

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE

FAKULTA HUMANTINÍCH STUDIÍ

Katedra genderových studií



Lucie Jandíková

Genderová analýza animovaného filmu Zootropolis: Město zvířat

Diplomová práce

Vedoucí práce: **Mgr. et Mgr. Tereza Jiroutová Kynčlová, Ph.D.**

Praha 2025

Závazné prohlášení:

Prohlašuji, že jsem tuto diplomovou práci vypracoval/a samostatně a s použitím pramenů a literatury řádně citovaných a uvedených v seznamu literatury. Práci jsem nevyužil/a k získání jiného nebo stejného titulu.

Souhlasím s tím, že tato diplomová práce může být zveřejněna v elektronické knihovně FHS UK a může být využita i jako studijní text.

Lucie Jandíková

Poděkování

Mé poděkování patří Mgr. et Mgr. Tereze Jiroutové Kynčlové, Ph.D. za odborné vedení, trpělivost a ochotu, kterou mi v průběhu zpracování diplomové práce věnovala.

Obsah

1.	Úvod	1
1.1.	Představení filmu Zootropolis: Město zvířat	4
1.2.	Animovaný film jako relevantní materiál pro genderovou analýzu.....	6
2.	Teoretická východiska	9
2.1.	Bajka a alegorie	9
2.2.	Sociální a mediální konstrukce reality	9
2.3.	Genderové stereotypy	11
2.3.1.	Tradiční a hegemonní maskulinita	12
2.3.2.	Tradiční femininita	13
2.4.	Proces socializace.....	13
2.5.	Gender jako sociální konstrukt a performativita genderu.....	14
2.6.	Vliv filmu na proces socializace	15
2.7.	Animovaný film a jeho specifika	16
2.8.	Antropomorfismus	17
2.8.1.	Historický vývoj antropomorfizace v animaci	17
2.8.2.	Využití antropomorfismu	18
2.8.3.	Genderové aspekty v antropomorfizaci	18
2.8.4.	Moderní využití antropomorfizace	19
2.9.	Tělo jako kostým a nahota v animaci	20
2.9.1.	Nahota	21
3.	Analytická část	22
3.1.	Prostředí	24
3.1.1.	Venkov: Králíkárna	24
3.1.2.	Město: Zootropolis.....	26
3.1.2.1.	Rozdělení města na sektory	28
3.1.2.2.	Ekonomická nerovnováha napříč sektory	29
3.1.2.3.	Kritika systému byrokratizace	32
3.2.	rozdělení zvířat (predátor vs. kořist)	32
3.3.	Oděv jako znak moderní antropomorfní společnosti (oděv vs. nahota)	35
3.3.1.	Klub nudistů	36
3.3.2.	Zdivočení	37
3.3.3.	Uniforma.....	39
3.4.	Genderovanost antropomorfních těl (femininita vs. maskulinita)	40

3.4.1.	Tradiční feminita	40
3.4.2.	Tradiční maskulinita	41
3.4.3.	Snaha o narušení tradičního zobrazování feminity a maskulinity	46
3.4.3.1.	Alternativní zobrazení feminity	46
3.4.3.2.	Alternativní zobrazení maskulinity	50
3.5.	Tělesná velikost a proporce (drobný vs. velký)	51
3.5.1.	Velký predátor a malá kořist	53
3.5.2.	Velká kořist a malý predátor	53
3.5.3.	Alternativní forma moci: malá kořist s velkou mocí	54
4.	Závěr	56
Zdroje:	59

Abstrakt:

Otázky spojené s genderem (role, reprezentace a stereotypy) hrají stále významnější roli v současném společenském diskurzu. Média se v moderní společnosti stávají čím dál tím významnějším nástrojem pro formování kolektivní identity a ovlivňují naše chápání toho, co znamená být mužem, ženou či příslušníkem jiné genderové identity. Prostřednictvím filmů, televize, reklam nebo internetu nám média předkládají modely chování a vztahů, které nejen odrážejí, ale také utvářejí kulturní normy a hodnoty.

Filmová tvorba proto nabízí zajímavý prostor ke zkoumání, protože způsob, jakým jsou ve filmech zobrazovány postavy, role, které jim jsou přisuzovány a širší kulturní a společenský kontext, do něhož jsou zasazeny, má přímý dopad na formování a utváření diváckého vnímání genderu.

Cílem této práce je analyzovat, jak se genderová témata odrážejí v animovaném filmu Zootropolis: Město zvířat (v originále Zootopia, 2016). Analýza se zaměří na klíčové postavy a kategorie ve filmu a jejich vzájemné interakce. Hlavní snahou této práce bude zodpovězení otázky, zda film Zootropolis přispívá k udržování genderových stereotypů, nebo zda otevírá nové perspektivy, které podporují rovnost a diverzitu.

Práce bude stavět na interdisciplinárním přístupu zahrnujícím teorii filmu a genderová studia. Teoretická část se zaměří na klíčové pojmy jako genderová role, stereotypy, hegemonní maskulinita a koncept sociální konstrukce reality. Následná empirická část bude obsahovat analýzu filmu prostřednictvím metody close reading (detailního čtení) aplikované na film, která se zaměří nejen na obsah, ale i na vizuální aspekty díla.

V závěru práce bude nabídnuta syntéza zjištění a zamyšlení nad tím, jakým způsobem Zootropolis přispívá k reflexi genderových otázek v současné kinematografii a zda může být vnímán jako příklad inkluzivnějšího zobrazení genderu v populární kultuře.

Klíčová slova:

Gender, genderová analýza, reprezentace, stereotypy, role, kulturní normy, média, film, Zootropolis, maskulinita, femininita

Abstract:

Gender related issues (roles, representations, and stereotypes) play an increasingly significant role in contemporary social discourse. In modern society, media have become a powerful tool for shaping collective identity and significantly influence our understanding of what it means to be a man, a woman, or a member of another gender identity. Through films, television, advertisements, and the internet, media present us with patterns of behavior and relationships that not only reflect but also shape cultural norms and values.

Cinematic production, therefore, offers a valuable space for exploration, as the way characters are portrayed, the roles they are assigned, and the broader cultural and social contexts in which they are embedded all have a direct impact on shaping viewers' perceptions of gender.

The aim of this thesis is to analyze how the animated film *Zootopia* (2016) reflects gender related issues. The analysis will focus on key characters and categories within the film, as well as their mutual interactions. The central question this work seeks to answer is whether Zootropolis reinforces existing gender stereotypes or opens up new perspectives that promote equality and diversity.

This study is based on an interdisciplinary framework combining film theory and gender studies. The theoretical part will focus on key concepts such as gender roles, stereotypes, hegemonic masculinity, and the concept of the social construction of reality. The subsequent empirical section will include a close reading analysis of the film, examining not only the content but also its visual elements.

In the end, the thesis will offer a synthesis of the findings and reflect on how *Zootopia* contributes to the discussion of gender issues in contemporary cinema and whether it can serve as an example of a more inclusive representation of gender in popular culture.

Keywords:

Gender, gender analysis, representation, stereotypes, roles, cultural norms, media, film, Zootropolis, masculinity, femininity

1. Úvod

Ačkoliv jsou animované filmy často spojovány primárně s dětskou zábavou, stávají se stále častěji předmětem akademické analýzy pro svou schopnost reflektovat citlivá společenská témata. Tato schopnost reflexe pramení z unikátních vlastností animace jako média. Jak popisuje teoretik animace Paul Wells (1998), animace není pouhým žánrem, ale jde o médium, které má schopnost „*předefinovat každodennost, podvracet naše přijímané představy o „realitě“ a zpochybňovat ortodoxní chápání a přijímání naší existence. Animace může popírat zákony gravitace, zpochybňovat naše vnímání prostoru a času a propůjčovat neživým věcem dynamické a živé vlastnosti.*“ (Wells, 1998, s. 11). Právě tento odklon od nutnosti realistického zobrazení dává animaci potenciál pro netradiční formy metaforického a alegorického vyprávění a zobrazování. Skrze antropomorfismus, tedy polidšťování neživých předmětů a zvířat, mohou tvůrci a tvůrkyně vytvářet světy a postavy, které fungují jako metaforické odrazy lidské společnosti. Tato strategie, která je spojená s tradicí bajky a alegorie, umožňuje zobrazit i ta nejcitlivější témata (jako je např. rasová diskriminace) přístupnou a vizuálně zajímavou formou.

V kontextu feministických mediálních studií je analýza filmových děl důležitá. Autorka Gaye Tuchman (1978) již v 70. letech upozorňovala na to, jak média skrze stereotypizaci a „symbolickou anihilaci“ marginalizují ženy a omezují jejich reprezentaci na tradiční genderové role (Tuchman, 1978, s. 7). Tato kritika se stala výchozím bodem pro zkoumání toho, jaké obrazy žen (a obecně genderových identit) média produkují a jaké ideologické funkce tyto reprezentace plní. Moderní animované filmy se od tohoto staršího modelu často pokoušejí distancovat a nabízet více propracované postavy. Přesto však zůstává otázkou, do jaké míry tyto snahy skutečně úspěšně překonávají hluboce zakořeněné genderové stereotypy a nakolik je pouze přetvářejí do modernější a vizuálně přitažlivější podoby.

Právě takto původně položená otázka se pro mě stala jednou z hlavních motivací pro výběr animovaného filmu jako předmětu analýzy pro mou diplomovou práci. Konkrétně animovaný film *Zootropolis: Město zvířat* (2016) považuji za zajímavý nejen z hlediska zpracování genderových a společenských otázek, ale i kvůli jeho originálnímu přístupu k prezentaci společnosti prostřednictvím antropomorfních zvířat, což bylo jedním z hlavních důvodů, proč jsem si jeho analýzu zvolila jako ústřední téma své diplomové práce. Film mi svým obsahem není neznámý, a tak do jeho analýzy vstupuji s jistou mírou předporozumění, že alegorický svět antropomorfních zvířat ve světě *Zootropolis* nabízí paralelu k lidské společnosti, jejím

předsudkům, mocenským strukturám a především ke komplexní povaze identity v současném moderním světě.

Děj filmu zachycuje příběh ctižádostivé králičice Judy Hopkavou, která se navzdory druhovým a genderovým předsudkům stane první králičí policistkou. Během vyšetřování záhadného mizení predátorů z města Zootropolis Judy naváže spojení s lišákem Nickem Wildem a společně odhalí spiknutí, který ohrožuje soužití obyvatel v Zootropolis.

Ve filmu je Zootropolis představeno jako utopické město, ve kterém na první pohled kořist a predátoři žijí v harmonii. Ústřední heslo města: „kdokoli může být kýmkoli“ (Zootropolis, 00:03:02), zdánlivě garantuje rovnost příležitostí a meritokratický ideál společnosti. Jak se ale ukazuje, toto ideální uspořádání je však pouhou iluzí a v celém filmu jsou patrné projevy hluboce zakořeněných předsudků, systémových bariér a mocenských nerovností. Právě díky napětí mezi veřejně propagovanými ideály rovnosti a diskriminací, ke které ve filmu dochází, se Zootropolis stává vhodným materiálem pro genderovou a intersekcionalní analýzu, kterou se v této práci budu zabývat.

Hlavním cílem této diplomové práce je analyzovat způsoby, jakými film Zootropolis pracuje se stereotypy v kontextu genderu, společenských rolí a rasových vztahů. Práce se zaměří na důkladnou analýzu toho, jak film konstruuje své postavy a jejich svět. Bude zkoumat vizuální prostředky (jako je design postav a prostředí) a narativní strategiemi, které se projevují ve ztvárnění klíčových situací a v dynamice mezidruhových vztahů. Snahou bude odhalit hlubší významy, které se skrývají pod povrchem děje, a nabídnout interpretaci toho, jak film reflektuje a zároveň spoluutváří kulturní představy o identitě a moci.

Pro dosažení stanovených cílů bude práce vycházet z několika teoretických rámců, přičemž jako klíčový metodologický nástroj bude použita metoda close reading (detailního čtení). Tato metoda se zaměřuje na specifické detaily díla s cílem rozeznat jejich hlubší význam. Jak popisuje David Mikics (2007, s. 61), jejím úkolem je prozkoumat, „jak text funguje, jak vytváří své efekty na nejmenší úrovni“. Ačkoliv je close reading tradičně spojován se studiem literatury, jeho principy jsou plně aplikovatelné i na vizuální média, což dokládají například autoři jako Grand a Sloniowsky (2014) ve své publikaci *Documenting the documentary: Close readings of documentary film and video*. Tento přístup tak umožní detailní analýzu nejen dialogů, ale i vizuální stránky filmu

Metoda close reading pak bude zasazena do širšího teoretického rámce, který tvoří koncepty jako „symbolická anihilace“ (Tuchman, 1978), která popisuje, jak jsou ženy v médiích

marginalizovány, a teorie Paula Wellse (1998) o specifickém vizuálním kódování genderu v animaci. Pro hlubší pochopení identity bude práce čerpat z teorie genderové performativity Judith Butler (1990). Tento pohled bude propojen s intersekciónálním přístupem, který zkoumá, jak se různé osy identity (gender, rasa apod.) protínají a vytvářejí jedinečné žité zkušenosti. Pro analýzu světa Zootropolis a jeho pravidel bude využita také teorie sociální konstrukce reality (Berger & Luckmann, 1966). Pro pochopení formy, jakou film sděluje své poselství, budou klíčové koncepty alegorie (Fletcher, 1964) a zobrazení antropomorfismu v animovaném díle (Wells, 2009).

Celá práce je členěna do teoretické, analytické a závěrečné části. Teoretická část podrobně představí výše zmíněné klíčové koncepty a analytická část, která tvoří jádro práce, se bude věnovat close readingu filmu *Zootropolis*.

Analytická část bude strukturována do pěti hlavních kategorií, které film tematizuje: prostředí, druh, oděv, gender a tělesná velikost. V rámci těchto kapitol bude analyzováno, jak film pracuje s genderem a jak se jednotlivé osy nerovnosti protínají. Závěrečná část pak shrne zjištění z analýzy, odpoví na stanovenou výzkumnou otázku.

1.1. Představení filmu Zootropolis: Město zvířat

Film Zootropolis: Město zvířat (dále jen Zootropolis) je animovaný snímek z produkce studia Walt Disney Animation Studios (dále jen Disney), který byl uveden do kin v roce 2016 pod originálním názvem Zootopia. Režiséry filmu jsou Byron Howard a Rich Moore, kteří se dříve podíleli na úspěšných animovaných titulech jako Na vlásku (Tangled, 2010) či Raubíř Ralf (Wreck-It Ralph, 2012). Zootropolis zajímavým způsobem kombinuje prvky detektivního příběhu, akční komedie a sociální satiry. Svým zpracováním na první pohled zaujme přístupem k zobrazení moderního světa skrze optiku antropomorfních zvířat a pokusem o reflexi komplexních společenských témat jako jsou předsudky, stereotypy, rasismus a systémová diskriminace.

Slovo „antropomorfismus“ pochází z řeckého slova „*anthropomorphous*“, což znamená „mající lidskou formu nebo vlastnosti“ (Soni, 2020, s. 2). Tento koncept se tedy týká přisuzování lidských emocí, vzhledu, emocí a chování ne-lidským bytostem nebo objektům (Tamtéž). Díky této stylizaci se zvířecí postavy stávají srozumitelnými a mohou vystupovat jako „nositelé lidských rysů, pudů, potřeb a tužeb“. Tím bajka tak nabízí možnost reflektovat lidskou společnost a její chování prostřednictvím zvířecích metafor (Alam, 2024, s. 3). Výběr konkrétního zvířete často nese předem danou symboliku (např. liška jako symbol chytrosti, lev jako síly, jehně jako nevinnosti). Film Zootropolis s těmito archetypy pracuje. Například hlavní postava králice Judy Hopkové, která volbou kariéry policistky překonává stereotypy spojené s plachostí a křehkostí.

Děj samotného filmu se odehrává ve fiktivním světě obývaném antropomorfními zvířaty. Samotným centrem příběhu je město Zootropolis, technologicky vyspělá a kulturně rozmanitá metropole, kde jsou jednotlivé čtvrti přizpůsobeny potřebám jednotlivých zvířecích druhů.

Hlavní hrdinkou je Judy Hopková, králičice pocházející z venkovské farmy, která si navzdory předsudkům rozhodne split si svůj sen stát se první králičí policistkou ve městě. Cesta k tomuto cíli je však plná překážek, kolegové ji podceňují a považují za příliš slabou a nevhodnou na výkon fyzicky i mentálně náročné policejní služby, což v Judy vyvolává nejistotu a pochybnosti o sobě samé. Judy je však odhodlaná dokázat své kvality a pouští se do vyšetřování případu záhadného mizení zvířat z města Zootropolis.

Při vyšetřování spojí Judy své síly s lišákem Nickem Wildem. Nick, jakožto liška, je společností automaticky vnímán jako nedůvěryhodný a lstivý. Tento stereotyp, jak Nick sám

odhaluje, si i on sám internalizoval ve svém dětství a přijal ho jako svou roli. Jde tak o názorný příklad toho, jak sociální konstrukce reality (viz. Berger & Luckmann, 1966) formuje osudy jednotlivců. Judy, přestože sama bojuje s předsudky vůči sobě samé, musí v příběhu překonat i ty své vůči liškám. Postupné budování důvěry a přátelství mezi Judy a Nickem je tak metaforou pro možnost překonání těchto sociálně konstruovaných bariér. Jejich spolupráce je z počátku plná konfliktů, humorných momentů, ale dějově přerůstá v navázání přátelství.

Vyšetřování zavede Judy a Nicka do různých částí Zootropolis, což divákovi umožňuje objevovat komplexnost města a jeho sociální rozdělení. Během pátrání hlavní dvojice odhalí rozsáhlé spiknutí, jehož cílem je vyvolat strach z predátorů a destabilizovat tak rovnováhu města. Tento strach je založen na aktivaci stereotypů a biologických argumentů ("mají to v genech"), které blíže rezonují se skutečnými mechanismy rasismu a xenofobie. Způsob, jakým se strach šíří a jak jsou predátoři mediálně zobrazováni jako hrozba, připomíná koncept "symbolické anihilace" od G. Tuchman, (1978) kdy je určitá skupina redukována na negativní stereotyp a zbavena své individuality (Tamtéž, s. 8-9).

Film se tak nenásilnou, alegorickou formou věnuje otázkám mezidruhové diskriminace, založené na příslušnosti k predátorům či kořisti, genderu a na fyzické velikosti. Diskriminací rozumíme situaci „*v rámci které se s určitým člověkem zachází jinak než s ostatními lidmi z důvodu jeho příslušnosti k určité sociální skupině nebo kategorii*“ (Fialová, Spoustová, Havelková, 2007, s. 4). Takovéto formy nerovnosti jsou ve filmu ztvárněny prostřednictvím stereotypů přenesených na antropomorfní zvířata, které slouží jako jasná metafora pro lidské projevy rasismu, sexismu a dalších forem společenského útlaku. Predátoři jsou jako skupina stigmatizováni a čelí strachu z "návratu k divokosti", což je předsudek, který je aktivně politicky zneužíván. Na druhou stranu, menší druhy, jako jsou králíci, čelí diskriminaci založené na jejich fyzické slabosti a nevhodnosti pro určité profese. Vedle toho film také ukazuje, jak stereotypy ovlivňují vnímání i sebevnímání jedinců a jak mohou být politicky zneužity k udržení či získání moci. Ve filmu je zachyceno, jak systematická manipuluje veřejným míněním a strachem z predátorů slouží k destabilizaci společnosti a přebírání moci.

Komerční úspěch a kritické uznání filmu Zootropolis, potvrzené získáním prestižních ocenění, včetně Oscara za nejlepší animovaný film roku 2017 (The Academy of Motion Picture Arts and Sciences, 2017) a Zlatého glóbu ve stejné kategorii (Hollywood Foreign Press Association, 2017) jen zdůrazňuje, jak velký dosah toto animované dílo má. Díky širokému mezinárodnímu dosahu se filmové sdělení o předsudcích, stereotypech a jejich překonávání dostalo k milionům diváků po celém světě. Právě proto je namístě podrobit zobrazení genderu

a intersekcionality ve filmu Zootropolis analýze a ptát se, do jaké míry se filmu daří skutečně narušovat zavedené stereotypy a do jaké míry je může, byť nechtěně, reprodukovat nebo zjednodušovat.

1.2. Animovaný film jako relevantní materiál pro genderovou analýzu

Filmy nejsou pouhými produkty zábavního průmyslu, ale představují kulturní reprezentace. Jejich role nespočívá v pasivním odrážení skutečnosti, nýbrž v aktivní produkci a vyjednávání významů, které konstruuji naše chápání světa, sociálního řádu a individuálních identit (Berger & Luckmann, 1966; Gauntlett, 2002). Filmy nám nabízejí specifické verze reality, interpretace událostí a vztahů, přičemž tyto narativy buď potvrzují, nebo naopak problematizují stávající sociální normy, hodnoty a dominantní ideologie (Gauntlett, 2002).

Filmy tak představují prostor, kde se vyjednávají jednotlivé významy a kde se zobrazuje, co je považováno za "normální", "žádoucí", "mužské", "ženské", "nebezpečné" či "bezpečné" (Butler, 1990; Tuchman, 1978). V tomto smyslu Zootropolis nereprezentuje pouhé fiktivní město, ale reprezentuje konkrétní způsob, jak naše kultura přemýšlí o tématech jako předsudky, diskriminace, genderové role a možnost sociální změny. Toto vše představeno pro diváka přístupnou formou skrze antropomorfizovaná zvířata. Díky své globální distribuci oslovují tyto reprezentace různorodé publikum a stávají se součástí našeho života. Jak uvádí David Gauntlett, lidé v Evropě a USA tráví sledováním televize a filmů značné množství času, průměrně čtyři hodiny denně. (Gauntlett, 2002, s. 1). Během tohoto času jsou lidé vystavováni značnému množství obrazů mužů a žen (v případě Zootropolis jejich antropomorfních zástupců), které média prezentují, a informacím týkajícími se jejich společenských rolích, sexuality a identit. Je tak téměř nemožné, aby tyto podněty žádným způsobem neovlivňovaly naše vnímání sebe sama (Tamtéž).

Nelze však tvrdit, že svou identitu jednoduše kopírujeme podle mediálních modelů. Proces formování identity je mnohem složitější (Gauntlett, 2002, s. 2). Zde je užitečné zmínit teorii kódování a dekodování od Stuarta Halla (1980). Hall tvrdí, že tvůrci a tvůrkyně médií (včetně lidí podílejících se na vzniku Zootropolis) do svých děl "kódují" určité významy, které často odrážejí dominantní ideologie a hodnoty společnosti. Diváci pak tyto významy dekodují. Mohou buďto přijmout dominantní čtení a souhlasit s poselstvím filmu), nebo mohou vyjednávat. V takovém případě přijmout část sdělení a část odmítnout, nebo mohou zaujmout opoziční čtení, tedy úplně odmítnout zamýšlené poselství a interpretovat film kriticky (Hall, 1980, s. 51-61).

Moderní filmy, a animované zvláště, stále častěji nabízejí příběhy, které se snaží vyhýbat tradičním stereotypům. Animovaný film *Ledové Království* (Frozen, 2013) od společnosti Disney je příkladem, kdy se namísto klasické romantické zápletky mezi princeznou a princem dostává do popředí sesterská láska a ženská samostatnost (Dundes, 2019, s. 147). Zootropolis v tomto trendu pokračuje, ale zaměřuje se spíše na sociální spravedlnost a předsudky. Hallova teorie je kontextu Zootropolis důležitá, jelikož film kóduje poselství nejen o jednotlivých genderech (ačkoli se pohybuje zejména v tradiční binární struktuře), ale činí tak prostřednictvím antropomorfizovaných zvířat.

Jedinečná flexibilita animovaných těl otevírá nové možnosti pro překonávání fyzických omezení spojených s realitou, jak je tomu u hraných filmů. Animované tělo může být přetvořeno, rozloženo či zcela popřít zákony fyziky, což umožňuje vytvářet situace a scény, které by jinak nebyly realizovatelné. Tato tvárnost nejenže rozšiřuje vizuální možnosti, ale také poskytuje příležitost k experimentům s identitou a genderem, čímž se animace stává efektivním prostředkem pro přehodnocení zažitých kulturních norem. (Wells, 1998, s. 188).

V Zootropolis se tato flexibilita projevuje například ve způsobu, jakým film vizuálně pracuje s velikostními rozdíly. Drobná postava Judy kontrastuje s velkými těly jejích kolegů, což fyzicky ztělesňuje její boj proti systému. Podobně scéna se "zdivočelými" predátory využívá animaci k vizuálnímu znázornění ztráty kontroly a návratu k "přirozenosti", což je klíčové pro alegorii strachu z "jinakosti".

Tvárnost animovaného těla s sebou však nese i rizika. Jak upozorňuje Eisenstein, v tradičních Disneyho filmech se z animovaného těla stává pouhý prostředek zábavy. Příběhové linie pohádek jsou často zjednodušené a dále nereflektují příčiny zobrazovaných situací (Eisenstein in Wells, 1998, str. 188). Tento způsob zpracování může být problematický, protože může v konečném důsledku spíše upevňovat existující stereotypy a zavedené normy.

Díky tomu se můžeme ptát, zda Zootropolis, navzdory svým progresivním snahám, nesklouzává k tomuto riziku. Například ztvárnění úředníků coby lenochodů, ačkoli na první pohled působí jako humorné, může být čteno jako posílení stereotypu o neefektivní byrokracii a jako implicitní kritika pomalosti úředních zaměstnanců, spíše než jako hlubší reflexe různých temp či schopností jedinců napříč celou společností. Stejně tak by mohla vizualizace "zdivočelých" predátorů, ačkoli se její původ ve filmu vysvětlí, nechtěně posílit podprahový strach spojený s určitou skupinou společnosti.

Animované tělo je tedy potenciálně silným nástrojem pro kreativní vizuální experimenty, ale efektivita jeho využití závisí na záměrech lidí, kteří s jejím obsahem pracují. Pokud se animace používá pouze k zábavě, může se stát součástí systému, který reprodukuje zavedené hodnoty a mocenské struktury. Naopak při promyšleném a kritickém přístupu může být animace využita k nabourání tradičních představ a přispět k hlubšímu porozumění otázkám, jako je gender, moc nebo společenské postavení (Wells, 1998, s.188-193). Právě tato dualita, potenciál narušování, ale i riziko posílení stereotypů (navíc umocněné globálním dosahem), činí z animovaného filmu, jako je Zootropolis, relevantním materiálem pro genderovou a intersekcionalní analýzu.

2. Teoretická východiska

2.1. Bajka a alegorie

Zootropolis využívá konceptu bajky a alegorie k tomu, aby byl děj podán divákům takovou formou, která bude přístupná pro značnou část věkových kategorií.

Podle Soni (2020), bajky a podobné příběhy používají zvířata jako „základní metafory pro pochopení lidského zvířete“ a slouží k „vštěpování morálních lekcí dětem“ (Soni, 2020, s. 1). Angus Fletcher (1964) definuje pak definuje alegorii jako "symbolický mód", který "říká jednu věc a znamená druhou" (Fletcher, 1964, s. 2). Alegorické příběhy často obsahují hierarchickou strukturu a slouží didaktickému nebo moralizujícímu účelu (Tamtéž, s. 22-23).

Zootropolis přesně tyto dvě strukturu využívá, když vytváří komplexní společnost zvířat s vlastní hierarchií (velikost, druh, gender,), aby bylo množné mluvit o rasismu, sexismu a dalších formách sociální nerovnosti, aniž by bylo nutné explicitně jmenovat lidské skupiny. Tento přístup umožňuje sdělit složité poselství širokému publiku, ale jak upozorňují kritici (např. Sargent, 2017 v Elman, 2020, s. 13), může to vést ke zjednodušení a nebezpečnému propojování sociálních problémů s biologickými ("přirozenými") rozdíly.

2.2. Sociální a mediální konstrukce reality

Zootropolis nám na první pohled ukazuje svět, jehož základní uspořádání (dělení na predátory a kořist, či na malé a velké druhy), se zdá být založeno v biologických argumentech. Ovšem skutečnost, že toto dělení dokáže velice jednoduše vyvolávat napětí mezi jednotlivými obyvateli metropole, však poukazuje na jeho sociální rozměr, který přesahuje pouhou biologii. Možné pochopení důvodu, proč tomu tak je, nabízí teorie sociální konstrukce reality.

Sociální konstrukci reality je teorie, se kterou přišli sociologové Peter L. Berger a Thomas Luckmann a popsali ji ve svém díle *The Social Construction of Reality* (1966). Teorie Bergera a Luckmanna vychází z předpokladu, že realita není objektivně daná, ale vzniká prostřednictvím interakce mezi jedinci a společností (Berger, Luckmann, 1966, s. 25).

Tato interakce má dialektický charakter a probíhá ve třech základních fázích. První z nich je externalizace. V této fázi lidé prostřednictvím činnosti, řeči či myšlení vytvářejí svět kolem sebe. Následuje fáze objektivace, kdy výtvořiny lidské činnosti nabývají samostatné, zdánlivě nezávislé existence. Normy, instituce, jazyk a další společenské konstrukty se jeví jako „objektivní skutečnost“ (Tamtéž, 1966, s. 28).

Poslední fází je internalizace. V této fázi si jednotlivci tuto společensky vytvořenou realitu osvojují během procesu socializace. Učí se pravidlům, jazykům a hodnotám svého kulturního prostředí a přijímají je za vlastní. Tím se společnost stává jejich subjektivní realitou. Jejich vědomí, identita i způsoby vnímání světa jsou tak formovány sociálně sdílenými významy. (Tamtéž, s. 28-29).

Výsledkem tohoto procesu je skutečnost, že ačkoli je realita produktem historických a kulturních procesů, je lidmi vnímána jako přirozená a neměnná (Tamtéž, s. 21).

Zootropolis tuto myšlenku ilustruje, protože nám ukazuje, jak se z biologických rozdílů stávají sociální kategorie naplněné významy a stereotypy. Být predátorem se zde stává symbolem potenciálního nebezpečí, být králíkem (kořistí) symbolem slabosti. Tyto významy jsou pak opakovaně sdíleny a neustále opakovány, což má za důsledek, že začnou být vnímány jako objektivní a přirozená součást světa.

Koncept sociální konstrukce reality je úzce spjat s rolí médií v moderní společnosti. Jan Jiráček a Barbara Köpplová ve své práci *Masová média* (2015) aplikují koncept sociální konstrukce reality na oblast mediální komunikace a analyzují, jakým způsobem média přispívají k utváření a stabilizaci sdílených významů ve společnosti. Autoři vycházejí z předpokladu, že masová média nejsou pouhými prostředníky přenosu informací, ale aktivně se podílejí na vytváření společenské reality tím, že strukturují a organizují způsob, jakým lidé svět vnímají a interpretují (Jiráček, Köpplová, 2009, s. 36).

Jedním z klíčových mechanismů, skrze které média konstruují realitu, je výběr a rámování zpráv. Informace, které jsou publikovány, nejsou náhodné. Média selektivně vybírají témata, která budou zpracována, a způsob, jakým budou prezentována, čímž ovlivňují veřejné mínění a definují, co je považováno za důležité nebo společensky přijatelné. Tento proces je úzce propojen s mocenskými strukturami společnosti, neboť dominantní instituce často určují, které významy budou preferovány a jaké diskurzy budou marginalizovány (Tamtéž, s. 48). Média tak hrají klíčovou roli v reprodukci kulturních hodnot a normativních očekávání.

Ačkoliv autoři mluví zejména o zpravodajství, tento princip je možné aplikovat také na animovaná díla, jako je Zootropolis. Filmy, podobně jako zprávy, využívají výběr a rámování jako klíčové mechanismy. Tvůrci a tvůrkyně Zootropolis si vybírali, na které postavy a dějové linie se zaměří (příběh Judy a Nicka), a rámcují je určitým způsobem (např. jako příběh o překonávání předsudků, o přátelství, o detektivním pátrání). Jejich volby nejsou

náhodné, ale ovlivňuje, jak diváci chápou prezentovaná témata, co považují za důležité a jaké poselství si z filmu odnesou.

Mediální obsah není neutrální a reflektuje v sobě určitou ideologii, díky čemuž se podílí na konstrukci sociální reality tím, že prezentuje určité modely chování, sociální role a identity jako samozřejmé a přirozené (Tamtéž, s. 53). Tento aspekt je obzvláště patrný v oblasti genderových reprezentací, kde média často reprodukují stereotypní obrazy mužství a ženství, čímž upevňují tradiční rozdělení rolí ve společnosti. Zootropolis navíc tento proces mediální konstrukce tematizuje i přímo ve svém ději. Scéna s tiskovou konferencí hlavní hrdinky Judy Hopkové je názornou ukázkou, kdy jsou její neopatrně zvolená slova médiu v Zootropolis vytržena z kontextu a zarámována tak, aby vyvolala strach a paniku z predátorů. Média zde pouze neinformovala, ale aktivně vytvářela novou, vyhocenou sociální realitu, plnou napětí a nedůvěry vůči predátorům.

Z teoretického hlediska lze tedy propojit koncept sociální konstrukce reality s mediální a filmovou analýzou, protože média jsou součástí mechanismu, skrze který je realita nejen sdílena, ale také utvářena.

2.3. Genderové stereotypy

Genderové stereotypy představují ustálené a často zjednodušené představy o vlastnostech, schopnostech a rolích mužů a žen. Jde o „*zjednodušující popisy toho, jak má vypadat maskulinní muž*“ či „*femininní žena*.“ (Renzetti, Curran, 2003, s.19) Tyto stereotypy se stávají součástí kulturních a sociálních strukturách a jejich reprodukce v médiích má významný dopad na utváření individuálních i kolektivních identit (Tuchman, 1978, s. 5). Jejich zobrazováním se posilují patriarchální struktury a normy, které vymezují očekávané chování a vlastnosti žen a mužů.

Tradiční pohádky a animované filmy, jsou příkladem médií, která reprodukují a upevňují tyto genderové stereotypy. Postavy žen jsou v pohádkách často zobrazovány jako pasivní a závislé na mužích, přičemž jejich hodnota je často definována skrze jejich fyzickou krásu a schopnost naplnit tradiční ženské role, jako je péče o domácnost nebo obětavost pro rodinu a blízké (Dundes, 2019, s. 123). Typickým příkladem jsou princezny, jako Sněhurka nebo Popelka, které jsou zobrazovány jako ztělesnění ženské poslušnosti a křehkosti, pasivně čekající na záchranu mužským hrdinou.

Zootropolis se na první pohled snaží s tradičními stereotypy polemizovat, zejména skrze aktivní a odhodlanou hlavní hrdinku Judy. Klíčové pro pochopení filmu je však uvědomění,

jak se genderové stereotypy v *Zootropolis* protínají (intersekcionalizují) s dalšími kategoriemi, především s příslušností k druhu (predátor, kořist), který ve filmu funguje jako alegorie rasy či sociální třídy. Právě tato intersekcionalní perspektiva odhaluje hlubší vrstvy významů a ukazuje, jak film pracuje s předsudky.

Zkušenost Judy není definována pouze tím, že je vnímána jako žena v tradičně mužském prostředí policejního sboru. Její identita a překážky, kterým čelí, jsou neoddělitelně spjaty s tím, že je vnímána jako "malá králičice". Stereotypy spojené s jejím druhem, roztomilost, slabost, plachost, se tak prolínají se stereotypy spojenými s tradiční feminitou. Její podceňování ze strany nadřízeného buvola Boga tak pramení z tohoto průsečíku identit (žena, králik), který neodpovídá idealizované představě o síle a autoritě.

Genderové stereotypy mají přímou vazbu na koncepty tradiční maskulinity a tradiční femininity, protože tyto pojmy představují základní rámce, které formují a udržují genderové role ve společnosti. Tradiční maskulinita a femininita pak definují očekávání týkající se chování, vlastností a rolí spojených s muži a ženami.

2.3.1. Tradiční a hegemonní maskulinita

Tradiční maskulinita je charakterizována atributy, jako je síla, dominance, racionalita, nezávislost a schopnost ochraňovat. V médiích, včetně pohádek a filmů, je tradiční maskulinita zobrazována skrze mužské hrdiny, kteří se vyznačují fyzickou silou, aktivitou a rozhodností. Mužské postavy často jednají jako „zachránci“, jejichž role je chránit ženy nebo komunity. Například princové v již zmíněných starších Disney pohádkách, jako je *Sněhurka* nebo *Popelka*, zosobňují archetyp „hrdiny“, který zachraňuje pasivní a zranitelnou ženu. V tradiční maskulinitě je pravá mužnost spojena s aktivní rolí v řešení problémů a schopnosti ovládnutí situace (Tuchman, s. 5; Dundes, s. 123).

Tradiční představa mužství je v současnosti často analyzována skrze koncept hegemonní maskulinity. Hegemonní maskulinita je podle definice Connella a Messerschmidta (2005) chápána jako „vzor praktického jednání, nikoli jen jako soubor očekávaných rolí nebo identity, který udržuje nadvládu mužů nad ženami. Jde o normativní model, který představuje „nejvíce oceňovaný způsob, jak být mužem“. Ostatní muži jsou pak nuceni se k tomuto ideálu vztahovat, ať už se s ním identifikují, nebo se vůči němu vymezují.“ (Connell & Messerschmidt, 2005, s. 832). Hegemonní maskulinita tedy označuje kulturně dominantní formu mužství, která se staví na vrchol hierarchie ostatních genderových identit. Důležitou součástí této teorie je také předpoklad, že genderové vztahy jsou historicky proměnlivé a jelikož hegemonní maskulinity

vznikají v konkrétních společenských kontextech, mohou být v průběhu času nahrazeny jinými formami normativního mužství (Tamtéž, s. 833).

Postava starosty Leonarda Lvího srdce v Zootropolis názorně ilustruje koncept hegemonní maskulinity v politické sféře. Jeho antropomorfní podoba (lev) ho automaticky staví do pozice přirozeného vůdce a jeho moc se tak jeví jako přirozená. Jeho maskulinita je performována skrze jeho charismatické a sebejisté vystupování, elegantní oblek, který funguje jako uniforma politické moci, a jeho schopnost ovládat veřejný diskurz a nastavovat pravidla, kterými se řídí obyvatelé města, čímž se ukazuje, že hegemonní maskulinita není jen o osobních vlastnostech, ale o udržování dominantního postavení v rámci sociálních a politických institucí.

2.3.2. Tradiční femininita

Tradiční feminitu pak definují vlastnosti, jako jsou pasivita, péče, emocionalita, empatie a fyzická atraktivita. Tradiční femininita je v médiích prezentována prostřednictvím postav, jejichž hlavním cílem je péče o ostatní nebo dosažení romantické lásky. Hodnota ženy je definována skrze její krásu a laskavost. Ženy mají omezenou autonomii a spíše se řídí radami a doporučením ostatních (zpravidla mužských) postav. I v progresivnějších filmech, které představují nezávislé ženské hrdinky, je femininita často přítomná v podobě emocionální péče a empatie. Například postava Moany ze stejnojmenného filmu, přestože je prezentována jako silná a odvážná, ztělesňuje tradiční femininní vlastnosti tím, že je motivována péčí o svou komunitu a přírodu. (Seybold, 2020, s. 29).

Jako tradičně femininní postavu ze Zootropolis můžeme uvést například Gazelle. Tato postava představuje hyperfeminitu spojenou s krásou a slávou, kterou v momentě, kdy ve městě začne převládat strach z predátorů, využívá svého veřejného vlivu k prosazování hodnot, jako jsou mír a empatie, čímž spojuje tradiční femininní hodnoty.

2.4. Proces socializace

Socializace představuje proces, jehož prostřednictvím se jedinec začleňuje do společnosti tím, že si osvojuje (internalizuje) její normy, hodnoty a sociální struktury. Peter L. Berger a Thomas Luckmann ji ve své práci *The Social Construction of Reality* popisují jako mechanismus, skrze který se objektivní svět společnosti stává subjektivně významným pro jednotlivce (Berger & Luckmann, 1966, s. 129). Tento proces napomůže k pochopení, proč postavy v Zootropolis jednají tak, jak jednají, a jak vnímají svět, včetně očekávání spojených s jejich genderem a druhem.

V primární fázi socializace, která probíhá v raném dětství a je převážně zprostředkována rodinou, se formují základy identity (Tamtéž s. 165). Zde hraje klíčovou roli jazyk a silné emoční vazby (Tamtéž, s. 166–168). V Zootropolis to můžeme vidět na příkladu Judy. Její rodiče jí s láskou a starostí předávají hodnoty své komunity jako je pečlivost, opatrnost a také představu, že králíci mají své dané místo ve společnosti (pěstování mrkve). Nejde jen o druhovou, ale i o genderovou socializaci, která definuje, co je pro „malou králičici“ považováno za vhodné.

Jakmile si jedinec osvojí základní rámec, socializace pokračuje v sekundární fázi (Tamtéž, s. 173). Zde se jedinec setkává s širší společností, školou, prací, vrstevníky a také médií (Tamtéž, s. 178). Ve školním prostředí se dítě nejen vzdělává, ale také se učí respektovat autoritu, dodržovat pravidla a spolupracovat s ostatními. Postupem času získávají na významu i vrstevníci, kteří poskytují prostor pro experimentování s vlastní identitou, upevňování sociálních vztahů a přizpůsobení se skupinovým očekáváním. (Tamtéž, s. 180).

Pro Judy je v rámci sekundární fáze socializace důležitým místem policejní akademie, kde musí čelit a přizpůsobovat se institucionálním normám a předsudkům, které zpochybňují její přítomnost v rámci policejního výcviku na základě jejího druhu i genderu. Učí se zde novým rolím a vyjednává svou identitu v novém kontextu. Ještě silněji pak vidíme dopad rané fáze sekundární socializace u Nicka, kde ho nepříjemný zážitek ve skautu konfrontoval s předsudky ostatních zvířat vůči liškám. Tato zkušenost vedla k internalizaci stereotypu nedůvěryhodné osoby, což ukazuje, jak zásadně formují rané zkušenosti sebepojetí budoucí chování jednotlivců (Tamtéž, s. 9-20).

Příběhy postav v Zootropolis jsou tedy z velké části o vyjednávání, potvrzování nebo zpochybňování internalizovaných genderových a druhových norem. Ukazuje to, že socializace, ač nejsilnější v mládí, je celoživotní proces, během kterého jedinci neustále interagují se svým prostředím a utvářejí svou identitu (Tamtéž, s. 195).

2.5. Gender jako sociální konstrukt a performativita genderu

Judith Butler ve své teorii genderové performativity, kterou představuje v knize *Gender Trouble (1990)*, kritizuje tradiční představu o genderu jako pevně dané a neměnné identitě. Namísto toho tvrdí, že gender není vrozenou vlastností jednotlivce, ale performativním aktem, tedy souborem opakovaných činů, gest a způsobů chování (Butler, 1988, s.528-529) Každodenní opakování těchto genderových aktů vede k tomu, že se gender jeví jako něco

pevného a přirozeného. Tento dojem stability je však iluzorní, protože gender není fixní kategorií, ale fluidní konstrukcí, která se může v různých kontextech proměňovat. (Tamtéž, s. 528).

Tento přístup se staví proti esenciálnímu chápání genderu, které tvrdí, že „mužnost“ a „ženská“ jsou přirozené a nevyhnutelné důsledky biologicky daného pohlaví. Zároveň odmítá binární rozdělení genderu na „mužský“ a „ženský“, jelikož tyto kategorie nejsou vrozené, ale vznikají a jsou udržovány prostřednictvím sociálních praktik a očekávání (Tamtéž, s. 529).

Společenské instituce jako jsou například vzdělávací instituce, rodina, média či právo, hrají klíčovou roli v upevňování těchto genderových struktur tím, že definují, co je považováno za normální a co nikoli. Například stereotypní zobrazení ženských postav jako submisivních a zaměřených na vzhled lze chápat jako performativní akt, který publiku ukazuje, jak má vypadat "správná" ženská. Podobně postavy mužů prezentované jako silné a dominantní upevňují představu maskulinity jako přirozené autority. Lidé, kteří se pak odchylují od dominantních genderových norem, mohou čelit sankcím, ať už ve formě společenského vyloučení, diskriminace nebo přímého násilí.

Zvířecí postavy v Zootropolis nejsou skutečná zvířata, ani lidé, ale symbolické reprezentace, které na sebe berou lidské sociální role, včetně těch genderových. Postavy zároveň neprojevují pouze gender, ale gender *v průsečíku* s druhem. Judy se snaží performovat roli schopné policistky (jinak tradičně maskulinního povolání), ale neustále naráží na očekávání spojená s její performancí 'malé, roztomilé samice-králičice'. Film zároveň ukazuje, jak společnost sankcionuje ty, kteří se určitým způsobem odchylují od norem. Judy tak čelí posměchu a nedůvěře (forma sankce), když se snaží performovat roli, která jí nepřísluší (touha stát se první králičí policistkou).

2.6. Vliv filmu na proces socializace

Film slouží jako médium, skrze které se divákům předávají společenské normy, hodnoty a kulturní příběhy. (Berger, Luckmann, 1966, s. 91-92) Prostřednictvím vyprávění příběhů filmy nabízejí příklady sociálních rolí, vztahů a konfliktů, s nimiž se diváci mohou ztotožnit nebo se z nich učit. Mohou posilovat existující stereotypy a sociální struktury, nebo je naopak zpochybňovat a kriticky reflektovat, čímž ovlivňují chápání různých sociálních skupin a společenských témat.

Kromě toho mohou filmy podporovat pocit sdílené zkušenosti a kulturní identity, čímž přispívají k rozvoji empatie a sociální soudržnosti. Zobrazováním rozmanitých perspektiv a životních příběhů napomáhají hlubšímu porozumění lidské existenci a složitosti sociálních vztahů (Tamtéž, s. 91-92, 178).

Filmy tedy představují jeden z nástrojů socializace. Zobrazení genderových stereotypů v médiích ovlivňuje dětské vidění světa a jejich vlastní identity. Děti si na základě sledování médií osvojují normy toho, co je pro chlapce a dívky přípustné. Děti, které sledují animované filmy, se učí, že maskulinita a feminita jsou pevně dané a vzájemně se doplňující role, což může vést k omezeným představám o tom, co je „správné“ chování pro muže a ženy (Gauntlett, s. 32; Kang, s. 576). To může ovlivnit jejich preference výběru hraček, aktivit i budoucí kariérní aspirace.

Antropomorfní zvířata v Zootropolis přebírají genderové role, ale film je zároveň problematizuje. Judy jako se jako malá králičice učí, že se od ní očekává, že zůstane u farmaření, ale ona tuto roli odmítá. Ukazuje tak, že genderová (a druhová) očekávání lze zpochybnit. Oproti tomu Nick, jako mladá liška, toužil po přijetí do kolektivu vrstevníků. Jeho snaha stát se plnohodnotným členem skautského oddílu ale skončila napadením, kdy Nick dostal náhubek a bylo mu řečeno, že lišce se nikdy nedá věřit. Tato Nickova zkušenost ukazuje, jak si během socializace jedinec internalizuje předsudky a stereotypy, které na něj společnost promítá. (Berger & Luckmann, 1966, s. 129) Nick se na základě této zkušenosti rozhodl, že pokud ho svět vidí jako lstivého a nedůvěryhodného, pak takový skutečně bude. Jeho následné chování podvodníčka je přímým důsledkem této zkušenosti, která formovala jeho identitu.

2.7. Animovaný film a jeho specifika

Animace díky své nerealistické reprezentaci překračuje hranice tradičního vyprávění a otevírá prostor pro zkoumání abstraktních konceptů a emocí. Jak uvádí Paul Wells, „*animovaný film má vnitřní schopnost odolávat představám o realismu*“ (Wells, 1998 s. 11), což umožňuje jedinečnou formu vyjádření, která by byla obtížně zprostředkovatelná prostřednictvím hraného filmu.

V oblasti animace hraje nerealistická reprezentace klíčovou roli, protože umožňuje tvůrcům zobrazovat témata, emoce a příběhy způsoby, které překračují hranice reality. Například animované postavy mohou vyjadřovat emoce vizuálně skrze fyzické formy, které se nemusí shodovat s běžnými lidskými proporcemi či reakcemi (přehnaná gesta, změny tvaru). Tím se vytváří specifický vizuální jazyk reprezentace, který je pro animaci unikátní a umožňuje

jí "konfigurovat ideje a zkušenosti, které by nemohly být tak efektivně realizovány v žádné jiné formě" (Tamtéž, s. 13).

Nerealistická povaha animace také slouží jako nástroj pro sociální kritiku. Animované příběhy mohou snadněji podvracet očekávání, zpochybňovat společenské normy a zabývat se složitými tématy, jako jsou rasismus, genderové nerovnosti nebo politická manipulace. „Animace sleduje odlišnou estetickou agendu, implicitně podporuje myšlenku, že animovaná forma může nést alternativní ideologické záměry.“ (Tamtéž, s. 227)

Názorným příkladem je již zmiňovaná scéna s lenochody na úřadě. Základní humor scény plyne z extrémního přehánění pomalosti. Dlouhé pauzy, zpomalené pohyby, opožděné reakce a Bleskův pomalý smích jsou zobrazovány tak, aby maximalizovaly komický efekt. Animace zde ale skrze přehánění pomalosti nese také jistý ideologický záměr. Scéna může být interpretována jako kritika byrokracie, kde je pomalost lenochodů metaforou pro neefektivitu a zdlouhavost úředních procesů. Animace zde skrze přehánění pomalosti tedy nese jistý ideologický záměr.

2.8. Antropomorfismus

Zootropolis kromě alegorie a bajky staví také na principu antropomorfismu, tedy na „přisuzování lidských charakteristik nebo chování zvířeti nebo objektu“ (Soni, 2020, s. 1). Antropomorfismus má dlouhou tradici sahající až do starověkých příběhů Ezopových bajek, kde zvířata sloužila k vyjádření morálních ponaučení (Tamtéž, s. 2; Alam, 2024, s. 3). Zvláště výrazně se tento princip uplatňuje v dětské literatuře a filmu.

Shubhangi Soni (2020) zdůrazňuje, že zvířata v příbězích představují „základní metafory pro pochopení lidského zvířete“, poskytují emocionální oporu a zároveň vytvářejí „bezpečný prostor pro zkoumání komplexních témat“ (Soni, 2020, s. 1).

Paul Wells ve své knize *The Animated Bestiary* tvrdí, že animovaná zvířata fungují jako most mezi lidským a nelidským světem, reflektují naše „kulturní postoje“ a pomáhají nám „vyjednávat lidskou zkušenost“ (Wells, 2009, s. 2–3). Ve filmu *Zootropolis* jsou zvířecí stereotypy využity jako výchozí materiál pro budování narativních a charakterových vrstev, které zachycují společenské předsudky a otázky identity.

2.8.1. Historický vývoj antropomorfizace v animaci

Již v raných formách animace byla ne-lidským subjektům přisuzována lidská podoba a chování. Příkladem je *Gertie the Dinosaur* (1914), animovaný film Winsora McCaye, kde dinosaurus Gertie nejenže projevuje emoce jako radost nebo podráždění, ale také komunikuje

s publikem prostřednictvím svého chování. Wells zmiňuje, že tento film představuje první krok k vytváření ne-lidských postav s osobností a emocemi, což se později stalo standardem animované tvorby (Wells, 1998, s. 15-16).

Během 20. století se antropomorfizace rozšířila díky popularitě studií, jako je Disney. Postavy jako Mickey Mouse, Donald Duck nebo Goofy získaly ikonický status právě díky svým lidským vlastnostem, které byly přenesené na zvířecí těla. Disneyho přístup zdůrazňoval kombinaci humoru, emocí a vypravěčských kvalit, díky čemuž bylo pro diváky snadné s těmito postavami navázat emocionální spojení. Antropomorfizace ve všech uvedených příkladech hrála zásadní roli nejen při budování charakterů, ale také při zprostředkovávání univerzálních témat, jako je např. přátelství, odvaha nebo rodinné hodnoty (Tamtéž, s. 23-25).

2.8.2. Využití antropomorfismu

Antropomorfismus je v animaci zásadní pro tvorbu narativů. Přisuzování lidských vlastností postavám umožňuje vyjadřovat složité myšlenky a emoce způsobem, který je snadno pochopitelný pro široké publikum, včetně dětí (Soni, 2024, s. 1). Wells zdůrazňuje, že díky antropomorfismu mohou animované filmy zpracovávat vážná témata (jako je identita, společenské normy nebo environmentální problémy) zatímco si zachovávají hravost a diváckou přístupnost. (Wells, 1998, s. 22–23)

Například ve filmu Zootropolis jsou různá zvířata antropomorfizována, aby reprezentovala různé typy lidí a společenské role. Antropomorfizace zde funguje jako nástroj pro zjednodušení složitých společenských otázek, což umožňuje lepší porozumění filmu pro diváky všech věkových kategorií.

2.8.3. Genderové aspekty v antropomorfizaci

Jedním ze důležitých aspektů antropomorfizace v animaci je otázka genderu. Wells analyzuje, jak jsou antropomorfní postavy často utvářeny podle genderových stereotypů. (Wells, 1998, s. 187–188). Mužské postavy jsou v animaci často zobrazovány abstraktněji, jejich charakter je definován jejich činy, hodnotami a „mužskými“ vlastnostmi, jako je agresivita, důvtip nebo odvaha. Naproti tomu ženské postavy jsou redukovány na jejich fyziologické charakteristiky a „ženské“ stereotypní rysy, například pasivitu, přehnanou péči o vzhled nebo jemnost. Příkladem může být Minnie Mouse, jejíž gender je zdůrazněn doplňky jako mašlička, sukně a řasy, zatímco Mickey Mouse zůstává méně zdobený a více zaměřený na své činy (Tamtéž, s. 188–189).

V Zootropolis se postava Judy na první pohled vzpírá tradičním ženským znakům jako je jemnost a pasivita, její charakter je naopak silně definován jejími činy, ambicí a odhodláním, což ji přibližuje k Wellsově popisu mužských postav. Přesto je její vizuální podoba (malá velikost, roztomilost) ve filmu neustále komentována a stává se součástí jejího boje proti předsudkům, čímž se její fyziologie, byť animovaná, stává klíčovou pro to, jak ji vnímá její okolí.

Tento přístup k antropomorfizaci umožňuje, aby byly postavy v animaci genderově „čitelné“, ale zároveň posiluje stereotypní binární opozice mezi mužskými a ženskými rolemi (Tamtéž, s. 191–193).

Jsou to právě Disneyho filmy, které jsou často kritizovány za reprodukci těchto stereotypů, například prostřednictvím princezen, které čekají na záchranu od mužských hrdinů. Nicméně moderní animace, jako je *Frozen* (2013), se snaží tyto stereotypy překonávat. Postava Elsy je nezávislá a mocná, přičemž její příběh zdůrazňuje důležitost sebedůvěry a rodinných vztahů místo romantických zápletek. Přesto Streiff & Dundes upozorňují, že i zde je autonomie ženských postav často vykreslována jako hrozba tradičnímu patriarchálnímu pořádku (Streiff and Dundes, 2018, s. 2–3). Stejně tak v Zootropolis můžeme vidět, jak je ženská autonomie a snaha prosadit se v tradičně mužském světě vykreslována jako něco, co narušuje zavedený řád. Judyina snaha stát se policistkou a aktivně se podílet na vyšetřování představuje přímou výzvou pro patriarchální (a druhově hierarchickou) strukturu policejního sboru. Její nezávislé jednání, ačkoliv vede k úspěchu, také způsobí chaos (po tiskové konferenci), což může být interpretováno jako ukázka toho, jak systém reaguje na narušení zavedených norem ženskou autonomií. Místostarostka Skopová, pak využívá stereotypu „slabé ženy“, „kořisti“ k tomu, aby získala moc a narušila stávající řád. Její autonomie je zde zobrazena jako nebezpečná a manipulativní. Film tak ukazuje, že prosazení ženské autonomie v patriarchálním světě není jednoduché a často je vnímáno jako hrozba nebo zdroj nestability, i když se jí snaží prezentovat jako žádoucí cíl.

2.8.4. Moderní využití antropomorfizace

Moderní animace, zejména produkce studií jako Pixar a DreamWorks, nadále rozvíjí koncept antropomorfismu. Filmy jako *Toy Story* (1995) přisuzují lidské vlastnosti neživým předmětům, jako jsou hračky, čímž posouvají hranice tradiční antropomorfizace spojené se zvířaty. Tento film nejenže oslovuje děti, ale také dospělé, kteří v těchto postavách mohou vidět paralely ke svým vlastním životům a vztahům. Wells zdůrazňuje, že tato forma

antropomorfismu, která překračuje tradiční rámce, pomáhá animaci dosáhnout univerzality a nadčasovosti (Wells, 1998, s. 189).

Dalším důležitým aspektem antropomorfismu, na který Wells upozorňuje, je schopnost animovaných postav měnit své tělesné formy. Těla v animaci jsou neuvěřitelně flexibilní – mohou být deformována, natahována, fragmentována nebo přetvořena dle požadavků příběhu. Tato vlastnost umožňuje animovaným postavám nejen přizpůsobit se různým situacím, ale také slouží jako nástroj pro vizuální metafory nebo humorné momenty (Tamtéž, s. 203). V českém (respektive československém) kontextu je toho dokonalým příkladem postava Maxipsa Fíka ze seriálu *Maxipes Fík* (1975), jehož nepřirozený a komický růst do obřích rozměrů je hlavním motivem celého seriálu.

Tímto způsobem animace zpochybňuje tradiční představy o těle, genderu, a dokonce i druzích. Díky své povaze, která spojuje fantazii a realitu, mohou animované postavy posouvat hranice toho, co je vnímáno jako normální nebo přijatelné, protože "*cross-dressing, transvestismus, gender-bending, mezidruhová spojení a další neobvyklé trendy zpochybňují tradiční normy, zatímco v animované formě působí neškodně.*" (Wells, 2008, s. 208). I zde můžeme nalézt paralely v české tvorbě. Například v animovaném loutkovém filmu Jana Svěráka *Kuky se vrací* (2010) hlavní hrdina, růžový plyšový medvídek Kuky, se stydí za svou růžovou barvu a srst z umělé hmoty. Jeho příběh je tak možné vnímat jako hledání vlastní identity navzdory tomu, jak je vnímán okolím. Jeho přátelství s lesními bůžky a dalšími tvory pak ilustruje možnou podobu "mezidruhového propojení".

2.9. Tělo jako kostým a nahota v animaci

Koncept těla jako „kostýmu“ v animaci dává možnost přetváření identity a genderu prostřednictvím vizuální prezentace. Postavy v animovaných filmech často svlékají své „vnější tělo“ (v podobě srsti nebo oblečení), což odhaluje další vrstvu tělesnosti a identity. (Wells, 1998, s. 190–191)

Tělo je v těchto situacích inscenováno jako fluidní a neustále přetvářené, což podporuje myšlenku, že gender je konstruktem, který lze vizuálně redefinovat. (Tamtéž, s. 191).

2.9.1. Nahota

Pokud je srst postavy interpretována jako oblečení, pak odhalení „kůže“ může být chápáno jako její skutečná nahota. Tato nahota je ale zbavená erotického nebo sexuálního kontextu a stává se především nástrojem pro vyprávění příběhu. (Wells, 1998, s. 191–193).

Nahota animovaných antropomorfních postav stav však často eliminuje výrazné genderové znaky, protože kůže animovaných postav zůstává bez výrazných fyzických charakteristik, které by signalizovaly mužský nebo ženský gender, jak ho známe u lidí. Přesto některé zbylé prvky, jako je například strniště u Nicka Wildea (které se objevuje ve scéně, kde je Nick unavený a smutný) nebo naopak absence takových prvků a celkově hladší, jemnější linie u postav jako Judy, mohou být použity k implicitnímu kódování maskulinity či femininity. Ačkoli animace může operovat s tradičními stereotypními znaky (například tmavé a ostré tvary pro „maskulinní“ postavy a světlé pastelové barvy či oblé linie pro „feminní“ postavy), inherentní fluidnost animace a její schopnost redefinovat tělo jako kostým poskytují animovaným filmům prostor pro subverzi genderových norem a vytváření nových interpretací identity. Zároveň však tyto strategie často slouží i jako nástroje humoru, což může v některých případech omezit kritické čtení těchto posunů. (Tamtéž, s. 213-221)

3. Analytická část

Primární metodou analýzy je close reading (detailní čtení), která je aplikována na film jako na komplexní formu textu. Podstatou této metody je prozkoumat specifickou sílu díla v co největším detailu. Tímto způsobem close reading „posouvá čtenáře/ čtenářky od pouhého pochopení textu k jeho interpretaci“ (Braun, 2022, online). Nejde tedy o prostý popis děje, ale o „systematickou analýzu toho, jak je film coby text vystavěn a jaké ideologické významy – tedy kulturně či společensky konstruované myšlenky – v sobě nese“ (tamtéž).

Cílem této analýzy není představit kritiku Zootropolis, ale prostřednictvím metody close reading odhalit vrstvy významu, které při běžném sledování mohou zůstat skryté. K analýze tedy přistupuji s otázkou, která již byla formulována v úvodu práce, jakými způsoby film Zootropolis pracuje se stereotypy v kontextu genderu, společenských rolí a rasových vztahů prostřednictvím antropomorfních postav.

Jak ale Braun (2022) upozorňuje, „neexistuje pouze jeden „správný“ význam textu, protože způsoby interpretace jsou ovlivněny naším vlastním kulturním kontextem“ (Braun, 2022, online). Závěry, ke kterým v této diplomové práci dojdou, tedy nemají (a ani nemohou mít) za cíl sloužit jako univerzální pravdy, ale jako představení jednoho z možných pohledů, jak na toto téma nahlížet a který může přispět k širšímu pochopení toho, jak animované filmy formují naše představy o světě.

Ačkoli je metoda close reading tradičně spojována především s literárními studii, autoři Grand & Sloniowsky ve své knize *Documenting the documentary: Close readings of documentary film and video (2014)* ukazují, že její principy jsou plně aplikovatelné i na oblast vizuálních médií. V této práci proto využívám metodu close reading k analýze textového přepisu českého dabingu animovaného filmu Zootropolis, ale i pro analýzu filmu jako příběhu. Pro komplexnější porozumění a interpretaci zároveň zohledňuji i vizuální ztvárnění filmových postav a scén filmu.

Během analýzy jsem pracovala s volně dostupnou textovou verzí českých titulků k animovanému filmu Zootropolis od autora Johnny Wolf (2016), které u sebe obsahují časovou stopáž pro lepší orientaci v ději. Titulky byly v potřebných pasážích komparovány s oficiálním českým dabingem z roku 2016 a jelikož mezi titulky a českým dabingem existují rozdíly v překladu některých replik, veškeré citace uvedené v této práci reflektují přesné znění replik v českém dabingu včetně časové stopáže.

Metodu close reading při analýze nevyužívám pouze jako nástroj pro interpretování jazykových a narativních prvků, ale zároveň ji zasazuji do širšího teoretického rámce, který čerpá z feministických teorií a přístupů feministických filmových studií. Tento rámec umožní nehlédnout na film jako na médium, které aktivně konstruuje genderové identity a společenské mocenské vztahy.

Feministická filmová analýza se zaměřuje na způsoby, jakými jsou v audiovizuálních textech reprezentovány kategorie jako maskulinita a feminita. V návaznosti na práci Gaye Tuchman (1978), která upozorňuje na koncept tzv. *symbolické anihilace* žen v médiích, která se projevuje redukováností, stereotypním nebo zcela chybějícím zobrazováním ženských postav (Tuchman, 1978, s. 9), se v analýze zaměřím mimo jiné na to, jaké role jsou postavám přisuzovány. Stěžejním teoretickým východiskem pro uchopení genderu je pak představená teorie performativity genderu od Judith Butler (1990), která chápe gender nikoli jako přirozenou nebo biologicky danou esenci, ale jako opakovaný akt (performanci), skrze který jsou genderové identity utvářeny a udržovány. (Buttler, 1990, s. 143) a teorie o sociální konstrukci reality a procesu socializace od (Berger & Luckmann, 1966). Budu tedy sledovat, jak postavy ve filmu „performují“ svůj gender a současně i svou druhovou příslušnost, přičemž obě tyto kategorie jsou chápány jako kulturně podmíněné a proměnlivé.

Má analýza tedy bude propojovat primární metodu close reading s teoreticky podloženou interpretací významů, která se zaměřuje na otázky genderu, rasy, moci a intersekcionality.

Aby byla analýza strukturovaná a analyticky přehledná, bude zaměřena na pět hlavních kategorií, které film Zootropolis opakovaně tematizuje. Mezi tyto kategorie patří:

1. Prostředí (venkov vs. město)
2. Druh (predátor vs. kořist)
3. Oděv (oděv vs. nahota)
4. Genderovanost antropomorfních těl (feminita vs. maskulinita)
5. Tělesná velikost a proporce (drobný vs. velký)

Dělení v každé kategorii stojí ve vzájemné opozici. V analýze se proto zaměřím nejen na popis těchto opozic, ale především na to, jak film Zootropolis tyto protiklady konstruuje, udržuje a v klíčových momentech také problematizuje. Budu zkoumat, jaké hodnoty a stereotypy jsou s jednotlivými póly těchto dichotomií spojeny a jak postavy těmito binárními strukturami procházejí, vyjednávají svou pozici a zpochybňují jejich zdánlivou přirozenost.

3.1. Prostředí

Základní prostorovou osu filmu tvoří dichotomie mezi venkovskou Králíkárnou a moderní metropolí Zootropolis. Tato dvě prostředí neplní pouze roli vizuální kulisy celého děje filmu, ale fungují jako aktivní činitelé, kteří ovlivňují identity, hodnoty a životní volby jednotlivých postav. Zobrazování místa ve filmu lze chápat jako prostor, ve kterém probíhá proces socializace, a tedy jako kontext, v němž dochází k formování postav v souladu s kulturními a normativními očekáváními daného prostředí.

3.1.1. Venkov: Králíkárna

Vesnice Králíkárna (v org. Bunnyburrow) představuje rodný domov hlavní hrdinky Judy. Ačkoli mu ve filmu není věnováno příliš prostoru (objevuje se zejména v úvodu a poté v retrospektivních vzpomínkách) jedná se o místo, kde Judy vyrůstala. Jde tedy o místo, kde probíhala primární fáze procesu socializace hlavní hrdinky, jak ji popisují Peter L. Berger a Thomas Luckmann (1966), který je zprostředkovaná jejími rodiči jakožto významnými druhými (Berger & Luckmann, 1966, s. 165).

Analýza dialogů z úvodních scén filmu, které se odehrávají v Králíkárně, poskytuje možnost interpretovat, jakým způsobem je Judy v rámci primární fáze socializace vedena k přijetí specifických norem a předsudků.

Hned v úvodu filmu se rodiče Judy snaží mírnit její ambice stát se první králičí policistkou. Její otec Stu se jí snaží přesvědčit o výhodách usedlého života a varuje ji před riziky velkých snů, když říká: *„Judy, přemýšlela jsi, proč jsme s tvou maminkou tak šťastní? Protože jsme se vzdali svých snů a usadili se. V tom je kouzlo spokojenosti, když nezkusíš nic nového, nic nezkažíš.“* (Zootropolis, 00:03:26) Tato scéna představuje snahu o předání kulturní normy rodičů, která definuje úspěch jako absenci zklamání, nikoli jako dosažení cílů. Otec v těchto promluvách nepoužívá příkazy, ale předává "životní moudrost", která má Judy ukázat jejich vnímání reality a nabídnout jí bezpečnou vizi budoucnosti: *„Jestli tak moc toužíš ze světa udělat lepší místo, tak je nejlepší pěstovat mrkvičku.“* (Zootropolis, 00:03:52).

Jasně se zde ukazuje, že hodnoty rodičů Judy jsou spíše konzervativní, založeny na rodině a tradici a tyto hodnoty se snaží předat také své dceři. Judyin sen stát se policistkou se vymyká tradiční představě o tom, co je životním posláním a samice králíka. Tedy pěstování mrkve a založené početné rodiny.

Učení se tomu, co je společensky vnímáno jako správné či špatné a které probíhá v primární fázi socializace je umocněno silnou emoční vazbou. (Berger a Luckmann, 1966, s.

166). Toto emociální zatížení dělá předávané postoje rodičů mnohem silnějším a pro Judy je těžší je odmítnout. Toto se ukazuje ve scéně, kdy Judy přijme od rodičů dar v podobě spreje proti liškám, který dostane na ochranu proti predátorům ve městě, do kterého se rozhodne vydat. Sprej zde nepředstavuje jen pouhý předmět, ale také hmotný projev internalizovaného strachu (Tamtéž, 1966, s. 129) z predátorů ze strany rodičů, který Judy v jisté míře přebírá.

Strach z predátorů není rodiči prezentován jako iracionální, ale jako logická a oprávněná opatrnost, která je předávána z generace na generaci.

Stu: „*I z medvědů jde strach. A to nezmiňuji lvi a vlky (...) mám na mysli všechny dravce a Zootropolis je jich plná. A nejhorší z nich jsou lišky.*“ (Zootropolis, 00:08:42)

Bonnie: „*Jo, v tom má tatínek výjimečně pravdu. Mají to totiž v genech.*“ (Zootropolis, 00:08:48).

Matčina věta je velice důležitá a v tomto dialogu plní dvojí funkci. Zaprvé, vyjádřením souhlasu „*v tom má tatínek výjimečně pravdu*“ povyšuje jeho osobní obavu na sdílenou, rodinou potvrzenou pravdu. Zadruhé poskytuje pro tento předsudek esencialistické vysvětlení.

Biologický esencialismus představuje přesvědčení, že vlastnosti, chování a osud určité skupiny (např. na základě genderu, etnicity) jsou vrozené, neměnné a dané její biologickou či genetickou podstatou. (Renzetti & Curran, 2003, s. 122) Tvrzení „*mají to v genech*“ tak předsudek vůči liškám posouvá z roviny špatné osobní zkušenosti nebo kulturního stereotypu do roviny údajného biologicky daného faktu. Zároveň jde o klišé, které se často používá jako zjednodušené a samozřejmé vysvětlení v případech, kdy neumíme (nebo se ani nesnažíme) nad danou problematikou zamýšlet. Tím se tvrzení stává mnohem nebezpečnějším, protože je prezentován jako danost, tedy něco, co nelze změnit ani zpochybnit.

Pakliže je nějaká skupina "od přírody" nebo "geneticky" definována jako lstivá, nebezpečná nebo méněcenná, její diskriminace, vyloučení nebo nedůvěra vůči ní přestává být vnímána jako nespravedlnost, ale stává se logicky odůvodněným faktem. Esencialismus tak představuje základ pro legitimizaci nerovností na základě biologicky podmíněných vlastností (Renzetti & Curran, 2003, s. 526). Rodiče Judy tak, byť z lásky a starosti, učí svou dceru postoji, který ospravedlňuje systémovou nerovnost a stereotypizaci lišek čistě na základě jejich druhové příslušnosti.

Judy sice na tento názor rodičů reaguje mírnou skepsí: „*Gedeon byl blbeček a k tomu náhodou lišák. I mezi králíky jsou hlupáci.*“ (Zootropolis 00:08:55) ale jak se ve filmu později

ukazuje, nedůvěra vůči liškám je něco, co si v sobě Judy i tak do určité míry internalizovala a projevuje se například tím, že u sebe dobrovolně nosí sprej proti liškám, který dostala od rodičů.

Tato filmová scéna z fikčního světa tak odkazuje na reálný rasistický a sexistický diskurz přítomný ve společnosti, který se historicky snažil (a stále snaží) ospravedlnit sociální hierarchie a útlak poukazováním na údajné biologické rozdíly mezi rasami nebo pohlavími. Svět antropomorfních zvířat Zootropolis tak funguje jako analogie k tomu lidskému, podobně, jako příběhy z bajek.

Judyiny pozdější interakce s liškákem Nickem a překonávání tohoto internalizovaného a esencialisticky pojatého předsudku jsou pak jedním z hlavních motivů celého filmu. Následný odchod Judy do Zootropolis není pouze změnou místa a přesun z venkova do velkoměsta, kde se děj odehrává, ale aktivním a vědomým odmítnutím norem, které jí byly během života vštěpovány a příběh nám ukazuje i jejich překonávání, které je důležité pro dosažení skutečné rovnosti.

3.1.2. Město: Zootropolis

Město Zootropolis stojí v kontrastu ke Králíkárně a je ze začátku prezentováno jako zhmotnění moderního snu o neomezených možnostech pro své obyvatele, což podtrhuje i oficiální heslo města „Můžeš být kým chceš“. Scéna příjezdu Judy do Zootropolis je vizuálně zpracována tak, aby byl umocněn dojem z velkoleposti samotné Zootropolis. Na záběrech divák sleduje vlak, který projíždí jednotlivými sektory města, které jsou svým klimatem a zařízením přizpůsobeny specifickým potřebám rozmanitých druhů zvířat, které ve městě žijí. To vše je provázeno hudebním podkresem písně „Try Everything“¹, jejíž text funguje jako explicitní ideologický manifest města, kdy motivuje ke zkoušení a překonávání nových výzev a plnění si svých snů.

Město Zootropolis ve filmu funguje jako místo, kde se odehrává sekundární fáze socializace hlavní hrdinky Judy. Jak tuto fázi popisují Berger a Luckmann (1966) a je blíže popsána v teoretické části, tato etapa socializace probíhá mimo rodinu v prostředí institucí, kde figurují nové druhy autorit (Berger a Luckmann, 1966, s. 173-174). Judy se ve městě učí fungovat ve společnosti s novými pravidly, která jsou často v příkrém rozporu s idealizovaným obrazem města. Ve filmu je zobrazeno napětí mezi oficiálním heslem Zootropolis (kdokoli

¹ Giacchino, Michael, and Shakira. "Try Everything." Zootopia: Original Motion Picture Soundtrack, Walt Disney Records, 2016.

může být kýmkoli (Zootropolis, 00:03:02) a realitou plnou předsudků a systémových bariér, kterým jsou obyvatelé vystaveni. Náčelník Bogo, jakožto hlavní autorita v policejním sboru, Judy upírá možnost vykonávat práci plnohodnotnou policejní práci a dává jí najevo, že navzdory hlavnímu mottu města pro ni v policejním sboru není místo.

Tento rozpor mezi idealizovaným příslibem města a prožívanou realitou je nejzřetelněji vidět hned po Judyině příjezdu na policejní stanici. Po úspěšném absolvování akademie, kde prokázala své schopnosti v rámci ustanovených formálních pravidel, vstupuje Judy do instituce policejního sboru Zootropolis, která se zároveň stává důležitou institucí v rámci jejího procesu sekundární fáze socializace. Zde je její profesní identita ihned po příchodu redukována na pouhou druhovou charakteristiku. První, kdo ji osloví, je její kolega, recepční a gepard Benjamin Clawhauser. Ačkoliv je jeho záměr přátelský, jeho slova okamžitě odhalují hluboce zakořeněné stereotypy:

Clawhauser: „*Můj bože, oni fakt přijali králičici. Fakt. Musím říct, že jste doslova k sežrání.*“ (Zootropolis, 00:13:53).

Clawhauser, sám predátor, redukuje Judy na její druh a genderovou příslušnost (králičice) a používá frázi "k sežrání", která může mít v češtině dvojí význam: na jedné straně znamená "roztomilá" a tím Judy objektivizuje, na straně druhé nese explicitní odkaz na potravní řetězec. Judy na tento mikro agresivní akt okamžitě reaguje a snaží se nastavit profesionální hranice:

Judy: „Možná to nevíte, ale když dravec, jako jste vy, řekne někomu jako já, že je k sežrání, je to trochu...“ (Zootropolis, 00:13:55).

Ačkoli se jí dostává okamžité omluvy, scéna jasně ukazuje několik důležitých aspektů, díky kterým ilustruje princip intersekcionality. Clawhauserova poznámka není zaměřena jen na jeden aspekt Judyiny identity. Cílí na její druh (králík), její status kořisti (dvojsmysl "k sežrání") a implicitně i na její gender (použití ženského rodu „králičice“). Judyina identita je tedy od prvního momentu vnímána skrze tento komplexní průsečík.

Tato krátká interakce tak divákovi představuje ústřední konflikt Judyiny kariéry, která nebude jen o řešení policejních případů, ale o neustálém vyjednávání své vlastní identity a o snaze, aby byla vnímána jako profesionálka, nikoli jako souhrn stereotypů spojených s její intersekcionalní identitou "malé samice kořisti". Judy ve městě naráží na patriarchální a hierarchické struktury, které reprezentuje zejména postava policejního náčelníka Boga, který

Judy diskriminuje na základě zmiňovaného průsečíku identit, které neodpovídají jeho představě o "skutečném policistovi". Jeho rozhodnutí přidělit Judy práci na podřadné pracovní pozici spočívající v udělování parkovacích pokut (Zootropolis, 00:16:05) je možné číst jako formou symbolické anihilace (Tuchman, 1978), tedy o pokus o její profesní zneviditelnění. „Život není kreslený muzikál, kde si zapíváte a vaše sny se jako kouzlem vyplní. Nechte je plavat.“ (Zootropolis, 00:31:54) je pak reakcí na opakované žádosti Judy o přeřazení na post, kde by mohla plně uplatnit své schopnosti, coby nejlepší absolventka policejní akademie. Reakce od Boga je chladná a odmítavá a Judy tak naráží na neprostupnou bariéru, která by se dala nazvat skleněným stropem.

Stejně, jako byla Judy redukována na „malou samici kořist“, je i identita Nicolase redukována na jeho druhovou příslušnost (predátor, lišák) a s ní spojené stereotypy. Toto je názorně ukázáno ve scéně z pralesního okrsku, kde je Nick znevážen jakožto klíčový svědek vyšetřování slovy náčelníka Boga: „Myslíte, že uvěřím lišákovi?“ (Zootropolis, 00:56:25).

Bogův výrok není výrazem osobní antipatie vůči Nickovi, ale jedná se o projev systémového předsudku. Pro Boga, jakožto náčelníka policie, není Nick běžným občanem a potenciálním zdrojem cenných informací, ale primárně „liškou“. Tato nálepka „být liškou“ s sebou automaticky nese předpoklad nedůvěryhodnosti. Tímto způsobem film ukazuje, že předsudky jsou součástí i oficiálních institucí ve filmu (a potažmo také ve skutečnosti), jako je městský policejní sbor, které by měly být nestranné.

3.1.2.1. Rozdělení města na sektory

Město Zootropolis není jedna velká homogenní zástavba, ale je důmyslně členěno na dvanáct unikátních ekosystémů (Zootropolis, 00:05:52). Na první pohled čtvrti jako Tundrákov, Písečná pout nebo Pralesní okrsek představují promyšlené architektonické a sociální plánování, kdy ve městě vzniká prostor speciálně přizpůsobený tak, aby vyhovoval "přirozeným" potřebám každého druhu. Tyto čtvrti můžeme vnímat jako alegorie moderního multikulturalismu a jako zobrazení inkluze, kde je každé kultuře (druhu) poskytnut vlastní prostor.

Na druhou stranu je možné na existenci těchto sektorů pohlížet také kriticky. Ačkoliv na první pohled oslavují rozmanitost, ve skutečnosti vytvářejí fyzické i symbolické hranice mezi jednotlivými skupinami. Tento princip lze dobře ilustrovat pomocí konceptu architektonického dělení (architectural partitioning), který se využívá k popisu strategie rasové segregace. Jak popisuje historik Robert R. Weyeneth (2005), na rozdíl od kompletní izolace se architektonické dělení nebrání určité míře kontaktu mezi skupinami a dochází ke sdílení určitých prostor, ale

kontakt jednotlivých skupin je v tomto prostoru regulován skrze kompartmentalizaci (dělení) prostoru prostřednictvím pevných a behaviorálních překážek (Weyeneth, 2005, s. 19).

Jednotlivé biomy v Zootropolis fungují přesně jako zmiňované pevné přepážky převedené do velkého měřítko. V rámci filmové alegorie se tak tento model stává kritikou moderních forem segregace v lidské společnosti, kde je kontakt mezi skupinami sice povolen a očekáván v neutrálních, sdílených zónách, jako je v případě Zootropolis centrum města a pracoviště, ale soukromý a komunitní život zůstává oddělený. Výmluvným příkladem kompartmentalizace je existence miniaturního města. Jedná se o kompletní "město ve městě", chráněné zdmi, které je navrženo výhradně pro ta nejmenší zvířata.

Město tímto způsobem sice efektivně řeší biologické potřeby svých obyvatel, ale tím zároveň sociálně konstruuje a posiluje myšlenku, že jednotlivé druhy patří do svého prostředí a měli by žít odděleně.

Toto může paradoxně podkopávat hlavní motto města "*Můžeš být, kým chceš*". Pokud je někdo například lední medvěd, jeho "přirozené" místo je v Tundrákově, což může omezovat představu o skutečné sociální mobilitě, jelikož kdyby se nacházel v jiném, pro něj nepřirozeném prostředí, mohl by takový jedinec vzbuzovat nedůvěru. Ačkoliv se mohou jednotlivé druhy zvířat potkávat v centru města, jejich skutečné domovy, tedy místa, kam se vracejí z práce, jsou systémově cíleně oddělené.

3.1.2.2. Ekonomická nerovnováha napříč sektory

Scéna z cukrárny, kde se Judy poprvé setkává s Nickolasem, kterému je odepřena obsluha a možnost zakoupit si zmrzlinu z důvodu jeho druhové příslušnosti, ukazuje ekonomické a sociální nerovnosti skryté pod zdánlivě utopickým povrchem města Zootropolis. Tato scéna dekonstruuje myšlenku rovnosti příležitostí a ukazuje, jak se různé formy předsudků, moci a třídních rozdílů prolínají v každodenních ekonomických interakcích obyvatel města.

V této scéně se divák poprvé seznamuje s jednou z hlavních postav, lišákem Nickem Wildem, a zároveň je svědkem explicitního projevu mezidruhové diskriminace. Vše začíná tím, když sloní prodavač odmítá Nickovi prodat Jumbo nanuk na základě jeho druhové příslušnosti, přičemž svůj předsudek maskuje za obchodní právo: „*Vyhrazujeme si výsadní právo obsloužit koho chceme. Takže padej!*“ (Zootropolis, 00:19:30). Prodavače neobměkčí ani Nickův „synek“, který je převlečený za malé slůně a zoufale si přeje Jumbo nanuk k narozeninám. Jasně se zde ukazuje, že je Nick kvůli svému druhu vyloučen z běžné ekonomické interakce a není mu umožněn přístup ke všem službám. Do této situace pak vstupuje Judy. Její počáteční reakce

na Nicka je nedůvěřivá, což je doložitelné jejím ostražitým pohybem a faktem, že si na opasku odjíždí sprej proti liškám, tedy produkt její primární socializace (Berger & Luckmann, 1966, s. 171), který dostala od rodičů. Když si však uvědomí nespravedlnost prodavačova jednání, přepne do své profesní role. Využije své nově získané autority policistky a upozorní na porušení hygienických předpisů, jelikož sloni nabírají zmrzlinu chobotem a nabídne, že může „*dát pouze napomenutí, když si dáte na ty choboty návleky a prodáte tomuhle tatínkovi a jeho synkovi Jumbo nanuka.*“ (Zootropolis, 00:20:10). Prodavač na konec souhlasí a Jumbo nanuk Nickovi prodává za cenu 15 dolarů (Zootropolis: 00:20:21).

Nick však nemá u sebe dostatek peněz, a tak za něj nákup hradí Judy. Rozhodne se tak částečně proto, protože chce udělat radost malému dítěti a také z potřeby napravit svou původní podezřívavost, s níž sledovala Nickův vstup do cukrárny. Její rozhodnutí lze interpretovat jako snahu doslova se vykoupit ze svého vlastního původního předsudku. Judyin vnitřní rozpor a naha o ospravedlnění svého původního jednání vrcholí v následném dialogu, kde Judy komentuje předsudky ostatních obyvatel, aniž by plně přiznala ty své:

Judy: „*Štve mě, když vidím někoho s tak předpotopními předsudky vůči liškám. Chci říct, že jste skvělý otec a taky velmi sympatický chlapík.*“ (Zootropolis, 00:20:59)

V tomto momentě je důležité si uvědomit, že divák již ví, že jen o pár okamžiků dříve Judy sama jednala na základě stejného "*předpotopního předsudku*", když instinktivně sáhla po spreji proti liškám na svém opasku. Její projev solidarity tak lze interpretovat jako snahu překrýt vlastní selhání. Kritizuje u druhých přesně to, co sama v sobě ještě nepřekonala, což odhaluje vnitřní boj mezi hodnotami, které by si přála mít a jejími internalizovanými předsudky (Berger & Luckmann, 1966) z dětství, které jí byly předány ze strany rodičů.

Jejich společné jednání je ukázkou genderové a sociální performance, jak ji popisuje Judith Butler (1988). Podle Butler není identita výrazem nějaké vnitřní, esenciální podstaty, ale je naopak vytvářena a potvrzována skrze „*udržované sociální performance*“ (sustained social performances). Podle Butler se identita stává reálnou do té míry, do jaké je performována a společensky uznána. (Butler, 1988, s. 528) V tomto případě, kdy na sebe Nick bere roli starostlivého, milujícího otce, zatímco fenek performuje roli roztomilého, nevinného a ezbranného dítěte, se tak nejedná o pouhou lež, ale o vědomý a strategický performativní akt, který má za cíl dosáhnout skrze preformaci jeho potvrzení. Sloní kostým zde pak funguje jako klíčová rekvizita, která má tuto performanci učinit věrohodnou.

Oba tento převlek a své role záměrně využívají k tomu, aby manipulovali se zavedenými stereotypy a obešli předsudky vůči liškám. Rozumí tomu, jak je realita sociálně konstruována (Berger & Luckmann, 1966), a vědí, že stereotyp "milujícího otce s roztomilým dítětem" je ve společnosti vnímán mnohem pozitivněji než stereotyp "lživého lišáka". Svou performancí tak strategicky narušují očekávání okolí a nabízejí mu alternativní (přijatelnější realitu), aby dosáhli svého cíle.

Jejich primárním cílem bylo získání Jumbo nanuku. Nick Jumbo nanuk, který mu Judy zakoupila, rozpustí a z tekutiny vytvoří desítky drobných nanuků, které prodává u východu z banky určené pro lumíky za cenu 2 dolarů. Z banky vzápětí vycházejí v zástupu lumíci a když si první z nich zakoupí nanuk, ostatní ho okamžitě následují. Chování lumíků zde paroduje konzumní chování, typické pro reálnou ekonomiku. Během krátké chvíle Nick prodá veškeré své nanuky s výrazným ziskem oproti původní ceně jednoho Jumbo nanuku (kterou navíc neuhradil on sám).

Nickův promyšlený podnikatelský model tímto ovšem nekončí, naopak se rozšiřuje o další fázi založenou na principu úplné komodifikace, kdy i zdánlivě bezcenný odpad získává obchodní hodnotu. Poté, co lumíci dojedí své nanuky, odhazují dřívka do nedalekého odpadkového koše. V závěrečné scéně sledujeme, jak Nick tato červeně obarvená dřívka s pomocí fenka sbírá a následně je prodává myším dělníkům jako stavební dřevo z červeného dubu.

Scénu s nanuky je tak možné interpretovat jako kritiku neoliberálního kapitalismu, který dokáže proměnit vše na obchodovatelné zboží (Harvey, 2007, s.22). Nickův přístup dokonale ztělesňuje princip komodifikace a jeho schopnost proměnit na první pohled odpad (dřívka od nanuků) v dále využitelné zboží odráží logiku, v níž hodnota není dána vnitřní podstatou věci (použitá dřívka od zmrzliny), ale tím, jak je vnímána v určitém kontextu (je to dřevo na stavbu z červeného dubu).

Při intersekcionalním pohledu je zároveň možné odhalit další význam, který v sobě scéna nese. Nejde o jednoduchou linku příběhu, kde "liška" využívá "malé hlodavce". Nick, jako příslušník marginalizované skupiny (predátor liška), je sám obětí diskriminace. Aby v systému přežil, využívá svůj důvtip k tomu, aby ekonomicky vytěžil ještě marginalizovanější skupinu hlodavců, jejichž znevýhodnění je primárně definováno jejich malou velikostí. Ukazuje se tak, jak jsou mocenské vztahy složité a jak se mohou i příslušníci jedné utlačované skupiny podílet na útlaku jiné z důvodu, aby sami přežili.

Nickovo jednání je sice z etického hlediska problematické, zároveň však získává na srozumitelnosti, pokud jej publikum chápe jako reakci na systém, který Nicka jako první vyloučil a marginalizoval. Tento kontext je zásadní pro hlubší porozumění jeho motivacím a celkovému charakteru. Zároveň tím dochází k odhalení skrytých ekonomických a sociálních pravidel, která v Zootropolis fungují.

3.1.2.3. Kritika systému byrokratizace

Scéna odehrávající se na dopravním úřadě, jehož chod je kompletně zajišťován lenochody, funguje jako ukázka toho, jak animace dokáže využít nerealistickou povahu svého média k podání mnohvrstevnaté sociální kritiky. Jak zdůrazňuje Paul Wells (1998), animace může nést „alternativní ideologické záměry“ (Wells, 1998, s. 227), a právě tato scéna je toho názorným příkladem.

Na první pohled tato scéna funguje jako všeobecně srozumitelná a trefná satira byrokratizace. Film zde využívá stereotypní vlastnost lenochodů v podobě extrémní pomalosti. Pomalost lenochodů je zde metaforou pro neefektivitu a zdlouhavost úředních procesů. Judyina netrpělivost, vyjádřená slovy „*To doufám, nemáme čas a každá minuta se počítá.*“ (Zootropolis, 00:40:47), je v tomto kontextu prezentována jako normální reakce na dysfunkční systém.

Při hlubší analýze se však ukazuje, že scéna nejenže kritizuje byrokracii, ale zároveň může neúmyslně zobrazovat potenciálně nebezpečné ideologické zabarvením a kritiku pomalosti v jinak rychlém moderním světě.

Tuto interpretaci ovšem výrazně posouvá a komplikuje závěrečná scéna filmu. Když se Judy a Nick snaží zastavit auto jedoucí nepřiměřenou rychlostí, zjistí, že řidičem je právě lenochod Blesk. Tento moment zcela přehodnocuje dříve budovaný stereotyp „pomalý lenochod“ a naznačuje, že pomalost nebyla nutně Bleskovou „přirozeností“, ale mohla být důsledkem omezujícího a neefektivního systému, ve kterém pracoval. Mimo tento systém je schopen odlišného chování a tempa.

3.2. Rozdělení zvířat (predátor vs. kořist)

Hlavní sociální a ideologický konflikt filmu Zootropolis, spočívá v dichotomickém dělení obyvatel na predátory a kořist. Tato binární opozice není prezentována jako pouhá biologická danost, ale je především sociálně konstruovanou kategorií (Berger & Luckmann, 1966), která ve filmu plní funkci alegorického vyprávění (Fletcher, 1964) o předsudcích, moci a strachu ve společnosti.

Film hned v úvodní scéně, prostřednictvím dětské divadelní hry, záměrně konstruuje historický narativ, který má tuto dichotomii vysvětlit a ustanovit. O historii podoby života ze světa Zootropolis je tak publikum informováno hned v úvodu. Hlas malé Judy popisuje stav před založením města jako dobu definovanou primitivními instinkty:

Judy: „*Strach, zrada, krvežíznivost, to byly před tisíci lety síly, které řídily celíčkový náš svět. Svět, ve kterém se kořist bála dravců. A dravci měli nezvladatelné biologické nutkání vraždit a trhat.*“ (Zootropolis, 00:01:00)

Tato slova, která zaznívají na samém začátku filmu okamžitě zavádí téma biologického esencialismu. Minulost je zde rámována jako doba, kdy chování skupin bylo přímo řízeno jejich „nezvladatelným biologickým nutkáním“. Tímto se vytváří základ pro strach a podezřívavost kořisti vůči predátorům (i když je tato minulost údajně překonána stejně, jako krvežíznivost oredátorů), protože její "biologický" základ zůstává v kolektivní paměti obyvatel.

Následně film představuje podobu soužití v současné Zootropolis, která se od této minulosti distancuje. Judy pokračuje slovy: „*Ale časem jsme dospěli a dali sbohem naši primitivní divoké minulosti. Nyní žijí dravci i kořist v harmonii.*“ (Zootropolis, 00:02:04)

Sdělení etabluje příslib pokroku a přechod od divoštví k civilizované společnosti a tento příslib je okamžitě podpořen ideologií neomezených možností a sociální mobility.

Judy: „*Každý malý savec má nekonečně mnoho příležitostí!*“ (Zootropolis, 00:02:05). Věta, která vzápětí následuje od malého tygra, který prohlašuje, že v až vyroste bude „*lovit daňové úlevy*“ (Zootropolis, 00:02:22), pak ukazuje, jak byly údajné "dravé" instinkty predátorů začleněny do civilizovaného společenského řádu.

Během děje film ukazuje, jak historický mýtus o krvežíznivosti predátorů přetrvává v kolektivní paměti společnosti a formuje každodenní interakce a společenské struktury obyvatel. Dichotomie vztahu kořist vs. predátor není jen konceptem, ale prožívanou realitou, která je postavám neustále připomínána skrze procesy socializace (Berger & Luckmann, 1966) a každodenní žitou zkušenost, kdy narážejí na předsudky vůči své druhové (a také genderové) příslušnosti.

Jedním z nejasnějších příkladů, jak se tato nedůvěra a přetrvávající stereotypy, promítají do osobních zkušeností, je Nickova vzpomínka na dětství, kdy se pokusil stát skautem.

Nick: „*Bylo mi asi osm, možná devět a chtěl jsem se přidat, tam u nás doma, ke skautům.*“ (Zootropolis, 00:58:21)

Jeho snaha byla zároveň podpořena ze strany jeho matky, která mu, jak Nick sám říká, *za poslední peníze, co měla, koupila parádní stejnokroj, protože jsem mezi ně chtěl zapadnout, i když jsem byl jediný dravec v partě. Jediný lišák. Tolik jsem chtěl mezi ně patřit.*“ (Zootropolis, 00:58:43) Nick byl odhodlán stát se loajálním členem skupiny, který sdílí její hodnoty. Při večerním setkání s oddílem je vyzván ke složení přísahy, která je pro něj vyvrcholením jeho snahy:

Nick: *„Já, Nikolas Wilde slibuji, že budu vždy odvážný, prospěšný a důvěryhodný.“* (Zootropolis, 00:59:00)

V tomto momentě je však přerušena otázkou, která odhaluje hluboce zakořeněný předsudek ostatních zvířecích dětí vůči jeho druhové příslušnosti: *„I když jsi původem liška?“* (Zootropolis, 00:59:05). Následuje fyzický útok, při kterém mu ostatní děti nasadí náhubek, čímž ho trestají za pokus překročit hranice svého druhového stereotypu. Výkřiky útočníků: *„Jestli sis myslel, že budeme věřit lišce bez náhubku, tak jsi hloupější, než vypadáš.“* (Zootropolis, 00:59:23), jsou explicitním vyjádřením společenské normy, kterou se Nick právě naučil. Jeho druhová identita (lišák) má pro ostatní větší váhu než jeho individuální slib a charakter.

Tento zážitek je pro Nicka formativní lekcí z jeho sekundární socializace (Berger & Luckmann, 1966, s. 173), která probíhala mimo rodinu uvnitř etablované skautské instituce. Zde zjišťuje, že jeho individuální snaha je irelevantní tváří v tvář síle druhového stereotypu. Jeho vnímání světa v dospělosti a přijetí role podvodníka je tak přímým důsledkem této události. Jak sám shrnuje: *„Ten den jsem se naučil dvě věci. První: nikdy nepřiznat, že na něco nemáš. Jestli tě ostatní vidí jako lháře a podvodníka, pak nemá smysl předstírat cokoli jiného.“* (Zootropolis, 1:00:00)

Nickova dospělá identita je tedy internalizováním těchto stereotypních norem a následným performativním aktem (Butler, 1990), který se zrodil z neúspěchu a ponížení. Stává se tím, co od něj společnost očekává, protože jeho pokus o performanci jiné pozitivní role byl společností násilně potlačen a potrestán.

Právě tento mechanismus předsudku, který Nick zažil na vlastní kůži v dětství, se ve filmu naplno projeví v celospolečenském měřítku v momentě, kdy napětí mezi predátory a kořistí ve městě eskaluje. K tomu dojde, když se ve městě začnou objevovat záhadné případy "zdivočených" predátorů. Tato příběhová zápletka posouvá konflikt z roviny individuálních a skupinových předsudků do roviny akutní obavy o veřejnou bezpečnost. Tím, že se strach stává

viditelným (o případech zdivočení uniformuje také zpravodajství), otevírají se dveře pro jeho politickou manipulaci, kde se historický mýtus o "biologickém nutkání" predátorů stává nástrojem pro dosahování osobních nebo politických cílů.

3.3. Oděv jako znak moderní antropomorfní společnosti (oděv vs. nahota)

Vizuální stránka filmu *Zootropolis* a způsob, jakým pracuje s těly, oblečením a nahotou, není jen estetickou volbou a způsobem, jak zaujmou publikum. Jedná se o důležitý vizuální prvek, jehož prostřednictvím jsou předávány sociální významy a pomáhá k pochopení celého příběhu a jeho sdělení.

Ve filmu většina obyvatel Zootropolis nosí oblečení, což je jedním z vizuálních projevů jejich antropomorfizace a polidštění (Wells, 2009). Jde o společensky konstruovanou normu, která značí příslušnost k moderní, uspořádané a "civilizované" společnosti. Oblečení zde funguje jako symbolický předěl mezi současným řádem a obávanou minulostí, na kterou odkazuje Judy na samém začátku filmu: „Ale časem jsme dospěli a dali sbohem naší primitivní divoké minulosti“ (*Zootropolis*, 00:02:04).

Její slova jsou doplněna o záběry na králíka, který se pohybuje pralesem, zatímco na něj v houští číhá predátor v podobě jaguára. Vedle samotného významu slov, která informují o historickém vývoji vztahu predátorů a kořisti, která byla podrobněji rozebrána v první části analýzy, je důležité v tomto záběru zmínit dva detaily, které úzce souvisejí s antropomorfní podobou těl.

Prvním detailem je způsob pohybu obou zvířat. Jak králík, tak jaguár se pohybují po čtyřech končetinách. Tento postoj, který je pro většinu savců zcela typický, je v kontextu filmu použit jako vizuální kód pro "primitivní" stav. Chůze po čtyřech zde symbolizuje podřízenost instinktům a absenci vyššího společenského řádu. To potvrzuje i výpověď jaguára Manchase, který popisuje své napadení zdivočelým Evženem Vydrou.

Manchas: „*Byl jak divé zvíře, skákal na všech čtyřech. Jako by zešilel!*“ (*Zootropolis*, 00:52:20)

Manchasův popis se nezaměřuje jen na samotnou agresi, ale především na způsob, jakým se odehrála. Explicitně tak poukazuje na „nenormálnost“ pohybu na čtyřech končetinách, ke kterému u pana Vydry došlo a který není společensky vnímán jako standardní a kulturní způsob pohybu zdravého jedince.

Zadruhé je zde absence oblečení. Ani jedno ze zvířat v této rekonstrukci minulosti nenosí oděv, mají pouze svou vlastní srst. Tato absence oblečení je pak symbolem "divošství" a necivilizovanosti. Je to stav před tím, než zvířata „dospěla“ do bodu, kdy dala „sbohem primitivní minulosti“. Oblečení v současném světě Zootropolis tak není jen módním doplňkem, ale uniformou příslušnosti k moderní společnosti. Je to vnější znak, který potvrzuje, že jedinec přijal civilizační a kulturní pravidla a potlačil své "primitivní" instinkty ve prospěch harmonického mezidruhového soužití.

3.3.1. Klub nudistů

Pro pochopení, jak hluboce je ve světě *Zootropolis* zakořeněna norma „být oblečen“, je klíčová scéna odehrávající se v nudistickém klubu. Judy a Nick se na toto místo dostanou během počáteční fáze vyšetřování zmizení pana Evžena Vydry. Scéna, která následuje, názorně ukazuje, jak animace může využívat nahotu nikoli k erotizaci, ale jako prostředek sociálního komentáře a charakterizace postav.

V souladu s teorií Paula Wellse (1998), podle níž je nahota v animovaném filmu často zbavena sexuálního významu a funguje především jako nástroj pro vyprávění příběhu (Wells, 1998, s. 191–193), lze nudistický klub v *Zootropolis* chápat jako příklad tohoto přístupu. Nahota zde nepůsobí provokativně, ale slouží k narušení kulturní normy a k tematizaci její relativnosti v rámci fikčního filmového světa.

Judy v těchto scénách vystupuje jako reprezentantka dominantní kultury. Její bezprostřední šok při zjištění, že pakuň na sobě nemá žádné oblečení, vyjadřuje její zděšený výkřik: „*Vy jste nahý!*“ (*Zootropolis*, 00:38:15). Pro Judy je oblečení na veřejnosti natolik samozřejmé, že jeho absenci vnímá jako nevhodné, což dokládá její reakce, kdy je v rozpacích a snaží si zakrýt oči. V kontrastu k jejímu překvapení pak pakuň klidně reaguje slovy: „*Eh, jo, no jasný. Jsme přece klub nudistů.*“ (*Zootropolis*, 00: 35:17). Nick navíc celou situaci komentuje ironickým odkazem na hlavní motto města: „*V Zootropoli může být kdokoli kýmkoli. Tihle chtěli být naháči.*“ (*Zootropolis*, 00:38:20)

Humor v tomto úseku vyplývá ze střetu dvou odlišných sociálních realit a Judyiny (zveličené) reakce, což Nick ještě podtrhne svým škádlením: „*A jéje, necítíš se z toho být trošičku nesvá?*“ (*Zootropolis*, 00:38:38). Samotná zvířata v klubu nejsou zobrazena jako sexuální objekty, ale spíše jako uvolněná komunita, pro kterou je nahota přirozenou a zcela běžnou součástí jejich životního stylu, soustředěného na aktivity jako je jóga a meditace. Nudistický klub tak představuje místo, kde dochází k vědomému odmítnutí jedné ze základních

společenských konvencí, na kterých je Zootropolis postavena, tedy že oděv je znakem civilizovanosti, díky čemuž dochází ke kritice dominantní normy. Toto potvrzuje svým výrokem pakůň, když říká: „*Jo, některý savci říkaj, že nudismus je divnej, ale víte, co přijde divní mně? Šaty na zvířatech!*“ (Zootropolis, 00:38:50) Tímto výrokem dochází k dekonstrukci "přirozenosti" nošení oděvů a je to naopak prezentováno jako kulturní podivnost a výmysl. Na tomto místě se tak ukazuje, že to, co mnohdy považujeme za samozřejmé, je ve skutečnosti jen společenská dohoda.

3.3.2. Zdivočení

Kontrast mezi moderní a primitivní společností, oblečením a nahotou je nejzásadnější ve scénách se zdivočelými zvířaty. Zatímco v nudistickém klubu je nahota prezentována jako vědomá volba, u zdivočelých zvířat se stává vizuálním projevem ztráty kontroly a návratu k „primitivnímu“ stavu.

Nejlepším příkladem pro analýzu zdivočení je případ pana Evžena Vydry. Než dojde k jeho proměně, je nám prezentován jako plně integrovaný, nekonfliktní člen společnosti. Jeho identita je pevně ukotvena v jeho sociálních rolích, jak zdůrazňuje jeho manželka, paní Vydrová: „*Je to květinář, máme dvě překrásná dítky, on by nikdy jen tak neodešel.*“ (Zootropolis, 00:32:14)

Identita pana Evžena Vydry jako „květináře, otce a manžela“ je ve filmu zdůrazněna nejen jeho chováním, ale také specifickým stylem oblékání, který popisuje pakůň slovy: „*Nosil zelenou pletenou vestu a manšestráky a tlustou kašmírovou kravatu.*“ (Zootropolis, 00:39:19). Tuto vizuální charakteristiku potvrzují i další scény, ve kterých je možné pana Vydru spatřit, například když pan Manchás popisuje napadení (Zootropolis, 00:52:23), nebo když beran vzpomíná na okamžik, kdy pana Vydru během jízdy autem zasáhl jedem (Zootropolis, 1:24:49).

Když Judy a Nick objeví pana Vydru v utajovaném zařízení, je zřejmé, že jeho původní identita, kterou vykreslila jeho manželka, je pryč. Pan Vydra je agresivní a z jeho původního oděvu, který byl nedílnou součástí jeho civilizovaného „já“, zůstává jen potrhaný kus kalhot. Jeho manželka ho v tomto stavu takřka nepoznává a se zármutkem pouze pronáší: „*To není můj Evžen.*“ (Zootropolis, 01:14:42). Pan Vydra už není „květinář Evžen, milovaný manžel a otec“, ale nebezpečný „pacient“ utajovaného zařízení a ztělesnění „primitivního predátora“.

Zničení jeho oděvu, doprovázené ztrátou schopnosti vzpřímené chůze, tak symbolizuje úplný rozpad jeho dřívější sociální identity a jeho násilné vyřazení z civilizovaného části společnosti. Právě tento stav, ve kterém se pan Vydra nyní nachází, je ve světě *Zootropolis*

v úvodu definován jako doba, kdy „dravci měli nezvladatelné biologické nutkání vraždit a trhat“ (Zootropolis, 00:01:18). Proměna pana Vydry tak vizuálně potvrzuje nejhorší obavy obyvatel Zootropolis, že v každém dravci se skrývá jeho neměnná (biologicky daná), animální podstata.

Tyto obavy ze zdivočelých predátorů se pak projevují ve scéně z tiskové konference, která následuje poté, co jsou nalezeni zmizelí dravci. Právě zde se protnou předsudky a mediální moc což vede k formování nové podoby nebezpečnou sociální realitu (Berger & Luckmann, 1966). V této scéně vystupuje Judy poprvé jako oficiální mluvčí policejního sboru s úkolem informovat veřejnost o vyřešení případu. V průběhu konference je ale zaskočena otázkou novináře, proč se zdivočení projevuje výhradně u predátorů. Pod tlakem médií a v touze poskytnout odpověď sahá Judy k vysvětlení, které čerpá z předsudků, jež si osvojila během své primární socializace a formuluje hypotézu, která vychází z biologického esencialismu:

Judy: „To stále nevím, ale možná to má co dělat s jejich genetikou (...) Asi narušení genomu, prostě mají něco v DNA (...) před tisíci lety dravci přežívali díky svým agresivním loveckým instinktům. Z nějakého důvodu se teď vracejí ke svým primitivním kořenům.“ (Zootropolis, 01:14:08 - 01:11:25)

Svým výrokem Judy, ač neúmyslně, zakóduje do svého sdělení "preferovaný význam", který naznačuje, že predátoři představují skutečnou a biologicky podmíněnou hrozbu. Tento zakódovaný význam je následně různými skupinami obyvatel dekodován rozdílnými způsoby, jak popisuje Stuart Hall (1980) ve své teorii, což má vážné následky.

Většina populace, tedy zvířata z řad kořisti, přijímá dominantně hegemonní čtení Judyina sdělení (Hall, 1980). Judyino biologické vysvětlení pro ně potvrzuje dřívější obavy a strach z predátorů se tak jeví jako oprávněný. Naopak Nick, jakožto predátor a jedinec, který na vlastní kůži zažil sílu předsudků, zaujímá opoziční pozici (Hall, 1980). Judyin výrok sice chápe, ale zásadně jej odmítá, protože jej osobně zraňuje a popírá jeho identitu. Jeho reakce po konferenci je přímým vyjádřením tohoto nesouhlasu a zklamání:

Nick: „Má to co dělat s jejich genetikou? Dravci se vracejí ke svým agresivním primitivním kořenům. To myslíš vážně?“ (01:12:20)

Judyina snaha obhájit se situaci jen zhoršuje: „Jen jsem uvedla fakta z případu. Třeba králík by zdivočel jen těžko.“ (01:12:30). Tímto nechtěně potvrzuje Nickovu obavu, že i ona vnímá svět skrze tuto biologickou dělicí čáru. Nickova hořká odpověď, „Jo, ale lišák klidně.“

(01:12:35), a následná otázka, „Ty se mě bojíš?“ (01:12:55), odhalují hlubokou osobní zradu. Jeho finální slova, „A to jsem si myslel, že se ti dá věřit.“ (01:13:14), pak stvrzují rozpad jejich partnerství, který byl způsoben tím, jak odlišně "dekódovali" její veřejné sdělení. Tato scéna ukazuje, jaký vliv mohou mít slova vyřčená z pozice autority..

3.3.3. Uniforma

Jak bylo řečeno, oblečení ve filmu Zootropolis funguje jako znak civilizovanosti, přičemž zvláštní význam má oblečení v podobě uniformy. Ta nepředstavuje pouze pracovní oděv, ale funguje jako symbol, který má svému nositeli propůjčit specifickou sociální identitu a s ní spojenou autoritu. Film však opakovaně ukazuje, jak je účinnost tohoto symbolu relativní a jak selhává v momentě, kdy narazí na hluboce zakořeněné předsudky spojené s tělem a druhem svého nositele.

Postavy ve filmu často ignorují Judyinu policejní uniformu a mylně interpretují její profesní status, protože vnímají především její fyzickou podobu a příslušnost k malému zvířecímu druhu. Například pakuň v nudistickém klubu si Judy splete s králičí skautkou, když se jí pokusí poslat pryč větou: „*Budu tě muset přerušit, protože sušenky od králičích skautek nechcem.*“ (Zootropolis, 00:37:43). Její role je během chvíle feminizována a redukována na obraz, který odpovídá jejímu „roztomilému“ vzhledu, nikoli skutečné profesní identitě, ačkoli její symbol (uniforma) je jasně viditelný.

Nejvýraznější odmítnutí její profesní identity pak přichází ze strany mafíánského bosse pana Velkého, který Judyinu uniformu degraduje na „kostým šaška“: „*Co jste zač, šašek? Nač máte ten kostým?*“ (Zootropolis, 00:49:10), což představuje extrémní formu popření její autority.

Film tak na příkladu Judy a její uniformy ukazuje, že i ty nejvýraznější znaky institucionální moci a odborné kompetence mohou být zcela zneplatněny, pokud narazí na dostatečně silné společenské předsudky. Uniforma sice představuje kolektivně sdílený symbol kompetence, avšak pro jedince z marginalizovaných skupin její význam často nestačí a tito jedinci musí svému okolí dokazovat svou kompetenci, kterou by u většinového zástupce nikdo nezpochybňoval.

3.4. Genderovanost antropomorfních těl (feminita vs. maskulinita)

Vedle své funkce jako znaku civilizovanosti plní oděv v *Zootropolis* ještě další klíčovou roli: spolu s designem tělesných proporcí se stává nástrojem genderového rozlišování. Antropomorfní těla postav nejsou genderově neutrální, ale jejich gender je pro diváka kódována skrze soubor vizuálních znaků a verbálních projevů. Paul Wells (1998) ve své analýze animace poukazuje na to, jak je zejména ženská postava často definována svými fyzickými charakteristikami a dekorativními prvky, zatímco mužská je abstraktnější a definovaná činy (Wells, 1998, s. 187–189). Tento princip, který Wells ilustruje na příkladu Mickeyho a Minnie Mouse, můžeme vysledovat také v *Zootropolis*.

3.4.1. Tradiční feminita

Film *Zootropolis* stále využívá některé z těchto tradičních vizuálních kódů k rychlému a srozumitelnému definování genderu u vedlejších postav.

Například postava popové hvězdy **Gazelle** je ztělesněním hyperfeminity, jejíž identita je neoddělitelně spjata s jejím vizuálním zjevem zahrnujícím jasně viditelné boky, dlouhé řasy, upnuté dvoudílné červené šaty.

Stejně tak je **Bonnie, matka Judy**, vizuálně kódována jako tradiční mateřská postava skrze měkčí rysy a oblečení v podobě košile a dlouhé sukně. Kromě vizuální stránky se její feminita projevuje také chováním, kdy plní roli pečující matky. V momentě, kdy otec Stue Judy ukazuje, co vše jí zabalil na cestu v podobě sebeobraných nástrojů, matka dodává:

Bonnie: „*Dala jsem ti tam i svačinu.*“ (*Zootropolis*, 00:09:03)

Její způsob komunikace je primárně zaměřený na osobní a emocionální sféru, což přesně odpovídá teoretickým konceptům generované dělby práce. Tyto teorie často popisují rozdělení společnosti na veřejnou sféru (práce, politika, autorita), která je historicky spojována s muži, a soukromou sféru (domácnost, péče, emoce), jež je připisována ženám. Emocionální podpora a péče, jak uvádí Chaloupková (2005, s. 11), představuje druh práce, který je v rámci této dělby přisuzován primárně ženám.

Když tedy otec Stu vyjadřuje předsudek vůči liškám, čímž definuje vztah rodiny k vnějšímu, nebezpečnému světu (veřejná sféra), Bonnie ho podpoří slovy: „*Jo, v tom má tatínek výjimečně pravdu.*“ (*Zootropolis*, 00:08:48). Tímto nejenže stvrzuje jeho otcovskou autoritu, ale zároveň performuje roli partnerky, jejímž úkolem je udržovat rodinnou shodu a spravovat emocionální klima. Její verbální projevy tak odpovídají tradičnímu mediálnímu

obrazu ženy v domácnosti, kterou charakterizuje její orientace na péči o domácnost a udržování vztahů uvnitř rodiny (Tuchman, 1978, s. 13). Bonnie tak svou performancí aktivně spoluvytváří a udržuje patriarchální řád jejich domova, kde muž definuje vnější hrozby a žena zajišťuje vnitřní harmonii.

3.4.2. Tradiční maskulinita

Náčelník Bogo a starosta Lví srdce pak na druhé straně ztělesňují mocenské archetypy maskulinity, jejichž mužství je definováno jejich funkcí a fyzickou dominancí, nikoli dekorativními prvky jako u více zmíněných postav.

Náčelník Bogo jakožto buvol má velké svalnaté tělo s rohy, což vizuálně podtrhuje dojem síly a autority. Jeho vzhled odpovídá tomu, co Paul Wells (1998) popisuje jako tradiční zobrazení mužské postavy v animaci: není definován dekorativními prvky, ale jeho tělo samo o sobě je symbolem jeho funkce, genderu a moci (Wells, 1998, s. 187–188). Kinematografie tento dojem pak dále posiluje. Bogo je často snímán z mírného podhledu, aby se zdůraznila jeho dominance a velikost v kontrastu s ostatními zvířaty, zejména s Judy. Bogův způsob komunikace je vedle jeho vzhledu dalším prvkem jeho genderového rozlišení. Jeho hlas je hluboký a jeho projev je strohý, úsečný a plný příkazů: „*Pohov, pohov, všichni sednou!*“ (Zootropolis, 00:15:00) Nepoužívá zbytečná slova a jeho tón je téměř vždy vážný a odmítavý vůči jakýmkoli projevům emocionality či idealismu.

Náčelník Bogo: „*Život není pohádka, kde si zazpíváš a sny se ti splní. Takže to nech plavat.*“ (Zootropolis, 00:23:45)

Tato replika není jen vyjádřením Bogova pesimismu vůči Judy a její snaze dokázat mu, že má na víc než na udělování pokut za parkování. Jedná se o performativní akt vedoucího policejního sboru, kterým Bogo stanovuje profesní hranice, jak je on sám chápe.

Náčelník Bogo na první pohled ztělesňuje tradiční a hegemonní formy maskulinity díky jeho tělesné konstituci, hlubokému hlasu, autoritativnímu způsobu komunikace a vedoucí pozici v policejní hierarchii, ale jeho postavení v systému města *Zootropolis* odhaluje intersekcionalní paradox, který ztělesňuje.

Ačkoli Bogo působí jako zosobnění hypermaskulinity a téměř dravé autority, je zároveň bizonem, tedy býložravcem, a tudíž podle logiky světa *Zootropolis* příslušníkem skupiny kořisti. Právě tato druhová příslušnost komplikuje jeho možnost naplnění ideálu hegemonní maskulinity, coby maskulinity, která nejen zajišťuje nadvládu mužů nad ženami, ale i dominanci

určitých typů mužů (např. predátorů) (Connell a Messerschmidt, 2005, s. 838). Aby Bogo dosáhl nejvyšší pozice v instituci, jako je policie, musel pravděpodobně potlačit jakékoli stereotypy spojené s jeho identitou kořisti. Jeho tvrdý postoj vůči Judy tak lze číst jako formu obranné reakce. Judy a její přítomnost v policejním sboru se stává hrozbou, jelikož narušuje do té doby platný systém, jehož hodnoty si Bogo internalizoval.

Bogo tak není pouhá jednoduchá postava přísného nadřízeného, ale postava, která ztělesňuje napětí mezi osobní identitou a systémovým tlakem. Na jeho příkladě se ukazuje, jak i jedinec, který nenáleží k privilegované skupině (např. druhu predátora nebo „normativní“ představě maskulinity), může být součástí hegemonního systému, pokud se mu přizpůsobí a začne jej aktivně reprodukovat. Tento jev má paralely v reálném světě, kde jednotlivci z minoritních či znevýhodněných skupin (etnických, genderových, třídních) mohou přijímat dominantní ideologie, aby si udrželi status, respekt nebo uznání a tím neúmyslně upevňují systém, který je znevýhodnil.

Postava starosty Leonarda Lvího srdce je pak názorným příkladem, jak film využívá tradiční kódování k zobrazení hegemonní maskulinity. Leonardův charakter je téměř kompletně definován jeho rolí starosty a činy, které v této roli vykonává. Přestože je důležitá také Leonardova vizuální podoba, jelikož každý její aspekt slouží k podtržení jeho moci a autority. Jakožto lev je na první pohled čten jako symbol síly a vůdcovství. Starostův oblek pak není jen oblečením, ale uniformou politické moci, která signalizuje jeho status a profesionalitu. Tento vizuální dojem je navíc podtržen jeho verbálními projevy. Lví srdce mluví hlubokým hlasem a jeho projevy jsou sebejisté a plné velkých gest. Takto zkonstruovaná maskulinita odpovídá modelu hegemonní maskulinity, která není běžná, ale je normativní, což znamená, že představuje „nejvíce ceněnou“ formu mužství, k níž se ostatní muži i ženy vztahují, a skrze níž se legitimizuje genderová (a v tomto případě i druhová) hierarchie. Hegemonní maskulinita si udržuje dominanci nikoliv nutně násilím, ale prostřednictvím institucionální autority, (Tamtéž s. 839), což postava Leonarda Lvího srdce naplňuje srze svůj post starosty.

Nejvýrazněji se pak starostova hegemonní maskulinita a hierarchická převaha projevují ve vztazích s ostatními postavami, které vnímá jako podřízené. Zvláště patrné je to ve scénách, kde interaguje s místostarostkou Skopovou. Během slavnostního ceremoniálu, kdy Judy dokončuje studium na policejní akademii, starosta fyzicky odstrkuje Skopovou stranou se slovy: „Skopová, nepřekávejte.“ (Zootropolis, 00:08:03), aby mohla vzniknout fotografie zachycující obraz pokroku a inkluze, který má podpořit jeho politický program integrace savců v policejní akademii.

Tím, že starosta fyzicky odstrčil místostarostku ji doslovně i symbolicky vytlačil z obrazu v přímém přenosu došlo k jasnému vymezení mocenské hierarchie, kdy dominantní muž, reprezentující hegemonní ideál, fyzicky i symbolicky ovládl veřejný prostor. Skopová tak byla symbolicky anihilována, jelikož v tu chvíli zcela zmizela z mediálního přenosu a objektivů fotografů (Tuchman, 1978, s. 9). Starosta se pak obrací na Judy, kterou v danou chvíli vnímá jako užitečnou pro svůj politický program, a povzbuzuje ji ke společnému focení: „*Nuže strážnice, ukažte zoubky.*“ (Zootropolis, 00:19:54). Tato interakce ukazuje, že Lví srdce vnímá ostatní primárně skrze jejich možnou hodnotu pro jeho vlastní agendu.

To, že nejde o jednostrannou interpretaci, potvrzuje i výrok Skopové v pozdějším rozhovoru s Judy. Místostarostka otevřeně reflektuje své redukované postavení slovy:

Skopová: „*Spíše přeplacená sekretářka. Myslím, že starosta potřeboval hlasy ovcí.*“ (Zootropolis, 00:26:50)

Tato replika odhaluje, že Skopová vnímá svou pozici nikoliv jako výsledek svých vlastních schopností, ale jako strategický tah, jehož cílem bylo politické zajištění podpory určité druhové skupiny. Právě z tohoto pocitu ponížení a frustrace pramení její jednání, které bude blíže rozebráno v následující části analýzy.

Lví srdce však není hegemonní jen na úrovni interakcí, ale hegemonie se projevuje i v jeho snaze kontrolovat veřejný narativ. V průběhu děje se divák dozví, že za zmizením obyvatel Zootropole stojí sám starosta Lví srdce. Dravce, kteří v důsledku otravy zdivočeli, nechal potají izolovat v lékařském zařízení a o této skutečnosti mlčel, jelikož se snažil udržet kontrolu a ačovat svůj status silného a kompetentního vůdce. Zdivočení zvířat, pro které nemá vysvětlení, ho staví do pozice, kdy nemá situaci pod kontrolou, což je mu značně nepříjemné. Jeho autoritativní a netrpělivý přístup, když se snaží dobrat odpovědí, je patrný v dialogu s doktorkou:

Starosta Lví srdce: „*Tak dost, výmluvy mě nezajímají, doktorko, chci odpovědi!*“ (Zootropolis, 01:06:52)

Když doktorka navrhone, že by měli vzít v úvahu genetiku, protože „*zdivočela pouze dravá zvířata*“ (Zootropolis, 01:07:13) a že by se mělo jít s pravdou ven, Lví srdce odhalí svou motivaci, která ho vedla k izolování zdivočelých zvířat. Není to primárně strach o město, ale o vlastní politickou kariéru, které je neoddelitelně spjata s jeho identitou predátora:

Starosta Lví srdce: „*A jak se podle vás bude veřejnosti líbit, že má za starostu lva? Vykopnou mě!*“ (Zootropolis, 01:07:20)

Tato replika doprovázená silnou gestikulací odhaluje, že jeho rozhodnutí držet vše v tajnosti je primárně aktem politické sebezáchovy. Lví srdce se obává ztráty legitimacy právě proto, že hegemonní pozice není dána jednou provždy, ale „*vzniká za specifických okolností a je otevřená historickým změnám.*“ (Connell & Messerschmidt, 2005, s. 832). Starostova největší obava ohledně ztráty moci nespočívá v samotném zdivočení, ale v tom, jak bude tato situace vnímána veřejností a jaký dopad bude mít na jeho kariéru, která je spojena s jeho identitou predátora. Když je později zatýkán, křičí na Judy: „*Vý to nechápete, snažil jsem se chránit naše město!*“ (Zootropolis, 01:09:00). Je pravděpodobné, že z jeho pohledu vůdce, který ztotožnil blaho společnosti se stabilitou své vlastní vlády a který se pokusil dostat situaci zpět pod svou kontrolu, tomuto tvrzení upřímně věří. Ví, že veřejná panika by zničila idealizovanou iluzi harmonického soužití, a tedy samotnou (idealizovanou podstatu) Zootropolis. Svě činy tak vnímá jako nezbytné pro udržení stability celé společnosti.

V jeho pozdějším rozhovoru pro televizi již klidným tónem předkládá finální verzi svého motivu: „*Nechal jsem uvěznit ta zvířata? Ano, ano nechal. Bylo to klasické dělání špatné věci s dobrými úmysly.*“ (Zootropolis, 01:32:56)

Tímto výrokem se snaží odvést pozornost od svého a neetického jednání, kdy bez vysvětlení nechal zdivočelá zvířata izolovat, na morálně složité rozhodnutí učiněné v zájmu "vyššího dobra".

Na rozdíl od (skoro)hegemonních nebo hegemonních modelů maskulinity, které reprezentují Bogo a starosta Lví srdce, je **maskulinita u Judyina otce Stua** definována jeho rolí patriarchy v rámci rodiny, nikoli skrze institucionální moc. Jeho oblečení v podobě košile, montérek a kšiltovky ho spolu s jeho profesí pěstitele zeleniny vizuálně kódují jako představitele rurální, pracující třídy. Stuova maskulinita nespočívá v agresi nebo projevech dominance, ale v hodnotách, které zosobňuje. Klade důraz na poctivou práci, tradici a ochranu své rodiny.

Tato ochranná tendence se však projevuje především jako strach ze změny a nedůvěra k vnějšimu světu. Jeho postava tak reprezentuje tradiční, ale ne dominantní formu mužství, která upřednostňuje stabilitu před ambicí. Tento postoj je zcela patrný ve slovech, které předává Judy jako otcovskou radu:

Stu: „*V tom je kouzlo spokojenosti, když nezkusíš nic nového, nic nezkažíš.*“ (Zootropolis, 00:03:26)

Stuovy obavy z ambicí jeho dcery Judy nepramení z touhy ji cíleně omezovat, ale z jeho strachu, aby nebyla konfrontována s neúspěchem, který by ji mohl zranit a učinit nešťastnou. Snaží se proto její touhu po změně světa přeměřovat směrem, který je jemu známého a považuje ho za bezpečný, tedy do práce spjaté s pevně danými druhovými rolemi králíků, coby pěstители zeleniny (Zootropolis, 00:03:48).

V tomto momentě ho podpoří i jeho žena Bonnie: „*Ano, s taťkou, se mnou a s tvými dvě stě sedmdesáti pěti sourozenci. My měníme svět, hezky mrkev po mrkvi.*“ (Zootropolis, 00:03:53). Rodiče tak v tomto momentě Judy předkládají obraz tradiční rodiny, kde se hodnota a smysl života nachází v práci v rodinném kruhu nebo obci, nikoli v individuálním úspěchu mimo ni. Stu pak tuto vizi potvrzuje slovy, která mají legitimizovat jejich životní styl a učinit ho pro Judy atraktivnějším: „*Jo, zlatá slova. Pěstování mrkve je nóbl profese.*“ (Zootropolis, 00:04:00). Stu tedy ve filmu představuje stabilní, ale omezující patriarchální řád, proti kterému se Judy vymezuje, když se snaží splnit si svůj sen stát se první králičí policistkou.

Tento pevně ukotvený pohled na svět, který definuje postavu Stua na samém začátku filmu, však není neměnný. Jeho postava prochází jedním z nejvýraznějších vývojů. To se ukáže v momentě, kdy se Judy, zklamaná svým zdánlivým selháním, vrátila do Králíkárně. Stu na její otázku: „*Proč jsem si myslela, že něco změním?*“ (Zootropolis, 01:17:35), odpovídá s optimismem: „*Protože ráda zkusíš nové věci.*“ (Zootropolis, 01:17:37)

Tato replika je přímým popřením jeho původní filozofie („*když nezkusíš nic nového, nic nezkažíš*“) a ukazuje, že Judyina cesta, ačkoli se v danou chvíli zdá, že skončila nezdarem, změnila jeho vlastní pohled na svět. Když Judy zmiňuje, že „*zhoršila jsem tím život všem nevinným dravcům.*“ (Zootropolis, 01:17:42) Stu okamžitě reaguje slovy: „*Ne, všem ne.*“ (Zootropolis, 01:17:49)

V tu chvíli na scénu automobilem přijíždí Gideon, lišák, který Judy v dětství šikanoval a který byl ztělesněním "Istivého predátora", před nímž Stu svou dceru vždy varoval. Stuovo klidné a věcné oznámení: „*Ted' s ním spolupracujeme.*“ (Zootropolis, 01:17:57), je tak nečekaným, ale důležitým zvratem. Je to moment, který ukazuje, že Stu dokázal překonat svůj celoživotní předsudek vůči liškám. Jeho manželka Bonnie pak tuto změnu explicitně připisuje Judyině vlivu:

Bonnie: „*Je to náš partner. Nenapadlo by nás to, kdybys nás nezbavila předsudků.*“ (Zootropolis, 01:17:59)

Na příkladu Stua (a také matky Bonnie) se ve filmu ukazuje, že i ty nejpevnější, v rámci primární socializace internalizované předsudky, mohou být přetvořeny. Stuova původní realita, postavená na zdánlivě neměnném přesvědčení o nedůvěryhodné a nebezpečné povaze lišek, byla narušena, když viděl, že jeho dcera díky svému odhodlání uspěla a dosáhla cíle, který byl v jeho světě považován za nemožný. Jeho kategorické tvrzení z úvodu filmu: „*Králík nikdy policistou nebyl. To králíci nedělají. Nikdy.*“ (Zootropolis, 00:03:35) bylo vyvráceno. Stu tak byl konfrontován s důkazem, že jeho vlastní pohled na svět byl omezený. A právě tato lekce mu umožnila přehodnotit svůj vztah ke Gideonovi. Nově byl schopen vidět Gideona nikoli jako pouhého zástupce druhu (predátor, lišák), ale jako individuálního jedince s konkrétními schopnostmi a kvalitami, díky kterým se Gideon stal jedním z nejlepších pekařů v Králíkárně.

3.4.3. Snaha o narušení tradičního zobrazování feminity a maskulinity

Předchozí analýza ukázala, jak Zootropolis využívá zavedené vizuální a verbální kódy k upevnění tradičních genderových rolí. Ve filmu Zootropolis však vedle těchto tradičně vyobrazovaných postav nalezneme také takové, které genderové stereotypy aktivně narušují a dekonstruuují. Následující analýza se proto zaměří na to, jak tyto postavy prostřednictvím svého jednání, tělesnosti a interakcí zpochybňují a nově vyjednávají významy feminity a maskulinity ve světě Zootropolis.

3.4.3.1. Alternativní zobrazení feminity

Postava hlavní hrdinky Judy Hopkové představuje v rámci teorie o genderovanosti antropomorfních těl příklad, který zároveň využívá i zpochybňuje tradiční model genderového kódování v animaci. Podle Wellsovy (1998) analýzy jsou mužské postavy v animaci často „abstrahovány na činy a ‚maskulinní‘ rysy“, zatímco ženské jsou „redukovány na fyziologické charakteristiky a rozpoznatelné ‚femininní‘ rysy“ (Wells, 1998, s. 203–204). Judyina postava je postavena na kontrastu mezi charakteristikami typickými pro tradičního mužského hrdinu a způsobem, jakým je její tělo vnímáno skrze stereotypní znaky ženskosti a její druhovou identitu.

Postava Judy na první pohled působí jako klasický hrdina. Generické maskulinum je zde použito záměrně, jehož tato role je v tradiční animaci zpravidla vyhrazena mužským postavám. Judyin charakter je, stejně jako v případech klasických mužských hrdinů, definován ambicí, odhodláním a aktivním jednáním (Tamtéž, s. 204). Judy odmítá roli pěstitelky zeleniny,

ke které byla svou rodinou směřována v rámci primární fáze socializace (Berger & Luckmann, 1966, s. 171) v Králíkárně, a sama si volí profesní dráhu v dominantně maskulinním prostředí policie s cílem splnit si svůj sen a stát se první králičí policistkou. Po většinu filmu na sobě nosí policejní uniformu, která je genderově neutrální a slouží jako symbol jejího profesního statusu. Jako femininní postava je Judy vnímána prostřednictvím vizuálního kódování jejího těla a oslovení (králičice, policistka, strážnice). Po fyzické stránce má Judy velké fialové oči a celkově jemnější design postavy. Zároveň je její postava malého vzrůstu a k tomu má vyšší tón hlasu. Při kombinaci těchto fyzických vlastností je Judy vnímána jako roztomilá a tato roztomilost se stává předmětem komentářů ze stany ostatních filmových postav. K této situaci dochází hned při jejím příchodu na stanici, kde na její přítomnost recepční Clawhauser reaguje údivem a její profesní status redukuje na její roztomilost a neúmyslně také přirovnáním, že je „*k sežrání*“ (Zootropolis, 00:13:53) na status kořisti.

Podobně i zloděj, lasička, kterého Judy pronásleduje, ji odmítá brát vážně a křičí na ni: „*Tak si mě chyt', plyšáku!*“ (Zootropolis, 00:35:42). Tím zpochybňuje její profesní status policistky. Stejně tak činí náčelník Bogo, který ji přidělením neprestížní práce udělováním pokut za parkování symbolicky vrací do podřadní role.

Tímto rozhodnutím jí naznačuje, že její snaha uspět v převážně maskulinním prostředí policie nestačí, protože její intersekcionalní identita (malá, králičice, kořist) je pro něj nepřekonatelnou překážkou.

Předsudky vůči Judy a jejich zakořeněnost ve fyzických i druhových stereotypech jsou přítomny i v chování lišáka Nicka. Ačkoli sám čelí silné stigmatizaci kvůli své příslušnosti k liškám, sám vůči Judy zpočátku přebírá stereotypní pohled a oslovuje ji přezdívkou „*Mrkvičko*“. Tím ji redukuje na její venkovský původ a králičí identitu, proti čemuž se Judy okamžitě vymezuje:

Nick: „*Nic na mě nemáš, Mrkvičko.*“ (Zootropolis, 00:24:22)

Judy: „*Doporučuji ti, abys mi neřikal Mrkvičko.*“ (Zootropolis, 00:24:24)

Nick: „*Promiň, jen mě napadlo, jestli nejsi z nějakého vidlákovy, kde pěstujou mrkev.*“ (Zootropolis, 00:24:27)

Nick ale nezůstává pouze u přezdívky. Jako postava, která sama dobře chápe mechaniky společenských předsudků, jelikož se staly součástí jeho života (a do značné míry ho také

formulují), využívá své zkušenosti k cílenému zpochybnění Judyina idealismu. Nickův monolog představuje jeho vlastní reflexi systému, který nepřeje odlišným a slabším:

Nick: „*Prostá venkovanka s naivními sny si řekla, že se odstěhuje do Zootropole, kde žijou dravci a kořist v harmonii a zpívají Ovčáci, čtveráci. Ale zjistí, ouha, že se zas tak nesnesou. A ten sen, že se stane policistkou? Další ouha, je pochůzkářkou. A ouha číslo tři, nikoho nezajímá jak ona, tak její sny. Ale brzy ty sny umřou a naši malou králičici čeká doslovná bída, neb bude žít ve škatuli pod mostem až jí nezbude jiná možnost než se vrátit domů se staženým ocáskem, aby se z ní stala – jsi z Králikárny, tos říkala – co třeba pěstitelka mrkvi? “ (Zootropolis, 00:24:35)*

Nick zde sumarizuje všechny stereotypní očekávání, která Judy jako malá králičice z venkova musí překonat. Její odpověď na tuto výzvu je však klíčová, nejen pro její postavu, který se zmiňované stereotypy snaží překonat, ale i pro hlavní myšlenku filmu:

Judy: „*Hej, hej, nikdo mi nebude říkat, co můžu nebo nemůžu být!*“ (Zootropolis, 00:25:24)

Tímto výrokem se Judy jednoznačně distancuje od sociálně předepsané role a potvrzuje svou víru v možnost individuálně si určit podobu své budoucnosti. Judy se zároveň nebojí ukazovat svou emotivní a pečující stránku a tyto vlastnosti, která jsou tradičně spojovány s femininitou, pro ni představují výhodu. Díky silné schopnosti empatie a ochotě pomáhat druhým se jí daří navazovat nečekaná a silná spojení.

To se poprvé ukáže při setkání s mafiánským bossem, panem Velkým. Když jsou Judy a Nick zajati a hrozí jim smrt, nezachrání jejich argumenty, ani Judyin policejní odznak a uniforma. Jejich záchrana přichází díky Judyinu předchozímu skutku, kdy v malém městě pro hlodavce zachránila dceru pana Velkého před rozmáčknutím obří koblíhou. Je to právě tento projev laskavosti, který mafiánského bosse přiměje jim pomoci s vyšetřováním.

Pan Velký: „*Tvoji laskavost ti oplatím svou.*“ (Zootropolis, 00:56:00)

Judyina femininní schopnost projevit péči a soucit ve správný okamžik má reálnou moc a dokáže vytvořit vazby v nebezpečných kruzích mafie, kam formální nebo policejní autorita běžně nedosáhne.

Její schopnost empatie se pak stává základem i pro její nejdůležitější spojení s Nickem. Vztah Judy a Nicka se postupně proměňuje z nucené spolupráce v přátelství. Judy přestává vnímat Nicka jen jako prostředek k vyřešení případu a začíná se zajímat o jeho osobní

příběh. Ve scéně na lanové dráze, kde se jí Nick svěřil se svým traumatickým zážitkem ze skautského oddílu, Judy reaguje s upřímnou empatií:

Judy: „*Jsem ráda, že ses mi svěřil, opravdu.*“ (Zootropolis, 01:00:21)

Právě v tomto momentě, kdy je její reakce založena na soucitu a porozumění (tedy vlastnostech, které jsou tradičně připisovány ženám), nikoli na policejní logice, mezi nimi začíná vznikat vzájemná důvěra. Ukazuje se tak, že Judyina empatie není slabostí, ale naopak klíčovou vlastností, která jí umožňuje získat spojence, bez kterého by případ nikdy nevyřešila.

Judy v průběhu filmu vyjednává a dekonstruuje tradiční významy feminity a maskulinity a vytváří novou identitu, která zahrnuje její ambice, odvahu a fyzickou zdatnost (tradičně maskulinní znaky) s její empatií a péčí o druhé (femininními znaky). Její postava tak představuje podobu moderního hrdinství, které není definováno jednoduchým binárním genderovým zařazením, ale schopností využívat všechny aspekty své komplexní identity bez ohledu na genderovou příslušnost.

Na rozdíl od Judy postava místostarostky Skopové stereotypy spojené s feminitou a její identitou malé kořisti (ovce) nepřekonává, ale naopak je záměrně využívá jako prostředek k dosažení svého cíle, tedy získání moci, což je ambice tradičně spojovaná s maskulinitou. Skopová se tak stává jednou z nejvíce kompletních postav z hlediska mocenské analýzy. Její intersekcionalní identita (samice, kořist, malá) ji na začátku filmu staví na samé dno viditelné mocenské hierarchie.

Po většinu filmu je Skopová představována jako ztělesnění stereotypní, submisivní ženy v podřízené roli asistentky politika. Je malá, nosí brýle, šaty, na krku má velký perlový náhrdelník a její vystupování je často nervózní a ustrašené. Ačkoli formálně jí náleží pozice místostarostky, starosta Lví srdce ji využívá jako „přepřelacovou sekretářku“ (00:26:50), což Skopová sama reflektuje. Ostatní postavy ji pak vnímají zejména jako neškodnou, malou ovci. Ona však tuto pozici slabosti a neviditelnosti mistrně využívá. Vědomě performuje stereotyp (Butler, 1990) submisivní, pracovitě a neškodné ovečky, aby se nepozorovaně dostala k moci.

Svoji druhovou příslušnost a neškodný vzhled využívá například při prvním setkání s Judy, kdy jí gratuluje k úspěšnému absolvování výcviku a okamžitě mezi nimi vytváří spojení založené na jejich sdílené identitě "malých zvířat": „*Pro malá zvířátka je tohle velké vítězství.*“ (00:08:00). Tím se staví do role Judyiny spojenné, což později dále upevňuje, když jí pomůže získat možnost vyšetřovat případ zmizení pana Vydry. I v této situaci zmiňuje, že „*My malý*

musíme držet spolu.“ (00:33:20). Zároveň na Judy apeluje, ať se na ni neváhá obrátit, kdyby cokoli potřebovala, protože *„Na radnici vám vždy vyhovíme.*“ (00:33:28). Díky této pečlivě budované masce nápomocné političky si získá Judyinu důvěru.

Poté, co je starosta Leonard Lví srdce zatčen, Skopová se z postu místostarostky stává starostkou. Judy, kterou označí za hrdinku, se snaží využít jako "veřejnou tvář policie" (01:15:47), aby posílila svou nově získanou moc a získala definitivní podporu veřejnosti.

Jak se totiž ukazuje, Skopová neusiluje o znovunastolení klidného soužití mezi dravci a kořistí, ale o uchvácení absolutní politické moci skrze strach, manipulaci a vyvolané násilí. Její skutečný záměr je nakonec shrnut a odhalen v dialogu s Judy, kde na její otázku: *„Takže tak to je, kořist se má bát dravců a vy budete vládnout.*“ (01:31:27), Skopová s uspokojením odvětí: *„Jo, přesně tak!*“ (01:31:30). Celý její plán, jak se dostat k moci, je založen na umělém vyvolání strachu z predátorů, kterého dostáhla tím, nechávala cíleně trávit dravce v Zootropolis výtažkem rostliny *„midnicampum holicithias*“, kterému se ve filmu říká *„noční vřešťan*“. To, jak velkou má touhu po moci dokresluje také chladnokrevná poznámka o Judyině možné smrti: *„Páni, představte si ty titulky: Hrdinná policistka zabita zdivočelou liškou.*“ (01:31:18). V tomto momentě kompletně mizí její vědomě performovaná role podřízené sekretářky a odhaluje svou skutečnou povahu strůjkyne politického převratu, která se nezastaví před ničím: *„Zbavila jsem se starosty, zbavím se i vás!*“ (01:32:20).

3.4.3.2. Alternativní zobrazení maskulinity

Postava lišáka Nicolase ve filmu Zootropolis představuje neobvyklou formu maskulinity, která se výrazně odklání od tradičních hegemonních vzorců. Jeho genderová identita není postavena na fyzické síle ani institucionální autoritě, jak tomu je v případě náčelníka Boga a starosty Leonarda Lvího srdce, Nickova maskulinita je konstruována především prostřednictvím jeho vizuálního ztvárnění, verbální zručnosti a celkově propracované emocionální hloubky.

Nickův vzhled působí uvolněně a nenuceně. Tuto charakteristiku podporuje nejen jeho neformální oděv v podobě zelené košile a volně uvázané kravaty, ale také způsob jeho pohybu a držení těla. Jeho chůze je klidná a sebejistá, často doprovázená gesty, jako jsou ruce zastrčené v kapsách. Jeho postava je zobrazena jako štíhlá bez výrazné definice svalů, díky čemuž se distancuje od základních znaků fyzické nadřazenosti typických pro dominantní maskulinní vzory ve filmu.

Ačkoli se Nick navenek prezentuje jako racionální a emočně nedostupný jedinec, což odpovídá tradiční formě zobrazení maskulinity, v průběhu filmu se ukazuje, že tento přístup je jeho způsob, jak nedat na jeho svou vnitřní zranitelnost.

Nick: „*Nikdy nepřiznej, že na to nemáš.*“ (Zootropolis, 00:58:02)

Těmito slovy poprvé poodhaluje svou zranitelnost a na Judyinu otázku, zda on sám to někdy přiznal, však odpovídá: „*No, teď už dlouho ne, ale kdysi jsem byl malej a citově nevyrovnaněj, jako ty.*“ (Zootropolis, 00:58:10) a následně se Judy svěřuje se svou dětskou touhou stát se skautem a zkušeností s odmítnutím na základě své druhové identity.

V tomto momentu, který se odehrává na lanové dráze, kde Nick odhaluje své skutečné já, které je v přímém rozporu s ideály hegemonní maskulinity, která emocionální otevřenost tradičně vnímá jako slabost (Connell, 2005).

V závěrečné scéně filmu odehrávající se v muzeu, kdy Nic a Judy utíkají před pronásledovateli, se Judy zraní a vybízí Nicka, aby utekl bez ní. Judy: „*Vem ten kufřík a odnes ho Bogovi.*“ (Zootropolis, 01:29:31) Nick však razantně odmítá: „*Nenechám tě tady, to neudělám.*“ (Zootropolis, 1:29:34) a místo toho se snaží Judy ošetřit ránu.

Nickova schopnost sdílet své pocity a bolest a být oporou v krizových situacích nabízí alternativní model mužské role, který nepopírá citlivost, ale naopak ji integruje jako klíčovou součást mužské identity, díky čemuž narušuje tradiční genderové stereotypy. Postava Nicka ukazuje, že emocionalita a zranitelnost nejsou v rozporu s mužskou identitou a mohou být její nedílnou součástí a postavy tak mohou působit autentičtější dojmem.

3.5. Tělesná velikost a proporce (drobný vs. velký)

Vedle binárního rozdělení predátor/kořist a genderových kategorií představuje v Zootropolis tělesná velikost třetí kategorii, skrze kterou jsou definovány mocenské vztahy a společenské nerovnosti. Tento aspekt je možná nejvíce vizuálně přítomný a slouží jako neustálá připomínka fyzických i systémových překážek, s nimiž se jednotlivé postavy musejí potýkat.

Filmový svět Zootropolis je na první pohled inkluzivní, co se týče rozdílných tělesných proporcí u jednotlivých druhů zvířat. Při sledování filmu je možné si všimnout speciálně upravených dopravních prostředků, například vlaku, který má vstupy a výstupy uzpůsobeny tak, aby mohlo pohodlně nastoupit zvíře jakékoli velikosti. Když Judy vystupuje na nádraží

a rozhlíží se po okolí, je publikum si může všimnout stánku s limonádou, který provozuje drobný hlodavec a u kterého stojí zákazník žirafa. Stánek je sice malý, ale díky speciálnímu podavači umožňuje komfortní předání nápoje mezi hlodavcem a žirafou.

Zootropolis tak na první pohled působí jako místo, kde nikdo není znevýhodňován na základě svých tělesných proporcí. Při podrobnějším sledování je ale jasné, že tato myšlenka inkluze není univerzální a odhalují se rozdíly mezi povrchovou (komerční) inkluzí, která je prezentována nově příchozím jako je Judy a inkluzí institucionální, kde je patrná spíše její absence. Film ukazuje, že Zootropolis je město, které takřka doslovně prodává myšlenku rovnosti, ale ještě ji plně nezavedlo do svých mocenských struktur. Důkazem o tom je i existence program na inkluzi savců, který propaguje starosta Leonard Lví srdce a jehož výsledkem je Judy jako první králičí policistka. (Zootropolis, 00:07:30)

Už na policejní akademii se Judy musí potýkat se samotným nastavením systému. Celý výcvik a areál výcvikového centra je přizpůsoben proporčně velkým zvířatům jako jsou lední medvědi, tygři nebo nosorožci. Nacházejí se zde obří překážky a sparingové souboje nijak neberou v potaz velikost jednotlivých kadetů. Je tak ponecháno na samotných jedincích, aby se s případným znevýhodněním v podobě menšího těla naučili pracovat s systémovou nastavením překonali. Judy se zde přes počáteční neúspěchy naučí vlastním rozhodnutím a chytrostí využívat fyzické okolí ve svůj prospěch (odráží se od svých kolegů nebo od předmětů), díky čemuž dokáže akademii úspěšně absolvovat. To ale jasně poukazuje na skutečnost, že malá zvířata musí vynakládat podstatně větší úsilí (a bez pomoci ostatních), aby vůbec mohla uspět v systému, který je znevýhodňuje.

I přesto, že Judy policejní akademii úspěšně dokončuje, a navíc jako nejlepší absolventka ročníku, po nástupu k policejnímu sboru v srdci Zootropolis okamžitě naráží na další bariéry. Samotná recepce, kde se ohlašuje každý příchozí na policejní stanici, je pro ni fyzickou překážkou. Pult recepce je tak vysoký, že když se Judy ohlašuje, gepard Clawhauser ji v první chvíli ani nevidí a ona na svou přítomnost musí upozorňovat slovy: „*Promiňte, tady dole.*“ (Zootropolis, 00:13:42) Po následujícím krátkém rozhovoru Judy odchází do služebny a Clawhauser si při jejím odchodu sám pro sebe řekne větu: „*Chudinka malá, sežerou jí zaživa.*“ (Zootropolis, 00:14:28). V této scéně se ukazuje, jak se systémová, fyzická a genderová marginalizace propisuje do sociálních interakcí. Judyina kompetence, potvrzená jejím vynikajícím výkonem na akademii, je okamžitě zpochybněna a její identita je redukována na základě její fyzické velikosti a stereotypů, které se pojí s její druhovou příslušností. Je na první

pohled redukována na malou králičici (navíc „chudinku“), která je v prostředí policejního sboru vnímána jako anomálie

3.5.1. Velký predátor a malá kořist

Film nejprve etabluje dva základní archetypy, které představují póly mocenského spektra. Na jednom konci stojí velký predátor, jehož postavení je systémově nejvíce zvýhodněné. Postava starosty Lvího srdce je toho dokonalým příkladem. Jeho identita kombinuje fyzickou dominanci (velikost) s historicky dominantní druhovou skupinou (predátor), navíc spolu s maskulinními vlastnostmi (gender). Jeho moc se jeví jako "přirozená" a jeho autorita je v souladu se sociálně konstruovanou realitou Zootropolis.

Na opačném konci spektra pak stojí archetyp malé kořisti, který ztělesňuje Judy. Její identita je marginalizována několika způsoby. Judy je nejen příslušnicí historicky lovené skupiny (kořist), ale navíc je i fyzicky malá (velikost) a k tomu je její postava vizuálně kódována jako femininní (gender). Kvůli tomu čelí jak systémovým bariérám (např. na policejní akademii), tak neustálé symbolické anihilaci (Tuchman, 1978) ve formě trivializace (je nazývána "roztomilou", "plyšákem"). Její boj o uznání je tak bojem proti několika souběžným osám předsudků.

3.5.2. Velká kořist a malý predátor

Film zároveň tematizuje intersekcionalní paradoxy moci a identity, které narušují jednoduché dělení na velkého predátora a malou kořist. Nejlepším příkladem je postava náčelníka Boga. Ten na jedné straně disponuje fyzickou silou a velikostí, která mu propůjčuje přirozenou autoritu v rámci policejního sboru i mimo něj. Přesto je z druhového hlediska kořistí (buvol). Bogo se nachází na průsečíku dvou protichůdných identit: má tělo spojené s mocí, ale druh spojený s historickou podřízeností. Tento vnitřní rozpor pak řeší hyper-performativitou (Butler, 1990) maskulinních a autoritářských rysů spojených s jeho fyzickou stránkou. Aby kompenzoval svůj status kořisti, neukazuje příliš své emoce, jedná stroze a tvrdě s cílem eliminovat jakékoli pochybnosti o jeho síle a kompetenci.

Vedle postavy velké kořisti pak ve filmovém světě existují také postavy malého predátora. Film na tomto příkladu ukazuje, že příslušnost k dominantní druhové skupině automaticky nezaručuje moc, pokud jedinci chybí fyzická velikost. Postava zlodějčička lasičky Duka je toho jasným příkladem. Přestože je predátor, jeho drobná postava ho v očích

společnosti posouvá k okraji mocenské struktury. Není vnímán jako hrozba, ale spíše jako obtížný element. Duke se zaměřuje na drobné krádeže majetku a prodej pirátských filmů. Skutečnost, že ho Judy (malá kořist), dokáže chytit v při policejní honičce v mini městě určeném pro hlodavce, zcela narušuje představu o přirozené dominanci predátorů.

Ještě komplexnějším příkladem mocenských paradoxů je postava Nicka. Jako lišák spadá mezi predátory, avšak po fyzické stránce nepatří k velkým ani silným zvířatům. Nemůže tedy spoléhat na svou fyzickou sílu. Nickovi přednosti se projevují především v inteligenci, důvtipu a schopnosti orientovat se v sociálních strukturách. Jeho promyšlený podvod s prodejem nanuků slouží jako ilustrace toho, jak mentální obratnost kompenzuje nedostatek fyzické převahy. Nickova moc tedy nespočívá ve velikosti, ale v jeho schopnosti rozpoznat pravidla systému a obratně je využít ve svůj prospěch.

Z tohoto pohledu lze stereotypní nedůvěru vůči liškám a jejich spojování s "lživostí" chápat nikoli jako přirozenou (biologicky danou) vlastnost, ale jako reakci na způsob, jakým se jedinci jako Nick snaží nalézt své místo ve společenském mocenském systému. Vlastnost (důvtip) která se zrodila jako adaptační strategie pro přežití ve společenském systému, byla následně společností označena a negativně stereotypizována jako "lživost". Společnost pak od Nicka kvůli jeho druhu očekává "lživost", a protože nemůže dominovat silou, přijal tuto vlastnost a s ní spojený stereotyp jako svůj hlavní nástroj pro přežití a učinil z nich součást své identity.

Postavy malých predátorů a velké kořisti tak v Zootropolis ukazují, že druhová příslušnost není jediným faktorem určujícím moc. Její význam je neustále vyjednáván v kontextu velikosti, inteligence a schopnosti jedince performovat takovou roli, která mu v dané sociální struktuře umožní prosperovat, což ale může vést ke vzniku druhových stereotypů.

3.5.3. Alternativní forma moci: malá kořist s velkou mocí

Ve filmu je představena postava, která se výše popsaným principům, že fyzická velikost a druhová příslušnost z velké části přímo ovlivňují mocenské postavení, zcela vymyká. Jedná se o pana Velkého.

Pan Velký je rejsek, což z něj dělá jedno nejmenších zvířat ve filmu. Jeho druhová příslušnost (kořist) a miniaturní velikost ho staví na samý spodek „fyzické a druhové hierarchie“. V kontrastu k tomuto biologickému faktu však stojí jeho sociální role. Pan Velký je nejobávanějším a nejrespektovanějším zločineckým vůdcem v celém městě. Jedná se o

paradox, kdy nejmenší tvor má tu největší moc a respekt. Film zde ukazuje, že moc není biologickou daností. Autorita pana Velkého není odvozena od jeho těla, ani jeho druhové příslušnosti, ale je sociálně konstruována a udržována skrze jeho činy, reputaci a kapitál, ať už sociální, nebo ekonomický.

Jeho moc se pak projevuje i ve způsobu jeho chování a mluvy. Pan Velký mluví pomalu chraplavým hlasem, jeho pohyby jsou omezené na nutné minimum a potrpí si na rituální gesta (líbání prstenu). Toto vše je součástí jeho performance jedince se a značnou mocí a autoritou. Výrazným prvkem této performativity je právě kontrast mezi jeho miniaturním tělem a silou, kterou reprezentuje. Fyzická stránka jeho moci je pak přenesena na obrovské lední medvědy, kteří slouží jako jeho osobní stráž.

Zároveň samotné jméno, „pan Velký“, je záměrně zvolené a slouží jako komentář k povaze jeho moci. Jeho velikost není fyzická, ale odkazuje na jeho vliv a postavení ve společnosti (podsvětí). Tím, že film staví do pozice největší moc nejmenší postavu, dekonstruuje princip, že fyzická velikost automaticky znamená moc nabízí tak možnou kritiku zjednodušeného vnímání hierarchií ve společnosti.

4. Závěr

Ve své diplomové práci jsem si dala za cíl analyzovat film *Zootropolis: Město zvířat* (2016) prostřednictvím metody *close reading* (detailního čtení), která byla aplikována na film jako na komplexní formu textu a nositele významů. Cíl zjistit, jak film *Zootropolis* prostřednictvím antropomorfních postav, alegorické formy vyprávění a zobrazování konstruuje a pracuje se stereotypy v kontextu genderu, společenských rolí a rasových vztahů jsem realizovala pomocí analytické metody *close reading* a pomocí teoretického rámce intersekcionality, sociální konstrukce reality, genderové performativity a animace jako média.

Na základě provedené analýzy, kterou jsem pro přehlednost strukturovala na pět hlavních kategorií, které film *Zootropolis* opakovaně tematizuje a mezi které patří: prostředí, druh, oděv, gender a tělesná velikost, jsem dospěla k závěru, že animovaný film *Zootropolis* představuje dílo, které na jedné straně usiluje o nabourání tradičního genderového zobrazení postav, což je patrné na komplexních charakterech, jako jsou Judy, Nick a místostarostka Skopová, které se vymykají jednoduchým stereotypům. Zároveň se však film potýká s částečnou reprodukcí některých zavedených stereotypů, což nejlépe ilustruje postava Gazelle, ztělesňující konvenční, hyperfeminní ideál krásy a slávy.

Klíčovým zjištěním práce je, že mocenské vztahy a identita postav nejsou definovány pouze jedinou kategorií, ale jejich unikátním intersekcionalním průsečíkem. Nejkomplexněji se tento princip projevuje v intersekci mezi tělesnou velikostí, druhovou příslušností a genderem. Kombinací těchto os vytváří film propracovaný systém privilegií a znevýhodnění, který věrněji odráží fungování reálných společenských hierarchií.

Film představuje dva základní modely, které stojí na opačných pólech mocenského spektra: „velkého predátora“ (starosta Lví srdce), jehož postavení je systémově zvýhodněné, a „malou kořist“ (Judy Hopková), která čelí vícenásobné marginalizaci.

Vedle těchto základních modelů film představuje postavy, v jejichž identitě se protínají dominantní a podřízené kategorie. Příkladem je náčelník Bogo, jehož identita „velké kořisti“ ho staví do rozporuplné pozice, kdy je velkým a disponuje fyzickou silou a autoritou, ale zároveň nese stigma historicky podřízené skupiny kořisti. Jeho přehnaně tvrdá a autoritativní maskulinita tak může být chápána jako performativní akt, kterým kompenzuje svůj status.

Na příkladu Nicka Wilda, představitele „malého predátora“, se ukázalo, jak může vznikat druhový (rasový) stereotyp. Přestože jeho příslušnost ke skupině nadřazených predátorů hraje

roli při vnímání jeho společenského postavení, není jediným určujícím faktorem. Jeho menší vzrůst totiž problematizuje očekávání spojená s dominancí predátorů. Tato disproporce ho nutí opírat se spíše o inteligenci a důvtip než o fyzickou sílu.

Právě tyto schopnosti, které si Nick (a jeho předci) osvojil jako adaptivní strategii přežití v systému, kde nemůže dominovat silou, společnost následně zobecňuje a přetváří ve stereotyp „liščí lstivosti“. Tento stereotyp tak zakrývá původní racionální důvody jeho chování a zjednodušuje je do kulturně sdílených předsudků, což posiluje předpojaté vnímání jeho druhu. Ve filmu je zároveň prostřednictvím jeho postavy představen alternativní model maskulinity, který není založen na fyzické síle, ale na intelektu a skryté zranitelnosti, který obohacuje možnost vnímání maskulinity.

Hlavní motto města „kdokoli může být kýmkoli“ tedy ve filmu nefunguje jako popis reality, ale spíše jako ideál. To se projevuje na osudu Judy Hopkové, která je nucena neustále vyjednávat svou autoritu, protože je okolím vnímána skrze komplexní identitu „malé samice kořisti“. Její úspěch nakonec nespočívá v popření těchto charakteristik, ale paradoxně ve využití tradičně femininních vlastností, jako je empatie, coby efektivního nástroje pro navazování spojení.

Zároveň se ukázalo, že hlavní nástroje, které film pro svůj sociální komentář využívá, tedy alegorii a animaci, jsou dvojsečné. Alegorické dělení na predátory a kořisti sice umožňuje vytvářet alegorické paralely k rasismu a diskriminaci, jaké nacházíme v lidské společnosti, ale zároveň s sebou nese riziko biologického esencialismu, tedy nebezpečného zjednodušení, že sociální chování je dáno „biologicky“. Toto riziko je ve filmu zhmotněno frází „mají to v genech“ a vizuálním zobrazením „zdivočení“, jehož původ se na konci filmu sice vysvětlí jako uměle vyvolané otrávením z šťávy rostliny, ale unikne-li takto skutečnost publiku, film tak může nechtěně posilovat strach z „jinakosti“.

Zde by se zároveň nabízel prostor pro další výzkum, který by se přímo zabýval teorií kódování a dekodování od Stuarda Halla, zmíněnou v teoretické části práce. Celá má práce se soustředila na analýzu samotného filmového textu a vizuálních aspektů, tedy na to, jaké významy do něj tvůrci a tvůrkyně „zakódovali“. Mimo její rozsah však zůstala otázka „dekodování“ ze strany širšího publika. Budoucí výzkum by tak mohl zkoumat, jak různé divácké skupiny, například děti oproti dospělým či publikum z odlišných kulturních prostředí, vnímají a interpretují témata genderu, rasy a předsudků, která film Zootropolis tematizuje.

Ačkoli jsem k analýze filmu Zootropolis přistupovala z výše představené pozice, kdy jsem již předem byla obeznámena s obsahem děje a měla představy o tom, jaké filmové momenty budou z analytického hlediska centrální, při samotné analýze vyvstaly další momenty, jako směřodatné. Při využití metody close reading se tak podařilo odkrýt další významy.

Zásadním překvapením se například ukázala být scéna s lenochody na dopravním úřadě, kterou jsem (i během samotné analýzy) dlouhou dobu četla jako čistou kritiku byrokratizace s potenciálně nebezpečným ideologickým zabarvením na kritiku pomalosti v jinak rychlém moderním světě. Až po opakovaném čtení jsem si uvědomila, že poslední závěrečná scéna celého filmu, kdy Judy a Nicolas zastavují řidiče sportovního auta za rychlou jízdu a zjišťují, že řidičem je lenochod Blesk, dodává dříve zmíněné scéně s lenochody na úřadě zcela nový rozměr, což je důkazem, že film Zootropolis je promyšleným dílem, které se snaží se stereotypy pracovat. Závěrečná scéna tak zpětně rekontextualizuje celou scénu na dopravním inspektorátu a posouvá tak její interpretaci od pouhé satiry byrokracie k sofistikovanému komentáři o povaze společenských a ekonomických systémů a individuální volbě.

Zdroje:

Alam, Nasih (2024) "Anthropomorphism in Aesop's Fables," *Criterion: A Journal of Literary Criticism*: Vol. 16: Iss. 2, Article 8. Available at: <https://scholarsarchive.byu.edu/criterion/vol16/iss2/8>

BERGER, Peter L. a **LUCKMANN**, Thomas (1966). *THE SOCIAL CONSTRUCTION OF REALITY*. Open Road Integrated Media, 2011. ISBN 978–1-4532-1548-7.

Braun, Clare. "What is Close Reading?" *Oregon State Guide to English Literary Terms*, 24 Oct. 2022, Oregon State University, Dostupné z: liberalarts.oregonstate.edu/wlf/what-close-reading-definition-and-strategies. [cit. 2.6.2025].

Butler, J. (1988). Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory. *Theatre Journal*, 40(4), 519–531.

BUTLER, Judith P. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. Thinking Gender. New York: Routledge, 1990.

Connell, R. W., & **Messerschmidt**, J. W. (2005). Hegemonic masculinity: Rethinking the concept. *Gender & Society: Official Publication of Sociologists for Women in Society*, 19(6), 829–859. Dostupné z: <https://doi.org/10.1177/0891243205278639>.

Dundes, L., **Streiff**, M., & **Streiff**, Z. (2018). Storm Power, An Icy Tower and Elsa's Bower: The Winds of Change in Disney's Frozen. *Social Sciences*, 7(6), 86. <https://doi.org/10.3390/socsci7060086>

Dundes, L., **Streiff**, M., & **Streiff**, Z. (2018). Storm Power, An Icy Tower and Elsa's Bower: The Winds of Change in Disney's Frozen. *Social Sciences*, 7(6), 86. <https://doi.org/10.3390/socsci7060086>

DUNDES, Lauren (ed.). *The Psychosocial Implications of Disney Movies*. USA: Department of Sociology, McDaniel College, 2019. ISBN 978-3-03897-848-0.

FIALOVÁ, Eva; **SPOUSTOVÁ**, Ivana a **HAVELKOVÁ**, Barbara. *Diskriminace a právo: diskriminace na základě pohlaví a rovné příležitosti žen a mužů na trhu práce z pohledu práva*. [Praha]: Gender Studies, 2007. ISBN 978-80-86520-20-9. Dostupné z: <http://www.feminismus.cz/download/diskriminace%20a%20pravo.pdf>

GAUNTLETT, David. *Media, gender and identity: an introduction*. 2nd ed. London: Routledge, 2008. ISBN 9780415396608.

GEE, James Paul. An introduction to discourse analysis: theory and method. 3rd ed. New York: Routledge Taylor & Francis Group, 2011. ISBN 978-0-415-72556-9.

Grant, B. K., & **Sloniowski**, J. (Eds.). (2014). *Documenting the documentary: Close readings of documentary film and video*. Wayne State University Press.

Hall, S. (Ed.). (1997). *Representation: Cultural representations and signifying practices*. Sage Publications, Inc; Open University Press. ISBN 0 7619 5431 7.

Hall, S., “Encoding/decoding.” In Stuart Hall, Dorothy Hobson, Andrew Love, and Paul Willis (eds.), *Culture, Media, Language*. London: Hutchinson, 1980.

Harvey, D. (2007). Neoliberalism as creative destruction. *The Annals of the American Academy of Political and Social Science*, 610(1), 21–44. <https://doi.org/10.1177/0002716206296780>

Hollywood Foreign Press Association. (2017). *Golden Globe Awards Database: Zootopia*. Golden Globes. Dostupné z: <https://goldenglobes.com/awards-database/>. (cit. 29.1.2025)

Chaloupková, J. (2005). Faktory ovlivňující dělbu domácí práce v českých domácnostech a hodnocení její spravedlnosti. *Sociologický časopis / Czech Sociological Review*, 41(1), 57-78. doi: 10.13060/00380288.2005.41.1.04

JIRÁK, Jan a **KÖPPLOVÁ**., Barbara. *Masová média*. Praha: Portál, 2009. ISBN ISBN 978-80-7367-466-3.

Johnny Wolf (2016). *Zootopia – titulky* [online]. Titulky.com. Dostupné z: <https://www.titulky.com/Zootopia-271497.htm> [cit. 16-02, 2025]

Kang, S., & **Hust**, S. J. T. (2022). Traditionally and narrowly defined: gender portrayals in television programming targeting babies and toddlers. *Sex Roles*, 86(9–10), 576–586. <https://doi.org/10.1007/s11199-022-01286-1>

Mikics, David. 2007. *A New Handbook of Literary Terms*. London: Yale University Press, ISBN: 9780300135220.

RENZETTI, Claire M., Daniel J. **CURRAN**, Lukáš **GJURIČ** a Univerzita Karlova. *Ženy, muži a společnost*. Praha: Karolinum, 2003, s. 526. ISBN 80-246-0525-2.

Seybold, S. L. (2020). “It’s Called a Hustle, Sweetheart”: Zootopia, Moana, and Disney’s (Dis)empowered Postfeminist Heroines. *International Journal of Politics Culture and Society*, 34(1), 69–84. Dostupné z: <https://doi.org/10.1007/s10767-019-09347-2>

SCHNEIDEROVÁ, Soňa. *Analýza diskurzu a mediální text*. Praha: Univerzita Karlova v Praze, nakladatelství Karolinum, 2015. ISBN 978-80-246-2884-4.

Soni, S. (2024) "Anthropomorphism as an art of storytelling: Exploring Aesthetics and Ethical Implications in Children's Literature," *International Journal For Multidisciplinary Research*, 6(5). Available at: <https://doi.org/10.36948/ijfmr.2024.v06i05.28622>.

The Academy of Motion Picture Arts and Sciences. (2017). *The 89th Academy Awards* | 2017. Oscars.org. Dostupné z: <https://awardsdatabase.oscars.org/search/results>. (cit. 29.1.2025)

Tuchman, G., **Daniels**, A. K., & **Benét**, J. (1978). *Hearth and home: Images of Women in the Mass Media*. New York: Oxford University Press. ISBN0-19-502351-X.

WELLS, Paul. *Understanding animation*. London: Routledge, 1998. ISBN 0-415-11596-5.

Weyeneth, R. R. (2005). The architecture of racial segregation: The challenges of preserving the problematical past. *The Public Historian*, 27(4), 11–44. Dostupné z: <https://doi.org/10.1525/tph.2005.27.4.11>

ZOOTROPOLIS: MĚSTO ZVÍŘAT. Režie Byron HOWARD a Rich MOORE. USA: Walt Disney Pictures, 2016. Film.