

**Západočeská univerzita v Plzni**

**Fakulta filozofická**

**Bakalářská práce**

**Totalitní ideologie ve filmových dystopiích.**

**Komparativní případová studie**

**Daniel Faltejsek**

**Západočeská univerzita v Plzni**

**Fakulta filozofická**

Katedra politologie a mezinárodních vztahů

**Studijní program Mezinárodní teritoriální studia**

**Studijní obor Mezinárodní vztahy – britská a americká studia**

**Bakalářská práce**

**Totalitní ideologie ve filmových dystopiích.**

**Komparativní případová studie**

**Daniel Faltejsek**

*Vedoucí práce:*

Mgr. Petra Lupták Burzová, Ph.D.

Katedra politologie a mezinárodních vztahů

Fakulta filozofická Západočeské univerzity v Plzni

Plzeň 2015

Prohlašuji, že jsem práci zpracoval samostatně a použil jen uvedených pramenů a literatury.

*Plzeň, duben 2015*

.....

## **Poděkování**

Na tomto místě bych velmi rád poděkoval vedoucí své bakalářské práce Mgr. Petře Lupták Burzové, Ph.D. za vstřícný přístup, poskytnutí cenných rad při vypracování této práce a za veškerý čas, který této práci věnovala.

Plzeň, duben 2015

# Obsah

Úvod.....	1
1 Cíl a metodologie práce .....	5
1.1 Výzkumný rámec .....	5
2 Odborná terminologie .....	9
2.1 Utopie.....	9
2.2 Dystopie .....	12
2.3 Ideologie.....	14
3 Totalitarismus.....	16
3.1 Geneze konceptu totalitarismu .....	16
3.2 Kritika konceptu totalitarismu.....	18
3.3 Teorie a typologie konceptu totalitarismu.....	21
3.4 Definice pojmu totalitarismu.....	22
3.4.1 Definice totalitarismu dle C. J. Friedricha a Z. Brzezinského .....	24
4 Dystopie ve filmu .....	27
4.1 Utopie ve filmu .....	27
4.2 Filmové dystopie a jejich charakteristika.....	28
4.3 Vývoj dystopií ve filmu .....	30
4.4 Environmentální dystopie .....	30
4.5 Místo politiky v dystopických filmech .....	31
5 Filmové dystopie.....	34
5.1 1984.....	35
5.1.1 Oficiální ideologie a jediná masová strana .....	35
5.1.2 Monopol na kontrolu prostředků ozbrojené moci a systém fyzické a psychické kontroly .....	37
5.1.3 Kontrola prostředků masové komunikace a centrální řízení a kontrola ekonomiky ..	38
5.1.4 Identifikace možnosti rezistence .....	39
5.2 Equilibrium .....	40
5.2.1 Oficiální ideologie a jediná masová strana .....	40
5.2.2 Monopol na kontrolu prostředků ozbrojené moci a systém fyzické a psychické kontroly .....	41
5.2.3 Kontrola prostředků masové komunikace a centrální řízení a kontrola ekonomiky ..	42
5.2.4 Identifikace možnosti rezistence .....	43
5.3 451 stupňů Fahrenheita .....	43

5.3.1 Oficiální ideologie a jediná masová strana .....	43
5.3.2 Monopol na kontrolu prostředků ozbrojené moci a systém fyzické a psychické kontroly .....	45
5.3.3 Kontrola prostředků masové komunikace a centrální řízení a kontrola ekonomiky ..	45
5.3.4 Identifikace možnosti rezistence .....	46
5.4 V jako Vendeta.....	47
5.4.1 Oficiální ideologie a jediná masová strana .....	47
5.4.2 Monopol na kontrolu prostředků ozbrojené moci a systém fyzické a psychické kontroly .....	49
5.4.3 Kontrola prostředků masové komunikace a centrální řízení a kontrola ekonomiky ..	50
5.2.4 Identifikace možnosti rezistence .....	51
Závěr .....	53
Seznam literatury .....	61
Resume.....	66

## Úvod

V předložené bakalářské práci se budu zabývat problematikou totalitních ideologií ve filmových dystopiích. Toto téma jsem si vybral, jelikož filmové médium obecně je velmi populárním prostředkem k šíření postojů a idejí nejen svých tvůrců, ale je schopno svým zpracováním ovlivnit i politické myšlení široké veřejnosti. Filmy společně s literaturou představují důležitá díla pro zkoumání totalitních ideologií, jelikož ukazují různé způsoby boje a vzdoru proti totalitním režimům, které se jinak snaží jednotlivce zcela ovládnout a kontrolovat jeho život. K tomuto tématu mají v kinematografii nejbližše filmové dystopie, které se již od svého počátku snaží o určitou kritiku totalitního vládnutí.

Filmové dystopie s počátkem 21. století nabývají opět na své popularitě a stávají se předmětem vzrůstajícího zájmu politických věd. Kořeny filmových dystopií však sahají mnohem hlouběji do historie. Jedna z prvních dystopií byla natočena již roku 1927 uznávaným režisérem Fritzem Langem. Jedná se o snímek *Metropolis*, který byl jistou alegorií na totalitní režimy. Snímek byl zasazen do futuristické scenerie, která se inspirovala i tehdejšími newyorskými mrakodrapy (Bergan 2011: 118). *Metropolis* byla vizionářské dílo, kterým se ostatní režiséři často nechali inspirovat a nechávají až do dnes. Nicméně v následujících letech příliš mnoho snímků s podobnou tematikou nevzniklo a velice populárními se staly až v období studené války, kdy hrozila reálná hrozba jaderné války, což takto zaměřeným filmům odehrávajícím se často v postapokalyptické budoucnosti přidávalo na popularitě a dalo by se říci, že v jistém slova smyslu i na aktuálnosti. Samozřejmě však především ideologická hrozba komunismu přicházející z tehdejšího Sovětského svazu a ostatních zemí Východního bloku se v dystopiích promítala a hrála významnou roli. Dystopické filmy se tak kromě postapokalyptických světů soustředily i na realizaci této hrozby a dovedly ji až do zcela krajních mezí, aby svým divákům předvedly, kam až touha po vytvoření utopie v reálném světě může zajít. Nicméně dystopické snímky se nezaměřovaly primárně jen na totalitní ideologie, ale i na problémy současného světa, jako bylo přelidnění či strach z budoucího

nedostatku surovin. V současnosti se do aktuálních dystopií promítají problémy jako globální oteplování či skepse z technického pokroku. Je ale potřeba dodat, že i přesto se totalitní prvky v dystopiích nachází téměř vždy a jejich propojenost je nezpochybnitelná. I proto jsou dnes dystopie pro politické zkoumání velice zajímavým tématem, ukazují totiž zdeformované politické prostředí, jež je kritikou a reflexí dnešních skutečných politických systémů.

Cílem této bakalářské práce je prozkoumat možnosti rezistence vůči totalitním ideologiím vyobrazeným ve vybraných filmových dystopiích. Chtěl bych toho dosáhnout prostřednictvím analýzy dystopických snímků a jejich následné komparace. Ke komparaci jsem si zvolil 6 konkrétních kritérií, které jsou zároveň definicí totalitarismu od autorů Friedricha a Brzezinského (Friedrich a Brzezinski 1956). Tuto definici jsem si vybral jako komparační kritérium z důvodu její rozsáhlosti a také proto, že tito autoři bývají označováni jako zakladatelé první ucelené definice totalitarismu a mnoho dalších autorů z ní čerpá. Definici jsem si vybral, jelikož poskytuje nástroje pro podrobnou analýzu filmů. V závěru poté podrobím definici kritické analýze. Podrobněji se tomuto tématu věnuji ve své první kapitole *Cíl a metodologie práce*, kde se věnuji samotné definici a jejím komparačním kritériím, které jsou totožné. Při samotném výběru filmů jsem se zaměřil na jejich vyobrazení prvků totalitarismu, aby jejich následná analýza byla co možná nejširší a kritické zhodnocení definice totalitarismu tak ve výsledku bylo validní a nezakládalo se na nedostatečném množství informací.

Svou bakalářskou práci jsem strukturoval do 5 kapitol. V první kapitole se podrobněji věnuji cíli práce a metodickému postupu, který jsem si k vypracování práce zvolil. Zaměřím se v ní tedy blíže na stanovení techniky komparace, vymezení výzkumného cíle, výběru předmětu výzkumu a výběru zkoumaných případů.

Ve druhé kapitole pracuji s pojmy jako utopie, dystopie a ideologie. Vzhledem k tématu práce jde o klíčové pojmy, které je potřeba vysvětlit, a poté



poukázat, jak s nimi budu v dalších částech práce pracovat. Zaměřím se i na jejich stručnou historii, poté na různá dělení, kterými si v průběhu času prošly, ale především na jejich provázanost, která je u utopií a dystopií velmi blízká. Při práci s těmito pojmy je tak potřeba stanovit i jejich odlišnosti.

V následující kapitole se poté věnuji konceptu totalitarismu, který je v kontextu práce velmi významný. Prostředkem pro dosažení cíle práce byla zvolena analýza a následná komparace, která bude s vybranými prvky totalitarismu pracovat a je tedy potřeba si celou problematiku blíže představit. V empirické části budu následně charakteristické prvky totalitarismu podle této teorie hledat, aby bylo zcela zřejmé, čeho se můj výzkum bude týkat.

Ve čtvrté kapitole se budu více věnovat tématu dystopií ve filmech. Chtěl bych nastínit jejich filmový historický kontext, tedy vývoj od utopií k dystopiím. Dále bych se zaměřil pouze na dystopie a jejich charakteristické prvky objevující se ve většině těchto filmových děl. Nastínil bych také samotný vývoj filmových dystopií v průběhu dvacátého století a v závěru se velmi stručně zaměřil na blízký vztah politiky a dystopie.

Poslední kapitolou je praktická část práce. Pro potřeby této kapitoly jsem si zvolil 4 konkrétní případové studie – dystopické filmy, které podrobím bližší analýze na základě dříve zvolených komparačních kritérií. Jedná se o šest kritérií, které jsou podrobněji představeny v první a třetí kapitole této práce. Vyjma těchto komparačních kritérií se ještě zaměřím na identifikaci možnosti rezistence vůči represivním režimům uvedených ve zvolených dystopických snímcích.

V závěru práce se pak nejdříve zaměřím na samotnou komparaci zkoumaných informací získaných v praktické části práce. Následně shrnu a zhodnotím získaná data, která jsem v průběhu vypracování práce nashromáždil. Nejprve tedy na základě komparace kriticky zhodnotím uvedenou definici totalitarismu a potvrdím či vyvrátím její platnost v praxi. Poté se již zaměřím na možnost rezistence vůči totalitním ideologiím a porovnám jejich sílu potlačit anebo nepotlačit odhodlání jedince/skupiny vzepřít se nastolenému represivnímu

režimu. Na základě nashromážděných dat se také pokusím najít určitý jednotící rezistentní prvek, který by byl pro všechny filmy stejný a dokázal by tak odhalit univerzální prvek rezistence.

# 1 Cíl a metodologie práce

V první kapitole své bakalářské práce představím metodický postup, který jsem zvolil k vypracování této práce. Jedná se o podstatnou část práce, jelikož zde stanovím výzkumné cíle a také komparační kritéria, podle kterých se budu řídit v empirické části své práce.

Předložená bakalářská práce je navržena jako komparativní případová studie. Případová studie obecně představuje jednu z metod kvalitativního výzkumu, která se zabývá detailní analýzou jednoho či více případů určitého jevu (Eckstein 1975: 79; Hendl 2007: 108; Levy 2008: 2). Komparativní přístup je poté specifickým druhem případové studie, který se od jednopřípadové studie liší tím, že zkoumá dva nebo více případů a provádí jejich srovnávací analýzu (George a Bennett 2005: 18-19). Ke srovnávání více případů může docházet i v jednopřípadové studii, jedná se ale o srovnání jako obecnějšího postupu. Tento názor zastává i britský politolog J. Blondel, který tvrdí, že je potřeba rozlišovat mezi komparativní metodou a prostým srovnáním, jelikož srovnání samo za sebe ještě nemůžeme považovat za komparaci (Blondel 1990: 5). Komparativní studie pak porovnává taková pozorování, jež se nacházejí alespoň ve dvou různých případech (Drulák a kol. 2008: 62).

Práce je založena na analyticko-empirickém přístupu vědeckého poznání. Takto získaná data poté budou dále použita ke komparaci. Nejprve tak pomocí poznatků získaných studiem dokumentů a odborné literatury vymezím a zanalyzuji teoretické modely, které pak použiji v jednotlivých případových studiích, v tomto případě, filmových dílech. Výsledky zkoumání případových studií následně podrobím společné komparaci.

## 1.1 Výzkumný rámec

Výzkumný rámec práce jsem rozdělil do několika metodologických procesů, které ve svých publikacích popisují např. George a Bennet nebo McNabb. Jedná se o stanovení techniky komparace, vymezení výzkumného cíle, výběru předmětu výzkumu a výběru zkoumaných případů (George a Bennet

2005: 73-88; McNabb 2004: 362-368). Zmíněné procesy v této kapitole dále podrobněji popíšu.

Ještě před samotným stanovením cíle práce a výběru předmětu výzkumu, musím stanovit techniku komparace, která bude pro tuto práci použita. Z hlediska charakteru práce jsem zvolil tzv. synchronní komparaci, která je v politologii obecně více používána než zbylé 2 druhy a to komparace diachronní a komparace analogických historických situací. Synchronní komparace vychází z analýzy zvolených případů v určitém časovém úseku a dokáže vymezit odlišnosti způsobené prostorovým výskytem sledovaných případů (Říchová 2002: 77).

Cílem předložené bakalářské práce je prozkoumat otázku možnosti rezistence vůči totalitní ideologii ve filmu prostřednictvím analýzy a komparace vybraných filmových dystopií. Z pohledu obvyklých cílů komparativní případové studie náleží tato práce do kategorie zvané souběžný výklad teorie (Collier 1991: 11-13; Mahoney a Rueschmeyer 2003: 11-12). Tato jako i ostatní práce spadající do této kategorie ukazuje, že prostřednictvím analýzy konkrétních příkladů o nich zvolená teorie říká něco významného. Budu se tedy především snažit o kritické zhodnocení teorie totalitarismu podle Friedricha a Brzezinského. Jak píše Karlas v kolektivní monografii *Jak zkoumat politiku*, souběžný výklad v některých případech slouží i k vytváření teoretických hypotéz (Karlas 2008: 65). Tato práce si však neklade za cíl vytváření nových hypotéz na základě zvolených případových studií a bude se tak držet výše zmíněného cíle, tedy kritického zhodnocení teorie.

Po vymezení výzkumného cíle a předmětu výzkumu je potřeba specifikovat komparační kritéria, se kterými v této práci budu pracovat. K analýze filmových děl jsem si zvolil jako komparační kritéria charakteristiky totalitarismu podle Friedricha a Brzezinského z jejich společného díla *Totalitarian Dictatorship and Autocracy* z roku 1956 (Friedrich-Brzezinski 1956). Výsledek komparace následně poslouží k prověření zvolené teorie v rámci

vybraných případů, které sdílejí shodné rysy. Mezi komparační kritéria tak patří 6 charakteristik, které poslouží k podrobné analýze a komparaci filmů. Tato kritéria jsou oficiální ideologie, jediná masová strana, monopol na kontrolu prostředků ozbrojené moci (armády), kontrola prostředků masové komunikace, systém fyzické a psychologické kontroly společnosti prostřednictvím policie využívající teroristických postupů a centrální řízení a kontrola ekonomiky. Při stanovení komparačních kritérií jsem si dával pozor na jeden z problémů komparativní studie, na který upozorňuje například Lijphart, tedy zvolení si příliš mnoho proměnných a málo případů (Lijphart 1971: 687). Počet kritérií je vzhledem k charakteru práce přiměřený a slouží k podrobnější analýze zvolených případových studií.

U výběru konkrétních případových studií, v případě této práce filmových dystopických děl, jsem přihlížel k cíli práce, tedy možnosti rezistence vůči vyobrazené totalitní ideologii. Zatímco pro většinu statistických analýz je zásadní náhodný výběr případů, existuje shoda, že takový náhodný výběr u studií s menším počtem případů může vytvořit vážné zkreslení výzkumu. Analýza s malým počtem případů vyžaduje pečlivý, teorií provázaný výběr nenáhodných případů (King, Keohane a Verba 1994: 124–128; Collier, Mahoney a Seawright 2004: 88–92; Gerring 2007: 87–88). Počet případových studií tak byl v rámci této práce stanoven na 4. Byly hledány takové případy, aby u nich bylo zkoumání a následná komparace možná, měly tedy srovnatelný charakter (Drulák a kol. 2008: 68). Srovnatelnost v kontextu této práce znamená, že se filmová díla odehrávají v dystopickém prostředí a objevuje se v nich specifický totalitní režim. Základní předpoklady pro výběr zkoumaných případů byly tedy stanoveny již v názvu práce. I přesto takový výběr může být velmi nebezpečný a může vyvolat zkreslení výběru nebo-li „zaujatého výběru případů“ (George a Bennett 2005: 22 – 25). Obzvláště závažné to může být, pokud se jedná o případy s nezanedbatelnými hodnotami na proměnnou, zejména když mají všechny případy stejný výsledek, jelikož to snižuje sílu kauzálních efektů (King, Keohane a Verba 1994: 128–139). Jelikož jsem si vědom problému zaujatého výběru

případů, snažím se s ohledem na cíl práce i tak o co nejrozumnější výběr případů, aby ke zkreslování analýzy zkoumaných případů nedošlo.

## 2 Odborná terminologie

Ve druhé kapitole představím odborné termíny, které jsou klíčové vzhledem ke své provázanosti s empirickou částí práce. Jelikož se empirická část bude zabývat rozbořením filmových dystopií, je potřeba si nejdříve vyjasnit, co znamená pojem utopie, který je velmi blízce provázán s termínem dystopie a k jeho porozumění je tedy nezbytný. Po definici těchto dvou termínů se na závěr této kapitoly zaměřím na termín ideologie a jeho význam pro mé zkoumání.

### 2.1 Utopie

Utopie si prošla v průběhu dějin dlouhým vývojem. Autoři se jí věnovali již od dob antiky, kdy hledali lepší společnost, než tu reálně existující, ve které sami žili. I přes svou dlouhou existenci dokáže utopie i dnes fascinovat a vyvolávat zájem. Nechtěl bych se však v této kapitole zabývat podrobným vývojem, což by vystačilo na samostatnou práci, pouze naznačím, kteří z velkých myslitelů v tomto žánru psali a jak se sám pojem v proudu času měnil v souvislosti s autory, kteří se tomuto konceptu věnovali. Následně bych si vybral definici, se kterou se ztotožňuji a kterou se v této práci budu dále řídit. Kapitulu bych zakončil určitou kritikou, nebo řekněme představením velmi tenké linie mezi utopií a dystopií, jejímž konceptem bych se v návaznosti na tuto kapitolu zabýval dále.

V šestnáctém století nazval anglický humanista Thomas More své významné dílo *Utopie*. *Utopie* v jeho podání byla dokonalou společností nacházející se na izolovaném ostrově, který se skrýval hluboko v neznamovaných oceánech. Samotné slovo utopie v překladu podle své řecké etymologie znamená neexistující místo, zemi, která není (Szacki 1971: 11). Rothstein udává utopii jako tzv. „no place“, v doslovném překladu tedy „nikde“ (Rothstein 2003: 2). I ostatní významní autoři zasazovali své utopické vize na imaginární místa, která byla skryta před okolním světem. H. G. Wells například umístil svou utopii vysoko na vrcholky hor, J. Hilton ve své populární novele

*Ztracený obzor*<sup>1</sup> zase do prostředí Himalájí do smyšleného údolí Šangri-La ukrytého před zbytkem světa (Rothstein 2003: 2). Počátky však sahají mnohem dále, a to až do antiky. Již Platónova *Ústava* byla označována jako utopie, ve které představil, jak má být zorganizován ideální stát, polis. Jeho dílo bylo kritikou tehdejší oligarchické vlády a selhání aténské demokracie (Naxera-Stulík 2012: 25-26). Dalším významným obdobím pro studium utopie byl nástup renesance a humanismu. Nejvýznamnějšími autory byli kromě již zmíněného Morea a jeho díla *Utopie* například Campanella a jeho *Sluneční stát* či *Nová Atlantida* od Francise Bacona. Pro toto období je charakteristické, že zakládá úplně novou formu utopického vypravování, a tím je, jak jsem uvedl již na začátku kapitoly, fantastický román, ve kterém hlavní hrdina nalézá ideální společnost ve fiktivní zemi. Díla mají kromě této charakteristiky společnou ještě jednu věc, a tou je kritika tehdejšího stavu, s nímž se autoři nedokázali smířit (Naxera-Stulík 2012: 14, 46). Třetím a posledním historickým obdobím je tzv. utopický socialismus 18. a 19. století. Období utopického socialismu je typické pro velké společenské změny, které zapříčinila Francouzská revoluce a především průmyslová revoluce, která změnila postavení skladby obyvatelstva. Autoři se snažili ve svých dílech o harmonizaci zájmů a blaha společenských tříd s výhodami průmyslové revoluce. V jejich dílech se tak objevují ideály komunistické společnosti. Do této etapy zařazujeme autory, jako je Morely, Fourier, Saint-Simon či Owen (Naxera-Stulík 2012: 14, 67-70).

Autoři se však v průběhu dějin rozštěpili do dvou kategorií. Jedni své utopie chápali jako proveditelné, tedy možné je zrealizovat, zatímco druzí byli skeptičtí a svůj záměr chápali jako neuskutečnitelný (Naxera-Stulík 2012: 5). Rothstein podotýká, že ačkoliv se utopie mohou zdát jako nedosažitelné fantazie, celá myšlenka utopistického žánru není nabídnout perfektní nedosažitelné světy, ale místo, které by mohlo existovat nebo mělo existovat (Rothstein 2012: 3). Z tohoto pohledu se jeví jako nejuniverzálnější definice pojetí Szackiho, který říká, že „Slovem utopie se též často označují různé vize lepší společnosti,

---

<sup>1</sup> Na motivy této novely z roku 1933 byl natočen stejnojmenný slavný film z roku 1937



nezávisle na tom, jaké byly nebo jsou šance na jejich realizaci“ (Szacki 1971: 16).

Dalších dělení, jak z historického tak i z jiných hledisek, však existuje ohromné množství, které v této práci není možné zachytit. Já si pro svou práci vybral dělení chronologické, které nabízejí například Naxera a Stulík ve své publikaci *Komparace sociálních utopií*, jelikož se dá nejstručněji pojmut a zahrnuje všechny podstatné informace. Szacki obecně však toto dělení spíše kritizuje a nabízí vlastní, specifitější dělení utopií, jež se řídí jistými společnými znaky, které je odlišují od utopií všech ostatních epoch. Szacki rozdělil utopie na eskapistické a heroické a ty ještě dále štěpí na utopie místa, času, věčného řádu, řehole a politiky (Szacki 1971: 25-32).

Ačkoliv se tu opírám o názory, které charakterizují utopii jako jakýsi ideál, není to zcela pravda. V předešlé kapitole jsem zvolil i koncept totalitarismu jako ideální, což znamenalo, že byl jedinečný, tedy ojedinělá forma, které se ostatní snažili dosáhnout, panoval zde tedy všeobecný konsenzus ohledně ideálu tohoto konceptu. V případě utopie však znamená ideál pro každého něco jiného. Jak trefně píše Naxera se Stulíkem „Tento paradox je zapříčiněn tím, že každý autor utopie si představuje svou utopii jako tu pravou a jedinou ideální“ (Naxera-Stulík 2012: 11). Rothstein v tomto případě dává za příklad knihy *Konec civilizace* od Aldouse Huxleyho a *1984* od George Orwella. Tvrdí, že nezobrazují společnosti, jejichž cílem je tvořit neštěstí, ale že tyto společnosti byly původně vytvořeny svými vládci, aby se staly utopiemi, nikoli dystopiemi. Tyto utopie měly být zrealizovány v našem světě, ale to se ukázalo jako problém, jelikož pro všechny tyto vysněné ráje existují ve skutečnosti i varianty pekla. To svědčí o tom, že utopie jednoho člověka může být pro druhého dystopií (Rothstein 2012: 4).

Společný prvek objevující se v nespočtu utopií je princip rovnostářství. Pokud mají všichni občané stejná práva, stejný majetek a stejná privilegia, poté jsou všechny zdroje závidi a konfliktu eliminovány. Rothstein ale pokládá

otázku (Rothstein 2012: 5), zda tyto ideály spravedlnosti a rovnosti nevytvářejí spíše prostor pro vytváření společenských problémů. Zvyšuje se totiž riziko přísné systémové regulace, aby se předešlo nárůstu touhy a ambicí. Za příklad dává Rothstein Bellamyho vizi americké budoucnosti z jeho známé novely *Looking Backward: 2000-1887*, kde jeho vize vypadá jako ideologická oslava Sovětského svazu z roku 1930. Vláda je všemocná korporace, občané si dělí všechny příjmy rovnoměrně a jejich „poslušnost“ je garantována díky striktní vojenské disciplíně armády. V podstatě ty nejhorší noční můry minulého století, včetně nacistického Německa, Sovětského režimu či Maoistické kulturní revoluce, vzešly z utopistických vizí. Rothstein v tomto ohledu zmiňuje filozofa Isaiah Berlina, který tvrdil, že utopismus nevede ke svobodě, ale k tyranii (Rothstein 2012: 5). K tomuto tvrzení se přidal i Karl Popper, který ve svém díle *The Open Society and Its Enemies* píše: „Dokonce i s těmi nejlepšími úmysly o vytvoření ráje na Zemi, uspějeme pouze ve vytvoření pekla“<sup>2</sup> (Popper 1971: 168).

## 2.2 Dystopie

Mezi konceptem utopie a dystopie<sup>3</sup> existuje velmi tenká hranice. Koncept dystopie sám o sobě kritizuje možnou realizaci utopie a všechny její praktické dopady. Společným jmenovatelem utopie a dystopie je to, že popisují fiktivní společnosti, v dystopii je však navíc ještě obsažen kritický prvek (Naxera-Stulík 2012: 12, 22). Jak píše Kumar (Kumar 2003: 71), dystopie obsahuje kritiku, která se snaží odhalit problematiku určitých částí politické filozofie a to skrze kritiku dehumanizačních principů vědy, materiálního pokroku a technologie.

Koncept dystopie se začal formovat již v 18. století, ale více pozornosti se mu dostalo až v polovině 19. století, kdy se hlavním tématem stal materiální pokrok, který měl podle svých autorů potenciál k ohrožení lidstva. Panoval všeobecný strach, že stroje by mohli pohltnout člověka a vznikala řada románů,

---

<sup>2</sup> Přeložil jsem z originálu: „Even with the best intentions of making heaven on earth it only succeeds in making it a hell“ (Popper 1971: 168).

<sup>3</sup> Pro koncept dystopie se používají mimo jiné ještě označení jako antiutopie, negativní utopie či kontrautopie (Szalecki 1971: 95).

které se věnovaly kritice materiálního pokroku. Na počátku 20. století se již dystopie formuje jako žánr, který v sobě spojuje více rysů, jako například kritiku přítomnosti, popis depresivních vizí budoucnosti vznikajících z naší přítomnosti či kritiku utopistických představ, které časem odhalily svou pravou podstatu (Kagarlickij 1982: 343-351).

Pro dystopii je charakteristické, že její deskripce má výhradně románový charakter. Důvodem je, aby mohla být ironizována a kritizována reálná podoba utopií, tedy jejich možné uskutečnění, je potřeba předvést mezery systému ve „skutečném životě“ románového/filmového hrdiny. Tato praktická rovina s lidským příběhem je ve skutečnosti perfektní místo pro kritiku ideálních konceptů a je přístupnější i pro širší publikum. Kritický prvek je schován za abnormální, proti-systému se bouřící chování hlavních protagonistů, kteří se určitým způsobem staví mimo zavedený způsob života. Nástroje odporu jsou pak různé, od porušení méně signifikantních konvencí až po úplně odmítnutí systému (Naxera-Stulík 2012: 22; 111). Mezi porušení méně důležitých konvencí bych například zařadil situaci z počátku knihy *1984* od George Orwella, kdy si hlavní hrdina začne psát deník, což je v rozporu s nařízením systému. Úplné odmítnutí systému pak můžeme najít v románu *Konec civilizace* od Alexe Huxleyho, kde se jedna z hlavních postav zřekne života s ostatními a chce žít v izolaci. Tento kritický prvek poté zanalyzuji i ve své empirické části práce, jelikož jako jeden z cílů práce bylo stanoveno zkoumání rezistence hlavních hrdinů ve filmových dystopiích.

Podle Szackiho (Szacki 1971: 101-102) je snahou dystopií kompromitovat nějaký ideál ve jménu jisté bezpodmínečně akceptované skutečnosti a zároveň kompromitace skutečnosti ve jménu určitého přímo neuvedeného ideálu. Tato operace je provedena na základě systému, kdy určité znaky reálného světa jsou dohnány do absurdna, do ideální formy, i přesto, že se jedná o skutečný svět, nikoli svět vytvořený z ideálu politických odpůrců.

## 2.3 Ideologie

Ideologie je velmi složitě uchopitelný pojem, který postrádá ustálenou či obecně přijímanou definici, která by ho komplexně dokázala vysvětlit. Jak píše David McLellan<sup>4</sup> „Ideologie je ve všech společenských vědách pojem nejobtížněji uchopitelný“ (McLellan cit. dle Heywood 2008: 23). Co nejobecněji řečeno, ideologie jako taková může vyjadřovat či označovat soubory politických idejí (např. socialismus, liberalismus, konzervatismus, komunismus, fašismus, nacionalismus, atd.) nebo poskytnout význam něčemu dogmatickému až extrémnímu (Balík-Kubát 2004: 95-96).

Sám pojem ideologie si prošel v průběhu své existence řadou proměn. Poprvé byl termín použit za dob Francouzské revoluce v roce 1796 Antoinem Destutt de Tracyem, který se domníval, že původ idejí se dá objektivně poznat a z ideologie se stane nová „věda o idejích“ (Heywood 2008: 23-24). Již první pokusy o politizaci tohoto pojmu však skončily přesným opakem. Když se o ideologii začali zajímat Marx s Engelsem, pojali ji ve zcela protichůdném významu a definovali ji jako „falešné vědomí“<sup>5</sup>. Dále se ideologií zabýval Karl Mannheim, který v návaznosti na Marxe učinil z pojmu ideologie předmět nové vědecké disciplíny, a to sociologie vědění. Dvacáté století pak znamenalo pro pojem ideologie velké zpopularizování. Začaly se formovat nejrůznější ideologické směry a samotný termín díky tomu lze chápat v mnoha významech. Ideologie se však stala ve své ryzí formě pojmem, který byl definován jako nebezpečné, radikální a primitivní myšlení, které ve své nejdokonalejší formě zpodobňovalo fašismus a komunismus (Šaradín 2001: 71-72). Důvodem byl nástup totalitních diktatur v meziválečném období a vypjatý ideologický souboj za studené války v 50. a 60. letech. Liberální teoretikové byli ti, kteří nově vzniklé režimy ve fašistické Itálii, nacistickém Německu a stalinském Rusku nově určili jako „unikátním způsobem utlačovatelské systémy vládnutí“, které potlačují diskuse a kritiky a využívají u toho „oficiální“ ideologie. Znamí

---

<sup>4</sup> Nečerpám originálně z jeho knihy *Ideology*, jelikož nebyla nikde dostupná.

<sup>5</sup> „V ideologii jde o klamání a mystifikaci: šíří nepravdivé či pomýlené vidění světa, to, co Engels později nazval „falešné vědomí“ (Heywood 2008: 24).

teoretikové jak Karl Popper, Hannah Arendtová, J. L. Talmon či Bernard Crick začali pak používat termín ideologie značně zúženě, dalo by se říci až negativně (Heywood 2008: 28). Pro účel této práce bych tedy využil definici z publikace *Politické ideologie* od Andrew Heywooda, která jednu takovou negativní definici vytváří: „Z tohoto hlediska jsou ideologie uzavřené myšlenkové systémy, které si nárokují monopol na pravdu a odmítají tolerovat myšlenky a názory jim konkurující. Ideologie jsou tudíž sekulární náboženství: mají totalizující povahu a slouží jako nástroje sociální kontroly, protože zajišťují poslušnost a podřízenost“ (Heywood 2008: 28).

Celý tento historický vývoj ideologie, který začíná výzkumem Marxe a Engelse, můžeme označit jako tzv. věk ideologií. Samy ideologie na sebe navzájem působí, vylučují se, popírají či akceptují. Jak jsem uvedl výše, docházelo ale k určitým anomáliím a odchylkám, které přinesly radikální omezení či uzavření svobodného a přirozeného prostoru politiky, což následně vedlo k vytváření totalitních režimů, kde působily ideologie, které se snažily eliminovat konkurenční ideologie. Z tohoto hlediska můžeme ideologie rozdělit na dva typy, uzavřené a otevřené. Pro uzavřené ideologie je charakteristické, že ideologie je v tomto případě pro společnost totalizující, zatímco ideologie otevřené vytvářejí takové politické prostředí, které umožňuje existenci několika protikladných ideologií najednou (Šaradín 2001: 62).

Jak vyplývá z textu výše, ideologie se podle Šaradina dělí na několik skupin (Šaradin 2001: 76-80), přesněji na tři: ideologie pozitivní, neutrální a negativní. Na začátku této kapitoly jsem již využil definici pro neutrální ideologie a v polovině kapitoly poté definici pro ideologie negativní, ze které vycházím i v této práci. Definici pro pozitivní ideologie zde neuvádím záměrně, jelikož pro potřeby práce budu vycházet z uvedené negativní definice ideologie od Heywooda.

### 3 Totalitarismus

V následující kapitole se budu zabývat konceptem totalitarismu. V první části kapitoly nastíním velmi stručnou historii konceptu totalitarismu, zaměřím se tedy na genezi pojmu jako takového, ale podívám se i do historie na režimy, které naplňovaly charakteristiky totalitarismu nebo s ním byly úzce spjaty. Na počátky konceptu totalitarismu navážu částí, kde odhalím kritické zhodnocení konceptu totalitarismu za dobu své existence. Následně nastíním dva odlišné přístupy ke zkoumání totalitarismu a ukážu, ve kterých aspektech se liší. Poté představím charakteristické znaky totalitarismu a pokusím se ho co nejpřesněji uchopit. V poslední části kapitoly pak představím charakteristické znaky totalitarismu dle Friedricha a Brzezinského, které jsem použil i jako komparační kritéria pro svou práci.

#### 3.1 Geneze konceptu totalitarismu

Geneze termínu totalitarismu sahá do historické Itálie dvacátých let dvacátého století. Termín se zrodil během debaty italských antifašistických intelektuálů, kteří se snažili charakterizovat povahu nastupujícího Mussoliniho režimu (Budil 2005: 25; Budil 2006: 13). Roku 1923 italský novinář a politik Giovanni Amendola použil v listu *Il Mondo* velmi podobný termín, kdy Mussoliniho reformu označil za „totalitní systém“ a později téhož roku na stránkách stejných novin zmínil jako nejvýraznější rys fašistického hnutí jeho „totalitního ducha“ (Budil 2005: 25). Samotné substantivum „totalitarismus“ pak pravděpodobně použil jako první Lelio Basso ve svém článku z roku 1925. Pojem „totalitarismus“ tak byl již od počátku spojován s fašistickou ideologií, jelikož italský fašistický systém se snažil pomocí totalitarismu sjednotit velmi různorodé myšlenky fašismu a vytvořit tak klam ideologické jednoty. Nicméně i přes Mussoliniho oblibu termínu totalitarismu, který ho sám použil roku 1925 na 4. kongresu Národní fašistické strany, nakonec nevytvořil tvrdý totalitní režim, ale spíše autoritativní stát (Balík-Kubát 2004: 21-22; Budil 2005: 25).

V nadcházejícím desetiletí postupně přestával být termín totalitarismus využíván pouze pro zkoumání italského fašistického systému, ale jeho využití se rozšířilo i na další nedemokratické a neliberální hnutí a režimy, které tou dobou získávaly na popularitě (nacistické Německo), nebo se pomalu začal projevoval jejich represivní charakter, příklad stalinistického Sovětského svazu. V sémantickém poli totalitarismu se tak začaly nově objevovat krom fašismu ještě nacismus a komunismus. I spisovatelé blízcí nacistické ideologii, jako například Ernst Jünger, srovnávali na základě podobného duchovního a politického principu fašistickou Itálii, nacistické Německo a stalinistický Sovětský svaz. Započala tak dlouhá tradice typická pro své ztotožňování komunismu a nacionálního socialismu jako strukturálně podobných režimů (Budil 2006: 13-14; Dobeš 2007: 10). Podle Dobeše nejpřesněji tento přesun od fašismu k ostatním represivním režimům vyjádřil americký historik Carlton J. H. Hayes, který na konferenci Americké filozofické společnosti z roku 1939 řekl, že nový prvek zkoumaných diktatur vidí v tom, že vznikly z mas a nikoliv z tříd. Ke vzniku mas podle něj došlo díky úpadku tradičního náboženství a totální monopolizace veškeré moci (Dobeš 2007: 10). Z důvodu spojení Sovětského svazu s demokratickými státy v období druhé světové války byly debaty o společných znacích fašismu, komunismu a nacismu odsunuty do pozadí a jeho totalitní charakter nebyl příliš zmiňován. S nástupem studené války se ale toto téma vrátilo zpět a získávalo mezi vědci a politiky opět na popularitě. Pojem totalitarismus se dostal zpět do podvědomí a to především kvůli rostoucí hrozbě, kterou Západ cítil ze Sovětského svazu. Ve Spojených státech amerických pak termín totalitarismus sloužil k vyrovnání se s přechodem od konfliktu s fašismem a nacismem k celosvětovému střetu s komunismem. Bylo tak poměrně jednoduché účelově označit totalitarismus jako tzv. protizápadní barbarství, které vzešlo z temné historie pohanství (Německo) nebo přetrvávajících autoritářských prvků východního samoděržaví (Rusko). V kontrastu s tímto tvrzením však někteří autoři prohlašují, že totalitní tendence jsou přítomny ve všech politických systémech a mohou být vyvolány původními rysy modernizace, mezi které patří

rostoucí centralizace, byrokratizace, militarizace a společenská homogenizace (Budil 2005: 25-27; Dobeš 2007: 10).

V následujícím období studené války, tedy v 50. a 60. letech dvacátého století, dosáhla teorie totalitarismu svého prvního velkého vrcholu. Začala vycházet přelomová díla od dnes již velmi uznávaných autorů, mezi něž bezesporu patří Arendtová, Friedrich – Brzezinski, Talmon aj. Věrohodnost totalitarismu byla ale v té době převážně založena na strukturální podobnosti komunismu a nacionálního socialismu, což bylo později podrobena ostré kritice. Tímto tématem se však budu podrobněji zabývat až v následující kritické podkapitole. Svůj další vrchol zažila koncepce totalitarismu v 80. letech dvacátého století a hlavně po zániku komunistických režimů, primárně tedy Sovětského svazu (Budil 2005: 27; Dobeš 2007: 10-11).

Totalitarismus plnil jak v minulosti, tak i dnes dvě elementární funkce, slouží k pochopení jádra ideových hnutí a politických systémů a zaujímá i podstatnou roli ve společenském a politickém životě. Koncept totalitarismu se soustřeďuje na určité formy vlády, které se objevily ve fašistické Itálii, nacistickém Německu a stalinistickém Sovětském svazu (Dobeš 2007: 11). „Od klasické diktatury se odlišuje kombinací teroru, donucování, mobilizace, indoktrinace, manipulace, masové komunikace a úsilím o úplnou změnu společenského uspořádání a o výchovu a vytvoření nového, dokonalejšího člověka“ (Klaus Müller cit. dle Dobeš 2007: 11).

### **3.2 Kritika konceptu totalitarismu**

Společně s formulací hlavních znaků a funkcí totalitarismu se objevovaly i pochybnosti ohledně udržitelnosti této teorie a začaly vycházet odborné práce, které podrobovaly koncept totalitarismu kritickému hodnocení. Důvodem byly události, jako povstání v Maďarsku, začátky reformní politiky v Polsku či postupné uvolňování mezinárodního napětí. Kritici teorie totalitarismu se



soustřeďovali primárně na 3 roviny, ve kterých podrobili koncept totalitarismu kritické analýze (Dobeš 2007: 11).

První a tou nejjobecnější rovinou kritiky bylo odmítání ideové podobnosti mezi fašismem, nacismem a komunismem. Ne všichni autoři byli totiž ochotni připustit jejich totožnost nebo alespoň bližší příbuznost těchto režimů a poukazovali na jejich různá ideová východiska a cíle. Jednota totalitarismu byla podle některých kritiků dána jeho jasným vymezením jako antiteze liberalismu. Podle uznávaného historika George L. Mosse existují mezi bolševismem a fašismem značné rozdíly, ale koncept totalitarismu tyto diference zakrývá, jelikož pohlíží na svět čistě z liberálního úhlu pohledu.

V 60. letech dvacátého století docházelo ve Spojených státech amerických k odmítání konceptu totalitarismu a to z důvodu zlepšování vztahů se Sovětským svazem a společným rozdělením sfér vlivu na základě morální rovnocennosti (Budil 2005: 28-29; Dobeš 2007: 11). Historik Walter Z. Laqueur napsal v roce 1985 článek do magazínu *Commentary* s názvem „Existuje, nebo existovala vůbec někdy taková věc jako totalitarismus?“<sup>6</sup> (Laqueur 1985). Laqueur se ve svém článku nepokouší zastávat jakékoliv spojitosti mezi německým národním socialismem a sovětským komunismem, ale snaží se prozkoumat příčiny, které napomáhají k dlouhodobému udržení myšlenky totalitarismu.

Taktéž německý politolog Richard Löwenthal v sekci *Letters* pro stejný magazín označil totalitarismus za koncept, který již neodpovídá soudobé politické realitě, jelikož komunistické režimy osmdesátých let, i přes zachování své represivní povahy, vkročily do tzv. „posttotalitní fáze“ a jejich návrat zpět ke klasickému totalitarismu již nebyl možný. Sama historie podle Löwenthala vytvořila z termínu totalitarismu anachronismus (Löwenthal 1986).

---

<sup>6</sup> V originále vyšel článek pod názvem „Is There Now, or Has There Ever Been, Such a Thing as Totalitarianism?“

Druhá rovina kritiky obvinila totalitarismus, že se „příliš zaměřuje na otázku bezprostředního výkonu moci a na represivní charakter zkoumaných režimů“ (Dobeš 2007: 12). Nikdo nezpochybňoval, že určitý represivní charakter ve zkoumaných režimech existuje, ale bylo potřeba se na tuto problematiku nedívat jen z jednoho úhlu pohledu, aby nedocházelo ke zjednodušování složité reality. Kritici tak v tomto případě poukazují na dva závažné nedostatky. Prvním je, že totalitarismus ignoruje sociální příčiny, které vedly k vzestupu radikálních hnutí a druhým, že jejich úspěch zobrazuje jako převzetí moci malou skupinou radikálů (Dobeš 2007: 12). V kontrastu s tímto tvrzením se tak objevují námitky, že komunisté ze začátku hájili skutečné zájmy některých vrstev obyvatelstva. Z toho je usuzováno, že komunismus měl reálný obsah a cíl, zatímco nacismus nikoliv (Mommsen 1996: 471-481). Tato snaha o vyvrácení konceptu totalitarismu byla do určité míry snahou o další zamezení porovnávání režimů komunismu a nacismu a prokázání, že jak jejich ideologické směřování, tak jejich praktická politika byly naprosto odlišné (Dobeš 2007: 13).

Z výše uvedených „nedostatků“ konceptu totalitarismu vyplývá řada otázek, na něž totalitarismus nemůže najít odpovědi. Tyto otázky, respektive v tomto případě body, zformuloval Leszek Nowak, který zaměřuje svoji kritiku na klasickou teorii totalitarismu. Podle něj koncept selhává v následujících bodech: 1) jak mohly totalitní režimy pokračovat dál, i když masový teror ustával (jako příklad dává SSSR od druhé poloviny 50. let dvacátého století); 2) vznik masových opozičních hnutí; 3) jak je možné, že mohlo dojít k reformní politice a za 4) k následnému zhroucení komunistických režimů (Nowak 1998: 81-82). Jak ale doplňuje Dobeš, teorie totalitarismu nebyla vůči této kritice „slepá a uvědomovala si je. Právě vzhledem k nim dokázala zpřesnit pojmový aparát a posunout akcenty, takže fundovaná oponentura by si již neměla vystačit s opakováním několika od konce 50. let známých výtek“ (Dobeš 2007a: 208).

Jak vyplývá z předešlých řádků, koncept totalitarismu se musel v průběhu svých dějin potýkat s řadou kritiků, kteří některé z jeho premis vyvrátili a

donutili jeho zastánce ke změnám a posunu této teorie jiným směrem. Teorie jako taková dnes již nestačí k detailní analýze a hodnocení fašismu, nacismu a komunismu, jelikož mnoho podstatných motivů opomenula či nedocenila a tím poněkud deformovala skutečnost těchto jevů. Je ovšem potřeba říci, že ani její konkurenti, mezi které řadíme teorie fašismu a sociálně-vědní přístup k bádání o komunismu, nedokázaly těmto nástrahám čelit s větší odolností (Dobeš 2007a: 218). Koncept totalitarismu tak může fungovat i v dnešní době, je však potřeba k němu přistupovat podle jeho možností a nespoléhat se zcela na jeho stoprocentní aplikovatelnost ve všech zkoumaných případech.

### **3.3 Teorie a typologie konceptu totalitarismu**

V průběhu 20. století se rozšiřují debaty na téma politických systémů. Co se týče totalitarismu, existují v řadách teoretiků dvě hlavní názorové skupiny, které se od sebe zásadně liší (Balík 2007: 259-260). Do té první se řadí teoretikové, kteří tvrdí, že totalitarismus je rys inherentní lidské povaze již od počátku dějin. Napříč historií dle této názorové linie můžeme najít režimy, které naplňují charakteristické rysy totalitarismu, jako například starověká Sparta, Kalvínova Ženeva či jakobínská Francie. Mezi zástupce první názorové skupiny řadíme autory jako je E. H. Carr, V. Čermák, K. R. Popper či L. Talmon. Totalitarismus je tak dle tohoto názoru zakořeněn hluboko v lidské povaze a pomáhá k uspokojení touhy některých jedinců po moci a ovládnutí ostatních jednotlivců (Balík-Kubát 2004: 24; Balík 2007: 259-260).

Ve skupině druhé najdeme autory, kteří zastávají názor, že totalitarismus je výhradně projevem moderní masové společnosti, která postrádá nějakou vnitřní strukturu. Zastávají názor, že pouze v (post)moderním světě mají vládcové takové technické nástroje, které jim dopomohou k celkovému ovládnutí člověka, od jeho intimního až po jeho společenský život a dosažení jeho plné loajality a oddanosti danému režimu/vládcovi. Nejvýznamnějšími autory tohoto směru jsou H. Arendtová, G. Sartori nebo Z. Brzezinsky a C. J. Friedrich (Balík 2007: 259-260).

V průběhu dějin ale najdeme i takové režimy, které se nevyznačují svými charakteristickými prvky ani jako demokracie a ani jako totalitarismus. Takto nezařaditelné režimy klasifikujeme v současnosti jako režimy autoritativní a spolu s totalitními patří do skupiny nedemokratických režimů. K významným teoretikům zabývajícími se autoritativními a jinými nedemokratickými režimy pak patří R. Aron, J. J. Linz, W. Merkel či E. Shils (Balík 2007: 260-279).

### **3.4 Definice pojmu totalitarismu**

„Totalismus je nadbytek totality a jako takový jednoduše vyjadřuje pojem čehosi, co obepíná a obsahuje všechno“ (Sartori, 1993: 192).

V této podkapitole popíši definice pojmu totalitarismu a jeho charakteristické rysy podle významných teoretiků, kteří se touto problematikou podrobně zabývali. Jelikož v současné době mezi teoretiky převládá zcela jasně skupina modernistů, zaměřím se na pojetí těchto badatelů. Záměrně ovšem vynechám Friedricha a Brzezinského, jejichž náhledu na koncept totalitarismu bude věnována celá další podkapitola, jelikož jejich charakteristické prvky totalitarismu byly vybrány jako komparační kritéria pro tuto práci.

Jako první bych zmínil Roberta A. Dahla, který v polovině 50. let dvacátého století přispěl ke zpřesnění interpretace o formách státu. Díky jeho práci tak dnes vnímáme jak demokracii, tak totalitarismus jako ideální, dalo by se říci utopistické konstrukce. Dahl totiž definoval demokracii jako určitý ideál, kterému se západní liberální režimy, které definoval pojmem polyarchie, snaží přiblížit. Totalitarismus je tak chápán jako určitý protipól k ideálu demokracie, k čemuž přispěl i Giovanni Sartori, který určil totalitarismus jako formu vlády, která je přesným opakem demokracie, tedy nedosažitelným ideálem, kterému se totalitní režimy snaží přiblížit. V praxi to tedy znamená, že neexistuje režim, který by byl zcela demokratický nebo zcela totalitní, všechny se těmito ideály snaží pouze přiblížit (Balík-Kubát 2004: 23; Balík 2007: 262). Giovanni Sartori však kromě definování termínu totalitarismu dále ještě určil tři podstatné znaky totalitarismu. Prvním je penetrace moci státu a jeho totální rozšíření, druhým

znakem je, že politika se stává ideologizovanou a v podstatě se z ní stává politické náboženství a třetím je dovršení politické moci, která se rozšiřuje do všech oblastí včetně mimopolitického života člověka (Sartori 1993: 204).

Dalším významným autorem byla politická teoretička německého původu Hannah Arendtová. Pro Arendtovou je klíčovým prvkem totalitního režimu ideologie a její snaha zcela proniknout a ovládnout život jednotlivce. Takto je ideologie schopna vytvářet tzv. „nový typ“ člověka, který díky náležité výchově a ideologickému směřování bude s vládoucí ideologií nejen sympatizovat, ale nikdy o ní nebude pochybovat a oproti jiným ideologiím ji bude dokonce bránit. Aby toto bylo možné, Arendtová vytvořila dvě podmínky, kterými je nezbytné se řídit. Za prvé je nutné, aby společnost ovládala jedna politická strana, která tvoří již zmiňovanou ideologii a teror. V čele strany by měl být nějaký vůdce, který bude masami adorován. Za druhé, role jednotlivce ve společnosti se stírá. Společnost má masový charakter a její jednání je zcela organizované (Arendt 1996: 429-645). Sartori narozdíl od Arendtové neklade ve své charakteristice totalitarismu podstatný důraz na uplatňování teroru, jelikož komunistické režimy střední a východní Evropy se bez něj také obešly. Sartori tak označuje teror spíše za patologický jev, zatímco Arendtová jej vidí jako nezbytnou složku totalitního režimu (Balík-Kubát 2004: 38; Balík 2007: 262).

Rád bych zde zmínil ještě jednoho teoretika a to Juana José Linze, amerického politologa španělského původu, který byl velice uznávaný na poli výzkumu nedemokratických režimů. Linz na základě šesti charakteristik od Friedricha a Brzezinského, jejichž teorii totalitarismu představím v další podkapitole, stanovil na počátku 70. let dvacátého století tři podmínky, které režimy musí splňovat, aby byly označeny za totalitní. Jako první stanovil podmínku, že musí existovat monistické centrum moci. Není však nutné, aby centrum bylo jednolitě. Jakýkoli pluralismus institucí a skupin však musí nutně vycházet z tohoto centra moci. Druhou podmínkou je, že ideologie řídí celou

společnost. Snaží se ovládnout každou oblast života jedince a má vševysvětlující ambice. Třetí podmínkou je, že probíhá aktivní politická mobilizace. Občané mají povinnost se aktivně účastnit veřejného života, musí být nadchnuti pro vládnoucí stranu/ideologii a ne být pouze pasivními pozorovateli. Linz, podobně jako Sartori, nechápe uplatňování teroru jako nezbytný prvek totalitních režimů (Balík-Kubát 2004: 38-39; Balík 2007: 263; Linz 2000: 70).

### **3.4.1 Definice totalitarismu dle C. J. Friedricha a Z. Brzezinského**

V následující podkapitole blíže představím charakteristické znaky totalitarismu podle Friedricha a Brzezinského, které poslouží v empirické části této práce zároveň jako komparační kritéria pro filmové dystopie. Na základě jejich dělení budu filmy analyzovat a následně komparovat, je proto třeba si je blíže představit.

Carl Joachim Friedrich se v polovině 50. let snažil teoreticky vymezit pojem totalitarismu. Jednalo se o jeden z prvních opravdu výrazných pokusů o takovéto vymezení do té doby velmi nejasného a neurčitého pojmu. Při definování pojmu vycházel z analýzy nacistického a komunistického režimu. Friedrich ve své studii *The Unique Character of Totalitarian Society* vymezil 5 zásadních rysů totalitního systému.

1. Přítomnost oficiální ideologie, která je všeobecně přijímána a akceptována všemi členy společnosti bez výjimky. Ideologie je využívána vládnoucí vrstvou k legitimizaci své moci (Friedrich-Brzezinski 1965: 22).

2. Existuje jediná masová politická strana, která ovládá všechny politický a společenský život a v jejím čele stojí zpravidla jediný vůdce. Sama strana je nadřizena byrokracii nebo s ní minimálně velmi úzce spolupracuje. Pouze menší část populace (kolem 10%) tvoří pevné jádro strany a je jí vášnivě a bez otázek oddána (Friedrich-Brzezinski 1965: 22). „Státní orgány jsou pouhou zástěrkou, kvazidemokratickými kulisami totalitního divadla. Skutečnou moc nedrží v rukou prezident, vláda, jednotliví ministři či parlament. Nejmocnějším

orgánem je šéf strany, v komunistických režimech první či generální tajemník jejího ústředního výboru. Ústřední výbor pak má fakticky kompetence vlády, o čemž svědčí jeho struktura, která se více či méně kryje se strukturou jednotlivých vládních resortů. Každý nominální ministr pak je podřízen příslušnému stranickému odboru ústředního výboru, pakliže ovšem není přímo jeho tajemníkem či vedoucím“ (Balík-Kubát 2004: 36). Z výše uvedeného textu jasně vyplývá, že ministerstva plní pouze roli zprostředkovatele opravdové moci, tedy nejvyššího stranického orgánu. Samozřejmě ani justice není nezávislá a je podřízena stranickému zájmu. Jak píše Balík s Kubátem „Lépe je mýlit se stranou než mít pravdu proti ní“ (Balík-Kubát 2004: 36).

3. Politická strana či jí ovládaná byrokracie mají absolutní monopol na kontrolu všech prostředků ozbrojené moci včetně armády. Je vyžadováno umělé aktivní oddání se ideologii strany, ne pouze pasivní loajalita. Toto se týká především nižší úrovně armádních kruhů, nejvyšší armádní kruhy jsou přímo propojené se stranickou hierarchií (Balík-Kubát 2004: 36; Friedrich-Brzezinski 1965: 22).

4. Veškerý společenský život je kontrolován a ovládán skrze prostředky masové komunikace, konkrétně tedy televize, tisk, rozhlas či knihy (Friedrich-Brzezinski 1965: 22). Osobně bych tento bod aktuálně doplnil navíc o internetová média, která v té době ještě neexistovala, ale rozhodně by sem měla patřit, jelikož se jedná v současnosti o téměř neomezený zdroj informací a jejich nutnost kontroly by v totalitních režimech měla být nezpochybnitelná.

5. Kromě kontroly informací, které se k jedinci dostávají skrze média, je zapotřebí dále naprostá kontrola každého jednotlivce, proto je zřízena tajná policie, která má na starost úplnou fyzickou i psychologickou kontrolu. Tajná policie k tomu využívá teroristické postupy a je zároveň jednou z nejmocnějších složek systému (Friedrich-Brzezinski 1965: 22).

6. Poslední bod již přidali oba politologové společně. Poprvé se objevil v jejich publikaci jménem *Totalitarian Dictatorship and Autocracy*, kde výše zmíněné charakteristiky navýšili ještě o centrální řízení hospodářství a kontrolu veškeré ekonomiky. Tento bod se nakonec ukázal jako nejkritičtější, jelikož v případě nacistické ekonomiky k naprosté kontrole nikdy nedošlo a nedá se tak považovat jako zcela nezbytný a nezpochybnitelný pro totalitní režimy (Friedrich-Brzezinski 1965: 22; Balík-Kubát 2004: 35-37)<sup>7</sup>.

V závěru této bakalářské práce se následně pokusím o kritické zhodnocení definice od Friedricha a Brzezinského, ze které vycházím. Porovnáám ji se svým empirickým zkoumáním a budu se snažit buď o její potvrzení, nebo o její vyvrácení.

---

<sup>7</sup> V této kapitole nevycházím z knihy *The Unique Character of Totalitarian Society* od C. J. Friedricha z důvodu nemožnosti jejího sehnání.



## 4 Dystopie ve filmu

V poslední kapitole teoretické části své bakalářské práce se budu věnovat vyobrazení dystopických vizí ve filmech. Nejdříve bych se velmi stručně zaměřil na zobrazení utopií ve filmu, aby byl jasný a zřetelný rozdíl mezi filmovými utopiemi a dystopiemi, podobně, jak jsem to udělal již v první kapitole. Následně bych se již zaměřil na samotné dystopie. Zprvu bych chtěl popsat prvky, které jsou charakteristické pro většinu dystopických snímků. Dále bych popsal, jak se dystopie ve filmech vyvíjí a co je hlavním důvodem jejich obliby u filmových diváků. Po té bych se blíže zaměřil na konkrétní sub-žánr filmových dystopií, který vznikl počátkem sedmdesátých let dvacátého století a zůstává poměrně populární až do dnes. V poslední části bych se poté soustředil na roli politiky v dystopických filmech a letmo nastínil problematiku Hollywoodu, která má na natáčení těchto snímků podstatný vliv.

### 4.1 Utopie ve filmu

Utopické filmy se vyznačovaly zhmotněním představ o ideální, dokonalé společnosti, která překoná všechny nástrahy a pokusy svého zničení a skončí obligátním „happyendem“. Utopické snímky zobrazují stabilní, soudržnou společnost, jejíž členové podstupují oběti pro své bližní i pro celé město. Zajetí řád a stabilitu ale narušují vnější vlivy, které chtějí jejich utopickou vizi narušit, a proto je proti ní třeba bojovat. Jako příklad slouží westerny z let 1937 až 1947 od Cecila B. DeMillea, které oslavovaly americké vlastenecké hraničáře, kteří se snažili vybudovat v Americe svůj „kousek“ ráje či nostalgické portréty amerického venkova od Johna Forda v jeho díle *Steamboat Round the Bend* z roku 1935 a Henryho Kinga v *State Fair* (1933). Hlavní postavy těchto snímků si vymezují svůj utopický svět a bojují s každým, kdo by jim ho chtěl zničit. Ideálním utopickým světem je pro ně malé město, které vyznává křesťanské hodnoty (Bergan 2011: 88-89).

Představu utopického světa bez negativních stránek skutečného světa, jako je chudoba, předsudky či zločinnost nabízely svým divákům i muzikály. V Británii se proti realitě skutečného světa postavily filmy Michaela Powella a Emerika

Pressburgera *Život a smrt plukovníka Blimpa* (1943), *Canterburská povídka* (1944), *Cesta k cíli* (1945) a *Otázka života a smrti*, které se vyznačovaly až mystickou láskou k národu (Bergan 2011: 90).

Znaky utopismu je možné nalézt i v množství snímků, které vznikly v diktátorských režimech nacistického Německa či Sovětského svazu. Ideálním příkladem je snímek *Aelita* od Jakova Protazanova, v němž dva sovětští vojáci přistanou na Marsu a započnou tam revoluci podle sovětského modelu. Optimismus tohoto díla čerpá z nadějí Nové hospodářské politiky SSSR (Bergan 2011: 91).

Dovolují si tvrdit, že dnes již utopické snímky v pravém slova smyslu ve filmové distribuci nenajdeme. Je to z toho důvodu, že jejich náměty nejsou pro dnešní publikum příliš zajímavé a poutavé. Vnímání obecnstva se v průběhu mnoha dekad změnilo a dnes by je takové snímky nedokázaly příliš upoutat. Nicméně utopické prvky z filmů úplně nezmizely a mohli bychom je najít i v dnešních dílech. Vypovídají o tom například happyendové konce nejen romantických filmů a dnes velmi populární komiksové filmy, ve kterých hrdina vždy zachrání celý svět a odvrátí tak hrozbu, která by mohla naši „současnou utopii“ zničit.

#### **4.2 Filmové dystopie a jejich charakteristika**

Dystopie, filmový opak utopie, bývá zpravidla zasazena do neurčité, časově vzdálené budoucnosti, jejíž represivní systém se vyobrazuje svou tíživou atmosférou a znepokojivými obrazy. Filmy tohoto žánru zpravidla obsahují skryté i otevřené nářky na aktuální společnost a vypráví výstražný příběh o možných následcích našich dnešních chyb. V průběhu minulého století dystopické filmy odrážely obavy společnosti z monopolního kapitalismu, totalitního socialismu, environmentálních katastrof, technologií mimo lidskou kontrolu a v současnosti také z teokracie. Obsese z levicového vládnutí je tak v dystopických filmech stále reflektována, nicméně samy dystopie nikdy nejsou

tak jednoduché, jak se může na první pohled zdát (Berg 2008: 39; Bergan 2011: 118).

Dystopické filmy tvoří autoři nejčastěji ve stylu futuristického pesimismu. Dystopie, fiktivní společnost, která se ztratila po cestě k utopii, se odlišuje od tradiční science fiction svým důrazem více na politické a sociální systémy než na samotnou vědu či technologie a umožňuje tak filmařům široce spekulovat nad politickou budoucností. Žánr dystopie je však z tohoto důvodu velmi složitý k uchopení a vize mnoha autorů tak nejsou vždy přijaty, jak by si oni sami přáli (Berg 2008: 39).

Ačkoliv George Orwell není ten, kdo dystopii vynalezl, a svou inspiraci čerpal již z dřívějších dystopických děl *My* od Yevgeny Zamyatina a *Konec civilizace* od Aldouse Huxleyho, jeho dystopické dílo *1984* se stalo v tomto žánru kultem. Orwel v něm definoval archetypální dystopickou společnost v reakci na stalinistický komunismus, všemocný a všudypřítomný stát s jednostrannou kontrolou svých občanů. Následovníků jeho díla *1984* je mnoho, mezi ta nejznámější filmová díla patří *THX 1138*, *Fahrenheit 451*, *Alphaville*, *Sleeper*, *Brazil*, *The Island*, *Equilibrium*, *Logan's Run*, *Renaissance*, *The Running Man* a ještě mnoho dalších čerpá z Orwellovy vize totalitního policejního státu (Berg 2008: 39).

Tradiční dystopie se zabývá hrozbou všemocného státu, kdy typická zápleтка filmu zobrazuje hlavního hrdinu odmítajícího diktátorskou kontrolu vlády a zjištění děsivé pravdy. Podobnou synopsi bychom našli u spousty dystopických filmů, typickým příkladem z poslední doby je film *The Island* (*Ostrov*) od Michaela Baye z roku 2005, kdy hlavní protagonisté filmu, Ewan McGregor a Scarlett Johansson, uprchnou z post-apokalyptické diktatury, která má podobu totalitního „vykrmovacího“ tábora a následně zjistí, že jejich svět byl zcela uměle vytvořen člověkem (Berg 2008: 39; IMDB 2015c).

### 4.3 Vývoj dystopií ve filmu

Od chvíle, kdy se svět střetl s příchodem komunistické diktatury, socialismus přestal být zobrazován jako utopistická fantazie a stala se z něj dystopická noční můra. Dystopie nahradily utopie právě ve chvíli, kdy si lidé uvědomili, jaký skutečně vypadající socialismus může být. Na toto téma reagovali Zamyatin s Orwellem, když bylo právě aktuální, a Západní svět se bál hrozby komunismu. A aby vize dystopií byly stále relevantní, filmaři se v posledních pár dekáдах snaží téměř vždy reagovat na současné dění ve světě a podle toho modernizovat poselství ve svých dystopiích. Jedním z příkladů je například film THX 1138 od George Lucase z roku 1971, jenž se snaží vnést do své dystopie kritiku konzumerismu. Stejně pokusy o relevanci se nachází i v dalších dystopických dílech, jako například ve snímku Loganův útěk z roku 1976, kdy byly moderní environmentalistické dystopie a snímek se tak zabývá problematikou přelidnění Země. Ze současných snímků, které se snažily o zmodernizování svých příběhů, patří například *V jako Vendeta* či *Potomci lidí*. V obou těchto dystopických filmech je válka v Iráku zmiňována jako katalyzátor pro mnoho budoucích katastrof, jako konec ženské plodnosti, vytvoření náboženské diktatury ve Velké Británii, potlačení klasického umění, totální zhroucení sociálního systému a koncentračních táborů pro přistěhovalce (Berg 2008: 39-41). Dystopie jsou v současnosti tak oblíbené tedy hlavně proto, že krom totalitního útlaku v nich rezonují i současná populární témata a pro obecnost se tak stávají více atraktivní a mohou se do nich lépe vcítit. Strach z nějakého blíže specifikovaného útlaku, který dystopie zobrazují již od počátku tak doplňuje vždy nějaký „nový“ strach/problém, kterému svět právě čelí a dystopické snímky tak díky své aktuálnosti získávají v současnosti stále více popularity.

### 4.4 Environmentální dystopie

Jak již bylo řečeno výše, vývoj dystopického žánru může vypovědět hodně o současném zájmu filmařů i diváků, nicméně nejvíce ukazuje jejich strach z všemocného státního aparátu. I dystopický sub-žánr, který se vyvinul v 70.

letech dvacátého století a jehož hlavním tématem byl environmentální kolaps, se nakonec téměř vždy zabýval více samotným státním útlakem než životním prostředím, které se přeneslo do pozadí filmů. Pro environmentální dystopie byly typické divoké predikce budoucnosti, ve kterých figurovaly zhoubné environmentální zkázy. Tyto nové vize dystopií vznikly z tragédií v oblasti životního prostředí, následkem čehož vina pádu lidstva již neležela pouze na moci vyhledávajících byrokratech, ale na celém lidstvu. Kniha, která nastartovala tento „boom“ a zapříčinila větší zájem o téma environmentalismu, se jmenovala *The Population Bomb* od Paula Ehrlicha. Slavný dystopický film, který navazuje, respektive inspiruje se tímto nově vzniklým environmentalistickým tématem, byla *Planeta opic*, jejíž šokující konec filmu odkazuje právě na Ehrlicha. Toto téma se rozšířilo i do populárních sci-fi<sup>8</sup> seriálů té doby, konkrétně například *Star Treku*. Mezi další filmy, které se v té době vezly na populární vlně environmentalismu, patří *The Last Child*, *Soylent Green* či *Logan's Run (Loganův útěk)* (Berg 2008: 39-40).

#### **4.5 Místo politiky v dystopických filmech**

Chmurné sociální předpovědi v dystopických sci-fi filmech mohou být vnímány jako posílení stávajících trendů vůči politické pasivitě a pocitů sociální bezmoci tváří v tvář ekonomické krizi. Tento politický obsah se většinou prezentuje jako obecný problém, který nepřímo, implicitně kritizuje stávající poměry a stává se tak jistou politickou komunikací (Prince 1992: 193).

Využití fantazie k ohýbání a vyjadřování politické perspektivy směřuje k vytváření nejednoznačných vazeb mezi totalitními budoucími světy vyobrazenými v těchto filmech a charakteru současné společnosti. Zamaskováním současných politických problémů, formát fantasy ve filmech otvírá prostor pro diváky, aby si samy o těchto problémech utvořili názor. Fantasy filmy se obecně snaží prezentovat svá politická témata upřímně, i když uchopení těchto témat není vždy koherentní. Naopak dystopické snímky

---

<sup>8</sup> zkratka termínu science fiction

zdůrazňují důležitost pevného a koherentního postoje v práci s politickým materiálem (Prince 1992: 193).

Důležitou otázkou zůstává, zda diváci nevnímají dystopické filmy pouze jako nekomplikované akční filmy, vymyšlené fantazie ze vzdálené budoucnosti a skutečně se na ně dívají kvůli jejich kritickému zhodnocení vývoje současné společnosti? Zatímco tento poslední pohled nejde vyloučit, zůstává pravdou, že dystopický formát není právě nejvíce politicky efektivní pro filmaře zajímající se o současné městské či ekonomické problémy. Tento formát nicméně zaručuje větší šanci realizování takového filmu a nalezení svého publika a zde právě leží velká část problému v natáčení politicky angažovaných filmů v tomto průmyslu, který je orientován hlavně na vytváření zábavy. Dystopické filmy, jak již bylo naznačeno, mají nejspíše nejvíce difúzní politický dopad, protože jejich sociální a politická analýza se skrývá za kamufláží futuristického světa a vizuální podívané speciálních efektů (Prince 1992: 194).

Hollywoodská produkce je poháněna ekonomickou potřebou a filmy tak musí být správně načasovány a zabývat se aktuální tematikou. Tyto vlastnosti mohou pomoci vyprodukovat větší zájem diváků a ten dále přetvořit v kasovní úspěch snímku. Hollywoodské filmy jsou ale nicméně vázány desetiletími průmyslové praxe neodchýlit se zásadním způsobem od podmínek a rámce politických zvyklostí a tradic v americké společnosti. Politické konflikty tak mají tendenci být zobrazeny pomocí střetu pestrých postav a osobností. Existuje tak mnoho příkladů, kdy došlo ke slepení generických příběhů s obecnými politickými pohledy, kdy konflikt je řešen mezi charismatickým hlavním hrdinou a dehumanizovaným záporným hrdinou, jelikož došlo k neschopnosti filmového příběhu identifikovat klíčové hráče, strany a problémy politických konfliktů skutečného světa a zobrazit je na plátně (Prince 1992: 195). Najdou se však i takoví autoři, kteří jsou výjimkou a jejich snímky uspějí ve vytvoření filmových obrazů, které objasní politické konflikty a problémy současnosti a mají svým filmovým zpracováním co říci. Kdyby se filmoví autoři nepokoušeli ve svých dílech o nějaký politický či sociální přesah, filmy bez nějaké určité sociální vize

a závazku k síle myšlenek, by byly jen a pouze o vydělávání peněz (Prince 1992: 195, 198).

Film může hrát významnou kulturní roli při rozpoznávání a řešení významných sociálních, politických a ekonomických problémů a otázek, kterým stát dnes čelí. Film, jako masové médium, představuje jedno z nejvíce vlivných médií, které se svou emocionální intenzitou a schopností vytvořit nezapomenutelné obrazy, může stát klíčovým hráčem v kulturních debatách zabývajících se krizemi minulými i těch, které teprve nastanou (Prince 1992: 197; Williams 1988: 383).

## 5 Filmové dystopie

V kapitole filmové dystopie se již budu zabývat samotnou analýzou vybraných dystopických filmů. Na začátku práce jsem si zvolil šest komparačních kritérií, podle kterých každý film zanalyzuji a na základě tohoto zkoumání podrobím výsledky analýzy finální komparaci. Ke zkoumání mi dopomohou již zmíněná komparační kritéria, kterými jsou: oficiální ideologie; jediná vládnoucí masová strana; monopol na kontrolu prostředků ozbrojené moci; kontrola prostředků masové komunikace; systém fyzické a psychologické kontroly společnosti prostřednictvím policie využívající teroristických postupů; centrální řízení a kontrola ekonomiky. K analýze jsou vybrány snímky 1984, Equilibrium, 451 stupňů Fahrenheita a V jako Vendeta. Ve všech těchto filmech budu popisovat jednotlivá komparační kritéria a zjišťovat, zda teoretická definice totalitarismu, navržená jako výše uvedená komparační kritéria, funguje i v praxi, v tomto případě ve vybraných dystopiích, nebo se s teorií rozchází.

Filmy jsem vybral po důkladné rešerši dystopických filmových děl. Snímky jsou vybrány pro své rozsáhlé zobrazení totalitních režimů, díky čemuž s nimi mohu v této kapitole dále pracovat a podrobit je hlubší analýze. Další dystopické snímky, na které jsem se zaměřil a přemýšlel o jejich zařazení, byly například THX 1138, Dark City (Smrtihlav), Blade Runner, Children of Men (Potomci lidí), Brazil a mnoho dalších.

Filmové médium je v dnešní době jedním z nejsilnějších a nejvlivnějších prostředků ke sdělování informací, ale i k prosazování určitých postojů, názorů či čisté mediální manipulaci. Filmy a jejich tvůrci dokážou svému obecnstvu předat svůj pohled na věc či dokonce ovlivňovat a utvářet jeho názory. Dystopické filmy se snaží své publikum varovat před absolutní kontrolou státu a jeho útlakem skrze znepokojivé filmové obrazy a zdůraznit tak politickou obezřetnost svého publika.



## 5.1 1984

Snímek *1984* je filmovou adaptací jednoho z nejznámějších dystopických literárních děl, Orwellova stejnojmenného románu *1984*. Snímek byl natočen ve stejném roce, který stojí v názvu knihy, tedy 1984 režisérem Michaellem Radfordem. Natáčení probíhalo dokonce ve stejných měsících, kdy se odehrává děj knihy, tedy od dubna do června roku 1984 (1984 1984: 01:47:41). Filmové zpracování, ze kterého vycházím je již druhou filmovou adaptací, ta první byla natočena roku 1956 režisérem Michaellem Andersonem, který za tento snímek sklídil velkou kritiku za nepřesné filmové zpracování (IMDB 2015a).

### 5.1.1 Oficiální ideologie a jediná masová strana

Když byla psána kniha *1984*, Orwell chtěl jejím prostřednictvím především kritizovat komunistický Sovětský Svaz a samotného Stalina, který si kolem své postavy vytvářel kult osobnosti. Tento podtext se přenesl i do samotného filmu, ačkoliv z něj již není tolik tato kritika zřejmá a zaměřuje se více na svobodu jedince ve společnosti a omezení jeho svobody ze strany státního aparátu.

„Kdo ovládá přítomnost, ovládá minulost. Kdo ovládá minulost, ovládá budoucnost“ (1984 1984: 00:00:13). Tímto heslem začíná filmový snímek a je zároveň hlavní podstatou ideologie, která se ve filmu nachází. Ideologie se nazývá Angsoc (v originále Ingsoc) a jejím cílem je absolutní kontrola jedince skrze kontrolu všech aspektů jeho života a potlačením jeho individuality. „My řídíme život na všech úrovních. Tvoříme lidskou povahu. Lidé jsou nekonečně poddajní“ (1984 1984: 01:32:02-01:32:11). Hlavním heslem, které Angsoc hlásá a snaží se vštípit všem lidem Oceánie, zní: „Válka je mír! Svoboda je otroctví! Nevědomost je síla!“ (1984 1984: 00:27:28-00:27:35).

System vede jediná masová politická strana, která je označovaná jako Strana. V jejím čele stojí Velký bratr, který se nachází na každé obrazovce, či plakátu. Je pravděpodobné, že tato postava je pouhý umělý konstrukt vytvořený pro lidi, za kterým stojí samo vedení strany. Struktura strany je rozdělena na dvě

vrstvy – Vnitřní Stranu a Vnější Stranu. Dá se předpokládat, že členové Vnitřní Strany jsou vedoucími osobami státního aparátu, které mají speciální privilegia, jako například vypnout obrazovku s Velkým bratrem (1984 1984: 01:03:13), což není nikomu jinému dovoleno nebo užívat si exkluzivní potraviny, které nikdo jiný nemá, například víno (1984 1984: 01:03:22). Součástí Vnější Strany jsou přívrženci, kteří vykonávají nejrůznější funkce pro Stranu. Hlavní hrdina Winston například pracuje na Ministerstvu záznamů (v originále Minrec), kde upravuje staré novinové články, aby korespondovaly se současností. Nejvíce zastoupenou skupinu obyvatel ale tvoří tzv. proléti, kteří nejsou členy Strany a žijí odděleně v prolétských zónách. Je to nejchudší vrstva obyvatel, ale zároveň nejsvobodnější, jelikož v prolétských zónách nemají žádné obrazovky (1984 1984: 00:18:57). Podle hlavního hrdiny Winstona jsou proléti jediní, kteří mají tu sílu zničit Stranu: „Jestliže vůbec je nějaká naděje, spočívá v prolétech“ (1984 1984: 00:18:18-00:18:22).

Opozici ke Straně tvoří tzv. Bratrstvo. Jedná se o organizaci, která by měla konspirovat vůči systému, nicméně její existence není v průběhu celého filmu potvrzena a není tak jasná, jestli se jedná o reálnou organizaci nebo pouze výmysl Strany. Existenci Bratrstva i všeho ostatního vyvrací i hlavní protagonistka Julie: „Julie, myslíš, že je Bratrstvo skutečné? Ne. Nic z toho není skutečné“ (1984 1984: 00:55:04-00:55:13). V čele Bratrstva stojí Emanuel Goldstein, postava, která je nenáviděna Stranou a vykreslována jako její zrádce. Taktéž není potvrzena reálnost této postavy, která je pravděpodobně podobně jako Velký bratr uměle vytvořena Stranou, která potřebovala vytvořit ideální předobraz nepřítele systému, na kterém si lidé vybijí svou agresi. Příklad této agrese je zřejmý hned na začátku filmu, kdy Strana vysílá silnou propagandu a Goldstein se v ní jeví jako úhlavní nepřítel státu (1984 1984: 00:02:33-00:04:07).

Mezi další charakteristické prvky patří například oslovení, kdy se všichni oslovují bratře nebo sestro. Všude po městě jsou také vyvěšeny plakáty se znakem strany Angsoc či podobiznou Velkého bratra. Dále také slouží

k adorování Velkého bratra speciální gesto, kdy lidé zkříží ruce nad hlavou a křičí slovo velký (1984 1984: 00:04:13-00:05:44).

### **5.1.2 Monopol na kontrolu prostředků ozbrojené moci a systém fyzické a psychické kontroly**

Monopol na kontrolu všech prostředků ozbrojené moci má v rukou Strana. Kontrola společnosti probíhá skrze téměř absolutní kontrolu soukromí, k čemuž slouží všudypřítomné obrazovky, které signál jak vysílají tak i přijímají, což znamená, že Strana díky nim může kontrolovat každý pohyb člověka a všechno slyšet. Obrazovky jsou i v každém bytě, takže člověk nemá žádné soukromí ani doma (1984 1984: 01:12:46). Tento nástroj kontroly využívají ozbrojené složky Strany, což jsou policejní hlídky a Ideopolicie. Policejní hlídky mají nižší postavení než Ideopolicie a své kontroly provádějí pomocí vrtulníků (1984 1984: 00:29:09). Ideopolicie provádí kontrolu společnosti právě díky všudypřítomným obrazovkám a snaží se vystopovat tzv. ideozločin. Ideozločin člověk spáchá už jen tím, že přemýšlí sám za sebe a nenechá se stoprocentně řídit Stranou. Příkladného ideozločinu se dopouští hlavní postava Winston v ten moment, kdy se rozhodne, že si chce psát deník. „Ideozločin je smrt. Ideozločin nepřináší smrt. Ideozločin je smrt. Spáchal jsem, ještě před přiložením pera k papíru, základní zločin, který v sobě obsahuje všechny ostatní“ (1984 1984: 00:09:04-00:09:22). Po spáchání ideozločinu je následně každý jedinec převychováván, což znamená, že je mučen tak dlouho, dokud nezačne Stranu a Velkého bratra naprosto zbožňovat. „Není jiná věrnost, než věrnost Straně. Není jiná láska, než láska k Velkému bratrovi. Všechna ostatní potěšení zničíme“ (1984 1984: 01:30:48-01:31:03).

Krom těchto ozbrojených složek je společnost také udržována v permanentním strachu z dlouho probíhající války. Protivník se navíc stále mění, podle toho, jak se to více hodí Straně. Jednou Oceánie válčí proti Eurasii jindy zase proti Eastasii, ve filmu se tak tyto informace stále mění. Válka tedy není vedena proto, aby byla vyhrána, ale proto, aby probíhala. Lidé díky tomu žijí v konstantním strachu z války a nenávidí ostatní země, které proti nim stále

bojují, jelikož jejich vinou mají nedostatek potravin a jejich životní podmínky zůstávají na nízké úrovni.

Další aspekt, který je v životech lidí silně kontrolován a omezován, je jejich sexualita. Strana prostřednictvím Antisexuální ligy, která shromažďuje lidi, kteří se zřekli sexuálního života, se snaží vymítit rozkoš a přirozenou instituci rodiny. „Triumf síly nad orgasmem. Dnes večer na Náměstí vítězství na shromáždění Antisexuální ligy se oslavoval 50% pokles občanských sňatků, více než deset tisíc žen Strany složilo slib celibátu a přislíbilo se pro umělé oplodnění“ (1984 1984: 00:27:38-00:27:56). Takto se nesou z televizí oslavné proslovy ohledně úspěchů Antisexuální ligy v boji proti sexualitě a přirozené rodině.

### **5.1.3 Kontrola prostředků masové komunikace a centrální řízení a kontrola ekonomiky**

Všechna masová komunikace je zcela ovládána Stranou a je tak nástrojem její propagandy. Propaganda se k lidem dostává především skrze všudypřítomné obrazovky, které stále dokola hlásají stranická hesla či úspěchy Strany. Dále je propaganda rozšiřována skrze noviny, rozhlas a kina, ve kterých běží například veřejné popravy a lidé se tam na ně mohou jít dívat i zpětně. Prostřednictvím obrazovek se vězni přiznávají ke své spolupráci s Bratrstvem, za což se omlouvají a opakují, že milují Velkého bratra, dále jsou vysílána neustálá vítězství Oceánie na válečných frontách, veřejné popravy válečných zajatců či informace, o kolik stoupla produkce různých potravin, surovin nebo průmyslu.

Propaganda režimu funguje hlavně díky stálým úpravám minulosti. Jako ideální případ slouží falšování záznamu hlavním hrdinou Winstonem. Winston upravuje staré noviny, ve kterých se píše, že v roce 1984 nedojde k žádné redukci přídělů čokolády a zůstane tak 30 gramů na člověka za týden (1984 1984: 00:07:14-00:17:23). Nicméně později je v rámci propagandy hlášáno, že příděl čokolády vzroste na 25 gramů na osobu. „Na oslavu masivního překračování plánu deváté tříletky se oznamuje, že příděl čokolády se zvyšují

na 25 gramů týdně“ (1984 1984: 00:18:00-00:18:07). Takto v systému funguje práce se všemi informacemi a všechny staré zdroje, které by mohly být kompromitující, jsou páleny, popřípadě měněny. „Minulost je zakázána. Proč? Protože pokud oddělíme člověka od jeho minulosti, pak ho můžeme oddělit od rodiny, dětí dalších lidí“ (1984 1984: 01:30:34-01:30:44).

Další nástroj, který Strana používá k upevnění svého postavení a k propagandě je její totalitární jazyk – newspeak. Ten slouží k nahrazování starých slov a frází novými výrazy. Všechny nové pojmy a fráze se následně píšou do slovníku newspeaku, který slouží k jeho aplikování. „Je to krásné, ničit slova“ (1984 1984: 00:15:43-00:15:45) říká jeden ze členů Vnější Strany, který se na vytváření newspeaku podílí. Podle něj bude revoluce kompletní, až bude jazyk zcela vyčištěn (1984 1984: 00:16:00-00:16:23). Zjednodušování jazyka a ničení slov také vede k tomu, že člověk redukuje své myšlenky a je více odevzdaný systému, jelikož jeho individualita je záměrně vymazávána.

Ekonomika státu je ve filmu několikrát zmíněna, hlavně v jeho propagandistických hlášeních, kdy jsou oznamovány ekonomické úspěchy režimu. Z toho jasně vyplývá, že ekonomika je zcela v rukou státu. Nasvědčuje tomu také fakt, že ekonomika funguje na principu tříletých ekonomických plánů (1984 1984: 00:18:00-00:18:04), které jsou typickým prvkem centrálního plánovaného hospodářství.

#### **5.1.4 Identifikace možnosti rezistence**

V tomto snímku můžeme rozpoznat dvě formy rezistence. První formou je tzv. Bratrstvo, tedy údajné opoziční hnutí, jehož vůdcem je bývalý člen Vnitřní strany. Toto Bratrstvo se podle propagandy režimu snaží aktivně napadat systém prostřednictvím teroristických útoků a špionáže. Přívrženci Bratrstva jsou však vždy dopadeni a trestáni. Druhou formu rezistence ve filmu zastupuje hlavní hrdina Winston, který si vede deník a odmítá tak přijmout ideologii Strany. Jeho způsob rezistence je však nakonec odhalen a vede k jeho následné převýchově,

na jejímž konci je jeho odpor ke Straně a Velkému bratru odstraněn a nahrazen bezmeznou láskou.

## **5.2 Equilibrium**

Dystopický snímek *Equilibrium* byl natočen roku 2002 režisérem Kurtem Wimmerem. Scénář k filmu vymyslel originálně sám režisér a nejedná se tedy o adaptaci žádného románu či grafické novely, ačkoliv ve filmu je znát jistá inspirace slavným dystopickým románem *451° Fahrenheita* či o tři roky starším filmem *Matrix*, což je mu často mezi filmovým publikem a kritiky vyčítáno (Smith 2002). *Equilibrium* je originálně ekonomický pojem, který znamená stav, kdy existují vyrovnané podmínky, ve kterých všechny významné faktory zůstávají po určitou dobu konstantní a nenachází se žádné nebo jen minimum tendencí ke změně (Business Dictionary). Můžeme se zde tedy dovtípit, proč si režisér pro svůj snímek vybral právě výše zmíněný název. Samotný pojem se dá totiž velice dobře aplikovat i na totalitní režim, který film zobrazuje, a ve kterém je vše a každý stejný a žádná možnost pro změnu zavedeného stavu věcí není dovolena.

### **5.2.1 Oficiální ideologie a jediná masová strana**

V dystopickém snímku *Equilibrium* není oficiální ideologie explicitně vyřčena, i když bývá hodně připodobňována k nacistickému Německu. Sám režisér snímku Wimmer se také netají tím, že si pro natáčení vybral právě Berlin, kvůli jeho drsné a obsolentní architektuře, která připomínala Hitlerovu fašistickou éru (Kent 2003). Na začátku filmu jsou během projevu o emocích a válce, scény zobrazující nacistické Německo i samotného Hitlera. Podobenství by se dalo najít i v procesu stíhání tzv. citových zločinů. Stejně jako v nacistickém Německu Židé, i zde bylo rozhodnuto, že jedinci, kteří se dopustí těchto citových zločinů proti systému, budou trestáni bez řádného soudního procesu či věznění. Další zjevnou inspirací je symbol režimu, který je vyobrazen jako čtyři písmena T uspořádaná do tvaru čtverce, což při bližším zkoumání nápadně připomíná nacistickou svastiku.

K udržení stávajícího režimu si v tomto fiktivním dystopickém světě lidé berou dávky tzv. prózia, tedy chemické drogy, která je zbaví všech citů a emocí a stanou se z nich svým vzezřením spíše stroje. „Prozium – úžasný balzám. Opiát našich mas. Tmel naší velké společnosti. Balzám a spása, která nás vynesla z patosu, z utrpení, nejhlubších propastí melancholie a nenávisti“ (Equilibrium 2002: 00:33:48-00:34:07). Takto o droze mluví propaganda vytvořená k jejímu užívání. Důvodem k vytvoření drogy a jejímu masovému užití je zabránění 4. světové války, jelikož zbavení člověka všech emocí zcela vymaže i nenávist a hněv, jedny z hlavních emocí, které zaviňují války a každý jedinec tak postrádá smysl samotného válčení. „Libriané, v srdci člověka je nemoc. Její příznak je nenávist. Její příznak je zloba. Její příznak je zuřivost. Její příznak je válka. Ta nemoc je lidská emoce“ (Equilibrium 2002: 00:09:13-00:09:39). Takto probíhají denní veřejné proslovy, které mají utvrzovat obyvatelstvo, že užívání této drogy je zcela nezbytné a jen v jejich zájmu.

Masová strana v tomto režimu neexistuje. V čele režimu se nachází postava tzv. Otce, který ovládá celé město. Otcovi je podřízena rada, která ve filmu není blíže specifikována, nicméně se ví, že je z ní vždy vybírán další Otec, který stane v čele města. Otec je obyvateli města adorován a zobrazován pro ně jako Bůh, což prokazuje i kniha Manifesto, která slouží jako vše vysvětlující pramen. V samotném filmu je pak přímo řečeno, že Otcova vůle je víra (Equilibrium 2002: 00:45:59-00:46:02). Všechny ostatní knihy i jiné umělecké věci, které v člověku mohou vyvolávat jakékoli emoce, jsou zcela zakázány a jejich schraňování se trestá smrtí.

### **5.2.2 Monopol na kontrolu prostředků ozbrojené moci a systém fyzické a psychické kontroly**

Monopol na kontrolu ozbrojené moci má v režimu již zmíněný Otec. Vykonavateli násilí jsou v tomto případě dvě složky – policie a klerikové Grammatonu. Policie slouží k ochraně Otce, zastává funkci armády ve společnosti a společně s kleriky Grammatonu stíhá jedince, kteří se dopustili zločinu proti systému – cítí emoce, což je ale v podstatě jejich jediná práce, jelikož ze

světa vymizely války i vraždy (Equilibrium 2002: 00:17:02-00:17:06). Zajímavější složkou ozbrojené moci je v tomto případě jednotka zvaná klerikové Grammatonu. Jedná se o speciálně vycvičené jedince, kteří eliminují zbytek přeživších, kteří žijí mimo Librii, v tzv. Spodině, což jsou trosky našeho světa po 3. světové válce. Zaměřují se však i na samotné obyvatele Librie, kteří odmítají užívat Proziom a na odboj, který žije v podzemí. Všichni tito jedinci se dopouští mnoha zločinů proti systému, mezi které patří skladování uměleckých předmětů, hudby, chov domácích zvířat a především jejich neochota vzdát se svých citů. Klerikové Grammatonu se od obyčejné policie liší svým výcvikem, který je mnohem efektivnější a ve skutečnosti slouží spíše jako komando. Ve filmu jsou dále odlišeni barvou aut, zatímco policie má černá auta, klerikové bílá. Tento kontrast je typický pro celý film, který je natáčen v podobně dvoubarevném spektru barev a slouží k dokreslení požadované atmosféry filmu. V režimu efektivně funguje také donašečství. Jakýkoli projev emocí je tak při spatření ihned nahlášen a jedinci následně eliminováni.

### **5.2.3 Kontrola prostředků masové komunikace a centrální řízení a kontrola ekonomiky**

Kontrola prostředků masové komunikace nebyla ve filmu příliš detailně vykreslena, což bylo ale nejspíše z důvodu absence většiny masových médií. Snímek se totiž odehrává po třetí světové válce, kdy bylo vše zničeno a následkem nově vytvořeného režimu, jehož hlavní prioritou je nevytvářet žádné emoce, nebylo v jeho zájmu prostředky masové komunikace znovu začít používat. Z důvodu naprosté absence lidských emocí a zákazu všech věcí, které mohou mít na člověka emocionální dopad, by nakonec i masová média byla zakázána. Jediné, co je v režimu používáno, jsou velké obrazovky, jak na veřejnosti, tak v domácnostech (soudím dle bytu hlavního hrdiny), do kterých je vysílána systémová propaganda, ve které hlásá sám Otec o nebezpečí emocí a zázračném „léku“ Proziu, který lidi z emocí vyléčí a také o násilné historii světa, čímž chce dokázat, o jak moc je jeho svět lepší a bezpečnější.



Co se týče centrálního řízení a kontroly ekonomiky, téma se ve filmu vůbec neobjevilo a ani z jeho průběhu není možné jakkoli vyčíst fungování hospodářství zobrazeného systému.

#### **5.2.4 Identifikace možnosti rezistence**

Rezistenci vůči režimu v tomto snímku představuje tzv. Odboj, který se skrývá v podzemí města. Členové Odboje odmítají brát drogu Prozium na utlumení emocí. Jejich znakem rezistence vůči represivnímu režimu se tak stává schopnost projevit emoce. V podzemí, skryti před kleriky Grammatonu, Odboj plánuje svržení vlády Otce a jeho totalitního režimu. Napomáhá jim v tom hlavní hrdina John Preston, který se také vzepřel režimu a přestal brát Prozium. Společnými silami za použití násilí a teroristických útoků na továrny s Proziem nakonec dojde k zavraždění Otce a převzetí kontroly Odboje nad městem.

### **5.3 451 stupňů Fahrenheita**

451 stupňů Fahrenheita je známý antiutopistický snímek z druhé poloviny 60. let dvacátého století, který natočil velice slavný francouzský režisér Francois Truffaut podle stejnojmenné knižní předlohy od Raye Bradburyho. Jedná se o jeho první a zároveň poslední anglicky mluvený snímek a také o jeho první barevný film. Samotný název filmu poté odkazuje na teplotu, kdy se údajně vznítí papír a začíná hořet, což se autorovi knihy natolik zalíbilo, že tak pojmenoval celý svůj román a tento název následně převzal i samotný film (IMDB 2015b).

#### **5.3.1 Oficiální ideologie a jediná masová strana**

Podobně jako v ostatních snímcích, ani zde není ideologie exaktně pojmenována, nicméně z průběhu filmu se dozvídáme, čím je tato ideologie charakteristická. Ideologie vyobrazeného režimu zakazuje v první řadě čtení či pouhé přechovávání jakýchkoli knih nebo spisů. Knihy jsou na místě páleny požárníky a osoby, které se zločinu dopustily, jsou následně uvězněny policií. Hlavní postava požárníka Montaga je na začátku filmu dotázána, proč se vůbec knihy pálí. Odpoví, že jsou to jen odpadky a jsou zcela zbytečné. Také proto, že

činí lidi nešťastnými a asociálními (Fahrenheit 451 1966: 00:11:57-00:12:20). Tato odpověď je ovšem jen práce rozsáhlé propagandy systému. Lidé už totiž ve skutečnosti netuší, proč se knihy vůbec musí pálit. Pravým důvodem jejich ničení je, aby byla potlačena lidská individualita a lidé následovali pouze propagandu, která je jim podsouvána skrze média, v tomto případě prostřednictvím tzv. telestěn a nemohli se tak vzdělávat a rozvíjet skrze čtení. Tuto skutečnost potvrzuje také fakt, že ani noviny neobsahují žádný text, ale jen pouhé obrázky bez jediného slova. Lidé jsou tak pod naprostou kontrolou režimu, což dokazuje například i rozhovor mezi kapitánem požárníků a hlavním protagonistou Montagem: „Co dělá Montag, když má volný den? Není toho mnoho, pane. Například sekám trávník. A co kdyby to zákon zakazoval? Tak bych se jen díval, jak roste, pane“ (Fahrenheit 451 1966: 00:07:17-00:07:25).

Vůdce ani žádná masová strana ve filmu nejsou zmíněny, takže s jistotou se nedá říci, kdo stojí v čele tohoto režimu. Nicméně z filmu se dají vyzorovat jiné typické znaky, které se v totalitních režimech běžně nacházejí. Podle nařízení režimu například musí být všichni muži ostříhání nakrátko a nesmí si nechat narůst vlasy. Policejní složky, v tomto případě tzv. čtyři čističe, tak osoby, které mají delší vlasy, než je povoleno samy oholí a to je následně vysíláno v televizích, jako systémová propaganda (Fahrenheit 451 1966: 00:35:00-00:35:27). Přestupkem je i chodit nesprávně oblečen a odlišovat se tak od ostatních. Příkladem může být scéna, kdy kapitán požárníků kárá studenta, že nemá dopnutý límec košile, jako ostatní a dopouští se tak přestupku (Fahrenheit 451 1966: 01:19:12-01:19:30).

Ve filmu můžeme také rozpoznat dva různé pozdravy, které jsou používány požárníky. Jedním z nich je mávnutí levou rukou k pravému prsu (Fahrenheit 451 1966: 00:22:19-00:22:21) a další je specifické podání rukou (Fahrenheit 451 1966: 00:47:51-00:47:52). Není však zřejmé, zda jde o všeobecně používaná gesta k pozdravu nebo pouze o ty, které používají požárníci mezi sebou.

### **5.3.2 Monopol na kontrolu prostředků ozbrojené moci a systém fyzické a psychické kontroly**

V dystopickém snímku 451 stupňů Fahrenheita byli zobrazeny tři složky, které sloužily k posilování moci systému. Byli jimi požárníci, policie a čtyři čističů. Monopol na kontrolu prostředků ozbrojené moci měl s největší pravděpodobností stát, nicméně v průběhu celého filmu jsme se tuto informaci nedozvěděli.

Požárníci, jejichž povinností bylo v minulosti hasit ohně, jsou v tomto režimu jednotkou, která má povinnost odhalovat místa, kde jsou knihy přechovávány a ty následně všechny do jedné spálit. Dosahují toho především díky donašečství ostatních lidí na své sousedy a to prostřednictvím informační schránky, do které se vhodí fotka osoby, která ukrývá knihy. Donašečství je také masivně propagováno v televizi, ve které je vysílána kampaň „Ohlas ty, kteří tě ohrožují“ (Fahrenheit 451 1966: 01:08:43-01:08:46). Kromě donašečství požárníci pořádají také namátkové kontroly. Oficiální heslo, kterým se požárníci v pálení knih řídí, zní: Spálíme je na popel a potom spálíme ten popel (Fahrenheit 451 1966: 00:11:45-00:11:47). Ve filmu je také znázorněno, jak probíhá výcvik ještě mladých požárníků, kteří se učí, jak a kde hledat ukryté knihy či jak zacházet s plamenometem, který slouží k pálení knih. Systémová mentalita je tak předávána již mladým lidem, což je velice efektivní způsob, jak upevňovat režim. Policie je ve snímku ukázána jen při zatýkání lidí, u kterých požárníci našli knihy. Žádná jiná pravomoc jim podle filmu není přidělena. Poslední složkou jsou již zmíněné čtyři čističů, které jsem blíže představil v předešlé kapitole.

### **5.3.3 Kontrola prostředků masové komunikace a centrální řízení a kontrola ekonomiky**

Hlavním prostředkem masové komunikace je ve snímku *451 stupňů Fahrenheita* televize, neboli také tzv. telestěna (velmi podobná dnešní širokoúhlé televizi) a ta je dokonale ovládána propagandou. Téměř všechny programy uvádí ženy, které si říkají Sestřenky a jsou tedy hlavními tvářemi propagandy.

Ústředním pořadem je telenovele podobný seriál *Rodina*, v němž se řeší naprosto banální problémy lidí na předměstí. Tento pořad je dokonce natolik interaktivní, že se do něho mohou zapojit i lidé ve svých domovech, což vytváří ještě dokonalejší propagandu a zapojení se do systému. Nejvíce tímto pořadem však žijí manželky, které jsou zavřené celý den doma, zatímco manželé jsou v práci. Na nich je vůbec nejvíce vidět síla propagandy, která si je kompletně podrobila. Ideálním příkladem je rozhovor mezi hlavním protagonistou Montagem a manželkami, které mají sraz s jeho ženou u nich doma. „Bude v pořádku. Ve válkách to je tak, že zabiti jsou jen mužové jiných žen. Nikdy jsem neznala nikoho, koho manžel zemřel, jak říkáš“ (Fahrenheit 451 1966: 01:09:20-01:09:32). „Nejste nic než zombie, vy všechny. Už nežijete. Jenom zabíjíte čas“ (Fahrenheit 451 1966: 01:09:46-01:09:54). Dále jsou v televizi vysílané zprávy, které mimo jiné oznamují, kolik knih bylo režimem zničeno, čímž se snaží ukázat sílu systému. „Naše kampaň proti nepřátelům veřejného míru získává na síle. Dnešní čísla z operací jen v městském sektoru ukazují na eliminaci celkového množství tisíc čtyř set kilogramů běžných edic, čtyř set deseti kilogramů prvních vydání a deseti kilogramů rukopisů. Vše bylo zničeno“ (Fahrenheit 451 1966: 00:15:34-00:15:54).

Další ukázkou zcela zřejmé propagandy je závěrečné dopadení a zabití hlavního hrdiny Montaga v přímém přenosu, zatímco ve skutečnosti ale unikl a sám své „dopadení“ již sleduje v televizi. „Nemohou nechat čekat diváky o mnoho déle. Představení musí pokračovat. Někoho najdou. Kdokoli jim poslouží k jejich uspokojení“ (Fahrenheit 451 1966: 01:43:07-01:43:17).

Hospodářství státu ve filmu není nijak zmíněno, proto se nedá říci, zda kontrola ekonomiky prostřednictvím státu probíhá či nikoli.

#### **5.3.4 Identifikace možnosti rezistence**

Za rezistenci v tomto snímku můžeme považovat skladování a čtení knih, což režim státu zakazuje. V průběhu filmu máme možnost vidět mnoho příkladů, kdy jednotlivci ve svých domech ukrývají knihy a tvoří si malé domácí

knihovny. Žádný ucelený odboj bojující proti režimu zakazujícímu skladování a čtení knih však neexistuje. Až na konci snímku se dozvíme, že na venkově za Londýnem existují skupiny lidí, kteří si říkají Lidé knih. Jejich boj proti režimu je velmi specifický. Každý člověk z této skupiny se nazpaměť naučí určitou knihu, kterou poté „nosí“ v hlavě. Tímto způsobem jim knihy nebudou moci být odcizeny. Samy totiž knihy po zapamatování pálí, aby se případně nedopustily zločinu proti režimu a nemohli být vězněni. Podle Lidí knih přijde doba, kdy režim bude svržen a oni pak opět oživí dávno zapomenuté autory. „Jednoho dne budeme zavoláni, abychom přednesli to, co jsme se naučili. A pak knihy budou opět vytištěny“ (Fahrenheit 451 1966: 01:47:52-01:47:56).

## **5.4 V jako Vendeta**

Film V jako Vendeta z roku 2005 byl natočen na motivy stejnojmenného grafického románu, který byl napsán mezi lety 1981-1988 dvojicí autorů – Alanem Moorem, který se postaral o scénář a Davidem Lloydem, který obstaral kresbu románu. Scénář filmu byl od své předlohy pozměněn a v některých příběhových liniích se proto liší, ačkoliv zásadní motivy a myšlenky knihy zůstaly zachovány.

Některé důležité informace, které jsou pro mou analýzu nezbytné, jsou ve filmu vynechány, a proto použiji k doplnění samotného filmu informace z původní grafické novely. Použiji samozřejmě jen ty informace, které se od filmu neliší, aby nedošlo ke zkreslení rozboru filmu. Bude se jednat o pojmenování určitých organizací, které se ve filmu nacházejí, ale nejsou přesně pojmenovány.

### **5.4.1 Oficiální ideologie a jediná masová strana**

Oficiální ideologii ve filmu zastává jediná vládnoucí strana, která si říká Nordický oheň – Norsefire. Strana byla zvolena po záměrné lži a použití chemické zbraně na samotný stát a občany Anglie. Pro maximální efekt útoku byly vybrány tři cíle – škola, stanice metra a vodárna. Po vypuknutí epidemie se rozšířila panika, protože neexistoval žádný lék. To však byla lež, jelikož lék už byl

dávno vynalezen. Vůdci strany v minulosti ve jménu národní bezpečnosti podpořili tajný projekt, což ve skutečnosti byly koncentrační tábory, které měly následně zesílit moc strany. Jak říká hrdina snímku V, cílem byla „Úplná, totální, všeobjímající nadvláda“ (V for Vendetta 2005: 01:33.36). V těchto koncentračních táborech však probíhaly pokusy na lidech a z toho vzešla nebezpečná chemická zbraň, se kterou však byl zároveň vytvořen i lék. „Z krve jedné z obětí vzešla nová síla pro vedení války. Představte si virus, nejhroživější ze všech možných, a pak si představte, že vy jediný máte lék. A když Vám jde jen o moc, jak s takovou zbraní naložíte?“ (V for Vendetta 2005: 01:33:46-1:34:01). Nejvyšší vůdce strany, Sutler, pak tuto zbraň využil k posílení postavení své strany a masové podpoře, která si díky použité propagandě zajistila jasné zvolení. Následné vymícení epidemie postavení strany ještě upevnilo. „Živené médii se strach a panika šíří rychle. Rozloží a rozdělí zemi, dokud se na obzoru neobjeví ten správný cíl. Před krizí by si nikdo netroufal předvídat výsledky voleb. Nikdo. A pak, krátce po volbách, pohleďte, stal se zázrak. Někteří věřili, že jde o dílo Boží“ (V for Vendetta 2005: 01:34:36-01:35:01). Vůdce strany Sutler ale pokračoval v upevňování své moci, a nechal se zvolit do nové funkce, kterou si sám vytvořil a díky které se stal absolutním vůdcem země. „Ale na konci všeho, geniálním jádrem plánu, byl strach. Strach se stal nástrojem vlády a s jeho pomocí je náš politik nevyhnutelně zvolen do nové funkce Nejvyššího kancléře“ (V for Vendetta 2005: 01:35:16-01:35:26).

Funkce Nejvyššího kancléře ve filmu není blíže představena, s největší pravděpodobností je však vůdce neomezen funkčním obdobím a ze své pozice ho není možné odvolat. Pod jeho vedení spadají všechny složky moci, jak tomu bylo ukázáno několikrát v průběhu filmu a všichni ostatní se mu musí zodpovídat. Hlavní ideologií režimu, kterou razí hlavní vůdce je jistá forma fašismu, ke které se hlásí i originální grafická novela z osmdesátých let minulého století. Opozice k vládnoucí straně neexistuje a jedinou její formu tak ztvárňuje postava V, který využívá násilných prostředků a guerillové války v boji proti současnému režimu.

Ve filmu můžeme dále najít hned několik charakteristických prvků totalitního režimu, jako například slogany vyvěšené po celém městě či typický pozdrav, jasně narážející na fašistickou Itálii, nacistické Německo či Sovětský svaz. Sloganem režimu je fráze „Jednotou k síle, vírou k jednotě“. Slogan mimo jiné odkazuje k síle náboženství, které je ve filmu ale zmíněno pouze okrajově a jeho rozšířenost není více rozvedena či popsána. Nicméně hned na začátku filmu Lewis Prothero, hlavní televizní propagátor režimu, pronese slova: „Jednotou k síle. Vírou k jednotě. Jsem bohabojný Angličan a jsem na to hrdý“ (V for Vendetta 2005: 00:04:02-00:04:08), z čehož vyplývá, že náboženství zcela jistě hraje v režimu podstatnou roli. Pozdrav, který používají členové strany, zní „Anglie vládne“ a ve filmu je použit pouze při zasedání rady, kde Nejvyšší kancléř předává rozkazy velitelům represivních složek. Další ze sloganů se objevuje na nástrojích kontroly systému, jako jsou auta s odposlechy či kamery, které jsou rozmístěny ve všech ulicích. Slogan zní „Pro vaši ochranu“.

Hrdina V v tomto snímku také hovoří o síle symbolu, která je pro režim velice důležitá. V chce nechat vyhodit do vzduchu budovu parlamentu, která podle něj představuje symbol tyranské vlády, který je potřeba svrhnout. „Ta budova je symbol, stejně jako její zničení. To lidé dávají symbolům moc. Bez nich je symbol bezvýznamný, ale s jejich podporou i výbuch budovy může změnit svět“ (V for Vendetta 2005: 00:32:31-00:32:40).

#### **5.4.2 Monopol na kontrolu prostředků ozbrojené moci a systém fyzické a psychické kontroly**

Bezpečnostní složky hrají ve vyobrazené společnosti velmi významnou roli. Z filmu je jasné, že monopol na kontrolu prostředků ozbrojené moci má stát, respektive jeho vůdce. Ozbrojenou moc ve filmu představují tři orgány – tajná policie, která se zabývá přestupky proti státu, dále oddělení detektivů, kteří řeší závažné zločiny a armáda. Tajná policie je ve filmu využívána v případech, kdy se občané dopustí prohřešku proti režimu, například rebelie či různých přestupků, jako je zákaz vycházení ve večerních hodinách, homosexualita, přechovávání historicky významných předmětů atp. Její postup je ve většině případů stejný.

Komando vnikne do domovů nežádoucích občanů, zpacifikují je, nasadí jim kuklu přes hlavu a odvedou je. Poté je již nikdo nikdy nevidí. Velitelem tajné policie, jejíž příslušníci si říkají prstáci, je pan Creedy, pravá ruka Nejvyššího kancléře Sutlera. Oddělení detektivů vede šéf inspektor Finch a ve filmu řeší vraždu nejvyšších stranických hodnostářů, které má na svědomí právě hrdina V. Poslední složkou je armáda, která slouží k udržení bezpečnosti a k případům potlačení masových povstání. V uvedeném snímku je armáda využita právě k potlačení vzpoury, kterou postava V rozpoutala.

Prostředky, kterých tajná policie využívá ke sledování občanů je hned několik. V každé ulici je na vysokých sloupech instalován kamerový systém společně s megafony, které slouží k hlásání propagandy. Kamery slouží ke kontrole občanů. Na každém sloupu visí slogan „Pro vaši ochranu“. Městem také projíždí namátkou dodávky s odposlechy, které odposlouchávají nic netušící domácnosti a zjišťují, zda jsou všechny oddány systému. Ačkoliv to ve filmu není přímo explicitně řečeno, odposlechy a kamerový systém nespádají přímo pod tajnou policii, nýbrž každý z těchto prostředků kontroly soukromí spadá pod jinou organizaci. Kamerový systém vede pan Heyer, v grafické novele nese organizace název OKO, odposlechy spádají pod pana Etheridge, jehož organizace je v novele nazvaná UŠI. Tajná policie je PRST, detektivní oddělení NOS a organizace pro propagandu (viz níže) ÚSTA (Moore-Lloyd 2005). Ve filmu bylo také zmíněno Ministerstvo nežádoucích předmětů, kam se ukrývaly všechny předměty, které by si lidé mohli jakkoli spojovat s historií nebo by jim připomínaly cizí kultury. Hrdina V některé z těchto artefaktů ukradl a přechovává je ve Stínové galerii, místě, kde žije.

### **5.4.3 Kontrola prostředků masové komunikace a centrální řízení a kontrola ekonomiky**

Kontrola propagandy spadá pod pravomoc organizace ÚSTA, kterou ve filmu vede pan Dascomb. Pod tuto organizaci spádají krom televize a rozhlasu i ostatní masová média (internet), která podléhají silné cenzuře. Masivní moci propagandy bylo docíleno tak, že vyšlo nařízení, aby každá domácnost



v Londýně vlastní televizi. Hlavní státní televizí je BTN – British Television Network, která vysílá pouze takový obsah, který je předem schválen. Největším propagátorem režimu je moderátor Prothero, přezdívan jako „Hlas Londýna“, který je zároveň jedním z nejvyšších členů strany. Nejideálnějším příkladem, jak v takovém režimu funguje propaganda, je scéna ze začátku filmu, kdy postava V nechá vyhodit do vzduchu budovu Nejvyššího soudu a režim se to snaží zamaskovat. „Tvrdíme, že šlo o akutní demolici. Tato zpráva se objeví v každém zpravodajství. Naši experti dosvědčí, že budova soudu byla na spadnutí“ (V for Vendetta 2005: 00:11:32-00:11:42) načež Nejvyšší kancléř Sutler reaguje: „Ať Prothero promluví na téma nebezpečí starých budov, a že se nesmíme upínat ke stavbám z dekadentní minulosti. Ať to uzavře tím, že nový soud se stane symbolem naší doby a budoucností a odměnou za naše přesvědčení“ (V for Vendetta 2005: 00:11:43-00:11:56).

Co se týče centrálního řízení a kontroly ekonomiky, ze samotného filmu mnoho informací zjistit nelze. V průběhu filmu však byla zmíněna určitá forma kupónů na vodu, což by se dalo považovat za určitý náznak centrálního řízení hospodářství.

#### **5.2.4 Identifikace možnosti rezistence**

Jak jsem nastínil již v první kapitole, žádná opozice ani odboj proti režimu se ve filmu neobjevuje. Jedinou formu rezistence zastává hlavní postava V, jenž plánuje vyvolat revoluci proti režimu. Svůj plán k dosažení revoluce má přesně naplánovaný. Skládá se z několika hlavních bodů. Tento plán začíná zničením jednoho ze symbolů stávajícího režimu, budovy soudu, zatímco do veřejného rozhlasu hraje Čajkovského Předehra 1812 pro zesílení dojmu protestu. Dále se V vloupe do státní televize BTN a nechá přehrát svůj nahraný proslov o nutnosti rezistence vůči stávajícímu režimu do všech vysílačů v zemi a oznámí, ať se za rok touto dobou přidají k němu a shromáždí se před budovou parlamentu na důkaz protestu proti režimu. Postupně také odstraňuje nejvyšší představitele strany Nordický oheň včetně kancléře Sutlera, aby nakonec nezbyl nikdo, kdo by režim vedl a vyvolá tak chaos. Všechny tyto činy vedou k národnímu uvědomění

a stopy rezistence společnosti vůči represivnímu režimu stále narůstají. Vše vyvrcholí 5. listopadu, přesně rok od proslovu v národní televizi, kdy se ohromná skupina lidí shromáždí před budovou parlamentu v maskách Guy Fawkesa, a sledují, jak je budova parlamentu, poslední symbol vlády, zničena. Revoluce tedy vrcholí díky rezistenci jednoho člověka, jehož odhodlání inspirovalo ostatní jedince k jednání.

## Závěr

V předložené bakalářské práci jsem se zabýval tématem vyobrazení totalitních ideologií ve filmových dystopiích. Cílem této práce bylo prozkoumat možnosti rezistence vůči totalitním ideologiím vyobrazeným ve vybraných filmových dystopiích. Tohoto cíle chci dosáhnout prostřednictvím vzájemné komparace vybraných filmových dystopií v této kapitole. Dále chci také podrobit definici totalitarismu kritickému zhodnocení a zjistit, zda definice totalitarismu podle autorů Friedricha a Brzezinského odpovídá praxi, tedy v případě této práce filmovým dystopiím.

Dříve než tedy zodpovím výzkumné otázky, provedu na základě shromážděných dat z předešlé kapitoly komparaci filmových. Analýza probíhala podle šesti komparačních kritérií, která zároveň tvoří definici totalitarismu od autorů Friedricha a Brzezinského. Dalším zkoumaným prvkem byly poté možnosti rezistence vůči vyobrazeným represivním režimům.

První dvě komparační kritéria, která jsem zkoumal, byly přítomnost oficiální ideologie a jediné masové strany. Přítomnost ideologie je nepřekvapivě ve všech čtyřech vybraných dystopických snímcích. V každém snímku je však ideologie něčím jiná, specifická, ačkoliv jejich podstata se od sebe příliš neliší. V *1984* je oficiální ideologie nazvaná Angsoc a jejím cílem je absolutní kontrola jedince. Té je dosaženo ovládnutím všech aspektů jeho života a vymazáním jeho individuality. Smyslem ideologie je, aby jedinec přestal sám zcela přemýšlet a slepě přijal a následoval zmíněnou ideologie – Angsoc. V *Equilibriu* není ideologie přesně pojmenována, ale jejím cílem je v lidech zcela potlačit všechny emoce a vytvořit tak dokonalý stát, ve kterém zmizí všechna zločinnost a nebude již docházet k válkám. Ve snímku *451 stupňů Fahrenheita* je vyobrazená ideologie v některých aspektech podobná té ze snímku *Equilibrium*. Ideologie přísně zakazuje skladování a čtení knih, tedy úplně stejně jako v *Equilibriu*, kde se knihy a veškeré umění pálí, protože by mohly vyvolat emoce a to by byl zločin. V dystopii *V jako Vendeta* je vyobrazená ideologie ne nepodobná té

z filmu *1984*. Systém se také snaží o co největší kontrolu života každého jedince a hlavní je nevystupovat proti systému a jeho vůdci.

Co se týče druhého kritéria, tedy přítomnosti jediné masové strany, najdeme ve vybraných filmových dystopiích výraznější rozdíly. Ve snímku *1984* je přítomna jediná masová strana, která si říká Strana. V čele této strany stojí Velký bratr, ovšem tato informace není v průběhu celého filmu ani potvrzena, ani vyvrácena, můžeme se tedy pouze domnívat, zda se jedná o skutečnou postavu nebo jen smyšlenou loutku propagandy strany. Režim neumožňuje žádnou formu opozice a členy Strany jsou všichni, kromě tzv. prolétů, kteří žijí mimo město, a režim se o ně příliš nestará. Ve filmu *Equilibrium* neexistuje žádná masová strana, v čele systému je pouze jediný vládce, Otec, který je držitelem veškeré moci v státu, jedná se tedy o monokracii<sup>9</sup>. Snímek *451 stupňů Fahrenheita* je, co se týče tohoto kritéria, velmi nepropracovaný. Ze snímku se nedovíme, zda existuje jediná masová strana, nebo zda v čele režimu stojí pouze jediný vládce. Filmová dystopie *V jako Vendeta* je i v tomto bodě opět velmi podobná snímku *1984*. Ve filmu se nachází jediná masová strana – Nordický oheň. V čele této strany stojí Nejvyšší kancléř Sutler, stát je tedy pod jeho velením. Pochopitelně v režimu není povolena žádná opozice, Nordický oheň je tedy skutečně jedinou stranou.

Třetím zvoleným komparačním kritériem byl monopol na kontrolu prostředků ozbrojené moci. Toto kritérium bylo ve všech filmech stejné, tedy monopol držel ve svých rukou vůdce státu/strana. V *1984* touto mocí oplývala Strana, případně Velký bratr, což však kvůli neurčitosti jeho existence nebylo jasné. V *Equilibriu* držel kontrolu nad ozbrojenou mocí Otec, vůdce státu. Ve *451 stupňů Fahrenheita* nebylo explicitně řečeno, komu monopol patří, je ale pravděpodobné, že monopol nejspíše patřil masové straně/vůdci státu. V posledním snímku, *V jako Vendeta*, držel tento monopol Nejvyšší kancléř Sutler, vůdce strany Nordický oheň.

---

<sup>9</sup> vláda jednotlivce

Dalším kritériem byl systém fyzické a psychické kontroly. Tento prvek totalitarismu byl ve filmech celkem podrobně popsán a poskytoval k analýze dostatek informací. V *1984* je systém fyzické a psychické kontroly velmi důsledný. Na starost ho má tzv. Ideopolicie, která díky všudypřítomným kamerám a odposlechům sleduje každého jedince. Pokud se člověk dopustí již dříve zmiňovaného ideozločinu, je uvězněn a pomocí brutálních metod následně mučen nebo rovnou popraven. Krom ideopolicie fungují v režimu ještě obyčejné policejní hlídky, které sledují obyvatele Oceánie pomocí vrtulníků a pomáhají tak Ideopolicii. Psychická kontrola je dále udržována pomocí nikdy nekončící války. Ta má Straně napomoci k tomu, aby udržovala obyvatelstvo v permanentním strachu a měla tak nad nimi větší moc. V *Equilibriu* je tomu velmi podobně. Pracují zde také dvě složky, které se starají o fyzickou a psychickou kontrolu. První je obyčejná policie, která slouží k ochraně vůdce režimu a kooperuje s důležitější složkou systému – kleriky Grammatonu, kteří ve filmu zastávají roli tajné policie. Ti stíhají jedince, kteří se nějak proviní proti systému, např. skladují umělecká díla, knihy, hudbu a především nebyli ochotni se vzdát svých emocí, což je hlavní zločin proti systému. Klerikové Grammatonu podnikají čistky v tzv. Spodině, což je okolní svět mimo ústřední stát a přebývají zde svobodní lidé. Dále se snaží odhalit spiklence uvnitř státu. Ve snímku *451 stupňů Fahrenheita* figurují dvě bezpečnostní složky. Jednou z nich je opět policie, která hlídá pořádek ve státu a stíhá všechny zločince. Na zločiny proti režimu je v *451 stupňů Fahrenheita* opět speciální jednotka. Jsou jimi požárníci, kteří mají za úkol vyhledávat a pálit všechny knihy, jejichž skladování a čtení je silně proti-systémové. Nicméně oproti ostatním snímkům je zde poměrně znatelný rozdíl v míře použitého násilí. Většinu zločinců, které požárníci chytí, předají pouze policii a nedochází tak k bezprostřední eliminaci. Poslední snímek, ve kterém jsem zkoumal systém fyzické a psychické kontroly byl *V jako Vendeta*. Ani tento snímek se od ostatních neliší a vyobrazení represivních složek zde funguje na stejném principu jako v ostatních filmech. Je zde tedy zastoupena jak obyčejná policie, tak tajná policie, která stíhá proti-systémové zločiny. Členové tajné policie jsou nazýváni prst'áci. Navíc se tu nachází ještě speciální detektivní

oddělení, které řeší závažné zločiny a je tu vyobrazena i existence armády. Prostředků, které tajná policie využívá ke kontrole, je opět několik. Lidé jsou sledováni kamerami a odposloucháváni. Zastrasování a používání násilí patří také mezi obvyklé prostředky nátlaku.

Předposledním, pátým kritériem byla kontrola prostředků masové komunikace. I toto kritérium bylo ve filmových dystopiích poměrně dobře vyobrazeno a všechny filmové dystopie se v otázce kontroly prostředků masové komunikace shodují, tedy, že je zcela pod kontrolou státu a žádná svoboda médií není povolena. V *1984* všechnu masovou komunikaci ovládá Strana. Vše, co obyvatelé Oceánie sledují a poslouchají, je výsledkem dokonalé a promyšlené propagandy prostřednictvím které jsou všichni nevědomě ovládáni a kontrolováni. Propaganda je zde naprosto propracovaná a jedinec se jí nemá šanci vyhnout. V *Equilibriu* je také naprostá kontrola prostředků masové komunikace, nicméně jediné masové médium, které se ve filmu nachází, jsou velké obrazovky, které jsou umístěny na veřejnosti a v domovech. Do těchto obrazovek se vysílá systémová propaganda a vůdce státu je v nich vyobrazen jako spasitel. *451 stupňů Fahrenheita* je na tom velice podobně. Hlavním prostředkem šíření propagandy je televize, která vysílá pouze režimem upravené zprávy a demagogizující pořady, důsledkem kterých už lidé přestali téměř přemýšlet. A ani v posledním snímku tomu není jinak. Kontrola prostředků masové komunikace ve *Vjako Vendeta* je zcela v rukou Strany, respektive organizace spadající pod pravomoc Strany. Propaganda a cenzura jsou všude. V televizi, v rozhlase a v tomto jediném snímku je využito i poměrně novější médium, internet. Všechny pořady musí projít schválením a nesmí obsahovat jakékoli náznaky na režim či dokonce jeho kritiku. Kontrola prostředků masové komunikace je tedy ve všech vybraných filmových dystopiích velice propracovaná a dá se považovat za jeden z nejdůležitějších prvků totalitarismu.

Posledním komparačním kritériem bylo centrální řízení a kontrola ekonomiky. Oproti ostatním komparačním kritériím tento prvek ve vybraných dystopiích nebyl vůbec zastoupen, a když už, tak pouze minimálně. Nejvíce

prozradil snímek *1984*, kde byla ekonomika státu několikrát zmíněna. Většinou šlo o propagandu státu, která hlásala o síle ekonomiky a jejího výrazného zlepšení oproti minulým létům. Ve filmu také bylo zmíněno, že ekonomika funguje na principu tříletých ekonomických plánů, což je typickým prvkem centrálního plánovaného hospodářství. Ekonomika je zde tedy zcela v rukou státu. Filmy *Equilibrium* a *451 stupňů Fahrenheita* bohužel žádná fakta o ekonomice státu nezmínily. Nedá se tedy s jistotou říci, zda kontrola ekonomiky leží zcela v rukou státu nebo ne. V *Jako Vendeta* otázku ekonomiky také téměř neřeší. V průběhu filmu se však ve zprávách objeví zmínka o snížení počtu kupónů na vodu, což by se dalo považovat za jistý náznak kontroly ekonomiky ze strany státu.

Mimo zvolená kritéria jsem poté analyzoval možnosti rezistence vůči vyobrazeným represivním režimům, což je jeden z cílů mé práce. Rezistence hlavních hrdinů proti vyobrazeným režimům je jednotícím prvkem všech vybraných filmů. V každé z dystopií dojde k odporu hlavního hrdiny vůči režimu, respektive zvolené ideologii, nicméně výsledek ani průběh rezistence nebyl vždy stejný. Ve filmu *1984* vyjadřuje hlavní hrdina Winston nesouhlas s ideologií režimu pomocí deníku, který si začal psát. Ačkoliv se v průběhu filmu snaží kontaktovat údajný odboj, který si říká Bratrstvo, sám na sobě nedává nic znát a dál pracuje pro Stranu. Nakonec je však Stranou a následně vězněn. Rezistence hlavního hrdiny končí po dlouhém mučení, kdy jsou jeho poslední zbytky individuality a lidskosti potlačeny. Opačně skončila rezistence hlavního hrdiny ze snímku *Equilibrium*. Ten přestane brát drogu, která u něj tlumí emoce a on tak v průběhu filmu emočně procitne. To v něm zvýší odpor k režimu a snaží se tak kontaktovat pověstný odboj, tedy podobně jako hlavní hrdina v *1984*. V případě tohoto snímku se mu to však podaří a společnými silami tak dokážou svrhnout totalitní systém. V dystopickém snímku *451 stupňů Fahrenheita* je hlavní hrdina členem požárníků, tedy jednotky, která pro režim pálí knihy. Začátek je tedy podobný se snímek *Equilibrium*, ve kterém byl hlavní hrdina zase členem tajné policie. Ve filmu dojde k procitnutí hlavního hrdiny díky

zvídavým otázkám mladé dívky, která tak do jeho mysli vnese myšlenku rezistence. Ta se projeví tak, že ústřední hrdina Montag ukradne knihu, kterou měl původně spálit a začne ji číst. To ho dovede k procitnutí a odvážné myšlence svrhnout celý systém. To se mu však nepodaří a tak uteče do ústraní mezi lidi, kteří se také ukrývají před systémem. Ve snímku *V jako Vendeta* je zobrazen odpor hlavního hrdiny V, který naplánoval kompletní převrat režimu. Velmi zajímavé ovšem je sledovat, jak jeho činy postupně podněcují odpor k režimu i v ostatních lidech, což nakonec vyústí ve skutečnou revoltu. K rezistenci dovede i hlavní hrdinku Evey, kterou prostřednictvím jejího věznění zbaví strachu a nakonec to je ona, kdo sehraje hlavní roli ve vypuknutí revoluce.

Komparace provedená na předešlých řádcích by nám nyní měla napovědět, zda zkoumaná teorie podle Friedricha a Brzezinského skutečně odpovídá praxi a její znaky totalitarismu odpovídají i zobrazení totalitarismu ve filmových dystopiích, nebo zda některé prvky v definici chybí či naopak přebývají. První bod definice hovoří o nutnosti oficiální ideologie, která je všeobjímající a každý jí musí následovat. Tento bod se nachází ve všech filmových dystopiích bez výjimky a je tak zcela nezbytným prvkem totalitarismu, bez kterého by systém nemohl existovat. Druhý bod zmiňuje existenci masové politické strany, v jejímž čele stojí zpravidla jediný vůdce. Přesné znění tohoto bodu z kapitoly 3.4 naprosto ideálně sedí na snímek *1984* a *V jako Vendeta*, nicméně film *Equilibrium* vyvrací nutnost existence masové strany. I přesto je tento bod téměř přesně vyobrazen ve všech filmech a je tedy nezbytným bodem v definici totalitarismu. Třetí bod tvrdí, že politická strana nebo její vůdce má absolutní monopol na kontrolu všech prostředků ozbrojené moci. Tento bod byl potvrzen všemi filmovými dystopiemi. Díky tomuto monopolu jsou vůdci státu schopni udržet jednotu režimu pomocí represivní síly. Čtvrtý bod se zaměřuje na ovládání a manipulaci médií. Opět se jedná o zcela nezbytný prvek totalitarismu, jak to prokázaly všechny filmy. Díky propagandě jsou lidé udržováni v nevědomosti a už si ani většinou neuvědomují, že jsou nesvobodní. Bez tohoto prvku by rozhodně nešlo udržet totalitní režim u vlády.



Pátým bodem je naprostá fyzická a psychická kontrola, která probíhá prostřednictvím tajné policie. Všechny filmy opět potvrdily přítomnost tohoto bodu v totalitních režimech. Jedná se o další nezbytný prvek totalitarismu, bez kterého by nešlo režim udržet u moci. Režim musí navozovat strach a respekt mezi občany. Ti totiž musí mít strach z jakékoli možné rezistence proti systému. Přítomnost posledního bodu, který se zabývá naprostou kontrolou ekonomiky státu, pro nedostatek dat nejde kvalitně potvrdit. Tento bod mohl být prozkoumán pouze v jednom filmu ze čtyř, z čehož nejde vyvodit validní závěr. Definice totalitarismu podle Friedricha a Brzezinského tedy až na velmi drobné odchylky ve druhém bodě a nemožnosti posoudit platnost šestého bodu, přesně sedí k definování totalitarismu ve všech vybraných filmových dystopiích. Z tohoto závěru je patrné, že výchozí definice totalitarismu podle Friedricha a Brzezinského je potvrzena a i po mnoha letech své existence je stále aktuální.

Dalším cílem práce bylo prozkoumat otázku možnosti rezistence vůči totalitním ideologiím ve vybraných filmových dystopiích. Touto otázkou jsem se zabýval již v průběhu analýzy a následně jsem nashromážděná data podrobil komparaci. Samozřejmě existence totalitního režimu vyvolává mezi obyvateli státu nespokojenost a ta vede k pokusům o rezistenci. Ze zkoumání filmových dystopií vyšlo najevo, že důležitým prvkem ve vytváření odporu vůči systému je jedinec. Samotná individualita člověka a jeho síla vzepřít se zavedeným pravidlům je nesporně motorem a počátkem každé větší rezistence. Více jedinců zastávající tentýž názor je pak totiž schopno vytvořit odboj, který může stále růst a růst, až jednou nabude takové síly, aby mohl režim svrhnout. Prostředků k vedení rezistence je, jak jsme viděli ve vybraných dystopiích, velmi mnoho. Mezi hlavní prostředky rezistence patřili terorismus a demonstrace. V obou filmech, kde se tyto prostředky nebo alespoň jeden z nich objevil (*Equilibrium*, *V jako Vendeta*) byla rezistence přeměněna v úspěšnou revoluci. Potřeba je však také zmínit, že možnosti rezistence hodně závisí na síle a krutosti, respektive represivní síle režimu. Prvky rezistence byly ve filmu 1984 naopak od ostatních snímků zcela potlačeny, na čemž má zásluhu asi nejstriktnější vyobrazený režim

ze všech filmů. Pokud je totální kontrola všech aspektů života v režimu tak propracovaná, jako je tomu ve filmu 1984, rezistence je poté velmi obtížná a stává se až nemožnou.

Ze zkoumání tedy vyplývá, že možnosti rezistence jsou hodně proměnlivé a záleží na mnoha aspektech, počínaje jedincem a konkrétním režimem konče, zda samotná rezistence bude úspěšná nebo ne. Cíle stanovené v úvodu tak tedy byly zodpovězeny.

Zkoumání totalitních ideologií a konceptu totalitarismu je velice rozsáhlé a náročné téma a jejich provázanost s filmovými dystopiemi je veliká. Moderní filmové dystopie stále získávají na popularitě a je velmi pravděpodobné, že bude vznikat stále více děl s touto problematikou. Řeší totiž politicky velice ožehavá a aktuální témata, mezi které patří omezování svobod, rasová nesnášenlivost, ekonomické krize či nově vznikající konflikty, které mohou v budoucnosti přerůst v závažnější situace. To vše v sobě mohou filmové dystopie reflektovat a nepřímo tak vytvářet kritiku současné společnosti.

## Seznam literatury

1984, 1984 (DVD/film). Radford, Michael. Velká Británie.

Arendt, Hannah (1996). *Původ totalitarismu I–III* (Praha: Oikoymenh).

Balík, Stanislav (2007). Totalitární a autoritativní režimy. In: Hloušek, Vít – Kopeček, Lubomír (eds.), *Demokracie: Teorie, modely, osobnosti, podmínky, nepřátelé a perspektivy demokracie* (Brno: Masarykova univerzita), s. 259-284.

Balík, Stanislav – Kubát, Michal (2004). *Teorie a praxe totalitních a autoritativních režimů* (Praha: Dokořán).

Berg, Chris (2008). Goddamn you all to hell: The revealing politics of dystopian movies. *Institute od Public Affairs*. 1. 3. 2008 (<http://ipa.org.au/publications/976/goddamn-you-all-to-hell-the-revealing-politics-of-dystopian-movies/pg/8>, 15. 4. 2015), s. 39-42.

Bergan, Ronald (2011). *...ismy: Jak chápat film* (Slovart, s. r. o.: Praha).

Blondel, Jean (1990). *Comparative Government: An Introduction* (London: Philip Allan Publishers).

Budil, Ivo T. (2005). Moderní totalitarismus a síla politické imaginace. In: Budil, Ivo T., *Totalitarismus: Interdisciplinární pohled* (Plzeň: Fakulta filozofická Západočeské univerzity v Plzni), s. 24-36.

Budil, Ivo T. (2006). Totalitarismus v komparativní perspektivě: kritická reflexe. In: Budil, Ivo T. – Zíková, Tereza, *Totalitarismus 2: Zkušenost Střední a Východní Evropy* (Plzeň: Fakulta filozofická Západočeské univerzity v Plzni), s. 11-26.

Business Dictionary. *Equilibrium* (<http://www.businessdictionary.com/definition/equilibrium.html>, 14. 4. 2015).

Collier, David (1991). The Comparative Method: Two Decades of Change. In: Rustow, Dankwart A. – Kenneth, Erickson P. et al., *Comparative Political Dynamics: Global Research Perspectives* (New York: Harper Colins), s. 7-31.

Collier, David – Mahoney, James – Seawright, Jason (2004). Claiming Too Much: Warnings about Selection Bias. In: Brady, Henry E. – Collier, David, *Rethinking social inquiry: Diverse tools, shared standards* (Lanham: Rowman and Littlefield).

Dobeš, Jan (2007). Totalitarismus: nevyhnutelný důsledek modernizace? In: Budil, Ivo T. – Zíková, Tereza, *Totalitarismus 3: Totalita, autorita a moc v proměnách času a prostoru* (Plzeň: Katedra antropologie FF Západočeské univerzity), s. 10-19.

Dobeš, Jan (2007a). Totalitarismus mezi ideologií a teorií. *Dějiny Teorie Kritika*.  
1. 2. 2007  
(<http://www.dejinyteoriekritika.cz/Modules/ViewDocument.aspx?Did=137>, 27.  
3. 2015), s. 183-218.

Eckstein, Harry (1975). Case Study and Theory in Political Science. In: Greenstein, Fred I. – Polsby, Nelson W. et al., *The Handbook of Political Science* (Reading: Addison Wesley), s. 79-138.

*Equilibrium*, 2002 (DVD/film). Wimmer, Kurt. USA.

*Fahrenheit 451*, 1966 (DVD/film). Truffaut, Francois. Francie/Velká Británie.

Friedrich, Carl J. – Brzezinski, Zbigniew K. (1965). *Totalitarian Dictatorship and Autocracy* (New York: Frederick A. Praeger).

George, Alexander L. – Bennett, Andrew (2005). *Case Studies and Theory Development in the Social Sciences* (Cambridge: MIT Press).

Gerring, John (2007). *Case Study Research: Principles and Practices* (New York: Cambridge University Press).

Hendl, Jan (2007). *Kvalitativní výzkum: základní metody a aplikace* (Praha:Portál).

Heywood, Andrew (2008). *Politické ideologie* (Praha: Aleš Čeněk).

IMDB (2015a). *Nineteen Eighty-Four* (1984) ([http://www.imdb.com/title/tt0087803/trivia?ref\\_=tt\\_ql\\_2](http://www.imdb.com/title/tt0087803/trivia?ref_=tt_ql_2), 17. 4. 2015).

IMDB (2015b). *Fahrenheit 451* (1966) ([http://www.imdb.com/title/tt0060390/trivia?ref\\_=tt\\_trv\\_trv](http://www.imdb.com/title/tt0060390/trivia?ref_=tt_trv_trv), 16. 4. 2015).

IMDB (2015c). *The Island* (2005) ([http://www.imdb.com/title/tt0399201/?ref\\_=nv\\_sr\\_1](http://www.imdb.com/title/tt0399201/?ref_=nv_sr_1), 15. 4. 2015).

Kagarlickij, Julij I. (1982). *Fantastika, utopie, antiutopie* (Praha: Panorama).

Karlas, Jan (2008). Komparativní případová studie. In: Drulák, Petr a kol., *Jak zkoumat politiku: kvalitativní metodologie v politologii a mezinárodních vztazích* (Praha: Portál), s. 62-91.

Kent, Winona (2003). Equilibrium – Production Notes. *Complete Sean Bean*. 3. 12. 2003 (<http://www.compleatseanbean.com/equilibrium3.html>, 14. 4. 2015).

King, Gary – Keohane, Robert O. – Verba, Sidney (1994). *Designing Social Inquiry: Scientific Inference in Qualitative Research* (Princeton: Princeton University Press).

Kumar, Krishan (2003). Aspects of the Western Utopian Tradition. *History of the Human Sciences* 16 (1), s. 63-77.

Laquer, Walter Z. (1985). Is There Now, or Has There Ever Been, Such a Thing as Totalitarianism? *Commentary Magazine*. 10. 1. 1985 (<https://www.commentarymagazine.com/article/is-there-now-or-has-there-ever-been-such-a-thing-as-totalitarianism/>, 26. 3. 2015).

Levy, Jack S. (2008). Case Studies: Types, Designs, and Logics of Inference. *Conflict Management and Peace Science* 24 (4), s. 1-18.

- Lijphart, Arend (1971). *Comparative Politics and the Comparative Method. American Political Science Review* 65 (3), s. 682-693.
- Linz, Juan J. (2000). *Totalitarian and Authoritarian Regimes* (Boulder – London: Lynne Rienner Publishers).
- Löwenthal, Richard (1986). Letters from Readers. *Commentary* 41 (2), s. 2-4.
- Mahoney, James – Rueschmeyer, Dietrich (2003). *Comparative Historical Analysis: Achievements and Agendas*. In: Mahoney, James – Rueschmeyer, Dietrich et al., *Comparative Historical Analysis in the Social Sciences* (Cambridge: Cambridge University), s. 3-36.
- McNabb, David E. (2004). *Research Methods for Political Science: Quantitative and Qualitative Methods* (London: Sharpe).
- Mommsen, Hans (1996). Nationalsozialismus und Stalinismus: Diktaturen im Vergleich. In: Jesse, Eckhard (ed.), *Totalitarismus im 20. Jahrhundert: Eine Bilanz der internationalen Forschung* (Baden-Baden: Nomos Verlag).
- Moore, Alan – Lloyd, David (2005). *V for Vendetta* (Richmond: DC/Vertigo).
- Naxera, Vladimír – Stulík, Ondřej (2012). *Komparace sociálních utopií* (Brno: Václav Klemm).
- Nowak, Leszek (1998). Totalitarismus und Realsozialismus: Eine Konzeption zur Aufhebung des Totalitarismusansatzes. In: Siegel, Achim, *Totalitarismustheorien nach dem Ende des Kommunismus* (Köln: Böhlau Verlag), s. 81-103.
- Popper, Karl R. (1971). *The Open Society and Its Enemies* (Princeton: Princeton University Press).
- Prince, Stephen (1992). *Visions of Empire: political imagery in contemporary American film* (New York: Praeger Publishers).

Rothstein, Edward (2012). *Utopia and Its Discontents*. In: Norton, Furaha D., *Visions of Utopia* (Oxford: Oxford University Press), s. 1-28.

Říchová, Blanka (2002). *Komparativní politologie*. In: Cabada, Ladislav – Kubát, Michal a kol., *Úvod do studia politické vědy* (Praha: Eurolex Bohemia), s. 74-102.

Sartori, Giovanni (1993). *Teória demokracie* (Bratislava: Archa).

Smith, Adam (2002). *Equilibrium. Empire*. (<http://www.empireonline.com/reviews/ReviewComplete.asp?FID=8819>; 14. 4. 2015).

Szacki, Jerzy (1971). *Utopie* (Praha: Mladá fronta).

Šaradín, Pavel (2001). *Historické proměny pojmu ideologie* (Praha: CDK).

*V for Vendetta*, 2005 (DVD/film). McTeigue, James. Německo/USA/Velká Británie.

Williams, Douglas E. (1988). *Ideology as Dystopia: An Interpretation of „Blade Runner“*. *International Political Science Review* 9 (4), s. 381-394.

## **Resume**

Film dystopias become recently subject of increased interest of political sciences due to the fact they have the potential or the ability to influence political thought of general public. Presented thesis inquires into the portrayal of the totalitarian ideologies in film dystopias.

The thesis is divided into two segments. The first part is theoretical. In this part the basic terms such as utopia, dystopia and ideology are defined. These terms are necessary to explain. Their understanding is essential due to the fact they are used in the following parts of the thesis. The more space is reserved for the explanation of the term totalitarianism. Its definition created by Friedrich and Brzezinski is subsequently used as a comparison criterion in practical part of thesis. Last chapter of the theoretical part deals with dystopias in film. The brief history and typical signs of film dystopias are described. This characterization enables selection of films for the practical part of thesis.

The second part of thesis is practical. For this part four dystopian films were selected and then analyzed. The selected films are investigated for the occurrence of the typical signs of totalitarianism and for the possibility of resistance against portrayed oppressive regimes. In the closing part of the thesis is developed final comparison of modern film dystopias. The conclusions of the comparison are compared with the theory from the first part to verify whether the theoretical signs of totalitarianism match the signs in film.

This thesis concludes the filmmakers work with the same totalitarian signs as totalitarian theoreticians and that the filmmakers drew inspiration from totalitarian regimes of past. Regarding the possibility of resistance it was discovered the resistance against the totalitarian regime is present in every of the examined film dystopias. The successfulness of resistance derives from individual characteristics and determination of individuals involved in it as well as from the strength and ruthlessness of the regime.