konflikty, kde dochází k fyzickému násilí, jsou důležitými součástmi narativů, přesto pozastavují děj.⁶⁷ Tyto scény mívají stopáže i několik desítek minut. Jsou zabírány v dlouhých a/nebo zpomalených záběrech, nebo v rapidním střihu. Obojí přístup přispívá ke gradaci napětí, ale zároveň oddaluje děj. Vytváří tak spektakl pro diváka, který v napětí očekává, ale zároveň si užívá ony obrazy vyvolávající napětí. Tím se podobá vizuální slasti, která také zpomaluje děj a do níž spektakl jednoznačně patří. Tento spektakl zahrnuje mužské tělo. Není pochyb, že v bojových a jiných násilně konfrontačních scénách je

⁶⁵ „Mužský akční hrdina dostal novou příležitost k životu v osmdesátých letech, dekadě, která zažila vzestup mega-slávy hypermaskulinních herců jako Stallone a Schwarzenegger. Popularita těchto postav byla často vnímána jako odpor vůči požadavkům feminismu, prosazující určitý druh chlapáckého hrdinství. Někteří tvrdili, že tyto výstupy lze číst odlišně, coby hysterické přehánění, ukazující maskulinitu v krizi a nadměrně vytvářené jako zoufalý čin, který dává zjevně najevo svou umělost.“ KING, Geoff. *Spectacular Narratives*. London, New York: I.B.Tauris & Co Ltd, 2009. s. 111-112.

⁶⁶ „Tradičně „půvab“ u mužských hvězd nepramenil nutně (či dokonce primárně) z jejich vzhledu nebo sexuality, ale z moci, kterou oplývali uvnitř filmového světa, v němž se nacházeli (např. John Wayne)...“ KAPLAN, E. Ann. *Women and Film: Both Sides of the Camera*. Taylor & Francis Routledge. 1988. s. 28.

⁶⁷ „Přestřelky jsou chvílemi spektaklu, místy, kdy narativ otálí, je na okamžik pozastaven, ale jsou to také místa, kdy je drama konečně vyřešeno, napětí ve chvíli vyvrcholení odvíjeného narativu. Obsahují tudíž navrstvení obou druhů pohledu [voyeuristický a zprostředkovávající informace], jejichž propojení vzniklo, aby minimalizovalo a vytlačilo erotično, k němuž mají oba sklon, aby se distancovali od jakéhokoli explicitního erotického pohledu na mužské tělo.“ NEALE, Steve. *Masculinity and Spectacle: Reflections on Men and Mainstream Cinema*. In KAPLAN, E. Ann (ed.). *Feminism & Film*. New York, Oxford: Oxford University Press, 2000. s. 262.

tělo středem pozornosti. Tyto scény jsou často zpomalené, nejen aby se divák mohl orientovat v ději, ale také aby si mohl užít tyto pečlivě choreografované scény. Mužské tělo⁶⁸ zůstává sice subjektem – posouvá děj – ale také se stává částečně objektem, protože představuje spektakl. Navíc způsob zabírání těchto konfrontačních scén kamerou je podobný jako u spektaklu zahrnujícího prostor: dlouhé záběry, hloubka ostroty, zpomalení, velké celky. Dobrým příkladem je dolarová trilogie Sergia Leoneho (*Pro hrst dolarů, Pro pár dolarů navíc, Hodný, zlý a ošklivý*). Tady ale ovšem mužské tělo není prezentováno jako sexuální objekt. Představuje však skopofilní podívanou, tudíž do konceptu vizuální slasti zapadá.

1.2.2 Mužské tělo jako objekt

Steve Nealy tvrdí, že „*neexistuje žádná kulturní nebo filmová konvence, která by dovolila, aby bylo mužské tělo ukázáno stejným způsobem, jakým je Dietrich často zobrazena ve Sternbergových filmech.*“⁶⁹ Existují ale situace, v nichž k takové reprezentaci dochází, ale jejich účel je jiný než u reprezentace žen. Zaprvé v parodiích a komediích může být mužské tělo zabráno stejně erotizujícím způsobem jako to ženské, jde ovšem o komický prvek. Komédie ostatně často stojí na reverzi konvencí (třeba právě rolí) či devalvaci. Například v epizodě s02e20 *Buffy – Přemožitelky upírů* trojice ženských postav posedává u plaveckého bazénu. Cordelia se zahledí mimo obraz a se zaujatým výrazem pozoruje někoho přicházet. Návaznost pohledu ukáže v polodetailu mužské nohy ve zpomaleném pohybu. Kamera následně plynule najíždí nahoru, ukazující mokré mužské tělo v upnutých plavkách. Až když se kamera zastaví na obličeji postavy (která má pootevřené rty a ve zpomaleném pohybu mrká mimo obraz), ukáže se, že jde o Xandera, postavu, již Cordelia před chvílí pomlouvala. Jde o postavu, jež je obecně v diegetickém světě *Buffy* považována za nemotornou, neatraktivní a nepopulární. Poté, co se kamera zastaví na jeho obličeji, se stříhem kamera vrací zpět na ženskou postavu, které šokovaně hledí na svého spolužáka a kamaráda. Už odhalení, že atraktivní plavec je postava, která je jindy prezentována jako nepřitažlivá, má komický podtext. Kouzlo voyeuristického pohledu je zlomeno, když Cordelia na Xandera zavolá a on přejde do své typické role nemehla tím, že zpanikaří a zbrkle popadne nejbližší předmět, za nímž se snaží schovat. Tento záběr je již rámován v celku. Když jej dívky zpočátku sledují, je užito konvencí typických pro erotizaci ženské reprezentace (zpomalený záběr, vertikální švenk, polodetail či detail, fragmentace těla a v neposlední řadě odhalující kostým). Nicméně tyto konvence v konečném důsledku neslouží k sexualizaci Xandera, ale k vytvoření komické situace. Tato situace nepředstavuje zlom pro vnímání Xandera svým okolím jinak, protože

⁶⁸ Protože v akčních filmech většinou dochází ke konfliktu mezi muži, ačkoli existuje řada výjimek, jako např. filmová série *Kill Bill*, kde dochází především ke konfrontaci mezi ženami nebo mužem a ženou.

⁶⁹ NEALE, Steve. *Masculinity and Spectacle: Reflections on Men and Mainstream Cinema*. In KAPLAN, E. Ann (ed.). *Feminism & Film*. New York, Oxford: Oxford University Press, 2000. s. 262.

následně už sexualizován není. Samotné konvence erotického zpředmětnění užívané u ženských postav zde slouží jako způsob, jak vnést do scény komický prvek, protože už tyto konvence zprostředkovávají komedii. Užití ženské vizuální reprezentace na muže nese potenciál komedie, protože jde o protiklad. Tato reprezentace je komická právě proto, že působí nepatřičně. V momentě, kdy se stejná vizuální reprezentace ženy užije na mužskou postavu, vyjde najevo, že způsob zabírání sexualizovaných mužských a ženských postav není stejný.

Další druh situace, v níž jsou tyto konvence často užity, je u LGBTQIA+ tematizovaných filmů a seriálů. V pilotním díle *Queer As Folk* si přivede Brian Justina k sobě domů. Brian si svlékne košili, vytáhne láhev vody a vylije si ji na hlavu. Justin jej přitom sleduje. Moment, kdy si Brian polévá obličej (se zavřenými očima a pootevřenými ústy) je zabrán v detailu a zpomaleném záběru, stejně jako následující záběry na jeho vlasy, když třese hlavou, torzo a obličej. Opět je tedy užita fragmentace těla, zpomalení a detailní záběr. Navíc je také užita voda jako erotizující prostředek. Tato scéna však nemá za cíl pobavit a sexuální podtext je explicitní. Nicméně fakt, že jde o specifický formát (seriál o LGBTQIA+ komunitě určený především publiku patřící do této komunity) jej distancuje od mainstreamové audiovizuální tvorby a tím také od úzkosti, již by takový obraz mohl vyvolat v mužském divákovi. Protože jak poznamenává Nealy, „v heterosexuální a patriarchální společnosti mužské tělo nemůže být explicitně označeno jako erotický objekt pohledu jiného muže: pohled musí být motivován něčím jiným, erotický prvek musí být potlačen“.⁷⁰ LGBTQIA+ filmy a seriály ovšem ideologii heteronormativní a patriarchální společnosti nepodléhají. Jde tudíž o samostatně stojící případy, které sice vytváří opozici vůči mainstreamové kinematografii, ale tím pádem také nevyovídají o konvenční reprezentaci mužů.

Dokud je sexualizovaná vizuální reprezentace muže devalvována parodií či marginalizována v rámci LGBTQIA+ kinematografie, není heteronormativní maskulinita ohrožena. Existují ale situace, kdy mužská postava je sexualizována. Odlišuje se však od způsobu sexualizování ženských postav, právě aby mužskou postavu nestavěla na stejnou úroveň. Již jsem psala o konstrukci prezentace mužských postav jako spektaklu, kdy jsou předmětem vizuální slasti, nejsou ale sexuálně zpředmětněni. Přístup k zobrazení mužských postav coby erotizovaných se odlišuje od reprezentace žen. Nedochozí k fragmentaci těla a způsob snímání kamerou je voyeuristický, ale ne fetišistický. Mužské tělo nerozbíjí renesanční prostor jako to ženské, a i když představuje centrum scény, nedistancuje se od ní. Ve scéně přeměny Stevea Rogerse na supervojáka v *Captain America: První Avenger* je vidět,

⁷⁰ NEALE, Steve. Masculinity and Spectacle: Reflections on Men and Mainstream Cinema. In KAPLAN, E. Ann (ed.). *Feminism & Film*. New York, Oxford: Oxford University Press, 2000. s. 258.

jak může mužská postava být implicitně erotická, aniž by vzbuzovala úzkost. Uprostřed celkového záběru je stroj, v němž Steve prodělává svou proměnu. Stěny stroje se rozestoupí na stranu, z jeho vnitřku se vyvalí pára, zpoza níž je vidět lesknoucí se muskulatura postavy. Zevnitř stroje vychází slabé červené světlo. Kamera zespondu najíždí ke Stevovi, nikdy se ale nepřiblíží blíže než do polocelku. Moment ultimátní erotizace trvá několik vteřin, kdy je Steve zabírán z podhledu. Následně mu přítomní vědci a lékaři pomáhají ze stroje, zaplní tak prostor a naruší moment erotizace. Jediné, co dále zprostředkovává jeho sexuální objektivizaci, jsou pohledy dvou ženských postav, které kolem něj stojí. Jejich pohled není zprostředkován subjektivní kamerou, ale v rámci mizanscény. To je běžný způsob zprostředkování ženského pohledu, jenž jej odlišuje od mužského. Na rozdíl od něj nedochází k trojímu splnutí pohledu (postava, kamera, divák). Žena přihlíží, ale diváci objekt jejího zájmu nevidí jejíma očima, protože by to vyžadovalo explicitnější sexualizaci muže, jež by mohla působit parodicky či příliš feminně. Existují výjimky, záleží ovšem na způsobu zobrazení. V seriálu *Poldark*, který je známý pro svůj subverzivní přístup k historickému dramatu, je scéna, kdy dochází k zajímavému propojení spektaklu a ženského pohledu (s01e03). Scéna začíná záběrem na rozkvetlou louku. Kamera panoramaticky najíždí nalevo, kde v povzdálí odhalí hlavního hrdinu Rosse, který polonahý seká trávu. Dochází zde k propojení snímání krajiny a těla stejným způsobem. Následně se v záběru objeví také postava Rossova poddaného, který mu pomáhá, a začne monolog, který vypovídá o Rossově charakteru. Scéna je tedy jednak motivována těmito informacemi, nicméně jak se následně ukáže, vypovídá o něčem dalším. Rossovo odhalené atraktivní tělo je v centru obrazu, zvláště výrazné oproti světlému pozadí. Po skončení sluhova projevu se kamera stříhem vzdaluje a panoramaticky se vrací doprava. Pomalu snímá krajinu, až se zastaví na polodetailu profilu Demelzy, služky Rosse a jeho budoucí ženy, která je do něj zamilovaná. V závěru scény je tedy odhaleno, že celou dobu byl Ross v povzdálí pozorován. Tento druh ženského pohledu není tak častý a značně souvisí s faktem, že *Poldark* cílí na ženské publikum.⁷¹

Právě v rámci „ženských“ žánrů jako melodrama či televizní soap opera mohou být konvence trochu odlišné. Podle Nealyho v Sirkových melodramatech dochází k feminizaci Rocka Hudsona v momentech, kdy je podroben ženskému pohledu (nerozvádí již ale, jak přesně je ona feminizace konstruována). Dochází tedy k závěru, že aby byl muž sexuálně zpředmětněn, musí být feminizován, potvrzující tak hlubokou zakořeněnost objektivizujících konvencí, které káží, že pouze žena může být předmětem erotizujícího pohledu.⁷² Existují případy, kdy zobrazení zpředmětněného muže využívá konvencí mužského pohledu. Když se

⁷¹ DUFFY, Natalie. REVIEW: *Poldark*. *Cultured Vultures* [Online]. 2015-05-03 [Citace z 2017-04-12]. Dostupné z: <https://culturedvultures.com/review-poldark/>

⁷² NEALE, Steve. Masculinity and Spectacle: Reflections on Men and Mainstream Cinema. In KAPLAN, E. Ann (ed.). *Feminism & Film*. New York, Oxford: Oxford University Press, 2000. s. 263.

v *Mojí skvělé kariéře* poprvé setká hrdinka Sybylla s Harrym, do nějž se později zamiluje, je to sice ona, kdo je sledován (Harry pozoruje z pohledu, když Sybylla trhá květy na stromě), nicméně způsob zabírání a osvětlení jasně indikuje, kdo z těchto dvou postav je „glamorizován“. Sybylla sedí na větvi, je ve stínu a nasnímaná v celku a následně v polodetailu. Harry oproti tomu je zabrán v detailu, jeho hezký obličej zabírající celý obraz. Dopadá na něj sluneční světlo skrz větve stromů. To se opakuje i později. Pokud se obě postavy nachází za dne v exteriérech, Sybylla je vždy ve stínu a Harryho obličej je osvětlen přirozeným světlem, čímž je také zvýrazněn. Tento způsob zobrazení je genderovou reverzí konvence klasického Hollywoodu; hrdinčin obličej je ozářen světlem, zatímco mužův je alespoň částečně zastíněn. Kaplan tento film také zmiňuje, domnívá se ale, že ukazuje neschopnost ženské hrdinky toužit skrz pohled. *„Tento film je pozoruhodný, protože zdůrazňuje dilema nezávisle myslící hrdinky v jasně patriarchální kultuře: je zamilovaná do bohatého souseda, z nějž činí objekt svého pohledu, ale problém je, že její touha nemá žádnou moc, protože je ženou. Mužská touha s sebou přirozeně nese moc, takže když hrdina konečně přizná, že ji miluje, přijde si pro ni. Jelikož však hrdinka vnímá „lásku“ pouze jako „podrobení“, jež by znamenalo konec její autonomie a života kreativní spisovatelky, hrdinka jej nyní odmítá. Film tedy pracuje se zavedenými pozicemi, ale nedokáže je překonat a změnit.“*⁷³ Problém ale představuje dobové zasazení, kdy si hrdinka musí volit mezi mužem a kariérou umělkyně, protože v době, do níž je příběh zasazen, to jinak nejde. Nesouhlasím také s tím, že by tady mužova touha s sebou nesla moc. Naopak je to Sybylla, kdo určuje vývoj jejich vztahu: když ji Harry poprvé požádá o ruku, řekne mu, že potřebuje čas najít sebe sama, a on ochotně souhlasí; když se o dva roky později vrací se stejnou žádostí, přijímá její odmítnutí bez stopy agrese či přesvědčování. Evidentně tady dochází do jisté míry k reverzi aktivních a pasivních rolí (minimálně nelze Sybyllu nazvat pasivní hrdinkou: v momentě, kdy se Harry pokusí Sybyllu násilím políbit, švihne ho jezdeckým bičíkem; v jiné scéně ji jiný muž drží za ramena a říká, že ji nepustí, dokud mu neodpoví na jeho nabídku k sňatku – Sybylla se mu vytrhne a shodí ho do ohrady s ovci). Navíc k této reverzi dochází i u mužského pohledu. Harryho pohled na Sybyllu je zobrazen stejně, jako běžně bývá zobrazen ženský pohled – tedy ne skrz subjektivní pohled, ale v rámci mizanscény. Reverze je patrná i ve vizuální reprezentaci postav, je ovšem umírněná (užití přirozeného světla spíše než umělého atd.). V některých případech tedy mužská postava může být zobrazena podobně jako ženská, tato reprezentace ale není tolik explicitní. Také lze očekávat u určitých žánrů (melodrama, soap opera) či děl, kde je hlavní postavou žena, reverzi pohledu. Nicméně třeba u historického dramatu je často žena glamorizována (skrz výrazné kostýmy a účesy), takže stejně poutá více pozornosti než její mužští kolegové. V poslední době se ale objevilo několik

⁷³ KAPLAN, E. *Ann. Women and Film: Both Sides of the Camera*. Taylor & Francis Routledge. 1988. s. 29.

historických seriálů (*Cizinka, Poldark, The Living and the Dead*), v nichž jsou muži sexualizováni mnohem více než ženy (jsou ukazováni spoře oděni a je na ně upřen ženský pohled), které sice mají bohatší kostýmy, ale jejich tělo není předmětem sexualizace, oproti tomu mužskému. Jde o zatím poměrně nekonvenční tendenci, která by však mohla znamenat posun k dekonstrukci reprezentace genderu.⁷⁴ V těchto seriálech také dochází k symbolické reprezentaci krajiny skrz mužské tělo, což je v rámci žánru typické u ženských hrdinek.⁷⁵

Kaplan poznamenává, že pokud je ve filmu objektivizován muž, žena bývá maskulinizována (ne co se týče vzhledu, ale chování).⁷⁶ Stejně jako Nealy tedy dochází k závěru, že i při reverzi pohledu bývají zachovány genderové atributy pozic obrazu a doručovatele pohledu. Také Adam Knee ve své analýze filmu *Zahrajte mi „MISTY“* popisuje podobnou reverzi. Eastwood, který se ve filmu stává objektem zájmu obsesivní fanynky, je do určité míry feminizován: nosí květované košile, čte poezii, bývá skrz záběrování postaven do submisivní pozice. Postava jeho fanynky sice je krásná žena, nicméně její krátké vlasy a dominantní chování ji maskulinizují. Opět tedy ve filmu s ženským pohledem dochází k maskulinizaci dominantní postavy a feminizaci submisivní postavy. Zde ovšem tyto pozice komplikuje kontext konce šedesátých let, kdy dochází k sexuální a genderové revoluci, což film mimo jiné tematizuje.⁷⁷

Konvence zobrazování mužů a žen jsou ve filmové řeči natolik zakořeněny, že není lehké je dekonstruovat. Zůstává tedy otázkou, co je více nepřekonatelné: konvence vizuální slasti, nebo genderová politika za ní.

1.2.3 Pohled mezi muži

„Maskulinní“ žánry (western, gangsterka, akční film aj.) tradičně stojí na konfliktu mezi hrdinou a antihrdinou, tedy mezi dvěma muži.⁷⁸ Nealy tento narativ srovnává s voyeuristicko-sadistickou linkou vyprávění Mulvey, přičemž dochází k závěru, že „mužské

⁷⁴ FEIKUSOVÁ, Klára. *Mrtví jsou nenasytní*. 25fps [Online]. 2016-09-2 [Citace z 2017-04-12]. Dostupné z: <http://25fps.cz/2016/the-living-and-the-dead/>

⁷⁵ MOSELEY, Rachel & GOODMAN, Gemma. *Why academics are interested in the male body in Poldark and Outlander*. The Conversation. [Online] 2015-07-02 [Citace z 2017-03-31] Dostupné z:

<http://theconversation.com/why-academics-are-interested-in-the-male-body-in-poldark-and-outlander-42518>

⁷⁶ KAPLAN, E. Ann. *Women and Film: Both Sides of the Camera*. Taylor & Francis Routledge. 1988. s. 30.

⁷⁷ KNEE, Adam. The Dialectic of Female Power and Male Hysteria in Play Misty For Me. In COHAN, Steven - HARK, Ina Rae (ed.). *Screening the Male: Exploring masculinities in Hollywood cinema*. London: Routledge, 1993. s. 87-102.

⁷⁸ Samozřejmě tomu tak není v akčních filmech a seriálech s ženskou hrdinkou (*Buffy – Přemožitelka upírů*, - všechny řady krom 5. a částečně 6.; filmová série *Kill Bill, Jessica Jones* aj.), kde dochází ke konfliktu mezi ženou a mužem, případně dvěma ženami, což ovšem nebývá tolik časté, i když samozřejmě existují výjimky (v rámci *Kill Bill* jde o epizodní překážky stojící mezi hrdinkou a Billem; *Agent Carter*). Konflikt mezi hrdinou a antihrdinkou se objevuje hlavně u filmu noir a filmech jím inspirovaných (*Batman se vrací*).

postavy na plátně jsou předměty voyeuristického pohledu, jak diváka, tak ostatních mužských postav“.⁷⁹ To je evidentní především v momentech zápasu či přestřelky. Jako extrémní případ uvádí Leoneho westerny, které ve svých repetitivních extrémních záběrech představují „fetišistickou parodii“.⁸⁰ Pohled osciluje mezi voyeurismem a fetišismem a stává se čistým spektáklem. „Úzkostné ‚prvky‘ pohledu na muže, k nimž Willemen odkazuje, jsou prezentovány a zároveň zmírněny nejen tím, že se sadismus spjatý s voyeurismem odvíjí skrz scény násilí a zápasu, ale také čerpáním ze struktur a procesů fetišistického pohledu, zastavením narativu, aby byla slast ukázaná na odiv rozpoznatelná, ale odtrhávají jej od mužského těla a vkládají ji do obecnější roviny složek vysoce ritualizované scény.“⁸¹ Reprezentace mužského těla jako spektáklu je komplikována právě pohledem mužského diváka, zvláště u „maskulinních“ žánrů. Nealy tuto problematiku interpretuje skrze teze Paula Willemena, a to následovně: „[...] v heterosexuální a patriarchální společnosti mužské tělo nemůže být explicitně označeno jako erotický objekt pohledu jiného muže: pohled musí být motivován něčím jiným, erotický prvek musí být potlačen. Zmrzačení a sadismus, jež jsou tak často přítomny v Mannových filmech, představují jak přítomnost represe, tak způsob, jakým může být mužské tělo tak říkajíc znehodnoceno coby objekt erotického pozorování a touhy.“⁸²

Propojení násilí a pohledu může být znakem sado-masochistických fantazií, jak později Nealy dodává. Voyeurismus podle Mulvey zahrnuje sadismus, což se může projevit v interpretaci takových scén. Zajímavé je, že stejné propojení používá jako argument Peter Lehman při interpretaci „rape-revenge“ filmů, kde se žena mstí skupině (téměř vždy jde o skupinu) mužů, kteří ji znásilnili.⁸³ Její pomsta bývá explicitně zobrazena ve velmi krvavých scénách, často zahrnujících kastraci, kterým předchází svádění jako past. Tím se propojuje erotično a násilí. Zvláštní je, že tyto filmy jsou určeny výhradně mužským divákům, u nichž se neočekává, že se budou identifikovat s mužskými postavami násilníků, kteří jsou prezentováni jako odporní a zavrženíhodní. Lehman vidí motivaci diváka takových filmů v masochismu a homosexuální represi, která se podle Lehmana projevuje v postavě krásné ženy „brutálně útočící na mužské tělo obecně a na genitálie konkrétně“.⁸⁴ Stejně tak Willemen, v interpretaci Nealyho, vidí za slastí z dívání se na zmrzačené mužské tělo represivní homosexuální voyeurismus. Tuto tezi až doslovně prezentuje seriál *Cizinka*, v němž je postava Jamieho zajata Randallem, vůdcem nepřátelské strany. Jamie má být bičován, Randall

⁷⁹ NEALE, Steve. Masculinity and Spectacle: Reflections on Men and Mainstream Cinema. In KAPLAN, E. Ann (ed.). *Feminism & Film*. New York, Oxford: Oxford University Press, 2000. s. 261.

⁸⁰ Tamtéž, s. 261.

⁸¹ Tamtéž, s. 263.

⁸² Tamtéž, s. 258.

⁸³ LEHMAN, Peter. Don't Blame This on the Girl: Female Rape-Revenge Films. In COHAN, Steven - HARK, Ina Rae (ed.). *Screening the Male: Exploring masculinities in Hollywood cinema*. London: Routledge, 1993. s. 103-177.

⁸⁴ Tamtéž, s. 114.

mu navrhne, že se tomu může vyhnout, pokud s ním stráví noc. Jamie odmítne a Randall jej brutálně zbičuje. Jeho verbální komentář k události i flashback dokazuje jeho sadistické potěšení z mučení. Navíc je z obojího patrný fetišismus („*Celý svět se najednou zúžil na mou paži a jeho záda. Bič nás spojoval.*“) a to v explicitních záběrech na zkrvavené tělo (s01e06). Jde sice o extrémní případ, nicméně ukazuje, že násilí a erotizace mohou být až explicitně propojeny. Tuto spojitost vidí také další teoretici. Ina Rae Hark ve své eseji *Animals or Romans?* opět zmiňuje scény veřejných trestů, „*během nichž mužské tělo, poznamenané trestem, je erotizováno skrz svlékání a svázání*“.⁸⁵ Upozorňuje navíc na to, že ne všechny scény zápasů ve *Spartakovi* posouvají narativ – některé jsou čistě motivovány skopofilii.⁸⁶ Je tedy třeba přemýšlet nad tím, nakolik jsou scény zápasů a přestřelek zasazeny do narativu a nakolik jsou pouze spektáklem.

⁸⁵ HARK, Ina Rae. *Animals or Romans*. In COHAN, Steven & HARK, Ina Rae (ed.). *Screening the Male: Exploring masculinities in Hollywood cinema*. London: Routledge, 1993. s. 152.

⁸⁶ Tamtéž, s. 154-155.

2 Aplikace konceptu vizuální slasti na seriál *Hannibal*

Hannibal obsahuje řadu aspektů, která jej činí ideálním kandidátem pro revizi vizuální slasti. Seriál byl od svého počátku koncipován jako quality tv.⁸⁷ Celostátní stanice NBC, která seriál objednala a vysílala, chtěla využít současných trendů, kterými je zájem o quality tv produkci a hororový žánr.⁸⁸ *Hannibal* tedy cíleně pracuje s audiovizuálním i narativním stylem tak, aby byl nekonvenční. Je v něm kladen důraz na ambivalenci, nejednoznačnost, surreality a hyperbolu. Příběh vyšetřovatele s „absolutní empatií“, který se stane předmětem zájmu geniálního sériového kanibalistického vraha, již tyto prvky vystihuje. V seriálu, který je především v první sezóně procedurálním policejním dramatem, se objevují případy brutálních vražd stylizovaných jako umělecké dílo (muž „přeměněný“ na rozkvetlý strom, mozaika lidských těl vypadající jako spirála, muž s rozřízlým hrdlem, v němž je zasunutá horní část violoncella, činicí z něj ryzí hudební nástroj atd.). Všechny tyto případy jsou nereálné,⁸⁹ přesto v diegetickém světě působí jako něco strašného, ale ne neobvyklého. Vytváří se zde tudíž jakýsi alternativní svět hyperreality, v níž jsou určité věci vnímány jinak než v realitě naší. Z toho důvodu nepravděpodobnost aranžmá vražd či skoro až nadpřirozené schopnosti postav (Grahamova empatie či Lecterova schopnost po čichu rozpoznat nemocnou osobu), nepůsobí nepatřičně. S tím koresponduje následně vysoká stylizace audiovizuálních prvků, kdy díky častým detailním a zpomaleným záběrům působí seriál jako jedna velmi dlouhá snová sekvence. Ostatně, skutečné snové sekvence často nejsou nijak rámovány střihem či označeny konvenčními způsoby (přesvícení, černobílé zbarvení) a prolínají se s ostatními scénami. Tato nejasnost hranic mezi snem a realitou a stylizace patří k jednomu ze znaků *Hannibala* coby quality tv.

⁸⁷ Tento pojem nemá pevně stanovenou definici, nicméně v kontextu americké seriálové tvorby se nejčastěji používá k popsání seriálů s vysokou produkční hodnotou, přirozeným herectvím, ambivalencí morálky postav a narativu (často zobrazující antihrdiny) a kontroverzní tematikou. U těchto seriálů je také kladen důraz na vizuální stránku. CARDWELL, Sarah. Is quality Television Any Good? In AKASS, Kim - MCCABE, Janet (ed.). *Quality TV: Contemporary American Television and Beyond*. London, New York: I.B. Tauris & Co Ltd, 2007. s. 26.

Často bývají vysílány na předplacených televizních platformách, s čímž souvisí hojně užití násilí, sexu a vulgarismů. AKASS, Kim – MCCABE, Jane. Sex, Swearing and Respectability: Courting Controversy. HBO's Original Programming and Producing Quality TV. In AKASS, Kim - MCCABE, Janet (ed.). *Quality TV: Contemporary American Television and Beyond*. London, New York: I.B. Tauris & Co Ltd, 2007. s. 62-76. Quality tv slouží především jako branding seriálů, který je záměrně vymezuje vůči „konvenční“ televizi. FEUER, Jane. HBO and the Concept of Quality TV. In AKASS, Kim - MCCABE, Janet (ed.). *Quality TV: Contemporary American Television and Beyond*. London, New York: I.B. Tauris & Co Ltd, 2007. s. 145-157.

⁸⁸ FAUCETTE, Brian & McCracken, Allison. *Branding Hannibal: When Quality TV Viewers and Social Media Fans Converge*. Antenna. [Online] 2015-08-24 [Citace z 2017-03-25] Dostupné z: <http://blog.commarks.wisc.edu/2015/08/24/branding-hannibal-when-quality-tv-viewers-and-social-media-fans-converge/>

⁸⁹ VOTAW, Melanie. *Exclusive interview: Hannibal Creator Bryan Fuller on Dream Sequences, David Lynch, and FBI Consultants*. Reel Life with Jane [Online]. 2013-4-8 [Citace z 2017-04-01]. Dostupné z [www]: <http://www.reellifewithjane.com/2013/04/exclusive-interview-hannibal-creator-bryan-fuller-on-dream-sequences-david-lynch-fbi-consultants/>

Quality tv seriály zdůrazňují svou vizuální stránku,⁹⁰ v *Hannibalovi* je tento důraz až extrémní.⁹¹ Od barevného spektra až po kostýmy, vše je pečlivě konstruované a plné významů a mění se s tím, jak se vyvíjí příběh a postavy. Užití zpomalených záběrů, detailů a makrodetailů, prolínaček a rozptýleného světla pomáhá vytvářet tento vysoce estetizovaný diegetický svět. Především ale dochází k estetizaci prvků, které by estetické být neměly: násilí a smrt. Pokrmy, které Lecter připravuje z lidského masa, působí lákavě a chutně. Vraždy jsou naaranžované jako umělecké dílo. To vše vyvolává ambivalenci, jež narušuje vizuální slast, která je v seriálu všudypřítomná. Ačkoli tedy vizuální slast zpomaluje narativ, zároveň jej obohacuje v metanarativní rovině. Nehledě na to, jak explicitní a brutální násilí v seriálu je, vždy poutá divákův pohled.

Hannibal není natočen jako spektakl, jako jiné quality tv seriály (*Hra o trůny*, *Impérium – Mafie v Atlantic City*), ale jako fetišistická koláž detailů. Zaměření na detail, místo na spektakl, souvisí i s tím, jak komorní příběh *Hannibal* je. Jedná se o seriál kombinující množství žánrů (horor, thriller, policejní procedurální drama, černá komedie, aj.), který se však soustředí především na vztah dvou postav: sériového vraha Hannibala Lectera a vyšetřovatele Willa Grahama, který se jej snaží chytit. První řada má více narativních linek (sérioví vrazi Chesapeake Ripper, Minnesota Shrike a jeho odkaz aj.), které se proplétají s epizodními případy, další dvě řady se ale už mnohem úžeji zaměřují na vztah Lectera a Grahama. Tím se policejní procedurál posouvá k thrilleru a narativ se stává intimnějším. Tyto dvě postavy se vzájemně snaží kontrolovat. Jejich vztah má různorodou povahu, jak jsem psala v úvodu; jsou to kolegové ve vyšetřování, nepřátelé, přátelé, Lecter je Grahamův terapeut a také sdílí romantické, ačkoli platonické city. Interpretovat jejich vztah není jednoduché ani jednoznačné, protože se neustále mění a postavy si často lžou a zamlčují své záměry. Zásadní ale je moc, která jejich vztah určuje. Revizí konceptu vizuální slasti skrz interpretaci *Hannibala* si kladu za cíl zohlednit, jakým způsobem může vizuální slast fungovat v rámci mocenských vztahů.

Mulvey binárně dělí mužské a ženské postavy v rámci pohledu na subjekty a objekty. Nepopíratelně tedy pohled nese mocenskou pozici. Mulvey mluví o sadismu, autoři na ni

⁹⁰ „Nejzjevnějším prvkem *TVIII* ale je vizuální styl. Tím samozřejmě není myšlen nějaký jednotný vizuální styl, ale rozšířený důraz na primárnost vizuality, kterou Caldwell nazývá „televizualita“ (1995). [...] důraz na vizualitu oproti verbálně-sluchové stránce v televizi dal vzniknout novému druhu kritiky u mladých akademiků hodnotících televizi v kontextu vizuální estetiky, která se předtím omezovala jen na film.“ NELSON, Robin. Quality TV Drama: Estimations and Influences Through Time and Space. In AKASS, Kim & McCABE, Janet. *Quality TV: Contemporary American Television and Beyond*. London, New York: I.B. Tauris & Co Ltd, 2011. s. 48.

⁹¹ ZOLLER SEITZ, Matt. *Hannibal Redefined How We Tell Stories on Television*. *Vulture* [Online]. 2015-08-31 [Citace z 017-04-01]. Dostupné z: <http://www.vulture.com/2015/08/hannibal-redefined-how-we-tell-stories-on-tv.html>

navazující, jako například David N. Rodowick⁹² a Gaylyn Studlar,⁹³ doplňují její teorii o poznatky ohledně masochismu. Moc je tedy v této teorii určující. Podle Mulvey kontrolující mužský pohled ukazuje patriarchální ideologii vnesenou na plátno. Někteří teoretici a teoretičky mluví o ženském pohledu, kdy žena muži vrací jeho pohled, či muž bývá zobrazován podobným způsobem jako ženy, vzbuzující vizuální slast.⁹⁴ Ne nutně to však znamená, že by žena ovládala mužskou postavu. Tento koncept je značně komplikovanější než mužský pohled. V *Hannibalovi* existuje množství situací, kdy žena hledí na muže, nicméně v tomto kontextu není gender tak zásadní, jako jakým způsobem pozice nositele a příjemce pohledu komunikuje mocenské vztahy.

Zde se rýsuje závěr, k němuž bych chtěla dojít. Jakým způsobem může vizuální slast a pohled (ať už mužský nebo ženský) fungovat, pokud by gender daných postav byl irelevantní? Domnívám se, že když se odebere politicky ukotvená genderová binarita, zůstanou pouze mocenské pozice, které nevypovídají o sexismu, ale o mocenských vztazích daného diegetického světa.⁹⁵ Souvisí s tím vyvrácení předpokladů, že k mužskému pohledu je třeba identifikace mužského diváka s mužským hrdinou (případný transvestitismus ženské divačky, která to nazývá Mulvey) a naopak u ženského pohledu identifikace ženské divačky s ženskou hrdinkou. Podle mého se divák nemusí identifikovat s hlavní postavou, ani s postavami stejného genderu. Ostatně v textech Mulvey a těch, co na ni navazují, se mluví o abstraktním divákovi, kterého lze nazvat ideálním. Tito teoretici a teoretičky nepodnikli žádné výzkumy publik, aby ke svým závěrům dospěli. Vychází čistě z předpokladů založených na sociální zkušenosti a heteronormativním založení společnosti. Ambivalence identifikace, respektive nemožnost identifikovat se s postavami, podle mého může přispět k narušení vizuální slasti. Tomu se budu věnovat především v podkapitolách zabývajících se postavami Lectera a Grahama.

2.1 Reprezentace Willa Grahama

Will Graham je hlavní postava *Hannibala* a příběh je vyprávěn z jeho úhlu pohledu.

⁹² RODOWICK, David N. The Difficulty of Difference. In KAPLAN, E. Ann (ed.). *Feminism & Film*. New York, Oxford: Oxford University Press, 2000. p. 181-202.

⁹³ STUDLAR, Gaylyn. Masochism and the Perverse Pleasures of the Cinema. In KAPLAN, E. Ann (ed.). *Feminism & Film*. New York, Oxford: Oxford University Press, 2000. p. 203-225.

⁹⁴ O ženském pohledu píše např. E. Ann Kaplan ve své esejí *Is the gaze male?*, kde analyzuje, nakolik ženský pohled ovládá zobrazovanou mužskou postavu. KAPLAN, E. Ann. *Is the gaze male?* In *Women and Film: Both Sides of the Camera*. Taylor & Francis Routledge. 1988. s. 23-35.

⁹⁵ Takovým způsobem je vystaven film *Pestrobarevec petrklíčový*. Odehrává se v alternativní verzi našeho světa, kde jednoduše muži neexistují. Vztah ústřední dvojice je založen na dominanci a submisivitě, sadismu a masochismu. Je naznačeno (skrz prodavačku sexuálních pomůcek), že taková povaha vztahu je v tomto světě běžná. Tím, že je přítomnost mužů vyloučena, film se může zaměřit na analýzu dominantně-submisivního vztahu a jeho úskalí, aniž by musel řešit otázky genderu a sexismu, jež by nutně heterosexuální vztah komplikoval a v konečném důsledku by mohl vyznívat buď misogynně, nebo misandricky.

Vzhledem k jeho častým nočním můrám, mentálním rekonstrukcím případů, kdy se vžívá do pronásledovaných vrahů, a halucinacím způsobených encefalitidou, kterou v první sezóně trpí, představuje nespolehlivého vypravěče. Díky tomu má celá narace *Hannibala* surreálnou atmosféru a stává se hyperrealitou.

Graham Coby postava prodělává značný vývoj. V první sezóně reprezentuje skrz svou roli policejního vyšetřovatele „dobro“ a je i přes svou ambivalenci nespolehlivého vypravěče kladným hrdinou. Na konci první sezóny je zatčen za Lecterovy zločiny, uvědomí si, že jej Lecter usvědčil schválně a že je Lecter vrah a kanibal. Díky tomu nejenže přestane Lecterovi důvěřovat, ale také se mu rozhodne pomstít a začne se chovat amorálně. V průběhu druhé sezóny osciluje mezi ambivalentním hrdinou a antihrdinou. Jde nicméně o mystifikaci, neboť předstírá, že se stal Lecterovým komplicem, aby jej mohl usvědčit. V s02e13 nicméně Lectera varuje před blížící se policií, čímž ukáže, že jeho chování vskutku není tak jednoduché a morální. Třetí sezóna tuto dualitu ještě posiluje: Graham pátrá po Lecterovi, není však jasné, jestli proto, aby jej chytil, zabil, nebo s ním utekl. V s03e07 je Lecter zatčen a Graham následně začne žít rodinný život. Když je povolán k případu Červeného draka a setkává se znovu s Lecterem, jeho ambivalence se opět začne projevovat, především v rámci poslední epizody s03e13 (a finální epizody celého seriálu), kdy proti Lecterovi poštvá vraha Francise Dolarhydea, ve finální konfrontaci však není jasné, jestli tak učinil, aby zabil Lectera, Dolarhydea, nebo oba. Dolarhydea zabijí společně, což není motivováno jen touhou po přežití, ale má to také symbolický význam pro jejich vztah. Lecter totiž celou dobu touží po partnerství s Grahamem, jak v životě, tak ve zločinu. V závěru se Graham smíří s tím, že Lecterovu svádění neunikne, a ačkoli se mu zároveň podvoluje („Vidíš, Wille? To je vše, co jsem pro tebe kdy chtěl. Pro nás oba.“ „Je to krásné.“), zároveň se v rámci vlastní morality rozhoduje radši sebe i Lectera strhnout z útesu. Graham tedy osciluje mezi hrdinou a antihrdinou až do poslední scény. Tuto diskrepanci posiluje fakt, že Graham je detektiv, ačkoli ambivalentní vyšetřovatelé nejsou v posledních dekáдах v televizi nic neobvyklého.⁹⁶

Nehledě na ambivalenci postavy, Graham zůstává hlavní postavou. V naraci tradiční kinematografie by tedy představoval postavu, s níž by se měl divák identifikovat. Vzhledem k jeho nespolehlivosti Coby vypravěče, duševní nevyrovnanosti (říká o sobě, že se na spektru blíží k Aspergerovu syndromu a autismu) a kolísavé morálce je ale identifikace značně ztížena. Graham nepředstavuje „lepší já“ diváka. Graham je příliš nespolehlivý Coby vypravěč a morální ukazatel. Zvláště v druhé sezóně, kde dochází k rapidní proměně charakteru, byť mystifikační, to ale také nepřispívá k divákově zájmu se s ním identifikovat. Je tedy narušeno

⁹⁶ CASEY, Jeff. *Queer Cannibals and Deviant Detectives: Subversion and Homosocial Desire in NBC's Hannibal*. Quarterly Review of Film and Video. Volume 32, 2015. s. 550-567.

jedno z primárních pravidel voyeuristického diváctví v rámci vizuální slasti. Samozřejmě si divák může vybrat jinou postavu, s níž by se identifikoval. Nabízí se třeba morálně, psychicky i fyzicky silné postavy Jacka Crawforda a Alana Bloom. Jejich moralita a chování se ale po druhé řadě také změní následkem Lecterova násilí na jejich osobách a také se stávají ambivalentními. Najít v *Hannibalovi* postavu, která by měla kladné vlastnosti a nabízela by se k identifikaci, není zcela nemožné, nicméně co se hlavních postav týče, je tato identifikace průběžně znemožňována.⁹⁷

Graham navíc kromě pozice subjektu (coby hlavní postava a vypravěč) také představuje objekt. Množství postav s ním manipuluje pro své vlastní zájmy (Lecter, Crawford, Margot Verger), čímž negativně ovlivňují jeho psychické a fyzické zdraví. Především pak postava Lectera. Jak přesně tato manipulace probíhá, popíši v následující podkapitole. Tato manipulace představuje sadismus obrácený proti objektu. Graham je ale navíc předmětem voyeuristického pohledu a sadismus je ostatně podle Mulvey komunikován skrz voyeurismus. Kamera jej zabírá v situacích, kdy je zranitelný: když se probouzí z noční můry a svléká si propocené triko, když chodí ve spaní a probouzí se ve svém nočním úboru (tričko a spodní prádlo) na střeše svého domu nebo uprostřed neznámé silnice apod. V těchto situacích právě bývá často málo oblečený. Jelikož v těchto scénách bývá Graham sám, pohled kamery není zprostředkovaný. Nesleduje jej však pouze kamera a skrz ni také divák, ale i jiné postavy. V některých scénách je zabrán v polocelku či polodetailu a zdá se, že je sám, přičemž se následně ukáže, že jej někdo pozoruje z rohu místnosti. Kromě lidských postav Grahama pronásledují dvě imaginární monstra – opeřený jelen a wendigo⁹⁸ s Lecterovou tváří a parohy. Obě monstra reprezentují Lectera a jeho vztah ke Grahamovi. Tato monstra vidí jen Graham, a to jak když má noční můry, tak i za bdělého stavu. Obě monstra jsou zobrazována, jak sledují a doslova pronásledují Grahama (např. v s01e05 je Graham náměsíčný a za ním kráčí jelen).

Někdy jej zastihnou jeho kolegové nedostatečně oblečeného, jako Lecter v s01e01 a Alana Bloom v s01e03, což jej znervózňuje⁹⁹ a staví do zranitelné pozice. Také v těchto situacích nemá své brýle, které používá jako způsob, jak se „schovat“ před ostatními postavami. V rámci mizanscény bývá prostorově zatlačen do nevýhodné pozice. Např. v

⁹⁷ Samozřejmě není nutné se s nějakou postavou identifikovat, aby divák měl z díla požitky. Divák může mít oblíbenou postavu, aniž by se s ní identifikoval. Nicméně v rámci této analýzy pracuji s teorií Mulvey, do níž identifikace patří coby důležitý proces, je tedy třeba zohlednit, jaké jsou možnosti identifikace v *Hannibalovi*.

⁹⁸ Wendigo je kanibalistické monstrum nebo zlý duch z algonquijských (rozsáhlá jazyková skupina původních obyvatel Ameriky) legend. Ačkoli toto monstrum pronásledující Grahama v seriálu není pojmenované, tvůrci a fanoušci jej označují právě jako wendiga. *Hannibal the Wiki* [Online] Citace z: 2017-04-03. dostupné z: [http://hannibal.wikia.com/wiki/The_Stag_\(TV\)](http://hannibal.wikia.com/wiki/The_Stag_(TV))

⁹⁹ V s01e03 Graham říká Bloom: „Mám nutkání se zakrýt.“ Bloom nonšalantně opáčí: „Mám bratry.“ Graham reaguje: „No, i tak si vezmu župan.“

s01e01 jej v jedné scéně konfrontuje Jack v prostorách toalet FBI. Graham se nachází mezi umyvadly a Jackem, který stojí v cestě k východu. V jiné scéně snídá s Lecterem, který k němu přišel neohlášen. Během konverzace, kterou spolu vedou, jsou zabírání z profilu. Graham je opět „chycen“ v rohu, mezi zdí a stolem. Někdy je toto omezení prostoru až explicitní, např. když je v druhé sezóně Will zavřený v mentálním institutu pro kriminálníky a nachází se za mřížemi či v kleci, v níž musí být, když jsou k němu pouštěny návštěvy. Nebo ve třetí sezóně, kdy je několikrát unesen a spoután, nejprve Lecterem a poté Masonem Vergerem. Toto omezování se projevuje také ve způsobu zabírání a umístění postav v rámu obrazu. Opět se vracím ke scéně z s01e01, kde Lecter přijde ke Grahamovi do motelu. První záběr této scény ukazuje zatemněný pokoj zabíraný v celku. Graham otevře dveře, za nimiž stojí Lecter. Oba se nachází v pravém rohu obrazu, ačkoli konvenčnější by bylo umístit dveře doprostřed obrazu. Takto je Graham „uvězněn“ mezi východem, který blokuje Lecter, a rohem rámu.

Tím, že je Graham manipulován ostatními postavami a vizuálně i fyzicky „paralyzován“, je postaven do pasivní role. Tato pasivita je znát především v první sezóně, kdy jeho schopnosti zneužívá Crawford za cenu jeho duševního zdraví, a kdy Lecter Grahamovi záměrně zatajuje, že je nemocný, aby s ním mohl manipulovat. V s01e13 je Graham zatčen a zavřen do vězení ve vrcholném aktu „paralyzace“ jeho osoby. Během druhé sezóny se Graham pokouší získat zpět svou autonomii a částečně se mu to daří, stejně ale končí tím, že jej Lecter probodne a málem zabije. Graham vlastně po celou dobu seriálu bojuje o získání aktivní role a také o svou identitu, kterou se mu ostatní pokouší vzít (je považován za Chesapeake Rippera v první polovině druhé sezóny; v s03e07 se Mason Verger pokusí mu doslova ukrást obličej – chce si nechat udělat transplantaci obličeje z Grahamovy kůže). Tato pasivita a zpředmětnění jej, podle konvencí heteronormativní a patriarchální kinematografie, feminizuje. Jak jsem popsala v předchozí kapitole, teoretici Steve Nealy, E. Ann Kaplan a Adam Knee ostatně dospívají k názoru, že pasivita je spojena s feminizací a aktivita s maskulinizací, nehledě na skutečný gender postav. Graham je obětí manipulace svého okolí, stává se obětí, je oslaben psychicky a fyzicky (také kvůli encefalitidě, kterou v první sezóně trpí). Mentální a fyzická síla je v tradiční patriarchální kultuře spojena s maskulinitou. Graham o obojí přichází, čímž symbolicky ztrácí i svou maskulinitu.¹⁰⁰ V druhé řadě se pak snaží získat zpět svou sílu a autonomii, tedy i svoji maskulinitu. To se projevuje v jeho agresivním chování (poštve proti Lecterovi vraha, zabije Randalla Tiera, byť v sebeobraně). Právě zabití Tiera je značně symbolické, protože Tier – také vrah – používá při

¹⁰⁰ BAILEY, Shanice. *Representation and Spectatorship in NBC's Hannibal*. The WST Feminist [Online]. 2014-05-10 [Citace z: 2017-04-04]. Dostupné z: <http://wstfem.blogspot.cz/2014/05/representation-and-spectatorship-in.html>

svých útocích zvířecí kostým sestavený z kostí a kůží. Zabitím Tiera se z Grahama stává lovec. Lov je v tradiční patriarchální kultuře mužská záležitost. V seriálu to sice vyvrací postava Abigail Hobbs, která s otcem chodila na lov a pomáhala mu vraždit, nicméně tento kulturní předpoklad je poplatný. Když Graham jedná agresivně vůči Lecterovi, činí tak přes prostředníka: poštvte proti Lecterovi dva vrahy, Matthewa Browna (s02e05) a Dolarhydea (s03e13), čímž pořád zůstává v pasivní roli, ačkoli tyto útoky iniciuje. Aktivní roli převezme až v závěru s03e13, kdy sebe i Lectera shodí z útesu. Graham spáchá několik vražd, dochází k tomu ale buď v sebeobraně (Tier, Dolarhyde) nebo v obraně jiných (Garret Jacob Hobbs), ne aby dokazoval dominantní pozici nad ostatními vrahy, jako to dělá Lecter.

Jedna z Grahamových neměnných vlastností, která jej feminizuje, je jeho schopnost „čisté“ empatie. Empatie je stereotypně spojována se ženami.¹⁰¹ Navíc tuto schopnost není schopen kontrolovat. Neustále se obává, že zajde příliš daleko a nerozpozná hranice sebe a vrahů, do nichž se vcitíuje (opět je zde projev tématu ztráty identity). Tím se tato schopnost stává dalším prvkem, který jej oslabuje a staví do zranitelné pozice, jelikož jej ostatní postavy kvůli této schopnosti využívají.

Grahamova feminizace se projevuje ve spojitosti s jeho tělem. Podle Caseyeho mezi normy maskulinity archetypální postavy amerického detektiva spadá pevnost – psychická, morální a fyzická. Zvláště pak u postav detektivů z americké fikce. Graham se těmto normám vymyká. Je psychicky nestabilní a proměnlivý (neustále je ohrožena jeho identita). Jeho morální zásady se neustále mění. Právě tuto proměnlivost¹⁰² Casey vidí v jeho tělesnosti: „[...] Graham je psychicky a fyzicky propustný a proměnlivý.“ Psychická propustnost a proměnlivost se projevuje skrz Grahamovu empatii, ztrátu identity, nestabilní mentalitu a také nevyjasněnou psycho-neurologickou kondici. Tělesná prostupnost je zřejmá zvláště v momentech násilí. Lecter Grahama omámí, vsune mu do krku plastovou trubici, skrze niž mu do žaludku vloží ucho Abigail Hobbs (ukázáno ve flashbacku v s02e01). Později mu rozpáře břicho (s02e13) a pokusí se mu rozřezat lebku (s03e06). Dolarhyde Grahama několikrát pobodá (s03e13).

Proměnlivost je spojená s tekutinami a tekutým stavem, projevující se skrz vizuální metafory.¹⁰³ V s01e11 je ukázán, jak spí ve své posteli a potí se, zatímco se mu zdá noční můra, že jej smete tsunami. Zdánlivě se probudí, následně se rozpustí jeho digitální hodiny a

¹⁰¹ Tamtéž.

¹⁰² Casey užívá slovo “fluid”, což znamená proměnlivý, ale také tekutý. Spojení s tekutinami a tekutým stavem je zde zásadní, bohužel se mnohovýznamovost tohoto slova v překladu ztrácí. CASEY, Jeff. *Queer Cannibals and Deviant Detectives: Subversion and Homosocial Desire in NBC's Hannibal*. Quarterly Review of Film and Video, Volume 32, 2015. s. 558.

¹⁰³ Tamtéž, s. 558.

poté se kolem jeho těla začne objevovat voda. Graham se začne zmítat a následně se sám rozpustí. V tu chvíli se skutečně probudí. Když jej Alana Bloom zhypnotizuje, zdá se mu, že se Bloom promění v jakousi antropomorfní bytost (nápadně podobnou wendigu představujícímu Lectera, ale bez parohů a s lidskýma očima), která se k němu přiblíží a při kontaktu s ním se roztříští v černou tekutinu, která ho pohltí (s02e01). Graham bývá často zbrocen krví, ať už v reálných situacích, kdy je napaden, či ve svých mentálních rekonstrukcích zločinů jiných. To je nejpatrnější, když se vžívá do vraha jménem Červený drak. Graham ve své představitosti stojí na zahradě zalité měsíčním světlem a prohlíží si své tělo, které je zcela pokryté krví (s03e09). V s03e02 je flashback na to, jak Grahama pobodal Lecter (s02e13), tento flashback je však hyperbolizován vizí opeřeného jelena (symbolu jeho vztahu s Lecterem), který opodál umírá a jeho krev zaplňuje místnost, dokud v ní tělo Grahama nezmizí. Tato prostupnost a proměnlivost Grahama feminizuje, protože bývá spojována se ženami a ženskou sexualitou. Stejně tak tekutiny, které jsou se ženami spojovány coby součásti jejich života (menstruace, porod). Zvláště pak krev, jež nabývá značně symbolického významu, značí iniciaci do sexuálního života.¹⁰⁴ Tekutiny v Grahamově případě nemají stejný význam, nicméně konotují feminizaci jeho postavy. Vzhledem k tomu, že násilí mezi muži, především mezi Lecterem a Grahamem, je v *Hannibalovi* erotizováno, spojení krve a sexuality je na místě. To mimo jiné rozeberu v následující podkapitole.

2.2 Re prezentace Hannibala Lectera

Lecter coby titulní postava představuje po Grahamovi, který je vypravěčem příběhu, tu nejdůležitější postavu. Je hybatelem děje, který se začne odvíjet po jejich setkání. Lecter se stane Grahamovým terapeutem a zároveň začne experimentovat s jeho životem tím, že s ním psychicky manipuluje¹⁰⁵ a zatají mu, že je fyzicky nemocný. Lecter manipuluje se všemi postavami ve svém okolí. Zaprvé se snaží skrýt, že je kanibalistický vrah (pojmenovaný policií Chesapeake Ripper), a zadruhé doslova experimentuje s lidskými životy. Lecter je schopen pomoci a následně uškodit stejným osobám, ať už stojí na straně zákona (např. Graham, Bloom, Beverly Katz), nebo mimo něj (vrázi jako Garret Jacob Hobbs, Francis Dolarhyde aj.). Odhadnout jeho motivy není snadné, mnohdy se zdá, že ani žádný motiv nemá, kromě toho, aby vyvolal chaos a následně se zájmem sledoval, jak se situace vyvine. Lecter se chová jako bůh, který je nadřazený jiným lidským bytostem.¹⁰⁶ Lecter je extrémně

¹⁰⁴ STAMP LINDSEY, Shelley. *Horror, Femininity, and Carrie's Monstrous Puberty*. Journal of Film and Video 43, Volume 4, 1991. s. 33-44.

¹⁰⁵ GODISNARCISSUS. *What Hannibal Can Teach Us About Abuse*. Radioactive Subtext [Online]. 2013-06-21 [Citace z 2017-04-11]. Dostupné z: <https://radioactivesubtext.wordpress.com/2013/06/21/what-hannibal-can-teach-us-about-abuse/#more-356>

¹⁰⁶ CASEY, Jeff. *Queer Cannibals and Deviant Detectives: Subversion and Homosocial Desire in NBC's Hannibal*. Quarterly Review of Film and Video, Volume 32, 2015. s. 555.

nepředvídatelný. Ublíží i lidem, k nimž chová náklonnost, jako je Graham a Abigail Hobbs.

Lecterova role antagonisty je posílena tím, že představuje monstrum. Jako monstrum bývají definovány především nadpřirozené bytosti (upír, vlkodlak, démon, aj.), přesto existují hororoví antagonisté, kteří jsou definitivně lidé, ale většinou bývají psychicky či morálně nenormativní (šílený vědec, psychopat). Podle Noël Carrolla monstrum „*znamená jakoukoli bytost, která podle současných vědeckých poznatků nyní neexistuje*“.¹⁰⁷ Monstrum musí mít dvě zásadní vlastnosti, aby vzbuzovalo kombinaci emocí, kterou nazývá „art-horror“ – musí být nebezpečné a nečisté.¹⁰⁸ Carroll uznává, že existují monstra, která patří do našeho světa (ať už jde o lidi, nebo zvířata), nicméně ve fikčním světě jsou prezentována jako nějakým způsobem nadpřirozená. Lidé mají nadměru vyvinuté smysly nebo mají schopnosti, které jim dovolují získat výhodu nad jinými lidmi (jsou rychlejší, zdatnější, oplývají znalostí neznámého terénu apod.). Zvířata se chovají jako nesmírně inteligentní a strategické entity.¹⁰⁹ Creed popisuje podobné vlastnosti při rozboru postavy (historické i fikční) Jacka Rozparovače, který většinu svých vražd provedl ve veřejných prostorech a přesto nebyl nikdy chycen. Dokázal také v omezeném časovém úseku a bez osvětlení precizně vyjmout orgány svých obětí. Díky tomu působil, a často tak je reprezentován v adaptacích, jako člověk s nadpřirozenými schopnostmi.¹¹⁰ Pokud je monstrem člověk, musí působit nelidsky (a to nejen kvůli násilnému chování).

Lecter je prezentován jako nesmírně inteligentní a schopný člověk. Vyzná se v psychologii, v chirurgii, zná cizí jazyky, je také fyzicky silný a zdatný (jak je ukázáno na scénách zápasů s jinými fyzicky zdatnými postavami). Navíc umí kreslit, vyzná se v klasických uměních a mistrovsky vaří. Už množství těchto talentů a znalostí jej staví nad jiné postavy. Navíc má Lecter nepřirozeně vyvinutý čich, díky němuž dokáže poznat, je-li někdo vážně nemocný. Představuje tedy jaksi nadpřirozeného člověka, aniž by skutečně nadpřirozeným byl. Není také pochyb, že je nebezpečný; zvláště proto, že nemá žádná morální pravidla, kterými by se řídil. Co se týče nečistoty, Lecter rozhodně není odpudivý. Fyzicky je přitažlivý, navíc je vždy elegantně oblečen a učený a také jeho gestikulace a pohyb těla jsou ladné a kultivované. Podle Carrolla ne vždy nutně musí monstrum být na pohled ohavné, nicméně jeho jednání jej s nečistotou spojuje.¹¹¹ V tomto případě je to kanibalismus. Nicméně ve fikčním světě je i tento aspekt značně komplikován, protože ačkoli je často explicitně ukázáno, jak Lecter zpracovává lidské orgány a končetiny, proces jejich

¹⁰⁷ CARROLL, Noël. *The Philosophy of Horror: Or Paradoxes of the Heart*. London: Routledge, 1990. s. 27.

¹⁰⁸ Tamtéž, s. 28-29.

¹⁰⁹ Tamtéž, s. 37.

¹¹⁰ CREED, Barbara. *Phallic Panic: Film, Horror and the Primal Uncanny*. Carlton: Melbourne University Press, 2005. s. 182-183.

¹¹¹ Tamtéž, s. 41.

zpracování a zvláště pak konečný výsledek, prezentovaný na luxusním porcelánu a naaranžovaný jako umělecké dílo (Lecter navíc někdy zdobí pokrmy květinami, ovocem apod.), působí líbivě a lákavě. Jde o jednu z mnoha ambivalencí, jež v *Hannibalovi* záměrně vznikají.

Co se týče mužských monster, podle Barbary Creed představují rozvrat společenského (a zvláště patriarchálního) systému a symbolického řádu.¹¹² „Pravá maskulinita ztělesňuje falickou moc a prosazuje maskulinní vlastnosti jako síla, racionalita, převaha a ovládání. Už jen svou existencí mužské monstrum ukazuje skutečnost, že maskulinita, definovaná symbolickým uspořádáním, je křehký koncept, který je málokdy, pokud vůbec, naplněn.“¹¹³ Mužská monstra často bývají sympatická, buď protože jsou oběťmi okolností (vlkodlak, Frankensteinovo monstrum), nebo protože jejich vzhled je atraktivní a chování kultivované (Drákula, Hannibal Lecter). To souvisí s tím, že tato monstra stojí na pomezí civilizace a přírody.¹¹⁴ Lecter v *Hannibalovi* je sympatickým monstrem. Jeho minulost je jen velmi stručně nastíněna, odtud tedy sympatie k této postavě nepramení. Je schopen lásky (romantické vůči Grahamovi, rodičovské vůči Abigail), ale jedná podle vlastních představ a ne společenských norem, tudíž je nepředvídatelný. Přestože je antagonist a monstrum, není nesympatický. Tato ambivalence vyplývá z toho – jak jsem již popsala – že Lecter má množství vlastností, které jsou v naší kultuře ceněny. Oplývá mnoha obdivuhodnými talenty a působí vždy elegantně. Je atraktivní fyzicky i psychicky. Lecter je tedy zobrazen jako krutý vrah, ale zároveň jako člověk, který miluje umění a je svým způsobem velmi citlivý (nesnáší neslušné chování, vulgarismy a násilí na zvířatech) a také si vytváří vztahy s jinými postavami.

Lecter podobně jako postava Jacka Rozparovače zosobňuje rozvrat společnosti. Tím, že představuje obdivuhodného člena společnosti (vzdělaný, bohatý, kultivovaný, příslušící k vyšší střední třídě) a zároveň kanibalistického vraha, převrací společenský řád. Lecter, stejně jako Jack Rozparovač „necítí žádná omezení zavedená civilizací“.¹¹⁵ To jej činí tak děsivým a ambivalentním, protože zosobňuje zároveň to nejlepší a nejhorší z civilizovaného světa.

Lecterova postava je tedy ztělesněním ambivalence; vyvolává obdiv, strach a opovržení zároveň (vůči jeho činům, ne jeho zjevu). Z toho důvodu je nemožné se s Lecterem identifikovat, ačkoli v rámci děje jedná jako všemohoucí subjekt. Nejenže má zcela pod

¹¹² CREED, Barbara. *Phallic Panic: Film, Horror and the Primal Uncanny*. Carlton: Melbourne University Press, 2005. s. 17-18.

¹¹³ Tamtéž, s. 16.

¹¹⁴ Tamtéž, s. 15.

¹¹⁵ Tamtéž, s. 192.

kontrolou svoje činy (kromě druhé části třetí sezóny, kdy je ve vězení, ale i tehdy zdařile manipuluje se svým okolím), ale kontroluje také životy ostatních. Je jasně aktivní postavou. Kdykoli se dostane do konfrontace s někým jiným, přemůže jej; pouze výjimečně potřebuje pomoc někoho jiného (s02e05, s03e07). Jiní vrazi jej vnímají jako nadřazeného a často o jeho pozici usilují.¹¹⁶ Vzniká tak jakási rivalita o jeho pozici „alfa“ vraha. Lecter však tyto vrahy vždy zneškodní. Jeho status aktivní postavy tedy bývá někdy narušen, vždy však získá zpět svou nadvládu. Kromě toho, že tedy Lecter představuje subjekt, také má množství záviděníhodných vlastností. Představuje profesně úspěšného, talentovaného, inteligentního a atraktivního bílého muže, s nímž by se jistě řada diváků ráda ztotožnila. Jenže Lecter je kanibalistický vrah bez jasně vymezených zásad, tudíž je identifikace nemožná. Tím vzniká narušení principu narcistické identifikace. Lecter komplikuje mužský pohled, protože nejen že je nemožné se dívat skrz jeho pohled, je nemožné s ním chtít sdílet pohled. Trojí pohled, kombinující pohled kamery, postavy a diváka, je takto dekonstruován. Divák ztrácí prostředníka, skrz nějž by prožíval vizuální slast. Nemůže se distancovat od obrazu a uvědomuje si svou vlastní pozici, což je jedním požadavků, který Mulvey vznesla pro narušení fascinace.¹¹⁷

Další aspekt ambivalentní reprezentace Lectera tkví v tom, že ačkoli je prezentován jako subjekt (nehledě na to, že se s ním nedá identifikovat), je také objektivizován. Na Willa Grahama je v seriálu upřen pohled, který je někdy implicitně erotický (např. když leží zpocený v posteli a lapá po dechu), nicméně způsob zabírání kamerou erotizující není. V Lecterově případě je tato implikace značně výraznější. V několika scénách je ukázán nahý či polonahý, ne ale proto, aby byl předveden coby symbol fyzické síly. V těchto scénách je jeho tělo explicitně vystaveno pro pohled. Jeho tělo je zabíráno v pomalých záběrech a/nebo je fragmentováno. Když jej napadne Matthew Brown, nachází se Lecter v bazéně (s02e05). Poté, co jej Brown omráčí, spoutá mu ruce, uváže mu smyčku kolem krku a nechá jej balancovat na vědru, zatímco mu z rozříznutých zápěstí proudí krev. Když je Lecter v této pozici poprvé zabrán kamerou, je rámován v polocelku a kamera pomalu najíždí od jeho nohou až k hlavě. To je typický způsob zabírání ženského těla. Navíc je zde Lecter znehybněn, nemůže se bránit. Tato scéna upomíná na scény veřejných trestů, o nichž psala Ina Rae Hark.¹¹⁸ Jediným, kdo v ten moment Lectera sleduje, je jeho útočník, Brown, přesto je Lecter v této scéně zpředmětněn, a to takovým způsobem, který kombinuje erotično a násilí. K této scéně se ještě vrátím v následující podkapitole.

¹¹⁶ Např. když se Brown snaží zabít Lectera, říká: „Uvažuji, jak mi budou říkat... víte, Irokézové měli ve zvyku pojídat své nepřátele, aby získali jejich sílu. Možná že se vaše vraždy stanou mými vraždami... nyní budu já Chesapeake Ripper.“ (s02e05)

¹¹⁷ MULVEY, Laura. *Vizuální slast a narativní film*. Iluminace 5, 1993, č. 3. s. 130.

¹¹⁸ HARK, Ina Rae. *Animals or Romans*. In COHAN, Steven - HARK, Ina Rae (ed.). *Screening the Male: Exploring masculinities in Hollywood cinema*. London: Routledge, 1993. s. 152.

Ve třetí sezóně se objevuje nahý či polonahý za přítomnosti jiných postav, často žen, nejedná se však o sexuální situace (s03e01, s03e05, s03e06, s03e07). Ženské postavy v těchto scénách jsou oblečené a nejsou sexualizovány. V s03e01 se Lecter sprchuje a tato scéna je zabraná v detailech (jeho obličej, ruce) a ve zpomaleném pohybu. Stejně tak v s03e06, když leží ve vaně a Bedelia Du Maurier mu omývá krev z kůže a zašívá rány, kamera v detailech a zpomaleném pohybu zabírá tyto procedury, ty ale nejsou tím hlavním; hlavní je Lecterovo tělo. V záběru, kde Du Maurier myje Lecterovu dlaň, jeho ruka a předloktí zabírá většinu prostoru a prsty Du Maurier jsou odsunuty do pozadí a jsou navíc ve stínu.

Také v sexuálních scénách se kamera soustředí na Lectera. Během sexuální scény s Alanou Bloom v s02e10 jsou sice v detailně rámovaných záběrech snímáni stejně, když však rámování přejde do celku, je to Lecter a ne Bloom, kdo poutá pozornost. Lecter zabírá více prostoru a jeho tělo je v obraze zaostřeno, navíc se na jeho kůži odráží světlo, na rozdíl od Bloom, na niž světlo nedopadá.

U Lecterovy postavy je kladen důraz na smysly. Rád se obklopuje krásnými věcmi, poslouchá klasickou hudbu, je gurmán. Také má až nadpřirozeně vyvinutý čich. Hmat je pro něj ale nejdůležitější. Jeho ruce představují nástroj k vraždění (ve scénách explicitních vražd používá k vraždění ruce; lámáním vazů, úderem těžkým předmětem, bodnutím či říznutím nože), ale také jsou důležité pro přípravu pokrmů a kresbu. Právě u posledních dvou činností jsou jeho ruce často zabírány v polodetailu či detailu, čímž dochází nejen k fragmentaci těla, ale také fetišizaci. Lecter má klidné vzezření, pohybuje se ladně a neplýtvá pohyby. Proto tyto záběry působí tak intimně a až eroticky.¹¹⁹ Stejně jsou jeho ruce fetišizovány ve scénách umývání v s03e01 a s03e06, kde je fetišizace akcentována užitím zpomaleného pohybu.

2.3 Reprezentace vztahu Grahama a Lectera

Mulvey mluví o voyeurismu a fetišismu jako o způsobech, jak se mužský hrdina vyrovnává s úzkostí, kterou vzbuzuje žena coby symbol kastrálního komplexu. První způsob má ženu demystifikovat a potrestat (jak píše, má voyeurismus blízko k sadismu), druhý způsob popře kastraci a nahradí ji fetišistickým zpředmětněním.¹²⁰ Ačkoli tyto teze stojí na genderové binaritě a zdá se, že kastrální komplex je zde určující motivací, podobné vyprávění lze nalézt také v narativěch s mužskými postavami. Jak Mulvey píše, „*sadistická část se*

¹¹⁹ TENEBRICA. *Hannibal Lecter and the Subversion of the Male Gaze*. The Fan Meta Reader [Online]. 2013-05-23 [Citace z 2017-04-06]. Dostupné z: <https://thefanmetareader.org/2014/09/04/hannibal-lecter-and-the-subversion-of-the-male-gaze-by-tenebrica/>

¹²⁰ MULVEY, Laura. *Vizuální slast a narativní film*. Iluminace 5, 1993, č. 3. s. 126.

dobře hodí k vyprávění“.¹²¹ Jak takové narativy mohou vypadat, jsem analyzovala v první kapitole. Nyní se chci zaměřit na to, jak jsou tyto strategie užity v *Hannibalovi* a jakými způsoby je dekonstruuji.

Fetišizace a voyeurismus fungují jako mocenské nástroje sloužící k dominování jedné postavy nad druhou. V *Hannibalovi* se objevují oba a jsou vzájemně propojené. Lecter záměrně experimentuje s Grahamovým psychickým a fyzickým zdravím. Také jej nutí konfrontovat jiné vrahy, aby ho tím přiměl k násilí (s01e01, s01e11, s02e09). Lecter se snaží změnit Grahama tak, aby se mu podobal. Chce, aby sdílel jeho náhled na svět, a chce s ním také sdílet své zločiny. Lecter často zmiňuje proměnu či vývoj, když mluví o Grahamovi. „Nikdy jsem tě nemohl zcela předvídat. Mohu krmit housenku a šeptat skrz kuklu, ale... to, co se vyklube, se řídí svou vlastní podstatu a jde mimo mě,“ říká Lecter Grahamovi (v této scéně stojí blízko sebe a Lecter mu položí ruku na tvář, což zvláště díky detailnímu rámování působí velmi intimně), čímž jej také přesvědčuje, že onu „temnotu“ v Grahamovi nevytvořil on, pouze ji vytáhl na povrch (s02e08). Lectera Graham přitahuje právě pro svou schopnost empatie. Protože Graham se může identifikovat s kýmkoli a Lecter chce, aby se identifikoval s ním. „Není vůbec jako já. Každý vidíme svět jinak, a přesto může zaujmout můj úhel pohledu,“ svěřuje se Lecter Bedelii Du Maurier coby své terapeutce (s01e08). Lecter tedy začne Grahama „upravovat“ podle svých představ. V první sezóně Lecter začne s Grahamem manipulovat tak, aby Grahama zmátl, znejistil jej ohledně jeho identity. V závěru sezóny Lecter nastraží přesvědčivé důkazy o tom, že Graham je Chesapeake Ripper – kterým je ve skutečnosti Lecter. První polovinu druhé sezóny Graham stráví ve vězení za Lecterovy činy a většina postav věří, že je skutečně spáchal. Samotný Graham začíná cítit, jak moc jej Lecter ovlivnil.

Lecter: „Ztracen v myšlenkách?“

Graham: „Ne. Už ne. Slýchal jsem myšlenky ve své hlavě se stejným... tónem, zabarvením, přízvukem, tak jako kdyby ta slova vycházela z mých úst.“

Lecter: „A nyní?“

Graham: „Nyní můj vnitřní hlas zní jako ty, nemůžu tě dostat ze své mysli.“
(s02e01)

Ačkoli v druhé sezóně si je Graham vědom toho, co mu Lecter způsobil, a začne si víc uvědomovat sám sebe, je Lecterem natolik ovlivněn, že se už jeho vlivu nemůže zbavit. V touze po pomstě začne jednat jako on; poštve proti němu vraha,¹²² začne být manipulativní a

¹²¹ Tamtéž, s. 126.

¹²² Poté co tak učiní, má Graham halucinaci, v níž mu ze zad rostou parohy, přičemž (opeřený) jelen symbolizuje

úskočný vůči svému okolí. Zabije Randalla Tiera a jeho mrtvolu donese k Lecterovi domů. Položí mu ji na stůl jako rituální gesto. Následně Tierovu mrtvolu znetvoří a vystaví (doslova, umístí ji do muzea), tak jako by to byl udělal Lecter. Graham se začne Lecterovi přibližovat ve snaze jej usvědčit a dopadnout. Předstírá, že zabil novinářku Freddie Lounds a donese Lecterovi kus masa zabalený do papíru, čímž naznačuje, že se mu chce přiblížit také v kanibalismu. Jde sice o mystifikaci, ale to, že je Lounds naživu, zjistí divák a ostatní postavy až později (tento plán vymyslel Graham s Crawfordem, kvůli autenticitě však Crawford předstírá, že o ničem neví, a že Grahama podezřívá, díky čemuž divák věří, že Graham je nyní vrah). Během vyšetřování vraždy Tiera a Lounds se objeví další tělo, které Bloom shledá „dvořením“ „mecenáše“ vraha Tiera a Lounds. Aniž by to tedy tušila, nazve to, co se mezi Lecterem a Grahamem odehrává, sváděním. Graham se začne chovat jako Lecter, tak jak si to přál. Také dochází k vizuální změně. V první sezóně Graham nosil neučesané vlasy a brýle, které často používal jako bariéru mezi sebou a okolím. V druhé sezóně přestane brýle nosit a začne se uhlazeně česat tak jako Lecter. Jejich podobnost vyvrcholí v poslední scéně s02e10, kde společně večeří (domnělé maso Freddie Lounds). Když Graham vloží do úst první sousto, zavře oči. Prolínačkou se jeho tvář spojí s tou Lecterovou. Proměna je dokončena.

Grahamova motivace Lectera dopadnout skrz tuto mystifikaci komplikuje fetišisticko-sadistickou linku. Lecterovi se podaří Grahama přetvořit podle vlastních představ, ale do určité míry se na tom podílí také Grahamovo dobrovolné podrobení se těmto představám, aby jej mohl chytit. Nicméně nakonec Lectera varuje, což dokazuje, že jeho morální přesvědčení nebylo tak silné. Ačkoli se tomu bránil, cítí se být s Lecterem spřízněn.¹²³ To potvrzuje ve třetí sezóně, když Crawfordovi říká, že s Lecterem chtěl utéct (s03e04), a když se s Lecterem setkává ve Florencii: „Ty a já jsme se začali ztrácet v sobě navzájem. [...] Jsme spojeni. Jsem zvědav, jestli dokážeme přežít odloučení.“ (s03e06) Odpověď na tuto otázku je jasně ukázána v s03e13, kdy Graham, v objetí s Lecterem, strhne oba do moře.

Lecterova snaha změnit Grahama je fetišistická a sadistická zároveň. Stejně jako Scottie ve *Vertigu* nutí Judy převzít cizí identitu, také Lecter nutí Grahama, aby se připodobnil někomu jinému, a to jemu. Je fascinován Grahamovou schopností empatie a zároveň jí zneužívá, aby se Graham identifikoval s ním, a to až do extrému. Snaží se přepsat Grahamovu identitu, ale také věří, že Graham má potenciál být mu podobný. Graham a jeho empatie představují pro Lectera fetiš; něco, co by mělo být hýčkáno, rozvíjeno a hyperbolizováno.

Lectera a jejich společný vztah. Zdá se mu tedy, že se mění v Lectera, protože se jako Lecter začíná chovat. (s02e05)

¹²³ Když si Lecter uvědomí, že jej Graham mystifikoval, cítí se zrazen a pobodá jej. Když Graham krvácí na podlaze, Lecter se na něj vyčítavě obrací: „Dovolil jsem ti, abys mě poznal, abys mě viděl. Dal jsem ti vzácný dar a ty jsi jej nechtěl.“ Graham odpoví: „Já že jej nechtěl?“ (s02e13)

Lecterova manipulace s Grahamem, jež jej psychicky a fyzicky mění (Lecter jej ostatně několikrát poraní) je navíc sadistická. „*Sadismus vyžaduje příběh, závisí na podněcování událostí, na nucení jiné osoby ke změně, na bitvě vůle a síly, na porážce či vítězství, přičemž to vše se děje v lineárním čase se začátkem a koncem,*“ popisuje roli sadismu ve vyprávění Mulvey.¹²⁴ Přesně to se odehrává v *Hannibalovi*. Lecterova snaha přetvořit Grahama graduje po dobu tří sezón, přičemž vrcholí v momentě, kdy společně zabijí Dolarhydea. Graham musí zápasit o vlastní identitu, která se začíná prolínat s tou Lecterovou. Oba se snaží přemoci a dominovat nad tím druhým. Jedná se tedy o esenci sadistického narativu, zároveň je však značně fetišistický, protože neustále pozastavuje děj. „*Fetišistická skopofilie [...] může existovat mimo lineární čas, protože erotický pud je zaměřen na pohled samotný.*“¹²⁵ *Hannibal* je vyprávěn v pomalém tempu, plný zpomalených a detailních záběrů, snových sekvencí, voyeuristického sledování a momentů „*pozastavení a zahledění se*“.¹²⁶ Dochází tedy k dichotomii rozvíjejícího se narativu, který je zároveň neustále pozastavován. Fetišistická a sadistická linie vyprávění se vzájemně podporuje, což je dobře vidět na způsobu estetizace násilí v seriálu.

Násilí v *Hannibalovi* je velmi explicitní a někdy až exploatační. Tato exploatace zmrzačených těl a brutálních vražd ale neslouží pouze jako způsob jak šokovat a znechutit diváka. Násilí je totiž vždy estetizováno. Vraždy jsou naaranžovány jako umělecké dílo (někdy doslova; v jednom případě Lecter naaranžoval své oběti jako postavy z *Jara* Sandra Botticelliho) a „*postavy – především vyšetřovatelé – často mluví o místech zločinu, jako by se snažily rozluštit význam obrazu*“.¹²⁷ Spojení estetizace a násilí posiluje ambivalentní stránku seriálu. Násilí zde však není pouze estetizováno, ale také erotizováno. Tady je nutné upřesnit, že násilí není erotizováno vždycky; k erotizaci dochází jen u určitých postav. V *Hannibalovi* nikdy nedochází k erotizaci násilí na ženách.¹²⁸ Vždy jde o mužské postavy. Konkrétně se jedná o scény násilí mezi Lecterem a Grahamem (včetně jejich finálního souboje s Dolarhydem). Dále pak jsou erotizovány tři násilné konfrontace: mezi Lecterem a Matthewem Brownem (s02e05), Lecterem a Masonem Vergerem (s03e06 a s03e07) a Dolarhydem a Frederickem Chiltonem (s03e12). Nyní rozeberu, jak k erotizaci dochází a jak souvisí s fetišisticko-sadistickým vyprávěním.

V druhé sezóně začne Graham znovu docházet k Lecterovi na terapie, ačkoli mu již

¹²⁴ MULVEY, Laura. *Vizuální slast a narativní film*. Iluminace 5, 1993, č. 3. s. 126.

¹²⁵ Tamtéž, s. 126.

¹²⁶ KING, Geoff. *Spectacular Narratives*. London, New York: I.B.Tauris & Co Ltd, 2009. s. 4.

¹²⁷ POSOCCO, Art. *In Defense of Hannibal and Its Use of Gore*. The Artifice [Online]. 2014-03-31 [Citace z 2017-04-09]. Dostupné z: <https://the-artifice.com/hannibal-gore/>

¹²⁸ DOYLE, Sady. *Hannibal's Feminist Take on Horror*. In These Times [Online]. 2014-03-11 [Citace z 2017-04-10]. Dostupné z: http://inthesetimes.com/article/16398/hannibal_feminist_horror

nevěří. Otevřeně mluví o Grahamově touze po pomstě.

Lecter: „Představuješ si, že mě zabiješ?“

Graham: „Ano.“

Lecter: „Řekni. Jak bys to udělal?“

Graham: „Svými rukama.“

(s02e08)

Poté, co Graham zabije Randalla Tiera a donese jej k Lecterovi domů, Lecter se zeptá: „Zabil jsi jej svými rukama?“ Graham odpoví: „Bylo to... intimní.“ V následující scéně, kde Lecter ošetřuje Grahamovy odřené prstní klouby, Lecter naváže: „Když jsi zabil Randalla, představoval sis, že zabiješ mne?“ (s02e10). V druhé sezóně se objevují dvě scény, kdy je ukázáno, jak si Graham představuje, že zabije Lectera. První z nich je sen v s02e09. V tomto snu je Lecter připoutaný ke stromu s provazy ovázanými kolem jeho torza a krku. Graham stojí opodál a vede s ním konverzaci, v níž Graham prohlašuje, že chce po Lecterovi přiznání.

Lecter: „Proč neapeluješ na moji lepší stránku?“

Graham: „Neměl jsem ponětí, že nějakou máš.“

Lecter: „Nikdo nemůže mít skutečné ponětí o jiné lidské bytosti, pokud ji nemiluje. Díky té lásce vidíme potenciál v našich milovaných. Skrz tuto lásku dovolujeme našim milovaným, aby viděli svůj potenciál. Vyjádřením této lásky se potenciál našich milovaných stane skutečností.“

Zatímco Lecter mluví o lásce, provazy kolem jeho těla a krku se utahují. Táhne za ně opeřený jelen (již zmiňovaná metafora jejich vztahu), kterého zjevně ovládá Graham (na jeho písknutí jelen začne táhnout). Polovina Lecterova obličeje je přесvícena. Utahující se provazy kolem jeho krku jsou opakovaně zabírány v detailním rámování, což tuto činnost fetišizuje. Na konci snu Graham nechá jelena utáhnout provazy, co nejvíc to jde. Následuje záběr z druhé strany stromu, zpoza nějž vytryskne velké množství krve ve zpomaleném záběru. Graham se probudí, což je ustanoveno detailním záběrem na jeho otvírající se oko. Fragmentace těla a detailní rámování je jasně fetišizující, což je podpořeno opakovaným zabíráním stejného předmětu a zpomaleným pohybem.

Druhá scéna Grahamovy představy vraždy Lectera se odehrává během terapeutického sezení s ním (s02e12). Probírají společně budoucí konfrontaci s Masonem Vergerem. Lecter jej vyzve, aby zavřel oči a představil si, co by chtěl, aby se stalo. Graham si představuje, že

jsou sami na Vergerových jatkách. Lecter je spoután ve svěrací kazajce a je zavěšen na háku na maso. Graham k němu vzhlíží a pak zvedne ruku s nožem a podřízne Lecterovi krk. Krev začne cákat na Grahama, který pořád hledí Lecterovi do tváře. V detailním záběru je ukázáno, jak se krev hustě valí po Lecterově kazajce. Celá scéna je nasnímaná ve zpomaleném záběru. Tím pádem pak především stříkající krev dopadající na Grahama působí implicitně eroticky. Tato scéna sdílí s tou předchozí několik spjitostí. Lecter je v obou spoután a znehybněn, v obou je kladen důraz na jeho krk jako část těla, kterou si Graham volí k poranění, a obě scény erotizují násilí skrz detailní rámování, zpomalený pohyb a krev. Paradoxně Graham nikdy na Lectera ve skutečnosti nezaútočí. Pošle za ním sice vraha, ale sám mu nikdy neublíží (tedy kromě finálního svržení do oceánu). Když se jej pokusí napadnout, postřelí ho Chiyoh, příbuzná Lectera, dřív než stačí vůbec vytáhnout nůž (s03e06). Oproti tomu Lecter fyzicky ublíží Grahamovi několikrát. Již jsem zmiňovala scénu flashbacku, kdy Lecter omámenému či zhypnotizovanému Grahamovi nacpe plastickou trubicí do krku a vpraví mu do žaludku ucho Abigail Hobbs. Tato scéna je poměrně explicitní metaforou sexuálního násilí.¹²⁹ Ostatně také není těžké vidět v tom, co Lecter způsobil Grahamovi během první sezóny, analogii znásilnění. Grahamova odezva v druhé sezóně pak připomíná lineární vyprávění v „rape-revenge“ filmech. V nich hrdinka obvykle vykonává svou pomstu tak, že své násilníky svede a během přede hry je brutálně zavraždí.¹³⁰ V druhé sezóně Graham předstírá podlehnutí Lecterovi, „svede ho“ a v momentě, kdy Lecter chce s Grahamem utéct, uvědomí si jeho zradu. V závěrečné epizodě Lecter Grahama konfrontuje ve své kuchyni. Tato scéna působí velmi intimně, je nasnímaná v detailním rámování záběr/protizáběr. Lecter položí dlaň na Grahamovu tvář. Bodne jej do břicha a poté jej k sobě přivine, jakoby jej chtěl konejšit. Tento moment napodobuje scéna z s03e06, kde Lecter zavede postřeleného Grahama do svého bytu. Posadí jej do křesla a svlékne mu sako. Graham je očividně v bolestech a Lecter jej na moment obejmě. Poté mu svlékne košili a vpíchne mu anestetikum. Graham protestuje, jelikož ví, že se mu Lecter hodlá za jeho zradu pomstít.

Zásadní pro vyprávění a jeho uzavření je scéna zápasu Lectera a Grahama s Dolarhydem (s03e12). Poté co Lecter unikne policii, čeká s Grahamem ve svém tajném úkrytu na Francise Dolarhydea, který po Lecterovi pátrá, aby jej konfrontoval (a předem se domluvil s Grahamem na plánu, který by mu to umožnil). Dolarhyde skrz okno verandy postřelí Lectera a vstoupí do domu. Zatímco Lecter leží zkrvavený na podlaze a Dolarhyde chystá kameru a mluví o tom, jak úžasné bude zabít ho a natočit si tuto vraždu, Graham stojí

¹²⁹ CASEY, Jeff. *Queer Cannibals and Deviant Detectives: Subversion and Homosocial Desire in NBC's Hannibal*. Quarterly Review of Film and Video, Volume 32, 2015. s. 559.

¹³⁰ LEHMAN, Peter. Don't Blame This on the Girl: Female Rape-Revenge Films. In COHAN, Steven - HARK, Ina Rae (ed.). *Screening the Male: Exploring masculinities in Hollywood cinema*. London: Routledge, 1993. s. 103-177.

opodál se sklenkou vína v ruce shlíží na Lectera. Podhled akcentuje jeho mocenskou pozici. Když však Dolarhyde vytáhne nůž, Graham sáhne po pistoli. Dolarhyde mu vbodne nůž do tváře. Následně Grahama prohodí rozbitým oknem verandy ven. Dolarhyde se zdá mít nadlidskou sílu a také je o pár záběrů později ukázán s dračími křídly (sám sebe vidí jako draka z obrazů Williama Blakea). Bojuje s Grahamem, který si vytáhne nůž z tváře a bodne Dolarhydea do nohy. Dolarhyde však nůž vytáhne a bodne Grahama do prsou. Vzápětí se do zápasu přidává Lecter, který mu skočí na záda. Dolarhyde jej shodí dolů, pořád dominuje nad situací. Zatímco zápasí s Lecterem, Graham ho bodne do zad. Dolarhyde ho úderem srazí na zem. Následně však začínají mít převahu Graham a Lecter. Obklíčí ho a začnou ho zraňovat; Graham jeho nožem a Lecter sekyrou, kterou našel na zemi. Dochází mezi nimi k výměně pohledů a poté se vrhnou na Dolarhydea se zvířecí zuřivostí.¹³¹ Graham mu rozřízne břicho a Lecter prokousne hrdlo. Dolarhyde padne na kolena a umírá. Lecter následně pomůže Grahamovi vstát a vzájemně se podpírají. Stojí velmi blízko u sebe a oba jsou zbrocení krví a zadýchaní. Lecter prohlásí: „Vidíš? To je vše, co jsem pro tebe kdy chtěl. Pro nás oba.“ Graham se mu podívá do tváře a usměje se: „Je to krásné.“ Několik vteřin si hledí do tváře a následně Graham položí hlavu Lecterovi na rameno. Lecter se k němu přivine. A pak Graham pevně Lectera obejmě a oba strhne z kraje útesu, na němž stojí. Od chvíle, kdy Dolarhyde vyhodí Grahama na verandu, až do chvíle, kdy mu Lecter pomůže vstát, je scéna natočena ve zpomaleném záběru (mimo kolážovitý flashback, když Dolarhyde umírá a vzpomíná, jak spálil obraz Červeného draka). Diegetický zvuk je nahrazen nediegetickou hudbou, písni nazvanou *Love Crime*, která byla složena speciálně pro seriál.¹³² Rámování neustále osciluje mezi celky, kdy je vidět akce (představující spektakl) a detaily, které fragmentují tělo (především záběry na ruce vytahující nože z rány a vrážející je do nepřítele). S každou novou ránou jsou opakovaně zabírány detailní výstřiky krve. Pohledy mezi Lecterem a Grahamem a jejich souhra při přemožení Dolarhydea činí scénu intimnější. Není to jen zápas o život a o dominanci, je to také vyvrcholení vztahu Lectera a Grahama. Jak je navíc dle posledních Lecterových slov patrné, společná vražda představuje konečnou přeměnu Grahama a jejich splynutí. Ostatně, Graham Dolarhydeovi rozřízne břicho úplně stejným způsobem, jako jemu předtím Lecter. Lecter si volí útok na krk, což zase splývá s Grahamovými fantaziemi vraždění Lectera. Toto propojení identit je pak dovršeno objetím.

Je nutno poznamenat, že k erotizaci vztahu Lectera a Grahama nedochází jen

¹³¹ Bryan Fuller přirovnal tuto scénu v rozhovoru k šakalům útočícím na nosorožce. JUNG, E. Alex. *Fuller on That Hannibal Finale and the Show's Campy, Sensual Undertones*. Vulture [Online]. 2015-08-30 [Citace z 2017-04-10]. Dostupné z: http://www.vulture.com/2015/08/bryan-fuller-hannibal-finale-campy-sensual.html?mid=twitter_vulture

¹³² BUTLER, Karen. 'Hannibal' Series Finale Features New Siouxsie Sioux song. UPI [Online]. 2015-08-30 [Citace z 2017-04-10]. Dostupné z: http://www.upi.com/Entertainment_News/TV/2015/08/30/Hannibal-series-finale-features-new-Siouxsie-Sioux-song/7011440939901/

v momentech násilí. Násilí je velmi fyzická záležitost, erotická implikace se tedy nabízí snadno. Způsob snímání a rámování v momentech, kdy se Graham a Lecter dotýkají, je vždy velmi intimní. To souvisí se způsobem zobrazování Lectera, který vždy svými rukama poutá pozornost (viz předchozí podkapitola). Tudíž když se dotýká Grahama, je to nápadné. Tyto scény jsou akcentovány pomalým pohybem (kamery, ale i postav) a detailním rámováním. Také většinou bývají jejich ruce zobrazovány na černém pozadí. Tato erotizace je obzvláště vidět ve scénách, kdy Lecter bere Grahamovi z rukou pistoli (s02e08), kdy Lecter omývá Grahamovy zkrvavené ruce (s02e09), kdy mu vkládá do rukou nůž (s02e10, s03e06) aj. Lecter v několika scénách také hladí Grahama po tváři a po vlasech (s02e08, s02e13, s03e06, s03e13), což je samo o sobě intimní gesto. V s02e11 Lecter připraví pro oba jako gurmánskou pochoutku strnady. Ti se jedí vcelku. Záběry požívání strnadů jsou velmi eroticky implicitní. Když si Graham a Lecter vkládají strnady do úst, je tato činnost rámována ve velkém detailu. Následně kamera zachycuje jejich blažené výrazy, především velký detail zavřených očí. Další záběr v detailu zabírá jejich hrdla, když polykají.

Jak jsem zmiňovala, k erotizaci násilí nedochází jen mezi Grahamem a Lecterem. V předchozí podkapitole jsem popsala scénu napadení Lectera Matthewem Brownem. Brown jej napadne v bazénu, takže je logické, že jsou málo oblečení. Brown omráčí Lectera, když je zrovna ve vodě, sám stojí na okraji bazénu. V momentě, kdy jej střelí omračující šipkou, je zabrán z pohledu v americkém plánu. Tento úhel jasně konotuje dominanci; vzhledem k Brownově odhalenému tělu a zrychlenému dechu, který na tělo upoutává ještě větší pozornost, je tento obraz také erotizovaný. V následující scéně je Lecter připoutaný, a jak jsem již popisovala, švenkováním a fragmentací těla je zabírán tak, jako bývají eroticky zpředměněny ženy. Navíc k němu vzhlíží Brown, který si mezitím oblékl kalhoty a košili (kterou však nezapnul, tudíž pořád působí implicitně eroticky). Brown si svoje sadistické jednání zjevně užívá a mluví o tom, jak se nyní on stane Chesapeake Reaperem. Chce, aby Lecterova identita „alfa“ vraha splynula s tou jeho.

V s03e06 Mason Verger a Cordell Doemling plánují, jak zabijí Lectera. Mají v plánu jej kanibalizovat a mluví o tom, že jej upraví na způsob pekingské kachny, která je polévána medem. Následně si Verger představuje upečeného Lectera, umělecky ozdobeného ovocem, jak leží na jeho stole v jídelně. Tato scéna je intertextuálním odkazem na závěr filmu *Kuchař, zloděj, jeho žena a její milenec*, což se projevuje v kompozici scény a užití kamery. Verger nabere na prsty med pokrývající Lecterovo tělo a vloží je do úst. Uznale prohlásí: „Transsubstanciace!“ Tato představa je více o dominanci než erotizaci, přesto zde drobná implikace existuje. V následující epizodě je Lecter (a Graham) unesen Vergerem. Verger jej

nechá spoutat a ocejchovat značkou jeho jatek. Kamera v detailním rámování zabírá samotný akt a pak krouží kolem Lecterova odhaleného torza. Během následující konverzace s Doemlingem jsou oba ve stejném rámu, kamera však zaostřuje na Lectera.

Poslední scéna erotizace násilí se objevuje v s03e12, když Dolarhyde unese Fredericka Chiltona, který na výzvu policie zesměšnil a zhanobil identitu vraha, kterým Dolarhyde je. Chilton se probere z omráčení v invalidním vozíku. Dolarhyde mu zlomil páteř a přilepil jej k vozíku. Chilton má na sobě pouze spodní prádlo. Dolarhyde má na sobě saténový župan a přes hlavu přetaženou punčochu. Když se dezorientovaný Chilton probere, Dolarhyde se ho starostlivě ptá, zda chce deku a klade mu něžně ruku na rameno. Poté ho přikryje dekou. Zatímco mluví, Dolarhyde kolem něj neustále krouží a naklání se k němu, aby mu pohrozil. V momentu vrcholného rozčilení nad Chiltonovým zesměšněním jeho osoby si sundá župan a předvede mu draka vytetovaného na svých zádech („Nedlužíte mi strach. Dlužíte mi obdiv.“). Uprostřed konfrontace Dolarhydea a Chiltona přijde za Dolarhydem jeho slepá přítelkyně Reba McLane. Zatímco Chilton pod výhružkou tiše čeká v koutě, až odejde, McLane Dolarhydeovi vyznává lásku. Ozvláštňuje to celou scénu, protože se zde střetávají absolutně protichůdné aspekty. K tomu ale ostatně dochází neustále v průběhu celého seriálu. Scéna je zakončena tím, jak se Dolarhyde vrhne na Chiltona a ukousne mu rty. Jelikož jsou oba téměř nazí a dochází k tak přímému kontaktu, scéna se stává eroticky implicitní, nehledě na brutalitu zobrazovaného násilí.

2.4 Důsledky aplikace vizuální slasti v seriálu *Hannibal*

V této kapitole jsem se věnovala užití vizuální slasti v *Hannibalovi* ve vztahu k hlavním mužským postavám. *Hannibal* pracuje s dichotomií subjekt/objekt, kdy Lecter představuje subjekt a Graham objekt. Lecter kontroluje situace a manipuluje s ostatními postavami, především s Grahamem, který následkem této manipulace začíná přicházet o svou identitu. Zároveň do jisté míry obě postavy naplňují také opačné role. Lecter reprezentuje subjekt, nicméně jeho konstrukce postavy coby antagonisty, a navíc monstra, znemožňuje identifikaci diváka, což patří k předpokladům vizuální slasti. Lecter je také sexuálně objektivizován, přičemž hlavním zprostředkovatelem pohledu je zde kamera (např. zcela výjimečně dochází k ženskému pohledu, tak jak jsem jej popsala v první kapitole).¹³³ Graham je sice hlavní postava seriálu a vypravěč, jeho nespolehlivost a nestabilita však znemožňují identifikaci. Toto znemožnění je ještě posíleno v průběhu rozvíjení narativu, kdy Graham

¹³³ Jedná se pouze o scény s Bedelií Du Maurier v s03e01 a s03e06.

ztrácí svou identitu, jeho morální postoje se mění a on se stává ambivalentním. Graham stojí v pozici subjektu, ale musí o ni neustále bojovat. Ostatní postavy (Lecter, Crawford, Margot Verger aj.) jej využívají pro své cíle, čímž jej staví do pasivní role. Tato pasivita je podpořena způsobem vizuální reprezentace a omezováním jeho fyzické osoby v rámci narativu (umístěním do vězení, únosem apod.). Graham je také feminizován skrze své chování (empatie, proměnlivost) a vizuální reprezentaci. V konečném důsledku je subjektem i objektem zároveň.

Vývoj vztahu postav Lectera a Grahama kombinuje jak fetišistickou, tak sadistickou linku vyprávění, jež se podle Mulvey objevují v narativech, kde muži dominují nad ženami, v tomto případě však tento druh vyprávění slouží k interpretaci vztahu dvou mužů. Vypovídá o mocenském boji mezi těmito postavami. Fetišismus se projevuje především v Lecterově posedlosti Grahamem a jeho schopnostmi. Sadismus pak motivuje jeho snahu změnit Grahama k obrazu svému. Fetišismus a sadismus se mísí a promítají se do estetizace a erotizace násilí. Násilí je v *Hannibalovi* vždy estetizováno, což mimo jiné v metanarativní rovině slouží k vyvolání protichůdných pocitů u diváka (zvláště co se týče prezentace kanibalistických pokrmů). K erotizaci dochází však výhradně u násilí mezi mužskými postavami, a to jmenovitě Lectera a Grahama a potom ve třech dalších konkrétních případech. Tím, že k erotizaci násilí dochází výhradně mezi postavami mužů, odpadá nebezpečí mysogynního vyznění a zůstává pouze mocenský podtext. Tyto scény erotizace násilí ukazují vždy jednu postavu snažící se dominovat nad tou druhou. Erotizace posiluje dichotomii rolí dominujícího subjektu a dominovaného objektu. Část těchto scén (s02e09, s02e12 a s03e06) se odehrává v představách postav, ukazuje tedy jejich touhy. Vizuální reprezentace scén erotizovaného násilí vychází z fetišizující vizuální slasti rozbíjející renesanční prostor více než ze spektaklu, který je patrný především ve scéně zápasu mezi Lecterem, Grahamem a Dolarhydem (s03e12). Způsob reprezentace násilí v *Hannibalovi* tedy představuje méně typický způsob reprezentace násilí mezi muži. Pohledy mezi mužskými postavami jsou motivovány buď touhou stát se sledovanou postavou (Matthew Brown, Mason Verger), nebo potřebou vlastnit a/nebo ovládat sledovanou postavu (Lecter, Graham). To je v narativech zápasů mezi muži nezvyklé. Ani vizuální reprezentace těchto scén není konvenční. Podobá se způsobu erotické objektivizace ženských postav, ale tím, že je aplikována na mužské postavy, koncept vizuální slasti komplikuje. Zachovává však tendenci feminizování pozice objektu. Dochází tedy k dekonstrukci vizuální slasti, nicméně určité stereotypizaci se nelze vyhnout ani v tomto případě.

Hannibal využívá vizuální slasti neustále, jak v reprezentaci postav, tak rekvizit i

prostředí, což úzce souvisí s užitím formálních prostředků, jakými jsou zpomalení, snové sekvence a detailní rámování. Vizuelní slast ve spojitosti s násilím a ambivalentními postavami slouží k vyvolání protichůdných pocitů v divákovi, nikdy není samoučelná. Nejedná se tedy o exploataci, a ačkoli vizuelní slast zpomaluje narativ, slouží také k jeho obohacení, především na metanarativní úrovni.

Závěr

Cílem této práce bylo revidovat teorii vizuální slasti Laury Mulvey, a to na příkladu seriálu *Hannibal*. Konkrétním předmětem revize byla reprezentace mužských postav v kontextu binárního dělení postav podle genderu na subjekty a objekty. V první části textu jsem se věnovala tomu, jaké podoby může mít vizuální reprezentace mužů v souvislosti s vizuální slastí. Jednou z mých výzkumných otázek byla ta, nakolik se liší vizuální prezentace objektivizovaných mužských postav od reprezentace objektivizovaných ženských postav. Mužská postava může být prezentována jako spektakl, kdy dochází k vizuální slasti, nicméně nejde o sexuální zpředmětnění. Komparace způsobu zobrazování mužských a ženských postav ukázala, že muž může být sexuálně zpředmětněn, ale dochází k tomu za jiných podmínek než u žen. Muž může být ukázán jako objekt stejně jako žena, pokud se jedná o komický prvek nebo specifický formát LGBTQIA+ kinematografie, která ovšem stojí v opozici k mainstreamové kultuře. Tyto druhy sexuálního zpředmětnění nevypovídají o skutečném stavu mainstreamové kinematografie. Pokud dochází k erotizaci mužské postavy, formální postupy se liší. Nedochozí k fragmentaci těla a podle toho pracuje kamera. Pokud je na mužskou postavu směřován ženský pohled, není to skrz subjektivní pohled a dochází k tomu v rámci mizanscény. Ženský pohled, na rozdíl od mužského, nepropojuje trojí pohled – kamery, diváka a postavy. V rámci „feminních“ žánrů jako melodrama dochází k reverzi, nicméně objektivizovaný hrdina bývá často feminizován. Stejně tak dívající se hrdinka bývá maskulinizována ve svém jednání a povaze. Z toho vyplývá, že to nejsou nutně mužské či ženské postavy, kterým jsou přisuzovány striktně role subjektů a objektů, ale že tyto role samotné si nesou zakořeněnou genderovou binaritu. Subjekt je tudíž ve své podstatě vždy maskulinní a objekt feminní. V poslední době se však objevují televizní seriály, kde mužská postava je sexuálně zpředmětněna, ale zároveň je prezentovaná jako maskulinní a ženský pohled splývá s pohledem kamery, čímž jej komplikuje. V budoucnu se ukáže, zda jde o specifickou tendenci specifického žánru a demografie (jde o euro-americká historická dramata), či nový způsob vizuální reprezentace postav.

Vzhledem k exhibicionistické povaze filmu je vizuální slast jeho důležitou součástí. Přesto je třeba zdůraznit, že stojí v opozici k rozvíjejícímu se narativu, protože zpomaluje či pozastavuje děj. V případě spektaklu však vizuální slast a narativ spolu koexistují, ačkoli jde pořád o zpomalení děje. Právě z toho důvodu mužské tělo vystavené jako spektakl nepůsobí nepatřičně, protože jeho zpředmětnění je motivováno zápletkou a ne jejím pozastavením.

Reprezentace mužů a žen je komplikovanější, než jak uvádí Mulvey. Mužské postavy mohou být sexuálně zpředměněny, existuje však zásadní rozdíl mezi jejich formálním zobrazováním a zobrazováním zpředměněných ženských postav. Je také rozdíl v prezentaci mužského a ženského pohledu. Pokud je muž formálně zpředměněn jako žena, je tato reprezentace motivována něčím jiným než samotnou vizuální slastí.

Toto téma by si zasloužilo více prostoru, protože se ukazuje být značně komplikovaným. Také vizuální reprezentace ženských postav by zasloužila vlastní revizi, k čemuž zde vzhledem k tématu práce nebyl prostor. Ostatně by bylo třeba zohlednit, jak dochází k objektivizaci mimo binární genderové kategorie, např. u transgender a non-binary postav. Je potřeba narušit samotný binární přístup k sexuálnímu zpředměnění, který podporuje stereotypní dělbu rolí: zobrazující subjekt maskulinně a objekt feminně.

Druhá část textu byla věnována analýze vizuální reprezentace mužských postav v seriálu *Hannibal*. Analyzovala jsem postavy Willa Grahama a Hannibala Lectera, kteří jsou zobrazováni jako subjekty a objekty zároveň. Graham je hlavní postava a vypravěč, zároveň představuje předmět zájmu Lectera a jiné postavy s ním neustále manipulují a staví jej do pasivní role. Graham v průběhu seriálu musí bojovat o svou subjektivitu, která mu je průběžně odpírána. Je předmětem voyeuristického zájmu ostatních postav, který zachází až do sadistické linie narativu. Graham je navíc vizuálně i narativně feminizován, což činí jeho roli subjektu ještě ambivalentnější. Lecter roli subjektu naplňuje mnohem více, neboť je to on, kdo manipuluje se svým okolím. Opět ale dochází k prolnutí rolí, protože je představen coby objekt skrz sexuální zpředměnění jeho postavy. Obě postavy se vymykají identifikaci, čímž problematizují mužský pohled. V *Hannibalovi* je nemožné se s hlavními postavami identifikovat a diváci jsou neustále distancováni od obrazu jeho ambivalentní reprezentací. Na tom se podílí také estetizace násilí v seriálu, protože vraždy i kanibalistické pokrmy jsou zobrazeny jako vysoce stylizované a estetizované. To vizuální slast také komplikuje, protože ačkoli k ní dochází neustále, nedovoluje divákům, aby se nad ní pouze kochali, ale také ji ve své mysli pokaždé přehodnocovali.

Hannibal prezentuje sexuální zpředměnění mužských postav a pohled mezi nimi, ačkoli jde o explicitně heterosexuální postavy. Tato objektivizace a pohled mají především co do činění s mocenskými vztahy. Příběh je založen na dominanci a užívání těchto prvků k rozvíjení sadistické linky vyprávění. Ta se výrazně prolíná s fetišismem, protože narativ je neustále pozastavován, což opět souvisí s jeho extrémní stylizací a estetizací. Lecterova fetišizace Grahama a jejich vzájemný sadismus pak rozvíjejí jejich mocenský boj na několika

úrovních (kriminální vyšetřování, pomsta, touha po duševním sblížení). Násilí mezi nimi je také téměř vždy erotizováno, protože jak touha, tak násilí jsou o moci. Tato reprezentace pomáhá interpretovat jejich vztah. K erotizaci násilí v několika konkrétních případech dochází i mezi jinými postavami. Platí však, že se jedná vždy o mužské postavy. Díky tomu odpadá problematika genderové binarity a její spojitost s reprezentací objektů a subjektů. Na povrch pak vyvstává právě onen mocenský boj a role subjektů a objektů nejsou genderově vymezeny. Jenom v takovém případě pak objekt nebude nutně maskulinizován a subjekt feminizován. Přesto zde jisté tendence ve vizuální reprezentaci genderu zůstávají. Tento přístup rozhodně komplikuje nejen role subjekt/objekt, ale také způsob genderové vizuální reprezentace. Genderová binarita je však hluboce zakořeněna ve filmové řeči, a i když ji lze dekonstruovat, pořád vypovídá o stereotypním zázemí kinematografie a jiných audiovizuálních děl. K tomu, aby role subjektu ztratila svoji maskulinní podstatu a role objektu svou feminní podstatu, je třeba, aby vizuální reprezentace subjektů a objektů byla sjednocena na takové úrovni, která nebude vyžadovat přiřazení genderu daným rolím; ať už a priori, či a posteriori.

Anotace

Název: Revize teorie vizuální slasti Laury Mulvey v seriálu *Hannibal* a analýza jejích možností z feministického hlediska

Autorka: Klára Feikusová

Název katedry: Katedra divadelních a filmových studií

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

Charakteristika: Tato práce si klade za cíl analyzovat a revidovat koncept vizuální slasti představený Laurou Mulvey v její práci *Vizuální slast a narativní film*. Předmětem analýzy je americký seriál *Hannibal*, který tento koncept využívá a dekonstruuje. Zaměřím se především na vizuální a narativní reprezentaci postav Hannibala Lectera a Willa Grahama, na něž je koncept vizuální slasti aplikován. Pro revizi této teorie vycházím z textů Mulvey s vědomím pozdější revize jí samé i dalších teoretiků a teoretiček.

Klíčová slova: Hannibal

vizuální slast

Laura Mulvey

mužský pohled

Abstract

Title: Revision of the theory of visual pleasure by Laura Mulvey in the television series *Hannibal* and the analysis of its possibilities from the feminist position

Author: Klára Feikusová

Department: Department of theatre and film studies

Supervisor: Mgr. et Mgr. Jana Jedličková, Ph.D.

Abstract: This work aims to analyse and revise the concept of visual pleasure introduced by Laura Mulvey in her essay *Visual pleasure and narrative cinema*. The subject of analysis is the American television series *Hannibal*, which uses and deconstructs the concept. I will focus mainly on the visual and narrative representation of the characters of Hannibal Lecter and Will Graham, on whom the concept is applied. For the revision of theory, I will draw on Mulvey's texts while acknowledging the revisions made by her and later theoreticians.

Keywords: Hannibal

visual pleasure

Laura Mulvey

male gaze

Seznam použitých zdrojů

Prameny

MULVEY, Laura. *Vizuální slast a narativní film*. *Illuminace* 5, 1993, č. 3. s. 116-131.

MULVEY, Laura. *Visual and Other Pleasures*. New York: Palgrave, 1989. s. 29-38.

Filmy

Batman se vrací [Batman Returns]. Režie Tim Burton. USA, 1992.

Captain America: První Avenger [Captain America: The First Avenger]. Režie Joe Johnson. USA, 2011.

Hodný, zlý a ošklivý [Il buono, il brutto, il cattivo]. Režie Sergio Leone. Itálie, Španělsko, USA, Západní Německo, 1966.

Chata v horách [Cabin in the Woods]. Režie Drew Goddard. USA, 2012.

Jeho dívka pátek [His Girl Friday]. Režie Howard Hawks. USA, 1940.

Kill Bill [Kill Bill: Volume 1]. Režie Quentin Tarantino. USA, 2003.

Kill Bill 2 [Kill Bill: Volume 2]. Režie Quentin Tarantino. USA, 2004.

Kuchař, zloděj, jeho žena a její milenec [The Cook, the Thief, His Wife and Her Lover]. Režie Peter Greenaway. Francie, Velká Británie, 1989.

Leopardí žena [Bringing Up Baby]. Režie Howard Hawks. USA, 1938.

Moje skvělá kariéra [My Brilliant Career]. Gillian Armstrong. Austrálie, 1979.

Pestrobarvec petrklíčový [The Duke of Burgundy]. Režie Peter Strickland. Velká Británie, 2014.

Playtime. Režie Jacques Tati. Francie, Itálie, 1967.

Pro hrst dolarů [Per un pugno di dollari]. Režie Sergio Leone. Itálie, Španělsko, Západní Německo, 1964.

Pro pár dolarů navíc [Per qualche dollaro in piú]. Režie Sergio Leone. Itálie, Španělsko, 1965.

Spartakus [Spartacus]. Režie Stanley Kubrick. USA, 1960.

Truman Show [The Truman Show]. Režie Peter Weir. USA, 1998.

Seriály

Agent Carter. Tvůrce: Christopher Marcus, Stephen McFeely. USA: ABC, 2015-2016. 18 ep.

Buffy – Přemožitelka upírů [Buffy The Vampire Slayer]. Tvůrce: Joss Whedon. USA: The WB, UPN, 1997-2003. 144 ep.

Cizinka [Outlander]. Tvůrce: Ronald D. Moore. USA: Starz, 2014 – současnost. 29 ep.

Hannibal. Tvůrce: Bryan Fuller. USA: NBC, 2013-2015. 39 ep.

Hra o trůny [Game of Thrones]. Tvůrce: David Benioff, D. B. Weiss. USA: HBO, 2011 – současnost. 60 ep.

Impérium – Mafie v Atlantic City [Boardwalk Empire]. Tvůrce: Terence Winter. USA: HBO, 2010-2014. 56 ep.

Jessica Jones. Tvůrce: Melissa Rosenberg. USA: Netflix, 2015 – současnost. 13 ep.

Poldark. Tvůrce: Debbie Horsfield. Velká Británie: BBC, 2015 – současnost. 18 ep.

Queer As Folk. Tvůrce: Ron Cowen, Daniel Lipman. USA: Showtime, Showcase, 2000-2005. 83 ep.

The Hour. Tvůrce: Abi Morgan. Velká Británie: BBC, 2011-2012. 12 ep.

The Living and the Dead. Tvůrce: Matthew Graham, Ashley Pharoah. Velká Británie: BBC, 2016. 6 ep.

Literatura

AKASS, Kim & MCCABE, Janet. *Quality TV: Contemporary American Television and Beyond*. London, New York: I.B. Tauris & Co Ltd, 2007.

BACKMAN ROGERS, Anna, MULVEY, Laura, VAN DER OEVER, Annie. *Feminist film studies 40 years after 'Visual Pleasure and Narrative Cinema', a triologue*. NECSUS. European Journal of Media Studies. Amsterdam University Press. 2015.

CASEY, Jeff. *Queer Cannibals and Deviant Detectives: Subversion and Homosocial Desire in NBC's Hannibal*. Quarterly Review of Film and Video. Volume 32, 2015. s. 550-567.

CARROLL, Noël. *The Philosophy of Horror: Or Paradoxes of the Heart*. London: Routledge, 1990.

CARROLL, Noël. *Theorizing the Moving Image*. Melbourne: Cambridge University Press, 1996. s. 260-274.

COHAN, Steven - HARK, Ina Rae. *Screening the Male: Exploring masculinities in Hollywood cinema*. London: Routledge, 1993.

CREED, Barbara. *Phallic Panic: Film, Horror and the Primal Uncanny*. Melbourne University Press. 2005.

DOBIÁŠOVÁ, Kateřina. *Záporní hrdinové, televizní seriál a etická kritika umění*. Bakalářská diplomová práce. Masarykova univerzita. Brno, 2017.

ELLIS, John. *Visible Fiction: Cinema, television, video*. London, New York: Routledge & Kegan Paul, 1982.

GALL, Stephanie, CHOUEITI, Marc, SMITH, Stacy L. *Gender Inequality in Popular Films: Examining On Screen Portrayals and Behind-the-Scenes Employment Patterns in Motion Pictures Released between 2007-2009*. Annenberg School for Communication & Journalism, University of Southern California. 2011.

HANÁKOVÁ, Petra. *Pandořina skříňka aneb Co feministky provedly filmu*. Academia, Praha. 2007.

HANSEN, Miriam. Pleasure, Ambivalence, Identification: Valentino and Female Spectatorship. In KAPLAN, E. Ann (ed.). *Feminism & Film*. New York, Oxford: Oxford University Press, 2000. s. 226-252.

HARK, Ina Rae. Animals or Romans. In COHAN, Steven - HARK, Ina Rae (ed.). *Screening the Male: Exploring masculinities in Hollywood cinema*. London: Routledge, 1993.

CHOUEITI, Marc, PIEPER, Katherine, SMITH, Stacy L. *Gender Inequality in Popular Films: Examining On Screen Portrayals and Behind-the-Scenes Employment Patterns in Motion Pictures Released between 2007-2013*. USC Annenberg a Media, Diversity and Social Change Initiative, 2014.

KAPLAN, E. Ann. *Women and Film: Both Sides of the Camera*. Taylor & Francis Routledge. 1988.

KING, Geoff. *Spectacular Narratives*. London, New York: I.B.Tauris & Co Ltd, 2009.

KNEE, Adam. The Dialectic of Female Power and Male Hysteria in Play Misty For Me. In COHAN, Steven - HARK, Ina Rae (ed.). *Screening the Male: Exploring masculinities in Hollywood cinema*. London: Routledge, 1993. s. 87-102.

KOTONSKÁ, Hana. *LGBT zastoupení v amerických a britských seriálech*. Bakalářská diplomová práce. Univerzita Palackého v Olomouci. Olomouc, 2016.

LACAN, Jacques. *Imaginárno a symbolično: Imaginaire et symbolique*. Praha: Academia, 2016.

LAUZEN, Marta M. *Boxed In 2015-2016: Women On Screen and Behind the Scenes In Television*. Center For Study of Women in Television & Film, San Diego State University, 2016.

LEHMAN, Peter. Don't Blame This on the Girl: Female Rape-Revenge Films. In COHAN, Steven - HARK, Ina Rae (ed.). *Screening the Male: Exploring masculinities in Hollywood cinema*. London: Routledge, 1993. s. 103-177.

McCABE, Janet. *Feminist Film Studies: Writing the Woman Into Cinema*. New York: A Wallflower Book Press, 2004.

NEALE, Steve. Masculinity and Spectacle: Reflections on Men and Mainstream Cinema. In KAPLAN, E. Ann (ed.). *Feminism & Film*. New York, Oxford: Oxford University Press, 2000. s. 253-264.

NELSON, Robin. Quality TV Drama: Estimations and Influences Through Time and Space. In AKASS, Kim & McCABE, Janet. *Quality TV: Contemporary American Television and Beyond*. London, New York: I.B. Tauris & Co Ltd, 2011. s. 38-51.

RODOWICK, David N. The Difficulty of Difference. In KAPLAN, E. Ann (ed.). *Feminism & Film*. New York, Oxford: Oxford University Press, 2000. p. 181-202.

STAMP LINDSEY, Shelley. *Horror, Femininity, and Carrie's Monstrous Puberty*. *Journal of Film and Video* 43, Volume 4, 1991. s. 33-44.

STUDLAR, Gaylyn. Masochism and the Perverse Pleasures of the Cinema. In KAPLAN, E. Ann (ed.). *Feminism & Film*. New York, Oxford: Oxford University Press, 2000. p. 203-225.

ŠUSTROVÁ, Blanka. *Adapting the Cannibal: The Gothic Essence of Hannibal Lecter*. Bakalářská diplomová práce. Masarykova univerzita. Brno, 2015.

Elektronické zdroje

BAILEY, Shanice. *Representation and Spectatorship in NBC's Hannibal*. The WST Feminist [Online]. 2014-05-10 [Citace z 2017-04-04]. Dostupné z: <http://wstfem.blogspot.cz/2014/05/representation-and-spectatorship-in.html>

BUTLER, Karen. *'Hannibal' Series Finale Features New Siouxsie Sioux song*. UPI [Online]. 2015-08-30 [Citace z 2017-04-10]. Dostupné z: http://www.upi.com/Entertainment_News/TV/2015/08/30/Hannibal-series-finale-features-new-Siouxsie-Sioux-song/7011440939901/

CAIN, Sian. *Hannibal: farewell to the best bloody show on TV*. The Guardian [Online]. 2015-08-27 [Citace z 2017-03-23]. Dostupné z: <https://www.theguardian.com/tv-and-radio/2015/aug/27/hannibal-finale-bryan-fuller-best-show-on-tv>

DOYLE, Sady. *Hannibal's Feminist Take on Horror*. In These Times [Online]. 2014-03-11 [Citace z 2017-04-10]. Dostupné z: http://inthesetimes.com/article/16398/hannibal_feminist_horror

DUFFY, Natalie. *REVIEW: Poldark*. Cultured Vultures [Online]. 2015-05-03 [Citace z 2017-04-12]. Dostupné z: <https://culturedvultures.com/review-poldark/>

FAUCETTE, Brian & McCracken, Allison. *Branding Hannibal: When Quality TV Viewers and Social Media Fans Converge*. Antenna. [Online] 2015-08-24 [Citace z 2017-03-25] Dostupné z: <http://blog.commarks.wisc.edu/2015/08/24/branding-hannibal-when-quality-tv-viewers-and-social-media-fans-converge/>

FEIKUSOVÁ, Klára. *Mlčení děvčátek: Přístup k ženským postavám a reverze male gaze v seriálu Hannibal*. In 25fps [Online]. 2015-01-18 [Citace z 2017-03-23]. Dostupné z: <http://25fps.cz/2015/hannibal-mlceni-devcatek/>

FEIKUSOVÁ, Klára. *Mrtví jsou nenasytí*. 25fps [Online]. 2016-09-2 [Citace z 2017-04-12]. Dostupné z: <http://25fps.cz/2016/the-living-and-the-dead/>

GODISNARCISSUS. *What Hannibal Can Teach Us About Abuse*. Radioactive Subtext [Online]. 2013-06-21 [Citace z 2017-03-15]. Dostupné z: <http://radioactivesubtext.wordpress.com/2013/06/21/what-hannibal-can-teach-us-about->

[abuse/#more-356](#)

GOSTOMSKI, Amanda. *Why Hannibal Has a Huge Female Fanbase*. The Artifice [Online]. 2013-06-13 [Citace z 2017-03-23]. Dostupné z: <https://the-artifice.com/why-hannibal-has-a-huge-female-fanbase/>

HALTERMAN, Jim. *Bryan Fuller Breaks Down Homoerotic Charge of "Hannibal"*. NewNowNext [Online]. 2014-04-22 [Citace z 2017-04-05]. Dostupné z: <http://www.newnownext.com/bryan-fuller-breaks-down-the-homoerotic-charge-of-hannibal/04/2014/>

Hannibal the Wiki [Online]. Citace z: 2017-04-03. Dostupné z: [http://hannibal.wikia.com/wiki/The_Stag_\(TV\)](http://hannibal.wikia.com/wiki/The_Stag_(TV))

JUNG, E. Alex. *Fuller on That Hannibal Finale and the Show's Campy, Sensual Undertones*. Vulture [Online]. 2015-08-30 [Citace z 2017-04-10]. Dostupné z: http://www.vulture.com/2015/08/bryan-fuller-hannibal-finale-campy-sensual.html?mid=twitter_vulture

MOSELEY, Rachel & GOODMAN, Gemma. *Why academics are interested in the male body in Poldark and Outlander*. The Conversation. [Online] 2015-07-02 [Citace z 2017-03-31] Dostupné z: <http://theconversation.com/why-academics-are-interested-in-the-male-body-in-poldark-and-outlander-42518>

MÜLLER, Martin. *Hodiny vaření pro starší a otrlé*. 25Fps [Online]. 2013-08-24 [Citace z 2017-03-23]. Dostupné z: <http://25fps.cz/2013/hannibal/>

POSOTTO, Art. *In Defense of Hannibal and Its Use of Gore*. The Artifice [Online]. 2014-03-31 [Citace z 2017-04-09]. Dostupné z: <https://the-artifice.com/hannibal-gore/>

TENEBRICA. *Hannibal Lecter and the Subversion of the Male Gaze*. The Fan Meta Reader [Online]. 2013-05-23 [Citace z 2017-04-06]. Dostupné z: <https://thefanmetareader.org/2014/09/04/hannibal-lecter-and-the-subversion-of-the-male-gaze-by-tenebrica/>

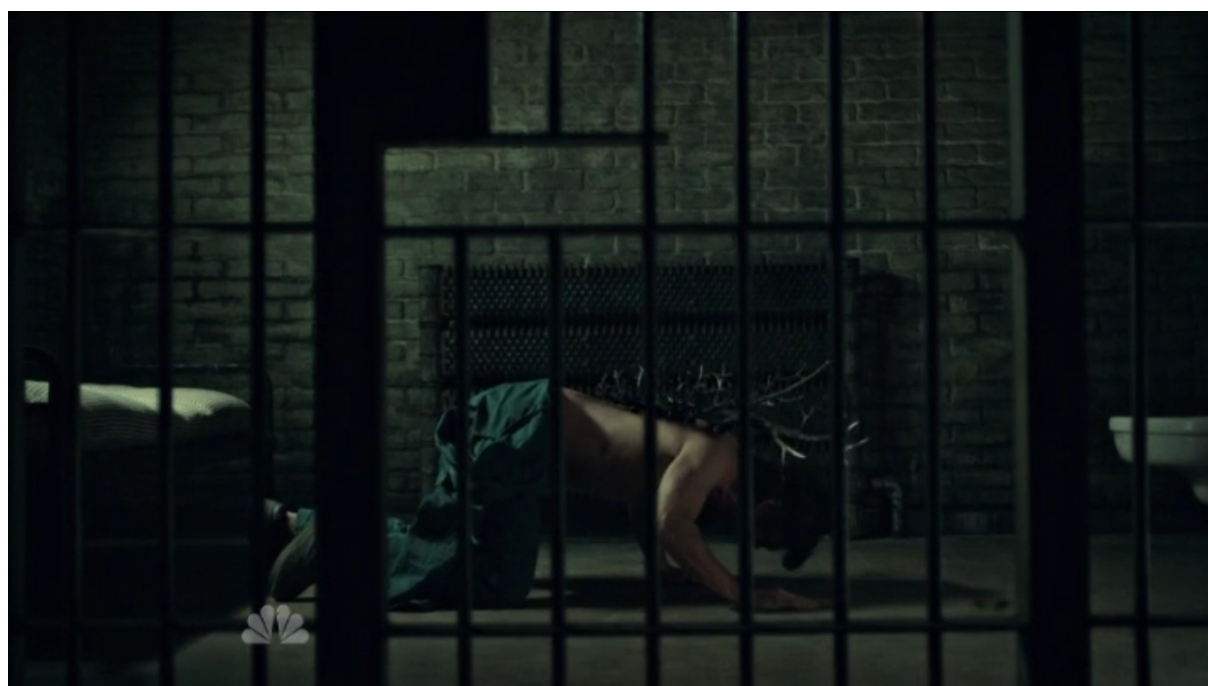
VOTAW, Melanie. *Exclusive interview: Hannibal Creator Bryan Fuller on Dream Sequences, David Lynch, and FBI Consultants*. Reel Life with Jane [Online]. 2013-4-8 [Citace z 2017-04-01]. Dostupné z [www]: <http://www.reellifewithjane.com/2013/04/exclusive-interview-hannibal-creator-bryan-fuller-on-dream-sequences-david-lynch-fbi-consultants/>

ZOLLER SEITZ, Matt. *Hannibal Redefined How We Tell Stories on Television*. Vulture [Online]. 2015-08-31 [Citace z 2017-04-01]. Dostupné z: <http://www.vulture.com/2015/08/hannibal-redefined-how-we-tell-stories-on-tv.html>

Obrazová příloha



Obr. 1: *Hannibal s01e05*



Obr. 2: *Hannibal s02e05*



Obr. 3: *Hannibal* s02e05



Obr. 4: *Hannibal* s02e09



Obr. 5: Hannibal s03e01



Obr. 6: Hannibal s03e13



Obr. 7: Hannibal s02e08



Obr. 8: Hannibal s02e11



Obr. 9: Hannibal s03e06