UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE

FAKULTA HUMANITNÍCH STUDIÍ

Katedra Elektronické kultury a sémiotiky

Filip Šára

Tematizace problému dohledu a moci v kinematografii

Diplomová práce

Vedoucí práce: **Mgr. Michaela Fišerová, Ph.D.**

Praha 2015

Autor práce: **Filip Šára**

Vedoucí práce: **Mgr. Michaela Fišerová, Ph.D.**

Rok obhajoby: 2015

Prohlášení

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

V Praze dne 26. června 2015 Filip Šára

Poděkování

Na tomto místě bych rád poděkoval vedoucí Mgr. Michaele Fišerové, Ph.D. za ochotnou pomoc, poskytnutý čas, cenné rady a inspiraci k tvorbě diplomové práce.

Bibliografický záznam

ŠÁRA, Filip. *Tematizace problému dohledu a moci v kinematografii*. Praha, 2015. 79 s. Diplomová práce, Univerzita Karlova, Fakulta humanitních studií, katedra Elektronické kultury a sémiotiky. Vedoucí diplomové práce Mgr. Michaela Fišerová, Ph.D.

Abstrakt

Cílem diplomové práce *Tematizace problému dohledu a moci v kinematografii* je představit teorii moci Michela Foucaulta, a tu doplnit o další teorie dohledu s ohledem na elektronický věk (Surveillance studies). Tyto teorie společně s hypotézou jsou následně aplikovány na kvalitativní analýzu vybraných snímků s tematikou dohledu. Výsledkem práce má být zjištění, jaká je kinematografická reflexe problematiky dohledu a moci, tedy de facto obraz teorie a praxe dohledových studií (s důrazem na uplatňování moci v institucích jako jsou vězení, nemocnice, škola či pracovní prostředí, tedy heterotopická „místa jiného“) v hraných filmech. Práce ukáže, k jakému vývoji došlo v posledních 30 letech i kvůli nástupu internetu, který je také jistou formou instituce.

Práce operuje s hypotézou, že ve filmech s tematikou dohledu je zřetelně patrná paralela vývoje koncepce uplatňování moci od „těla jako stroj“ (M. Foucault) k „mizejícím tělům“ (D. Lyon).

Výběr filmů, které jsou analyzovány jen z pohledu jejich zobrazování dohledu, se převážně opírá o seznam filmů s problematikou dohledu od německého teoretika D. Kammerera. Zároveň je cílem onen seznam doplnit o jiné příklady filmů. Klade totiž hlavní důraz na tzv. technologický dohled i na snímky žánru sci-fi.

Zkoumaným obdobím je posledních 30 let (1984-2014). Jedná se o dobu od úmrtí Michela Foucaulta do současnosti. V tomto období rovněž došlo k nástupu internetu pro veřejnost, což umožňuje kvalitnější práci s hypotézou a lepší využití Kammererova seznamu. Nabízí to i možnost nalézt jiné přístupy a sledování vývoje, k čemuž je však nutná práce Foucaulta jako východisko.

Abstract

The goal of this thesis *The thematization of the issue of surveillance and power in cinematography* is to introduce Michael Focault's theory of power, and add to it with other theories of surveillance with regard to the electronic age (Surveillance studies).

Subsequently these theories and hypothesis are applied to qualitative analysis of chosen films with the theme of surveillance. Findings should show the cinematographic reflection of the issue of surveillance and power, de facto depiction of theory and practice of surveillance studies (emphasising the use of power in institutions like prison, hospital, school or working environment, which are heterotopic „other spaces“) in live-action movies. The thesis shows development within the past 30 years which took place also due to the existence of internet, which is a kind of institution too.

Hypothesis: it is obvious in films with surveillance theme that the concept of the use of power is evolving from „body as a machine“ (M. Foucault) to „disappearing bodies“ (D. Lyon).

The choice of films is analysed only with regard to their depiction of surveillance, is mainly based on the list of movies with surveillance theme constructed by a German theorist D. Kammerer. The goal is also to broaden this list with examples of other films since it should emphasise so called technological surveillance and also the sci-fi genre.

The observed period is last 30 years (1984-2014), since Michel Foucault died until now. Also, the internet was established for public use in this period, which improves the work with my hypothesis and also the use of Kammerer’s list. It also enables to find other approaches and observations of development which requires Focault’s work as a starting point.

Klíčová slova

film, dohled, Foucault, Lyon, Kammerer, heterotopie, panoptismus, moc, internet, „tělo jako stroj“, „mizející těla“

Keywords

film, surveillance, Foucault, Lyon, Kammerer, heterotopia, panoptism, power, internet, „body as a machine“, „disappearing bodies“

Rozsah práce

142 764 znaků včetně mezer

Obsah

BIBLIOGRAFICKÝ ZÁZNAM..... 6

OBSAH..... 1

ÚVOD..... 2

1. FOUCAULTOVA TEORIE DOHLEDU 4

1.1 Michel Foucault.....4
1.2. Moc.....5
1.3 Dohlížet a trestat.....7
1.3.1 Panoptismus.....8
1.4. Heterotopie a jejich normalizační potenciál.....13

2. DALŠÍ PŘÍSTUPY K DOHLEDOVÝM STUDIÍM..... ERROR! BOOKMARK NOT DEFINED.**6**

2.1 Od „těla jako stroj" k „mizejícím tělům" tekuté modernity ***Error! Bookmark not defined.****6*
2.2 Dohled v prostředí internetu 23
2.2.1 Internet.....23
2.2.2 Facebook jako sociální síť a jako panoptikon.....24

3. DOHLED VE FILMU 27

4. ANALÝZA FILMŮ S TEMATIKOU DOHLEDU..... 33

4.1. Dohled v moderních institucích.....36
4.1.1 Vězení.....36
4.1.2. Nemocnice a psychiatrická léčebna.....42
4.1.3. Škola.....46
4.2 Elektronický dohled.....51

ZÁVĚR..... 61

POUŽITÁ LITERATURA..... 68

Úvod

Východiskem diplomové práce je interpretace Michela Foucaulta. První kapitola tohoto francouzského filozofa představuje s důrazem k tématu diplomové práce *Tematizace problému dohledu a moci v kinematografii*. Cílem je předložit jeho teorii dohledu a moci, opírající se o *disciplinární společnost* s koncepcí *těla jako stroje*. Nechybí obšírnější komentované představení publikace *Dohlížet a trestat* a vysvětlení nejen pojmu *panoptikon*, ale i termínu *heterotopie*, tedy uzavřených prostor, kde jsou lidé pod dozorem nuceni chovat se disciplinovaně, tzv. normalizovaně.

Druhá kapitola nastiňuje další teorie dohledu (David Lyon). Je mostem k popsání současné elektronické společnosti *mizejících těl*, čímž umožňuje podklady pro uchopení hypotézy, která zní: ***ve filmech s tematikou dohledu je zřetelně patrná paralela vývoje koncepce uplatňování moci od „těla jako stroj" (M. Foucault) k „mizejícím tělům" (D. Lyon)***.

Ve třetí kapitole je zejména s využitím německého teoretika dohledu Dietmara Kammerera popsán obecně dohled ve filmu - jak je tam zobrazován a vnímán.

Poté následuje metodologická kapitola, ukazující metody výzkumu, vhodné pro analýzy vybraných filmů s tematikou dohledu v rámci daných oblastí. Pro hypotézu se vychází z těchto výzkumných otázek:

1) Jak souvisí společenské technologické změny s filmem a proč má ony změny kinematografie zohledňovat?

2) Platí stále, že „architektura veřejných institucí se podobá vězení", a pro dispozitiv dohledu a jeho proměny, že „moc musí být viditelná a neověřitelná"?

3) Jak mohou vypadat boje proti formám moci a co to je autocenzurní dohled na internetu a v čem se liší od foucaultovského pojetí disciplinární sebekontroly?

Poslední kapitolou před závěrečným shrnutím je zmiňovaná analýza snímků s tematikou dohledu. Kromě podložené filmové analýzy se zaměřením na narativní složku jsou zde aplikovány i teorie, představené v první polovině diplomové práce.

Podle jakých kritérií byl zvolen reprezentativní vzorek filmů na popsání a vzájemné srovnání? U vybraných oblastí dohledu (je jasné, že často dochází k jejich prolínání) diplomant našel, především s pomocí seznamu filmů s tematikou dohledu od Dietmara Kammerera, několik ilustrujících filmových zpracování, aby se ukázala jako

příklad reflexe pro danou oblast. To diplomová práce doplňuje i vlastními příklady filmů, jejichž příběhy se odehrávají v tzv. heterotopiích, ať už jde o vězení (*Experiment*), psychiatrickou kliniku *(Dobří holubi se vracejí)*, školu (*Snídaňový klub*), nebo také z prostředí internetového tzv. *tekutého dohledu* (*Disconnect*).

Diplomovou práci zajímá i otázka, zda nemají filmoví tvůrci takové filmy tendenci mírně posouvat k žánru sci-fi. Je podstatné podchytit míru umělecké licence, odkud se opět dostáváme k záměru vyzkoumat, zda je možné s pomocí Kammerera skutečně sestavit jistou „učebnici", tedy seznam filmů, které vhodně ukazují, jak může fungovat více či méně viditelná forma uplatňování moci nad občany. Práce by tímto mohla aspirovat na jistý malý návod, jak přistupovat k filmovým počinům s tematikou dohledu.

Nabízí se otázka, proč si autor diplomové práce pro kinematografickou reflexi vybral právě hrané filmy. Dokument se tváří jako rekonstrukce reality. Zvolen byl hraný film, aby se ukázala reflexe problematiky v tomto druhu umění, které se cíleně o věrný obraz reality nesnaží – práce se jeho přístup a obraz reality bude snažit nalézt, včetně styčných bodů s Foucaultem, ve filmovém „diskurzu", reflektujícím problematiku dohledu (nejen) v heterotopických prostředích.

Analytická část se zaměřuje na zkoumání posledních 30 let, aby se mohl ukázat vývoj studií dohledu od úmrtí Michela Foucaulta přes nástup internetu až po současnou zcela digitální éru, ve které ale také místy může docházet k výrobě poslušných těl. Cílem práce je shrnutí poznatků o filmech z jednotlivých prostředí a možné rozšíření dohledových studií, např. o pojem *autocenzurní dohled*. To souvisí právě s prostředím sítě. Internet totiž narušil procesy normalizace chování jedinců.

1. Foucaultova teorie dohledu

1.1 Michel Foucault

Michel Foucault (1926-1984) byl filozof, historik, psycholog a reprezentant francouzské intelektuální scény 70. let. Byl považován za strukturalistu, ačkoli sám tvrdil, že jím nikdy nebyl. Spíše jej šlo řadit mezi poststrukturalisty.

Jelikož se zabýval vztahem vědění a moci, patří k jeho nejdůležitějším dílům pro tuto diplomovou práci *Dohlížet a trestat*. Dále je autorem *Dějin šílenství* o vztahu rozumu vůči vnějším a vnitřním vlivům - nemocnice je parafrází věznice, kde jsme v zájmu léčby pod dohledem. Je tedy *heterotopií*, které jsou vysvětleny v jedné z následujících kapitol jakožto pro tuto práci nezbytná součást k pochopení Foucaultovy koncepce dohledu a moci. Jak je v dalších částech statě patrné, pomůže to s výběrem filmů a také to koresponduje s oblastmi dohledu nad společností.

Foucault napsal i teoretické práce o postavení humanitních věd (*Slova a věci*, *Archeologie vědění*). V *Archeologii vědění* se klíčovým pojmem stal diskurz. Nejrozsáhlejším dílem jsou nedokončené *Dějiny sexuality*, kde pracoval s teorií moci.

Foucaultovým cílem bylo porozumění společnostem skrze archeologii vědění. Zabýval se studií diskurzů a epistémé historických období. Soustředil se více na popis myšlenkových struktur než na data a chronologické spojitosti. Vysvětluje, co k určitým věcem vedlo.

Podle Foucaulta je diskurz jakýmsi způsobem chápání a porozumění skutečnosti v určité epoše a oboru, který se promítá do jazyka a tím ho ovlivňuje. „Diskurz je tedy to, co tvoří pozadí každé promluvy, která jej nutně ‚opakuje', pohybuje se v prostoru jím vymezeném; je to zároveň to, co nám umožňuje mluvit, respektive co naše mluvení legitimizuje, a zároveň to, co nám týmž pohybem něco říct znemožňuje. "[1] Michel Foucault omezil metodu na analýzu diskurzu.[2]

[1] MATONOHA, Jan. *Literárněvědný text jako diskurz, velké vyprávění a výkon moci?* [online]. 2012 [cit. 2015-04-23]. Dostupné z: http://www.ucl.cas.cz/edicee/data/antologie/kolokvia/1/4.pdf.

[2] Foucaultova úvaha o diskurzu je do jisté míry obdobou jazykového relativismu amerických antropologů Sapira a Whorfa, která tvrdí, že jazyky částečně určují naše vnímání světa. V každé společnosti existuje, diskurz, kterým společnost vypovídá. Je to dané, nikoli intuitivní. Jde o zkušenost. Můžeme se inspirovat i tematikou Foucaultových *Dějin šílenství*, kde je řečeno, že se na tzv. šílence nahlíželo v každých historických epochách jinak. Podle Michela Foucaulta je nejasná dokonce i schopnost psychoanalytika porozumět duševní chorobě pacienta - psychoanalýza může rozpříst formy šílenství, svrchovaná práce ne-rozumu jí však zůstává cizí. Jde o relativní závislost diskurzivních praktik na společenských institucích. Viz DREYFUS, Hubert L., RABINOW, Paul. *Michel Foucault: Za hranicemi strukturalismu a hermeneutiky*. Vyd. 1. Praha: Herrmann & synové, 2010, s. 40-47.

1.2 Moc

Foucault osvětluje nevyhnutelnou propojenost vědění a moci. Chceme-li uplatňovat více moci, potřebujeme více vědění. K tomu ale nad společností potřebujeme větší dohled. Zde vidíme složitost a nečernobílost problematiky – vše souvisí se vším a i chvályhodné úmysly s sebou nosí negativa. „Moc a vědění implikují přímo jedno druhé; (…) neexistuje vztah moci, aniž se v korelaci k němu konstituuje pole vědění, ani neexistuje vědění, které současně nepředpokládá a nekonstituuje vztahy moci.“[3] Foucault si všímá, že pravé vědění nepochází z absence moci, pojem moc vidí jako strategii, nikoli jako „sílu“ někoho v určitém postavení. Moc se vtěluje i do stylu architektury staveb. Vzhled nemocnic, škol a vězení evokuje přítomnost autority, nutící k poslušnosti.

Moc není teorie, ale součást zkušenosti. Foucault chce navrhnout nový způsob zkoumání souvislostí mezi racionalizací a mocí: analyzovat proces racionalizace v několika oblastech (šílenství, nemoc, smrt, zločin, sexualita atd..). Rovněž nový způsob, jak postoupit v ekonomii mocenských vztahů, tedy způsob empiričtější, který bude spjatý s momentální situací. Důležité jsou vztahy teorie a praxe. Jako východiska na osvětlení mocenských vztahů či jejich lokalizaci mohou sloužit formy odporu proti jednotlivým typům moci. Výchozím bodem je tedy opozice: opozice vůči moci rodičů nad dětmi, medicíny nad populaci, administrativy nad způsobem života. Boje proti formám moci rozdělil do následujících kategorií:

1) Nejde jen o boj s autoritou, jsou to transverzální boje (probíhají napříč), ve všech zemích, nejsou spjaty s jedinou politickou či ekonomickou formou vlády.

2) Cílem jsou mocenské účinky - medicína není kritizovaná za výdělečnost, ale za uplatňování nekontrolované moci (tedy tzv. bio-moci) nad těly, životem…

3) Jde o bezprostřední, hledání bezprostředního nepřítele - jednotlivci nehledají hlavního (skrytého) nepřítele, zároveň ani nečekají vyřešení svého problému.

4) Problematizují status jednotlivce - potvrzují právo na odlišnost, vyzdvihují vše, co jej činí jednotlivcem, jenže také útočí na vše, co ho separuje a přetrhává vazby s ostatními.

5) V opozici vůči účinkům moci, které jsou spojeny věděním, kompetencí a kvalifikací; bojují proti privilegiím vědění - ale i pozicí proti utajování a deformaci.

[3] FOUCAULT, Michel. *Dohlížet a trestat*. Praha: Dauphin, 2000, s. 62.

6) Boje se točí okolo otázky „kdo jsme?“, jde tím pádem o odmítnutí abstrakce státního a ideologického násilí, které ignoruje, kdo jsme jednotlivě.[4] Náš subjekt je tedy výsledkem normalizace.

Cílem dle Foucaulta není ani tak útočit na instituci moci, elitu, ale spíš na techniku, formu moci, která jednotlivce v každodenním životě kategorizuje a vnucuje mu, co je tzv. pravda, což činí z jednotlivce subjekt nějakého konání. Ten je poté někomu podřízený skrze kontrolu a závislost a k tomu je i svázán se svou vlastní identitou prostřednictvím svědomí nebo sebepoznání. Foucault samozřejmě zohledňuje námitky, které tvrdí, že formy podřízenosti určitých jedinců jsou jen přirozenými důsledky ekonomických a sociálních procesů.[5]

Od 16. století přichází nová politická forma moci, a to stát, jehož moc je nejen totalizující, ale i individualizující. Na celou společnost se uplatňuje pastýřská moc jako mocenská technika. Křesťanství přineslo jednak etiku, jednak rozprostřelo mocenské vztahy: zorganizovalo církev, jejíž představitelé měli sloužit lidstvu jako pastýři. Šlo o formu moci, jejímž cílem bylo zajistit spasení jedince. Tato moc tím pádem nejen přikazuje, ale pastýř by se měl i umět obětovat. Pečuje i o jednotlivce a tuto moc nemůže vykonávat, pokud neví, co se děje v hlavách lidí.[6]

Tato funkce se rozšířila z církve do jiných institucí - od 18. století v důsledku toho vznikala struktura, do níž mohou být jednotlivci integrováni pod podmínkou podřizovacích mechanismů - stát jako definitivně utvořená forma pastýřské moci. Nabízel:

a) Spásu na zemi (zdraví, blahobyt, bezpečnost).

b) Posilování administrativy pastýřské moci - policie v 18. století vznikla ne kvůli střežení zákonů a boji se zločinem, ale pro zásobování měst, ochranu hygieny a zdraví.

c) Zmnožení cílů a činitelů pastýřské moci - cílem bylo soustředit vývoj vědění o člověku okolo dvou pólů: populace a jednotlivce.

Pastýřská moc se rozšířila do celého těla společnosti - a místo pastýřské a politické moci tu máme individualizující „taktiku“, která charakterizuje řadu nejrůznějších mocí: moc rodiny, medicíny, psychiatrie, vzdělání, zaměstnavatelů…[7]

[4] FOUCAULT, Michel. *Myšlení vnějšku*. Praha: Herrmann & synové, 2003, s. 199-202.
[5] Tamtéž, s. 202-203.
[6] Tamtéž, s. 204-205.
[7] Tamtéž, s. 205-207.

Základem disciplinární technologie moci je kromě modelu panoptika, představeného v další kapitole, i koncepce biomoci. Biomoc zaznamenala nástup v 17. století, kdy sa do hlavních zájmu státu dostala podpora života, růstu a péče o obyvatelstvo. Nástup biomoci odrážel novou technickou a politickou racionalitu, která byla spjatá se vznikem nových empirických věd o člověku a která se podepisovala na transformaci lidského života. Biomoc sa kumulovala okolo politických zájmů a lidského těla jako objektu manipulace. Tělo, sex a život člověka se od 19. století staly nástrojem administrativní kontroly, jejímž cílem je blahobyt samotného státu.[8]

Moc je na straně toho, kdo vidí a má přístup k informaci o objektu. Však tento předpoklad moci a vědění je základem Foucaultovy teze, že moc je vědění a vědění je moc, avšak ve smyslu toho, že mocenské vztahy jsou obsažené ve struktuře vědění.[9]

1.3. Dohlížet a trestat

Dohlížet a trestat z roku 1975 lze představit jako historickou studii o zrodu instituce vězení. Jedná se o analýzu proměn ve způsobech trestání s příchodem novověku (konec svrchované společnosti trestání). Od trestání těla mučením se postupně přecházelo k výrobě a výcviku poslušných těl, zvyšování schopností, poslušnosti *(tělo jako stroj)*. Panoval zájem na integraci do systémů administrativní a ekonomické kontroly. Vězni či duševně nemocní byli selektováni mimo většinovou společnost.

První část knihy *Dohlížet a trestat* jménem „Mučení“ a druhou jménem „Trestání“ lze při hodnocení považovat za jeden navazující celek. Ústředním tématem je postupné zmírňování trestů během posledních století a přechod od utajovaného souzení a veřejného mučení k veřejnému souzení a utajovanému trestání. Popisuje vyšetřování jako hledání obecné pravdy po vzoru vědy. „Téměř všude se zavádí porota, je definován zásadně nápravný charakter trestu a existuje tendence, která se od 19. století neustále zesilovala, přizpůsobovat trestání individualitám viníků. (…) Zmizelo tělo jako hlavní terč trestních represí.“[10]

Třetí část o disciplíně ukazuje její zrození jako umění lidského těla, které má za cíl ho činit poslušným a užitečným. Moc od armády po vězení usilovala o politickou

[8] DREYFUS, Hubert L. a RABINOW, Paul. *Michel Foucult, Za hranicemi strukturalismu a hermeneutiky*, Praha: Herrmann & synové, 2003, s. 212-224.
[9] BURAJ, Ivan. *Foucault a moc*, Bratislava: Univerzita Komenského, 2000, str.126.
[10] FOUCAULT, Michel. *Dohlížet a trestat*. Praha: Dauphin, 2000, s. 39.

nadvládu nad tělem, které se má maximálně ekonomicky využít. Foucault tím kritizuje uniformovanost organizovaného světa. Všímá si, jak je vše kódováno.

Poslední pasáž s názvem „Vězení“ analyzuje jeho zrození jako jednotné instituce trestání. Foucault poukazuje na neúspěšné snahy vězeňský systém reformovat, na neutuchající kritiku a na rozsáhlé využívání vězení, čímž se z pouhého „místa“ stala skutečná instituce.

Dohlížet a trestat kombinuje historický příběh s analytickým, má „sloužit jako historický podklad rozličným studiím o moci normalizace a o formování vědění v moderní společnosti“.[11] Moc Foucault ani tak nehledá v subjektivitě a nakládání s ní, ale v tzv. předmětnosti a tělesnosti, čili v technologii moci. Trestání už není demonstrativní přebíjení krutosti jako ve středověku, základem je investice do disciplíny a nápravy. Těla zločinců by bylo škoda zničit, když mohou dále sloužit společnosti – prací. V reformě trestání jde především o lepší distribuci moci. Zkrátka „trestat nikoliv méně, nýbrž lépe“.[12]

„Dohlížet a trestat“ je vlastně názvem pro normalizační disciplínu, které jde o produkci tzv. normálních lidí. Lepší výraz než „normálních lidí“ by však bylo „poslušných strojů“. Heterotopická prostředí přirozenou normalitu sice vždy nezabíjejí, místy jen lehce potlačují. Ale vždy narušujícím způsobem ovlivňují.

1.3.1. Panoptismus

Součástí knihy *Dohlížet a trestat* je i kapitola jménem „Panoptismus“, které je nutné se pro potřeby této práce věnovat zevrubněji. Nejprve se Foucault věnuje morové nákaze: jaká kdysi platila opatření, jaké bylo uspořádání v městě, kde vypukl mor. To vše z důvodu, že s šílencem či vězněm se nakládalo podobně - co největší izolace. Představuje mor jako kontrast vůči následnému zrodu *panoptismu*. U moru šlo o rozčleněný, nehybný, strnulý prostor. Kdo se pohne, jde mu o život; buď se nakazí, nebo je potrestán. Dohled se opírá o systém permanentní registrace: postupně se stanovují role všech obyvatel přítomných ve městě. To vše utváří kompaktní model disciplinárního dispozitivu, na mor odpovídá řád; jeho funkcí je rozplést všechny zmatky. Důležité bylo přísné oddělení a přisouzení každému jeho „pravého“ jména, jeho „pravého“ místa, jeho „pravého“ těla a jeho „pravé“ nemoci.[13]

„Psychiatrický útulek, systém vězeňství, (…) v obecném smyslu všechny instance individuální kontroly pracovaly ve dvojitém režimu: v režimu binárního

[11] FOUCAULT, Michel. *Dohlížet a trestat*. Praha: Dauphin, 2000, s. 424.
[12] Tamtéž, s. 131.

oddělení a označení (blázen-duševně zdravý, nebezpečný-neškodný normální-nenormální).“[14]

Co je vlastně ten zmiňovaný panoptikon? Jedná se o architektonický koncept budovy, vytvořený Jeremy Benthamem (18. století), který by umožnil stálý dohled nad jejími obyvateli. Je architektonickou figurou zmíněné kompozice oddělení a označení. Foucault používá panoptikon jako metaforu moderní *disciplinární společnosti*, kdy občan nabývá dojmu neustálého dohledu ze strany státu. Modelem panoptické moci je narušená komunikace bez zpětné vazby.[15]

Princip panoptikonu je popsán takto: „Na okraji je budova ve tvaru kruhu; uprostřed je věž; věž je prošpikována širokými okny, která vedou směrem k vnitřní straně kruhu; okrajová budova je rozdělena na jednotlivé cely. Potom stačí umístit dohlížejícího do centrální věže a v každé cele uzavřít jednoho blázna, nemocného, vězně, dělníka nebo školáka.“[16]

Cílem bylo převrácení principu věznice: z jejích tří funkcí - uzavřít, zbavit světla, skrýt - zachovává jen tu první a potlačuje druhé dvě. Plné světlo a pohled dozorce uzavírají lépe než temnota, která ochraňuje. Viditelnost je past. Na svém místě je každý bezpečně uzavřen v cele, do níž je zpředu vidět z místa dozorce; boční stěny však zabraňují jakémukoli kontaktu se spoluvězni; vězeň je viděn, ale nevidí; je objektem informace, nikdy subjektem komunikace (jde o tzv. asymetrii moci).[17]

Model panoptikonu má být zárukou pořádku - jsou-li takto pod dozorem pacienti, nehrozí nebezpečí šíření nákazy; jsou-li to blázni, odpadá nebezpečí vzájemného násilného ublížení; jsou-li to děti, nehrozí opisování, hluk, bavení se, rozptylování. Jde-li o dělníky, nedochází u nich ke rvačkám, krádežím, spolčování a nepozornosti, které brzdí práci. Kolektivnost je potlačena ve prospěch souboru oddělených jedinců.[18]

Architektonický aparát panoptikonu funguje jako nástroj moci. Jeho hlavním účinkem je zavést u vězněného vědomý a nepřetržitý stav viditelnosti, který zajišťuje automatické fungování moci. Způsobit, aby dohlížení bylo permanentní ve svých účincích, byť by bylo nesoustavné ve své činnosti; aby dokonalost moci vedla k tomu, že aktuálnost jejího vykonávání bude zbytečná. Čili aby byl architektonický aparát

[13] FOUCAULT, Michel. *Dohlížet a trestat*. Praha: Dauphin, 2000, s. 275-278.
[14] Tamtéž, s. 280.
[15] BURAJ, Ivan. *Foucault a moc*, Bratislava: Univerzita Komenského, 2000, str.112
[16] FOUCAULT, Michel. *Dohlížet a trestat*. Praha: Dauphin, 2000, s. 281.
[17] Tamtéž.
[18] Tamtéž, s. 281-282.

strojem, který by vytvářel a udržoval mocenské vztahy nezávisle na tom, kdo je vykonává. Podstatné je, aby vězeň věděl, že může být kdykoli sledován; ve skutečnosti však není nutné, aby tomu tak bylo.[19]

Jak napsal sám Jeremy Bentham, „moc musí být viditelná a neověřitelná“.[20] Viditelná znamená, že uvězněný má nit neustále před očima vysokou siluetu centrální věže, odkud je špehován. Neověřitelná znamená, že uvězněný nesmí nikdy vědět, je-li v daném okamžiku pozorován; musí si však být jist, že je o kdykoli možné.

Důležitým dispozitivem panoptikonu je, že automatizuje a dezindividualizuje moc. Spíše než v nějaké osobě má tato moc svůj princip v centrálně sladěné distribuci těl, povrchů, světla, pohledů; v uspořádání, jehož vnitřní mechanismy produkují vztah, ve kterém jsou individua zcela polapena. Čím větší je počet těchto anonymních a průchozích pozorovatelů, tím větší je pro vězněného riziko, že bude překvapen, a o to více roste jeho zneklidňující vědomí, že je pozorován. Podstatnou změnou je, že již není nutné použít násilné prostředky pro donucení, panoptikon pracuje jen s architekturou a geometrií - zde vidíme onen přechod od (fyzického) trestání k dohledu a omezování (svobody pohybu).[21]

Nejde ale jen o vězně. Koncept panoptikonu může dle Foucaulta sloužit celkově na pozorování symptomů, experimentování s léky, získávání zkušeností, na modifikaci chování, na výcvik a převýchovu jedinců, zkoušení různých druhů trestů či obnovení problému vzdělávání v uzavřeném prostředí. Panoptikon může dokonce vytvořit aparát pro kontrolu svých vlastních mechanismů - v centrální věži může ředitel špehovat všechny zaměstnance; i on sám může být kontrolován (nečekaná návštěva inspektora). Panoptikon tedy pracuje jako určitá laboratoř moci.[22]

Plně fungující panoptikon by šlo s nadsázkou považovat za „dokonale uzavřenou utopii“, díky své časté reálné existenci, svým vztahem k lidem i prostředí a uzavřenosti jde ale spíše o heterotopii.

Především je ale panoptikon čistým architektonickým a optickým systémem a figurou politické technologie. Slouží k napravování vězňů, léčení nemocných, k vyučování školáků, hlídání bláznů, k dohlížení nad dělníky, k donucování k práci. Je to způsob zavedení těla do prostoru. Pokaždé, když je třeba pracovat s množstvím

[19] FOUCAULT, Michel. *Dohlížet a trestat*. Praha: Dauphin, 2000, s. 282.
[20] Tamtéž.
[21] Tamtéž, s. 283-284.
[22] Tamtéž, s. 285-286.

jednotlivců, jimž je nutné uložit nějaký úkol, je možné dle Foucaulta použít panoptické schéma.[23]

Výkon moci se tím zdokonalí: může se snížit počet těch, kteří moc vykonávají, a znásobit počet těch, nad nimiž je vykonávána. Skrytá moc je neustále cítit, tlak působí předtím, než jsou spáchány přestupky. Panoptické schéma je zesilovačem pro jakýkoli mocenský aparát: zajišťuje jeho ekonomii (v oblasti materiálu, v personální oblasti, v čase); zajišťuje jeho účinnost svým preventivním charakterem, svým nepřetržitým fungováním a svými automatickými mechanismy. Výhodou je, že dané schéma lze vlastně aplikovat takřka na jakoukoli instituci a přizpůsobovat jejím potřebám.[24]

Podle Foucaulta panoptikon eliminuje riziko tyranie, jelikož jeho disciplinární dispozitiv bude demokraticky kontrolován, poněvadž bude bez ustání přístupný - panoptíkon je uspořádaný tak, aby dozorce mohl jedním mžiknutím oka pozorovat tolik oddělených jedinců, dovoluje rovněž celému světu přijít a dohlížet i nad nejmenším dozorcem. Toto ale samozřejmě není úplně proveditelné… Nicméně je pravdou, že se panoptické schéma rozptýlilo do sociálního těla; jeho posláním bylo stát se zobecněnou funkcí. Mělo by to posílit společenské síly: zvýšit produkci, rozvinout ekonomii, rozšířit vzdělání, pozdvihnout úroveň veřejné morálky; přimět k růstu a rozmnožení.[25] Tedy posílit fungování biomoci.

Docházelo k tzv. funkcionální inverzi disciplín. Cílem byla neutralizace nebezpečí, soustřeďování na neužitečnou populaci, viz „vojenská disciplína již není pouhým prostředkem k zabránění drancování, dezerce či neposlušnosti vojska; stává se základní technikou potřebnou k tomu, aby armáda mohla existovat již ne jako shromážděný dav, nýbrž jako jednota, která z této jednoty těží dokonce nárůst svých sil“.[26]

O disciplíně dílny Foucault napsal toto: „...Respektování nařízení a autorit, k zabránění krádeží či ztrát, směruje ke zvýšení schopností, rychlosti, výnosů, a tedy zisku; usměrňuje sice vždy morálku chování, avšak čím dál víc se zaměřuje na účel jednání a převádí těla na mechanismy“.[27] Zde je názorně vidět koncepce *tělo jako stroj*. Discipliny sloužily stále více jako techniky na výrobu užitečných jedinců.

Dalším důležitým bodem bylo rozšíření disciplinárních mechanismů: např. rozvoj okrajové oblasti postranních kontrol (dohled i nad rodiči žáků) nebo rozesít

[23] FOUCAULT, Michel. *Dohlížet a trestat*. Praha: Dauphin, 2000, s. 287-288.
[24] Tamtéž, s. 288-289.
[25] Tamtéž, s. 290-291.
[26] Tamtéž, s. 293.

ohniska kontroly po celé společnosti (náboženské skupiny, dobročinné organizace). A v neposlední řadě bylo potřeba zestátnění mechanismů discipliny. Tím je myšleno především organizování centralizované policie. Máme tu tisíce všudypřítomných očí, pohyblivá a vždy ve střehu připravená pozornost, rozsáhlá hierarchizovaná síť…[28]

Jak se tedy ustanovila *společnost dohledu*? „Disciplina“ nemůže být identifikována ani s institucí, ani s aparátem; je typem moci, modalitou praktikování moci, nesoucím si s sebou celý soubor nástrojů, technik, postupů, úrovní aplikace, cílů; je jakousi „fyzikou“ čí „anatomií“ moci, určitou technologií. Může být využita jednak „specializovanými“ institucemi (vězeňství či nápravná zařízení z 19. století), jednak institucemi, v nichž slouží jako základní nástroj k dosažení určených cílů (školy, nemocnice) atd. Má vliv i na rodinu, z ní se utvořilo privilegované místo pro objevení se otázky, co je normální a co nenormální.[29]

Došlo k formování *disciplinární společnosti* při pohybu směrem od uzavřených disciplín, jistého druhu společenské „karantény“, až k neomezeně zevšeobecnitelnému mechanismu *panoptismu*. Naše společnost tedy není společnost podívané, ale *společnost dohledu*. Z toho vycházejí mocenské taktiky:

1) vykonávání moci s co možná nejnižšími náklady

2) účinky této moci ve společnosti dovést k maximální intenzitě

3) propojit tento ekonomický růst moci s výkonností aparátů, v rámci nichž se vykonává, tedy zvýšit zároveň poslušnost a užitečnost všech prvků systému - šlo vlastně o reakce na demografický nápor v 18. století: přírůstek nestálé populace - jedním z primárních cílů disciplíny je tuto populaci usadit; je to proces antikočovnictví.[30]

Došlo k proměně kodifikované moci trestat v disciplinární moc dohlížet. Disciplíny skládáním se dohromady a zevšeobecňováním dosahují úrovně, od které se formování věděni a zvyšování moci pravidelně zesiluje v kruhovém procesu. Disciplíny tak uvolňují „technologický" práh. Nejprve nemocnice, později škola, ještě později dílna nejsou jednoduše „uspořádávanými" disciplínami; staly se díky nim aparáty, že každý mechanismus objektivace může sloužit jako nástroj podrobení a každý přírůstek moci zde podněcuje shromažďování všech možných poznatků; díky tomuto spojení, které je vlastní technologickým systémům, se mohly v disciplinárním živlu formovat

[27] FOUCAULT, Michel. *Dohlížet a trestat*. Praha: Dauphin, 2000, s. 294.
[28] Tamtéž, s. 295-299.
[29] Tamtéž, s. 300-301.
[30] Tamtéž, s. 301-304.

klinická medicína, psychiatrie, dětská psychologie, psychopedagogika, racionalizace práce.[31]

„Uvalení pozorování je přirozeným prodloužením justice napadené disciplinárními metodami a procedurami zkoušky. Co je překvapujícího na tom, že vězení, s jeho chronologií skandálů, s jeho nucenou prací, s jeho stupni dohledu a registrace, s jeho odborníky na normalitu, kteří přebírají štafetu soudce a ještě znásobují jeho funkce - že se toto vězení stalo nástrojem moderního trestání? Je snad překvapující, že se vězení podobá továrnám, školám, kasárnám, nemocnicím, když se všechny podobají vězení?“[32]

S architektonickým uspořádáním panoptikonu souvisí i Foucaultův pojem *heterotopie*, jakožto uzavřené tzv. bezmístné prostředí, kde platí určitá pravidla. Heterotopická prostředí mohou ukazovat, kde všude lze alespoň metaforicky aplikovat koncept *panoptismu*.

1.4. Heterotopie a jejich normalizační potenciál

Heterotopie jsou na rozdíl od utopií reálnými, nikoli hypotetickými místy. Utopie jsou umístění bez skutečného místa. Jsou to umístění, která jsou vůči skutečnému prostoru společnosti v obecném vztahu přímé nebo nepřímé analogie. Utopie je dokonalá společnost sama, jsou to však v každém případě místa zásadně neskutečná.[33]

„Pravděpodobně v každé kultuře, v každé civilizaci, jsou skutečná místa, místa, která existují, která se formují v samotném základu společnosti - která jsou něco jako proti-umístění, druh účinně zavedených utopií, v nichž skutečná umístění, všechna ostatní skutečná místa, která můžeme v kultuře najít, jsou současně reprezentována, popírána a převracena. Místa tohoto druhu jsou mimo všechna místa, a to i přesto, že někdy bývá možné označit jejich umístění ve skutečnosti. Protože tato místa jsou zcela odlišná od všech ostatních umístění, která reflektují a o nichž mluví, budu je nazývat, jako určitý protiklad vůči utopiím, heterotopie.“[34]

Podle Foucaulta mezi těmito dvěma typy existuje jistý druh zrcadlící zkušenosti. Mohou se týkat míst aktivního života (kasárna, psychiatrická léčebna, věznice, nevěstinec, klášter, starobinec, zdravotnické středisko), ale i lokalit zakonzervovaných

[31] FOUCAULT, Michel. *Dohlížet a trestat*. Praha: Dauphin, 2000, s. 310-311.
[32] Tamtéž, s. 314-315.
[33] FOUCAULT, Michel. *Myšlení vnějšku*. Praha: Herrmann & synové, 2003, s. 76.

(hradní ruina, zámek, muzeum, památník či hřbitov). Je tedy jasné, že filmy z různých institucí, které jsou v poslední části práce podrobeny analýze, se odehrávají v *heterotopiích*.

Svou jinakostí, cílenou nebo vynucenou, a principem oddělování, přesto dokonale zapadají do naší kultury a není absolutně možné je vyčlenit. Pouze každá civilizace k nim má o něco pozměněný vztah - v té vyspělejší by měly obecně být přítomny menší represivnost a lhostejnost.

Foucault rozděluje *heterotopie* na *heterotopie* krize, tj. privilegovaná, posvátná nebo zapovězená místa, rezervovaná pro jednotlivce, kteří jsou vůči společnosti ve stavu krize: dospívající mládež, těhotné ženy, staří lidé atd. Z naší společnosti se tyto heterotopie krize stále vytrácejí, ale nezmizely zcela. Takovou roli měla i vojenská služba, což právě souvisí i s onou mocí a dohledem nad společností. Větší posun ke *společnostem dohledu* přinesly *heterotopie* úchylky, kam se umísťují jednotlivci, jejichž chování je odchýlené od tzv. normality (věznice, domovy pro přestárlé, psychiatrické ústavy). Společnost může v průběhu dějin proměňovat funkci již existující *heterotopie* - každá má svou danou funkci, ta ale může být jiná ve vztahu k určité kultuře.[35] Existují samozřejmě i tzv. šťastné heterotopie jako zahrada.[36]

„Heterotopie začíná plně fungovat ve chvíli, kdy se člověk dostane do určité absolutní roztržky s tradičním časem.“[37] Rovněž popisuje *heterotopie* ustavičně se kumulujícího se času (muzea, knihovny). „Oproti těmto heterotopiím, které jsou spjaty se shromažďováním času, jsou tu heterotopie spojené naopak s časem v jeho nejprchavější podobě, s časem jakožto svátkem. Tyto heterotopie nesměřují k věčnosti, jsou mnohem spíše dočasné. Takové jsou například bazary, ona úžasná vyprázdněná místa na okrajích měst, která se jednou či dvakrát do roka zaplní stany, výklady, neobyčejnými předměty, zápasníky, hadími ženami, věštci atd.“[38]

Heterotopie zároveň vždy předpokládají systém otevření a uzavření, která je jednak izolují, a jednak je činí proniknutelnými. *Heterotopie* obecně není takové volně přístupné místo, jakým je místo veřejné. Buďto je tu vstup vynucený, jako v případě vstupu do kasáren nebo věznice, nebo se jednotlivec musí podřídit rituálům a podstoupit očištění. Abychom se dostali dovnitř, musíme mít propustku a jsme povinni vykonat

[34] FOUCAULT, Michel. *Myšlení vnějšku*. Praha: Herrmann & synové, 2003, s. 76.
[35] Tamtéž, s. 78-79.
[36] Tamtéž, s. 81.
[37] Tamtéž.
[38] Tamtéž, s. 82.

gesta.[39] Nic na tom nemění skutečnost, že Michel Foucault tento pojem později opustil. Nijak to prokazatelnou existenci takových prostor nezpochybňuje.

Heterotopie mají obvykle normalizační charakter, čemuž napomáhá i jejich architektonické provedení. Svým skutečným nebo jen metaforickým modelem panoptikonu vykonávají dohled nad společností.

[39] FOUCAULT, Michel. *Myšlení vnějšku*. Praha: Herrmann & synové, 2003, s. 83.

2. Další přístupy k dohledovým studiím

2.1. Od „těla jako stroj“ k „mizejícím tělům“ tekuté modernity

Jak je vlastně nyní rozuměno pojmu dohled? Představit to lze pomocí definic dohledu od kanadského sociologa a představitele oboru Surveillance studies Davida Lyona. Soustředil se na ten nejsoučasnější, tedy elektronický dohled, a na jeho definicích je patrné, že jejich dávání dohromady je postupným vývojem od 90. let:

„Dohled je zkrácený termín pro pokrytí rostoucí škály kontextů, v rámci kterých jsou shromažďovány osobní údaje v pracovní, komerční, administrativní, policejní a bezpečnostní oblasti.“[40]

„Jakýkoliv sběr a zpracování osobních údajů, identifikovatelných či nikoliv, za účelem ovlivňování nebo řízení těch, od kterých byly získány.“[41]

„Soustředěná, systematická a rutinní pozornost věnovaná osobním datům s cílem ovlivňovat, řídit, chránit a směřovat.“[42]

K představení a osvětlení pojmu *tělo jako stroj* došlo v kapitole věnované knize *Dohlížet a trestat*. Foucault popsal *panoptismus* jako obecný teoretický model, který může být aplikovatelný takřka na celou společnost a složit k nápravě, výchově či kontrole jedinců.

Koncepce *mizející těla* je typická pro současný elektronický svět, kde se velké množství úkonů nedělá osobně lidmi, ale technologicky zprostředkovaně na dálku. Takový dohled však nevznikl až tehdy, kdy měla většina domácností přístup k internetu. To je jen logický důsledek. Za prolínáním a přechodem k *mizejícím tělům*, k tzv. *tekutému dohledu*, stojí složitější společenské procesy. Podstatné změny, které k tomu vedly, představil David Lyon společně se Zygmuntem Baumanem právě v knize s příznačným názvem *Tekutý dohled*, která ještě příznačněji vznikla pomocí jejich „mizejících těl“, a to díky vzájemné e-mailové korespondenci.

Digitální technologie se vyvíjí s neuvěřitelnou překotností, jak dokazuje tato citace: „Můžeme se tedy prozatím shodnout na tom, že digitální dohled je ostrý meč, který dosud nedokážeme otupit: zjevně meč s dvojím ostřím, jež dosud nedokážeme

[40] LYON, David: *The Electronic Eye, the Rise of Surveillance Society*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1994, s. 9.
[41] LYON, David: *Surveillance Society, Monitoring Everyday Life*, Open Uni. Press, Buckingham, 2001, s. 2.
[42] LYON, David: *Surveillance Studies, an Overview*, Polity Press, Cambridge, 2007, s. 14.

ovládat.“[43] Přesto je publikace *Tekutý dohled* pro diplomovou práci s tematikou dohledu ideální, jelikož je z roku 2013. Tudíž shrnuje základní dostupné poznatky v oblasti.

Předmětem knihy je téma společenských změn souvisejících s proměnou modernity v tzv. *tekutou modernitu*, postmodernitu, tedy v současnosti zakoušenou (post)modernitu z perspektivy dohledu, tedy perspektivy monitorování, sledování, třídění, kontrolování a systematického pozorování.

Co znamená pojem postmoderna? Zygmuntu Baumanovi nejde v tomto případě o pojmy (zda modernita, nebo postmodernita), ale o to, jak společnost funguje. Ve svých *Úvahách o postmoderní době* píše, že „je stále obtížnější vést půtky, které mohou mít smysl jenom ve světě uspořádaném do podoby souvislého a soudržného celku (kterému jsme v dobách mého mládí říkali ‚systém‘).“[44] Moderní humanitní obory dle Baumana „modelovaly svět především jako předmět administrace, správy“.[45] Modernita znamená projekt, postmodernita zánik onoho projektu.[46]

Pro srovnání lze nabídnout, jak na postmoderní dobu nahlíží francouzský sociolog Michel Maffesoli. Podle něj „žijeme v postmoderním světě, ve kterém dochází ke zrodu nových dynamických hodnot, stavících se proti statickému modernímu systému“.[47]

Pro společnost moderny byla typická snaha o vytváření centrálně organizovaných, shora kontrolovaných celků, tedy národních států, které potlačují pozůstatky nomádského (vzpoura proti uniformovanému nátlaku) způsobu života. Postmoderní nomádství působí rozklad moderních sociálních institucí, kupříkladu nukleární rodiny či školství, a mají je nahradit nové komunity, tzv. neokmeny, utvářející se již nikoli na základě statusové podobnosti jednotlivých členů, ale organicky, prostřednictvím sdílených hodnot. Maffesoli se odlišuje od Baumana, nestuduje toliko ekonomické a racionální aspekty sociální komunikace, ale všímá si společenských projevů jako nomádství, bouřlivé slavnosti fanoušků, organizovaného rebelantství - nachází tak netušenou hloubku společenských vazeb, zabývá se koncepty tribalizace, nomádství a dionýských hodnot.[48] „Maffesoli tvrdí, že postmoderní jednotlivci se snaží získat dostatečný prostor pro naplňování svých tužeb a snů, což se projevuje v různých

[43] BAUMAN, Zygmunt, LYON, David. *Tekutý dohled*. Olomouc: Broken Books, 2013, s. 142.
[44] BAUMAN, Zygmunt, *Úvahy o postmoderní době*. Praha: Sociologické nakladatelství, 1995, s. 8.
[45] Tamtéž, s. 9.
[46] Tamtéž, s. 13-13.
[47] FIŠEROVÁ, Michaela. *Obraz a moc: rozhovory s francouzskými mysliteli*. Praha: Karolinum, 2015, s. 141.
[48] Tamtéž, s. 141-142.

komunitách různými imaginacemi.“[49] Nastiňuje tak i elektronický věk, oblibu sociálních sítí a třídění lidí do skupin - kmenů. Po tomto úvodu k této kapitole se diplomová práce vrací k definování *tekutého dohledu* ve spolupráci sociologů Zygmunta Bumana a Davida Lyona.

Lyon věnoval velkou část své vědecké práce právě otázce dohledu a sociálnímu třídění. Jeho zkoumání reflektuje vývojové tendence dohledu a sleduje je ve světle souvisejících proměn společnosti až do stádia, v jakém se nachází dohled v současné postmoderní době, kdy je jeho hlavním mediátorem celá škála pokročilých informačních technologií.

Při hledání a vysvětlování důvodů proměn charakteru dohledu vychází dialog mezi Lyonem a Baumanem z pevně ukotveného a již představeného pojetí Benthamova panoptika, resp. *panoptického dohledu*, který Michel Foucault považoval za metaforu moderní moci, a postupuje až k analýze současného dohledu ve světě, kde jsou dřívější stabilní společenské formy již rozpuštěny v tekuté modernitě „post-panoptikální“.[50]

Podle autorů je pochopení osudu panoptika podstatné pro pochopení principů fungování dohledu v tomto století. David Lyon vysvětluje, že zatímco panoptický dohled byl založen na praktikách diskurzu, jak jej popisuje Foucault, podstata *tekutého dohledu* tkví v praktikách zpracovávání toku informací. Zde již hlavní překážkou není dostupnost informací, ale spíše vlastní limity možností zpracování množství dat, která jsou k dispozici. Zatímco otázka role dohlížitele a jeho moci byla v panoptické struktuře jasně stanovená, tekutý dohled umožňuje pohyb informací mezi různými zpracovateli či dohlížiteli v témže okamžiku kamkoli na světě. Moc se takto dokáže pohybovat rychlostí elektrického impulsu.[51]

Sociolog Zygmunt Bauman zohledňuje ve svých pracích příznaky panoptismu. Mluví o moderních institucích, ve kterých se odehrává většina analyzovaných filmů ve druhé části práce. „Všechny tyto instituce, bez ohledu na to, čím se zabývaly, byly také - a možná dokonce především - továrnami na řád.“[52]

Baumanem popisovaný postpanoptický svět *tekuté modernity* a dohled, který je v tomto světě nutně proměněn také v *tekutý*, reflektuje např. existenci dronů, které nejenže sbírají data, ale mohou také zabíjet na vzdálenost tisíce kilometrů pouhým odosobněným stisknutím tlačítka operátora. Stavebními kameny tekutého dohledu je

[49] FIŠEROVÁ, Michaela. *Obraz a moc: rozhovory s francouzskými mysliteli*. Praha: Karolinum, 2015, s. 143.
[50] BAUMAN, Zygmunt, LYON, David. *Tekutý dohled*. Olomouc: Broken Books, 2013, s. 23.
[51] Tamtéž.

také zejména „transformace“ reálné osoby do směsi dat, která o sobě sdělujeme při nákupech a surfování po internetu, placení kreditní kartou, užívání smartphonů, letištních kontrolách, předložení jakékoli identifikační karty do kategorizovaných databází či dokonce i při posílání poštovních balíků.

K základním důsledkům patří ztráta soukromí, anonymity a důvěrnosti. Jde však také podle Lyona o etické problémy a otázky spravedlnosti, občanských svobod a lidských práv. Podle něj je důvodem především sociální třídění, které dnešní dohled provádí.[53]

První diskuse Baumana s Lyonem je věnována rozboru dvou odlišných metod sběru informací, typických zástupců současných forem dohledu. Na jedné straně je to existence často miniaturních dronů, které mohou sbírat informace takřka kdekoli na světě. Máme zde takřka nulovou ochranu před sledováním, jelikož drony mohou vidět vše a samý být v podstatě neviditelné. Nabízí se nám tak posun od *disciplinární společnosti panoptismu*, kde moc sice také měla být neověřitelná (její aktuální působení), avšak měla být viditelná. Ale zase tak výrazný posun to není, jak se vzápětí ukáže...

Jenže tu na druhé straně existují sociální sítě typu Facebook, kde se uživatelé osobními informacemi pochlubit dokonce chtějí. Zygmunt Bauman považuje za nejpozoruhodnější rys dnešní formy dohledu úspěch, s jakým se podařilo propojit zdánlivě zcela odlišné skutečnosti. Tam, kde je dron představitelem klasické „panoptické“ myšlenky, kdy je dohlížitel skryt, ale všichni vědí, že „tam“ někde může kdykoli být (ač o tom tolik nepřemýšlejí, protože před sebou neustále nevidí onu strážní věž), a jeho existence je spojena s obavou z neustálého sledování, tak sociální sítě reprezentují transformaci této obavy z neustálého sledování v obavu z osamocení, separace, vyloučení, a tedy naopak v naději, že už nikdy nebudete sám. Implikuje zcela dobrovolné vystavování svého nitra na svém profilu. Ač jde o virtuální svět. Někteří lidé na to příliš spoléhají a veřejně napíší to, co osobně říkají jen nejbližším přátelům. Je to zvláštní paradox. Skutečnost, že je člověk sledován, otevřen, čten, je podle Baumana v současnosti vnímána jako důkaz společenského uznání, důkaz smysluplné existence.[54]

Z toho pochopitelně plynou negativní důsledky na společenské vazby, ať už zmiňovaná ztráta soukromí (které jsme zkrátka neobhájili). Soukromí je vězením. Podle

[52] BAUMAN, Zygmunt, *Úvahy o postmoderní době*. Praha: Sociologické nakladatelství, 1995, s. 65.
[53] Tamtéž, s. 24.
[54] BAUMAN, Zygmunt, LYON, David. *Tekutý dohled*. Olomouc: Broken Books, 2013, s. 34.

Baumana, a to si lze doplnit ke všem pojmenováním o *společnosti dohledu,* kontroly[55] či *mizejících těl*, lze naši soudobou společnost označit za společnost doznání. Funguje totiž na bázi sdílení osobních informací. Pak ale logicky znevýhodňuje, odmítá či podezírá jedince, kteří se tomuto „normálnímu" trendu, či takřka povinnosti zveřejnění soukromého nepodvoluje. V této společnosti spotřeby jsou pak lidé zbožím, které se samo nabízí a prodává. Cenu (sociální ocenění) určuje přitažlivost na trhu (ve společnosti). Společnost lze takto také třídit podle úspěšnosti výrobků, které přivábí více spotřebitelů.[56]

Autoři se ve vzájemném rozhovoru táží, zda je možné na nových formách dohledu nalézt i nějaká pozitiva. Svoboda, kterou online svět sociálních sítí a vztahů v nich nabízí, je podle jejich názoru vyvážena prchavostí těchto vztahů a závazků, které se silně odlišují od vzájemnosti silných pout reálné blízkosti motivujících k závazku a stabilitě. „Ubíráme se k technologiím ve snaze najít způsob, jak mít vztah, a přitom se před ním ochránit."[57]

Dále se Bauman s Lyonem věnují otázkám postpanoptických dimenzí *tekuté modernity*. Využívají model panoptikonu v návaznosti na Foucaultovo přesvědčení, že tento model dohledu je v podstatných prvcích odrazem modernity. Zde se otevírá diskuse nad posunem od stálého, prostorově ukotveného pevného moderního dohledu k elektronickým tekutým signálům mobilního dohledu. Autoři považují Foucaultův model za teoretické východisko, kterého je možné se v určitých bodech držet, ale právě nikoli ve všech.

Bauman je přesvědčen, že model panoptikonu je stále aktuální, ovšem nelze mu již připisovat takový význam, jaký měl v době, kdy mu Foucault přiřkl roli univerzálního vzorce nadvlády. Podle Baumana se dnes praktiky panoptikonu aplikují zejména na „nezvládnutelné" části společnosti na okrajových místech jejich vyloučení (např. věznice). Bauman tvrdí, že zde probíhá cosi jako „manažerská revoluce číslo dvě".[58] Manažeři se osvobodili od břemene řízení, které je dále přeneseno na ty, kteří mají být řízeni. Namísto vynucování je efektivnější lákání. Místo policejního dohledu probuzení touhy. Proti Benthamovu panoptikonu, založenému na omezení možností

[55] Tak ji nazval Gilles Deleuze.
[56] BAUMAN, Zygmunt, LYON, David. *Tekutý dohled*. Olomouc: Broken Books, 2013, s. 39.
[57] TURKLE, Sherry. *Alone Together: Why We Expect More of Technology and Less of Each Other*. New York: Basic Books, 2011.
[58] BAUMAN, Zygmunt, LYON, David. *Tekutý dohled*. Olomouc: Broken Books, 2013, s. 39.

chovanců, je takto Baumanem popisován panoptikon, který si v tekutém moderním světě vede každý sám v sobě, ve smyslu „udělej si sám“.[59]

V textu se dále zamýšlejí nad dvěma zásadními koncepcemi navazujícími na princip panoptikonu. Namísto panoptikonu, který udržuje „chovance“ uvnitř a jehož cílem je spíše disciplinovat, přichází Didier Bigo s termínem tzv. „banoptika“, který charakterizuje vyloučení, zákaz, a je svou podstatou orientován zejména bezpečnostními potřebami. Ven ke střežení hranice mezi tím, kdo je a není žádoucí, komu je možno udělit vstupní povolení na základě splnění kritérií a koho je třeba kontrolovat.[60]

Kromě „banoptika“, které je dle Baumana reprezentováno nejen imigračními procedurami, ale také například nainstalovaným kamerovým systémem před vstupy do obchodních center, Lyon popisuje také panoptický motiv tzv. „synoptikonu“. Proti panoptickému dohledu „hrstka sleduje mnohé“ ve světě masmédií „mnozí sledují hrstku“. Tyto dva motivy působí společně.[61]

Profesionálové dohledu, kteří se starají o kategorizaci a zpracování databází, pak podle Baumana působí někde mezi synoptikem a banoptikem jako „inženýři na zpracování dat“. Na základě zpracování databází naplněných synoptickými iniciativami zajišťují kategorizaci potenciálních cílových „kupců“ od těch nejslibnějších až po nevhodné pro komerční úspěch.[62]

Autoři poukazují na spojitost byrokratizovaného perfekcionalizovaného oddělení žádoucích a nežádoucích osob ve společnosti (druhá světová válka nebo období stalinismu) se současným tříděním obyvatelstva do kategorií, kde se jednotlivcům dostává odlišného zacházení.

Podle Baumana jsou dnes motivy modernity podobné jako před 80 lety. Jen je nahradily či doplnily metody jako distancování, jednání na dálku, automatizace. Podle Baumana nejzásadnějším důsledkem technologického pokroku v distancování, působení na dálku a automatizaci je oprošťování našich skutků od mravních omezení.[63] Roztéká se mravní odpovědnost za lidské skutky (nelze ji ani autoritativně požadovat - zabití nevinných lidí se „omlouvá“ technickou chybou) - i proto *tekutý dohled, tekutá modernita*... Vývoj technologie dohledu na cestě k dobře míněným cílům spočívá právě v možné dvousečnosti. Bauman zdůrazňuje, že při stanovování rámce vývoje

[59] BAUMAN, Zygmunt, LYON, David. *Tekutý dohled*. Olomouc: Broken Books, 2013, s. 64.
[60] Tamtéž, s. 66.
[61] Tamtéž, s. 72.
[62] Tamtéž, s. 77.

technologií dohledu by nemělo záležet na velkém množství případů potenciálního chvályhodného použití technologie, to totiž neurčuje sociální a etickou hodnotu této technologie. Mělo by jít o kalkulaci rizik a výpočet zisků a ztrát sociálních, morálních, které by měly tento rámec stanovit.[64]

Bauman s Lyonem reflektují rostoucí potřebu zvýšení bezpečnosti a předcházení rizikům, kterou lze ve společnosti sledovat. Tématem je zde závislost na tom, co bychom označili jako bezpečí. Podle Lyona se pokoušíme technologiemi dohledu reagovat na život ve strachu, který je pro současnou společnost typický. Ovšem každé naše úsilí plodí nová rizika, další obavy, se kterými je nutno se vyrovnat.[65] Bauman v této souvislosti mluví o dvou dalších důvodech stálého nárůstu dohlížecích, selektivních a oddělujících opatření: nutnost označovat nepřátele bezpečí, ať už vnější či vnitřní, a současně je nutno se vyhnout také tomu, abychom nebyli sami jednotlivě započítáni mezi ně. Nástroje dohledu nás samotné definují jako slušné lidi a potvrzují naši počestnou existenci ve společnosti dohlížených. Bauman tvrdí, že paradoxem tohoto světa je skutečnost, že jsme před nebezpečím chráněni lépe než všechny generace minulé, „před-elektronické“ a současně, více než kdy v minulosti, zakoušíme všudypřítomný pocit nebezpečí. Představy, že zdokonalování technologie dohledu může zaručit bezpečí, nebo dokonce mír, jsou podle autorů zcela mylné.[66]

Oba si všímají cíleného marketingového lákání zákazníka společnostmi, jako je Amazon, Facebook či Google, jež je podloženo systematickým dlouhodobým dohledem nad jeho projevovanými potřebami v prostředí informačních technologií. Analytické zpracovávání těchto synoptických projevů přispívá ke kumulaci znevýhodnění. Izolaci a marginalizaci těch, kteří nejsou v dané vrstvě nabídky zboží a služeb.[67]

Lidská těla jsou nyní běžně tzv. informatizována, jsou převáděna do digitálně zpracovatelných databází. Jak se tedy vyrovnat s etickými konsekvencemi dohledu? Lyon se domnívá, že cestou není ani tak hledání alternativních metod dohledu, jako spíše přehodnocení, zkoumání těch stávajících s ohledem na jejich reálné účinky a apelaci na charakter dohledu jakožto péče.[68]

A právě v tekutém moderním dohledu se operuje s tzv. *mizejícími těly*. Dohled je ve vztahu přímé úměry s *mizejícími těly* – čím více začala těla mizet, tím promyšlenější

[63] BAUMAN, Zygmunt, LYON, David. *Tekutý dohled*. Olomouc: Broken Books, 2013, s. 86-87.
[64] Tamtéž, s. 98.
[65] Tamtéž, s. 101.
[66] Tamtéž, s. 104.
[67] Tamtéž, s. 122.
[68] Tamtéž, s. 129-133.

se stává elektronický dohled. Těla začnou mizet, když se některé činnosti mohou vykonávat na dálku. Lyon poukazuje především na vývoj telekomunikačních technologií, které zprostředkovávají osobní kontakt na dálku. Dohled se proto z fyzického dohlížení face to face přesouvá do virtuálního v podobě sledování osobních datových stop. Počátek mizení těl nalezneme v moderní době - rozmach dopravy a komunikačních prostředků umožnil lidem být více mobilní. Důvěra v identitu osoby se stvrzovala podpisem (např. v bankách) nebo rodným číslem. Od 60. let 20. století se trend potvrdil ještě silněji díky faxu, telefonu, e-mailu, kreditním kartám, mobilům a internetu.[69]

Tyto technologie umožňují další mizení těl z fyzického prostoru. Udržování abstraktních a odosobněných vztahů nevyžaduje prostor v lidské paměti. Již si nemusíme pamatovat, o čem jsme s někým mluvili. Vše je uložené v chatu na Facebooku či v odeslaných zprávách všemožných aplikací.

2.2. Dohled v prostředí internetu

2.2.1. Internet

Nástup internetu pro veřejnost definitivně nechal těla zmizet i z každodenních, nejen komunikačních aktivit. Internet je mediálním středem celosvětové komunikace, kterou technicky proměnil. „V rétorice 90. let se stále častěji objevoval pojem Information Super Highway jako programový výhled na budoucnost informačních technologií.“[70]

Internet sestává z: množství počítačů, které používají stejný komunikační TCP/IP protokol, které jsou spolu nějak (přímo nebo nepřímo) propojeny, na kterých se nabízejí nebo využívají jisté služby. Kromě toho jde o množství uživatelů, kteří mají k těmto službám přímý přístup z pracoviště nebo také z domova. Internet se skládá i z množství sítí, přístupných přes brány. Díky komunikačnímu protokolu TCP/IP je zajištěno, že všechny počítače používají na síti stejný jazyk, a tím jsou schopny si mezi sebou vyměňovat data a informace.[71]

Úvodním krokem ke stvoření internetu jako takového byl tzv. ARPANet. Dne 2. září 1969 došlo v laboratoři na Kalifornské univerzitě v Los Angeles ke spojení dvou objemných počítačů pětimetrovým kabelem, které si takto vyměňovaly zdánlivě

[69] LYON, D.: Surveillance Society, Monitoring Everyday Life, Open University Press, Buckingham, 2001, str. 16.
[70] NAUMANN, Friedrich. *Dějiny informatiky: Od abaku k internetu*. Praha: Academie, 2009, s. 345-346.

nepodstatná data. Za nápadem stála Agentura ministerstva obrany pro výzkumné projekty (ARPA), vzniklá již v roce 1957 jako reakce na sovětské vesmírné programy.[72] Vědci chtěli bezpečně sdílet údaje po celé zemi, k tomu sloužil ARPANet. Během 70. let se rozrůstal dále po Spojených státech.[73] Nový protokol pro adresování (IP) byl zaveden roku 1980.[74]

Za prvního předchůdce sociální sítě lze považovat klasickou mailovou komunikaci pro rozvíjení společenských vztahů. První vzkaz na vzdálený počítač byl odeslán 2. října 1971. Dalším krokem bylo objevení IRC (Internet Relay Chat), systému pro komunikaci v reálném čase (1988). Dne 7. srpna 1991 britský vědec Tim Berners-Lee jako první publikoval internetové stránky, čímž udělal další krok ke vzniku nynější podoby internetu.[75] Ve stejném roce byla k internetové síti připojena Česká republika.[76]

„Celkový vývoj je stále méně přehledný, neboť s vynálezem elektronické pošty Electronic mailingu (e-mail) a World Wide Web (WWW) byly vytvořeny komunikační platformy, jejichž další vývoj a jeho důsledky a cesty lze jen těžko odhadnout.“[77] Společně se svým kolegou Robertem Cailliauem dokončil Tim Berners-Lee roku 1989 první návrh WWW. „Dokumenty byly napsány ve speciálním jazyce, HyperText Markup Language (HTML), a přenášeny pomocí HyperText Transmission Protocol (HTTP). Díky hypertextu bylo možné navádět uživatele od jednoho dokumentu k jinému, aniž by k tomu byly zapotřebí zvláštní příkazové struktury. Aby uživatel dostal dokumenty ze vzdálených serverů a aby byly čitelné, byl potřebný jen pomocný program - browser, resp. client.“[78]

2.2.1.1. Facebook jako prototyp sociální sítě a jako panoptikon

Termín sociální síť byl nejprve sociologickým pojmem. Roku 1954 s ním přišel britský sociolog Jameson Barnsom.[79] Sociologický slovník definuje sociální síť jako množinu subjektů propojených směnnými vztahy. Sociální sítě tvoří vztahy jednotlivce

---

[71] NAUMANN, Friedrich. *Dějiny informatiky: Od abaku k internetu*. Praha: Academie, 2009,, s. 345.
[72] Tamtéž, s. 347.
[73] Pradědečkem internetu je arpanet. HADRAVA, Lukáš. *Česká televize* [online]. 2009 [cit. 2015-04-24]. Dostupné z: http://m.ceskatelevize.cz/ct24/svet/veda-a-technika/65701-pradedeckem-internetu-je-arpanet/.
[74] NAUMANN, Friedrich. *Dějiny informatiky: Od abaku k internetu*. Praha: Academie, 2009, s. 355.
[75] Historie sociálních sítí. *Sociální sítě* [online]. 2011 [cit. 2015-04-24]. Dostupné z: http://www.socialnisite.estranky.cz/clanky/historie-socialnich-siti.html.
[76] NAUMANN, Friedrich. *Dějiny informatiky: Od abaku k internetu*. Praha: Academie, 2009, s. 357.
[77] Tamtéž, s. 358.
[78] Tamtéž, s. 362-363.

k druhým osobám a institucím v jeho sociálním okolí.[80] Sociální sítě se staly se jedním ze základních pilířů koncepce WEB 2.0.[81]

Po nástupu informačních technologií přestal být osobní kontakt nutný. Začaly se vytvářet nové sociální sítě, využívající počítače a internetové webové rozhraní. Největší rozdíl mezi fyzickými sociálními sítěmi a online sociálními sítěmi je v prvcích interpersonální komunikace. Spolu se vznikem online sociálních sítí vznikl i nový druh komunikace – počítačem zprostředkovaná, využívající webové rozhraní na počítači.[82] Umožňují jednotlivcům či skupinám jednotlivců vytvářet tzv. profily, které jsou buď soukromé, polosoukromé nebo plně veřejně přístupné. Stejně tak informace sdílené uživatelem mohou být buď soukromé, polosoukromé či plně veřejně přístupné. Dále tyto služby umožňují navazování kontaktů s ostatními uživateli dané služby a následné sdílení informací a komunikaci oběma směry.[83]

Zakladatelem Facebooku je Mark Zuckerberg, který jej vytvořil roku 2004 spolu se svými spolubydlícími z koleje Dustinem Moskovitzem a Chrisem Hughesem. Původně byl systém omezen pouze pro studenty Harvardské univerzity. Do konce roku 2004 se pak rychlým tempem připojovaly i další americké univerzity. Nakonec byl přístup do systému umožněn všem uživatelům s e-mailovou adresou z některé univerzity (.edu, .ac.uk, apod.). Od 27. února 2006 se mohly do systému přihlásit i některé velké firmy, a od 11. srpna 2006 se může připojit každý, kdo již bylo 13 let.[84] Facebook se stále rozvíjí. V současnosti má 1,4 miliardy uživatelů.[85]

Ne každý tam má své jméno a skutečný věk. Ačkoli Facebook trvá na používání reálných jmen, v roce 2014 se v New York Times objevila informace, že Facebook

---

[79] Historie sociálních sítí. *Sociální sítě* [online]. 2011 [cit. 2015-04-24]. Dostupné z: http://www.socialnisite.estranky.cz/clanky/historie-socialnich-siti.html.
[80] *Velký sociologický slovník: II. svazek P-Ž.* Vyd. 1. Praha: Karolinum, 1996, s.986.
[81] Historie sociálních sítí. *Sociální sítě* [online]. 2011 [cit. 2015-04-24]. Dostupné z: http://www.socialnisite.estranky.cz/clanky/historie-socialnich-siti.html.
[82] DEVITO, Joseph A. *Základy mezilidské komunikace: 6. vydání*. 1. vyd. Praha: Grada, 2008, s. 40-41.
[83] BOYD, Danah, ELLISON, Nicole B.. Social Network Sites: Definition, History, and Scholarship. *Journal of Computer-Mediated Communication*. 2007, vol. 13, issue 1, s. 211. Dostupné z: http://doi.wiley.com/10.1111/j.1083-6101.2007.00393.x.
[84] Historie Facebooku. *Facebook-com.cz* [online]. 2009 [cit. 2015-04-24]. Dostupné z: http://www.facebook-com.cz/historie-facebooku.php.
[85] Facebook tajně vyjednával s médii o poskytování obsahu. *Technet.idnes.cz* [online]. 2015 [cit. 2015-04-24]. Dostupné z: http://technet.idnes.cz/noviny-na-facebooku-04a-/sw_internet.aspx?c=A150324_163418_sw_internet_vse.

připravuje novou aplikaci, ve které by uživatelé svá skutečná jména používat nemuseli.[86]

Síť slouží k vytváření profilů, přidávání kontaktů, různorodé komunikaci s přáteli, sdílení fotografií, jejich komentování, vytváření událostí, skupin apod. Společnost definuje své cíle následovně: „Posláním Facebooku je napomoci lidem sdílet a vytvořit svět otevřenější a propojenější. Lidé používají Facebook, aby byli v kontaktu se svou rodinou a přáteli, aby objevovali, co nového se děje ve světě, a aby vyjadřovali, co je pro ně důležité.“[87]

Facebook představuje sociální síť, kde se online aktivity významně kryjí s aktivitami offline. K tomuto jevu dochází zejména díky tomu, že významná část přátel na Facebooku představuje jedince, které známe i mimo oblast internetu. Značný podíl počátečního úspěchu Facebooku se připisuje právě skutečnosti, že uživatelé používali svá pravá jména a identity. Vytvořilo to určitý stupeň důvěry, který byl pro první uživatele Facebooku důležitý a hodnotnější oproti jiným sítím a diskusním fórům. Je autentičtější.[88]

Ke kritickým náhledům na Facebook si můžeme vypůjčit i zdánlivě nesouvisející staré mocenské teorie. Facebook si lze představit jako jistou metaforu vězeňského modelu panoptikonu, jako panoptikon s otevřenými dveřmi, kde se uživatelé nachází v jednotlivých celách a centrální věži zároveň. V celách vystupují pod svou identitou, ve strážní věži disponují anonymitou. Uživatel si může prohlížet profily ostatních kdykoliv a bez vědomí druhého. Facebook disponuje různými možnostmi nastavení soukromí. Ale ne každý to využívá. Je to nebezpečí celého internetu, že lidé bez přemýšlení o sobě poskytují mnohdy ne zcela vhodné informace, aniž by tušili, že mohou být sledováni tzv. třetí stranou.

Slovinský filozof Miran Božovič ve svém rozboru Benthama poukazuje na vztah reálného a virtuálního světa, a to pomocí podoby trestu v panoptikonu. Trest samotný je ve své podstatě zaměřený především na nevinné. Veřejné pranýřování je v první řadě divadlo, které má přihlížející odradit od stejného prohřešku. K samotnému fyzickému trestu však vůbec nemusí dojít, důležité je především ono představení. Proto Božovič tvrdí, že „…nic, čeho lze dosáhnout v reálném světě, nelze nedosáhnout rovněž jeho

[86] NYT: Facebook chystá aplikaci, ve které budou všichni anonymní. SLÍŽEK, David. *Lupa.cz* [online]. 2014 [cit. 2015-04-24]. Dostupné z: http://www.lupa.cz/clanky/nyt-facebook-chysta-aplikaci-ve-ktere-budou-vsichni-anonymni/.
[87] Facebook Company Info. *Facebook Newsroom* [online]. 2014 [cit. 2015-04-24]. Dostupné z: https://newsroom.fb.com/company-info/.
[88] ZUCKERBERG, Randi. *Dot Complicated*. 1. vyd. Greta Britain: Bantam Press, 2013, s. 73.

zobrazením.“[89] Kvůli porušování pravidel může uživatel nejen přijít o svůj profil, ale i o reálné sociální vazby.

Vše ale musí mít nějaký řád, aby to mohlo fungovat. Elektronická éra má spoustu očí, kterými nás sleduje. Částečně i prostřednictvím tak na pohled nevinných věcí, jako jsou identifikační karta studenta ISIC nebo i Opencard. Dohled je jakoby anonymnější. Internet (a hlavně sociální sítě) způsobil silné narušení naší dávné přirozené potřeby chránit si své soukromí, tím pádem i bezpečí.

[89] BOŽOVIČ, Miran. *An utterly dark spot: gaze and body in early modern philosophy*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2000, p. 101.

3. Dohled ve filmu

Při představení toho, co je míněno dohledem ve filmu a jaké jsou vůbec vzájemné souvislosti mezi dohledem a kinematografií, vychází diplomant zejména z autora seznamu filmů s tematikou dohledu, kterým se inspiruje a který se zároveň snaží trochu rozšířit. Německý teoretik dohledu Dietmar Kammerer se zabývá problematikou dohledu na poli médií produkujících umění (film, TV a literatura) a jak je tam reprezentován. Pro diplomovou práci je podstatný dohled ve filmu.

Kammerer připomíná samotný původní význam slova video. Pojem pochází z latiny a doslovně znamená „já vidím". Tudíž videodohled (video surveillance) lze přeložit jako „já vidím dohled".[90]

Co utváří viditelnost dohledu, táže se Kammerer ve svém příspěvku „Surveillance in literature, film and television". Většina kamer je pro veřejnost viditelných, ale jen málo jedinců jejich chod kontroluje. Lidé si myslí, že vědí, jak je dohled provozován, ale jde spíše jen o dojmy získané prostřednictvím populární kultury. Mnozí sociologové, i pro práci stěžejní David Lyon, zastávají názor, že o dohledu víme, protože jsme o něm četli v románech nebo viděli ve filmu. Podle Garyho T. Marxe existuje blízká souvislost mezi dohledem a kulturou, a kontrolou a zábavou. Lze tomu rozumět tak, že v současné společnosti něco figuruje za něco jiného.[91]

Sociologové by dle Kammerera neměli bagatelizovat nebo ignorovat umělecká vyjádření, jelikož nám toto může přinést ucelený obraz dané tematiky a posunout dříve konvenční hranice našeho myšlení a představivosti.[92]

Představami o dohledu oplývá populární kultura i masová média. Filmový vědec Thomas Y. Levin rozeznává „rétoriku dohledu" v kinematografii. Je třeba si uvědomit, že ale vztah mezi dohledem a filmovou podívanou není jednosměrný. Dozorce (v tomto případě lze použít i termín cenzor) pomyslně najde svou cestu do románů, filmů, hudebních textů a dalších médií, ale na druhé straně je dohled jako takový ovlivňován populární kulturou. Média mohou formovat naše postoje a chování vůči dohledu.[93]

Kammerer nabízí pro přístupy ke zkoumání dohledu v různých druzích umění 4 teze:

[90] KAMMERER, Dietmar. In: *Routledge Handbook of Surveillance Studies*. Taylor & Francis, 2012, s. 99.
[91] Tamtéž.
[92] Tamtéž.
[93] Tamtéž.

1. Dohled nabízí prostřednictvím umění možnou, tzv. dystopickou budoucnost naší společnosti (platí to pro některá díla žánru sci-fi).

2. Různé metafory a podněty k zamyšlení a vysvětlování dohledu obecně (orwellovský Big Brother) jsou mostem mezi akademickou diskuzí a neakademickými (populárními, diváckými) debatami.

3. Reprezentace dohledu je nezbytná pro fungování dohledu obecně.

4. Žijeme ve filmové společnosti.[94]

Dietmar Kammerer na dohled nazírá prizmatem postmoderního technologického dohledu, elektronického dohledu, videodohledu. Dříve se takové prvky objevovaly výhradně ve specifických žánrových filmech (nejčastěji sci-fi), kdežto v současnosti při pozorném sledování nalezneme něco, co se aspoň částečně dohledu a kontroly dotýká, prakticky všude. Kammerer míní, že je velmi snadné vidět, jak spolu film a dohled vzájemně souvisí. Je to pravda, jelikož nejde jen o časté využití daného tématu v příběhu, ale film je také obvykle využíván pro sledování. Film je pomocí kamerových systémů samotným nástrojem dohledu. Oboje, hovoříme-li o moderním dohledu, závisí na aparaturách akustického či vizuálního zaznamenávání. Oboje navíc vytváří situace, kde jedna strana sleduje a druhé je sledována.[95]

Dohled je v mnoha filmech důležitým tématem. Podle Johna S. Turnera je dokonce v populárních filmech všudypřítomný a každé kinematografické dílo může být chápáno jako „hyperdozorce“.[96]

Kammerer vzpomíná i podobnost mezi foucaultovským panoptikonem a masovými médii. Existuje velké množství spojení mezi dohledem a filmem. Dohled silně souvisí s rozvojem technologií ve 20. století. Reprezentace dohledu ve filmu jak tak stará, jako ono samo médium. Již kolem roku 1900 patřili mezi hlavní filmové charaktery detektiv, špion, voyer nebo policista. Podle Kammererem citovaného Levina se v raných filmech odehrávala dohledová mikrodramata – lidé byli sledováni nebo nahráváni vizuálními (fotoaparát, kamera) nebo akustickými (gramofon) přístroji.[97]

Několik desetiletí před užíváním kamerových systémů na kontrolu lidí na pracovišti toto předvedl sovětský snímek *Kráska z Marsu* (1924). Jde o jeden z prvních filmů, který ukázal budoucí televize jako instrument dohlížení, v tomto případě na pracující třídu, a jakožto technologii moci. Tento počin byl inspirací pro zobrazení

[94] KAMMERER, Dietmar. In: *Routledge Handbook of Surveillance Studies*. Taylor & Francis, 2012, s. 101.
[95] Tamtéž.
[96] Tamtéž.

dystopické budoucnosti ve slavném snímku *Metropolis* (1927) Fritze Langa. Rovněž něco takového vidíme (s prvky komična) v Chaplinově *Moderní době* (1933).[98]

V 50. letech se dohled ve filmu přesunul od pouhého tématu do topu „instrumentálně dané mediální reflexivity". Příklady filmů mohou být Hitchcockovo *Okno do dvora* (1954) a *Peeping Tom* (1960). Publikum při sledování těchto děl identifikovalo samo sebe dle Kammerera na straně voyerů, tedy jako objektu, jenž dohled provádí. Potěšení ze sledování u diváků nahradil u určitých filmů (kvůli jejich paranoidní atmosféře) pocit provinilosti. Ve *Zvětšenině* (1966) Michelangela Antonioniho ústřední charakter dramaticky prožívá ztrátu pozice pozorovatele z bezpečné vzdálenosti, zároveň tam jde o selhání předpokládané objektivity fotografického média.[99]

Dietmar Kammerer podporuje skutečnost, související s hypotézou diplomové práce a první výzkumnou otázkou: a to, že filmy nějakým způsobem zohledňují společenské a technologické změny, které se ve světě skutečně odehrávají. Jednou takovou změnou bylo rozšířené dohledových kamer ve veřejném prostoru, dále počítače a databáze od závěru 60. let. Čili stále svíce filmů se soustředí na zobrazování světa pronikavého a neustálého dohlížení. Příkladem takového filmu jsou *Andersonovy nahrávky* (1971), kde zloději zneužijí tajný kamerový systém. Film ukazuje i nelegální dohled od agentů FBI, tedy i jeho zneužitelnost. George Lucas natočil v roce 1971 snímek jménem *THX 1138*, který jasně demonstruje posuny nejen ve vnímání filmových žánrů, ale i žité reality. To, co bylo tehdy v nejlepším případě předpovídání budoucnosti, už dnes sci-fi není. V Lucasově snímku lze pozorovat totální kontrolu nad společností, a právě prostřednictvím počítačů a kamer.[100] Jako běžná policie sice v 21. století nefungují androidi – ale co drony, ty přece existují a monitorují...

Možná nejlépe ilustračním příkladem filmu je Coppolova *Konverzace* z roku 1973. „V poslední scéně filmu Caul[101] zdemoluje svůj byt jako výraz frustrace kvůli neúspěšným pokusům lokalizovat štěnici, která byla nasazena do jeho domu."[102]

Kammerer opět cituje Levina, že došlo k přechodu od tematického do strukturálního zapojení dohledu do filmů. Poté cituje Davida Lyona, který si všímá

---

[97] Tamtéž.
[98] KAMMERER, Dietmar. In: *Routledge Handbook of Surveillance Studies*. Taylor & Francis, 2012, s. 102.
[99] Tamtéž.
[100] Tamtéž.
[101] hlavní postava filmu ztvárněná Genem Hackmanem.
[102] KAMMERER, Dietmar. In: *Routledge Handbook of Surveillance Studies*. Taylor & Francis, 2012, s. 102.

„jemné souhry mezi úlohou dozorce jako technického odborníka a role nejistého, nervózního subjektu, který si uvědomuje, že je pod dohledem“.[103]

Autor představuje dva základní typy filmů s tematikou (elektronického) dohledu, které se v 80. letech zformovaly:

1) podívaná s hi-tech vymoženostmi, kde externí události často vidíme na určité formě displeje (*Létající oko* a *Vražedný víkend* z roku 1983)

2) vnitřní drama protagonistů, které jemně zkoumá psychologii a osobní etické důsledky dohledu (*1984* ze stejného roku a jeho o rok mladší parodie *Brazil*)[104]

„I přesto, že dohled nebyl v 90. letech hlavním tématem příběhů na plátnech kin, dohledové kamery a problematika ochrany dat jsou silně reflektovány ve filmech jako *Thelma a Louisa* (1991), *Demolition Man* (1993), *Pevnost* (1993), *Hrozba společnosti* (1993), *Někdo se dívá* (1993), *Síť* (1995) a *Hadí oči* (1998).“[105] Propojení dohledu a médií můžeme vidět ve filmu *Truman Show* (1998) od australského režiséra Petera Weira. Je zajímavé, že zde nefiguruje dohled kvůli bezpečnosti (ať už opravdu, nebo kvůli něčím postranním úmyslům jako záminka) či policejním kontrolám, ale pro zábavu.[106]

Role filmů ve *společnosti dohledu* prý dle Kammerera nalezla slepé místo ve foucaultovské koncepci dohledu. Nyní žijeme nejen v panoptickém uspořádání společnosti, kde pár očí sleduje mnoho lidí, ale i ve „společnosti diváka“, kde mnozí sledují menšinu. Lidé vlastně i díky internetu našli náhradu, jistou kompenzaci za již neexistující společnost podívané (viz veřejné popravy, jak psal Foucault v *Dohlížet a trestat*). Videa jsou určitou náhradou za to, co nemáme možnost zažít ve skutečnosti. Až na to, že ač jde o znovuobnovení významu podívané pro dohled, kterou Foucault odmítl, tak to není přímý návrat ke společnosti podívané.[107] Tato zmíněná „kompenzace“ probíhá na bázi virtuální reality – což je podle diplomantova soudu právě rozdíl, se kterým Michel Foucault neoperoval. Tudíž je to odlišná forma podívané, nejsme přímí účastníci.

Foucault připomíná veřejnost trestání do 19. století.[108] V současnosti ale už mají lidé dostatek zábavy, kde si mohou svou „instinktivní krvežíznivost“ vykompenzovat,

[103] KAMMERER, Dietmar. In: *Routledge Handbook of Surveillance Studies*. Taylor & Francis, 2012, s. 102..
[104] Tamtéž.
[105] Tamtéž.
[106] Tamtéž.
[107] Tamtéž, s. 103.
[108] FOUCAULT, Michel. *Dohlížet a trestat*. Praha: Dauphin, 2000, s. 39-48.

jelikož vidět něco v televizi se nepovažuje za něco společensky nepřijatelného. Veřejné lynčování, s nadsázkou řečeno, skončilo se simulací reality, tedy s nástupem fotografie a filmu.

Dále Kammerer zmiňuje *Nepřítele státu* (1998), což je hi-tech film s minikamerami či softwarem pro rozpoznání obličeje apod. Avšak není ani tak o strachu z dohledu. Základem je podle tohoto snímku technologie umět používat, jelikož se tomu zkrátka není možné vyhnout. Hrdina musí „hacknout" systém, aby přelstil pronásledovatele. I ve více vědecko-fantastických počinech jako *Gattaca* (1997) nebo *Minority Report* (2002) musí hlavní postava manipulovat s technologiemi dohledu, aby zvítězila.

Během posledních 10 let došlo k „normalizování" dohledu ve filmech a pravidelně je na plátnech ve větší míře přítomen. Již běžně vznikají filmy přímo „o" dohledu, tedy je to jejich hlavní námět, např. *Časový kód* (2000) nebo *Utajený* (2005), které podkopávají očekávání publika. *Úkryt* (2002) a *Mrtvolka* (2004) ukazují dvojsečnost problematiky: oscilaci mezi péčí a kontrolou, ochranou a paranoiou. V těchto filmech je zajímavé, že jejich postavy ve stejnou dobu vnímají dohled jak jako ochranu, tak zároveň jako hrozbu. Mohou být jeho technikami zároveň také ohrožovány. Ve filmech *Red Road* (2006) a *Gigant* (2009) bezpečnostní složky monitorují pomocí kamer vlastní agendu. Ale pravděpodobně nejde o filmy, které jsou primárně jen o dohledu – ten je tu spíš jako kulisa pro osudy hlavních aktérů.[109]

[109] KAMMERER, Dietmar. In: *Routledge Handbook of Surveillance Studies*. Taylor & Francis, 2012, s. 103.

4. Analýza filmů s tematikou dohledu

Praktická část diplomové práce na téma *Tematizace problému dohledu a moci v kinematografii* analyzuje vybrané filmové snímky, natočené v letech 1984-2014. Analýza se zaměřuje ve filmech pouze na to, co se týká problematiky dohledu a uplatňování forem moci. Sběr dat bude prováděn pomocí kombinované kvantitativní a kvalitativní obsahové analýzy. Především ale jde o diplomantovu vlastní analýzu dle předem určených kritérií.

Rozbor jednotlivých filmů vychází z hypotézy. Práce má za cíl zodpovědět i několik výzkumných otázek, které rozvíjejí hypotézu a zároveň ukazují, na co je třeba se soustředit a k čemu má diplomant dojít.

Hypotéza diplomové práce *Tematizace problému dohledu a moci v kinematografii za posledních 30 let* je následující: ***ve filmech s tematikou dohledu je zřetelně patrná paralela vývoje koncepce uplatňování moci od „těla jako stroj“ (M. Foucault) k „mizejícím tělům“ (D. Lyon)***.

Pro hypotézu, jak už bylo řečeno, se vychází z těchto výzkumných otázek:

1) Jak souvisí společenské technologické změny s filmem a proč má ony změny kinematografie zohledňovat?

2) Platí stále, že „architektura veřejných institucí se podobá vězení“, a pro dispozitiv dohledu a jeho proměny, že „moc musí být viditelná a neověřitelná“?

3) Jak mohou vypadat boje proti formám moci a co to je autocenzurní dohled na internetu a v čem se liší od foucaultovského pojetí disciplinární sebekontroly?

V předkládané diplomové práci jde o analýzu filmů z jednotlivých heterotopických institucí, tzv. ne-míst, následované srovnáním se současným elektronickým dohledem jakožto důsledek vývoje za poslední tři desetiletí. Podle filmové historičky Kristin Thompsonové si filmy pro analýzu vybíráme proto, že jsou pro nás zajímavé. Stejně tak v případě, že na ně chceme aplikovat nějakou metodu a její pomocí něco vyzkoumat. Vybrané filmy se dotýkají problematiky dohledu a analýza v diplomové práce si klade za cíl ukázat, jak je ve filmech reprezentován. „Přístup tedy umožňuje analytikovi, aby byl při studiu více než jednoho uměleckého díla konzistentní. Metodu považuji za něco specifičtějšího: je to soubor procesů užívaných ve vlastním analytickém procesu. Přístup, který kritik přijímá nebo který si vytváří, často vychází na tom, proč vůbec chce filmy analyzovat. (...) Člověk se může

rozhodnout, že se podívá na nějaký film a bude na něm demonstrovat nějaký přístup a k němu příslušnou metodu.“[110]

V rámci vlastního kontextuálního filmového výzkumu autor diplomové práce analyzuje vybrané filmy s tematikou dohledu za posledních 30 let, ať už jde o dohled v jednotlivých prostředích (moderní instituce, heterotopie), nebo o dohled elektronický. Sledovaná kritéria jsou následující:

1) Kde se dohled vykonává?

2) Kdo, za jakým účelem a jakými technikami dohled provádí a uplatňuje svou moc - zda se tam operuje s přímou interakcí mezi subjekty a objekty dohledu nebo s anonymitou; zda dohled vykonávají přímo lidé nebo zprostředkovaně přístroje (koncept **mizejících těl**); zda se tam uplatňuje tradiční styl dohlížení a trestání ve stylu *tělo jako stroj*...?

3) Funguje tam model *panoptismu*?

4) Jaké jsou reakce kontrolovaných lidí na dohled?

V práci je představeno celkem 20 filmových děl - 12 filmů z prostředí moderních dohledových institucí a 8 filmů, které pokrývají oblast elektronického dohledu. Snímky označené hvězdičkou se nachází v seznamu filmů s tematikou dohledu od Dietmara Kammerera.[111]

Z prostředí vězení jde o tyto filmy: *Polibek pavoučí ženy* (1985), *Pevnost** (1992), *Experiment** (2001) a *Plán útěku* (2013).

Z prostředí nemocnice či psychiatrie jde o tyto filmy: *Dobří holubi se vracejí* (1988), *Requiem pro panenku* (1991), *Svěrací kazajka* (2005) a *Modré světlo* (2011).

Z prostředí školy jde o tyto filmy: *Snídaňový klub* (1985), *Společnost mrtvých básníků* (1989), *Nebezpečné myšlenky* (1995) a *Whiplash* (2014).

Filmy z těchto prostředí převážně reprezentují koncepci *tělo jako stroj*, ale i u některých z nich můžeme v čase pozorovat postupný přechod k *mizejícím tělům*, které se převážně ve svém výběru filmů s tematikou dohledu držel Dietmar Kammerer. Zajímal ho totiž především technologický dohled.

Druhou část filmů, tentokrát výhradně s „dohledem nad *mizejícími těly*“, vyplňují tedy hlavně filmy z Kammererova seznamu. Všechny filmy budou posuzovány a srovnávány především s využití teorií dohledu a moci od Michela Foucaulta a Davida

[110] THOMPSONOVÁ, Kristin. Neoformalistická filmová analýza: jeden přístup, mnoho metod. *Iluminace*. Praha: Národní filmový archív, 1998, č. 1, s. 5-6.

Lyona. Koncepce *mizející těla* od Davida Lyona se budou týkat filmy s elektronickým dohledem, videodohledem, zkrátka dohledem zprostředkovaným na dálku, nikoli face to face - samozřejmě, jak už bylo řečeno, některé filmy v sobě budou mít oboje.

Elektronický dohled v této diplomové práci reprezentují tyto filmy (pochopitelně i v této kategorii můžeme najít filmy z běžného života - pracovního prostředí, úřadů či letišť): *23** (1998), *Nepřítel státu** (1998), *Minority Report** (2002), *Úkryt** (2002), *Terminál* (2004, *Utajený** (2005), *Disturbia** (2007) a *Disconnect* (2012).[112]

Ještě před započetím analýzy je nutné připomenout, jak přistupovat k fikčním světům hraných filmů.Jít do kina obvykle znamená chuť vstoupit do světa fikce, který je daleko od skutečnosti, ale zároveň i nebezpečně blízko – fikční příběhy mohou být zdrojem silnějších emocí než skutečný život, nemluvě o jejich ideologickém působení.

Základním postojem diváka fikce je tzv. „vědomá suspenze nedůvěry“. Divák při sledování fikčních příběhů osciluje mezi nedůvěrou (vím, že to, co sleduji, není skutečné) a dobrovolným odkladem této nedůvěry (přesto tomu věřím). Dispozitiv klasické kinematografie, jak jej popisuje psychoanalyticky zaměřená teorie, staví svého diváka do nehybné pozice v anonymní temnotě kinosálu a uvádí jej do stavu blízkého dennímu snění, při kterém jej „všívá“ do imaginárního světa na plátně.

Hranice mezi fikcí a nefikcí není pevně daná; často závisí na kontextu sledování a hledisku diváka: i fikční film lze sledovat tzv. nefikčně, budeme-li místo prožívání příběhu analyzovat způsob střihu, herecký styl nebo ideologii.

Poslední krok je pro rozlišení fikce a dokumentu nejpodstatnější a spočívá v otázce kdo stojí za vyprávěným příběhem. Zatímco dokumentární film nás oslovuje jako skutečnou osobu, informuje o časoprostoru, který nějakým způsobem sdílíme (který se nás týká), a předkládá ověřitelné informace, ve fikčním filmu ověřitelný (skutečný) referent chybí, film vnímáme v jiném prostoru, netýká se nás, nejsme oslovováni jako skutečná osoba. Také hraný film sděluje nějaké skutečné hodnoty a významy (ideologii) vztahující se k našemu světu, ale činí tak pod rouškou fikce.[113] Uchopování rovin fikčních světů se mění v čase. Základem je, aby publikum pravidla daného světa, ať jsou jakákoli, akceptovala.

---

[111] Surveillance Feature Films. KAMMERER, Dietmar. *Surveillance Studies Network* [online]. [cit. 2015-06-26]. Dostupné z: http://www.surveillance-studies.net/SSN/wp-content/uploads/2010/07/List_surveillance_feature_films.pdf.

[112] Je zde patrné, že relevantní výběr se neskládá z počinů z 80. let. A rozebírat orwellovské dílo *1984* by bylo opakování již mnohokrát sděleného.

[113] Fikce. KUČERA, Jakub. *Cinepur* [online]. [cit. 2015-06-26]. Dostupné z: http://cinepur.cz/article.php?article=938.

4.1. dohled v moderních institucích

V práci operuji s hypotézou a výzkumnými otázkami, používám rovněž metodu indukce. Jak postupuji při poukazování na něco, co mají tyto filmy společné, tedy dohled? Vycházím z Kammerorova seznamu, osobní znalosti daných filmů, jejich vlastní pozorování filmových kvalit (indukce) a v neposlední řadě z jejich oficiálního popisu příběhu od distributora. Ten doplním vlastním pozorováním s použitím teoretických východisek jako je dohled, moc, *panoptismus, mizející těla* atd. Ve vlastním výzkumu si cíleně všímám přítomnosti či nepřítomnosti určitých konkrétních motivů (*tělo jako stroj, mizející těla*), na něž je kladen důraz i v analýze samotné.

4.1.1. vězení

Prvním zanalyzovaným filmem z prostředí vězeňské *heterotopie* je ***Polibek pavoučí ženy*** (1985).[114] Ač se tento legendární film odehrává celý za zdmi věznice, zároveň příkře vybočuje z linie tradičních „vězeňských" snímků. Malá cela v kterémsi jihoamerickém vězení se stala výsostným dramatickým prostorem, v němž rozehrává vzrušující a jímavý příběh dvojice naprosto odlišných mužů. Homosexuál Molina je v cele po mnoha letech jako doma. „Cizinec“ Valentin se k němu dostává s vidinou mnohem kratší perspektivy: odhodlaný bojovník proti zdejší diktatuře nemá velkou naději na přežití. Muži udiveně nahlížejí do svých odlišných světů: Molina s obdivnou úzkostí sleduje Valentinův sebezničující boj o život a revolucionář se zase zvolna noří do vysněného, romanticky únikového příběhu, který mu gay přehrává, a poznává tak možnost fantazijního úniku za vězeňské mříže. Exkurze do cizího života oba obohatí o novou zkušenost... Hector Babenco zvládá omezený prostor cely s režijní bravurou opravdového mistra. Kontrast mezi reálným a vysněným světem dodává snímku zvláštní napětí, podpořené strhujícími hereckými výkony.[115]

Dohled: Vězni jsou pod dohledem dozorců a vedení věznice, fyzicky zprostředkovanou vězeňskou budovou. Jedná se o tradiční kontrolu tváří v tvář, kdy osoby z žádné strany mříží nejsou anonymní. Zbraní dohlížejících jsou výslechy, nátlak i mučení – neváhají otrávit Arreguiovo jídlo, aby Molina měl větší možnost pečovat o nemocného přítele, získal tak jeho vděčnost a důvěru a tím i větší pravděpodobnost, že mu prozradí některá ze svých tajemství. Vězni jsou zobrazováni jako oběti systému,

[114] *Polibek pavoučí ženy* [Kiss of the Spider Woman] [film]. Režie Hector BABENCO. USA / Argentina / Brazílie, 1985.

které získávají naše sympatie, nicméně v případě Moliny je to nejednoznačné – ten přinejmenším zpočátku sleduje své vlastní výhody.

Současně je ale Arregui, aniž by o tom tušil, pod dohledem svého spolubydlícího a přítele Moliny, který neochotně a s mnoha dilematy plní poslání, kterým ho pověřila správa věznice a tajná policie.

Zároveň kontrolu a dohled provádí celá společnost – jedná se o vojenskou diktaturu, která pomocí restriktivních složek chce dosáhnout poslušnosti svých členů a eliminovat ty, kteří se vzpouzejí a vybočují.

Reakce: Reakcí osob, na kterých je vykonáván dohled, je podle povahy a okolností buď rezignace, vzpoura (Arregui), přizpůsobení, byť i váhavé a s nechutí (Molina), případně útěk do fantazie u obou – Arregui sní o svobodě se svou láskou Martou, Molinovi zprostředkovává únik z reality děj melodramatických filmů, které rád vypráví svému příteli, aby na chvíli zapomněli na bezútěšnou realitu. Děj těchto filmů má nečekanou paralelu s příběhem Arreguie a Moliny, což naplno vyvstává ve chvíli, kdy mu obětavá láska k příteli, která nikdy nemůže dojít skutečného naplnění, nabídne Molinovi vlastní, byť tragickou vzpouru.

Závěr: Ve filmu je uplatňována mocenská role panoptikonu. Film sleduje koncepci *tělo jako stroj*, společnost chce vyrobit jedince, kteří jí budou dokonale poslušní, a převychovat nebo doslova zničit ty, kteří vybočují a vzpírají se.

Trochu netradičním zástupcem vězeňských filmů je australská ***Pevnost*** (1992).[116] Jedná se o akční sci-fi s místy nelogickou dějovou linií, nicméně dohled tu je rozpracován velmi výrazně, takže ani Dietmar Kammerer tento snímek ve svém seznamu neopomněl.

„Blízká budoucnost. Bývalý kapitán Černých baretů John Brennick (Christopher Lambert) se pokouší se svou těhotnou ženou Karen překročit hranice. V totalitní společnosti je totiž povolen jen jeden porod a Karen je těhotná podruhé. Přechod přes hranice se nezdaří a manželé se dostávají do obrovského podzemního vězení - Pevnosti, kterou střeží počítače a roboti a z které se nedá uprchnout. John se o to ale musí pokusit za každou cenu.“[117]

---

[115] Polibek pavoučí ženy. In: *Česko-Slovenská filmová databáze* [online]. © 2001-2015 [cit. 2015-06-26]. Dostupné z: http://www.csfd.cz/film/20057-polibek-pavouci-zeny/.
[116] *Pevnost* [Fortress] [film]. Režie Stuart GORDON. Austrálie / USA, 1992.
[117] Pevnost. In: *Česko-Slovenská filmová databáze* [online]. © 2001-2015 [cit. 2015-06-26]. Dostupné z: http://www.csfd.cz/film/3346-pevnost/.

Dohled: V totalitní společnosti je pod kontrolou běžná populace (pohraniční kontroly, vnucená politika jednoho dítěte), za zločin (zatajení dítěte, napadení pohraniční stráže) je hlavní hrdina umístěn do soukromé věznice. Jedná se o futuristický podzemní komplex řízený inteligentními stroji a mutanty (děti narozené ve vězení).

Dohled nad vězni vykonávají stroje (pohyblivé kamery sledující vězně i ve spánku), rovněž podstatnou roli hraje ředitel věznice, který byl vyšlechtěn pro úkol řízení vězeňského komplexu. Ředitel sleduje a vyhodnocuje chování i myšlení vězňů a navrhuje tresty za přestupky. Trestem je způsobení bolesti, či zabití vězně – při závažném překročení pravidel. Hned v úvodu filmu v rámci seznámení se s prostředím věznice je jeden z vězňů podroben postupně oběma trestům. Vězeň může být potrestán i za nepovolené myšlenky a sny. (Starý vězeň Abraham doporučuje Brennickovi, aby nesnil.) Vidíme omezování osobní svobody i v rámci myšlení, tudíž společnost je totalitární.

Dohled pracuje na modelu zviditelňování, na principu nebezpečí a odstraňování soukromí. Je to kombinace všech prvků dohledu včetně tvrdého trestání. Dohled se ve věznici zdá být absolutní a možnost úniku nulová, hlavní hrdina je motivován se o útěk pokusit (záchrana těhotné manželky). Dohled a kontrola je zprvu anonymní (kamery, laserové mříže, způsobení bolesti na dálku, konflikt mezi hrdinou a ředitelem zařízení postupně přejde do osobní roviny, jak tomu je např. i ve filmech *Kriminál* (1989) a *Poslední pevnost* (2001).

Reakce: Skupina vězňů ve společné cele, v závěru uprchlíků, se skládá z těchto lidí:

Stiggs – fyzicky zdatný muž, který šikanuje slabší jedince, ale před autoritou dozorce couvá. Je produktem vězeňského systému – regulace chování podle dohlížitele.

Starý černoch Abraham – v instituci pobývá dlouho, zná její pravidla, dodržuje je, dokud nepozná Brennicka, kterému pomůže k jejich obejití a následně útěku. Zdánlivě spolupracuje s institucí vězení, podrobuje své chování cenzuře, ale klade i odpor.

D-Day – neurotický, technický génius. Systém dohledu sleduje, analyzuje a vymýšlí, jak mu vzdorovat.

Nino – mladičký delikvent, hrdina jej chrání před ostatními vězni.

Brennick – bývalý voják, pravidlům věznice a dohledu vzdoruje, snaží se zachovat identitu před ředitelem (představuje se jménem, nikoli číslem), lidskost (chrání slabšího spoluvězně), naději (plán útěku). Po trestu „the mind wipeout“ je možné o něm

uvažovat jako o vězni ve vlastní hlavě (asi jako McMurphy v závěru *Přeletu nad kukaččím hnízdem* po provedené lobotomii), jeho žena jej však vyvolá zpět. Není vysvětleno, jak se to stalo. Snímek obsahuje několik logických přešlapů.

V systému dohledu věznice zdánlivě neexistuje slabé místo, ale tato konkrétní skupina má předpoklady jej najít. Abraham má přístup do bytu ředitele, D-Day se vyzná v elektronice, Brennick ovládá boj. Téměř všichni při pokusu o útěk zemřou, zachrání se jen Brennick, jeho žena a Niño – scéna proražení plotu s cedulí Mexican border – útěk mimo dohled. V závěru se hrdinově ženě narodí dítě – navzdory veškeré kontrole a dohledu.

Závěr: Společnost ve filmu *Pevnost* je totalitní, dohled je vykonáván pomocí represivních složek jak v běžné společnosti, tak v nápravném zařízení. Vězni jsou neustále sledováni kamerami, počítačovým systémem ZED-10 a ředitelem. Futuristické prostředí podzemní věznice připomíná dům o 1000 patrech – vězni hloubí nová patra *(tělo jako stroj)*. Dohled neustálý, anonymní, sebekontrolní chování ve snaze předejití trestům. Rozvoj osobního konfliktu se provedl na základě milostné motivace.

Německé drama ***Experiment*** (2001)[118] je „film založený na skutečných událostech při nechvalně známém ‚Stanfordském vězeňském experimentu', který proběhl v roce 1971. Uměle vybudované vězení se nachází v prostorách výzkumné laboratoře - kompletně s celami, mřížemi a s neustále přítomnými kamerami. Na dva týdny je najato za slib vysoké odměny dvacet mužů ke hře na vězně a dozorce. ‚Vězni' jsou uzavřeni a musí se podvolit zdánlivě mírným pravidlům. ‚Dozorcům' je nařízeno jednoduše udržet pořádek bez použití fyzického násilí. Každý má možnost skončit v kteroukoli chvíli, čímž ale pozbude nároku na odměnu. Na začátku nálada mezi oběma skupinami je poměrně dobrá. Ale už brzy nastanou hádky a dozorci používají stále drastičtější metody k udržení pořádku..."[119]

Dohled: Hlavní postava je do experimentu nasazena, aby o něm získala informace zevnitř. Je v roli vězně. Už nemá jméno, je z něj vězeň 77. Vězni se oslovují čísly. Ze začátku to dodržuje jen jeden, pak všichni - ve snaze dodržovat pravidla. Tato anonymita je první fází *mizení těl* z prostoru, ke to zabíjení identity. Nasazen je tam i jeden voják, který experiment sleduje, což je další kontrola. Dále tam pracují kamerové systémy, funguje dokonalá simulace vězeňského prostředí a permanentní dozor.

[118] *Experiment* [Das Experiment] [film]. Režie Oliver HIRSCHBIEGEL. Německo, 2001.

Reakce: Na začátku jsou vězňům sdělena jasná pravidla: musí se dodržovat, dojde tak k upevnění rolí dozorců a vězňů, k pocitu řádu, kontroly (i kontroly postelí apod.). Vězni jsou zároveň šikanováni, jde o zneužívání moci. Dojde ke vzpouře vězňů, která je však dozorci brutálně potlačena. Moc je obnovena a znovu upevněna.

Závěr: Experiment probíhá na bázi přímé kontroly. Dozorci kontrolují vězně, dozorce kontroluje vedoucí experimentu a všechny snímá kamerový systém (zprostředkovaný dohled). Vězni se i v rámci disciplinární sebekontroly kontrolují navzájem, regulují svoje vlastní chování, nechtějí problémy kvůli strachu z trestu.

Film ukazuje, co se může stát, když nehodná osoba dostane možnost disponovat mocí. Rovněž dokonale potvrzuje teorii *člověk jako stroj*. I při pohledu na dozorce. Dostali instrukce a slepě je plnili. Z vězňů se snažili udělat „poslušné ovce". Přesto, že byly všude kamery, svůj účel to nesplnilo. Technické zázemí bylo velmi dobré, ale selhal lidský faktor. Tudíž v tom lze vidět také návaznost na teorií *mizejících těl*. Na cca 20 účastníků experimentu často dohlížel jen jeden či dva pracovníci a množství kamer. Ani *panoptické* uspořádání nemůže plnit svůj účel, když je moc neúměrná.

Dalším filmem je na pohled klasické vězeňské drama, které se však i díky roku vzniku filmu a pokročilým technologiím může prezentovat trochu jinak. Jde o americký akční thriller ***Plán útěku*** (2013).[120]

„Ray Breslin (Sylvester Stallone) je útěkář na objednávku. Živí se totiž jako expert na infrastrukturu vězeňských zařízení. Nechává se v nich zavírat a hledá skuliny v zabezpečovacích systémech, které jsou pak následně na základě jeho analýz - a efektních útěků - odstraňovány a zdokonalovány. Nyní nastupuje výkon trestu k nové zakázce, ale ouha: vězeňský komplex, ve kterém se ocitl, byl kompletně postaven na základě jeho dosavadních poznatků a připomínek k zabezpečení věznic. Ty Ray před časem vydal knižně a pro tyranského ředitele tohoto „nápravně výchovného zařízení" se jeho manuál stal doslova biblí. Ray se tak ocitá ve své vlastní dokonalé pasti. Nikdo navíc neví o tom, že by byl něco jiného než řadový vězeň, takže propustka na svobodu po dobře odvedené práci jaksi chybí... Po obvyklých počátečních neshodách se Rayovým parťákem v novém „domově" stává místní vězeňský boss - Emil Rottmayer (Arnold Schwarzenegger), který si zde odpykává trest za kyber-terorismus. A jemu se ve vězení moc nelíbí. Ale kdo jiný, než tihle dva chlápci by se měl dostat přes Rayovo

[119] Experiment. In: *Česko-Slovenská filmová databáze* [online]. © 2001-2015 [cit. 2015-06-26]. Dostupné z: http://www.csfd.cz/film/39655-experiment/.

bezchybné zabezpečovací systémy a celou armádu dozorců pod vedením fanatického ředitele? A je to, že se oba ocitli v této bezvýchodné situaci, opravdu jen nedorozumění a shoda náhod nebo něčí pečlivě promyšlený plán?“[121]

Dohled: Ve věznici neexistuje soukromí – všude jsou kamery, čidla pohybu a velké množství maskovaných strážných, cely s prosklenými stěnami jsou jako chaloupky na kuří noze, aby se vězni nemohli nikam prokopat. Není jim umožněno zjistit aktuální datum a čas, na svých mundúrech mají čárové kódy, které jsou skenovány při přechodech ze sekce do sekce. Samotka není černá díra, ale místnost utrpení trvale osvětlená ostrým světlem, před kterým není úniku. Bití a mučení vězňů pro zábavu a výstrahu probíhá veřejně, mezi sadistické praktiky patří například topení pomocí hadice s vodou nebo odepírání spánku. Celou věznici vystihuje promluva ředitele Hobbese k Rottmayerovi těsně před zahájením topení: „Tady nemáte kontrolu nad žádnou částí vašeho života kromě dýchání. Tuto výsadu jste právě ztratil.“[122]

Breslin sleduje celou věznici – snaží se najít záchytné body a zjistit umístění věznice v prostoru. Také sleduje zvyky strážných a díky své inteligenci a skvělému pozorovacímu talentu na pár záchytných bodů doopravdy přijde.

Reakce: Reakcí Breslina je prvně nevole. Ostatní vězni jsou nejspíš s takovým odnětím svobody, soukromí a jakýchkoliv práv smíření, nebylo ukázáno, že by se sami snažili řád nějak narušovat nebo se pokoušeli o vzpouru. Poté, co je odhalena Breslinova identita, počítá s propuštěním, načež se dozvídá, že od začátku šlo o uvěznění konkrétně jeho a ne muže, za kterého se vydává. Po tomto odhalení je vystavován mučení a později upadá do apatie a na vše rezignuje. Naštěstí pro něj (i pro Rottmayera) ho dokáže Rottmayer vyburcovat k dalšímu plánování útěku i k jeho uskutečnění. Poté, co vyvolají vzpouru, přidají se všichni vězni – jdou nejen proti sobě, ale především proti strážcům, na které se vrhají často za cenu vlastního života. Takto tedy ve snímku *Plán útěku* vypadají boje proti formám (nespravedlivé) moci.

Zajímavý způsob, jak se dostat z vězení, vymyslel Rottmayer, který si neváhal prostřednictvím své dcery pracující u CIA najmout Breslina (který o tom nevěděl) a „spřátelit“ se s ním a využít jej k útěku.

Závěr: Jedná se o svéráznou vězeňskou heterotopii, kde funguje model technologicky zdokonaleného panoptikonu, který má vězně jen hlídat, nikoli s nimi

[120] *Plán útěku* [Escape Plan] [film]. Režie Mikael HÅFSTRÖM. USA, 2013.
[121] Plán útěku. In: *Česko-Slovenská filmová databáze* [online]. © 2001-2015 [cit. 2015-06-26]. Dostupné z: http://www.csfd.cz/film/305690-plan-uteku/.
[122] *Plán útěku* [Escape Plan] [film]. Režie Mikael HÅFSTRÖM. USA, 2013.

nějakým způsobem pracovat. Žádné *tělo jako stroj*, žádná výchova, ale ani ne přímo *mizející těla* vězňů v archívech nebo dozorců za přístroji - to jen částečně. Cílem dohledu je pouze odklizení odsouzených od většinové společnosti a zneužívání moci, kterou vedení věznice disponuje.

4.1.2. nemocnice a psychiatrická léčebna

Prvním analyzovaným dílem je československý snímek ***Dobří holubi se vracejí*** (1988).[123] Příběh o lásce, závislosti, lidské důstojnosti a svobodě. „Film je koncertem známých hereckých osobností z protialkoholní léčebny, kam se uchýlil muž středních let, aby se zbavil své závislosti. V léčebně je zosobněním krutosti ošetřovatel, který se sadistickým zadostiučiněním rozdává trestné body za sebemenší projevy nelibosti či revolty.“[124]

Dohled: Stěžejní část příběhu se odehrává v heterotopii - v moderní instituci jménem protialkoholní léčebna. Důležitá je i její architektura. Přesně jak psal Michel Foucault, není náhoda, že se vše podobá vězení.

Dohled nad pacienty vykonávají lékaři a ošetřovatelé (ošetřovatel Masák, ztvárněný Rudolfem Hrušínským, uděluje trestné body); jde o tradiční kontrolu tváří v tvář, pacienti ani dozorci nejsou anonymní, všichni jsou vidět. Pacienti nejsou staveni do takových rolí obětí systému, kterým musíme fandit, jako např. v *Přeletu nad kukaččím hnízdem*. To proto, že tam většina opravdu není zavřena neprávem. V podstatě kontrolu provádí celá společnost („alkohol je špatný“).

Reakce: Sešla se tam pestrá společnost: vzdělanec a topič Lexa, neúspěšný malíř Ament, profesor dějepisu Zlámal, farář Dorenda, číšník Čtvrtečka a herec Šmok. Ti všichni zápolí s démonem alkoholu, v separaci prožívají své malé radosti i trápení. Nesnášejí despotického vrchního ošetřovatele Masáka a jeho „experimentální“ léčebné metody. Jediný Lexa, bojovník za práva nejen svá, ale i ostatních, se mu dokáže postavit. Zkouší, co si může dovolit. Určitým nedostatkem filmu je skutečnost, že pořádně neosvětluje, co přesně pro pacienty znamená vysoký počet trestných bodů. Je však patrné, že většinu to udržuje ve strachu z trestu.

Film není jen obrazem závislostí poznamenaných jedinců a reakce mocného společenského tělesa v socialistickém Československu na jejich nenormalizované chování. Snímek ukazuje, jak která postava dopadla a jak se dokázala či nedokázala

[123] *Dobří holubi se vracejí* [film]. Režie Dušan KLEIN. 1988.

popasovat s propuštěním a návratem do reality. Jak se (vyléčení) alkoholici přizpůsobili mase, jak se asimilovali.

Závěr: Film *Dobří holubi se vracejí* v sobě v podstatě kombinuje starou *disciplinární společnost* se *společností dohledu*, ale jde především o normalizaci chování uzavřených a ze společnosti vyčleněných jedinců; máme zde Foucaultovu koncepci *tělo jako stroj* (v ústavu musí i pracovat). Jde o přímou interakci mezi dohlížiteli a dohlíženými.

Také druhý film v pořadí z prostředí této heterotopie, ***Requiem pro panenku*** (1991)[125], je z české produkce. Přesto je úplně jiný. „Administrativním omylem se čtrnáctiletá Marika dostane místo do dětského domova do ústavu pro mentálně choré, odkud není úniku. Panuje v něm nelidská mašinérie a sadistické vychovatelky používají tak drastické ‚výchovné' metody, že se dívka rozhodne bezvýchodnou situaci řešit zoufalým činem..."[126]

Dohled: Dohled je vykonáván v budově ústavu personálem – budova nápadně připomíná vězení (je odloučená, pochmurně působící, s vysokým oplocením a mřížemi na oknech). Jedná se o dohled face to face, vychovatelky ani chovanky nejsou anonymní.

Zbraní vychovatelek jsou restrikce, které uplatňují na chovanky, aby je zastrašily, udržely v poslušnosti a potrestaly: zamykání na pokojích, zabránění kontaktu s vnějším světem, podávání tlumivých léků, odepírání jídla, sprchování studenou vodou, přivazování, zavírání do klecových lůžek a venku na mrazu, výjimkou není ani sexuální zneužívání. Chovanky včetně Mariky jsou jednoznačně oběťmi zvůle personálu, proti kterému jsou bezmocné, ať již z důvodu svého postižení, nebo proto, že společnosti jsou lhostejné.

Zde tedy vidíme zásadní odlišnosti oproti snímku *Dobří holubi se vracejí*. Dozorci sice nemají k dispozici jiné techniky, ale jsou neúměrně tvrdí a zneužívají svých pravomocí. Film ukazuje syrovou realitu a nijak atmosféru neodlehčuje humornými vložkami. Navíc je inspirovaný reálnými fakty.

Reakce: Marika se pokouší upozornit na to, že se do ústavu dostala omylem, je odbývána a přehlížena, případně trestána. Snaží se o útěk, který se nezdaří, a poté se její

[124] Dobří holubi se vracejí. In: *Česko-Slovenská filmová databáze* [online]. © 2001-2015 [cit. 2015-06-26]. Dostupné z: http://www.csfd.cz/film/5244-dobri-holubi-se-vraceji/.
[125] *Requiem pro panenku* [film]. Režie Filip RENČ. 1991.

týrání stupňuje. V zoufalé snaze bojovat proti všemocnému nepříteli nakonec ústav podpálí. Lékař ústavu při snaze poukázat na nesprávnost chování personálu k chovankám včetně předepisování neúměrného množství psychofarmak naráží jen na lhostejnost a i kvůli vlastním problémům (alkoholová závislost) upadá do rezignace.

Závěr: Zprostředkovaně vykonává dohled nad děvčaty v ústavu samotná společnost, která je chce „odklizené z očí" a nezajímá se o ně, proto jsou mentálně postižené a další nežádoucí zavřené do ústavu v odlehlé oblasti, držené stranou od ostatní společnosti. Je s nimi zacházeno, jako kdyby neměly stejná práva jako ostatní. Cílem obou je výroba poslušných jedinců, kteří navíc nebudou ničím upozorňovat na svá lidská práva, ba ani na svou vlastní existenci.

Hlavní hrdina multižánrového americko-německého filmu ***Svěrací kazajka*** (2005)[127] „Jack Stars, veterán z války v Perském zálivu, je neprávem obviněn z vraždy. Sled událostí uvrhne Jacka do péče psychiatrů v rodném Vermontu. Pod vlivem experimentálních léků a moderní psychiatrie uvidí, že může cestovat v prostoru a čase. Na jedné ze svých výprav do budoucnosti odhalí svou nadcházející smrt."[128]

Dohled: Heterotopií, ve které se část děje snímku odehrává, je psychiatrická instituce pro kriminálníky. Na rozdíl od předchozích snímků zde můžeme pozorovat už i prvky *tekutého dohledu*. Přesto méně, než by se dalo čekat. Nejde však o hraný film dle skutečné události, jak naznačují žánry (fantasy, mysteriózní, sci-fi, thriller) a fantaskní pasáže ve filmu.

Pacienti se v zásadě do instituce dostávají na základě rozhodnutí soudu – tedy jiné instituce. Dohled vykonávají lékaři, ošetřovatelé a personál. Jde o klasickou kontrolu, žádné kamery apod. ve filmu nefigurují, i když se odehrává v 90. letech i po roce 2000. Pacienti jsou kontrolování jak ve svých pokojích, tak i ve společenské místnosti nebo v jídelně jsou neustále pod dozorem, stejně tak při debatách či skupinových terapiích. Většina pacientů nefiguruje jako oběti, nicméně u protagonisty Jacka je jasné, že tam nepatří. Pokud se pacienti chovají špatně, trestem je pro ně svěrací kazajka a márniční box, přičemž dochází i k fyzickému násilí ze strany zaměstnanců instituce. (Přestože hlavní lékař má toto jako alternativní metodu léčby, využívá to i jako formu trestu.)

---

[126] Requiem pro panenku. In: *Česko-Slovenská filmová databáze* [online]. © 2001-2015 [cit. 2015-06-26]. Dostupné z: http://www.csfd.cz/film/7633-requiem-pro-panenku/.
[127] *Svěrací kazajka* [The Jacket] [film]. Režie John MAYBURY. USA / Německo, 2005.

Reakce: Pacienti (nebo ti z nich, kteří nejsou šílení) si dávají pozor na své chování, záměrně nedělají problémy s vidinou možného trestu. Funguje to ovšem i obráceně – když Jack zjistí, že může cestovat do budoucnosti, snaží se záměrně vyvolávat konflikt, aby ho do toho boxu zavřeli.

Závěr: Dozorci nejsou anonymní, jsou vidět. Je tam přímá interakce, tudíž i když se příběh odehrává na přelomu 20. a 21. století, tedy v digitálním věku, navíc jde částečně i o žánr sci-fi, základem je pokus o převýchovu, tedy koncept *tělo jako stroj*. Prolíná se ale i s částečně *mizejícími těly*. Tentokrát také doslova - do budoucnosti.

Modré světlo (2011)[129] je nizozemský minimalistický depresivní film o uzavřené nemocniční sestře. „Zdravotní sestra Marian, asketická čtyřicátnice introvertního založení, se s oddaností věnuje své práci, jež jí umožňuje být mnohdy poslední osobou, kterou těžce nemocní a umírající mohou spatřit. Občas na sebe dokonce vezme roli spasitelky a ukrátí pacientovi utrpení. Tyto okamžiky, kdy může být doslova na dotek smrti, představují pro Marian neodolatelná setkání s absolutní intimitou. Mimo ‚bezpečí' nemocnice žije Marian spíše uzavřený, samotářský život a své city násilně potlačuje. Ovšem pouze do okamžiku, kdy během náhodně sdíleného voyerského aktu pocítí silnou přitažlivost k neznámému muži. Netrpělivě očekávaný druhý snímek mladé režisérky, který se na nedávném festivalu v Cannes dočkal extrémních reakcí, nabízí radikální filmový esej na téma samoty a zároveň vizuálně vytříbený, v ocelově modrých kompozicích „vykreslený" portrét emocionálně narušené ženy (vynikající Bien de Moorová), která se v klíčovém momentu svého dosavadního života podvolí nebezpečné touze."[130]

Dohled: Zdravotní sestra lidem píchá morfium. Napřed má člověk dojem, že to je proto, že ji o to požádali, jen tam ta žádost nebyla vidět. Ale pak ji napadne jeden pacient, který chce žít. Takže divák pochopí, že patrně u všech lidí jednala ze své vlastní vůle a využila jejich neschopnosti mluvit a rozhodnout za sebe. To byl aspekt moci – sestřička má moc nad pacienty.

Poté tam byl aspekt dohledu nebo sledování. Prvním aspektem byl kompletně elektronický systém plateb. Další sledování tam bylo, že ona se dívala z okna v noci na

---

[128] Svěrací kazajka. In: *Česko-Slovenská filmová databáze* [online]. © 2001-2015 [cit. 2015-06-26]. Dostupné z: http://www.csfd.cz/film/135406-sveraci-kazajka/.
[129] *Modré světlo* [Code Blue] [film]. Režie Urszula ANTONIAK. Nizozemsko, 2011.
[130] Modré světlo. In: *Česko-Slovenská filmová databáze* [online]. © 2001-2015 [cit. 2015-06-26]. Dostupné z: http://www.csfd.cz/film/298501-modre-svetlo/.

to, jak dva muži znásilnili holku na louce. A pak zjistila, že patro nad ní je člověk, kterého sledovala delší dobu, a který se na to znásilnění rovněž díval a sledoval i ji. Od té doby si nechávala stále zatažené závěsy, ale vystřihla si tam kolečko, aby jím ho mohla sledovat.

Reakce: Kromě již popsané reakce jednoho pacienta můžeme zmínit, že na konci snímku se role obrací. Sestra je v roli bezmocné, ale je tam víceméně dobrovolně. Protože se seznámí s tím mužem z okna, který ji pak u sebe doma bije.

Závěr: Kromě aspektu nadměrné moci nad pacienty a řešení kontroverzních otázek film nabízí i sledování osobních údajů jedinců pomocí oněch elektronických plateb. Jedná se o další důsledek vývoje společnosti mizejících těl. Celý film je jedno velké sledování hlavní hrdinky. Díváme se na její obsese. Ne každý film takto otevřeně a detailně otevírá soukromí hlavní postavy.

4.1.3. škola

Snídaňový klub (1985)[131], americký snímek ze školního prostředí, kde se neoperuje s žádnými technickými prvky a který má navíc jen čtyři v podstatě ještě dětské hrdiny, může na první pohled (stejně jako další filmy ze školního prostředí) evokovat dojem, že toto nejsou filmy s tematikou dohledu. Možná nejsou úplně typickými reprezentanty snímků s touto problematikou, ale tím spíše mohou rozšířit citovaný seznam Dietmara Kammerera. Škola je navíc klasickou *heterotopií* a nic nenasvědčuje tomu, že by ztratila výsadní postavení jakožto první rozsáhlá instituce v lidském životě, která nás nějak formuje a kontroluje. Kromě rodiny a kromě případů domácího vzdělávání, což však stále není otázkou tak velké části populace.

„Film *Snídaňový klub* režiséra a scénáristy Johna Hughese přináší symbolický obraz života na americké střední škole v 80. letech minulého století. Když se kvůli školním prohřeškům sejde na sobotním vyučování rebel, šprt, školní královna krásy, sportovec a podivínka, všichni jsou pouhými spolužáky. Odpoledne toho mají ale společného víc, než si kdy dokázali představit. V dobrosrdečné komedii o dospívání, která pomohla definovat celou generaci, se představuje hvězdná herecká sestava z 80. let.“[132]

Dohled: Dohled vykonává jen zástupce ředitele. Jde o tradiční pojetí dohledu v moderní instituci, a také o klasickou osobní kontrolu, studenti mají zákaz opouštět

[131] *Snídaňový klub* [The Breakfast Club] [film]. Režie John HUGHES. USA, 1985.

knihovnu. Knihovna je také *heterotopie*. Zprvu na ně občas vykoukne z kanceláře, poté, co problémový student Bender rozbije dveře, dává jen pozor na podezřelé zvuky a následně jde studenty kontrolovat (třeba když se stropem propadne Bender z ventilace do knihovny).

V případě neposlušnosti hrozí studentům trest ve formě další soboty „po škole", zavření Bendera do kumbálu bylo cosi extrémního navíc. Jde o uzavření a omezení svobody student jakožto princip trestání.

Kontrola je na úrovni instituce – školy – protože studenti jsou zde trestáni za porušení školních pravidel, účelem je, aby se polepšili. Cílem je tedy výchova, jelikož škola za ně nese odpovědnost.

Reakce: Zprvu se studenti kromě Bendera snaží chovat hodně vzorně, aby na si to u zástupce ještě víc nepokazili, postupně ale pak ztrácí zábrany, chovají se více otevřeně, dají si jointa a zlobí v knihovně.

Závěr: Dozorce není anonymní, je vidět Je jasné, kdo to je, nicméně neustále viditelný je jen pro diváka. Až do popsaného rozbití dveří v knihovně fungovala obdoba panoptikonu, kde knihovna sice byl uzavřený prostor, ale dozorce-zástupce chtěl na studenty pomocí otevřených dveří vidět. Ty dveře byly pomyslnou strážní věží, které měla studenty varovat, neboť kdykoli mohli být spatřeni, aniž by mohli mít jistotu, kdy zrovna se dívá.

Společnost mrtvých básníků (1989)[133] je vysoce ceněný příběh s Robinem Williamsem v hlavní roli. Je to vážnější dílo než *Snídaňový klub* a řeší se zde otázky svobody. „Začíná další školní rok a na chlapeckou akademii ve Vermontu přichází nový učitel John Keating [Robin Williams], aby zdejší studenty učil anglické literatuře. John praktikuje velmi nezvyklý způsob výuky, čímž si své studenty nejen získá, ale hlavně je naučí mnohem více, než by se mohli dočíst v knihách. Stane se jejich vzorem a oni se rozhodnou, že budou pokračovat v tradici Společnosti mrtvých básníků, které byl John dříve také členem. Nemají však tušení, jaké následky to může mít..."[134]

Dohled: V tomto *heterotopickém* prostředí až do příchodu profesora Keatinga plně fungovala koncepce *tělo jako stroj*, disciplinární společnost téměř vojenského ražení. Stejně jako v každé internátní škole v 50. a 60. letech 20. století zde panuje

[132] Snídaňový klub. In: *Česko-Slovenská filmová databáze* [online]. © 2001-2015 [cit. 2015-06-26]. Dostupné z: http://www.csfd.cz/film/4573-snidanovy-klub/.
[133] *Společnost mrtvých básníků* [The Breakfast Club] [film]. Režie John HUGHES. USA, 1989.

přísný řád. Čtyři hlavní pilíře školy jsou tradice, čest, disciplína a hodnoty (mezi studenty známé jako drezúra, strach, biflování a hovadiny). Chlapci nemají právo na vlastní myšlení a škola funguje jako prodloužená ruka rodičů, kteří svým synům diktují, jak bude vypadat zbytek celého jejich života, který si pro ně vysnili a připravili. Nejen, že je škola a rodiče připravují o sny, ale nutí je stát se jinými lidmi. Za neuposlechnutí je vyhrožováno vyloučením, problémy se ale řeší výpraskem.

Reakce: Chlapci jsou nejprve smíření se svým údělem a dělají to, co se jim řekne. Neil Perry má výborný prospěch a tento školní rok má být zástupcem šéfredaktora ve školních novinách. To se ale neslučuje s filosofií jeho otce, který chce mít ze syna lékaře. Neil se chce otci vzepřít, ale nakonec ho jako vždy poslechne. Vše se změní příchodem učitele Keatinga, který jim dá ochutnat svobody myšlení. Prvním podnětem je vytrhnutí nesmyslné a škrobené předmluvy z učebnice angličtiny. Chlapci obnovují svobodomyslnou Společnost mrtvých básníků. Jeden z chlapců do školních novin propašuje požadavek, aby mohly do školy chodit i dívky a místo pokání se drze vysmívá řediteli před celou školou, za což není vyloučen, ale dostane výprask. Mezitím Neil objeví svou lásku k divadlu a přidá se k souboru, který hraje Shakespearův Sen noci svatojánské. Zfalšuje otcův podpis na povolení hrát a otec se to dozví. Neil mu slíbí, že hrát už nebude, Keatingovi řekne, že si s otcem promluvil, ten vše zvážil a hrát mu dovolil. Po skončení hry si rozzuřený otec odvede Neila domů, kde citově zničený chlapec neunese nesvobodu a spáchá sebevraždu. Rodiče i škola požadují viníka.

Závěr: Mezi Mrtvými básníky se objeví zrádce a naservíruje jim učitele Keatinga. Zbylí chlapci jsou nuceni podepsat prohlášení, že za vše může právě jejich angličtinář. Ten je poté vyhozen ze školy. Zdá se, že chlapci opět upadnou do rezignovaného a apatického stavu, když si ale Keating přijde pro své věci do právě probíhající hodiny angličtiny vedené ředitelem školy, Společenstvo vzdá svému kapitánovi hold (dokonce se přidají i studenti, kteří ho bojkotovali nebo se dříve moc neprojevovali) a chlapci dokážou, že jim učitel dal nezlomného ducha, kterého už jim nikdo nevezme. Ti budou do konce života plnit příkazy, které jim budou zadány, a o svobodě ducha se nikdy nedoví. Snímek není tak o dohledu (bezmyšlenkovitý dril se snažili díky novému učiteli potlačit), jako spíše o svobodě. A o snaze bojovat proti formám moci alespoň myšlením.

[134] Společnost mrtvých básníků. In: *Česko-Slovenská filmová databáze* [online]. © 2001-2015 [cit. 2015-06-26]. Dostupné z: http://www.csfd.cz/film/9558-spolecnost-mrtvych-basniku/.

Na rozdíl od ostatních filmů je jedinou hlavní postavou snímku ***Nebezpečné myšlenky*** (1995)[135] učitelka. „Když Lou Anne Johnsonová (Michelle Pfeiffer) přijme místo učitelky na Parkmontské střední škole, ani jí nenapadne, že vstupuje do otevřené války se svými studenty. Třída, o jejíž angličtinářské vzdělání má pečovat, je totiž zvláštní třída: vesměs barevní žáci jsou sice inteligentní, ale naprosto neovladatelní. To, co sympatický kolega Hal Griffith jenom naznačuje, se vzápětí děsivě konkretizuje: všichni předchůdci mladé učitelky zatím skončili buď na psychiatrii, nebo dali okamžitou výpověď. Pro zkušenou a vzdělanou mladou ženu, která opravdu chce učit, se však její vzpurní, arogantní a vulgární žáci stanou výzvou. Aby je zaujala, uchýlí se k metodám, které nejsou zrovna v souladu se školními pravidly. Najednou proti ní stojí nejen její svěřenci, ale i komisní ředitel školy... Lou Anne se však nevzdává, a tak po roce stojí tváří v tvář docela jiným lidem, než první den. Vzdělání už pro ně není jen prázdným pojmem a přečíst si báseň je pro ně lákavější, než prolistovat comics. Změnila se však i sama Lou Anne... Drama, navazující na dobrou tradici ‚školních' filmů, bylo natočeno na základě skutečného příběhu."[136]

Dohled: Dohled může být i poměrně nenápadný. Např. školní autobusy v USA jsou také svým způsobem prostředkem dohledu - aby děti chodily do školy včas a aby měly strukturovaný a organizovaný život. Na opozdilce se většinou nečeká.

Co se prostředí týče, ke stísněnému pocitu dopomáhají i poměrně úzké vchodové dveře vedoucí ke schodišti a ochozu - odtud je na vchod dobře vidět, takže když u dveří vznikne nějaká strkanice, všichni můžou se zájmem přihlížet jako nezúčastnění diváci.

Velkou autoritu si získává ředitel, který směrem k mladé učitelce klidným hlasem pronese, že se přizpůsobí osnovám školy, i když s nimi nesouhlasí.

Ostatně zřejmě každý tradiční vzdělávací systém je založen na poslouchání autority, která má vědění a moc. Stejně tak i učitelé si podrobují žáky, aby jim mohli vštěpovat své vědomosti i zásady.

Reakce: K udržení pořádku pomáhají i evidenční seznamy - student musí kvůli bezpečnosti, ale třeba i kvůli kázeňským prohřeškům uvést kontaktní údaje. Někteří studenti ale toto pravidlo neposlouchají. Buď že nechtějí, nebo že telefon ani nemají.

Zajímavé na tomto snímku je, že se zde autorita jakoby převrací - především zpočátku mají navrch studenti nad mladou učitelkou, postupem času se však síly

[135] *Nebezpečné myšlenky* [Dangerous Minds] [film]. Režie John N. SMITH. USA, 1995.
[136] Nebezpečné myšlenky. In: *Česko-Slovenská filmová databáze* [online]. © 2001-2015 [cit. 2015-06-26]. Dostupné z: http://www.csfd.cz/film/19424-nebezpecne-myslenky/.

vyrovnávají. Ačkoliv učitelům pomáhá k udržení autority řád a kázeň, studenti naopak projevují svou sílu a nadřazenost ostentativními projevy anarchie.

Studenti však nemají neomezenou moc - vyloučená třída sociálních případů také musí respektovat alespoň nějaká pravidla. Např. za rvačku ve škole je postihne kázeňský trest, rváči jsou od sebe odtrhnuti policií. Když potom učitelka přijde za hlavním rváčem Emiliem do ztichlé prázdné třídy, v pozadí stojí policista jako symbol stále bdělé autority a dohledu.

Závěr: Celý americký školský systém je hodně spjat s atmosférou sledování. K tomu přispívá i prostředí - kanceláře nejsou zcela uzavřené, ale také v tomto snímku mají směrem k chodbě prosklené části zakryté pouze žaluziemi. Podobně i dveře učeben jsou zčásti prosklené. Cílem je tedy viditelnost v duchu *panoptismu*, žádná možnost skrývání.

Posledním filmem ze školního *heterotopického* prostředí je americké hudební drama ***Whiplash*** (2014).[137] „Andrew Neiman je devatenáctiletý jazzový bubeník, který sní o slávě, ale není si jistý tím, zda se jeho sny někdy naplní. Pronásledovaný neúspěšnou spisovatelskou kariérou svého otce je rozhodnutý vystoupat až na samotný vrchol nejprestižnější hudební konzervatoře. Jednoho večera na Andrewa, který právě cvičí na bicí, narazí Terence Fletcher, dirigent, proslavený svým učitelským talentem ve stejné míře jako svými nemilosrdnými praktikami. Ačkoliv si spolu toho večera příliš mnoho nesdělí, probudí Fletcher v Andrewovi touhu dosáhnout svého cíle. K Andrewovu překvapení dalšího dne Fletcher požádá o to, aby byl Andrew přidělen k jeho kapele. Tento jediný čin mladíkovi navždy změní život. Zpočátku je Andrew nucen fungovat pouze jako „záskok" a otáčet partituru hlavnímu bubeníkovi. Ale na příští soutěži, které se kapela účastní, hlavní bubeník řízením osudu či něčím přičiněním ztratí svou partituru. Andrew, který zná celý part nazpaměť, dostane šanci hrát. Ačkoliv se tímto činem odcizí ostatním hudebníkům, kapela soutěž nicméně vyhraje a Andrew má šanci stát se Fletcherovým novým oblíbencem.“[138] Film sklidil velký úspěch hlavně díky oscarovému výkonu J.K. Simmonse v úloze Fletchera.

Dohled: Dohled je vykonávám ve školní budově a také v jakékoliv koncertní síni či nahrávacím studiu přímo a jedině Terencem Fletcherem. Jedná se o dohled face to face, nikdo není anonymní – ani pozorovatel, ani pozorovaní. Prostředkem dohledu je

[137] *Whiplash* [film]. Režie Damien CHAZELLE. USA, 2014.

šikana ze strany Fletchera. Pokud si vyhlédne svou oběť, trápí ji před všemi členy kapely – křičí, ponižuje, vyžaduje téměř nezvládnutelné, vyhazuje členy z kapely jako exemplární případy, staví hráče do kruté konkurence. Andrew je přesvědčen, že hlavním hráčem musí být on a udělá pro to vše. Když jede pozdě na koncert, má nehodu v autě a i přesto se doplazí na místo určení, celý zakrácený a pohmožděný, a písně odehraje.

Reakce: Po tomto incidentu se na Andrewa obrací právnička, která chce celý případ prošetřit a nutí Andrewa, aby o všech praktikách Fletchera promluvil a usvědčil ho z nevhodných výukových metod. Fletcher je z konzervatoře vyhozen, Andrew vzdává studium. Jednoho večera však při procházce městem uvidí na tabuli Fletcherovo jméno a jde si ho poslechnout na koncert. Fletcher nabídne Andrewovi, aby s jeho novou kapelou hrál na jazzovém festivale. Když Andrew dorazí na vystoupení, Fletcher mu do očí řekne, že ví, že to byl Andrew, kvůli komu ho vyhodili ze školy a oznámí změnu programu. Andrew však nedostal správné noty, takže v první písni improvizuje. Naštvaně odchází z pódia, ale po chvíli se vrací zpět a začne hrát neuvěřitelné sólo, přiměje kontrabasistu, aby se k němu přidal a tak postupně začne hrát celá kapela bez Fletchera, který situaci nechápe. Nicméně na konci se přidá a diriguje a je velice překvapen, jak těleso funguje.

Závěr: Whiplash je především osobním dramatech dvou různými způsoby silných a ctižádostivých individualit. Dirigent Fletcher byl přesvědčen, že maximální tvrdostí dostane z mladých hudebníků to nejlepší. Snímek dokazuje, že i v současnosti mohou filmy zřetelně prezentovat koncepci *tělo jako stroj*. Fletcher je přesným protipólem pedagoga Keatinga ze *Společnosti mrtvých básníků*.

4.2. elektronický dohled

Prvním představeným filmem o elektronickém (internetovém) dohledu je německý thriller ***23*** (1998).[139] „Tento film je založen na skutečné události a je o skupince mladých hackerů z Hannoveru (Německo). Koncem 90. let osiřelý Karl Koch investoval své dědictví do koupě bytu a počítače. Jako první věc kterou udělal bylo napojení na bulletin boardy kvůli diskuzi ohledně konspirační teorie z jeho oblíbené novely od R.A. Willsona ‚Illuminatus', ale zanedlouho se spolu se svým kamarádem Davidem začal nabourávat do vládních a vojenských systémů. Pepe, Karlův dřívější

[138] Whiplash. In: *Česko-Slovenská filmová databáze* [online]. © 2001-2015 [cit. 2015-06-26]. Dostupné z: http://www.csfd.cz/film/358992-whiplash/.
[139] *23* [23 - Nichts ist so wie es scheint] [film]. Režie Hans-Christian SCHMID. Německo, 1998.

kriminální kamarád přišel na to, že z nabourávání počítačů může být veliký zisk, takže odcestoval do východního Berlína a snaží se kontaktovat KGB.“[140]

Dohled: K pocitu dohledu přispívá paranoidní povaha hlavního hrdiny - žije v neustálých obavách jednak kvůli četbě knihy Illuminatus o dohledu iluminátů, jednak kvůli užívání drog, které tyto jeho představy podporují. K tomu všemu se přidává ještě ilegální činnost mezinárodního rozměru, kvůli níž pocit ohrožení narůstá.

Dalším prvkem dohledu je anonymní prostředí města - lidé zde neznají své sousedy, nevědí, koho potkávají na ulici. Tak i Karl Koch žije v domnění, že jeho domovník jej sleduje a informace o jeho činnosti předává dál. Krásně je to vidět ve scéně, kdy Koch odjíždí a nastavuje kolečka u pojízdné židle určitým směrem, ovšem po návratu domů najde kolečka lehce pootočená.

Karl, který jako hacker ví, jak se dají technologie snadno zneužít, nezapomíná na opatrnost - hackuje s kamarádem Davidem z hotelového pokoje, dává pozor na telefonické připojení atd.

Divák se domnívá, že sleduje paranoidního blázna (věří v sílu a moc iluminátů, jejichž tajným číslem je mimo jiné 23 - odtud název filmu), ale na konci filmu je ukázán detail, jak policisté procházejí byt po Karlu Kochovi (který je mimochodem na léčení) a odstraňují ze zdi štěnice.

Dalším prostředkem dohledu jsou média - pomáhají dohlížet na to, co se dostane k divákům/čtenářům/posluchačům. Karl spolupracuje s jedním reportérem na reportáži o hackerech, nicméně tato reportáž později může posloužit jako usvědčující důkaz v procesu proti němu - stává se zdrojem informací, které by o sobě mladý hacker nejraději nikdy neprozradil.

Dohled provádí i KGB, které Karl nabídne své služby, pro niž získává informace.

Reakce: Atmosféra 90. let není vybrána náhodou - po Evropě se šíří vlna nepokojů, mladí lidé revoltují. Podobně i Karl Koch reaguje na postupně uvolňování atmosféry a rozvoj informačních technologií. Snaží se vymanit jednak z vlivu prostředí, ale dále také z vlivu vlastní rodiny - otec, který stávající režim akceptoval, byl mladému anarchistovi trnem v oku. Karl nenáviděl otcův dohled, jeho autoritu - otec mu zakazoval účastnit se různých demonstrací apod. Když pak otec zemřel, Karl se osvobodil zcela. Z nabytého dědictví si koupil počítač.

[140] 23. In: *Česko-Slovenská filmová databáze* [online]. © 2001-2015 [cit. 2015-06-26]. Dostupné z: http://www.csfd.cz/film/91785-23/.

K manipulaci slouží drogy - není náhodou, že blízkým spolupracovníkem, jakýmsi distributorem informací nebo manažerem je drogový dealer, který udržuje své dva tahouny (Karla a Davida) v neustálém rauši, aby byli ochotní spolupracovat. Když však dojde na lámání chleba, neváhá je ohrozit (i fyzicky), aby se sám zachránil (když by mohla kvůli reportáži vyplout na povrch i jeho vlastní minulost).

Závěr: Vzhledem k prostředí a tématu je dohled vykonáván většinou zprostředkovaně, nikoliv face to face. Dalo by se říci, že jsou zde obsaženy základy koncepce *mizejícího těla* - Karl je sledován pomocí počítačů, internetového připojení. Paradoxně jsou proti němu používány tytéž zbraně, se kterými zachází i on sám.

Nepřítele státu (1998)[141] od filmaře Tonyho Scotta diplomová práce zmiňovala již v teoretické kapitole o dohledu ve filmu.

„Stačí letmé a nechtěné setkání s bývalým spolužákem Zavitzem a z úspěšného washingtonského právníka Roberta Deana (Will Smith) se stává "nepřítel státu" číslo jedna. Rozsudek nad ním vynesl vysoký úředník všemocné National Security Agency Reynolds (Jon Voight), který nechal v zájmu demokracie zavraždit kongresmana. Mírumilovný Dean nechápe, proč je z něj najednou štvanec s hordou skvěle vycvičených agentů v patách. K jeho polapení je zmobilizována i nejmodernější technika včetně supercitlivých špionážních satelitů. Proč? Reynolds se domnívá, že Zavitz stačil krátce před svou násilnou smrtí předat mladému právníkovi videokazetu se záznamem vraždy kongresmana. Dean si může na první pohled vybrat - buďto se dříve či později promění v mrtvolu bez totožnosti, nebo rychle vydá zabijákům z NSA to, po čem pasou. Naneštěstí Dean vůbec netuší, že kazeta skončila v jeho tašce s nákupními dárky. Nečekanou pomoc v poslední chvíli získá od bývalého agenta Brilla (Gene Hackman), který se s National Security Agency nerozešel v dobrém. Jaké jsou šance dvou mužů v boji s nejmocnější tajnou organizací na světě? Hi-tech thriller z pyrotechnické produkční dílny Jerryho Bruckheimera.“[142]

Dohled: Dohled se v tomto filmu odvíjí hned v několika rovinách:

Sledování, odposlouchávání veřejnosti ve jménu bezpečnosti – veřejnost čeká na hlasování vlády, jestli jim zákon o sledování projde. Kvůli tomu došlo k první vraždě kongresmana, který byl proti zákonu o dohledu nad veřejností.

[141] *Nepřítel státu* [Enemy of the State] [film]. Režie Tony SCOTT. USA, 1998.
[142] Nepřítel státu. In: *Česko-Slovenská filmová databáze* [online]. © 2001-2015 [cit. 2015-06-26]. Dostupné z: http://www.csfd.cz/film/8280-nepritel-statu/.

Sledování, odposlouchávání pro zdiskreditování nepřítele – objevuje se hned u několika postav:

Reynolds proti Deanovi – aby ho zničil a udělal z něj nedůvěryhodného a nakonec odpadlíka společnosti.

Dean s Brillem použijí stejných metod proti Reynoldsovi – dají mu taky štěnice do domu, odposlechy.

Dean s Brillem vezmou stejnou štěnici od Reynoldse na jiného politického úředníka, ten rozpoutá Reynoldsovi ve vládě peklo. Tak silné štěnice nebyly odsouhlaseny. *Nepřítel státu* tedy nabízí zajímavý rozpor, kdo může a nemůže být sledován...

K typům dohledu, použitým ve filmu, patří:

Telefonické odposlechy – mobilu i pevné linky, klíčová slova se zachytávají automaticky.

Snímání ze satelitu – sledují a zaměřují se na hledané.

Štěnice – video / zvukové – do oblečení, do bytu, do věcí obyčejného života.

Prolíná se tu institucionální (zprostředkovaný) dohled, který se ale vymyká pravidlům, protože ho jedinci zneužívají pro svůj vlastní prospěch, s dohledem jednotlivců, kteří právě čerpají z vymožeností a pokroku, které nabyla instituce.

Reakce: Lidé se bojí detailního dohledu, tedy nového zákona. Lidé, kteří sledují ostatní, si neuvědomují, jakou mají moc. Uvědomují si to až v momentě, kdy se proti nim tato technologická možnost sledování obrátí.

Závěr: Soustředěná moc dohledu se snadno zneužije. Ztráta soukromí, ale i skutečnost, že někdo proti někomu něco někdo má, lidem bere svobodu volby. Film končí tím, že pokud bude někdo na společnost dohlížet, kdo bude dohlížet na ty, co dohlížejí?

Dalším filmem je ***Úkryt*** (2002).[143] „Meg Altmanová s dcerkou Sarah se po rozvodu nastěhuje do exkluzivního bytu v klidné newyorské čtvrti. Objeví v něm i tajnou místnost vybavenou pro přežití, kterou nechal zbudovat předchozí majitel. Jenže právě tento nedobytný úkryt se stane cílem trojice gangsterů, kteří sem v noci vniknou přes střechu. Předpokládali totiž, že byt je prázdný. Meg s dcerkou se sice podaří v úkrytu zabarikádovat, ale nemají zdaleka vyhráno. Muži se totiž nezastaví před ničím, protože obsah zakódovaného sejfu v úkrytu je pro ně příliš cenný. Sarah je diabetička,

stane se rukojmím zločinců a matce nezbývá než bojovat o dceřin život všemi zbraněmi.“[144]

Dohled: Celkově působí filmový příběh jako hra, kde si postupem času postavy různě prohazují role. Matka má sice základnu v úkrytu, který je bezpečně technologicky střežený, ale mezi lupiči je jeden, který tyto úkryty sám stavěl a zná jejich slabiny. Takže na krátkou dobu mají lupiči výhodu a rovněž ví, že matka se schovává právě tam. I když matka z úkrytu vidí kamerami každý krok zlodějů, takže nad nimi může mít potencionální kontrolu, tak oni mají důležité eso v rukávu, a to její dceru. Zde se potvrzuje teze, že *Úkryt* patří k filmům, kde jsou kamery zároveň pomocí i hrozbou.

Reakce: Později se však role obrátí, matka získá zbraň v podobě pistole a dcera se dostane do zdánlivého bezpečí úkrytu. Avšak přichází vystřízlivění: jak dlouho asi bude trvat, než se do úkrytu dostanou? Navíc matka s dcerou tam nemohou zůstat natrvalo a jen vyčkávat, jestli to zloději nakonec nevzdají. Matka nakonec zvítězí sama nad sebou, i když musí zabíjet.

Závěr: Zde se daný ukryt stal skutečným heterotopickým uzavřeným prostředím, místem jiného. Navíc v tomto filmu máme pomocí kamer metaforu nového panoptikonu, kde konfrontace sice probíhá na dálku, jednání face to face probíhá maximálně na monitoru, ale v žádném okamžiku není nikdo anonymní.

Minority Report (2002),[145] adaptace stejnojmenné krátké povídky Phillipa K. Dicka (z roku 1956) výrazně roste právě o další prvky veřejného dohledu. Zatímco knižní předloha zůstává u sledování cizích životů v rovině nahlížení budoucích událostí skrz prekognitivní schopnosti trojice Tušitelů, Spielbergův Washington DC sleduje své obyvatele na každém kroku. Retinální skeny propojené s rozsáhlou databází umožňují reklamám na jejich základě jmenovitě oslovovat zákazníky, rozpoznat je jako nové či jim připomenout jejich poslední nákup. Skenován je i kdokoliv, kdo nastupuje do hromadné dopravy.

„Píše se rok 2054. Washington D.C. je zbaven kriminality. Budoucnost je světlá. Vina je potrestána dřív, než ke zločinu vůbec dojde. PreKrim, elitní jednotka Ministerstva spravedlnosti, dokáže vraždě zabránit díky třem jasnovidcům, psychotronickým osobnostem, které neomylně určí pachatele. Je to nejmodernější

[143] *Úkryt* [Panic Room] [film]. Režie David FINCHER. USA, 2002.
[144] Úkryt. In: *Česko-Slovenská filmová databáze* [online]. © 2001-2015 [cit. 2015-06-26]. Dostupné z: http://www.csfd.cz/film/2670-ukryt/.
[145] *Minority Report* [film]. Režie Steven SPIELBERG. USA, 2002.

obrana proti zločinu, dokonalý systém. Velitel jednotky PreKrim John Anderton (Tom Cruise) má dobrý důvod pracovat na této vizi ze všech sil. Jeho motivem je ušetřit tisíce lidí tragédie, jakou sám prožil. Informace od tří médií se nejdříve přenesou na plazmovou obrazovku. John zde analyzuje, co jasnovidci vidí. Nepochybuje o své práci, dokud se sám nestane podezřelým číslo 1. Pak Johna Andertona jeho vlastní jednotka pod vedením osobního rivala Danny Witwera (Colin Farrell) sleduje na každém kroku...“[146]

Dohled: Dle slov agenta Witwera je systém dokonalý. Jeho slabinou jsou lidé. Téma toho, kdo se vlastně dívá a jakou mu to do rukou dává moc, je provázané celou zápletkou.

Reklamní systém, byť sám s obrovskou databází, nevypadá zatím napojený na celostátní sledovací sítě, jak se dá alespoň soudit dle toho, že po průchodu obchodní pasáží, kdy Johna Andertona adresně oslovuje několik billboardů, zůstává policie na jeho pohyb neupozorněna. Systém veřejné dopravy hlásí pohyb okamžitě.

Forma kontroly je ale patrná i z dalších aspektů běžného života. Osobní vozy nevyžadují řidiče, do destinace dojedou samy. Kdykoli mohou ale být zásahem „z moci úřední“ přeprogramovány tak, aby uzamkly své pasažéry a dopravily je na činným orgánem určené místo. Noviny, fungující na principu promítání živého obsahu, mohou okamžitě odstranit článek nebo i celou stránku a nahradit je tím, co zrovna úřady považují za vhodné (ve filmu demonstrováno na příkladu upozornění na hledaného pachatele).

Reakce: Obyvatelé systém přijímají pasivně, nikdo při skenování nehne ani brvou. Kdokoli, kdo by proti postupu chtěl protestovat a vzepře se systému, uteče mu pouze pomocí dost drastické metody – transplantací či úplným odstraněním očních bulv.

Závěr: Vše řídí stroje, vše monitorují kamery, vše je viděno, lidé spíše brzdí dokonalou souhru vývoje. V přeneseném slova smyslu zde tzv. Velký bratr pomocí elektronického panoptikonu vše vidí. Máme tu totální ztrátu soukromí.

Příběh z prostředí letiště se může jevit více heterotopicky než jako reprezentant elektronického dohledu, avšak není tomu tak. Navíc letiště není tradiční instituce z 18. a 18. století. ***Terminál*** (2004)[147] je dalším režijním počinem Stevena Spielberga.

[146] Minority Report. In: *Česko-Slovenská filmová databáze* [online]. © 2001-2015 [cit. 2015-06-26]. Dostupné z: http://www.csfd.cz/film/8647-minority-report/.
[147] *Terminál* [The Terminal] [film]. Režie Steven SPIELBERG. USA, 2004.

„Příběh Viktora Navorského, který přijíždí do New Yorku. Netuší, že během dlouhého letu proběhl v jeho zemi vojenský převrat. Nesmí vstoupit na území USA. Bezprizorní, s pasem neexistující země, musí Viktor Navorski strávit nějakou dobu v tranzitní části Kennedyho letiště a čekat, až v jeho zemi skončí občanská válka. Týdny a měsíce jsou čím dál tím delší. Viktor pomalu objevuje labyrint terminálu - zhuštěný svět plný absurdit, velkorysosti, ctižádosti, zábavy, společenského postavení, ale i romantiky, kterou pozná s překrásnou letuškou Amelií. Pro Viktora však ještě neskončilo uvítání letištním úředníkem Frankem Dixonem, který ho bere jako poruchu v byrokratickém systému, jako problém, který nemůže vyřešit a kterého se zoufale snaží zbavit.“[148]

Dohled: Film se odehrává na letišti. Dohled nad lidmi je prováděn jak kamerovým systémem, tak samotnými lidmi (sekuritní služba a hlavně její šéf Frank Dixon). Jedná se jak o dohled face to face (v případě hlavního hrdiny), tak o dohled, kdy ostatní lidé jsou jen anonymní přihlížející (ti si ani neuvědomují nějaké sledování kamerou či security). Sledovanému je nejprve umožněno odejít, ale díky jeho morálním zásadám odmítne porušit zákony, což vede k tomu, že je nucen na letišti zůstat (z vlastní vůle). Frankovou zbraní je byrokracie, kterou dodržuje do posledního puntíku. Viktor je de facto obětí byrokratického systému. Je sledován vedoucím sekuritní služby, který se snaží „nežádoucího“ zbavit (mohl by Frankovi překazit povýšení).

Reakce: Viktor se během svého nuceného pobytu snaží přežít jak to jen jde. Naučí se anglicky, dokáže si najít přátele, práci. Je to člověk, kterému musí divák fandit. Postupně se perzekuce a sledování dotkne i Viktorových nových přátel (hrozby vyhazovu z práce či deportace).

Závěr: Sledování a neochota Dixona vede na konci filmu, k tomu, že i když má Viktor platnou propustku z letiště, snaží se tomu Frank zabránit - nicméně se Viktora zastanou ostatní zaměstnanci letiště a on se vymaňuje ze svého „vězení“. Snímek *Terminál* ukazuje na nebezpečnost nadměrné byrokracie a jak se nevinný člověk může stát obětí systému, který se snaží nechat jeho tělo zmizet. Rovněž film ze zřejmých důvodů ukazuje architektonické uspořádání letiště se všemi detektory a dalšími přístroji na kontrolování.

.

[148] Terminál. In: *Česko-Slovenská filmová databáze* [online]. © 2001-2015 [cit. 2015-06-26]. Dostupné z: http://www.csfd.cz/film/117043-terminal/.

Utajený (2005)[149] je známý koprodukční film o dohledu. Natočil jej respektovaný německý tvůrce Michael Haneke, často točící ve Francii.

„Vina se zapomíná snadněji než ponížení. Francouzské drama ověnčené řadou světových cen. Stačí dlouhý statický anonymní videozáznam ulice a domu, ve kterém bydlí Anne a Georges, a jejich život to postupně převrátí naruby. Anne a Georges sledují dlouhý videozáznam jejich ulice a domu, který pořídil jakýsi anonym. Takhle začíná film Michaela Hanekeho (scénář i režie) Utajený, který získal na 58. MFF v Cannes Cenu za režii, Ceny FIBPRESCI a ekumenické poroty. Posbíral i čtyři Evropské filmové ceny, Césary, které se udělují francouzské produkci a mnoho dalších cen po celém světě. Tajemné vzkazy, které dostává Georges a které vedou hluboko do jeho minulosti, pomalu rozleptávají nejen jeho život, ale vztah s manželkou a jeho vnitřní integrace, osobní ukotvení v životě, práci, v rodině se rozpadá. Postupně si dokáže odpovědět na otázky kdo a proč. Ale vracet se k tomu všemu po takové době? Vynikající herecké výkony Daniela Auteuila a Juliette Binocheové umocňují silný příběh o vině, svědomí a lidském selhání.“[150]

Dohled: Dohled je vykonáván nepřímo, anonymně, prostřednictvím kamery a nahrávek – přestože se nám dostává náznaků, kdo by dohlížejícím mohl být, odpovědi v sobě skrývají jen další otázky. Posun od fyzické kontroly ke zprostředkované je jasně patrný, stejně tak vývoj k tzv. koncepci *mizejících těl*. Nejedná se o přímou kontrolu, případně převýchovu lidí v poslušné objekty, navzdory tomu se ukazuje, že působení anonymního dohledu „na dálku“ může dosáhnout podobných účinků na chování osob, které jsou „pod dohledem“.

Georges pracuje jako moderátor televizní talk show, je tudíž dennodenně pod dohledem televizních diváků i vedení televize.

Reakce: Prvotní reakcí George a Anne je strach a vztek z narušení jejich intimního prostoru, v dalším plánu jsme svědky obnažování jejich povah, zkoušky jejich vzájemného vztahu i vztahu se synem, i hledání odpovědí, kdy je Georges konfrontován se svou vlastní minulostí, kterou dávno zatlačil do podvědomí.

Závěr: Nejen, že jde o koncept *mizejících těl* a videodohled. Filmové médium navíc naznačuje, že tím, kdo v této situaci vykonává dohled, je do značné míry i divák filmu sám. Sledujeme lidi v určité situaci, jsme svědky jejich chování a děláme si závěry o nich i o tom, co se v příběhu odehrává. Navíc není vždy hned patrné, kdy

[149] *Utajený* [Le Caché] [film]. Režie Michael HANEKE. Francie / Rakousko / Německo / Itálie, 2005.

sledujeme samotný film a kdy nahrávku, kterou pro změnu sledují protagonisté filmu. A stojí za zamyšlení, že sledující vždy ovlivňuje sledované a naopak. Coby „dohlížitelé" máme moc rozhodnout o tom, jací jsou protagonisté filmu lidé a co se na obrazovce vlastně událo.

Snímek ***Disturbia*** (2007)[151] je tematicky zcela odlišný od předchozích, což jen dokazuje pestrost elektronického dohledu. „Teenager Kale (Shia LaBeouf) má zásadní problém. Dosud se nevyrovnal se smrtí otce, který mu při autonehodě zemřel před očima, a v důsledku toho fyzicky napadl učitele španělštiny, který se o něj nevědomky ‚otřel'. Pro aktivního kluka jsou tři měsíce úředně nařízeného domácího vězení neskutečným utrpením. Uniknout nemůže, kontrolní zařízení, které nosí ve dne v noci kousek nad kotníkem, ho hlídá až příliš dokonale. Pravidla jsou jasná - pokud se vzdálí od rodného domu, čeká ho polepšovna. Do sousedství se naštěstí nastěhovala atraktivní vrstevnice Ashley (Sarah Roemer), a tak si Kale krátí čas jejím šmírováním otcovým dalekohledem. Postupně ho tahle ‚špionážní hra' začne pohlcovat, čím dál hlouběji proniká do soukromí svých sousedů, až u jednoho z nich (David Morse) zaznamená velmi nezvyklé chování. Společně s Ashley, která jeho pozorovacím dýchánkům také propadne, začínají monitorovat každý jeho krok, až v nich začne klíčit podezření, že by to mohl být dlouho hledaný sériový vrah. Uvěří ale někdo klukovi se škraloupem a jeho přítelkyni, která také není zrovna bezproblémová? Vždyť možná jde jen o výplody jejich bujné fantazie. Možná ale právě odhalili tajemství, kvůli kterému by mohli velmi snadno zemřít. Nezapomínejte, že každý vrah je něčí soused."[152]

Dohled: Dohled je zde patrný několikerý: Kale má kvůli domácímu vězení na noze alarm, který se zaktivuje, když se vzdálí 30 m od přístroje v domě. Má vždy 10 sekund na to, aby se vrátil do předepsané vzdálenosti, jinak přijde policejní hlídka. Pocit omezování a nesvobody je ještě umocněn tím, že dohlížející strážník je bratrancem napadeného učitele a tím, že Kaleova matka nechala odpojit všechny Kaleovy online účty.

Intenzivní dohled sice omezuje jeho svobodu, ale i on sám využívá technologický dohled, sleduje totiž sousedy – nejprve jen z oken v domě (většinou

[150] Utajený. In: *Česko-Slovenská filmová databáze* [online]. © 2001-2015 [cit. 2015-06-26]. Dostupné z: http://www.csfd.cz/film/159899-utajeny/.
[151] *Disturbia* [film]. Režie D.J. CARUSO. USA, 2007.
[152] Disturbia. In: *Česko-Slovenská filmová databáze* [online]. © 2001-2015 [cit. 2015-06-26]. Dostupné z: http://www.csfd.cz/film/222339-disturbia/.

dalekohledem), poté pomocí kamery a počítače. V obchodě, kam se jejich podezřelý vydá, jej sleduje Kaleova kamarádka a jeho pohyb hlásí mobilním telefonem.

Hlavní „sledovaný“ se přizná ke sledování teenagerů, když řekne, že jeho pozorovatelé nejsou jediní, kdo se dívá. Filmový děj je vlastně dohledem v dohledu.

Reakce: Kale je domácím vězením a prostorovým omezením značně znechucen a dává to najevo nejen svým nepořádkem v pokoji a jiným jednáním. Ze začátku si omezení neuvědomoval, proto jej porušil.

Závěr: Sledovaní sousedi o pozorování nevědí, pouze Kaleova nová sousedka jej načapá, jak ji pozoruje se svým kamarádem, přidá se ale k „týmu“ a podezřelého souseda sleduje s oběma chlapci. Když pak ale pořádá párty ve svém domě, nelíbí se jí, když ji Kale špehuje.

Podezřelý soused zjistí, že je špehován. S nepříjemným a děsivým klidem vklouzne k Ashley do auta a tam jí slušně vysvětlí, že je plachý člověk a přemíra pozornosti mu není příjemná, proto si nepřeje být sledován. Také ji požádá, aby to vyřídila i ostatním, čímž dá najevo, že ví opravdu o všech. Protože sehnat si v současném světě o někam informace může být nesmírně snadné.

Poslední film ***Disconnect*** (2012)[153] slouží pro diplomovou práci jako reprezentant zobrazování současných možností internetu a chování lidí na sociálních sítích. Navíc není snímek příliš známý, proto je mu věnován větší prostor.

Sledujeme tři příběhy, kterých se dotýká kyberzločin. V prvním se samotářský a citlivý Ben stane obětí kyberšikany, když pošle svou intimní fotku nové kamarádce z Facebooku, za jejímž profilem se skrývají dva Benovi škodolibí spolužáci ze školy, Jason a Frye. Jeho fotka, kterou rozešlou pár lidem ve škole, se šíří řetězovou reakcí a zanedlouho už o ní ví celá škola. Následnou potupu a posměšky Ben neunese a pokusí se o oběšení ve svém pokoji, kde ho najde jeho sestra, která se později obviňuje z toho, že má na jeho pokusu o sebevraždu také přičinění.

Hlavními hrdiny druhého příběhu jsou mladí manželé, kteří přišli o malé miminko a pokoušejí se o druhé. Bývalý mariňák Derek není schopný o smrti dítěte mluvit se svou ženou a navíc je frustrovaný z kancelářské práce. Jeho žena Cindy utápí svůj žal na internetových podpůrných chatech, kde se spřátelila s uživatelem, jehož žena zemřela na rakovinu a který ji, na rozdíl od jejího manžela, poslouchá a mluví s ní. Manželé zjistí, že se staly oběťmi kyberzločinu a někdo jim ukradl peníze z účtů.

Najmou si detektiva, odborníka na kyberkriminalitu a zjistí, že na vině by mohl být Cindyin internetový přítel. Jelikož policie je bez důkazů bezmocná, rozhodnou se vzít řešení do vlastních rukou.

Třetí příběh nás přivádí do domu, kde žijí děti a mladiství, kteří pod ochranným křídlem „pasáka" Harveyho provozují erotické chaty i ostatní erotické služby. Osmnáctiletého Kyla si vyhlédne reportérka Nina, která si chce na reportáži o sexuálně využívaných mladistvých postavit kariéru. Se zárukou anonymity Kyle souhlasí a poskytne jí rozhovor pro reportáž, která je nakonec vysílána i v CNN a k reportérce přiláká FBI. Nina je donucena prozradit zdroj a je suspendována, ještě předtím ale přesvědčí Kyla, aby z tohoto života odešel. Ten prvně souhlasí, ale když zjistí, že Nina by mu nepomohla, názor změní a rozhodne se zůstat.

Dohled: Jelikož se v této době spousta životů odehrává na síti, je jasné, že spousta lidí se dobrovolně vzdá svého soukromí a prozradí na sebe spoustu věcí. Mladý Ben pošle intimní fotku dívce, kterou nikdy neviděl a kterou ani pořádně nezná, jen proto, že projevila (předstírala) trochu zájmu o tohoto osamělého chlapce. Dobrovolně se vrhnul do kybersvěta, kde není tak opuštěný. V reálném světě kamarády nemá, sestra se mu posmívá a otce nezajímá.

Cindy se také vrhá do virtuálního světa, kde hledá pochopení a útěchu. Nejspíš kvůli svému zoufalství a své důvěřivosti uvádí do nebezpečí sebe i svého manžela, o kterém se její internetový důvěrník dozvídá všechno, včetně těch nejmenších detailů. Neuvědomuje si úskalí, která internet skýtá a jak řekl Derek – ona chatem žije. Také Derek tráví část času na internetu, a to hraním hazardních her. Peníze na účtech i citlivá data jsou proto v ohrožení. Detektiv, kterého si najali, to neřekl přímo, ale poukázal na jejich špatné internetové zabezpečení – Cindy měla jako heslo své datum narození. Na internetu je jednoduché přijít o peníze, protože to, co lidé často mají, jsou jen čísla na monitoru nebo na výpisu.

Kyle je sledován pomocí webkamery a jak sám později řekne, líbí se mu to. Od klientů dostává zaplaceno penězi a dárky a stejně jako spousta teenagerů v domě už si nedovede představit jiný život. I tohle je jedno z temných zákoutí internetu. Kdyby takové stránky existovaly a nikdo se na ně nedíval, tyto podniky by dlouho nevydržely. Problémem je, že s odosobněním jednotlivců a přidáním se k mase virtuálních a tajemných lidí na internetu přibývá lidí, kteří se na takové stránky dívají. A vidí všechno, co jim jsou „modelové" ochotni ukázat, což často bývá opravdu všechno.

[153] *Disconnect* [film]. Režie Henry Alex RUBIN. USA, 2012.

Reakce a závěr: Poté, co se Ben pokusí o sebevraždu, jeho otec Rich začne sledovat jeho konverzace na Facebooku a píše si s jeho kamarádkou Jessicou, od které chce zjistit co nejvíce informací. Postupně se o synovi dozvídá věci, o kterých neměl ani tušení proto, že se o Bena moc nezajímal. Hledá viníka a jeho dcera, Benova sestra Abby, mu řekne, že hledá někoho, na koho by mohl svést svou část viny, kterou má i on na Benově pokusu oběsit se. Jakmile Rich zjistí, kdo za celou aférou stojí, napadne otce jednoho z chlapců, kteří vytvořili falešný Jessičin profil, protože se dozví, že o tom věděl. Tím otcem je Mike Dixon, detektiv/odborník na kyberkriminalitu, kterého si najali manželé Hullovi. Mike chtěl syna ochránit, proto smazal celý harddisk, na kterém byly důkazy o synově vině. Rich nakonec udeří i Jasona, ale poté si uvědomí a odjede do nemocnice, kde své rodině vyzná lásku.

Manželé Hullovi jsou ztrátou peněz zničeni a jsou odhodláni tvrdě jednat, ale zjistí, že podezřelý, proti kterému se zrovna chystali zakročit, je také nevinný. Ten se ale cítí ohrožen a na manžele jde s puškou. Derek mu pušku sebere a chce si na něm vylít veškerou zlost, Cindy mu ale svěří své city a své zoufalství a i když je vyděšená, zároveň musí být šťastná, protože jí manžel konečně naslouchá. Tato zkušenost mezi nimi bourá zeď chladu a ignorance a sbližuje je.

Žádnému z dětí nejspíš nevadí, že je lidé sledují v intimních chvílích. Všichni jsou v domě dobrovolně a za své služby dostávají zaplaceno, s absencí soukromí při nejintimnějších věcech tedy počítají.

Závěr:

Teorie dohledu a moci Michela Foucaulta, stejně tak jeho teze o disciplinární společnosti, *tělu jako stroj* a *panoptismu* jsou užitečné pro zkoumání dohledu i nyní. Jelikož však Foucault nezažil internet pro veřejnost, bylo třeba jeho teorie doplnit i o současnější dohledové studie, zejména myšlenky Davida Lyona (ve spolupráci se Zygmuntem Baumanem) a německého teoretika dohledu Dietmara Kammerera, který byl důležitým zdrojem pro zkoumání dohledu v kinematografii, zejména u těch, jejichž leitmotivem byl dohled elektronický.

Hypotéza diplomové práce ***(ve filmech s tematikou dohledu je zřetelně patrná paralela vývoje koncepce uplatňování moci od „těla jako stroj" (M. Foucault) k „mizejícím tělům" (D. Lyon)*** odpovídá zčásti, filmy mají někdy tendenci sledovat tradičnější model. Ve spolupráci s Kammererovými tezemi a vlivu společnosti na filmy mohu konstatovat, že u většiny filmů onen posun od *těla jako stroje* k *mizejícím tělům* patrný je. A ještě zřetelnější by byl, kdyby došlo k analýze filmů kupříkladu za posledních 60 let. Ale to už by bylo komplikovanější najít reprezentativní filmový vzorek. Vždy záleží na konkrétním filmu a jeho žánru, ale zásadním zlomem pro mizení těl jsou 90. léta a přelom století. V tom film také reflektuje skutečnost. V provádění úkonů na dálku či zprostředkovaně a v mizení výchovného aspektu. Rozbor daných filmů rovněž potvrdil skutečnost, že princip *heterotopií* je uplatnitelný jen u koncepce *těla jako stroj* a u moderních institucí. Jejich motiv, založený na přísném ohraničení a oddělení, již nekoresponduje s politikou *mizejících těl*.

Žijeme v postmoderní společnosti technologického dohledu. Kamerové systémy a možnost monitorování každého našeho kroku už není žádné sci-fi. V tomto došlo za poslední desetiletí ke značnému posunu. Všemožné přístroje na sledování si navíc skoro každý nosí v kapse. Problematika dohledu proniká v současnosti do filmů i mimoděk, konkrétní snímek na to nemusí nijak upozorňovat. Souvisí s tím dohled v síti a opačná tendence být viděný. Veřejné a soukromé se na internetu stírá: lidé provádí dobrovolné a akční exhibice sebe sama.

To vše je třeba zohledňovat pří analýze filmů, jelikož jde předpokládat, že kinematografie, ať už záměrně či nezáměrně, reflektuje technologické i jiné změny, které se za posledních několik desetiletí odehrály. I když je jasné, že v mnohých režisérech zůstává zakořeněné klasické schéma narativního filmu s až příliš dokonalým hrdinou a jasně viditelným nepřítelem. Filmy z vězeňského či školního prostředí se příliš nemění. Vždy záleží na konkrétním kinematografickém díle, ale obecně filmové

médium reflektuje mizení těl a větší anonymitu. Film zohledňuje společenské změny, i když je hraný. Je to fikční svět, přesto chce, aby jeho pravidla působila v rámci možností uvěřitelně, není-li to nějaké parodické sci-fi. Dnes je stále těžší udělat přesvědčivé sci-fi, v současné přetechnizované době už diváky takřka nic neohromí.

Toto společně s teoretickou kapitolou o dohledu ve filmu zodpovídá první výzkumnou otázku ***1) Jak souvisí společenské technologické změny s filmem a proč má ony změny kinematografie zohledňovat?*** Dle Dietmara Kammerera je velmi snadné vidět, jak spolu film a dohled vzájemně souvisí. Je to pravda, jelikož nejde jen o časté využití daného tématu v příběhu, ale film je také obvykle využíván pro sledování. Film je pomocí kamerových systémů samotným nástrojem dohledu. Oboje, hovoříme-li o moderním dohledu, závisí na aparaturách akustického či vizuálního zaznamenávání. Oboje navíc vytváří situace, kde jedna strana sleduje a druhé je sledována. Existuje velké množství spojení mezi dohledem a filmem. Dohled silně souvisí s rozvojem technologií ve 20. století

Druhá výzkumná otázka zněla: ***2) Platí stále, že „architektura veřejných institucí se podobá vězení", a pro dispozitiv dohledu a jeho proměny, že „moc musí být viditelná a neověřitelná"?*** Architektura se mění, ale vzhled úřadů a nemocnic stále evokuje vězení. Stále funguje princip chodeb. Ve větší míře se užívá sklo (i v kancelářích), tudíž dohled je stále snazší i bez případných kamerových systémů. Hlavní je viditelnost, což koresponduje s panoptickým modelem. Do určité míry rovněž stále platí, že moc musí být viditelná a aktuálně neověřitelná, ale ještě přesnější slovo než viditelná je v tomto případě cítitelná, aby fungovala jako prevence. Zde lze ocitovat Lyona prostřednictvím Kammerera a jejich tezi o monitorování a společnosti diváka, ve které zároveň i většina může sledovat menšinu. Už to není jen jednosměrné. Dohled se samozřejmě provádí i kameami, dotazníky, sběrem dat na webu atd.

Architektura panoptikonu je vlastně předchůdcem kamerových systémů (pokud si jí všimneme, nevíme, zda je kamera funkční, zda natáčený záznam někdo aktuálně pozoruje, svůj účel to splní a přestupek neuděláme) nebo i odposlouchávání telefonů. To, jak je něco postaveno, nás nutí nějak se chovat, už jen kupříkladu velké a spíše vylidněné místnosti či chodby s vysokými stěnami evokují přítomnost autority. Můžeme opět pozorovat model panoptikonu, který je prosvětlený a nenabízí možnost soukromí. Ilustruje to jak vězeňský snímek *Plán útěku*, tak filmy ze školního a nemocničního prostředí. Dnes je ale navíc soukromí veřejné, lidé chtějí být celebritami na Facebooku.

Stačí si představit i model školního či pracovního prostředí. Učitel stojí na vyšším místě. I šéf je mnohdy umístěný tak, aby měl výhled na všechny své podřízené. Pochopitelně často panopticky tak, aby pracující netušili, zda jsou zrovna kontrolováni, ale aby cítili, že to je kdykoli možné. (Připočítává se i k tomu tlak na maximální výkon kvůli generování zisku.) Napomáhají tomu např. prosklené kanceláře. V současnosti funguje i model tzv. diváckého synoptikonu, tj. že mnozí sledují hrstku.

Náhledy na technologické změny není vhodné zobecňovat. Obvykle jde vše využít k prospěchu. Taktéž i sociální sítě. Není možné jim vyčítat jejich funkce a jejich odhalování našeho soukromí. Vždy jde o to, co sám uživatel dovolí. Je to jako se stávajícím pohledem na teorii o mocných médiích. Média jsou v digitální éře tak mocná, jak jim sami adresáti dovolí.

Třetí otázka se tázala takto: ***3) Jak mohou vypadat boje proti formám moci a co to je autocenzurní dohled na internetu a v čem se liší od foucaultovského pojetí disciplinární sebekontroly?*** K bojům proti formám moci jde přiřadit to, co diplomová práce vypozorovala při stručných analýzách jednotlivých filmů. Již pro Michaela Foucaulta znamenala moc jistou formu vědění, tudíž účinným bojem proti formám moci (tento termín také zmínil Foucault ve svém díle *Myšlení vnějšku*) může být právě dovednost ovládat všemožné technologické vymoženosti a mít o všem informace. Vědět, co si můžu dovolit a co ne. Jde o boje proti normalizace, boje za svobodu a možnost volby.

K pojmu sebekontrola od Michela Foucaulta lze v současné době přiřadit i termín *autocenzurní dohled*, jak přinesla diplomantova analýza studií o dohledu i vybraných filmů. Na posunu od disciplinární sebekontroly k *autocenzurnímu dohledu* je možné celospolečenský vývoj dohledu ilustrovat podobně, jako na postupnému a v určitých oblastech dlouhodobému překračování od poslušného pracujícího a užitečného těla k *tělu mizejícímu* a rozpouštějícímu se v *tekuté modernitě*.

Internet narušil normalizaci lidského chování, je to hodně na nás, jak se v prostředí tohoto virtuálního světa (který má však silné vazby na náš reálný) budeme chovat. Proto *autocenzurní dohled*. Nejsme tak okatě hlídáni, ale aniž by si to všichni plně uvědomovali, neustále jsou o nás shromažďovány informace, byť pomocí diskrétních strojů. Nikdo nad námi direktivně nestojí, dohled vykonávají *mizející těla*. Internet není jen imaginární svět, i za naši činnost na síti můžeme být nějak postiženi. Lidé se na veřejnosti obvykle automaticky hlídají (sebekontrola), ale web, zejména sociální sítě, dovedou uživatele ukolébat a zdánlivým bezpečím pobídnout ve svěřování.

Lidé ale mají sami potřebu ukazovat se druhým. Někteří lidé jako by zapomínali, že jejích účet opravdu není anonymní, když tam mají své jméno a fotografii.

Diplomantem ustanovený *autocenzurní dohled* se od disciplinární sebekontroly liší v těchto podstatných aspektech. Sebekontrola ve foucaultovském smyslu znamená potlačování určitého chování z toho důvodu, že tak jedinec učinit zkrátka musí. Jinak ho čeká represe. Kdežto u tzv. *autocenzurního dohledu* se (internetový) jedinec ve (virtuálním) světě sám rozhoduje, sám se cenzuruje a určuje si, jaký krok udělá a jaký ne, co ze svého soukromí vyjeví a co ne. Nejde tu o podřizování se nějakým výchovným mantinelům. Jde o svobodné rozhodnutí, zda sami v sobě cítíme nějaký tlak. A jde právě o chování na síti, nikoli ve skutečném životě.Ani jeden z kroků nemusí nutně předznamenávat žádnou represi, lidé se korigují (byť často mělce) jen z vlastních pohnutek, nic je k tomu nemusí viditelně nutit.

Autocenzurní dohled v prostředí internetu slábne. Filmy z posledních 10-15 let tuto skutečnost věrohodně ilustrují, zejména ten poslední analyzovaný snímek, *Disconnect* (2012). Pomáhá i pochopit paralely mezi reálným a imaginárním životem, a jak se vlastně tato „zmizelá těla“ na dálku projevují, jak se „cenzurují“ a jaké může mít sociální síť negativní dopady i na osobní společenské vazby. Dohled na sociálních sítích a kontrolování osobních údajů má jasně uchopitelné trhliny. Každý je pomyslně ve strážní věži „uprostřed panoptikonu“, ale vidí jen to, co mu ostatní uživatelé vidět dovolí. Jde o virtuálně svět, ne ten reálný, ač si to mnozí myslí. A i když na webu o sobě někdo pečlivě uvádí veškeré osobní údaje, tak je třeba si uvědomit, že pokud ho nesledujeme na každém kroku pomocí skrytých kamer, štěnic či elektronických sledovacích čipů, tak jednoduše nemůžeme vědět, jestli jsou ty jím publikované údaje pravdivé.

S *autocenzurním dohledem* souvisí lidská potřeba exhibice v současné době, což si uvědomoval i Zygmunt Bauman. Když už se neprojevujeme na veřejnosti či v zaměstnání, musíme se aspoň „hlučně“ prezentovat na sociálních sítích. Opět lze odkázat na zanalyzovaný snímek *Disconnect*, nebo i známý příběh o zrodu Facebooku jménem *The Social Network* (2010). Zkoumání dohledu je pak ztíženo, protože pro někoho je sice nebezpečné, že veškeré jeho internetové aktivity po sobě zanechávají stopy (včetně zájmů a preferencí), ale ten dohled právě může být i pozitivně podporován. Internetová populace jako celek se totiž k možnosti být sledován staví dobrovolně. To je nesmírně důležitý aspekt. Potřebu socializovat se snadným způsobem

kompenzují sociální sítě. Výsledkem je, že obava z dohledu byla nahrazena, přesněji řečeno doplněna touhou být viděn.

V rámci *tekutého dohledu* se dobrovolně vystavujeme dohledu druhých – i pomocí sdílení, tlačítka LIKE atd.

Cílem práce bylo mj. také rozšířit Dietmara Kammerera, který se soustředil výhradně na technologický dohled. Jeho rozšíření je relevantní, jelikož za dohledem vždy stojí lidé, ať už k tomu použijí cokoli. Tyto filmy mohou umožnit, jak se s dohledem lépe seznámit a pochopit jeho detaily.

.

Použitá literatura

BAUMAN, Zygmunt, LYON, David. *Tekutý dohled*. Olomouc: Broken Books, 2013, s. 142.

BAUMAN, Zygmunt, *Úvahy o postmoderní době*. Praha: Sociologické nakladatelství, 1995, s. 8.

BOŽOVIČ, Miran. *An utterly dark spot: gaze and body in early modern philosophy*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2000, p. 101.

BURAJ, Ivan. *Foucault a moc*, Bratislava: Univerzita Komenského, 2000, str.126.

DEVITO, Joseph A. *Základy mezilidské komunikace: 6. vydání*. 1. vyd. Praha: Grada, 2008, s. 40-41.

DREYFUS, Hubert L., RABINOW, Paul. *Michel Foucault: Za hranicemi strukturalismu a hermeneutiky*. Vyd. 1. Praha: Herrmann & synové, 2010, s. 40-47.

FIŠEROVÁ, Michaela. *Obraz a moc: rozhovory s francouzskými mysliteli*. Praha: Karolinum, 2015, s. 141.

FOUCAULT, Michel. *Dohlížet a trestat*. Praha: Dauphin, 2000, s. 62.

FOUCAULT, Michel. *Myšlení vnějšku*. Praha: Herrmann & synové, 2003, s. 199-202.

KAMMERER, Dietmar. In: *Routledge Handbook of Surveillance Studies*. Taylor & Francis, 2012, s. 99.

LYON, David: *The Electronic Eye, the Rise of Surveillance Society*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1994, s. 9.

LYON, David: *Surveillance Society, Monitoring Everyday Life*, Open Uni. Press, Buckingham, 2001, s. 2.

LYON, David: *Surveillance Studies, an Overview*, Polity Press, Cambridge, 2007, s. 14.

NAUMANN, Friedrich. *Dějiny informatiky: Od abaku k internetu*. Praha: Academie, 2009, s. 345-346.

THOMPSONOVÁ, Kristin. Neoformalistická filmová analýza: jeden přístup, mnoho metod. *Iluminace*. Praha: Národní filmový archív, 1998, č. 1, s. 5-6.

TURKLE, Sherry. *Alone Together: Why We Expect More of Technology and Less of Each Other*. New York: Basic Books, 2011.

Velký sociologický slovník: II. svazek P-Ž. Vyd. 1. Praha: Karolinum, 1996, s.986.

ZUCKERBERG, Randi. *Dot Complicated*. 1. vyd. Greta Britain: Bantam Press, 2013, s. 73.

On-line zdroje:

BOYD, Danah, ELLISON, Nicole B.. Social Network Sites: Definition, History, and Scholarship. *Journal of Computer-Mediated Communication*. 2007, vol. 13, issue 1, s. 211. Dostupné z: http://doi.wiley.com/10.1111/j.1083-6101.2007.00393.x.

Facebook Company Info. *Facebook Newsroom* [online]. 2014 [cit. 2015-04-24]. Dostupné z: https://newsroom.fb.com/company-info/.

Facebook tajně vyjednával s médii o poskytování obsahu. *Technet.idnes.cz* [online]. 2015 [cit. 2015-04-24]. Dostupné z: http://technet.idnes.cz/noviny-na-facebooku-04a-/sw_internet.aspx?c=A150324_163418_sw_internet_vse.

Fikce. KUČERA, Jakub. *Cinepur* [online]. [cit. 2015-06-26]. Dostupné z: http://cinepur.cz/article.php?article=938.

Historie Facebooku. *Facebook-com.cz* [online]. 2009 [cit. 2015-04-24]. Dostupné z: http://www.facebook-com.cz/historie-facebooku.php.

Historie sociálních sítí. *Sociální sítě* [online]. 2011 [cit. 2015-04-24]. Dostupné z: http://www.socialnisite.estranky.cz/clanky/historie-socialnich-siti.html.

MATONOHA, Jan. *Literárněvědný text jako diskurz, velké vyprávění a výkon moci?* [online]. 2012 [cit. 2015-04-23]. Dostupné z: ttp://www.ucl.cas.cz/edicee/data/antologie/kolokvia/1/4.pdf.

NYT: Facebook chystá aplikaci, ve které budou všichni anonymní. SLÍŽEK, David. *Lupa.cz* [online]. 2014 [cit. 2015-04-24]. Dostupné z: http://www.lupa.cz/clanky/nyt-facebook-chysta-aplikaci-ve-ktere-budou-vsichni-anonymni/.

Pradědečkem internetu je arpanet. HADRAVA, Lukáš. *Česká televize* [online]. 2009 [cit. 2015-04-24]. Dostupné z: http://m.ceskatelevize.cz/ct24/svet/veda-a-technika/65701-pradedeckem-internetu-je-arpanet/.

Surveillance Feature Films. KAMMERER, Dietmar. *Surveillance Studies Network* [online]. [cit. 2015-06-26]. Dostupné z: http://www.surveillance-studies.net/SSN/wp-content/uploads/2010/07/List_surveillance_feature_films.pdf.

Analyzované filmy:

23 [23 - Nichts ist so wie es scheint] [film]. Režie Hans-Christian SCHMID. Německo, 1998.
23. In: *Česko-Slovenská filmová databáze* [online]. © 2001-2015 [cit. 2015-06-26]. Dostupné z: http://www.csfd.cz/film/91785-23/.

Disconnect [film]. Režie Henry Alex RUBIN. USA, 2012.

Disturbia [film]. Režie D.J. CARUSO. USA, 2007.
Disturbia. In: *Česko-Slovenská filmová databáze* [online]. © 2001-2015 [cit. 2015-06-26]. Dostupné z: http://www.csfd.cz/film/222339-disturbia/.

Dobří holubi se vracejí [film]. Režie Dušan KLEIN. 1988.
Dobří holubi se vracejí. In: *Česko-Slovenská filmová databáze* [online]. © 2001-2015 [cit. 2015-06-26]. Dostupné z: http://www.csfd.cz/film/5244-dobri-holubi-se-vraceji/.

Experiment [Das Experiment] [film]. Režie Oliver HIRSCHBIEGEL. Německo, 2001.
Experiment. In: *Česko-Slovenská filmová databáze* [online]. © 2001-2015 [cit. 2015-06-26]. Dostupné z: http://www.csfd.cz/film/39655-experiment/.

Minority Report [film]. Režie Steven SPIELBERG. USA, 2002.
Minority Report. In: *Česko-Slovenská filmová databáze* [online]. © 2001-2015 [cit. 2015-06-26]. Dostupné z: http://www.csfd.cz/film/8647-minority-report/.

Modré světlo [Code Blue] [film]. Režie Urszula ANTONIAK. Nizozemsko, 2011.
Modré světlo. In: *Česko-Slovenská filmová databáze* [online]. © 2001-2015 [cit. 2015-06-26]. Dostupné z: http://www.csfd.cz/film/298501-modre-svetlo/.

Nebezpečné myšlenky [Dangerous Minds] [film]. Režie John N. SMITH. USA, 1995.
Nebezpečné myšlenky. In: *Česko-Slovenská filmová databáze* [online]. © 2001-2015 [cit. 2015-06-26]. Dostupné z: http://www.csfd.cz/film/19424-nebezpecne-myslenky/.

Nepřítel státu [Enemy of the State] [film]. Režie Tony SCOTT. USA, 1998.
Nepřítel státu. In: *Česko-Slovenská filmová databáze* [online]. © 2001-2015 [cit. 2015-06-26]. Dostupné z: http://www.csfd.cz/film/8280-nepritel-statu/.

Pevnost [Fortress] [film]. Režie Stuart GORDON. Austrálie / USA, 1992.
Pevnost. In: *Česko-Slovenská filmová databáze* [online]. © 2001-2015 [cit. 2015-06-26]. Dostupné z: http://www.csfd.cz/film/3346-pevnost/.

Plán útěku [Escape Plan] [film]. Režie Mikael HÅFSTRÖM. USA, 2013.
Plán útěku. In: *Česko-Slovenská filmová databáze* [online]. © 2001-2015 [cit. 2015-06-26]. Dostupné z: http://www.csfd.cz/film/305690-plan-uteku/.

Polibek pavoučí ženy [Kiss of the Spider Woman] [film]. Režie Hector BABENCO. USA / Argentina / Brazílie, 1985.
Polibek pavoučí ženy. In: *Česko-Slovenská filmová databáze* [online]. © 2001-2015 [cit. 2015-06-26]. Dostupné z: http://www.csfd.cz/film/20057-polibek-pavouci-zeny/.

Requiem pro panenku [film]. Režie Filip RENČ. 1991.
Requiem pro panenku. In: *Česko-Slovenská filmová databáze* [online]. © 2001-2015 [cit. 2015-06-26]. Dostupné z: http://www.csfd.cz/film/7633-requiem-pro-panenku/.

Snídaňový klub [The Breakfast Club] [film]. Režie John HUGHES. USA, 1985.
Snídaňový klub. In: *Česko-Slovenská filmová databáze* [online]. © 2001-2015 [cit. 2015-06-26]. Dostupné z: http://www.csfd.cz/film/4573-snidanovy-klub/.

Společnost mrtvých básníků [The Breakfast Club] [film]. Režie John HUGHES. USA, 1989.
Společnost mrtvých básníků. In: *Česko-Slovenská filmová databáze* [online]. © 2001-2015 [cit. 2015-06-26]. Dostupné z: http://www.csfd.cz/film/9558-spolecnost-mrtvych-basniku/.

Svěrací kazajka [The Jacket] [film]. Režie John MAYBURY. USA / Německo, 2005.
Svěrací kazajka. In: *Česko-Slovenská filmová databáze* [online]. © 2001-2015 [cit. 2015-06-26]. Dostupné z: http://www.csfd.cz/film/135406-sveraci-kazajka/.

Terminál [The Terminal] [film]. Režie Steven SPIELBERG. USA, 2004.
Terminál. In: *Česko-Slovenská filmová databáze* [online]. © 2001-2015 [cit. 2015-06-26]. Dostupné z: http://www.csfd.cz/film/117043-terminal/.

Úkryt [Panic Room] [film]. Režie David FINCHER. USA, 2002.
Úkryt. In: *Česko-Slovenská filmová databáze* [online]. © 2001-2015 [cit. 2015-06-26]. Dostupné z: http://www.csfd.cz/film/2670-ukryt/.

Utajený [Le Caché] [film]. Režie Michael HANEKE. Francie / Rakousko / Německo / Itálie, 2005.

Utajený. In: *Česko-Slovenská filmová databáze* [online]. © 2001-2015 [cit. 2015-06-26]. Dostupné z: http://www.csfd.cz/film/159899-utajeny/.

Whiplash [film]. Režie Damien CHAZELLE. USA, 2014.
Whiplash. In: *Česko-Slovenská filmová databáze* [online]. © 2001-2015 [cit. 2015-06-26]. Dostupné z: http://www.csfd.cz/film/358992-whiplash/.