

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE

FAKULTA SOCIÁLNÍCH VĚD

Institut sociologických studií

Bakalářská práce

2011

Michal Novák

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE

FAKULTA SOCIÁLNÍCH VĚD

Institut sociologických studií

Michal Novák

**Apokalyptický film – předpoklady, podoby
a funkce**

Bakalářská práce

Praha 2011

Autor práce: **Michal Novák**

Vedoucí práce: **Prof. PhDr. Miloslav Petrušek, CSc.**

Rok obhajoby: 2011

Bibliografický záznam

NOVÁK, Michal. *Apokalyptický film – předpoklady, podoby a funkce*. Praha, 2011. 50 s. Bakalářská práce (Bc.) Univerzita Karlova, Fakulta sociálních věd, Institut sociologických studií. Katedra sociologie. Vedoucí diplomové práce Prof. PhDr. Miloslav Petrušek, CSc.

Abstrakt

Bakalářská práce „Apokalyptický film – předpoklady, podoby a funkce“ pojednává o fenoménu apokalyptického filmu jako o funkčním elementu v západní civilizaci od druhé dekády 20. století až po současnost. Zkoumá počátky apokalyptického myšlení, tj. očekávání konce světa, a zdůrazňuje jeho náboženský, filosofický i praktický dopad ve společnosti založené na židovsko-křesťanské tradici. Nastiňuje obavy současné veřejnosti související s vývojem technologií, přelidněním i kulturními střety a shrnuje současné pesimistické vize z humanitní i přírodovědné perspektivy. Dále se zaměřuje na počátky apokalyptických témat v beletrii a posléze filmu, přičemž na základě vzorku 150 nejlépe hodnocených děl předkládá navrženou typologii apokalyptických námětů. Posléze, srovnávajíc zastoupení daných typů v jednotlivých dekádách a paralelních společenských nálad a událostí, se snaží dokázat reflektující charakter apokalyptického filmu. Dále se zabývá jeho sociální funkcí a s pomocí McLuhanovy teorie médií jej zapracovává do konceptu morální paniky. Dospívá k závěru, že apokalyptický film pomáhá vybijet potenciál příslušných morálních panik, neboť předkládá řešení případných problémů, čímž veřejnost uklidňuje, a prostřednictvím označení deviance a zobrazení základních sdílených hodnot slouží k posílení skupinové identity a stability sociálního řádu.

Abstract

The bachelor thesis “Apocalyptic movie – background, forms and function” deals the apocalyptic movie phenomenon as a functional element in the occidental civilization since 1920s until now. It investigates the origins of apocalyptic thinking, i.e. expectation of the end-time, and emphasizes its religious, philosophic and practical impact in society based on Judeo-Christian tradition. It tries to adumbrate recent public apprehension, evoked by technology development, spreading of diseases, overpopulation or clash of cultures, and sums up various pessimistic visions in perspectives of human and natural sciences. Then it focuses on the beginning of apocalyptic theme in literary fiction and finally in cinematography. The work brings the original typology of apocalyptic themes, designed on the base of sample of one hundred and

fifty best rated movies, and with that tries to confirm reflecting essence of apocalyptic movie, whereas compares distribution of themes and parallel social events or moods in decades. In an effort to clarify function of apocalyptic movie, the work, with help of McLuhan's media theory, uses the concept of moral panic. It concludes, that visualization of danger and subsequent solution leads to discharging of moral panic's potential. Labeling of deviation and presentation of shared values in movies helps to consolidate the group identity and stability of social order.

Klíčová slova

Západ, apokalypsa, kulturní pesimismus, beletrie, film, společenská reflexe, morální panika, sociální řád

Keywords

Occident, apocalypse, cultural pessimism, literary fiction, movie, social reflection, moral panic, social order

Rozsah práce: 97736 znaků

Prohlášení

1. Prohlašuji, že jsem předkládanou práci zpracoval samostatně a použil jen uvedené prameny a literaturu.
2. Prohlašuji, že práce nebyla využita k získání jiného titulu.
3. Souhlasím s tím, aby práce byla zpřístupněna pro studijní a výzkumné účely.

V Praze dne

Michal Novák

Poděkování

Na tomto místě bych rád srdečně poděkoval prof. Miloslavu Petruskovi za ochotu, s níž mě nechal nahlédnout do obrovské studnice svého vědění, za upřímný zájem a neocenitelné rady při vedení této práce. Rovněž děkuji Mgr. Michalu Kotíkovi za laskavé zapůjčení literatury, zejména z oblasti filmové vědy.

Institut sociologických studií
Projekt bakalářské práce

Jméno:

Michal Novák

E-mail:

michalnovak.mn@centrum.cz

Semestr:

letní

Akademický rok:

2010/2011

Název práce:

Apokalypsa jako saturace potřeb (*apokalyptické scénáře v poválečné kinematografii a beletrii*)

Předpokládaný termín dokončení (semestr, školní rok):

LS, 2011

Vedoucí bakalářského semináře:

PhDr. Jan Balon, Ph.D

Vedoucí práce

Prof. PhDr. Miloslav Petrušek, CSc.

Zdůvodnění výběru tématu práce:

Očekávání konce světa je ve společnosti pozoruhodným fenoménem, a nevytrácí se ani dnes. Apokalyptický film je jedním z nejmodernějších projevů této židovsko-křesťanské tradice, přičemž současně zobrazuje aktuální obavy veřejnosti, a jako takový si zaslouží hlubší zkoumání. Je totiž nasnadě, že se těší značné oblibě právě proto, že jeho podstata je reflektivní a saturuje určité společenské potřeby.

Předpokládaný cíl:

Cílem práce je vysvětlit, na jakých historických a kulturních základech apokalyptický film vzniká, popsat potenciální hrozby moderní společnosti a nastínit pesimistické tendence ve vědeckých kruzích. Dále se práce pokusí předložit typologii apokalyptických námětů a najít jejich tematickou i časovou souvislost se společenským děním. Poté bude třeba hlouběji prozkoumat, jako funkci apokalyptický film ve společnosti saturuje.

Základní charakteristika tématu:

Apokalyptický film se objevuje v kinematografii v 30. letech 20. století, je odkazem historického apokalyptického myšlení (tedy židovské a posléze křesťanské tradice) a tematicky navazuje na beletrii z přelomu 19. a 20. století. Reflektuje nejrůznější společenské obavy, jako nukleární konflikty, ekologické krize, náklady či střety kultur. Jeho předpokládanou, byť pravděpodobně latentní, sociální funkcí je saturace jistých potřeb.

Předpokládaná struktura práce:

- úvod
- pojem apokalypsa
 - o původní a přenesené chápání
- apokalyptické vize v různých kulturách
- apokalypsa v západní společnosti
 - o historie
 - o současné pesimistické vize
 - o moderní hrozby
- apokalyptické náměty
 - o analýza vybrané beletrie a filmu
 - o typologie a dějová schémata
- funkce apokalyptického filmu
- závěr

Základní literatura:

Buchanan, P. J. *Smrt západu*. (2004)

Gray, J. *Black Mass*. (2008)

Huntington, S. P. *Střet civilizací*. (2001)

McLuhan, H., M. *Jak rozumět médiím: extenze člověka*. (1991)

Petrusek, M. *Sociologie a literatura*. (1990)

Thompson, K. *Moral Panics*. (2001)

Weber, E. *Apokalypsy, kultury a chiliastické představy v průběhu staletí*. (1999)

Wuketits, F. M. *Přírodní katastrofa jménem člověk*. (2006)

Podpis studenta a datum

Michal Novák, 3.6. 2010

Schváleno	Datum	Podpis
Vedoucí bakalářského semináře		
Garant oboru		

Obsah

Úvod.....	3
I. PŘEDPOKLADY	
1. Pesimistické vidění vývoje světa.....	6
1.1 Vymezení pojmu apokalypsa	7
1.2 Apokalypsa v dějinách západní civilizace.....	8
1.2.1 Biblická apokalypsa a její dopady	9
1.2.2 Síla eschatologie ve 20. století	11
1.3. Apokalypsa kolem nás – moderní hrozby	11
1.3.1 Destruktivní technologie	12
1.3.2 Ekologická krize	13
1.3.3 Epidemie	14
1.3.4 Imigrace	15
1.3.5 Terorismus.....	16
1.4 Zánik myšlenky pokroku.....	17
1.4.1 Přístup cyklického zanikání.....	18
1.4.2 Přístup dvou evolucí.....	19
1.4.3 Přístup střetu kultur	20
II. PODOBY	
2. Apokalypsa jako literární a filmový námět	23
2.1 Od utopie k apokalyptické beletrii	23
2.2 Počátky apokalyptické beletrie a nástup filmu.....	24
2.3 Apokalyptický film v průběhu 20. a 21. století.....	26
2.3.1 Typologie apokalyptických námětů	26
2.3.2 Náměty apokalyptických filmů v kontextu společenských nálad	32
III. FUNKCE	
3. Apokalyptický film jako nástroj morální paniky.....	35
3.1 Obecně o konceptu morální paniky.....	35
3.1.1 Principy působení morální paniky.....	36
3.2 Moderní vizuální média	37
3.3 Film jako „médium morální paniky“	37
3.3.1 Horká a chladná média	38

3.3.2	<i>Ekvivalence role filmu a zpravodajských médií v morální panice</i>	39
3.3.3	<i>Princip působení apokalyptického filmu v morální panice</i>	40
3.3.4	<i>Apokalyptický film posilující sociální stabilitu</i>	41
Závěr	42
Použitá literatura	45
Seznam příloh	47
Přílohy	48

Úvod

Nukleární konflikty, invaze mimozemšťanů, ekologické krize, pandemie smrtelných chorob, meteority, vzpoury strojů... To vše jsou témata apokalyptických filmů, jež nám znovu a znovu předkládají obraz světa čelícího totální zkáze. A sklízí značný úspěch. Ptáme se, kde se vzal fenomén apokalyptického filmu? Proč se jeho prostřednictvím společnost tak často a s takovou oblibou dívá do očí vlastnímu zániku? Zdá se, jako by společnost žila v permanentním očekávání konce. Pesimistické vize nahrazují vize ještě pesimističtější, objevují se nová proroctví a ožívují stará, média publikují zprávy o hrozbách všeho druhu. Svět 21. století děsí živelné pohromy, jaderné havárie, vyčerpání přírodních zdrojů, klimatické změny, nákazy či konflikty kultur. Některé z těchto obav panovaly i ve století předchozím a jiné zase v mnoha stoletích před nimi. Ve společnosti je zkrátka strach přítomen jako jedna z nejpřirozenějších vlastností člověka, jenž si coby divák i aktér v jedné osobě uvědomuje, že každé dějství má začátek a musí být někdy skončeno, stejně jako celá hra, ačkoli její scénář nikdo nezná, ani program divadla na dveřích nevisí.

Apokalyptický film (potažmo beletrie) z těchto obav čerpá a různě je přetváří podle svých potřeb. A diváci nadšeně sledují, jak je svět tisíckrát jinak vystaven bezprostřednímu ohrožení. Poptávka je saturována nabídkou a ta zpětně stimulována poptávkou. Princip, který funguje. Můžeme se oprávněně domnívat, že apokalyptický film, pokud se těší divácké oblibě, ve společnosti plní určitou funkci, a je tedy předmětem vhodným k relevantnímu sociologickému zkoumání. K obhajobě tohoto tvrzení můžeme přistoupit v zásadě ze dvou pozic, a sice sociologie umění, s jejíž pomocí popíšeme význam umění pro společnost obecně, a kulturního průmyslu, jež nám pomůže odhalit charakter umění ve společnosti moderní.

Z pozice první lze říci, že umění je ve společnosti reflektujícím prvkem. To je patrné z historických obrazů stejně jako z archaických textů, kde např. právě apokalyptické myšlení bylo silným podnětem k reflexi. Sociologie umění však není příliš etablovaným oborem, a ačkoli v poslední době dochází k jistému pokroku, co se zájmu např. o sociologii literatury či filmu týče, rozhodně nejde o stěžejní zaměření. Přesto věříme, že si film zaslouží podrobný sociologický náhled, neboť v současnosti patří mezi nejrozšířenější, nejsnáze dostupné a mezi veřejností nejpopulárnější umělecké formy. Miloslav Petrušek říká o literárním díle (a jeho tvrzení lze za určitých okolností vztáhnout i na film, neboť ten často z vychází z literární předlohy), že „zobrazuje a vyjadřuje, odráží [...] především sociální skutečnost [...], je výslednicí, ale i předpokladem sociálních aktivit, vzniká, existuje a funguje jako tvorba,

interpretace, recepce a kritika [...], je předmětem emocionálních reakcí [...] a nositelem nejen estetické, ale i sociální informace [...], vypovídá o společenské skutečnosti dané doby, o světových názorech a ideologiích, zejména o postojích a stereotypch velkých sociálních skupin, společenských tříd a vrstev“ [Petrušek 1990: 22-23]. Dále v duchu *sociognoseologického paradigmatu*¹ podotýká, že literární dílo je produktem „konstelace určitých sociálních sil...“ a „relace mezi ‚objektivními společenskými podmínkami‘ a literaturou je složitě zprostředkována - společenskou psychologií doby (Plechanov), ideologickým prostředím (Bachtin), světónázorovými strukturami (Goldmann) atd...“ [c.d.: 28-29].

Koncepce kulturního průmyslu taktéž poukazuje na vztah umění a reality – umění se stalo komoditou produkovanou kulturním průmyslem, standardizovaným zbožím, jež je podsouváno veřejnosti, čímž vytváří tzv. masovou kulturu. K tomuto účelu je pak vhodný právě film díky svému obrovskému zobrazovacímu potenciálu. Podle Adorna totiž film nenechává „žádný prostor pro fantazii a myšlení diváků...“, a tak je vybízí k tomu, aby jej „bezprostředně ztotožnili se skutečností“ [Adorno 2009a: 128]. „Čím těsněji a úplněji jeho techniky zdvojují empirické předměty, tím snadněji se dnes prosazuje klam, že svět venku je nepřerušným prodloužením světa, který vidíme ve filmu“ [ibid.]. Adorno tvrdí, že „(d)ané bytí se prostřednictvím kouzla svého věrného zdvojení stává svou vlastní ideologií“ [Adorno 2009b: 10] a realita je záměrně *pozlacována* tím, že individuální i sociální konflikt je v díle konzervován [c.d.: 32].

Jestliže jsme takto obhájili *relevantní místo* filmového díla v sociologickém zkoumání, můžeme je začít systematicky studovat. V dalších kapitolách této práce proto nejprve představíme tradici apokalyptického myšlení a její pilíře, pojednáme o jejím působení v dějinách a důsledcích pro současnost. Poté nastíníme aktuální společenské hrozby a tím si připravíme půdu pro představení současných pesimistických vizí, jež panují zvláště ve vědeckých kruzích. Vzápětí přejdeme přímo k apokalyptické beletrii, přičemž zmíníme její vývojovou vazbu na utopickou a dystopickou literaturu a především její klíčovou roli při vzniku prvních apokalyptických filmů, čímž se konečně dostaneme k meritu věci. Pokusíme se vytvořit typologii apokalyptických filmových námětů a ke každému typu uvedeme několik vhodných příkladů filmových děl 20. století i současnosti. Abychom dostáli původní tezi, že umění je ve společnosti reflektujícím prvkem, pokusíme se témata apokalyptických filmů podle období jejich vzniku vztáhnout k příslušným politickým, ekonomickým a společenským

¹ Toto paradigma chápe literární dílo jako odraz společnosti a zdůrazňuje informační relevanci literatury.

událostem a náladám. Tímto způsobem zjistíme, zdali film realitu v minulosti skutečně reflektoval, a pokud ano, dovolíme si na základě filmových námětů vice versa poukázat na aktuální problémy v realitě. Pakliže potvrdíme hypotézu apokalyptického filmu jako funkčního elementu, lze se dále zabývat jeho funkcí (reflexe společnosti je spíše jeho vlastností, nikoli funkcí). Pokusíme se jej zejména s pomocí McLuhanovy teorie médií zapracovat do konceptu morální paniky, na jejímž základě popíšeme jeho působení na představy veřejnosti a sociální řád. Uvedené předpoklady, podoby a funkce apokalyptického filmu tak poslouží k *pevnějšímu ukotvení tohoto fenoménu v moderní sociologii kultury a umění.*

I. PŘEDPOKLADY

1. Pesimistické vidění vývoje světa

Naše doba se rozhodně nejeví jako šťastná a pravděpodobně nebudeme souhlasit s Candidovým mentorem Panglosem, že na světě je vše zařízeno nejlépe, jak je to vůbec možno. Ostatně, jak říká Eugen Weber, „jen málokteré období své současníky neděsilo vidinou svého úpadku“ [Weber 1999: 238], a současnost, jakkoli přínosná, je vždy zastihována nostalgií po starých dobrých časech, jež jsou značnou měrou vysněné [c.d.: 23]. Jak příznačně zpívá Jan Werich: „*když ještě civilizace nebyla, vládla celým světem idyla...*“. Můžeme se však právem domnívat, že dnešní situace, co se katastrofických vizí týče, je poněkud jiná než kdykoli v historii lidstva. A svůj díl na tom nese zdokonalení našich poznávacích schopností, jež nám umožňují hrozby „objevovat“ a povědomí o nich rychle a efektivně šířit prostřednictvím masových médií. Na druhé straně je samozřejmě fakt, že my sami jsme byli příčinou celé řady nových nebezpečí, ať už prostřednictvím urbanizace, industrialismu či populační expanze. A je nutno včas podotknout, že záměrem této práce není v žádném případě posuzovat, zda jsou tyto hrozby reálné či nikoli, neboť již fakt, že jsou společností vnímány jako reálné, nás dostatečně opravňuje k relevantnímu sociologickému zkoumání. Zvolíme přístup v duchu Thomasova teorému: „*Jestliže je určitá situace lidmi definovaná jako reálná, pak je reálná ve svých důsledcích.*“

Jak jsme řekli, hrozby zániku jsou spjaty s osudy člověčenstva od samého počátku, a představa konce je trvale přítomna napříč různými kulturami bez rozdílu náboženství nebo místa na zeměkouli. „Sociologové takovéto představy spojují s krizovými obdobími napětí, nebezpečí, nouze a rozkolu mezi skutečností a očekáváními, s dobami, kdy utrpení, nespravedlnost a obecně špatný řád světa volají po katastrofickém rozuzlení“ [c.d.: 231]. Katastrofická proroctví jsou tedy jakýmsi pokusem o interpretaci vlastní doby [c.d.: 34]. Zajisté, ne všechny kultury chápou konec stejně. Jeho podoba a důsledky jeho očekávání vyplývají především z charakteru daného náboženství (v nejširším slova smyslu) a ze způsobu vnímání času. Proto nepřekvapí, že patrně nejsilnější dopad mají představy konce ve společnosti založené na židovsko-křesťanské tradici, která se vyznačuje mimo jiné lineárním chápáním času a také Bohem, který si ze Starého zákona přinesl něco ze své přísnosti a z jehož vůle nastane konec pozemských dnů. Apokalyptické vize, jak tyto představy konce můžeme nazývat, dokonce dostaly svůj název díky části křesťanské Bible a celá západní

historie se nese v duchu očekávání apokalypsy. „Ten den a hodinu však nikdo nezná – ani nebeští andělé, ani Syn – jedině sám můj Otec“ [Mt 24:36].

1.1 Vymezení pojmu apokalypsa

Apokalypsa je původně literárním žánrem objevujícím se již ve starověku a je spojena především s biblickými texty. V hebrejské Bibli, resp. ve Starém zákoně, je několik částí, jež lze označit za apokalyptické. Prvním takovým spisem v pravém slova smyslu je Kniha Danielova zhruba z 2. století př. Kr., nicméně již o několik století dříve proroci předpovídali Boží soud, např. Ámos, Izaiáš nebo Joél. Často se také uvádí Ezechiel a Zachariáš. [Weber 1999: 45-46]. Apokalyptický text par excellence však přichází až na konci Nového zákona, v podobě Zjevení sv. Jana, odkud také pochází samotný pojem (z řeckého *apokalypsis* - zjevení), a proto je tento text někdy nazýván *Apokalypsou*. Obsahem je „Zjevení Ježíše Krista, které mu svěřil Bůh, aby ukázal svým služebníkům, co se musí brzy stát“ [Zj 1:1]. A sice, že lidstvo bude stiženo Posledním soudem, Bůh vybere sto čtyřiačtyřicet tisíc spravedlivých, poté Ježíš na místě zvaném Armageddon² svede souboj s Antikristem a uvrhne Satana do propasti. Spravedliví pak budou vládnout po Ježíšově boku v tisíciletém království [Zj 1-22]. Je zřejmé, že text reflektuje proroky Daniela, Zachariáše, Ezechiela a ostatní [Weber 1999: 32]. „Janova vidění mají podobu řady eschatologických vizí³, jejichž kořeny sahají hluboko do starozákonní obraznosti a terminologie“ [c.d.: 9], a tato obraznost je jednou z příčin různých výkladů Zjevení.

Zde je třeba krátce zmínit, že Janovo zjevení dalo posléze vzniknout dalším fenoménům, např. *chiliasmu* (z řeckého *chilioi* – tisíc), resp. *milénarismu* (z latinského *millenium* – tisíciletí), který představuje víru v příchod milénia, tj. tisícileté vlády Ježíše Krista a světců [c.d.: 148]. Zabývá se tak novými začátky a tím se liší od *apokalyptiky*, kterou naopak zajímají soudy, účtování a konce [c.d.: 33]. Obojí se velmi výrazně projevuje v podstatě až do současnosti.

Pojem apokalypsa má tedy biblický základ. Jak se ale začal dostávat do běžné řeči, jeho význam se poněkud rozšířil. Dnes jej užíváme i k označení rozsáhlé katastrofy či válečného konfliktu, u něžž se můžeme obávat dalekosáhlých důsledků, resp. vyústění ve zkázu světa nebo jeho části (ať už se jedná o destrukci prostředí či výlučné zmaření lidských životů). A v tomto smyslu budeme s pojmem operovat v naší práci. Pokusíme se zachytit

² Město *Har Megiddo* v severním Izraeli.

³ *Eschatologie*, tj. nauka o věcech posledních.

hrozby, na základě kterých se společnost obává o svou existenci – ano, jde nám primárně o společnost, resp. civilizaci, konkrétně tu, ve které naše práce vzniká, tedy euroatlantickou, s křesťanskou tradicí, nebo jak ji prostě nazývá Huntington, Západní (Huntington ovšem do této civilizace nezahrnuje Rusko, kterému se my částečně věnovat budeme). Toto zaměření je pro další postup zásadní, neboť ne vždy určitá apokalyptická vize (vzniknuvší v určité společnosti, civilizaci) vyjadřuje obavu o konec světa jako takového – klíčový je pro ni zpravidla konec vlastní a ten může a nemusí zahrnovat globální zánik. Předpokládá se, že společnost (v širším smyslu identifikace) sdílí určité hodnoty, resp. sociální řád (opět v širším smyslu), načež to, čeho se nejvíce obává, je jeho zhroucení. Z tohoto důvodu budeme s pojmem *apokalypsa* pracovat zejména na úrovni sociálního řádu, tedy nejen jako s totální zkázou na úrovni globální. Neboť, jak říká Weber, apokalypsa je koncem – „pokud ne světa vůbec, pak alespoň *jednoho* světa“ [c.d.: 85].

1.2 Apokalypsa v dějinách západní civilizace

Bylo již řečeno, že očekávání konce je nedílnou součástí většiny kultur a významně souvisí s vnímáním času. Zdá se, že kultury, resp. náboženství vnímající čas lineárně zpravidla očekávají konec v katastrofické podobě. Např. buddhismus či hinduismus klasický začátek a konec postrádají, čas zde má cyklický charakter a spása znamená osvobození z tohoto *nekonečného* kosmického cyklu (Ačkoli Weber hovoří o řadě sekt derivovaných z těchto náboženství, které žijí očekáváním konce, jsou však spíše chiliastické, nikoli apokalyptické [Weber 1999: 211-224]). Platón v předkřesťanské Evropě uvažoval podobně. Podle Graye ani původní judaismus neobsahuje myšlenku světa směřujícího k zániku [Gray 2008: 6]⁴. Dále je Grayovi třeba dát za pravdu v tom, že podstatou křesťanské apokalypsy je souboj dobra se zlem, které ztělesňuje Belial (Satan). V Hebrejské bibli ovšem tato dualita patrná není, Satan se objevuje jen v Knize Jobově a je pouhým emisarem Božím, nikoli personifikovaným zlem. Svět jako bojiště dobra se zlem je záležitostí pozdější židovské apokalyptické tradice [c.d.: 13].

Křesťanství má tento souboj od počátku ve svém základu, a ani moderním myslitelům se jej nepodařilo vyvrátit. Démonologii podobnou křesťanské přijímali jakobíni, nacisté i bolševici, stejně jako dnešní radikální islamisté [c.d.: 35]. Nicméně je třeba podotknout, že

⁴ Toto tvrzení se může zdát sporné, poté, co jsme některé pasáže Starého zákona označili za apokalyptické. Gray má ale namysli judaismus jako náboženství, jehož vznik je datován do období zhruba 2000 př. Kr.. Nejstarší apokalyptické spisy proroků, jak jsme zmínili výše, však pocházejí nejdříve z 8. století př. Kr, Kniha Danielova pak pravděpodobně dokonce z 2. století př. Kr.

rané křesťanství vycházelo z eschatologie v podstatě pozitivní – „vyvolení“ vstoupí do Království nebeského. Oproti tomu byly některé pohanské eschatologie velmi tvrdé, neboť jejich naplnění spočívalo ve smrti bohů a příchodu totální zkázy [c.d.: 5]. Křesťanské představy však posléze nabývají podobného charakteru a v zásadě utěšující funkce chiliasmu/ů se vytrácí. Weber říká, že „(v)idiny konce se [...] týkají spíše hrůzy a zkázy než [...] útěchy. ‚Soudný den‘ znamená v běžném slova smyslu zkázu; ‚apokalypsa‘ znamená pohromu, vesmírnou katastrofu, konec světa. Zjevení Božího plánu světa a církve se zužuje na proroctví o konci věků (dějin) a času a ‚eschatologie‘, učení o posledních dnech světa, se stává hlavní náplní apokalypsy“ [Weber 1999: 32].

1.2.1 Biblická apokalypsa a její dopady

Novozákonní Apokalypsa, tedy Zjevení Janovo, je pro křesťanskou společnost stejně klíčovým textem, jako např. kniha Genesis. Ze své podstaty má však mnohem výraznější dopad na reálný život. A znovu musíme zmínit vnímání času. Weber popisuje, jakou roli hrají v chiliasmu a apokalyptice časové úseky, konce a začátky či kulatá a posvátná čísla v souvislosti s významnými jubilei [c.d.: 11-30, 38]. Zde se vžil termín *fin de siècle* vyjadřující představu, že konec nějakého období (tedy nejen století) může být zároveň koncem jednoho světa nebo světa vůbec [c.d.: 29]. Chiliasté pochopitelně také reflektovali dějinné události, a proto jejich zanícení vzrůstalo a klesalo v závislosti na společenské náladě. Zpočátku je chiliasmus odpovědí na pronásledování, v 5. století pak nájezdy Gótů a Vandalů. Chiliastické představy na čas utichají a je zpochybňován doslovný výklad Zjevení, zejména čísla jsou chápána symbolicky. Snaha o přesnost přichází ve chvíli, kdy se exegeté⁵ začínají zabývat výpočtem data Posledního soudu [c.d.: 36-38].

Očekávání konce světa vrcholí kolem roku 1000, kdy si např. římský císař Ota III. nechává plášť ozdobit výšivkami scén z Apokalypsy. Okolnosti opět nasvědčují Druhému příchodu Krista – 998 je spatřena Halleyova kometa, 1009 dojde k vyplenění chrámu Božího hrobu s Kristovým náhrobkem, 1028 se na Akvitánii snáší krvavý déšť... Znamení jako by byla na každém rohu, ale konec světa stále nepřicházel. 1096 je vyhlášena první křížová výprava, 1141 sv. Hildegarda mluví o hlasu z nebes. Jáchym z Fiore stanovuje konec na rok 1260 a roku 1307 františkánský odpadlík Fra Dolcino v očekávání Antikrista zakládá komunistické společenství. Během 14. století sužují Evropu morové rány, války a hladomory. Dochází k velkému schizmatu a Wyclif za Antikrista označuje papeže, v jeho myšlenkách

⁵ Tj. vykladači bible.

kráčí Hus, který je později upálen, stejně jako Johanka z Arku. Roku 1500 maluje Botticelli obraz Narození Páně s jasně apokalyptickým podtextem a chiliasmus žije dál [c.d.: 52-63].

Lidé žijící ve „středu věků“ se domnívali, že jsou na jejich konci, stejně tak lidé v 16. a 17. století. Malíři jako Bosch, Bruegel, Cranach nebo Dürer vyobrazovali svět hrozný a temně fantastický. Apokalyptické vize přetrvávají, např. reformní kazatel Luther věří v konec světa nejpozději roku 1600 a znovu podněcuje eschatologické obavy (podle Crouzeta např. kalvinismus uspěl právě proto, že v dobách apokalyptické paniky nabídl nový plán spásy). Katolická církev tyto vize opět bagatelizuje a tvrdí, že ona je věčná pro ty, kdo se o příchod konce nezajímají [c.d.: 64-72]. Nicméně papež je stále považován za Antikrista a první polovinou 17. století se nese další vidina blížícího se Armagedonu, zejména v důsledku třicetileté války. Roku 1667 píše Milton Ztracený ráj, kde Bůh slibuje, „že Zem bude hořet“ [c.d.: 76]. S rozvojem astronomie (Koperník, Galilei, Brahe...) dochází k nové fascinaci astrologií a nebeské jevy jako zatmění slunce či měsíce, komety a meteory jsou nejen v očích prostých lidí, ale i mnohých učenců (např. Isaaca Newtona), předzvěstmi blížící se katastrofy [c.d.: 97-99].

Pokud dosud panovala představa, že „lepší svět“ (stejně jako jeho konec) může nastolit jen Bůh, pak osvícenství klade spásu do rukou člověka [Gray 2008: 4]. Objevují se snahy o racionalizaci křesťanství (John Locke), deismus odmítá zjevení, prorocství, zázraky a posouvá Boha „pouze“ do role stvořitele a tvůrce zákonitostí (Voltaire). Přesto se rodí další proroci a očekávají komety, zatmění či jiná znamení zkázy - např. rok 1733 byl rokem „úrodným na komety, a tudíž i na panický strach z konce světa“ [Weber 1999: 109]. Na sklonku 18. století vše umocnila ekonomická a politická krize ve Francii a konec byl mnohými předpovídan na rok 1789. Další vlna přichází s Napoleonem, kterého Tolstoj ve *Vojně a míru* ztotožňuje s Antikristem [c.d.: 102-117].

Šíření tiskovin v 19. století dalo katastrofickým vizím novou podobu. Letáky a kramářské písně informovaly o všemožných hrůzách – masakrech, epidemiích, kometách, vybuchujících sopkách aj. - a zdůrazňovaly jejich obávaný smysl. Tiskem letěly chiliastické předpovědi náboženských fanatiků. Celou situaci dokreslovali romantičtí autoři hledající inspiraci mimo jiné v mýtech, eposech a také eschatologických předpovědích Písma [c.d.: 121-124]. Ačkoli vědecké kruhy setrvaly v optimismu a bezmezném víře v pokrok (Darwin, Mill aj.), Huzar přichází s teorií cykličnosti dějin, Kelvin varuje před ochlazováním Slunce a Nietzsche píše o beznadějnosti lidského osudu [c.d.: 145-147]. To vše posléze vyústí v něco, co bychom mohli nazvat *zánikem myšlenky pokroku* – tomu věnujeme vlastní kapitolu.

1.2.2 Síla eschatologie ve 20. století

Na sklonku 2. tisíciletí a bezprostředně po něm je očekáváno hned několik „konců světa“. Např. básník W. B. Yeats jej určil přímo na rok 2000. Stejně tak protestantský pastor Robert Fleming v 18. století. Někteří vykladači Nostradama mluví o konci v roce 1999 (jiní ovšem např. až v roce 3737), islámský numerolog Tynetta Muhammad vypočítal z Koránu konec v roce 2001 [c.d.: 31]. V současnosti patrně neaktuálnější proroctví ukazuje na základě starého mayského kalendáře k roku 2012 (je však k zamyšlení, že Weber v roce 1999 ve své knize píše, že mayský kalendář datuje konec mezi léta 1999 – 2001, což zajímavě vystihuje naši pointu). Račme si tedy vybrat.

Jak je možné, že proroctví staré dva tisíce let může být aplikováno po celou tuto dobu, znovu a znovu, s neklesajícím zájmem bez ohledu na předchozí aplikace, jež byly zjevně mylné? Domnívám se, že odpověď lze nalézt v této poněkud vtipné glose: *Bylo vyřčeno, že Antikristus bude „využívat rádia, atomové energie, slunečního tepla, prostředků o nichž se nám ještě nezdálo“.* A za tohoto Antikrista byl označen Mussolini. Když se to dozvěděl, byl fascinován: „To je opravdu popsáno v Bibli? Kde to tam najdu?“ [Pankhurst 1924: 20 dle c.d.: 198]. Jde samozřejmě o extrémní případ, ale vystihuje princip, na němž se katastrofické předpovědi generují. Lidé zkrátka věří, že to nebo ono lze z Bible (resp. jakéhokoli proroctví) vyčíst. A to bohužel i ve 20. století, které bychom snad již mohli považovat za dostatečně racionální (ačkoli...).

V úvodu kapitoly bylo řečeno, že 20. století přineslo řadu nových hrozeb. A s nimi mnohé náboženské fanatiky, kteří tragicky demonstrují sílu, s níž apokalyptické vize dokáží ovlivňovat lidskou mysl. Např. roku 1978 v Guayaně spáchalo 913 lidí sebevraždu pod vlivem charismatického vůdce. Jiný fanatik se roku 1993 spolu s 72 lidmi upálil ve svém sídle. 48 lidí spáchalo sebevraždu roku 1994 ve Švýcarsku. Japonská sekta v 90. letech terorizovala Tokio biologickými a chemickými zbraněmi. To vše ve snaze o „záchranu“ lidstva před Armageddonem [c.d.: 215-223]. A mohli bychom pokračovat. Zdá se tedy, že apokalyptické představy neustupují, a dokonce se s pokročilou technologií stávají ještě nebezpečnějšími. Jak říká J. Gray: „Apokalypsa nepřišla a historie pokračuje jako dřív, pouze s kapkou krve navíc“ [Gray 2008: 259].

1.3. Apokalypsa kolem nás – moderní hrozby

Než se pustíme do dalších částí práce, je třeba stručně shrnout, jakým hrozbám čelí západní společnost v posledních sto letech. Zdá se totiž, že příčiny apokalyptického myšlení

zůstávaly až do 19. století v podstatě neměnné, zatímco obavy, jež nás sužují dnes, jsou jiné než kdykoli předtím. Je zřejmě bez pochyby, že většina z nich jsou dítky industrializace a urbanizace a jako sourozenci kráčí svorně ruku v ruce. Podle Stanisława Lema totiž sice s pokrokem technologie roste podíl zamýšlených, vědomých cílů a nečekaná překvapení jsou vzácnější, zato však mohou mít vskutku apokalyptické důsledky. „Člověk ještě nevyrostl. Vyrostly pouze jeho možnosti činit druhým dobro nebo zlo“ [Lem 1995: 9].

Oprostěme se tedy již od Zjevení a chápějme dále apokalyptické vize, jak bylo uvedeno ve vymezení pojmu, jako obavu před rozsáhlou katastrofou či konfliktem s fatálním důsledkem pro planetu či danou společnost. Rozsah je velmi důležitým prvkem. Neboť, jak říká Franz Wuketits, „katastrofy posuzujeme subjektivně – intenzita, s níž neštěstí osobně prožíváme, slábne s narůstající vzdáleností místa, kde k němu došlo“ [Wuketits 2006: 142]. Sopečný výbuch vnímáme citlivěji než explozi vzdálené hvězdy, a poté jsme rádi, že sopka vybuchla v jiném státě či na jiném kontinentě, a odborníci nás uklidní, že *nám* nic nehrozí. Globální změnu klimatu pak oproti tomu mnozí berou mnohem vážněji, zvláště vidí-li její „důkazy“ ve svém bezprostředním okolí [ibid.].

Mezinárodní nadace lidských věd (International Foundation of Human Sciences) svolala v roce 1975 konferenci o „Hrozbách roku 2000“, kde se nepřekvapivě hovořilo např. o uprchlících, nedostatku potravin, znečištění, biologické manipulaci, elektronickém útlaku či upadající svobodě [Weber 1999: 201]. Domníváme se, že stávající hrozby, jež jsou vnímány jako reálné, můžeme rozdělit v zásadě do pěti kategorií, které spolu více či méně souvisí.

1.3.1 Destruktivní technologie

Milan Kundera ve svém románu *Nesmrtelnost* píše, že „člověk je agresivní svou povahou, válka je mu souzena a technický pokrok ji bude činit čím dál strašnější“. Nepřísluší nám zde posuzovat přirozenost agresivity člověka, nicméně pravdou je, že technický pokrok skutečně činí války mnohem nebezpečnějšími. Srovnajme například statistiky dvou světových válek, přičemž vezměme v potaz poměr stavu obyvatelstva zúčastněných stran před válkou a celkového počtu mrtvých na jejím konci:

1. světová válka: 960 mil. obyvatel / 16,5 mil. mrtvých, tj. 1,75%
2. světová válka: 1,967 mld. obyvatel / 63 – 79 mil. mrtvých, tj. 3,2 – 4 %⁶

⁶ Čerpáno orientačně z en. wikipedia. org – dostupné z http://en.wikipedia.org/wiki/World_War_II_casualties a http://en.wikipedia.org/wiki/World_War_I_casualties

Jedná se o dvojnásobný rozdíl v relativním počtu ztrát na lidských životech mezi těmito dvěma ničivými válkami. O rozsahu škod na infrastruktuře nemluvě. A ačkoli doposud k žádnému dalšímu takto rozsáhlému konfliktu nedošlo, od konce 2. světové války si válečné rozbroje vyžádaly více obětí než mezi lety 1939 – 1945 [Eibl-Eibesfeldt 2005: 183; psáno již v roce 1988 – pozn. M. N.].

Roku 1937 byl poprvé použit termín zbraň hromadného ničení, který bývá v současnosti definován jako „chemická, biologická, radiologická či jaderná zbraň schopná dosáhnout vysokého stupně ničivosti nebo hromadných ztrát na životech“ [DOD Dictionary of Military and Associated Terms 2010]. Poprvé v historii je možné, aby třeba i jediný člověk zabil tisíce či dokonce miliony lidí během krátkého okamžiku.

A bohužel nejen války představují riziko ohrožení destruktivní silou. Mnoho technologií je dvojsečných, Stanisław Lem hovoří o kosách na chetitských válečných vozech či příslovečných rádlech překovaných v meče [Lem 1995: 8]. Tento princip funguje obousměrně. První jaderné zařízení sloužilo jako zbraň a dnes existují jaderné zbraně paralelně vedle jaderných elektráren. Fakt, že riziko nese obojí, dokazuje např. poškození reaktoru elektrárny Three Mile Island roku 1979 v americké Pensylvánii, výbuch Černobylu v roce 1986, a nově havárie v japonské jaderné elektrárně Fukušima z března 2011, díky které se otázka bezpečnosti jaderné energetiky (jež je pro mnohé státy, např. právě pro Japonsko, v podstatě jediná možná) stala opět naléhavou.

1.3.2 Ekologická krize

Dalším tématem, které se vynořuje v průběhu 20. století, zvláště v jeho druhé polovině, je v současnosti často skloňovaná obava z fatálního narušení životního prostředí v globálním měřítku – většinou nazývaná ekologickou či environmentální krizí. Určitá část těchto obav plyne samozřejmě z jaderné technologie, která může mít v případě havárie či útoku na životní prostředí zničující dopad. Nicméně většina z nich je důsledkem toho, že člověk okolní prostředí významně přetváří a čerpá přírodní zdroje, z nichž se některé ukazují být již na hranici vyčerpání. Projevují se klimatické změny, o nichž není jasné, zda jsou důsledkem lidské činnosti či určitých přirozených cyklů. Objevují se prognózy, které hovoří o zaplavování částí pevniny (což už je patrné např. na některých korálových a sopečných ostrovech Oceánie, jejichž nadmořská výška často činila jen několik metrů), paradoxně pak i o nedostatku vody ve vnitrozemí (vlivem sucha), s tím spojené hrozbě hladomoru a podobně.

Stanisław Lem říká, že přírodní ekosystémy fungují na principu homeostáze⁷ a jediné tak mohou fungovat trvale [Lem 1995: 8]. „Člověk nemůže měnit svět a nezměnit přitom sebe“ [c.d.: 256]. Bohužel se zdá, že právě toto se děje. Wuketits podobně píše, že „člověk vyvádí Zemi z rovnováhy a netuší, jak strašné následky může jeho chování mít“ [Wuketits 2006: 172]. Na tento přístup a jeho pravděpodobnou neslučitelnost s trvale udržitelným rozvojem upozorňovala již Rachel Carsonová ve své knize *Mlčí jaro* (Silent Spring, 1962) a v téže době také slavný etolog Konrad Lorenz, který si uvědomoval, že „bez rozumné ekologie není trvale možná ani rozumná ekonomie“ [ibid.]. V současnosti je neznámějším počinem v tomto směru *Sternova zpráva o globálním oteplování* z roku 2006 (Stern Review on the Economics of Climate Change), jež varuje před negativním vlivem klimatických změn na světové hospodářství.⁸

1.3.3 Epidemie

Doba morových ran, choler a skvrnitého tyfu je již za námi. Mohlo by se zdát, že ve vyspělém světě s dobrou zdravotní péčí, očkováním, čistotou prostředí a osobní hygienou už tyto nemoci nehrozí. A skutečně, tyto už snad nikoli. Moderní svět však má strach z jiných onemocnění, jež se snadno přenáší, a jsou tak velmi nebezpečné. Je zde např. o globálně rozšířené AIDS způsobované virem HIV, kterým je podle Světové zdravotnické organizace (WHO) v současnosti nakaženo více než 33 milionů lidí⁹, či fenomén posledních let, chřipka. Ta udeřila během 20. století několikrát – typ [A(H1N1)] zvaný Španělská chřipka zabil mezi léty 1918 – 1919 až 50 milionů lidí, typ [A(H2N2)], neboli Asijská chřipka v letech 1957 – 1958 měla na svědomí zhruba 1,5 milionu mrtvých, poté Hongkongská chřipka, typ [A(H3N2)], jež si v roce 1969 vyžádala 1 milion obětí. Podle prognostických výpočtů byl další úder chřipky datován do roku 2008 – 2017.¹⁰

V 21. století svět na okamžik vyděsilo onemocnění SARS (severe acute respiratory syndrome), jež se objevilo mezi rokem 2002 a 2004 v Číně a mělo za následek necelých 800 obětí.¹¹ Měli jsme tu hysterii kvůli nemoci šílených krav (BSE) či jiným chorobám hospodářských zvířat, slintavce a kulhavce. Dále straší veřejnost dva typy chřipek, jejichž přivlastky pochází z říše fauny – ptačí a prasečí (resp. mexická). Ta první začíná být

⁷ Schopnost organismů udržovat dynamickou stabilitu vnitřního navzdory změnám vnitřních i vnějších podmínek.

⁸ Český překlad dostupný z http://amper.ped.muni.cz/gw/stern_review/stern_rev_cz32.pdf

⁹ Statistika na stránkách WHO dostupná z http://www.who.int/hiv/data/2009_global_summary.png

¹⁰ Podle serveru [chripka.cz](http://www.chripka.cz) – dostupné z <http://www.chripka.cz/chripka-v-cislech>

¹¹ Statistika na stránkách WHO dostupná z http://www.who.int/csr/sars/country/table2004_04_21/en/index.html

považována za hrozbu v roce 1997, kdy je zaznamenán první přenos z ptáka na člověka (Hong Kong). V roce 2005 pak WHO varuje před hrozící pandemií¹², která nakonec nepřišla. V roce 2009 je vyhlášena jiná pandemie, a sice chřipky prasečí. V srpnu 2010 je odvolána. Počet obětí ptačí chřipky činí 318 (z toho většina v Asii, ani jeden evidovaný případ nákazy v Americe či Evropě)¹³, prasečí chřipka si vyžádala 18 366 životů.¹⁴ Sluší se podotknout, že ačkoli ani ve druhém případě nejde o žádné závratné číslo, mediální rozruch kolem těchto chřipek byl obrovský. K tomu je třeba dodat, že na chřipku obecně zemře celosvětově 250 až 500 tisíc lidí za rok.¹⁵

1.3.4 Imigrace

Epidemie, resp. pandemie, o nichž jsme hovořili výše, úzce souvisí s volným pohybem osob v rámci světových oblastí a států. Tyto choroby často vznikají v méně rozvinutých částech světa (SARS – Jihovýchodní Čína, ptačí chřipka – tamtéž, prasečí chřipka – Střední Amerika, 2/3 nemocných AIDS žijí v subsaharské Africe¹⁶). A právě z podobných zemí dochází k početné imigraci zejména do států Severní Ameriky a západní Evropy. Šíření nemocí však není jediným a pravděpodobně ani největším problémem. Z rozvojových zemí přicházejí většinou lidé bez jakéhokoli vzdělání a kvalifikace, což je často nutí k životu na okraji společnosti, v částech měst s vysokou kriminalitou. Existenciální otázky pak mohou imigranty vést k tomu, že se na kriminální činnosti podílejí. Další velké konflikty mezi přistěhovaleckými skupinami a majoritní společností jsou způsobeny rozdílnými hodnotami a způsoby, přičemž některé z těchto importovaných kultur jsou přizpůsobivé více, jiné méně.

Patrick J. Buchanan považuje invazi přistěhovalců z třetího světa a nebezpečí multikulturalismu za dvě ze čtyř současných hrozeb pro přežití západní civilizace [Buchanan 2004: 367]. Tvrdí dále, že imigrace je problematická zejména v Evropě, kterou, oproti tradičně multikulturním Spojeným státům, tvoří mnoho národních států založených na jazyku a kultuře [c.d.: 145]. Podle Huntingtona ovšem už ani USA nejsou k přistěhovalcům nakloněny jako dříve a stále přibývá protiimigračních publicistů a zájmových skupin [Huntington 2001: 239]. V Evropě vznikají strany zaměřené proti imigraci [Buchanan 2004:

¹² Zpráva WHO dostupná z http://www.who.int/csr/disease/avian_influenza/2011_04_04_h5n1_avian_influenza_timeline_updates.pdf

¹³ Statistika WHO dostupná z http://www.who.int/csr/disease/avian_influenza/country/cases_table_2011_04_06/en/index.html

¹⁴ Statistika WHO dostupná z http://www.who.int/csr/don/2010_07_23a/en/

¹⁵ Podle serveru chripka.cz – dostupné z <http://www.chripka.cz/chripka-v-cislech>

¹⁶ Statistika WHO dostupná z <http://www.aids-hiv.cz/udajevesvete.html>

145], a ačkoli samy zpravidla nikdy nedosahují větších volebních úspěchů, jejich rétoriku často přijímají strany středu a podporují i jejich opatření [Huntington 2001: 237]. V těchto souvislostech se někdy hovoří o rasismu, přesto může jít právě o silnou kulturní orientaci spíše o než striktní rasismus – např. ve Francii do zastupitelských orgánů přijímají černé Afričany s dokonalou francouzštinou, ale do škol nepřijímají zahalené muslimské dívky [c.d.: 236]. Celou problematiku pregnantně vyjádřil Myron Weiner. Podle něj mají obyvatelé západu rostoucí obavy, že „*dnes do jejich zemí podnikají invazi nikoli armády a tanky, ale přistěhovalci hovořící cizími jazyky, uctívající jiné bohy, náležející k odlišným kulturám, kteří jim vezmou práci, budou okupovat jejich zemi, žít z jejich systému sociálního zabezpečení a ohrožovat jejich způsob života*“ [Weiner 1995: 2 dle c.d.: 235].

1.3.5 Terorismus

André Glucksmann napsal v roce 2003 knihu *Dostojevskij na Manhattanu*, jež je možná jedním z nejpoutavějších děl o současném terorismu. Tato kniha vznikla jako reakce na teroristický útok na budovy Světového obchodního centra v New Yorku z 11. září 2001. Autor zde esejistickou formou s velmi naléhavým tónem popisuje nebezpečí z terorismu plynoucí, myšlenkově odkazuje k ruskému nihilismu (jak patrně už z názvu) a tvrdí, že terorista je v podstatě nihilistou, který, jakkoli se může maskovat náboženstvím či ideologií, ničí proto, aby ničil, pod heslem: *zabím, tedy jsem* [Glucksmann 2003].

Gray říká, že apokalyptická tradice se v Americe výrazně neprojevila během Velké deprese, 2. světové války ani války studené (s určitou výjimkou v její pozdější fázi). Ovšem právě útoky z 11. září 2001 (označované v běžné řeči jako 9/11) v Americe apokalyptické myšlení spustily [Gray 2008: 160-161]. Gray podobně jako Glucksmann pochybuje o náboženské motivaci teroristů. Stalo se západním diskursem spojovat terorismus s arabskou kulturou a islámským pojetím utrpení, islám nicméně není kulturou a ani většina obyvatel islámského světa nejsou Arabové. Terorismus není záležitostí úzce spojenou s žádnou konkrétní kulturou ani náboženstvím, což Gray dokazuje empirickými studiemi, podle nichž 95% sebevražedných atentátů mezi lety 1980 a 2004 mělo jasný politický cíl. A co se samotných aktérů týče, podotýká, že např. většina únosců letadel z 9/11 byla muslimy „znovuzrozenými“ v Evropě a islám, který reprezentovali, je fundamentalistickou verzí vzniklou v důsledku kontaktu se Západem [c.d.: 247-251]. Gray cituje Oliviera Roye, podle něhož sebevražedné útoky souvisí spíše se „západní tradicí individuální a pesimistické revolty za unikající ideální svět než s koranickým pojetím utrpení“ [Roy 2004: 44 dle c.d.: 97].

Naturalisticky reálnou hrozbu fundamentalismu nedokazují jen teroristické útoky na masy civilistů, ale také agrese zaměřená proti jednotlivým osobám. Zmínit můžeme několik případů, např. nizozemského režiséra Theo van Gogha, jenž byl v roce 2004 demonstrativně zavražděn na ulici v Amsterdamu za to, že natočil dokument zobrazující násilí na ženách v islámských komunitách. Od roku 2005 je za zpodobnění proroka Mohameda s bombou místo turbanu pronásledován dánský karikaturista Kurt Westergaard, který již několikrát pokusu o vraždu unikl. Švédský kreslíř Lars Vilks čelil hrozbě smrti v roce 2007, kdy teroristická organizace Al-Káida vypsalá odměnu na jeho hlavu rovněž kvůli karikaturám Mohameda. Pod hrozbou smrti je také nizozemský politik Geert Wilders za svou kritiku islámu. Z jiného soudku je případ Alexandra Litviněnka, bývalého důstojníka KGB, jenž byl v roce 2006 v Londýně otráven smrtelnou dávkou radioaktivního polonia. Ani nukleární terorismus tedy není žádnou fikcí, zejména uvážíme-li, jaké země dnes rozvíjí vlastní jaderný program.

1.4 Zánik myšlenky pokroku

Roku 1859 Charles Darwin publikuje *O vzniku druhů přírodním výběrem* a John S. Mill vydává *Esej o svobodě*. Několik let nato německý biolog a darwinista Ernst Haeckel prohlašuje: „Pokrok je přírodním zákonem, který žádná lidská síla [...] nedokáže potlačit [...]. Budoucnost patří jedině pokroku“ [Blackbourn 1995: 256 dle Weber 1999: 145]. Taková byla nálada ve vědeckých kruzích 19. století. O sto padesát let později se polský sociolog Zdzisław Krasnodębski ptá: „*Kam se poděli optimisté, kteří věřili ve zdokonalování lidského rodu, v jeho bezmeznou poznávací schopnosti, v možnost radikálního řešení společenských problémů, v morální rozvoj lidstva?*“ [Krasnodębski 2006: 9].

Víru v pokrok lze chápat jako přesvědčení, že „dějiny jsou proces ‚postupného‘ ovládnutí živelnosti přírody a lidské historie, že se dějiny ‚přirozeně‘ vyvíjejí a spolu s nimi se také rozvíjí sebeuvědomění a sebezodpovědnost člověka...“ [c.d.: 12]. Hovořili jsme již o hrozbách, které sužují moderní společnost, a tyto hrozby k zániku myšlenky pokroku velkou měrou přispívají, neboť se zdají být prvky celosvětového trendu s velmi ponurými vyhlídkami. Běžný člověk (resp. masy) se o takováto zobecnění zpravidla nesnaží, nicméně filosofové, sociologové, politologové, ale i biologové a etologové se pokouší příčiny této situace systematizovat a objektivizovat. Stávající přístupy k fenoménu úpadku ideje pokroku pro potřeby této práce lze rozdělit do tří skupin – přístupu *cyklického zánikání*, přístupu *dvou evolucí* a přístupu *střetu kultur*.

1.4.1 Přístup cyklického zanikání

Zhruba do poloviny 19. století žil Západ silným europocentrismem ve smyslu *hic sunt leones* a na jakoukoli pluralitu kultur nebyl brán ohled. 19. století je však dobou nacionalismů a obrození, kdy národy začínají přemýšlet o vlastním místě v Evropě i ve světě. Roku 1869 kulturní historik Danilevskij tvrdí, že dějiny kultur podléhají stejným zákonům jako dějiny přírody (používá metafory jako mládí, zrání a stáří kulturních útvarů) a ve snaze vyzdvihnout „slovanskou duši“ formuluje teorii tzv. kulturně-historických typů (ta se stala významnou inspirací civilizačního členění u Spenglera, Toynbeeho, Léviho-Strausse či později v bestselleru *Střet civilizací* Samuela Huntingtona, o němž pojednáme dále). Danilevského teze o kulturním „ustrnutí“ Západu je pak velmi podobná myšlenkám Oswalda Spenglera, který však údajně v době psaní *Zániku Západu* (1918) Danilevského dílo neznal [Spengler 2010: 744-745].¹⁷

Spengler se pokouší vyložit principy vzniku a zániku civilizací metodou *morfologie světových dějin*, jíž je tvůrcem. Provádí mnoho srovnání jevů z kultury egyptské, indické, antické, středověké, novověké i moderní a na jejich základě formuje tezi, že „(n)eexistují žádné společné dějiny lidstva. Existují jen dějiny jednotlivých, nezávisle na sobě vznikajících ‚historicko-kulturních forem‘“ [c.d.: 735] a základem každé formy je určitý „tvar“ (řecky *morfé*) [ibid].¹⁸

Ani evropská kultura nemá společné dějiny. Forma antiky je kulturou „apollinskou“ - jejím základem je smyslově vnímané těleso, socha - druhá forma je „magická“ a zahrnuje kultury vznikající ve středomoří v prvním tisíciletí po Kr. - základem je uzavřený prostor naplněný duchovními silami, jeskyně. Třetí forma je „západní“ (ztotožňuje se s „novověkou“ nebo „moderní“) a základem je osamělá duše jedince v nekonečném prostoru, podle čehož je také možné nazývat ji „faustovskou“. Podle Spenglera má každá historicko-kulturní forma určitou životnost v analogii s lidským jedincem či ročními obdobími. Když kultura dosáhne svého vrcholu, stane se civilizací udržující status quo – kvalita je nahrazována kvantitou a tvořivost organizací a technikou - civilizace je tedy vnitřně úpadková. Západ by měl přijmout svůj úděl (nemá jinou volbu) a „vzít na vědomí, že se nachází ve fázi ‚civilizace‘, to jest před svým zánikem“ [c.d.: 736].¹⁹ Neboť „dějiny se ani v nejmenším neohlížejí na naše očekávání“ [Spengler 1997: 9].

¹⁷ Z doslovu Martina C. Putny.

¹⁸ Ibid.

¹⁹ Ibid.

1.4.2 Přístup dvou evolucí

Zde se opět pokusíme nastínit teze popisující krizi moderní společnosti z hlediska přírodních věd, či lépe řečeno věd o přírodě – tedy nejen biologie jako takové, ale i sociobiologie či etologie člověka – jež nám přinášejí celou řadu postřehů, např. o podobnostech člověka a ostatních vyšších savců, čímž připomínají jeho původ a přirozené místo v živočišné říši, a zejména pak o spjitostech a rozdílech mezi přírodní a kulturní evolucí. Ale zatímco spenglerovská filosofie (taktéž hledající inspiraci v přírodě) věřila v historické zákony, tento přístup žádné takové zákony nezná.

Prvním rozměrem této problematiky jsou fylogenetické adaptace²⁰. Celá řada autorů poukazuje na fakt, že člověk je součástí dvou evolucí – přírodní a kulturní – které však mají diametrálně odlišnou dynamiku. Eibl-Eibesfeldt píše, že problémy, jimž člověk technické masové společnosti čelí, pramení z archaických vlastností evolučního dědictví, rozvíjejících se po dlouhou dobu v lovecko-sběračských skupinách. Naše vrozené programy chování se vyvinuly v této době, která tvoří asi 98% naší historie. Během enormního kulturního vývoje se náš způsob myšlení prakticky nezměnil. „To tedy ve zkratce znamená, že lidé s emocionalitou doby kamenné dnes coby prezidenti ovládají velmoci, pořádají automobilové závody nebo řídí proudové bombardéry...“ [Eibl-Eibesfeldt 2005: 12].

Ačkoli biologové již upustili od kontroverzní teorie Konrada Lorenze, že vnitrodruhové násilí je (i) u člověka přirozeným důsledkem nezkrotitelného pudu agrese [c.d.: 177] a válka netkví v naší DNA, můžeme ji chápat jako „jakési kulturní vehikulum pro geny. Válka přispívá ke zdatnosti soupeře, jehož geny se jejím prostřednictvím rozšiřují“ [c.d.: 183]. Nicméně, „(v)álka jako strategicky plánovaná agrese na území nepřítele vedená pomocí smrtících zbraní za účelem jeho zničení je [...] výsledkem *kulturní evoluce*“ [c.d.: 184; kurzíva M. N.].

I z díla Stanisława Lema je patrné, že si uvědomuje, jak je přirozený stav homeostáze (o němž jsme se již zmínili) vlivem kulturní evoluce narušován. Podle Eibl-Eibesfeldta jsme od přírody vykořisťovatelé fascinovaní růstem, proto se snažíme maximalizovat užitek nejen z biologické, ale i kulturní evoluce - a právě to vede k mnoha úskalím. Pod vlivem kulturní evoluce si klademe dokonce i cíle, jež se vzpírají našim přirozeným sklonům. Kvantifikace ekonomického růstu spolu s růstem populačním (obojí následek kulturní evoluce) způsobuje vyčerpávání zdrojů a devastaci prostředí, což může vyústit v globální katastrofu. Důsledkem naší vykořisťovatelské strategie je rovněž neschopnost starat se o vzdálenější budoucnost,

²⁰ Přizpůsobení vnějším podmínkám v průběhu fylogenetického vývoje, kdy druh (organismu) získává vlastnosti zvyšující jeho životaschopnost.

neboť naši předkové v lovecko-sběračských i zemědělských skupinách byli nuceni plánovat maximálně několik let dopředu. Chybí nám smysl pro události s periodou delší, než je náš život, a soustředíme se na jednoduché kauzality, což nám znesnadňuje rozpoznávání provázanosti různých kauzálních řetězců [c.d.: 20-44].

Druhým rozměrem problému je vzrůstající přesvědčení, že evoluce (obecně) nesleduje žádný určitý cíl. Wuketits charakterizuje kulturní vývoj jako *evoluci idejí* a aplikuje ji na Darwinův koncept přírodního výběru. Nejúspěšnější by pak byla kultura, již se podařilo své ideje rozšířit nejdál. Podobně platí i princip selekce – některé kultury vymřely nebo byly vytlačeny (což probíhá ostatně kolem nás i v současnosti). Nicméně tento vývoj, jak už jsme řekli, nerespektuje žádné historické zákony (Spengler). *Neexistuje žádný vektor pokroku*. Uvědomme si, že i v minulosti opakovaně docházelo k masovému vymírání druhů (a člověk je přese vše stále živočišným druhem) [Wuketits 2006: 142-166]. Musíme si připustit, že „(e)voluce je více či méně kontinuální sled katastrof, z nichž některé dosahují značného rozsahu“ [c.d.: 152]. Katastrofy v dějinách civilizací měly určitá východiska, neboť kulturní vývoj mohl začít znovu na jiném místě planety. Dnes jsou však ekosystémy ničeny globálně a podle Wuketitse jen nenapravitelní fantastové (*sic!*) věří, že tomuto kataklysmatu lze ještě zabránit [c.d.: 179].

1.4.3 Přístup střetu kultur

Ještě než zcela opustíme přírodovědu, pokusíme se na jejím základě tuto kapitolu uvést. Podle Eibl-Eibesfeldta afiliativní schopnost²¹, která se vyvinula teprve u ptáků a savců, vedla k vytváření skupin „my“ a „oni“ a tím také umožnila vznik agonistického chování²² na úrovni skupin v rámci vlastního druhu. Zásadní podmínkou mírového soužití takových skupin je pak vzájemná úcta [Eibl-Eibesfeldt 2005: 176-185]. Lidský druh se rozrostl do milionů skupin, jež se slučují do větších a větších, na světě je více než dvě stě států náležících do několika civilizací a mírové soužití se ne všude daří ideálně.

Jedním z nejdiskutovanějších děl zabývajících se problematikou odlišných kultur v současném světě je *Střet civilizací* Samuela Huntingtona. Ten se z pozice politického teoretika snaží rozebrat příčiny civilizačních rozbřojů, a to zejména se Západem v hlavní roli, neboť právě Západ často vedou jeho universalistické nároky do konfliktu s jinými civilizacemi [Huntington 2001: 13]. Píše, že zatímco Západ morálně upadá, Indie, Rusko a

²¹ Skupinová soudržnost, schopnost navazovat vztahy v rámci vlastní skupiny.

²² Nepřátelské chování mezi dvěma jedinci nebo skupinami stejného druhu.

celý muslimský svět znovu sjednocují svou identitu na základě náboženství, přičemž současně zaujímají důrazně odmítavý postoj k „westoxifikaci“, tj. pozápádnění [c.d.: 105-110]. Není překvapením, že Západní civilizace je patrně v největším konfliktu s islámem (ze sedmi teroristických států je pět muslimských). Podle Huntingtona byly jejich vztahy vždy bouřlivé, neboť jde o souboj monoteistických náboženství, jež nemohou jednoduše asimilovat jiná božstva. *Džihád a křížová výprava* jsou paralelními pojmy. Ačkoli vychází najevo, že islámu leží v žaludku spíše „západní bezbožnost“ než samotné křesťanství [c.d.: 248-254].

Násilné střety ovšem nejsou jediným strašákem. Západ čelí ze strany zemí třetího světa značnému demografickému tlaku. Huntington varuje, že současnou imigraci z blízkovýchodní a severoafrické oblasti (která je podle něj na vrcholu) může vystřídat imigrační invaze ze subsaharské Afriky [c.d.: 241]. Buchanan jde ještě dál a tvrdí, že žádná z těchto oblastí, včetně střední Asie, nemá důvod ke zmírnění populačního růstu, ba naopak. U některých států – Afghánistánu, Iráku, Jordánska nebo Saúdské Arábie - na základě statistik a demografických analýz dokonce předpovídá téměř zdvojnásobení populace do roku 2025 [Buchanan 2004: 150-162]. A všechny tyto státy se pravděpodobně stanou významnými zdroji imigrantů v příštích letech, což se jeví jako hrozba zejména v kontextu prognóz, jež Buchanan učinil ohledně zemí Západu, a jež jsou přesně opačné těm pro třetí svět. Není tajemstvím, že vyspělé země se potýkají s velmi nízkou porodností²³, která často nestačí ani na reprodukci vlastního obyvatelstva. Populace stárne a její produktivní část se zmenšuje, přičemž je současně stále více zatížena [c.d.: 34-48]. Buchanan vidí příčiny tohoto stavu mimo jiné v novém způsobu ekonomiky, feminismu či zhroucení mravního řádu, s čímž ruku v ruce kráčejí změny „rodinné politiky“ a nástroje moderní medicíny k zabránění nechtěnému těhotenství [c.d.: 60-80]. Podotýká, že jednou z příčin je i *kulturní pesimismus* [c.d.: 129] (zatímco mnohé nezápádní země procházejí obrožením, jak bylo řečeno).

V situaci, kdy Západní civilizace populačně upadá a ostatní rostou, je střet kultur téměř jistý. Buchanan i Huntington se shodují, že pokud si chce populace Západu udržet stávající ekonomickou úroveň a tempo svého růstu, musí buďto změnit své reprodukční chování, nebo ročně přijmout miliony lidských zdrojů – imigrantů [Buchanan 2004: 143; Huntington 2001: 371]. Tato imigrace, přestože je pravděpodobně nezbytná, se stává katalyzátorem xenofobního chování, což je pochopitelné zejména v případech skupin, jež nemají přílišnou snahu o přizpůsobení se hostitelské kultuře (např. turecká menšina

²³ V této souvislosti se často zmiňuje analogie s živočišnou říší: země třetího světa se řídí tzv. *r-strategií* – maximalizace populačního růstu, hodně potomků a málo energie investované do péče o ně), vyspělé země pak *K-strategií* (málo potomků s intenzivní péčí). Ovšem i K-stratégové v přírodě usilují o přežití a prosazení vlastního druhu, tato strategie se jeví jako sebezničující pouze v pokřivené formě v případě vyspělých zemí.

v Německu či severoafrické skupiny ve Francii). Ani politika „tavicího kotlíku“ (melting-pot) není universálně funkční, protože ne všechny skupiny se chtějí mísit [Eibl-Eibesfeldt 2005: 166]. Podle Huntingtona je globální impérium nemožné, a multikulturní svět proto nevyhnutelný. *E pluribus unum* (z mnohého jeden) se nezdařilo. Řešením je stanovení přísnějších podmínek imigrace (kvalifikovanost, ochota asimilace) a zejména uznání světa založeného na vzájemně se respektujících civilizacích, bez jakýchkoli intervencí. Jedině pak je možné dosáhnout globálního míru [Huntington 2001: 369-393]. Zdali se to podaří, je možná existenciální otázkou.

II. PODOBY

2. Apokalypsa jako literární a filmový námět

Scénáře apokalyptických filmů vesměs vycházejí ze stejného typu beletrie, jenž na konci 19. a začátku 20. století přinesl doslova záplavu futuristických vizí, v nichž se jako variace na totéž téma objevovaly vesmírné, ekologické i politické pohromy. [Weber 1999: 25]. Tento trend si pak během 20. století, obzvláště pak po 2. světové válce zcela přisvojil filmový průmysl. Podle Webera jsou apokalyptické filmy (a beletrie), o jejichž oblibě svědčí jejich množství, tolik populární proto, že své době nastavují zrcadlo: reálné katastrofy „slouží za náměty ság o globální destrukci, která hrozí zničením celé civilizace a vyhubením lidského druhu, naprostým vymazáním křehké plochy, v níž se pohybujeme. *Fascinace zánikem opět vešla do módy, protože poskytuje kontext – ideologii katastrofy* [c.d.: 239; kurziva M. N.].

Nicméně, abychom mohli bez výčitek dále hovořit o katastrofických vizích, měli bychom začít jejich opakem, který se hrál v historii významnou roli a bez nějž by výklad nemohl být zcela konzistentní. Pojďme si projít cestu z utopie přes dystopii až ke zničení.

2.1 Od utopie k apokalyptické beletrii

Není překvapivým zjištěním, že spolu s vírou v pokrok se utopie jaksi vytratila, ačkoli se tento žánr zejména v 17. století těšil velké oblibě. Za prvního utopistu v této západní tradici bývá považován již Platón díky svým spisům *Zákony a Ústava*, kde popisuje mimo jiné podobu ideálního státu. V křesťanském prostředí vzniká Augustinova utopie *O Boží obci* (kolem 420) a začátkem 16. století píše humanista Thomas Morus svou *Utopii* (1516). Ve zmíněném století 17. pak vznikají utopická díla Tommasa Campanelly (*Sluneční stát*, 1623) a Francise Bacona (*Nová Atlantida*, 1627). Tyto utopie jsou vesměs idealizovanými a vysněnými představami o podobně a fungování určitého samosprávného útvaru – obce nebo státu. Nová vlna utopistů přichází v 19. století – např. Robert Owen (*Nový pohled na společnost*, 1813), Charles Fourier (*Nový průmyslový svět*, 1829) či Bernard Bolzano (*O nejlepším státě*, 1832) – z nichž první dva se dokonce pokusili své utopie s různou měrou úspěchu realizovat. Za utopické lze označit i dílo Julese Verna.

H. G. Wells ve své *Moderní utopii* z roku 1905 říká, že dosavadní utopie byly „státy dokonalé a statické, byly štěstím, vyvažující navždy neklidné a nezřízené síly, které tkví ve

věcech [...]. Ale Moderní utopie nesmí být statická, nýbrž kinetická, musí mít tvar ne trvalého státu, nýbrž tvar nadějně stanice, která vede k postupné dlouhé řadě stanic dalších“ [Wells 1922: 17]. Předjímaje budoucí individualizaci osobního štěstí pak konstatuje, že zatímco „(u)topie bývaly kdysi poctivé návrhy, jak vytvořit nový svět [...], Moderní utopie je pouze vypravováním osobních dobrodružství uprostřed utopické filosofie“ [c.d.: 289], čímž jako by naznačoval, že klasické utopii již odzvonilo.

Jak se nálada v autorských kruzích zvolna obracela k pesimismu, ve 20. století převládají antiutopie, resp. dystopie. Mezi nejznámější patří Zamjatinův román *My* (1923), Huxleyho *Konec civilizace* (1932) a samozřejmě Orwellův román *1984* (1949). Paralelně k dystopiím, znázorňujícím budoucí podobu společnosti v negativním světle, se rozmáhá apokalyptická beletrie, jež dovádí dystopii do důsledků a odsuzuje budoucí společnost k zániku.

2.2 Počátky apokalyptické beletrie a nástup filmu

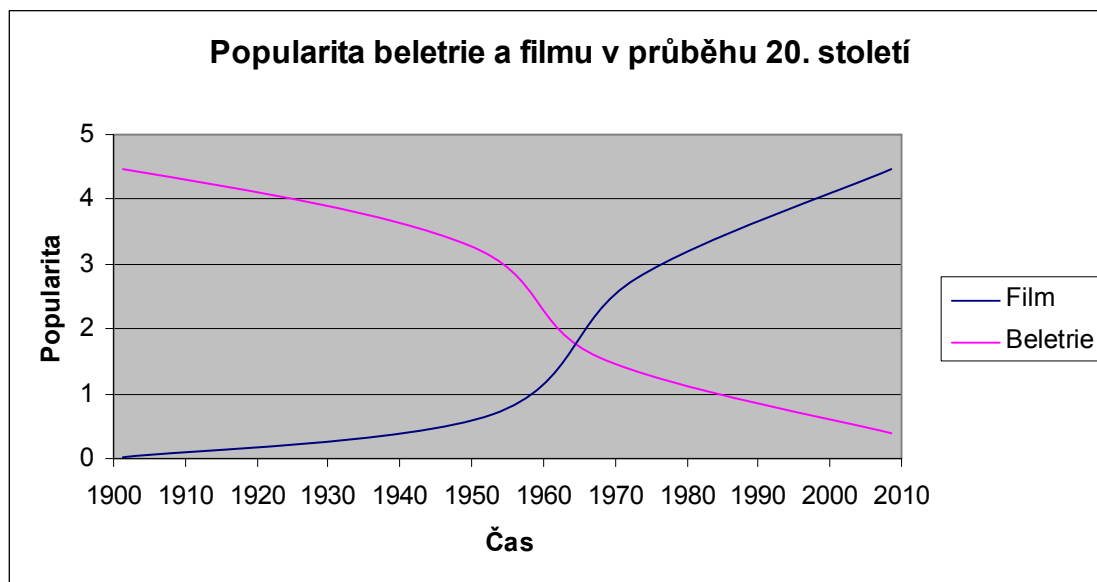
Beletrie, již lze označit za apokalyptickou, se objevuje už v 19. století, ačkoli její rozkvět přichází až počátkem století 20. Za první dílo z apokalyptické beletrie můžeme považovat román *The Last Man* (Poslední muž, 1826) britské spisovatelky Mary Shelley, který vypráví příběh budoucího světa zpustošeného nákazou. Dále pak bezesporu *The War of the Worlds* (Válka světů, 1898) H. G. Wellse, popisující mimozemskou invazi z Marsu.²⁴ V románu M. P. Shiela *The Purple Cloud* (1901) se zřejmě poprvé objevuje téma živelné apokalypsy, a sice ničivé vulkanické erupce. Z českých autorů k tomuto žánru přispěl zejména Karel Čapek svými dramaty *R.U.R* (1920; inspiroval se jím např. Isaac Asimov) nebo *Bílá nemoc* (1937) či romány *Továrna na absolutno* (1922), *Krakatit* (1922; zfilmováno 1948) a *Válka s mloky* (1936).

K největšímu rozmachu apokalyptických námětů dochází po 2. světové válce, s rostoucí úrovní techniky se objevují nové obavy a s nimi i nová témata, např. jaderného holocaustu. Dále pod vlivem vědeckých objevů a prognóz posilují témata ekologické katastrofy, vesmírné srážky či invaze mimozemšťanů. Nicméně je patrné, že těžiště zájmu postupně přechází z literatury k filmu. Knihy se píšou dál, jen jsou čím dál tím méně čteny, neboť film přináší neuvěřitelný a neustále se rozšiřující potenciál vizualizace, fascinující diváky do té míry, že zatlačuje beletrii do pozadí. Nebudeme zde tento trend empiricky

²⁴ Americký režisér Orson Welles v roce 1938 vytvořil rozhlasovou adaptaci, jež vyvolala veřejnou paniku, neboť řada lidí pustila rádio v průběhu dramatu a domnívala se, že jde o zpravodajství.

dokazovat, ale uvedeme některá čísla jemu nasvědčující. Miloslav Petrušek v knize *Sociologie a literatura* (1990) uvádí, že v NSR 90% dospělých nečte nic než bulvární literaturu a komiksy, ve Francii 80% dospělých nečte uměleckou literaturu. V ČSR pak beletrii vůbec nečte 15 – 25% dospělých [Petrušek 1990: 96]. Současné výzkumy v naší domovině vycházejí podobně. Ze zprávy UČL AV ČR z roku 2010 můžeme zjistit, že 32 % starších 15 let čte knihy sporadicky a celých 21 % je nečte vůbec. Dále 32 % dospělých nepřečte za rok ani jednu beletristickou knihu, přičemž jako důvod je nejčastěji uváděn nedostatek času.²⁵ Pro srovnání nahlédneme do výzkumu čtenářů ve Spojených státech z roku 2004, podle kterého pouze 57 % dospělých mezi 18 – 44 lety čte knihy, které nepotřebuje ke studiu či zaměstnání. Mladí lidé čtou celkově méně a už vůbec ne pro vlastní potěšení (19 % sedmnáctiletých nikdy nepřečetlo knihu pro zábavu, což je nárůst o 10% oproti roku 1984). Výdaje amerických rodin na knihy klesají, zatímco výdaje na audiovizuální vybavení (CD přehrávače, televize, videohry aj.) rostou.²⁶

Můžeme se domnívat, že zájem o beletrii má v průběhu 20. století podobu klesající křivky, zatímco sledovanost filmu po křivce stoupá, přičemž lze předpokládat, že spolu s výrazným rozvojem kinematografie po 2. sv. válce dochází i k výraznějšímu poklesu zájmu o beletrii. Předpokládáme, že křivky mají zhruba takovou podobu:



²⁵ Výzkum UČL AV ČR a NK – Čtenáři a čtení v ČR (2010) - dostupné z http://www.ucl.cas.cz/images/stories/tiskove_zpravy/Tiskovka_CTENARI_zari_2010.pdf

²⁶ Výzkum National Endowment for the Arts v USA – To Read or Not To Read (2004) – dostupné z <http://www.arts.gov/research/ToRead.pdf>

2.3 Apokalyptický film v průběhu 20. a 21. století

Nové technologie přinášejí nové formy komunikace a zábavy. A stejně jako knihtisk umožnil v 15. století sériovou výrobu knih, koncem 19. století film přišel s možností „převádět“ obsahy knih ve vizuální obrazy na plátně. Film a posléze televize jako moderní vizuální média pro zábavu a komunikaci začaly pomalu vytlačovat knihy ze středu zájmu a jejich úpadek pravděpodobně nekončí ani dnes, kdy hlavním nástrojem pro získávání informací, zábavu i komunikaci je internet. První filmy byly němé a měly dokumentární charakter, později došlo na příběh. Ve 30. letech se k obrazu přidal zvuk. Primát na škále popularity získává film pravděpodobně v 50. a 60. letech, kdy se filmový průmysl rozjíždí naplno. Zrychlující se tempo moderní doby, o němž píše mnozí sociologové i filosofové, filmu vysloveně nahrává. Málokdo si najde čas na beletrii, jejíž četba by mu zabrala pár desítek hodin, když její námět je již pravděpodobně zpracován ve filmové podobě, stlačený do devadesátiminutového záznamu.

Už jsme několikrát řekli, že v posledních zhruba sto letech se objevila řada nových hrozeb, a tak jako umění v historii vždy reflektovalo společenské tenze, i dnes se společnost v umění odráží. A není divu, že katastrofické představy se projevují hlavně ve filmu, který je patrně stále nejpobulárnějším médiem vizuální zábavy, soudě už podle toho, že filmový průmysl se může chlubit každoročními miliardovými obraty. Náměty apokalyptických filmů vesměs vycházejí z románů a dramát, o nichž jsme hovořili na začátku této části. V dnešní době pak také dochází k opačnému procesu, a sice že filmy jsou přepisovány do knih, bohatě ilustrovaných fotografiemi z původního filmu.

Nyní už ale přejdeme přímo k samotným filmovým námětům, heuristicky je kategorizujeme, navrhneme jejich typologii, a poté se zaměříme na výskyt jednotlivých typů v průběhu 20. a 21. století, přičemž se vždy pokusíme adekvátně vysvětlit vazbu mezi aktuálním děním, společenskou náladou a náměty, jež by je měly reflektovat.

2.3.1 Typologie apokalyptických námětů

Za účelem kategorizace filmových námětů byl vytvořen seznam 150 apokalyptických filmů²⁷ od prvního z nich, natočeného v roce 1927, až do roku 2010. Filmů tohoto typu je

²⁷ Ačkoli není záměrem této práce analyzovat, v jakých zemích a proč apokalyptické filmy vznikají, nelze si nevšimnout, že drtivá většina filmů ve vzorku vznikla ve Spojených státech. Dále je zde několik filmů evropských, např. z Velké Británie, Německa, Itálie či Francie. I Československo má svého zástupce v podobě filmu *Krakatit* Otakara Vávry (1948). Jedním z důvodů této americké převahy je fakt, že Spojené státy jsou mnohem více nábožensky orientované, a proto také významně ovlivněné apokalyptickou tradicí. Pozoruhodný je

samozřejmě nepřehrné množství a použití jejich základního souboru, pokud je to vůbec možné, by značně ztěžovalo práci. Kritériem pro výběr jednotlivých filmů do zkoumaného vzorku se tak stalo hodnocení diváků na webu světové databáze filmů – *The Internet Movie Database* (www.imdb.com) – kde jednotliví uživatelé hodnotí filmy na stupnici od 0 do 10 (0 – nejhorší; 10 – nejlepší). Bylo zvoleno hraniční hodnocení 4.0 bodů, pod nímž překvapivě zůstalo značné množství filmů, a my se tak zbavili děl, která divácké publikum příliš nezaujala, a proto nezajímají ani nás – neboť stejně jako v případě literatury, o níž Miloslav Petrussek říká, že existuje nikoli proto, že je psána, nýbrž proto, že je čtena, že se o ní mluví a píše, že je prožívána [Petrusek 1990: 21-22], tak i ve filmovém průmyslu platí, že filmy se natáčejí, protože se na ně lidé chtějí dívat. A stejně jako u literatury platí „princip adekvátnosti“²⁸ a čtenáři vylučují díla a autory, v jejichž zobrazeních nepoznávají sebe ani svou společnost [c.d.: 107], filmy, které neosloví, patrně nereflektují realitu správně, a proto není třeba se jimi v této práci zabývat.

Co se samotných námětů týče, roztřídili jsme je v zásadě do 8 kategorií, z nichž některé jsou si podobné více než jiné, obecně však platí, že v praxi každý film obsahuje dominantní typ a k němu i prvky jiných typů. Někde také mezi filmy *apokalyptické*, pojednávající o blížící se katastrofě či jejím průběhu, pro úplnost řadíme filmy *post-apokalyptické*, jež popisují svět až po určité katastrofě (těch je ale celkově menšina). Následující kategorie jsou ideálními typy apokalyptických námětů, témat, resp. způsobů možného zániku. U každé kategorie uvedeme několik příkladů s názvy v angličtině, a pokud film má český název, uvedeme i ten.

A) Nukleární katastrofa: Celá řada filmů pracuje s námětem zkázy v důsledku použití jaderných zbraní, eventuálně jaderné havárie. Toto téma se objevuje po 2. světové válce a dominuje během války studené (značná část filmů pojednává přímo o konfliktu USA a SSSR), a je většinovým typem v post-apokalyptických filmech. První film pracující se zničujícím nukleárním konfliktem pochází z roku 1955, *The Day the World Ended*, následuje známá post-apokalypsa *On the Beach* (Na břehu, 1959). V roce 1964 přichází film již ryze apokalyptický, *Fail-Safe* (Selhání vyloučeno). V 70. letech vznikají např. post-apokalypsy *A*

i fakt, že téměř žádný apokalyptický film nevznikl v Sovětském svazu, byť literární předlohy by se našly, např. v díle bratrů Strugackých. Právě jejich post-apokalyptický román *Piknik u cesty* zfilmoval Andrej Tarkovskij pod názvem *Stalker* (1979), a vytvořil tak patrně jediný sovětský film tohoto žánru. Důvodem bylo zřejmě dočasné „oteplení“ stranické politiky a prozápadní orientace Leonida Brežněva, neboť komunismus, který má směřovat neochvějně k ideální společnosti, nemůže ze své podstaty připustit, aby vznikaly filmy o jejím zániku.

²⁸ Termín A. Shutze.

Boy and His Dog (Chlapec a jeho pes, 1975) nebo *The Noah* (1975), 80. léta přinesla film *The Day After* (Den poté, 1983) a japonskou post-apokalypsu *Fist of the North Star* (1986). V letech 90. se objevuje film *By Dawn's early light* (Za ranního rozbřesku, 1990), nicméně dochází k zdatnému poklesu zájmu o nukleární katastrofy. Poslední dekáda minulého století patří nukleárnímu *terorismu* (!) – jsou natočeny filmy *The Sum of All Fears* (Nejhorší obavy, 2002) a *Right at Your Door* (Mraky nad L.A., 2006), oba s tématem hrozby nukleární (resp. jinak ničivé) zbraně v rukou teroristů. Dále vznikly dva remaky²⁹ filmů z přelomu 50. a 60. let – *On the Beach* (Na břehu, 2000) a *Fail Safe* (Neodvolatelná mise, 2000).

B) Ekologická katastrofa: Dalším z námětů je fatální poškození životního prostředí, ať už vinou lidské činnosti (což někdy souvisí s použitím jaderných zařízení, viz. výše) nebo vlivem přírodní katastrofy. Tato skupina zahrnuje i hrozby spojené s účinkem dvou stabilně nejbližších vesmírných těles, Slunce a Měsíce. Filmy s touto tematikou začínají vznikat přibližně ve stejné době jako filmy s tematikou nukleární a zpočátku spolu tyto dva typy poměrně úzce souvisí, neboť vedlejší účinek použití jaderné zbraně je právě destrukce a znehodnocení životního prostředí. Ekologická hrozba se poprvé objevuje ve filmu *The Last Woman on the Earth* (1960) a řeší náhlé zmizení kyslíku z atmosféry v důsledku nespecifikované katastrofy. Již o rok později se film *The Day the Earth Caught Fire* (Den, kdy země vzplanula, 1961) zabývá rapidním oteplením klimatu a nedostatkem vody. Ze 70. let pochází pak celá řada podobných filmů, např. *Silent Running* (1972), o globálně mizející vegetaci nebo *Soylent Green* (1973) o přelidnění a nedostatku potravin. V 80. letech film *Solarbabies* (Sluneční děti, 1986) opět zobrazuje vyprahlou zemi a boje o vodu, *Slipstream* (Vítr zkázy, 1989) se odehrává ve světě poničeném gigantickými bouřemi. V letech 90. vznikl známý film *Waterworld* (Vodní svět, 1995) o světě, který je vlivem tání ledovců celý pokryt oceánem. 21. století pak přineslo další vlnu filmů s námětem ekologické hrozby, např. *The Core* (Jádro, 2003) o poruchách zemského jádra, *The Day After Tomorrow* (Den poté, 2004) o drastických změnách klimatu v důsledku globálního oteplování, *Sunshine* (Sunshine, 2007), s vyhasínajícím Sluncem, nebo populární animovaný film *Wall-E* (Wall-I, 2008), odehrávající se ve světě, kdy se Země stala neobyvatelnou a lidstvo bylo donuceno k životu na vesmírné stanici.

²⁹ Tj. předělávka, přepracování původního filmu

C) Invaze z vesmíru: Otázka existence mimozemského života má počátek minimálně v dobách prvních astronomických objevů 16. století, možná i mnohem dříve. Spekuluje se o úrovni vývoje případných mimozemských kultur, přičemž vědecko-fantastická literatura si je často představuje jako velmi vyspělé, a proto potenciálně nebezpečné. Možnost, že tyto vesmírné civilizace mohou být nepřátelské a invazní, je i jedním z prvních témat apokalyptické beletrie (viz. Wellsova *Válka světů*, 1898). V kinematografii se objevuje poprvé v roce 1951 ve filmu *The Day the Earth Stood Still* (Den, kdy se zastavila Země, 1951) se silně politickým podtextem – mimozemšťané jsou zde vyspělou „rozumnou“ civilizací, jež se snaží zamezit konfliktu mezi světovými velmocemi a nastolit mír. O něco později je na motivy stejnojmenné knihy natočen film *The War of the Worlds* (Válka světů, 1953) popisující invazi z Marsu, poté vzniká *Invasion of the Body Snatchers* (Invaze lupičů těl, 1956), film o mimozemšťanech klonujících obyvatele amerického městečka nebo *The Blob* (1958) o slizovité mimozemské entitě absorbující vše, co jí přijde do cesty. Ze 60. let lze zmínit snad jen *The Day of the Triffids* (Den Triffidů, 1962), film opět podle stejnojmenného románu, kde je svět pustošen inteligentními jedovatými mimozemskými rostlinami. V 70. letech vznikl remake filmu *Invasion of the Body Snatchers* (Invaze zlodějů těl, 1978), v letech 80. pak filmu *The Blob* (Sliz, 1988). Dále je zde např. film *They Live* (Jsou mezi námi, 1988) o tajném ovládnutí světa mimozemskými bytostmi. Na konci 20. století vznikají dva známé filmy, vlastenecký *Independence Day* (Den nezávislosti, 1996) a komediálně laděný *Mars Attacks!* (Mars útočí!, 1996). V novém století můžeme zmínit např. film *Signs* (Znamení, 2002) o obrazcích v obilí. Objevují se také předělávky slavných filmů *War of the Worlds* (Válka světů, 2005) a *The Day the Earth Stood Still* (Den, kdy se zastavila země, 2008), tentokrát však spíše s ekologickým podtextem.

D) Srážka s kosmickým tělesem: Řada filmů s tematikou mimozemské invaze začíná svůj příběh pádem meteoritu obsahujícího cizí nepřátelské organismy. Zde se ale budeme zabývat filmy, kde zkáza přichází již v důsledku samotné srážky s vesmírným tělesem. V části o apokalypse v historii jsme zmínili, že obavy spojené se spatřenými kometami a meteorickými dešti mají v dějinách silnou tradici. První film o srážce s kometou, *End of the World*, vznikl již v roce 1931. Nutno však podotknout, že kvalitních filmů na toto téma není mnoho. O 20 let později vychází film *When Worlds Collide* (1951) a o dalších téměř 30 let film *Meteor* (1979). V roce 1984 se objevuje mysteriózní *Night of the Comet* (Zkázonosná kometa) a v roce 1997 televizní film *Asteroid* (Asteroid). Konec století přinesl dva populární filmy o blížícím se asteroidu – *Armageddon* (Armageddon, 1998) a *Deep Impact* (Drtivý

dopad, 1998). V novém století se z tématu snaží opět vytěžit několik nepříliš dobrých filmů, např. *Meteor* (Asteroid Cassandra, 2009). Je evidentní, že tato kategorie je zastoupena oproti předchozím méně, snad proto, že téma neposkytuje příliš velký prostor pro variace.

E) Vzpouřa strojů: Strach z možnosti, že lidstvo dokáže vytvořit technické zařízení schopné začít jednat na základě vlastního úsudku a potenciálně se obrátit proti svým strůjčům, je oblíbeným tématem řady vědecko-fantastických románů i některých filosofických úvah. Např. Stanisław Lem nad tímto tématem spekuluje a dochází k závěru, že stroj může člověka intelektuálně překonat do té míry, kterou již člověk nebude schopen zvládnout [Lem 1995: 127]. Existuje tedy možnost, že stroje, jež člověk vytvořil, aby si usnadnil práci, se mohou stát na člověku naprosto nezávislými, a tudíž velmi nebezpečnými.

Vůbec první apokalyptický film, *Metropolis* (1927), velmi protikapitalistickou rétorikou popisuje přetechnizovaný svět, kde se dělníci stali v podstatě otroky strojů sloužících k udržování blahobytu elitní společenské vrstvy. Nicméně pravý nástup filmů s touto tematikou přichází až v 70. a 80 letech s tituly jako *Colossus: The Forbin Project* (1971) o nadvládě superpočítačů, *Logan's Run* (Loganův útěk, 1976), odehrávajícím se ve světě ovládaném počítači, a *Terminátor* (Terminátor, 1984), jež odstartoval slavnou sérii (zatím) čtyř filmů (pokračování v letech 1991, 2003 a 2009) pojednávajících o existenciální válce lidí a strojů. Boj s vyspělými roboty zobrazují i filmy *Gunhed* (Gundeddo, 1989) či *Screamers* (Screamers – hlasy z podzemí, 1995). Zanedlouho je odstartována další slavná série, tentokrát trilogie filmů *Matrix* (Matrix, 1999, 2003, 2003), kde je svět ovládan stroji využívajícími lidskou energii. Za tímto účelem jsou lidé „pěstováni“ ve speciálních kójičkách, přičemž jejich nic netušící vědomí žijí ve virtuálním světě. Další populární film, *I, Robot* (Já, robot, 2004), natočený volně na motivy stejnojmenné knihy Isaaca Asimova³⁰ (jež je spolu s Čapkovým R.U.R. jedním z pilířů literární robotiky), pojednává o vzpouře robotů proti lidem. Mezi nejnovější díla tohoto žánru patří např. *Transformers* (Transformers, 2007) či animovaný film *9* (Číslo 9, 2009).

F) Nákaza: Nemoci jako zdroje obav mají v historii lidstva patrně nejdelší tradici (např. už v biblické knize Exodus) a provázejí je až do současnosti. První apokalyptická beletrie, *The Last Man* z roku 1826, pojednává právě o ničivé nákaze. Je zajímavé, že ve filmu nákaza většinou nezpůsobí masové vymření, ale jakousi děsivou proměnu nakažených.

³⁰ Je navýsost zajímavé, že původní Asimovova kniha *Já, robot* (1950) není ani v nejmenším apokalyptická.

Uvědomme si, že zpravidla všechny filmy, kde se objevují tzv. živí-mrtví (zombie) či jinak modifikovaní lidé, jsou založeny na nákaze.

Tento fenomén vstupuje do filmu roku 1964 snímkem *The Last Man on Earth*, kde jediný člověk přežil nákazu měnící nemocné v upíry. Kultovním se stal zombie-film *Night of the Living Dead* (Noc ožvlých mrtvol, 1968), neméně populární je *The Andromeda Strain* (Kmen Andromeda, 1971) o ničivém kosmickém viru, natočený podle stejnojmenné knihy Michaela Crichtona, nebo *Dawn of the Dead* (Úsvit mrtvých, 1978) od režiséra Noci ožvlých mrtvol. Roku 1995 přichází velmi úspěšná post-apokalypsa *Twelve Monkeys* (12 opic) popisující svět zdevastovaný infekcí, a po roce 2000 následuje doslova smršť filmů s tematikou nákazy, zmiňme např. slavnou zombie-sérii *Resident Evil* (*Resident Evil*, 2002, 2004, 2007 a 2010), filmy *28 Days Later* (28 dní poté, 2002), *28 Weeks Later* (28 týdnů poté, 2007) nebo *I am Legend* (Já, legenda, 2007).

G) Vytlačení jiným živočišným druhem: Tento typ není příliš častý, ale je určitým způsobem specifický, proto si zaslouží vlastní kategorii. Patří sem jak filmy, kde se lidstvo dostane pod nadvládu jiného pozemského druhu – např. *The Time Machine* (Stroj času, 1960 remake 2002), kde v daleké budoucnosti žijí lidé v útlaku podivné kanibalistické rasy, nebo *Planet of the Apes* (Planeta opic, 1968) kde v budoucnosti pro změnu na Zemi vládnou opice – tak i filmy, kde nebezpečí přichází od tvorů mnohem nepatrnějších a nejde o nadvládu, ale spíše o vyhubení. Zde je třeba zmínit filmy jako *The Swarm* (Roj, 1978) o útoku obrovského roje včel nebo *The Rats* (Krasy, 2002) o invazi krys.

H) Proroctví a biblická Apokalypsa: V poslední řadě musíme pohovořit o filmech, jež přímo odkazují k biblické Apokalypse či jinému proroctví. Opět jde o nepřiliš zastoupený typ, což patrně souvisí s mírou sekularizace moderní společnosti. Nicméně by bylo zavádějící tvrdit, že biblická Apokalypsa se ve filmu vyskytuje zřídka, pouze se nevyskytuje explicitně. Schémata Zjevení však lze nalézt v podstatné části filmů, neřku-li ve všech.³¹

Za zmínku v této kategorii stojí film *Prophecies of Nostradamus* (1974) čerpající z proroka 16. století, *The Seventh Sign* (Sedmé znamení, 1988) vycházející z Bible, *End of Days* (Konec světa, 1999) o příchodu Satana a zplození Antikrista, chiliastický film *Last Night* (Včera v noci, 1998) o konci světa na sklonku tisíciletí, a poté další dva filmy založené

³¹ D. J. Leigh v knize *Apocalyptic patterns in twentieth-century fiction* popisuje, jakým způsobem se schéma Zjevení odráží v beletrii 20. století.

na proroctví, *Knowing* (Proroctví, 2009) a *2012* (2012, 2009) odkazující k aktuálně často skloňovanému mayskému kalendáři.

2.3.2 Náměty apokalyptických filmů v kontextu společenských nálad

Uvedli jsme již v úvodu, že apokalyptický film (a umění obecně) do značné míry reflektuje aktuální společenské dění. V poslední části zabývající se morální panikou si ukážeme, že apokalyptická témata se v historii cyklicky objevují a zase ustupují v závislosti na kontextu doby. Nyní si projdeme po dekadách 20. století a pokusíme se zjistit, jaká témata jim dominují a z jakého důvodu.

Ačkoli jsme řekli, že první apokalyptický film pochází již z roku 1927, z předválečného období je jich pouze hrstka (v našem vzorku dva). Proto se začneme zajímat až o *léta 50*. Nikoho nepřekvapí, že v této době se ve filmu se značnou intenzitou objevuje *nukleární apokalypsa*. Jde o zjevný důsledek svržení atomových bomb na japonská města Hirošima a Nagasaki a samozřejmě i důsledek začínající studené války mezi Spojenými státy a Sovětským svazem, kdy se hrozba jaderného konfliktu ukázala naprosto reálnou. Co však možná není tak zřejmé, dominantním tématem 50. let je *invaze z vesmíru*. I při celkovém malém počtu apokalyptických filmů z této doby se mimozemšťané objevují hned několikrát. Příčinu můžeme vidět např. v tzv. roswellském incidentu (u města Roswell v Novém Mexiku) z roku 1947, který si získal pozornost široké veřejnosti, neboť zde došlo k údajnému pozorování UFO a následnému nálezu jeho trosk.

V 60. letech zájem o téma mimozemských invazí poměrně utichá, zato *nukleární apokalypsa* přichází s ještě větší razancí. A politické události k tomu dávají podnět – dochází ke komunistické orientaci Kuby a ta se přiklání na stranu SSSR, což vyústí k tzv. Kubánskou (Karibskou) krizi ve chvíli, kdy Sověti instalují na Kubě rakety středního doletu s nukleárními hlavicemi. USA odpovídají blokadou Kuby a svět stojí jen krůček před zničením. Zajímavou souvislost můžeme spatřit také mezi filmem *Planeta Opic* (1968), kde se posádka raketoplánu dostane do budoucnosti ovládané opicemi, a rozvojem amerického i sovětského vesmírného programu – Gagarin se roku 1961 stává prvním člověkem ve vesmíru, v druhé polovině 60. let vrcholí americký program Apollo i souboj obou velmocí o prvenství na Měsíci. Dále se objevují první filmy o nákazách či ekologických krizích a předznamenávají svůj nástup v následující dekádě.

70. léta znamenala pro nukleární apokalypsu mírný ústup. Ta je nahrazena *ekologickou krizí*, což můžeme chápat jako reakci na první varování před neudržitelností rozvoje a devastací životního prostředí, která se objevují v 60. a 70. letech (např. Rachel

Carsonová nebo Konrad Lorenz). Výrazně stoupá také množství filmů pojednávající o ničivé *nákaze*, resp. nákaze měnící nemocné v zombie. Toto téma se v 70. letech stává dominantním. Prozaickým důvodem mohou být samozřejmě epidemie Asijské nebo Hongkongské chřipky (viz. kap. 1.3.3), nicméně ani jedna z nich takřka nezasáhla žádnou z částí západního světa, proto by bylo naivní považovat je za vysvětlení. Nicméně, pokud si uvědomíme, že téma nákazy se stane znovu dominantním po roce 2000, můžeme si dovolit přičíst je na vrub imigraci ze zemí třetího světa. Neboť filmy, kde je klíčovým faktorem nákaza, většinou řeší konflikt určité skupiny přeživších „zdravých“ lidí, kteří, ve snaze zachovat si život a existenci původní společnosti a jejího řádu, vedou boj s množstvím jakýchsi pozměněných jedinců, jež jsou ve své podstatě stále lidmi, jen se snaží prosadit jiné zájmy a hodnoty. Domníváme se, že tento fenomén lze ztotožnit, v duchu Huntingtonova Střetu civilizací, s konflikty plynoucími z přílivu imigrantů z jiných kultur do států západního světa. Pravděpodobně totiž není náhoda, že významný nástup tohoto typu filmů přichází v době, kdy se evropská imigrace, vrcholící na konci 60. let, zastavuje vlivem restriktivních opatření západních států, jež se v 70. letech dostávají do ekonomické krize, a další imigrace je tak nežádoucí. To dále vede k vyhocení imigračních problémů a často dochází k imigraci ilegální. Ve Spojených státech v 60. letech dochází k imigračnímu boomu a v 70. letech opět, přičemž dosavadní majoritní zdroj imigrace, Evropa, je zastíněn oblastmi Asie a centrální a jižní Afriky, tedy částmi jiných civilizací. Z dalších typů se objevuje např. obava ze vzpoury techniky, která se výrazněji projeví o něco později.

80. léta nejsou z hlediska rozložení apokalyptických témat příliš zajímavá. Dochází k mírnému zvýšení počtu filmů s *nukleárním námětem*, patrně jako reakce na pozdní fázi studené války, a také k oživení tématu *mimozemské invaze*, kde příčinu můžeme hledat např. v tzv. Rendleshamském incidentu, který je pro ufologii významný tím, že se poprvé podařilo zaznamenat fyzické stopy po údajném UFO (otisk objektu v lese). Prozaičtější vysvětlení může být ale takové, že šlo o pokus vytěžit za použití pokročilejší trikové techniky z populárního námětu co nejvíc. Poměrně bohatě je v 80. letech zastoupen také typ *vzpoury strojů*, což může souviset s nástupem tzv. čtvrté počítačové generace, která se vyznačuje zejména masovým rozšířením osobních počítačů.

Je pochopitelné, že jakmile na počátku 90. let skončila studená válka, došlo k významnému úbytku filmů s nukleární apokalypsou, ta se přesunula spíše do podoby *teroristické hrozby*. Zjišťujeme, že apokalyptický film se na sklonku 90. let velmi často orientuje na konec druhého tisíciletí a po vzoru chiliastických tradic předkládá konec světa zapříčiněný na jedné straně *srázkou s vesmírným tělesem* (hovořili jsme např. o historickém

vnímání komet ve spojitosti se Soudným dnem, vesmírné těleso je „konečným činitelem“ i v různých pohanských kulturách), na straně druhé *příchodem Satana*. Zajímavostí je, že i *Den nezávislosti* (1996), film primárně s tematikou mimozemské invaze, vykazuje prvky očekávání milénia.

V nejaktuálnějším období apokalyptického filmu, které nás nejvíce zajímá, neboť odráží současnou společenskou náladu, je nukleární apokalypsa zatlačena na samý okraj zájmu, stejně jako hrozba srážky s vesmírným tělesem. Proroctví a Bible taktéž ustupují, stabilně se udržují mimozemšťané. Můžeme zaznamenat mírný nárůst *environmentálních katastrof*, což souvisí s určitým pro-ekologickým naladěním společnosti, a podobně vzrůstá *obava z techniky*. Tématem s jasnou dominancí se však stejně jako v 70. letech stává *nákaza*. Filmy se doslova hemží živými-mrtvými a podobně modifikovanými lidmi. Ačkoli svou roli mohly sehrát ptačí či prasečí chřipka, zdá se, že tyto filmy opět vyjadřují společenskou obavu z nezvaných hostů, kteří, přestože jsou lidmi jako my, nesdílejí ani v nejmenším náš zájem a jejich cílem je vytlačit nás nebo zahubit. Paralely s realitou jsou opět zřejmé, teroristické útoky z 11. září 2001 odstartovaly vlnu nenávisti západního světa k muslimskému, vyspělé státy zpřísňují svou imigrační politiku, vznikají extrémně pravicové strany a vše naznačuje tomu, že svět skutečně spěje ke „střetu civilizací“.

V příloze (č. 2 a 3) jsou orientační grafy dělící zkoumaný vzorek filmů do dekád podle podílu zastoupení jednotlivých typů námětů, v procentech (2) i absolutních číslech (3), pro představu o celkovém objemu filmů v jednotlivých dekádách.

III. FUNKCE

3. Apokalyptický film jako nástroj morální paniky

Abychom vysvětlili funkci apokalyptického filmu ve společnosti, pokusíme se jej efektivně zapracovat do konceptu morální paniky. K tomu budeme muset obhájit film jako médium použitelné pro tento účel, a poté popsat jeho místo v principu, na kterém morální panika působí. Nejprve je ale třeba tento koncept představit na obecné rovině.

3.1 Obecně o konceptu morální paniky

První zmínku o „morální panice“ učinil v roce 1971 britský sociolog Jock Young, zabývá se veřejným zájmem o statický nárůst užívání drog. Hovoří zde o „spirálovitém efektu způsobeném interakcí médií, veřejného mínění, zájmových skupin a autorit...“ [Thompson 2001: 7]. Nicméně koncept je dnes více spojen se jménem Stanleyho Cohena, který jej v roce 1972 použil, aby „charakterizoval reakce médií, veřejnosti a agentů sociální kontroly na výtržnosti mladistvých – [...] Mods and Rockers³² – v 60. letech v Británii“ [ibid.].

Obecně lze říci, že původní koncept morální paniky vychází z interakcionismu, teorie kolektivního chování, deviace, nálepkování, a posléze je obohacen sociologií médií. Jedná se o úzkostnou či násilnou reakci způsobenou *obecnými obavami z „narušení sociálního, politického či kulturního statu quo, respektive tradičních hodnot rodiny, zákonitosti a řádu“* [Volek 2000: 98; kurziva M. N.]. Thompson vysvětluje, že pojem *morální* má ve slovním spojení zdůraznit, že jde o něco „posvátného či pro společnost fundamentálního [...], nejedná se o hrozbu pro nic světského – jako např. ekonomické výstupy či výchovné standardy – ale pro sociální řád samotný...“ [Thompson 2001: 8]. Nutno však podotknout, že morální panika jako taková není novým jevem. Sociolog J. Volek zabývající se masovou komunikací dokonce tvrdí, že takovéto „projevy [...] jsou integrální součástí historie lidského rodu“ [Volek 2000: 98]. Nicméně masová média vnášejí do celé problematiky další rozměr, neboť hrají zásadní roli v konstrukci morální paniky a tvorbě „tzv. ‚politiky ohrožení‘“ [ibid.]. Morální panika se hodí právě k „osvětlení forem chování a vzorců událostí stále častěji se

³² *Mod* (modernist) je původně londýnská subkultura z přelomu 50. a 60. let vyznačující se módním oblečením, tancem, hudbou a skútreem jako oblíbeným dopravním prostředkem. Termín byl původně spojen s moderním jazzem. *Rockers* je rivalská subkultura téže doby i místa vyznávající rock and roll a používající silnější motocykly zvané „café racers“.

vyskytujících v naší médií nasycené³³ [...] moderní společnosti“ [Thompson 2001: viii]. Zde je třeba zmínit, že vznik morální paniky je spojen také s vymezováním sociálně nepřijatelného chování, na čemž se podílejí především masová média, využívající dramaturgii projevů deviantního chování [Volek 2000: 102].

3.1.1 Principy působení morální paniky

Podle Volka se morální panika projevuje v situacích, kdy „dominantní společenský řád neposkytuje jasnou odpověď na otázku, jak řešit daný problém...[c.d.: 98]“, přičemž většina problémů, jež ji vyvolaly, může být ve společnosti přítomna po desetiletí. Morální panika se rodí v určitém sociálním kontextu a v okamžiku, kdy dojde k narušení *statu quo*, se problémy stanou kritickými a jsou dramaturgizovány a extrémizovány zejména zpravodajskými médii [c.d.: 98-99].

Podle původní teorie S. Cohena se morální panika vyznačuje pěti klíčovými prvky, resp. by měla projít pěti následujícími stádii:

- 1) Někdo nebo něco je definováno jako hrozba pro hodnoty či zájmy společnosti.
- 2) Tato hrozba je zobrazena v jednoduše rozpoznatelné formě – médií.
- 3) Dochází k rychlému nárůstu veřejného zájmu.
- 4) Přichází odpověď ze strany autorit a názorových tvůrců.
- 5) Panika ustoupí nebo vyústí v sociální změnu.

[Thompson 2001: 8]

Cohen dále popisuje přesný způsob, jakým se do celého procesu zapojují média. Říká, že po fázi „*počáteční deviace*“ či *dopadu*“ přichází fáze tzv. „*inventarizace*“ (prezentace a interpretace události), během které média upravují skutečnost v zásadě třemi způsoby:

- a) zveličování a pokřivení (deformace)³⁴
- b) predikce
- c) symbolizace [c.d.: 33],

Deformace často spočívá v tom, že informace o celkovém významu události, jejím dopadu, rozsahu poškození či množství násilí jsou uměle nadsazeny. Jsou používána emocionálně silná slova a mezi nimi zejména pojem „*krize*“, jenž činí událost zpravodajsky závažnou, a legitimuje tak její zařazení do zpravodajství [...], vytváří realitu „*problému*“, na který je pak možné aplikovat „*bezprostřední řešení*“ [Volek 2000: 104]. Na základě této události jsou

³³ V orig. „media-saturated“ nebo „media-rich“.

³⁴ V orig. „exaggeration and distortion“.

všechny ostatní jí podobné sledovány s velkým zájmem bez ohledu na to, jak významné skutečně jsou, neboť média *predikují* zhoršení situace a tím „přitahují zvědavce horlivé být svědky dramatu“ [Thompson 2001: 34; kurzíva M. N.]. Dále jsou událostem a jejím aktérům přiřazovány *symbolizující* prvky různých konotací – slova, objekty a statusy, jež se navzájem ovlivňují [ibid.].

3.2 Moderní vizuální média

V úvodu práce byl zmíněn předpoklad, že veškeré existující umění plní ve společnosti jistou funkci, saturuje jisté potřeby. Není cílem této práce rozebírat, jakou funkci plní obraz, socha či hudební skladba. Zkoumáním funkce uměleckých artefaktů se zabývají mnozí učenci vzdělaní v oboru dějin umění a v současnosti jsou z tohoto pohledu poměrně dobře popsány i relativně nové druhy uměleckých počinů – fotografie (např. R. Barthes) či film (J. Berger nebo A. Bazin). Věříme však, že i sociologie (eventuálně psychologie) v něm může nalézt materiál velmi bohatý.

Zdá se, že samotná funkce filmu, natož pak filmu specifického (v našem případě apokalyptického) nebyla dosud příliš prozkoumána. Drtivá část studií zabývajících se působením moderních vizuálních médií na člověka pracuje zejména s televizí a donekonečna omílá variace jediného, tedy že člověk vystavený působení televize získává falešnou představu o světě, v němž žije, a přejímá deformované vzory chování. Všechny tyto variace pracují s dominantní myšlenkou, že televize ovlivňuje společnost. A přestože mnohé (např. negativní působení televizního násilí na vývoj dítěte) nebylo nikdy zcela prokázáno, můžeme v zásadě souhlasit, že k ovlivnění na obecné úrovni zde dochází. Z výše uvedeného bychom se ale mohli mylně domnívat, že se jedná o působení jednostranné. Nicméně, jak jsme dokázali dříve, film (nebo televize, fotografie, píseň...) reflektuje své místo a čas, tedy společnost, ve které vzniká. Média zobrazují, co chceme vidět, a my na to reagujeme. Jinými slovy, míra sledovanosti je míra, do jaké média vyhoví divákovým preferencím a jak se trefí do jeho „obrazu“. Je tedy nanejvýš pravděpodobné, že jde o *interakci*.

3.3 Film jako „médiu morální paniky“

Koncept morální paniky interakci předpokládá, z tohoto (!) hlediska jej tedy můžeme pro vysvětlení funkce apokalyptického filmu ve společnosti použít. Avšak dosavadní studie morální paniky pracují primárně se zpravodajskými médii, jakými jsou noviny, televize či

internet. Musíme si proto položit otázku, zda je možné použít fenomén „morální paniky“ pro práci s médiem, které nemá ryze informační charakter. Může být katastrofický či apokalyptický film (mimo jiné) nástrojem morální paniky?

3.3.1 Horká a chladná média

Jedním z argumentů tvrzení, že film dokáže v morální panice hrát stejně významnou, neřku-li významnější roli, je jeho *horká* podstata. Kanadský filosof a zakladatel mediální teorie Marshall McLuhan v roce 1964 rozdělil média na chladná a horká podle míry tzv. definice. „Horké médium je extenzí jediného smyslu pomocí ‚vysoké definice‘. Vysoká definice je *stav naplněnosti daty*“ [McLuhan 1991: 33]. Z toho vyplývá, že existují média vysokodefiniční (horká) a nízkodefiniční (chladná) a každý z těchto typů má na uživatele jiný účinek. Horká média se vyznačují nízkou participací uživatele (neboť jsou naplněna daty a nevyžadují jeho intenzivní účast), zatímco chladná média participací vysokou (uživatel ji musí doplnit, zapojit imaginaci). Za horké médium McLuhan tedy považuje např. fotografii, tisk, knihu, přednášku, rozhlas či *film*, za chladná naopak karikaturu, rozhovor, seminář, telefon či *televizi*. Dodává však, že účinek jednotlivých médií se liší v závislosti na tom, zda působí v horké či chladné kultuře [c.d.: 33-42]. Také je zřejmé, že do důsledků aplikovaná teorie *definice* musí rozdělení na horká a chladná média učinit relativním a závislým spíše na vzájemném srovnání. Spíše než o dichotomii se jedná o škálu, na které mohou být jednotlivá média posuzována jako „více či méně horká“ [Katz 1998]. Rozhlas je jistě horkým médiem např. vůči telefonu, nicméně co do „naplněnosti daty“ a míry stimulace smyslů bude např. vůči televizi médiem chladnějším, přestože původní McLuhanova klasifikace je jiná (nutno připomenout, že klasifikace byla vytvořena v roce 1964, kdy mělo televizní vysílání přece jen jinou podobu než dnes). Proto se domníváme, že můžeme současnou televizi i film pro naše potřeby označit za média horká (neboť v mnoha aspektech již mezi oběma médii není významný rozdíl).

„Horkost“ vizuálních médií je pravděpodobně také jedním z důvodů pomíjivosti morálních panik. Podle McLuhana totiž „(h)orká média nemohou nikdy vést k přílišnému vcítění či participaci...“, zejména v případě společenských hrozeb, neboť „delší období strachu vede k otupělosti“ [c.d.: 40]. Zdá se tedy, že stejně jako mají moderní vizuální média moc morální paniku rozpoutat, jsou v závěru jednou z příčin jejího úpadku.

3.3.2 Ekvivalence role filmu a zpravodajských médií v morální panice

V předchozí kapitole jsme došli k závěru, že tisk, televizi i film můžeme považovat za tzv. horká média a také že „horkost“ je pro morální paniku velmi důležitá. To ale rozhodně nestačí, abychom obhájili místo apokalyptického filmu ve vzniku a vývoji morálních panik. Předkládáme proto několik dalších argumentů naší tezi podporujících.

1) **Cyklizace:** Jak jsme si již ukázali v předchozí kapitole, témata apokalyptického filmu obecně nejen že se objevují v podstatě až s koncem 19. století, kdy celková nálada západní společnosti přestává být dokonale bezstarostná a víra v pokrok tržní první šrámy, ale také v každém období století 20. dominuje určité téma v závislosti na globální situaci ve světě právě panující (manifestní fáze) a tato témata se jakoby cyklicky ztrácejí (latentní fáze), aby zase vyplula v období jiném, jakmile dojde k jejich alespoň minimální excitaci. Jaromír Volek považuje za typický znak morálních panik právě jejich přechodnost, rychlé vzplanutí, stejně jako náhlý úpadek bez vyřešení původního problému, přirovnává je k davovým psychózám a spekuluje, do jaké míry se promítají v dalším běhu společnosti. Podle Volka totiž nejsou jakousi přechodnou módou, nýbrž se jedná o spíše dlouhodobé sociální procesy, jež po sobě zanechávají jisté dědictví, byť mnohdy neformální (např. v podobě vlivu na postoje následujících generací) [Volek 2000: 111].

2) **Existencialita:** Apokalyptický film zobrazuje hrozbu pro sociální řád, tedy nebezpečí pro politický, kulturní, morální a – zde je dokonce možno říci – *existenciální* status quo. Ať už jde o totální zničení planety, fatální poškození životního prostředí, vymření či vyhlazení lidstva nebo konec existence Božím soudem, důsledek je shodný – zánik naší civilizace i společenského uspořádání, jak je známe. „Kvantitativní nárůst morálních kampaní“ – a my můžeme dodat apokalyptické beletrie a filmů – „odráží veřejně sdílený pocit ohrožení týkající se stále rizikovější povahy moderních společností“ [c.d.: 110]. Morální panika v sobě kromě odkazu k morálce nese též symboliku silného kolektivního strachu, strachu o naši věc a naše standardy.

3) **Extremizace:** V Cohenově druhé fázi vývoje morální paniky přebírají definovanou hrozbu média, která ji v zápětí inventarizují, tedy deformují, zveličují, symbolizují a předpovídají další vývoj. Apokalyptický film činí totéž, přičemž si díky své fiktivní podstatě může dovolit zajím mnohem dál než zpravodajská média, která sice mohou skutečnost upravovat, ale pouze v rámci určitých mezí. Lidé jsou relativně snadno manipulovatelní a možná serióznímu televiznímu sdělení i uvěří, že slon indický může vážit až 40 tun (neboť při takto vysokých hmotnostech nemusí mít dobrou představu, co je a není reálné), ale téměř jistě

neuvěří, že tento slon má fialové zbarvení a díky svým velkým uším je schopen krátkého letu. Samozřejmě se jedná o poněkud přemrštěný příklad, nicméně ve filmech (a zejména vědecko-fantastických, kam ty apokalyptické zpravidla patří) se často vyskytují skutečně pozoruhodné nesmysly, jichž si většina diváků vůbec nevšimne, dílem vinou neznalosti, dílem nedostatečného kritického úsudku, dílem nezájmu o skutečnou podstatu věcí. A tvůrci morální paniky, zpravodajská média i filmoví scénáristé a režiséři to dobře vědí.

3.3.3 Princip působení apokalyptického filmu v morální panice

Přestože jsme výše demonstrovali podobnost charakteru zpravodajských médií a apokalyptického filmu, a tedy jeho právo na působení v procesu morální paniky, je zřejmé, že tyto dva typy médií si zpravidla nekonkurují ani se vzájemně nevytlačují ze sféry vlivu. Mnohem častěji se totiž doplňují a navzájem si prokazují službu (samozřejmě pokud zpravodajská média, zejména pak televize, chápeme čistě jako zdroj informací – nejde nám tedy o médium jako nosič ale spíše jako formu či typ informace – jestliže televize vysílá film a to jiný než dokumentární, musíme ji tu chvíli považovat za médium zábavné, nikoli zpravodajské, čímž nám dočasně spadne do kategorie *filmu*).

Pojďme tedy vytvořit schéma, ve kterém se zpravodajská média a film doplňují a fungují jako synergisté, přičemž vyjdeme z Cohenovy pětistupňové koncepce vývoje morální paniky, kterou obohatíme o přítomnost apokalyptického filmu. Předpokládejme, že:

Je definována hrozba pro sociální řád (1), která je vzápětí zobrazena zpravodajskými médii (2), kde dochází k její „inventarizaci“, tedy zkreslení, predikci a symbolizaci, načež vzrůstá veřejný zájem (3) a do hry se zapojují autority (4). Veřejný zájem učiní danou hrozbu (a jí blízká témata) *žádaným obchodním artiklem*. To motivuje filmové tvůrce, aby využili náladu společnosti a předložili jí „žhavé“ téma, přičemž přebírají deformace, predikce i symbolizace vytvořené zpravodajskými médii, a následně je extremizují - vytváří ještě dramatičtější pozadí i klíčové zápletky, aby vzbudili emoce publika již do značné míry excitovaného morální panikou. Takovýto film pak má funkci jakéhosi „*společenského hromosvodu*“, který vybijí emoční potenciál tématu (hrozby), což logicky vede k vybití potenciálu obchodního. Pozorujeme tedy ústup veřejného zájmu a současný ústup morální paniky (4), která se z manifestní fáze dostává do fáze latentní (viz. cyklizace). Z řečeného můžeme vytvořit následující schéma:

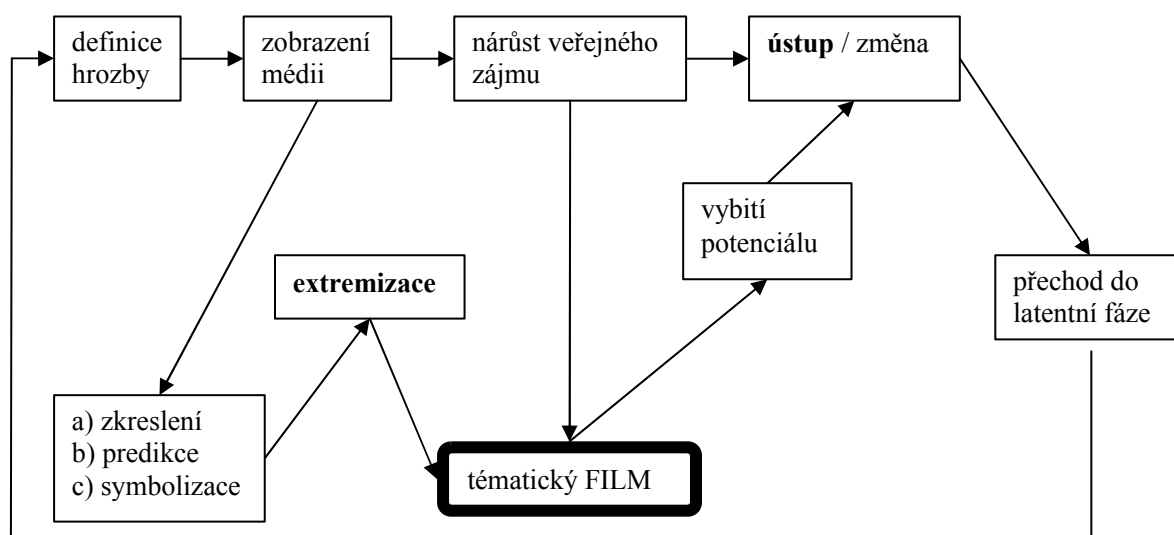


Schéma č.1

3.3.4 Apokalyptický film posilující sociální stabilitu

Ačkoli Cohen uvádí v zásadě dvě možná vyústění morální paniky – ústup nebo sociální změnu – my jsme v našem popisu zmínili pouze *ústup* a ve schématu jej zdůraznili. Zdá se totiž, že morálních panik, které vedou ke skutečné sociální změně, je podstatně méně než těch, které tzv. vyšumí. Výše již bylo zmíněno tvrzení J. Volka, že morální paniky často rychle vzplanou i opadnou, aniž by byl původní problém vyřešen [Volek 2000: 111]. Je pravděpodobné, že apokalyptický film k tomu přispívá, tím spíše, že zobrazuje hrozby skutečně fatální a globální, jejichž příčiny jsou často zároveň podstatou současné společnosti a jež by bylo zpravidla možné řešit pouze na celosvětové úrovni (a to poměrně obtížně). Navíc si můžeme připomenout výše použité McLuhanovo tvrzení, že „(h)orká média nemohou nikdy vést k přílišnému vcítění či participaci...“, zejména v případě společenských hrozeb, neboť „delší období strachu vede k otupělosti“ [McLuhan 1991: 40].

Weber říká, že hrůzy z nevyslovitelného se zbavíme, když nevyslovitelné vyslovíme [Weber 1999: 237]. Abychom podložili argument, že apokalyptický film vybíjí emoční potenciál zobrazované hrozby, stačí vyhodnotit dostupné snímky a posoudit jejich celkový náboj. Pokud postupně projdeme seznam více než sto třiceti apokalyptických filmů (viz. příloha č. 1), zjistíme, že naprostá většina z nich dopadne dobře (resp. nedopadne špatně). Je nasnadě chápat apokalyptický film jako prostor, kde je lidstvo nejprve „vyděšeno“ tím, co vše se může stát, je vytvořeno drama strachu ze zániku a boje o přežití, následně jsou *nalezena a demonstrována řešení* problému a (poučené) lidstvo pokračuje ve své existenci, která je často více či méně změněná, ovšem nikoli zničená. Jde tedy o médium, jenž na sebe bere negativní

jevy vyvolané morální panikou, tím společnost uklidňuje, a posiluje tak *stabilitu sociálního řádu* a víru lidí v něj.

Je zřejmé, že posílení sociální stability významně souvisí s přítomností a funkcí *deviace*, resp. označováním určitého typu chování a jedinců za deviantní. Volek říká, že „(p)anické reakce na deviantní projevy [...] mohou být rituální dramatizací stavu ohrožení...“, a „(m)orální paniky proto můžeme chápat jako indikaci oslabené sociální solidarity“ [Volek 2000: 102]. Proto lze předpokládat, že demonstrace schopnosti lidstva vypořádat se se svými problémy bude mít na oslabenou solidaritu, a tedy i stabilitu, pozitivní vliv. Volek ostatně upozorňuje, že již Durkheim považoval deviaci za nástroj sociální integrace, tedy že „identifikace deviantního chování [...] posiluje sociální stabilitu v dané kultuře“ [c.d.: 101]. Dodejme, že Volek přiznává kladný vliv na stabilitu sociálního řádu i samotným masovým médiím, neboť jejich prezentace deviantního chování má zpravidla podobu „veřejných lekcí o povaze základních hodnot a skupinové identity dané komunity“ [c.d.: 103]. Na základě těchto tvrzení můžeme naše schéma obohatit následujícím způsobem:

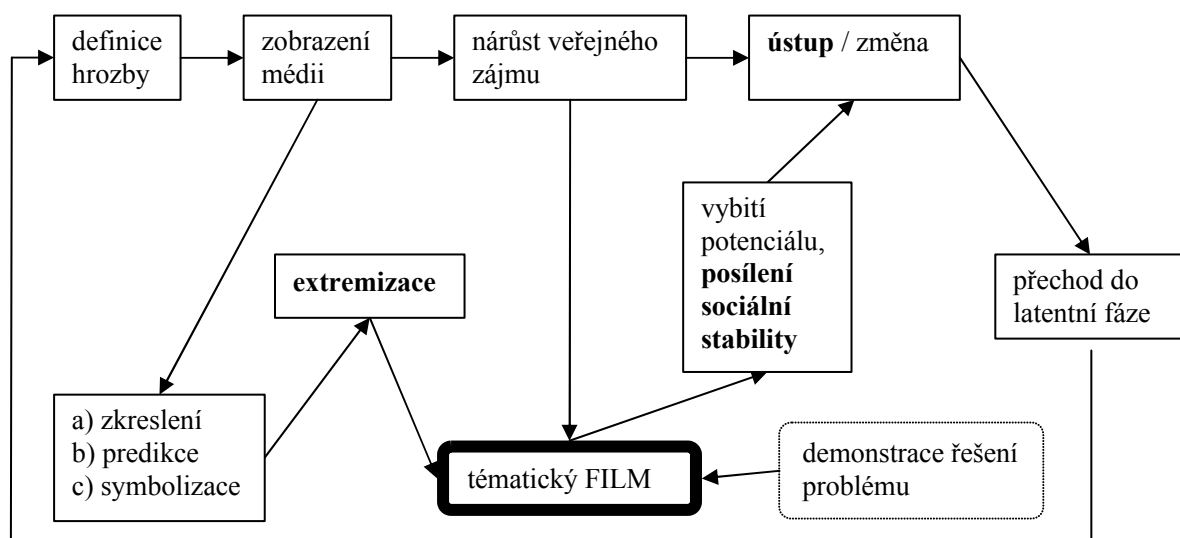


Schéma č. 2

Závěr

Apokalyptický film se všemi svými rozmanitými náměty, jež zobrazují hrozící zkázu světa znovu a znovu tisíckrát jinak, je jedním z nejpůvodnějších žánrů současné kinematografie. Jeho obliba nemusí být úplně srozumitelná, to však pouze do chvíle, kdy pochopíme sílu apokalyptického myšlení v západní společnosti s židovsko-křesťanskou

tradicí. První apokalyptické texty se objevují již v hebrejské Bibli, např. v Knize Danielově, a samotný pojem apokalypsa pochází z novozákonního Zjevení Janova (z řeckého *apokalypsis* - zjevení). A právě křesťanství se svým lineárním chápáním času a vírou v konec pozemských dnů z rukou Božích při Posledním soudu je více než jakékoli jiné náboženství vnímavé vůči apokalyptickým a eschatologickým vizím. Není proto divu, že celé dějiny od prvních křesťanů přes středověk i novověk se nesly v duchu očekávání konce světa, apokalypsy. Tento fenomén neutichá ani v moderní historii, pouze se vlivem postupující sekularizace a rozvoje vědy posouvá jeho význam z ryze biblického spíše do světského, a pojem apokalypsa se začíná používat i pro rozsáhlou katastrofu nebo válečný konflikt s fatálními společenskými či planetárními důsledky. Reálných hrozeb se ve 20. století objevuje početně (destruktivní technologie, ekologické krize, epidemie nemocí, imigrační konflikty či terorismus) a společenský pesimismus se šíří, což dokazují nesčetná vědecká pojednání z oborů humanitních i přírodovědných. Upadá myšlenka pokroku a naopak se hovoří o cyklickém zanikání kultur (Danilevskij, Spengler), rozsáhlých civilizačních konfliktech (Huntington, Buchanan) či fatálních následcích rozdílného tempa biologické a kulturní evoluce (Eibl-Eibesfeldt, Wuketits).

Pesimismus se pochopitelně stává i předmětem literární reflexe. Utopie jsou nahrazovány dystopiemi a apokalyptická beletrie nezobrazuje budoucí idylu, nýbrž zkázu. K hlavnímu rozmachu tohoto žánru dochází na přelomu 19. a 20. století a po 2. světové válce tato díla v hojné míře slouží jako předlohy apokalyptických filmů, jejichž popularita prudce stoupá (v důsledku čehož současně upadá zájem o beletristickou četbu). Náměty filmů jsou vskutku různorodé, od hrozeb v podstatě reálných, např. nukleárních, ekologických a živelných, meteorických či epidemiologických, až po víceméně fantastické, jakými jsou střety s mimozemskými civilizacemi, živočišné invaze nebo vzpoury strojů. A samozřejmě se také objevují (i když v menší míře) eschatologická proroctví a apokalypsa biblická. Ve všech těchto námětech (resp. jejich typech) lze nalézt odrazy aktuálních společenských obav, a to dokonce po jednotlivých dekadách, kde zastoupení daných typů vždy koresponduje s aktuální společenskou náladou. Můžeme odhalit zcela zřetelný vliv studené války, zájmu o fenomén UFO, počátky environmentálních obav, fascinujícího vývoje technologií, prorockých vizí ke konci tisíciletí, imigračních konfliktů, teroristických útoků, případně epidemií.

Sama reflektující podstata apokalyptického filmu k vysvětlení jeho sociální funkce nestačí. Tu lze pochopit za pomoci konceptu morální paniky, jenž popisuje úzkostnou či násilnou reakci veřejnosti způsobenou obecnými obavami z narušení, případně zničení stávajícího sociálního řádu, to vše v důsledku mediální „inventarizace“ (tj. prezentace a

interpretace událostí). Ačkoli morální panika využívá k vzniku a distribuci zpravidla informační masová média a z nich především televizi, na základě McLuhanovy teorie „horkých a chladných médií“ je možné do role zobrazujícího, dramatizujícího a extremizujícího činitele dosadit apokalyptický film, neboť jde stejně jako v případě televize o médium „horké“, tedy „vyskokodefiniční“, s nízkou mírou participace. To je také jednou z příčin cyklizace morálních panik (resp. apokalyptických námětů). Apokalyptický film v morální panice slouží jako doplňující faktor, přebírá její témata, dále je extremizuje a nakonec zpravidla předkládá jejich (případná) řešení. Tím vybíjí potenciál morální paniky, která proto ustupuje a je odsouzena k přechodu do latentní fáze, kde „vyčkává“, až sociální kontext opět způsobí její excitaci. Apokalyptický film (stejně jako morální panika) identifikuje deviantní chování, a tím zdůrazňuje základní společenské hodnoty a kulturní identitu, čímž působí pozitivně na stabilitu sociálního řádu a víru v něj.

Filmová apokalypsa je tedy důsledkem nesmírně silné historické a náboženské tradice a stejně jako ta dějinná reflektuje aktuální společenské dění, přičemž její latentní funkcí je posilování vlastních základních hodnot a stability sociálního řádu. Dokonce se zdá, že se v ní, v duchu původního Zjevení Janova, promítá skrytá touha, víra ve spasení – podle J. Graye totiž „(z)ápadní víra, že spasení lze v dějinách dosáhnout, sama sebe probouzí v život znovu a znovu“ [Gray 2008: 288].

Použitá literatura

Literatura:

Adorno, T. a Horkheimer, M. *Dialektika osvícenství*. Praha: Oikoymenh, 2009a. ISBN: 978-80-7298-267-7

Adorno, T. *Schéma masové kultury*. Praha: Oikoymenh, 2009b. ISBN: 978-80-7298-406-0

Barthes, R. *Mytologie*. Praha: Dokořán, 2004. ISBN 80-86569-73-X

Bible. Překlad 21. století. Praha: Biblion, 2009. ISBN 978-80-87282-00-7

Blackbourn, D. *Marpingen*. New York: Vintage Books, 1995 (dle Weber 1999). ISBN: 9780198217831

Buchanan, P. J. *Smrt západu*. Praha: Mladá fronta, 2004. ISBN: 80-204-1103-8

Eibl-Eibesfeldt, I. *Člověk – bytost v sázce*. Praha: Academia, 2005. ISBN: 80-200-1329-6

Glucksmann, A. *Dostojevskij na Manhattane*. Bratislava: Agora, 2003. ISBN: 80-968686-5-9

Goudsblom, J. *Nihilismus and Culture*. Oxford: Blackwell, 1980. ISBN: 0-631-19570-X

Gray, J. *Black Mass*. London: Penguin Books, 2008. ISBN: 978-0-14102-598-8

Huntington, S. P. *Střet civilizací*. Praha: Rybka Publisher, 2001. ISBN: 80-86182-49-5

Krasnodebski, Z. *Zánik myšlenky pokroku*. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2006. ISBN: 80-86818-25-X

Kundera, M. *Nesmrtelnost*. Brno: Atlantis, 2000. ISBN: 80-7108-210-4

Leigh, D. J. *Apocalyptic patterns in twentieth-century fiction*. Notre Dame: University of Notre Dame, 2008. ISBN: 978-0-268-03380-4

Lem, S. *Summa Technologie*. Praha: Magnet-Press, 1995. ISBN: 80-85847-47-7

McLuhan, H., M. *Jak rozumět médiím: extenze člověka*. Praha: Odeon, 1991. ISBN: 80-207-0296-2

Pankhurst, C. *Pressing Problems of the Closing Age*. London: Morgan & Scott, 1924 (dle Weber 1999).

Petrusek, M. *Sociologie a literatura*. Praha: Československý spisovatel, 1990. ISBN: 80-202-0165-3

Roy, O. *Globalised Islam: The Search for a New Ummah*. London: Hurst, 2004 (dle Gray 2008). ISBN: 978-0231134996

Russell, D. S. *Apocalyptic: ancient and modern*. London: SCM, 1978.

Spengler, O. *Člověk a technika*. Praha: Neklan, 1997. ISBN: 80-901987-6-7

Spengler, O. *Zánik západu*. Praha: Academia, 2010. ISBN: 978-80-200-1886-1

Thompson, K. *Moral Panics*. London: Routledge, 2001. ISBN: 0-415-11977-4

Volek, J. „Konstrukce morální paniky a sociální exkluze.“ *Sociální studia* 5. Brno: Fakulta sociálních studií MU, 2000, s. 97-113

Weber, E. *Apokalypsy, kulty a chiliastické představy v průběhu staletí*. Praha: NLN, 1999. ISBN: 80-7106-338-X

Weiner, M. *The Global Migration Crisis*. New York: [Harper Collins College Publishers](#), 1995 (dle Huntington 2001). ISBN: 65002326

Wells, H. G. *Moderní utopie*. Praha: Gustav Voleský, 1922.

Wuketits, F. M. *Přírodní katastrofa jménem člověk*. Praha: Granit, 2006. ISBN: 80-7296-047-4

Elektronické zdroje:

DOD Dictionary of Military and Associated Terms [online]. 2010 [cit. 2011-04-07]. Dostupné z: http://www.dtic.mil/doctrine/dod_dictionary/data/w/7970.html

Katz, R. a Katz, E. „McLuhan: Where Did He Come From, Where Did He Disappear?“ *Canadian Journal Of Communication* [online]. 1998, roč. 23 (3) [cit. 2011-03-15]. Dostupné z: <http://www.cjc-online.ca/index.php/journal/article/view/1046/952>

**Odkazy na elektronické zdroje s ilustrativní funkcí jsou vždy uvedeny v příslušné poznámce pod čarou.*

Seznam příloh

Příloha č. 1: Seznam apokalyptických filmů ze vzorku

Příloha č. 2: Zastoupení apokalyptických námětů v dekadách (v procentech)

Příloha č. 3: Zastoupení apokalyptických námětů v dekadách (v abs. číslech)

Přílohy

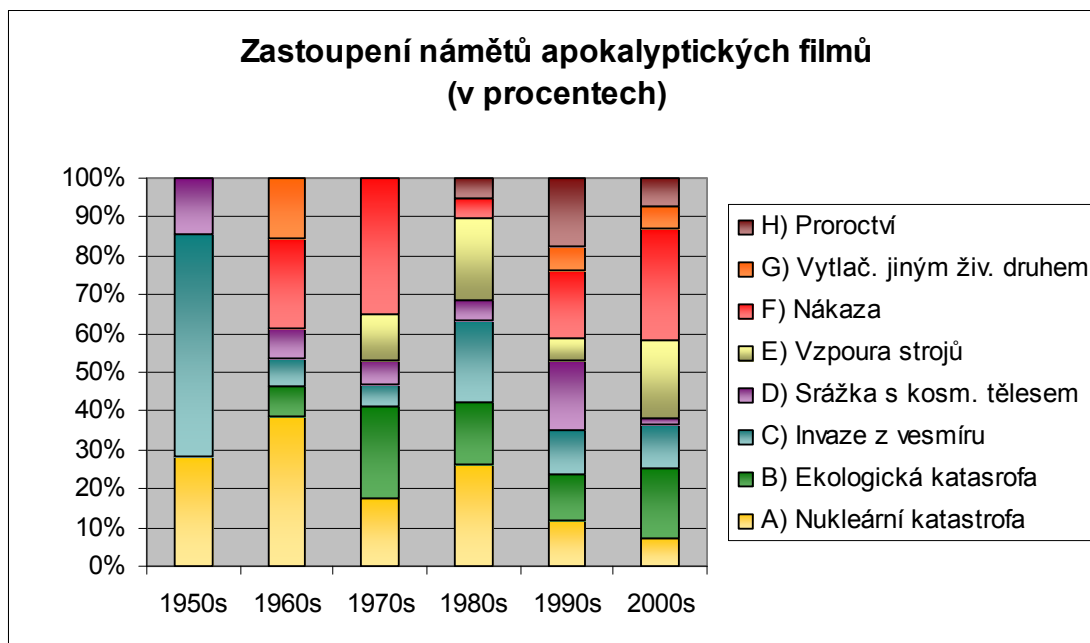
Příloha č. 1: Seznam apokalyptických filmů ze vzorku

Metropolis (1927)
End of the World (1931)
Blob The Blob (1958)
The Day the Earth Stood Still (1951)
When Worlds Collide (1951)
The War of the Worlds (1953)
Day the World Ended (1955)
Invasion of the Body Snatchers (1956)
On the Beach (1959)
The Time Machine (1960)
Last woman on the Earth (1960)
The Day the Earth Caught Fire (1961)
The Last War (1961)
Voyage to the Bottom of the Sea (1961)
The Day of the Triffids (1962)
Panic in Year Zero! (1962)
Dr. Strangelove or: How I Learned To Stop Worrying and Love the Bomb (1964)
Fail-Safe (1964)
The Last Man on Earth (1964) - Crack in the World (1965)
Night of the Living Dead (1968)
Planet of the Apes (1968)
The Seed of Man (1969)
No Blade of Grass (1970)
The Andromeda Strain (1971)
Colossus: The Forbin Project (1971)
Omega Man (1971)
Silent Running (1972)
Idaho Transfer (1973)
Soylent Green (1973)
Prophecies of Nostradamus (1974)
Zardoz (1974)
Where Have All The People Gone? (1974)
The Noah (1975)
A Boy and His Dog (1975)
Logan's Run (1976)
Quintet (1976)
The Cassandra Crossing (1976)
Holocaust 2000 (1977)
Dawn of the Dead (1978)
Invasion of the Body Snatchers (1978)
Plague (1978)
The Swarm (1978)
Meteor (1979)
Malevil (1981)
The Day After (1983)
Testament (1983)
The Terminator (1984)
2010: The Year We Make Contact (1984)
Nausicaä of the Valley of the Wind (1984)
Night of the Comet (1984)
The Quiet Earth (1985)
Fist of the North Star (1986)
Solarbabies (1986)
Maximum Overdrive (1986)
The Blob (1988)
Miracle Mile (1988)
The Seventh Sign (1988)
They Live (1988)
Slipstream (1989)
Gunhed (1989)
Moontrap (1989)
Cyborg (1989)
Leviathan (1989)
Solar Crisis (1990)
By Dawn's Early Light (1990)
Terminator 2 (1991)
The Stand (1994)
12 Monkeys (1995)
Waterworld (1995)
Screamers (1995)
Twister (1996)
Independence Day (1996)
Mars Attacks! (1996)
The Postman (1997)
Invasion (1997)
Asteroid (1997)
Last Night (1998)
Armageddon (1998)
Deep Impact (1998)
Blue Gender (1999)
End of Days (1999)
Millennium (1999)
The Matrix (1999)
Cell (2000)
Left Behind (2000)
Fail Safe (2000)
Lost Souls (2000)
On the Beach (2000)
Titan AE (2000)
Final Fantasy: The Spirits Within (2001)
28 Days Later (2002)
Reign of Fire (2002)

Resident Evil (2002)
The Time Machine (2002)
Signs (2002)
The Rats (2002)
Jason X (2002)
The Sum of All Fears (2002)
Dreamcatcher (2003)
The Core (2003)
The Matrix Reloaded (2003)
The Matrix Revolutions (2003)
Time of the Wolf (2003)
Terminator 3: Rise of the Machines (2003)
Dawn of the Dead (2004)
The Day After Tomorrow (2004)
Children of Men (2006) *Dawn of the Dead* (2004)
Shaun of the Dead (2004)
Casshern (2004)
Resident Evil: Apocalypse (2004)
Sky Captain and the World of Tomorrow (2004)
Galerians: Rion (2004)
I, Robot (2004)
Land of the Dead (2005)
Supervolcano (2005)
War of the Worlds (2005)
Alien Apocalypse (2005)
Pulse (2006)
Right at Your Door (2006)
Solar Attack (2006)

Android: Apokalypsa (2006)
The Last Woman on Earth (2006)
Sunshine (2007)
28 Weeks Later (2007)
Transformers (2007)
I Am Legend (2007)
The Invasion (2007)
Resident Evil: Extinction (2007)
Blindness (2008)
The Day the Earth Stood Still (2008)
Doomsday (2008)
The Happening (2008)
Wall-E (2008)
Zombieland (2009)
Carriers (2009)
Le Horde (2009)
9 (2009)
Knowing (2009)
Daybreakers (2009)
2012 (2009)
Terminator: Salvation (2009)
The Road (2009)
Meteor (2009)
The Book of Eli (2010)
Legion (2010)
Resident Evil: Afterlife (2010)
Skyline (2010)
Battle: Los Angeles (2010)
Vanishing on 7th Street (2010)
Arctic Blast (2010)

Příloha č. 2: Zastoupení apokalyptických námětů v dekadách (v procentech)



Příloha č. 3: Zastoupení apokalyptických námětů v dekadách (v abs. číslech)

