

**Západočeská univerzita v Plzni**

**Fakulta filozofická**

Diplomová práce

**Projevy ekofeministických idejí ve filmu Mad Max:  
Fury Road**

Bc. Vivienne Valentinová

**Plzeň 2020**

**Západočeská univerzita v Plzni**

**Fakulta filozofická**

Katedra politologie a mezinárodních vztahů

**Studijní program Politologie**

**Studijní obor Politologie**

**Diplomová práce**

**PROJEVY EKO-FEMINISTICKÝCH IDEJÍ VE  
FILMU MAD MAX: FURY ROAD**

**Bc. Vivienne Valentinová**

*Vedoucí práce:*

PhDr. Ondřej Stulík, Ph.D.

Katedra politologie a mezinárodních vztahů

Fakulta filozofická Západočeské univerzity v Plzni

Plzeň 2020

### **Čestné prohlášení**

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracovala samostatně a všechny použité prameny a literatura byly řádně citovány. Práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Plzni dne 22. 5. 2020

.....

Vivienne Valentinová

## **Poděkování**

Ráda bych poděkovala svému vedoucímu práce PhDr. Ondřeji Stulíkovi, Ph.D., za obětavou pomoc při psaní práce, velkou péči o téma a velkou trpělivost při zodpovídání mých dotazů. Děkuji rodině Novotných za inspiraci. V neposlední řadě děkuji své mamince za obětavou podporu při studiu.

## OBSAH

1	ÚVOD.....	6
2	LÁSKA V KONTEXTU TEORIE ESENCIÁLNÍHO EKOFEMINISMU .....	11
2.1	Feminismus jako ideový základ ekofeminismu.....	12
2.2	Ekofeminismus a láska .....	14
2.2.1	Esenciální ekofeminismus.....	15
2.2.2	Aspekty ekofeminismu dle autorek esenciálního proudu.....	16
2.3	Láska a témata s ní spojená optikou esenciálního ekofeminismu.....	18
2.3.1	Náboženská vize spirituálního, esenciálně-kulturního ekofeminismu .....	19
2.3.2	Láska, péče, mateřství a altruismus dle kulturního ekofeminismu .....	22
2.3.3	Země, příroda a životní prostředí dle kulturního ekofeminismu .....	23
2.4	Ekofeminismus, dystopie a postapokalyptická společnost .....	25
3	MAD MAX: FURY ROAD A DEFINICE KÓDŮ .....	30
3.1	Proč právě Mad Max: Fury Road? .....	30
3.2	Metodologie a popis kódů .....	32
3.2.1	Operacionalizace: Láska k bohu/bohyni .....	33
3.2.2	Operacionalizace: Láska matky k dítěti; ženy k sestře ženě .....	33
3.2.3	Operacionalizace: Láska ženy k muži.....	34
3.2.4	Operacionalizace: Vzájemná láska ženy k přírodě.....	34
3.2.5	Operacionalizace: Altruistická láska a společnost .....	34
3.2.6	Operacionalizace: Láska k utopické budoucnosti, vizi .....	35
4	VYHLEDÁVÁNÍ EKOFEMINISTICKÝCH IDEJÍ VE FILMU A JEJICH KONTRAST SE SPOLEČNOSTÍ V CITADELE .....	36
4.1	Láska k bohu/bohyni .....	37
4.2	Láska matky k dítěti, ženy k sestře ženě .....	47
4.3	Láska ženy k muži.....	50
4.4	Vzájemná láska ženy k přírodě.....	56
4.5	Altruistická láska a společnost .....	59
4.6	Láska k utopické budoucnosti, vizi .....	61
5	REFLEXE VÝSLEDKŮ ANALÝZY A KRITICKÁ ÚVAHA .....	66
6	ZÁVĚR.....	73
7	ZDROJE .....	78
	RESMUÉ .....	81
	PŘÍLOHY .....	I

# 1 ÚVOD

Jak se lidstvo v 21. století stále rychleji vyvíjí a objevuje se postmateriální smýšlení, je současná společnost často kritizována a vznikají debaty o jejím novém uspořádání. Vystávají nové urgentní problémy jako globální oteplování, vyčerpávání zdrojů nebo genderová nerovnost a ve veřejném prostoru se středem pozornosti stává otázka, jaká je možnost řešit tyto situace v rámci politického systému.

V posledních letech popularizuje apokalyptickou a dystopickou tematiku filmová scéna, která je užívána jako prostředek kritiky současné společnosti a analogicky upozorňuje na její politické, sociální, ekonomické, environmentální, ekologické a další problémy. Zřetelným fenoménem snímků z této oblasti kinematografie za poslední dekádu jsou dámské hrdinky, které ve filmu přebírají hlavní úlohu, jsou často nezávislé na mužských osobnostech a je jim věnována velká část narativu. Ukázkovým příkladem tohoto trendu je film *Mad Max: Fury Road* z roku 2015.<sup>1</sup> Jedná se o australský postapokalyptický film s dystopickými prvky (viz podkapitola 2.4), který zachycuje stav světa po rozpadu jeho současného uspořádání – což je hlavním prvkem postapokalyptické tematiky – a skrze znázornění dystopie kriticky řeší témata náboženství, společenské hierarchie, genderu, vzdělání, ekologie a společenské symboliky. Předcházející díly filmu *Mad Max* byly dle slov jejich tvůrců o pomstě, válce o ropu a válce o prasečí hnůj jako dalšího zdroje energie.<sup>2</sup> V tomto zatím posledním díle z roku 2015 se však rozhodli pro téma nejzákladnější komodity, a to pro téma lidské rasy a: „[...] *spermatu a děloh a žen a mužů*.“<sup>3</sup> Spojili tak téma nejen zdrojů, ale i přírody, genderu a dalších.

V politické filozofii se tematikou zdrojů a genderu zaobírá proud ekofeminismu. Ten tvrdí, že jak ženy, tak životní prostředí a jeho zdroje jsou

---

<sup>1</sup> Do českého jazyka překládáno také jako „*Šílený Max: Zběsilá Cesta*“.

<sup>2</sup> Bernstein 2015: 12.

<sup>3</sup> Bernstein 2015: 12. Pozn. volný překlad autora.

zneužívány a vykořisťovány mužem. Třebaže, nebo právě protože hierarchická společnost vyjímá značnou část svých složek (členů) z rozhodovacího procesu, jsou zde muži reprezentací určité hierarchie a náboženství, zatímco ženy ztělesňují altruistické společenství jako ochránitelky přírody a vědomostí. Popsáním výše uvedených principů ekofeminismu a stálým vývojem tohoto myšlenkového směru se dá ekofeminismus považovat za proud postmateriálního smýšlení.<sup>4</sup>

Film *Mad Max: Fury Road* je doposud posledním dílem z řady čtyř filmů, ve kterých hraje hlavní roli Max, avšak novinkou tohoto dílu je inovativně ztvárněná druhá hlavní role, a to ženskou postavou Furiosy. Ta dostává z hlediska prostředí i příběhové linie velký prostor a s Maxem úzce spolupracuje. Příběh tedy staví do hlavních rolí muže a ženu se zcela odlišnou minulostí, avšak oba pospolu utváří most, který (nejen z hlediska genderu) ovlivní jejich vzájemnou i samostatnou budoucnost. Film byl připravován několik desítek let s velkou péčí a s důrazem na vyjádření emocí, které jsou dle esenciálního ekofeminismu (viz kapitola 2. 2. 1) premisou žen. Právě projevy ekofeministických idejí ve filmu *Mad Max: Fury Road* jsou tématem této diplomové práce.

Celá řada těchto filmů je specifická mnoha aspekty, avšak nejvíce tvorbou a smýšlením režiséra George Millera. Ten všechny filmy okomentoval a přiblížil, že každý plní svou určitou funkci a nese hlavní myšlenku, která je v jednotlivých filmech následně propracována. V tomto případě se Miller o filmu z roku 2015 vyjadřuje jako o feministickém<sup>5</sup> a často ve svých rozhovorech opakuje myšlenku: „*What is broken can be healed by love only.*“<sup>6</sup>

Důvodem výběru filmu je jeho výrazná ojedinělost hned v několika ohledech. Snímek sklidil celosvětově kladný ohlas, a to i v rámci profesionální kritiky, má vysokou uměleckou hodnotu a technicky je velmi dobře zpracován. Od předchozích děl se liší inovativním přístupem k psaní scénáře,

---

<sup>4</sup> Strnadová 2007: 114.

<sup>5</sup> Dockterman 2015.

<sup>6</sup> Bernstein 2015: 100. Volný překlad: „*Co je zlomené, může být vyléčeno pouze láskou.*“

který je kompletně kreslený v komiksovém vizuálním stylu. Signifikantní je především vizuální stránka technické propracovanosti, inovativnost snímání kamer a hereckých výkonů. Ty se odehrávají ve velkém množství opravdu „na cestě“, tedy v úzkém prostoru vozů, což pro herce skýtá výzvu právě v emocionálním projevu. Dějová linka je také velice neobvyklá.

V první části práce je nejprve představen ekofeminismus v kontextu feministických myšlenek a je rozdělen do dvou hlavních definovaných proudů tohoto směru. V druhé části je poté popsán a rozebrán samotný film Mad Max: Fury Road. V další části jsou vyhledávány ekofeministické ideje ve filmovém narativu a jsou dány do kontrastu s patriarchální společností filmu v Citadele. Poslední část je věnována ekofeministickému náhledu na současné problémy v kontrastu ekofeministických idejí, které byly ve filmovém narativu nalezeny a jež jsou následně kriticky reflektovány.

Předpokladem této práce je, že lze ve filmu Mad Max: Fury Road nalézt podobné či analogické prvky, které byly zmíněny v předchozím odstavci. Za předpoklad se tak může považovat, že ve filmu se objevují ekofeministické ideje. Dalším předpokladem také je, že má vzhledem ke své unikátnosti a apokalyptickému charakteru sloužit do jisté míry jako kritika současné společnosti. Proto byla zvolena metodou zkoumání obsahová analýza filmu a přidružené filmové literatury, ve kterých jde o nalezení těchto projevů, jejich popis a rozřídění. Následná interpretace je provedena nejprve v kontextu samotného filmového narativu a její patriarchální společnosti, která vznikla v Citadele, a poté i v kontextu kritiky současné společnosti. Posledním předpokladem této práce je, že láska je ženským atributem a esenciální ekofeminismus ji konkrétně definuje.

Na základě těchto předpokladů si práce klade za cíl odpovědět na následující otázky. Je láska dle ekofeministické definice součástí kritiky patriarchální společnosti Citadely? A pokud ano, jakým způsobem je k ní kontrastní? Objevuje se láska v Citadele? Odpovědi na tyto otázky by mohly na základě analýzy a zpětné teoretické reflexe pomoci podat



doporučení k úpravě současného politického diskurzu, stejně jako revidovat obsah ekofeministického proudu, především toho esenciálního.

Zároveň by mohla přispět k výzkumu uspořádání společnosti tak, aby byly základní ideje současné společnosti opravdu dodržovány de facto, nikoli pouze de iure (a to stále jen v některých společnostech).<sup>7</sup> Feminismus i ekofeminismus podává evidenci o rozdílných podmínkách pro lidi, které jsou způsobené právě genderovou příslušností, nadřazeností části společnosti a dalšími jevy. Tato nadřazenost není míněna pouze nad ženami, ale i nad přírodou v rámci jejího využívání či spíše zneužívání. Feministický a ekofeministický myšlenkový proud tak obecně zahrnuje postmateriální smýšlení a normativní debatu.

Smyslem této práce je tedy skrze obsahovou analýzu formou otevřeného kódování určit, kde se ve filmu nachází láska dle ekofeministické definice, v jaké formě se objevuje a jak je kontrastní k filmové patriarchální společnosti. Práce se snaží také určit, jak postapokalyptické prostředí a vyobrazené společnosti filmu skrze dystopický narativ kritizují současnou společnost a zdali film dává nějaké doporučení řešení. Na základě toho je zpracována vlastní odůvodněná kritická úvaha, která na výše zmíněné po analyzování výsledků této práce reaguje a vyvozuje další myšlenky.

V rámci literatury jsou užity základní knihy zabývající se feminismem a ekofeminismem autorek, jako je např. Mia Mies a Vandana Shiva<sup>8</sup> nebo Susan Griffin,<sup>9</sup> ale také další práce zabývající se z podobného úhlu filmovou tvorbou, do které spadá i *Mad Max: Fury Road*. Tento filmový narativ je často analyzován, ale většina analýz na něj nazírá pouze feministickým úhlem pohledu a vynechává ekologické a další aspekty, případně zkoumá film spíše z uměleckého či literárního hlediska. Z pohledu politické filozofie a ekofeminismu se nepodařilo nalézt komplexní ekofeministickou analýzu tohoto filmu, a proto je tato práce pro politickou filozofii možným přínosem. Může být též přínosná proto, že představuje současné praktické způsoby kritiky,

---

<sup>7</sup> Vycházím z tradice kritické politologie, která má být i angažovaná.

<sup>8</sup> Mies M. – Shiva V. (2014). *Ecofeminism* (Zed Books: London & New York).

<sup>9</sup> Griffin S. (1978). *Woman and nature: The roaring inside her* (New York: Harper Colophon).

keré film ve svém příběhu zaznamenává, a naznačuje možnosti řešení kritizovaných problémů. Ekofeminismus jako směr je obecně velmi bohatý na různorodost názorů, stejně jako není vždy jasné, co do tohoto proudu patří. Proto je vybraná literatura relativně široká vzhledem k obsáhnutí všech jeho důležitých myšlenek, avšak soustředí se na literaturu ekofeministických autorek, které se vyjádřily k esenciálnímu ekofeministickému myšlenkovému diskurzu.

Další literatura doplňuje filmový narativ a ukotvuje či více ujasňuje významy děje filmu. Mezi tuto literaturu patří např. Bernsteinova kniha *The Art of Mad Max: Fury Road*<sup>10</sup> nebo prequelová kniha od George Millera a jeho spolupracovníků.<sup>11</sup> Také se jedná o knihy, které se zabývají dystopií, apokalypsou nebo australským postapokalyptickým filmem a způsobem jeho zpracování, jako je např. kniha od autorky Roselyn Weaver<sup>12</sup> či průvodce postapokalyptickým filmem Charlese Mitchella.<sup>13</sup>

---

<sup>10</sup> Bernstein. (2015). *The Art of Mad Max: Fury Road* (London: Titan Books).

<sup>11</sup> Miller G. – Lathouris N. eds. (2015). *Mad Max Fury Road* (USA: DC Comics).

<sup>12</sup> Weaver R. (2014). *Apocalypse in Australian Fiction and Film: A Critical Study* (Jefferson: McFarland).

<sup>13</sup> Mitchell Ch. (2001). *A guide to apocalyptic cinema* (London, Westpoint: Greenwood Press).

## 2 LÁSKA V KONTEXTU TEORIE ESENCIÁLNÍHO EKO-FEMINISMU

Tato kapitola vymezuje ideové základy ekofeminismu a spojuje je s tématem lásky, ale také dystopie a postapokalypsy. Nejprve je popsán feminismus jako ideový základ, následně je jednoduše popsán ekofeminismus a jeho definice. Na základě těchto dvou podkapitol je nastíněno téma esenciálního ekofeminismu a jeho aspektů. Toto téma je důležité zejména proto, že prostřednictvím názorů autorek vyjadřujících se k problematice tohoto myšlenkového směru jsou zde určeny, rozděleny a definovány tematické celky neboli analytické body (viz kapitola 3. 2), kterých se téma lásky dotýká, a jsou úzce spjaty s její definicí. Skrze tyto analytické body bude následně nahlíženo na film, aby bylo možné určit, zda jsou ve filmovém narativu body obsaženy, či nikoliv a zdali některé z nich dominují. Poté může být zkoumán kontrast, korelace či podobnost analytických bodů s filmovým narativem a s filmovou patriarchální společností Citadely.

Ekofeminismus lze rozdělit do dvou myšlenkových proudů, které ale nejsou rivalitní. Jeden proud vidí ženy esenciální optikou<sup>14</sup> (myšlenková větev Severní Ameriky) a druhý na ně pohlíží skrze konstruktivistické či sociální ideje (evropská myšlenková větev).<sup>15</sup> Tato kapitola se věnuje obsahu především esenciálního ekofeministického myšlenkového proudu, který definuje lásku a spojuje jí s několika základními tématy, kterými se ekofeminismus zabývá.

Esenciální ekofeminismus říká, že subjekt (jako příklad bude v tomto případě sloužit především žena a příroda) oplývá vrozenými atributy, které jsou neměnné a nejsou vymyšleny či definovány společností.<sup>16</sup> Argumentem pro výběr této teoretické základny je fakt, že podle esenciálního

---

<sup>14</sup> V tomto případě doplněnou o prvky přístupu kulturního ekofeminismu, ale spíše doplňkově pouze kvůli pojímání esenciální spirituality v rámci kulturních projevů.

<sup>15</sup> Buckingham-Hatfield 2000: 35.

<sup>16</sup> Carlassare 1994: 221.

předpokladu je přirozenou a nedílnou součástí ženy láska. Z toho plynou cíle této práce odpovědět na otázky, které se lásky týkají.

## **2.1 Feminismus jako ideový základ ekofeminismu**

Feminismus je velice složitý myšlenkový proud vzhledem ke svému dlouhému historickému vývoji a s ním souvisejícímu množství rozdílných myšlenek a témat, která se snaží řešit. Většina feministických teoretiček staví svá tvrzení na různých argumentech, a proto mají nejen ony, ale i směr samotný problém prezentovat se jednoznačně navenek. Stejně tak mají tyto teoretičky, feministky, problém sjednotit se empiricky, a je tak velice obtížné určit jednotný cíl, ke kterému v tomto myšlenkovém proudu společně směřují. O tom, jak se uvedený názorový pluralismus a nejednota promítá do ekofeminismu, je pojednáno na začátku 2. kapitoly.

V rámci politické teorie se feminismus věnuje především genderovým rozdílům a vlivu jejich vztahu na uspořádání společnosti. Zajímá se o to, jak tyto rozdíly ovlivňují v dané společnosti rovnost či nerovnost postavení jejích členů, a dále zkoumá dopad těchto faktorů na ekonomickou situaci dané společnosti. Utváří kritiku mainstreamového myšlení, jejíž velká část je zaměřena na kritickou reflexi marxistů i liberálních autorů. Snaží se upozornit na to, jak se v tradičním politickém myšlení současnosti promítají rozdíly nerovností a jak se dále reprodukují. Jedná se o relativně kontroverzní proud myšlení, jelikož dlouhodobě bojuje svými myšlenkami proti stávajícímu společenskému řádu.<sup>17</sup> Kritika feminismu je často prováděna samotnými ženami. Tato kritika může být způsobena tím, že se feminismus řadí právě mezi kritické teorie, které ve svých textech často zahrnují jak vlastní sebereflexi, tak obecnou kritikou např. právě esenciálního proudu.

V rámci historie se utvořilo několik vln feministického myšlení, které na sebe buď do jisté míry navazují tak, že jedna rozvíjí druhou, nebo se naopak vzájemně kritizují za povahu své ontologické základny. Tento historický vývoj a jeho části se dají rozdělit do tří základních kategorií

---

<sup>17</sup> Stanley-Wise 1993: 1–2.

feminismu podle jeho ideové základny na 1) feminismus esence, 2) feminismus difference a 3) poststrukturalistický feminismus.

Feminismus esence staví svou ideu na tom, že ženy a muži jsou biologicky odlišní a mají rozdílnou esenciální definici. Muži s odkazem na biologickou podstatu využívají této esenciální odlišnosti a obrací ji proti ženám. Ženy jsou však ve výsledku schopné, což vychází z jejich duševní podstaty či sdílených naučených schopností. Proti tomuto mužskému vymezení feminismus esence namítá, že obě pohlaví nejsou odlišná takovým způsobem, jak muži ukazují. Tato ženská esence je jev nejlépe viditelný mimo hranice společnosti, a není tudíž pro patriarchální režim tolik patrný, je potlačený.<sup>18</sup> Skrze kritický kontrast k utlačování by tak mělo dojít k ženské autonomii.

Feminismus difference naopak čistě odmítá stejnost obou pohlaví a své ideje zakládá na naprosté odlišnosti esence s tím, že je tato odlišnost v pořádku, a proto by se mělo dát více prostoru ženám a kladnému chápání jejich esenciálních odlišností.<sup>19</sup>

Poststrukturalistický feminismus zase udává myšlenku, že vše je vymyšleným mužským konstruktem a že muž vlastní ženu skrze její dosazené atributy, které jsou dále replikovány ve společnosti pomocí vzdělání a sociálního chování nejen mužů, ale ve výsledku i samotných žen.<sup>20</sup>

Feminismus je hlavním ze základních kamenů ekofeministické teorie. Užití ontologických narativů feminismu je tak kompatibilní s ontologickými postuláty ekofeministické teorie. Ty jsou zde shrnuty z důvodu, aby byl v rámci výkladu i přes počáteční různorodost jednoduše rozpoznatelný výchozí ideový směr, ze kterého perspektiva ekofeminismu vychází. V případě této práce se jedná o ekofeminismus esenciální.

---

<sup>18</sup> Fuss 1989: 2.

<sup>19</sup> Meese-Parker 1989: 3.

<sup>20</sup> Meese-Parker 1989: 2–3, 23–24.

## 2.2 Ekofeminismus a láska

Jak již bylo zmíněno v úvodu, ekofeminismus je směr politické filozofie, který se zabývá především tematikou dualismu ženy a muže, hierarchie patriarchální společnosti, altruismu, ženské esence a biologie a také přístupu mužů k přírodě a zvířatům. Tato témata jsou z ekofeministické definice sama o sobě velice obsáhlá a vzhledem k jejich komplexnosti a nesourodosti názorového základu, jsou tak součástí velkého nepochopení ekofeministického směru. Směr je složitý proto, že se zabývá všemi těmito otázkami společně, a je tak velice obtížné určit, kdo je za jakých podmínek jeho součástí a může se tak označit za ekofeministu či ekofeministku.<sup>21</sup> Problémem jsou také četné proudy, které v určitých případech jednu z tematik vynechávají, nebo přidávají novou, a tím neumožňují vznik jednoduché všeobsahující definice.<sup>22</sup>

Encyklopedie Britannica nazývá ekofeminismus alternativně ekologickým feminismem a popisuje jej jako směr, který čerpá z feministických principů rovnosti mezi pohlavími, uznává závislost lidstva na zemi a přírodě a zároveň vnímá veškerý život jako hodnotný. Stojí na ženách a jejich vztahu s přírodou. Ekofeminismus pomáhá díky kritice přehodnocovat patriarchální systémové struktury a dopady společnosti na životní prostředí. Zdůrazňuje výhody spolupráce a intuice. Jedná se o filozofický směr, který se snaží o holistický pohled na svět a kritizuje společenské sociální normy, které v současnosti dovolují a podporují nespravedlivou dominanci mužského pohlaví právě nad ženami a přírodou.<sup>23</sup>

V další části bude zkoumáno, jak autorky tohoto směru esenciální ekofeminismus popisují, definují a komentují, případně jej dávají do kontrastu s dalšími ekofeministickými idejemi. Kritéria výběru autorek jsou jejich příslušnost k esenciálnímu proudu ekofeminismu, jejich historický a kulturní přínos autorek pro tento směr a významnost přispívání myšlenkám ekofeminismu obecně. Tento výběr je určen s ohledem na to, že autorky v průběhu

---

<sup>21</sup> Cuomo 2001: 8.

<sup>22</sup> Gaard 1993: vii.

<sup>23</sup> Miles 2020.

svého náhledu na problematiku často mění úhel pohledu, avšak některé se po určitém období vrací k původním myšlenkám.

Ekofeministický směr je velmi těžké uchopit z hlediska jasného ideového základu, proto jsou v rámci obsahové analýzy filmu zvoleny takové tematické okruhy, definované v kapitole 3.2, které jsou do jisté míry v ekofeministických teoriích spojené s tématem lásky a péče. Přesto je mohou autorky z hlediska ontologického přístupu pojímat odlišně, případně mohou přístupy různě kombinovat nebo je v průběhu své kariéry měnit. Určením analytických bodů v esenciálním ekofeminismu lze dosáhnout komplexního výkladu tohoto směru. Užitá metoda dotváří jasnost kvalitativní analýzy, protože se konkrétně určují vymezené analytické body spjaté se základní výzkumnou otázkou týkající se lásky.

Ekofeministický přístup je v rámci analýzy také důležitý kvůli přírodnímu rozměru. Proto je potřeba při kritice a návrhu řešení poukazovat na spojení ženy a přírody. Feministický a environmentální přístup nelze užit odděleně, protože bez jejich kombinace nelze komplexně problém určit a vyvozovat z něj důsledky a závěry. Feministický argument v některých případech nebere ohledy na přírodu, argument užití environmentalistického přístupu pak také není na místě, jelikož může přerůst až v eko-fašismus a chybí mu do jisté míry sociální rozměr feminismu.<sup>24</sup>

### **2.2.1 Esenciální ekofeminismus**

Jedná se o myšlenkový proud ekofeminismu, který staví na esenciálnosti pohlaví. Žena má tedy jisté vrozené atributy, které jsou neměnné. Často pramení z biologie a z ní rozdělených společenských úkolů, které jsou pro ženu určeny. Je to také proud, který říká, že žena je uzpůsobena k tomu lépe komunikovat s přírodou, rozumět jí a hájit ji díky ženině esenci, která zahrnuje lásku, péči a přirozenou otevřenost ženy.<sup>25</sup> Tento myšlenkový proud je relativně úzký,

---

<sup>24</sup> Buckingham-Hatfield 2000: 34.

<sup>25</sup> Smelser-Baltes 2001: 5495.

a to především protože je snadno napadnutelný kvůli určitému stupni dogmatickosti a možné subjektivitě tvrzení.

Otevřenější, přístupnější k pochopení, a tím lépe obhajitelný je právě druhý zmíněný proud konstruktivistického ekofeminismu, který se historicky objevil později a k němuž nakonec přešlo velké množství esenciálních autorek. Esenciální pohled doplňuje kulturní ekofeminismus, jehož častým tématem je ekofeministická spiritualita, která je charakteristická vírou v imanentní bohyni oproti transcendentálnímu patriarchálnímu bohu.<sup>26</sup>

### **2.2.2 Aspekty ekofeminismu dle autorek esenciálního proudu**

Esenciální proud je problematický především z toho důvodu, že se v historickém vývoji feminismu objevily myšlenky biologie a esence ženy dříve, než se začal rozebírat konstruktivistický přístup. Proto je v současnosti tento směr relativně úzký, jelikož některé autorky přešly z jednoho směru do druhého, případně převzaly ideje od obou. Přesto existují autorky, které se myšlenek esenciálního ekofeminismu drží dodnes, a to např. Mia Mies, Catriona Sandiland nebo Vandana Shiva. Jsou zde ale i autorky, které se ve své dřívější práci k tomuto angažovaly. Příkladem může být Mary Daly, Carolyn Merchant nebo Susan Griffin.<sup>27</sup>

Esenciální ekofeministická autorka Maria Mies se v jedné ze svých re-editovaných knih o ekofeminismu vyjadřuje takto: „*All our concerns about the oppression of women and the exploitation of nature, all our anger and critique of the ruthless killing of our common Mother Earth are still the same.*“<sup>28</sup> Naše znepokojení z útlaku žen a vykořisťování přírody je stejné jako kritika a zloba za zabíjení naší společné Matky Přírody.<sup>29</sup> Mies v základu shrnuje podstatu ekofeminismu, která spočívá v útlaku žen a v nerovnováze sil mezi nimi a muži a v zabíjení matky přírody, která je společná a patří všem. Také upozorňuje, že od prvního vydání této knihy v roce 1993 se do roku 2014

---

<sup>26</sup> Zapf 2016: 212.

<sup>27</sup> Gaard-Estok 2013: 57.

<sup>28</sup> Mies-Shiva 2014: xxii.

<sup>29</sup> Pozn. volný překlad autora.



nic nezměnilo i přes opětovnou kritiku ze strany ekofeminismu, a obavy tak zůstávají stále stejné.<sup>30</sup>

Catriona Sandilands na celou věc pohlíží více kriticky, neboť o ekofeminismu tvrdí, že žena není schopna pochopit degradaci a vykořisťování přírodního prostředí i přes svou usilovnou snahu o jeho zachování a rekonstrukci, která pramení z jejího „speciálního“ svědomí a vnímání přírody. Tato fakta ale nejsou k užítku, pokud ženy nezastávají tyto ideje v politické praxi a aktivně nemění danou situaci ku prospěchu země a vzájemné společenské vyrovnanosti a spolupráci.<sup>31</sup>

Vandana Shiva je ve svém náhledu na ekofeminismus více praktická a vydala nesčetně knih souvisejících s ekofeminismem, demokracií a dalšími důležitými tématy současnosti. Navzdory množství vyprodukované literatury se sama považuje spíše za aktivistku než za teoretičku. Jejím hlavním tématem se staly především indické skupiny žen, které žijí v souladu s přírodou. Tvrdí, že ženy mají díky interakcím s přírodou na denní bázi speciální vztah k zemi a životnímu prostředí, který dále upevňují. Podle Shivy je toto ženské spojení s přírodou podceňováno, protože mužem bylo označeno za neproduktivní vše, co není prospěšné trhu a vymyká se ekonomickým principům.

Dostává se k redukcionistickému paradigmatu patriarchátu, který nenalézá výhody pramenící ze spolupráce s přírodou skrze alternativní poznání. Dodává, že v současné patriarchální společnosti nejsou lidé často schopni uznat vzájemnou provázanost člověka s přírodou, stejně jako spojení přírody s životy žen skrze jejich znalosti a práci.<sup>32</sup> Vandana Shiva vnímá téma ekofeminismu a k němu přidružené problémy jako součást lidového narativu a zájmu, který se přelévá do lidových hnutí a zrcadlí se ve vědecké filozofii. Právě v textech Shivy se do velké míry projevuje aktivní zájem o řešení problémů týkajících se lidstva, přežití či přírody. Rozpor nastává ve chvíli,

---

<sup>30</sup> Mies-Shiva 2014: xxii.

<sup>31</sup> Sandilands 1999: 5.

<sup>32</sup> Shiva 1988a: 22.

kdy se tyto aspekty setkají s netělesnými strukturami moderní vědy a společnosti.<sup>33</sup>

### **2.3 Láska a témata s ní spojená optikou esenciálního ekofeminismu**

Láska, péče, altruismus, spiritualita, vize a vzájemnost. To vše ekofeminismus zahrnuje v níže uvedených tematických okruzích (vyjádřených v analytických bodech), které určitým způsobem propojuje a určuje u nich vzájemný vztah. Stejně tak spojuje často tyto koncepty s láskou a v rámci jejich definice připouští, že bez lásky by ani nemohly existovat v podobě, v jaké je ekofeminismus definuje. Jedná se o následující body:

- Láska k bohu/bohyni
- Láska matky k dítěti; ženy k sestře ženě
- Láska ženy k muži
- Vzájemná láska ženy k přírodě
- Altruistická láska a společnost
- Láska k utopické budoucnosti, vizi

Všechna tato témata jsou dále popsána a propojena s tématem lásky za účelem její bližší a co nejvíce konkrétní definice. Tyto tematické okruhy (analytické body) jsou pak v práci dále popisovány a propojovány s tématem lásky, aby bylo možné definovat lásku a zadat definici kódů, skrze které se potom otevřeným kódováním nahlíží na film *Mad Max: Fury Road*. V některých případech jsou okruhy vzájemně provázány, proto každý okruh nemá vlastní dedikovanou podkapitulu. Výsledná operacionalizace vychází jak z těchto popisů, tak i z definice esenciálního ekofeminismu obecně.

---

<sup>33</sup> Nandy 1988: 12.

### 2.3.1 Náboženská vize spirituálního, esenciálně-kulturního ekofeminismu

Aby v rámci dichotomie náboženství jednoho boha a přírody vyniknul patrný (genderový) rozdíl, nazývají některé ekofeministky matku přírodu bohyní, případně jí oslovují zemská bohyně. Tím mohou poukazovat na fakt, že pro muže je bohem pouze celospolečensky přijímaný bůh, zatímco ženy mohou vidět boha v matce přírodě, a mít tedy blíže k jinému druhu náboženství, které nemá ve společnosti takové zastání.<sup>34</sup>

Některé pohledy označují esenciálně-kulturní ekofeminismus za zastánce iracionálních myšlenek, mýtů, metafor či symboliky.<sup>35</sup> Některé zastávají sekularizované názory a tvrdí, že se jedná o čistě konstruktivistickou ideu matky jako bohyně, a oddělují tak matku přírodu od náboženské charakteristiky. Tyto kritické reakce mohou souviset se zrodem křesťanství a představovat jeho názorovou alternativu, avšak některé prameny datují podobné tendence ještě před jeho vznikem.<sup>36</sup> Ekofeministické teorie se vůči křesťanskému dogmatismu ale často vymezují a hodnotí jej negativně kvůli jeho rigiditě a myšlenkové zaujatosti, která je zřetelně mužská<sup>37</sup> a s definicí lásky k bohyni ekofeministického druhu nemá nic společného. Některé autorky (např. Warren) obecně spojují zrod bohyní se vzestupem patriarchátu, se vznikem „war culture“<sup>38</sup> a se znehodnocováním přírody.<sup>39</sup> Téma monoteistického – křesťanského náboženství hloubkově zpracovává Susan Griffin. V kontextu této podkapitoly je definice náboženství charakterizována do určité míry institucionalizovanou náboženskou vírou s propracovaným kodexem a ideovou strukturou.

Ekofeminismus a jeho autorky zaujímají ke klasickému monoteistickému náboženství konstruktivistický přístup. Vidí jako fakt to, že je náboženství

---

<sup>34</sup> Cuomo 2001: 85.

<sup>35</sup> Biehl 1991: 2.

<sup>36</sup> Biehl 1991: 24, 58, 94.

<sup>37</sup> Biehl 1991: 2–3.

<sup>38</sup> „War Culture“ je relativně složitý pojem pro překlad. Zjednodušeně se jedná o kulturu uctívající válku, nebo spíše vyžívající se v této tématice. Válka je normální součástí života a je často fetišizována. Dále v textu užívám tento termín v anglické podobě.

<sup>39</sup> Warren 1997: 66.

vystavěno člověkem, tedy mužem. Účel tohoto náboženství spočívá ve vysvětlení záhadných skutečností, aby se realita svět stala pro jedince jednodušeji uchopitelnou. V historických dobách společnost nedokázala vědecky vysvětlit různé přírodní a astronomické jevy, a tak se uchylovala k náboženství, které je vysvětlit dokázalo. Náboženství také dlouhou dobu v historii suplovalo právo, společenská pravidla a normy a udržovalo jistý hierarchický řád společnosti a často spolupracovalo s politickými elitami.

Ekofeminismus tato fakta nejčastěji vykládá tak, že náboženství bylo prostředkem k podmanění přírody a k ovládnutí společenského uspořádání proto, aby mohla jedna skupina – v tomto případě muži – řídit chod společnosti a mít nadvládu nad ženami skrze vlastní skupinu hodnot, která je upřednostňována a privilegována oproti hodnotám žen, jež jsou naopak popisovány jako slabé, špatné a celospolečensky nepřijatelné.<sup>40</sup>

Jedním z možných ekofeministických vysvětlení Boha v západním světě je, že si jej racionálně vymyslel člověk<sup>41</sup> k obrazu svému. Proto se neshoduje s ideou láskyplné ženské bohyně a stojí tak proti kulturnímu ekofeminismu, který tak do jisté míry pomáhá esenciálnímu přístupu především v kontextu kulturního hlediska.

Bůh je Otec, Syn a Duch svatý. Je oslovován jako on. Bůh na základě daného náboženského kodexu vysvětluje do detailu přírodní jevy, aby byly pro jednotlivce lépe pochopitelné. Aby se dala příroda popsat, uchopit a tím i částečně ovládnout. Bůh je stvořitel, stvořil přírodu a dal jí vlastní řád. Zde si lze všimnout racionálně umělé postavy otce Boha, který stojí se svými pravidly proti nespoutané, přirozené, chaotické matce Přírodě oslovované jako ona.<sup>42</sup> Ona stojí na jiných hodnotách než on, a proto může boha kritizovat.

---

<sup>40</sup> Griffin 1978: 11–18.

<sup>41</sup> V anglickém jazyce „*man*“ je možné překládat také jako „*muž*“.

<sup>42</sup> V anglickém jazyce „*she*“.

Podobný názor zastává Susan Griffin ve velmi specificky psané knize *Woman and Nature: The Roaring Inside Her*, ve které označuje boha za výmysl muže a skrze svůj analogický popis jej dává do protikladu s esenciální, imanentní bohyní. Poukazuje na vykonstruovanost mužského boha, který působí falešně oproti opravdové bohyni, jež je definovaná jako emocionální žena s vnitřní spirituální jiskrou přírody, nebo dokonce konkrétněji jako příroda sama.<sup>43</sup>

V textu Griffin se o bohu ve společnosti hovoří jako o racionálním a inteligentním matematikovi a o muži se hovoří jako o „viditelném bohu“.<sup>44</sup> Muž stojí nad hmotou, hmotou je příroda.<sup>45</sup> Příroda je hmotou a ta je inertní, nehybná. Bůh tedy stojí nad člověkem a člověk stojí na zemi a tam stojí muž nad ženou. Žena je v mnoha pověstích spojována jak s přírodou, tak s peklem. Žena je čarodějnice, která obcuje s ďáblem a smrtí.<sup>46</sup> Je ta, kterou perzekuuje náboženský řád. Hmotou je také nehybné (lidské) tělo<sup>47</sup> stojící proti duši, která může stát za ovládním veškerého pohybu a života na světě. Duši vdechnul tělu bůh jako prvotní světlo, a proto stojí svou živostí proti hmotné přírodě.<sup>48</sup> Příroda je božské umělecké dílo. Bůh je věčný.<sup>49</sup> Bůh se také nic neučí, protože je vševědoucí a stojí nad přírodními zákony. Stojí nad námi a poslouchá, ale nemluví s námi lidmi. A když žena promlouvá, její mluva je bezbožná.<sup>50</sup> Žena a její esenciální hodnoty jsou mužským bohem popisovány jako slabé, negativní a nepřístupné. Říká, že jediný, kdo může opravdu správným způsobem milovat, je stvořitel.

Výše je znázorněn velmi konkrétní popis mužského boha, který bez emocí ovládá celý svět a z hlediska ekofeminismu je nepřijatelný. Proto se proti němu jako styčný kontrastní bod udává právě bohyně v jakékoli podobě, má-li hlubší emocionální láskyplný charakter nebo jakýsi nevyprázdněný „vyšší smysl“.

---

<sup>43</sup> Griffin 1978: 47–55.

<sup>44</sup> Griffin 1978: 9, 14.

<sup>45</sup> Griffin 1978: xv.; Cuomo 2001: 13.

<sup>46</sup> Griffin 1978: 1, 5, 7, 9, 13, 16.

<sup>47</sup> Pozn. autora: překlad z anglického „flesh“.

<sup>48</sup> Griffin 1978: 5,7.

<sup>49</sup> Griffin 1978: 6, 22.; Cuomo 2001: 62.

<sup>50</sup> Pozn. překlad „unholy“.

Ten je charakterizovaný právě emocionálním a intuitivním spojením s jistou hloubkou této alternativní spirituální podoby, která by se dala charakterizovat jako víra.<sup>51</sup>

Tento argument může být podpořen myšlenkami Shivy, která se vrací k ekofeministickému pohledu na náboženství malých společností, kde převažuje kulturní narativ odmítající právě jednoho konkrétního boha a jeho konstruované hodnoty, které jsou nejen nedostačující z hlediska spirituality, ale chybí jim i hodnoty považované za důležité v běžném životě.<sup>52</sup> Náboženství je důležité také v rámci etiky nebo etického kodexu, jelikož tato etická pravidla určuje. Pokud však neexistují, nemají jedinci z morálního hlediska motivaci je dodržovat, a ona se tak stávají bezcenná. Bez boha tedy není hodnotného řádu, lásky a morálky.<sup>53</sup> Tuto problematiku lze brát ale i z dalšího ekofeministického úhlu pohledu, a to že západní společnosti chybí pravá spiritualita, láskyplné využití, a tedy i jistá morálka. Jediné, co nabízí hlavní mainstreamové křesťanství, je forma alibismu postrádající emocionální hloubku.

Dalším konceptem božství, na které se ekofeministické teorie v kontextu náboženství zaměřují, je koncept matka jako bohyně.<sup>54</sup> Matka totiž nosí a vychovává svého potomka, je s ním emocionálně spojena, a předává tak charakter další generaci. Spolu s tím, že má plodné lůno a předává informace o cyklech regenerace země, pečuje o zajištění dalších generací. Tyto atributy péče, obnovy a lásky k dítěti dělají z ženy bohyni.<sup>55</sup>

### **2.3.2 Láska, péče, mateřství a altruismus dle kulturního ekofeminismu**

Kulturní ekofeministická větev, která je často definovaná jako emocionální, láskyplná a propojená, uznává vzhledem k podpoře esence ženy, že život v přírodě<sup>56</sup> a na zemi je udržován prostřednictvím spolupráce a vzájemné péče a lásky. Respekt k rozmanitosti všech forem života a jejich

---

<sup>51</sup> Hay 2017: 385.

<sup>52</sup> Mies-Shiva 2014: xviii, 17.

<sup>53</sup> Cuomo 2001: 50.

<sup>54</sup> Biehl 1991: 14.

<sup>55</sup> Biehl 1991: 14–15.

<sup>56</sup> Do této kategorie se počítají i lidé.

zachování je považován za opravdový zdroj štěstí. Ekofeministické autorky často používají k vyjádření těchto cílů různé metafory, jako např.: „[...]’*reweaving the world*’, *‘healing the wounds*’, and *re-connecting a and interconnecting the ‘web*’“.<sup>57</sup> Toto úsilí o vytvoření holistického, kosmologického a antropologického hlediska dle ekofeministického proudu, vyznávajícího emoce, musí nutně znamenat odlišný koncept svobody od dob osvícenství.<sup>58</sup>

Jednou z dalších autorek, která se vyjadřuje k lásce a péči, je Susan Griffin. Poukazuje na dva druhy lásky – jeden přirozený, druhý podmaněný mužem. Přirozená láska je především ve vzájemném vztahu ženy s přírodou. Susan Griffin říká, že by ženy měly naslouchat své přirozenosti, svému vnitřnímu světlu, své vnitřní přírodě, která jim svou vzájemností poskytuje lásku, jako ony poskytují lásku jí. „*The earth is my sister; I love her daily grace, her silent daring, and how loved I am.*“<sup>59</sup> Griffin zde radí ženám, aby svou sestru zemi milovaly a naslouchaly jí, a nikoliv jiným ženám, jak radí Mary Daly.<sup>60</sup>

### 2.3.3 Země, příroda a životní prostředí dle kulturního ekofeminismu

Autorka Vandana Shiva je v rámci přístupu k zemi a přírodě zastánkyní redukcionistické teorie, a tedy i redukcionistické ekologie. Vzhledem k blízkému vztahu žen k přírodě by jí měla být projevována láska (ženami i muži) a měla by být chráněna od negativních jevů hromadění, jak ukazuje na příkladu Garreta Hardina „Tragedy of Commons“. Uvádí, že ve vyváženém světě je člověk, zvíře a příroda v jisté rovnováze. Čas od času člověk z přírody něco vezme, např. uloví a sní zvíře nebo sesbírá bobule či pokácí strom. Války a nemoci redukuje počet lidí i zvířat, a proto je příroda schopna tuto váhu unést, obzvlášť je-li milována, uctívána a pravidelně obdarována. Dosažení určitého stupně sociální stability ale předznamenává tragédii. Běžný racionální muž, pasáček, bude logicky chtít co nejvíce, tedy neohraničený

---

<sup>57</sup> Mies-Shiva 2014: 6. Pozn. překlad autora: [...], „*přepřecování světa*“, „*uzdravení ran*“ a *opětovné propojení se „sítí*“.

<sup>58</sup> Mies-Shiva 2014: tamtéž.

<sup>59</sup> Griffin 1979: 219. Pozn. překlad autora: „*Země je má sestra; miluji její každodenní milost, její tichou odvahu, a jak jsem jí milována.*“

<sup>60</sup> Sandilands 1999: 13.

počet ovcí. Tento racionální jev stojí proti lásce, protože běžných racionálních mužů je nespočet a místo na planetě zemi je ohraničené, limitované. Zde spočívá problém atomizované společnosti vůči planetě zemi.<sup>61</sup> Mužova racionalita, jinými slovy absence lásky, tak z tohoto pohledu přírodu ničí.

Maria Mies podotýká, že jako lidé máme na rozdíl od zvířat tendenci být produktivní a naše tělo je uzpůsobeno k produkci něčeho nového. Tím je definován i lidský vztah k přírodě. Tělo je totiž zprostředkovatelem síly, která umožňuje produkci a práci, a to indikuje různý přístup ženy a muže k ní. Žena může přírodě rozumět více, protože jí její biologická stavba a funkčnost dovoluje produkovat celým tělem, nejen hlavou či rukama jako muž. Žena plodí potomky, pro ně také produkuje mléko a její produkce poukazuje zároveň na péči, která je i tímto způsobem spojená s láskou.<sup>62</sup> Žena také za svůj život kromě početí sleduje své přirozené cykly, a tím se ve své podstatě učí principy přírody jako růst rostlin, funkce žvlů a reprodukční cykly zvířat. Klíčové slovo, které má příroda se ženou společné je „plodnost“.<sup>63</sup> Plodností se ale nemyslí pouze reprodukce ve smyslu „rozmnožování“ či „šlechtění“, jelikož se ženy naučily řídit si své cykly, včetně počtu dětí a jejich výchovy. Tím žena řídila v některých společnostech nejen velikost její populace a ji samotnou, ale právě i reciproční či láskyplný vztah s přírodou a její využívání touto společností.<sup>64</sup> Esence ženy, která není ze své definice jako ta mužská, rozumí přírodě, umí ji využít, nikoli zneužít, umí o ni pečovat a starat se o ni s láskou.

Dle Mies začíná vztah ženy a přírody nabývat na jisté péči, protože ve chvíli, kdy se společnost transformovala z pouhých lovců a sběračů na usedlou společnost, aby zde mohla obdělávat půdu a pěstovat si jídlo, byly to právě ženy, které začaly zastávat tuto roli pěstitelek a uměly

---

<sup>61</sup> Shiva 1988: 90–91.

<sup>62</sup> Mies-Bennholdt 1988 :73–76.

<sup>63</sup> Mies-Bennholdt 1988: 73–74.

<sup>64</sup> Mies-Bennholdt 1988: 75–76.



„nechat rostliny růst“. Stejně tak byly zvyklé na vztah matka-dítě, který znamenal, že se žena již od počátku dělila se svým potomkem o potravu i znalosti. Těmito vztahy se zaváděly sociální jednotky, které uměly plánovat do budoucnosti. Žena tak zprostředkovávala jakýsi kruh pečujících vztahů mezi přírodou, společností a jimi samými tak, aby byl udržitelný, vzájemný a rovnocenný.<sup>65</sup>

## 2.4 Ekofeminismus, dystopie a postapokalyptická společnost

Ekofeminismus má s postapokalyptickou tematikou, tématem apokalypsy a dystopickým narativem hodně společného. Dystopie je do jisté míry užívána v postapokalyptických narativech a téma apokalypsy a jejích následků má možnost různých kombinací, co se stylů žánrových variant týká.<sup>66</sup> Proto jsou tyto pojmy v následující části textu definovány, popsány a spojeny teoretickou linkou s ekofeminismem.

Základem definice je téma apokalypsy, které popisuje stav společenských věcí vůči specifické věrohodné hrozbě, která může ohrožovat celkovou existenci lidstva a země jako planety. K apokalypse se ještě přidává postapokalyptická tematika. Postapokalyptické filmy líčí události, jak přeživší apokalyptické katastrofy, která zasáhla planetu zemi, obnovují společnost vhodnou k žití a schopnou dobrého fungování do budoucna. Některé filmové narativy mohou dokonce obsahovat obojí.<sup>67</sup> O funkci apokalypsy se také mluví jako o způsobu odhalení možných varování týkajících se katastrofické budoucnosti.<sup>68</sup> Postapokalyptický svět a jeho dystopické prvky obsahují jistou formu kritiky jednání a nastolených hodnot společnosti, podobně jako kritický směr ekofeminismu. Svět *Fury Road* je zasazen již do dění po apokalypse a sleduje vzniklou přežívající společnost a pohyb lidí v tomto nově uspořádaném světě.

Dystopie je opak utopie, světa, který má být pro společnost ideálním prostředím k žití, a to jak v rámci fyzického prostředí, tak uspořádání společnosti

---

<sup>65</sup> Mies-Bennholdt 1988: 76–77.

<sup>66</sup> Kaplan 2015: 17.

<sup>67</sup> Mitchell 2001: xi.

<sup>68</sup> Weaver 2014: 91.

včetně jejích funkcí a hodnot. Utopie bývají kolektivistické, jelikož zde převažují kolektivní zájmy nad zájmy jednotlivce, a z charakteristiky bývají rovnostářské v sociálním i ekonomickém smyslu.<sup>69</sup> V rámci popsání jednotlivých aspektů utopie a dystopie je důležitý fakt, že dystopie<sup>70</sup> má v definici relativně blízko k utopii. Blízká je svou negativní hyperbolizací jednoho nebo více pilířů, na kterých utopie stojí. Zjednodušeně se jedná o utopii obsahující implicitně kritický prvek, který můžeme odhalit díky náznakům deviantního chování postav narativu.<sup>71</sup> Tento kritický prvek odhaluje problém v definici či znění politické filozofie a analogicky nastoluje otázky týkající se např. politického řádu a jeho hodnot.<sup>72</sup>

Příroda, jak si ji běžně člověk představí bez složitého přemýšlení, obsahuje rostliny a stromy, hory, zvířata, slunce a sluneční svit, oceány a řeky, a přesto se nemusí zdát nedílnou součástí nejmodernějších vizí dystopické budoucnosti. Často tomu tak může být pouze z důvodu její nepřítomnosti. Koncepty „přírody“ jsou příliš obsáhlé na to, aby mohly být obecně označovány jako „postmoderní“ nebo „ekologické“. Ačkoliv se zdá, že ve filmové dystopické a apokalyptické tematice se příroda vizuálně spíše neobjevuje a žánr se zabývá především o technologicky vyspělá, virtuální nebo městská prostředí, pojem „příroda“ a „přirozený“ zůstává klíčový pro filmovou dystopickou kritiku autoritářských struktur, které často omezují individuální sebevyjádření, jáství a lidskou individualitu. Navíc to naznačuje, že i sebevědomě postmoderní dystopie jsou zakořeněny ve zkušenosti ztělesnění, a poukazují na rekonceptualizovanou myšlenku „přirozeného“, která je často utvářena technologií.<sup>73</sup>

Rosylin Weaver ve své knize o australském apokalyptickém žánru píše, že krajina má v těchto apokalyptických i postapokalyptických příbězích charakter nebo duši a svou nehostinností může opravdu být, a často je i vyobrazována,

---

<sup>69</sup> Stulík-Naxera 2012: 19.

<sup>70</sup> Nebo jinak také antiutopie.

<sup>71</sup> Stulík – Naxera 2012: 22.

<sup>72</sup> Kumar 1987: 71.

<sup>73</sup> Hughes 2013: 22.

jako člověku nebezpečná. V těchto příbězích si také často hlavní postavy kladou otázku ohledně budoucnosti a za cíl si dávají jakýsi utopický ráj dle svého uvážení, který ale bývá často nereálný.<sup>74</sup> Srdce Austrálie je popisované jako trest. Drsné, naturalistické, ale stále je to srdce pravdivé, zatímco ideje lepšího světa na pobřeží jsou jen onou iluzí lepšího světa, která není reálná.<sup>75</sup> Nejen hlavní postavy tam poté hledají hodnoty, na kterých postaví nový svět a svou další budoucnost. Poukazuje to na hledání hodnot nejen jednotlivce, ale i celé skupiny, která apokalypsu přežila a nyní se snaží o dobrý způsob fungování, a to především tím, že nebude opakovat chyby předchozích společností, kvůli kterým byla apokalypsa zapříčiněna. Sama Weaver řeší krizi skupinové či dokonce národní identity, dominanci skrze kolonialismus a nadvládu Austrálie jako země, kam poslali kolonialisté potrestat své lidi, kteří se zde naučili přežít a vymanit se z oprese s novými, lepšími a smysluplnějšími hodnotami.<sup>76</sup>

Dalším aspektem potřebným pro společnost je místo či země nebo prostředí, ve kterém se pohybuje a se kterým pracuje. To je definováno konkrétní geografickou polohou a společnost je popisována jako prostorová a feminní entita. Tyto kodifikace jsou nedílnou součástí mocenských vztahů, protože jim jsou přiřazeny hodnoty.<sup>77</sup> Proto je zřejmý rozdíl mezi narativy psanými různými pohlavími, avšak není to pravidlem.

Místo, prezentované jako ženské, je významné především v mýtu Západu. Muži dělali vše pro to, aby se tam dostali. Lákala je vidina uzdravení a péče oproti oslabujícím procesům urbanizace amerického východu, které zbavovaly mužnosti. Západ muži mohli tedy pokořit a obnovit v klidu patriarchální řád. Divoká příroda je spojena s neschopností se hýbat, s jistou pasivitou, ohraničením a ahistoričností, což implikuje „domov“. Muž tedy dobývá prázdný prostor, aby mu dal podle svého obrazu jako domovu

---

<sup>74</sup> Weaver 2014: 88.

<sup>75</sup> Weaver 2014: 96.

<sup>76</sup> Weaver 2014: 100–106.

<sup>77</sup> Grewe-Volpp 2013: 221.

nějakou důležitost a význam v rámci etablace společnosti.<sup>78</sup> A v této koloniální myšlence má jistým způsobem najít své místo i žena.

Myšlenkově blízký proud, který nejvíce protíná téma apokalypsy, postapokalypsy a ekofeminismu, je eko-nihilismus. Nejedná se tolik o směr, jako spíš o název pro uskupení myšlenek. Říká, že pokud se nenaučíme žít jako lidstvo v souladu s přírodou, respektovat ji a pečovat o ni, je naše vymření jako druhu, případně zkáza přírodního prostředí nebo rovnou celé planety, nevyhnutelné.<sup>79</sup> Pokud se tedy nebudeme držet nabídky řešení a užívání hodnot, které předkládá ekofeminismus, je apokalypsa a její následky nevyhnutelná. Planeta nás nepotřebuje, naopak my jako lidstvo potřebujeme planetu. Měli bychom také dávat, pečovat a myslet v dlouhodobém měřítku, nikoliv pouze z přírody brát do té doby, než nebude možná obnova. Tato myšlenka může být extrémní, avšak do jisté míry se shoduje s myšlenkami ekofeminismu, je pouze radikálnější v předpovědi následků lidského chování k přírodě v hodnotovém smyslu, a tím naráží na apokalyptické vyústění současné neudržitelné situace. Podle eko-nihilismu se jako lidstvo chováme k přírodě velice špatně a zneužíváme ji tak, že by bylo lepší, kdybychom vymřeli.<sup>80</sup> Tato myšlenka do ekofeminismu již nepatří, avšak přemrštěně vyobrazuje podobnost. Ekofeminismus navrhuje změny, které počítají s tím, že lidstvo jako soubor společností nevymře, ale naučí se chovat v souladu s přírodou takovým způsobem, aby této případné hrozbě nemuselo nikdy čelit. Nyní je stále ještě čas změnit společenský řád tak, aby se dalo negativním dopadům zamezit.<sup>81</sup>

Autorky kulturního ekofeministického proudu se staví za planetární přežití a posílení postavení žen, vytvářejí bohyně založené na duchovnosti, vynalézají nové mýty nebo nové lingvistické nebo diskurzivní styly. Dělají tak vše ve snaze o ekologickou a rovnostářskou transformaci kultury a lidského vědomí za účelem

---

<sup>78</sup> Grewe-Volpp 2013: 222–223, 232.

<sup>79</sup> Smith 2019: 31–32.

<sup>80</sup> Smith 2019: 32–33.

<sup>81</sup> Lee 2017: 2, 8, 31, 104.

přežití žen i planety a posílení fungování společnosti. Aby se toho dalo dosáhnout, vymezují se nejen proti náboženství vytvořenému patriarchátem, ale i proti patriarchální kultuře a jazyku.<sup>82</sup>

Apokalyptická a postapokalyptická tematika si tedy klade otázky ohledně budoucnosti společnosti. Co se například stane, když zemi zasáhne apokalyptická katastrofa globálních rozměrů? Co se stane, když se zničí svět, jak jej známe, tedy politicky, sociálně, ekonomicky a ekologicky? Jak jednotlivci najdou svou identitu a význam ve chvíli, kdy jsou předešlé hranice stanovené mužem zbořeny?<sup>83</sup> Je zřejmé, že se v rámci těchto výkladů často zachází do možné subjektivnosti. Na druhou stranu je těchto detailů takové množství, že není možné je opomíjet, a výše zmíněné okruhy poukazují na jistou propojenost témat, o která se zajímá postapokalyptická tematika podobným způsobem jako ekofeministický myšlenkový proud.

Ekofeminismus říká, že současný svět a chování lidí v něm, především mužů, je dlouhodobě neudržitelný a může v některých případech vést až ke katastrofě, nebo jak již bylo zmíněno výše, k tragédii, která ve svém důsledku může nenávratně změnit životy všech. K zamyšlení je také fakt, že se v definici apokalypsy jedná o hrozbu, která právě ohrožuje jak lidstvo, tak planetu. To koreluje s ideou vykořisťování a dominance ekofeministických myšlenek, a připouští se tím názor, že člověk je na přírodě a planetě zemi závislý minimálně ve smyslu přežití. Další věcí, která může naznačovat jistou propojenost ekofeministické teorie a apokalypsy, je velký odkaz na přírodu, její sílu, místo, případně poukázání na analogii přírody a lidské přirozenosti nebo přírody jako učitelky. Stejně tak se zde přidává argument otázek ohledně hodnot civilizace a kritika skrze hlavní postavy a jejich časté otázky k tomuto tématu.

---

<sup>82</sup> Carlassare 2000: 95.

<sup>83</sup> Grewe-Volpp 2013: 222.

### 3 MAD MAX: FURY ROAD A DEFINICE KÓDŮ

Tento film je v odborných filmových kruzích považován za velmi unikátní, protože se od původní trilogie Mad Max z přelomu 80. let liší konceptem, obsazením i vizuální stránkou. Film byl od začátku psán zcela jiným způsobem, než je v tomto filmovém prostředí obvyklé, neopíral se ani o psaný scénář s dialogy. Začínal se základní představou o dějové linii napsané na jedné straně A4, s hlavními myšlenkami příběhu, jednoduchým popisem postav, jejich emocí a vzájemných vztahů mezi nimi, a až následně se dopracovával vizuální komiksový storyboard.<sup>84</sup>

Proto jsou v rámci jeho tvorby vyobrazeny zřetelně spíše myšlenky a emoce zamýšlené režisérem, které doprovázely vznik tohoto světa a každé postavy, jejíž existenci zdůvodňovaly – v tomto nově uspořádaném světě po pádu světa předešlého. Režisér tato fakta potvrzuje a nechal vydat knihu o tom, jak vznikaly jednotlivé postavy, jejich zázemí a postavení v rámci společnosti a z jakých důvodů docházelo k jejich interakci. Kniha dále vysvětluje analogickou symboliku nejen postav, ale i vozidel a struktury společnosti, které mají svou vlastní symbolikou a režim. Pouhá akční postapokalyptická šílená jízda se zcela proměňuje v příběh s hlubším poselstvím.

#### 3.1 Proč právě Mad Max: Fury Road?

Kromě velmi specifického a neobvyklého zpracování filmu, vystavěného na storyboardu a bez psaného scénáře, je ve filmu kladen důraz na emoce, jeho bohatou vizuálnost a pozadí propracovaných postav. Režisér film dává do feministického kontextu a způsob zpracování tohoto filmu jej podporuje.<sup>85</sup> Hlavní důvod výběru tohoto filmu k analýze je tak zřetelný, podíváme-li se např. na výrok z knihy kulturních ekofeministek Mies a Shivy z roku 2014, v níž užívají analogií „*Healing wounds*“ neboli hojení ran skrze spolupráci a vzájemnou péči a lásku.<sup>86</sup> Tento narativ koresponduje s hlavní

---

<sup>84</sup> Bernstein 2015: 12–15.

<sup>85</sup> Dockterman 2015.

<sup>86</sup> Mies-Shiva 2014: 6.

myšlenkou autora a režiséra filmu *Mad Max: Fury Road* George Millera „*What is broken can be healed by love only*,“<sup>87</sup> která odkazuje na spolupráci a metaforické zahojení vnitřních ran Maxe a Furiosy. Skutečnost, že sám autor dává na pozadí postapokalyptického prostředí lásku jako řešení, může zpočátku působit dojmem, že se jedná o další hollywoodský snímek s romantickým happy endem. Ten se ale v tomto případě nekoná ani u jedné z hlavních postav, ani u jedné z těch vedlejších. Odpadá dokonce výraznější sexualizace ženských postav a není explicitně vyobrazen ani jakýkoliv sexuální akt. Režisér tak film staví spíše na rovnocenných vztazích a implicitně projevených myšlenkách feminismu.<sup>88</sup>

Film tak vyvolává spíše více otázek než uspokojení z odpovědí a před diváka nastoluje otázky týkající se např. viny za zničení životního prostředí a způsobu, jak jej potencionálně znovu obnovit. Přidáme-li k tomu kontext dalších myšlenek filmu, dostaneme se např. k filmovému patriarchálnímu systému vyobrazujícímu vůdce jako živého boha, který ženy používá jako lidské inkubátory nebo zdroje mateřského mléka. Zároveň zneužívá zdroje vody a semen k obživě k tomu, aby podpořil svůj patriarchální režim, z jehož řízení jsou plánovaně vynechány některé skupiny, jako právě ženy či znevýhodnění chudí. Film tak ukazuje zfanatizovanou, mocensky a příležitostně nevyváženou společnost a uctívající mechanický kult. Ukazuje úsilí žen, které se snaží z tohoto systému utéct za lepším, pro ně utopickým světem, jenž tuto nerovnováhu symbolicky vyvažuje. Divák je skrze kritický dystopický narativ přiměn k hlubšímu zamyšlení. O totéž se snaží i ekofeministický myšlenkový směr prostřednictvím kritiky a rozboru těchto i navazujících témat.

---

<sup>87</sup> „Co je zlomené, může být zahojeno pouze láskou.“

<sup>88</sup> Dockterman 2015.

### 3.2 Metodologie a popis kódů

Aby bylo možné provést obsahovou analýzu filmu pomocí otevřeného kódování, budou v této části popsány na základě výše zmíněné teorie body, kterých se dotýká téma lásky, aby se následně daly identifikovat ve filmu s větší přesností. Jde o vyhledávání určitých jevů vzhledem k vizuálnímu a dějovému konceptu filmu, který sice dialogy obsahuje, ale rozhodně na nich není vystavěn. Pozornost je věnována především ději, vztahům mezi jednotlivými postavami a z nich vyplývajícím systému hodnot dané společnosti či skupiny. Detailně je nahlíženo na jednotlivé atributy postav, díky kterým je v ději zřetelná kritika (společenských problémů).

Některé analyzované jevy se vyvíjejí v průběhu celého filmu, jiné jsou situační a krátkodobé, případně pouze vizuální. Často jsou tyto analytické okruhy v další kapitole vzájemně propojeny a mohou se objevovat i současně, proto jsou v každém bodě popsány zvlášť, a je upozorněno na jejich aktuální výskyt.

Prostřednictvím této metodologie je zkoumán film *Mad Max: Fury Road*, jsou popsány, analyzovány a interpretovány vybrané jevy, a to na základě dialogu, děje, vztahových korelací a vzájemného vztahu a pohybu osob v rámci společnosti. Tyto jevy jsou dle jejich obsahu porovnány s níže popsanými skupinami kódů obsahujícími vlastní definici. Po porovnání popisu kódů s jevem jsou tyto jevy zařazeny a následně interpretovány dle ekofeministické teorie, resp. jejího esenciálního ekofeministického přístupu, který se zrcadlí v kódu.

Pozornost je zaměřena na pohyb osob v prostoru a jejich vzájemné vztahy, na základě kterých je popsána společnost žen a vztahy mezi nimi. Tyto ženské vztahy jsou následně porovnány v kontrastu se vztahy a společností v *Citadele* a je vyvozeno, v čem si odporují, zda a jaké jsou jejich korelace a zdali společnost *Citadely* vykazuje některý z kódů dle ekofeministické teorie. V závěru je interpretován výskyt v obou zkoumaných případech a zjištěné je možné porovnat. Pro dosažení cíle této práce je v rámci obsahové analýzy užito



metodologických postupů popsaných Flickem<sup>89</sup> a Handelem.<sup>90</sup> Cílem je především tematické rozkrytí kódů ve filmu za účelem zodpovězení otázek této práce, tedy jaké ekofeministické ideje spojené s láskou se ve filmu objevují a zdali je vykazují také patriarchální společnost Citadely. V následující části se dostáváme k operacionalizaci kódů.

### **3.2.1 Operacionalizace: Láska k bohu/bohyni**

Láska k bohu v tomto případě znamená lásku k symbolu jednoho boha napomáhajícího upevňovat patriarchální hodnoty, vykořisťovat, ovládat sepětí přírody a ženy a všech s tím souvisejících aktů. Normativně tato láska hraničí s fanatismem, dogmatismem a je charakterizována hierarchií. Je vyjadřovaná symboly, upevňována rituály často spjatými s patriarchálními hodnotami či hodnotami je podporujícími.

Láska k bohyni symbolizuje tolerantní víru v náboženství jakéhokoliv typu na principu uctívání bohyně či vícera božstev a spění k jisté formě egalitarismu a altruismu. Vyjadřuje, ne-li přímo podporuje lásku a úctu mezi ženou a přírodou, případně spatřuje v ženě bohyni díky esenci přírody v ní. Často je kontrastní k bohu, avšak není nutně konfliktní.

### **3.2.2 Operacionalizace: Láska matky k dítěti; ženy k sestře ženě**

Těhotenství, mateřství. Péče a altruistické chování k dítěti i jiné ženě, dělení se o stravu. Přirovnání vztahu dvou jedinců ke vztahu mateřskému. Akt plození a analogické situace. Potenciální předávání genu a historických znalostí žen jako držitelek rodu, společnosti a přežití lidstva. Přirovnávání vztahu dvou jedinců k tomu mateřskému či jiný akt k plození a potencionální předávání genu a historických znalostí. Ženy držitelky rodu, společnosti a přežití lidstva. Negativní stránka vztahu matky k dítěti. Dilema, zda a jak mít s dítětem vztah a jak dítě milovat. Téma těhotenství po znásilnění a jeho význam pro společnost v rámci tvorby dědice patriarchátu.

---

<sup>89</sup> Flick 2009: 310.

<sup>90</sup> Hendl 2005: 247.

Nesexuální láska ženy k jiné dospělé ženě, která je dle definice sestrou v genderu taktéž propojena s přírodou. Tolerance různorodosti osobností, především mezi ženami, ale ne nutně jen mezi nimi. Altruistické, otevřené a vstřícné vzájemné chování bez nároku na odměnu a nepěstované za účelem vlastního fyzického či psychického obohacení. Vzájemné vzdělávání.

### **3.2.3 Operacionalizace: Láska ženy k muži**

Negativní kritizovaná láska podmaněná mužem. Ovlivnění a vykořisťování žen patriarchátem skrze lásku, péči, prestiž a pohyb v hierarchickém žebříčku. Umělá láska vytvořená mužem a přejatá slabou ženou, která se podvolí a dobrovolně vstupuje do nerovného vztahu. Nucená fyzická i citová láska ženy k muži.

Láska však může proudit k muži ze strany ženy nevynuceně. Je většinou altruistická, nesexuální, spirituální či jinak dále prospěšná. Může přicházet po projevu pozitivní maskulinity muže, který může a nemusí vykazovat ženské atributy, jako jsou emoce, altruismus, spolupráce, péče nebo právě nezištná citová láska. Muž může skrze tyto atributy ženě lásku oplácet, ale není to součástí jeho esence.

### **3.2.4 Operacionalizace: Vzájemná láska ženy k přírodě**

Žena miluje přírodu, chrání ji, snaží se ji obnovovat a pečovat o ní. Chce být v její přítomnosti, aby ji mohla využívat, ale také jí vracet což ukazuje rovnocenný vztah. Znalosti o přírodě, o životním prostředí, ale i o zemědělství, plodinách a způsobech pěstování. Znalost ekologie a střídmeho chování jako projev lásky ženy k přírodě. Žena jako příroda, příroda jako žena. Žena vyvažuje negativní aktivity muže, který přírodu může ničit, nebo už ji zničil.

### **3.2.5 Operacionalizace: Altruistická láska a společnost**

Společnost dvou a více lidí, která vykazuje nezištné chování, egalitární přístup s určitou vzájemností a tolerancí. Na úkor sebe vidí jedinec vyšší princip a sebeobětuje se pro jeho dosažení. Vzájemná podpora, spolupráce a otevřenost

různorodosti. Genderová příslušnost často není důležitá, důležité je dodržení vzájemnosti a altruismu.

### **3.2.6 Operacionalizace: Láska k utopické budoucnosti, vizi**

Láska ženy k vizi vlastního života s důstojností, volností, statutem člověka nikoliv věci. Vize zeleného prostředí, hojného a plodného, ve kterém bez problému plyne soužití altruisticky egalitární společnosti, která dává naději a vykoupení těm, kteří doteď žili v dystopii. Často je tato vize ve své úplnosti utopie nereálná.

## **4 VYHLEDÁVÁNÍ EKO-FEMINISTICKÝCH IDEJÍ VE FILMU A JEJICH KONTRAST SE SPOLEČNOSTÍ V CITADELE**

V této kapitole je popsán film *Mad Max: Fury Road* a pro zjednodušení je na něj v textu odkazováno podle přesného časového kódu filmu uvedeného v poznámce, případně je odkazováno na konkrétněji popsané filmové situace. Zachycené filmové situace jsou doplněny přidruženou literaturou a dotváří obraz nejen děje, ale i společenských i osobních vazeb ve filmu. Cílem definování těchto bodů je vyhledání lásky dle definice ekofeminismu v kontextu filmu a postavení těchto situací do kontrastu k patriarchální společnosti v *Citadele*. Otázkou také je, zdali a v jaké formě se láska ve filmu objevuje a zda ji lze nalézt i v *Citadele*, či nikoliv.

Citace z filmu jsou ponechány z velké části v angličtině, jelikož anglická sémantika nabízí větší množství významů pro jednotlivá slova, a umožňuje tak jejich širší a přesnější analýzu spíše než český jazyk a jeho překlad, a tím se rozbor stává konkrétnějším. Co nejpřesnější volný překlad je uveden v poznámkách pod čarou. Také se nejedná o chronologický výčet událostí narativu, ale každá podkapitola má svou časovou chronologii zvlášť. Pro větší přehlednost jsou v příloze č. 1 vyjmenovány a krátce charakterizovány všechny postavy a důležité názvy ve filmu.

Film začíná plánovanou jízdou *Furiosy*, která dostala od *Immortana* za úkol vyměnit vodu a mateřské mléko za další suroviny z blízkých patriarchálních měst. *Immortana* ale zradí, sjede z cesty, a tak započíná její pronásledování válečníky, ke kterým se přidají i *Immortanovi* spolupracovníci *Bullet Farmer* a *People Eater*. *Furiosa* totiž *Immortanovi* ukradla jeho nejvzácnější věci – jeho manželky, které vlastnil za účelem zplození ideálního dědice pro předání vlády v *Citadele*, kde udržuje patriarchální hierarchický systém. Vezou se v silném tahači nazývaném *war rig*. V průběhu cesty se k *Furiose* přidá *Max* a *Nux* a vzájemně se lépe poznávají. *Furiosa* se snaží dostat do utopické oázy jménem

Green Place, odkud byla Immortanem ukradena klanu Many Mothers. V průběhu je vozidlo stíháno bojovníky, což vyústí v zabití jedné z Immortanových žen – Angharad. Po náročné cestě se nakonec Furiosa, zbylé manželky i oba muži dostanou do míst, kde by mohla vysněná země Green Place být. S kultem Many Mothers se setkají, avšak Matky jim prozradí, že Green Place bylo zničeno. Dalším plánem je překročení slaných polí Salt, což se zdá jako zoufalý počín. Max tak navrhne společenství žen (a Nuxovi) novou vizi, a to vrátit se stejnou cestou zpět, probojovat si cestu skrze válečníky a zkusit štěstí s utopickou vizí v Citadele, která vykazuje podobné prvky jako vize Green Place. Nakonec se cesta zdaří, avšak za cenu ztráty některých členek Many Mothers a Nuxe. Immortan je zabit, a ženy tak mohou dostat příležitost změnit poměry v Citadele. Max ale v tomto okamžiku odchází, jelikož splnil to, co slíbil.

#### **4.1 Láska k bohu/bohyni**

Láska k bohu může být viditelná především v symbolech a uctívání Immortan Joea druhými, v rituálním oblékání jeho starého a nemocného těla<sup>91</sup> a ve skandování jeho jména<sup>92</sup> před tím, než začne milosrdně dávkovat vodu<sup>93</sup> těm méně šťastným, zanedbaným lidem, kteří bydlí u Citadely. Symbolika odhaluje Immortanovu výjimečnost v momentě, kdy mu při rituálním oblékání zasadí v kruhu velký symbol hořící lebky za opasek tak, že mu jej vkládají mezi nohy jako maskulinní symbol jeho pohlavní síly.<sup>94</sup> Immortan Joe je otrokář a kuplíř s ženskými těly, dětmi a mateřským mlékem, který vládne Citadele. Protože sídlí na zdroji vody, má možnost řídit přírodu, pěstovat dle vlastní vůle, a může tedy přírodu i plodiny volně vykořisťovat. Tím, že ovládá základní zdroje, na kterých je závislý lidský život, je dotvářena jeho božská síla, protože získává absolutní moc nejen nad životem a smrtí, ale i nad samotnou existencí přírody. Těmito okolnostmi je dále inspirována společenská hierarchizace a nerovný vztah v ní.

---

<sup>91</sup> [06:12].

<sup>92</sup> [07:10].

<sup>93</sup> [08:38].

<sup>94</sup> [06:53].

Božství Immortana je podpořeno kultem war boyů. Mužů, kteří byli dostatečně zdraví a schopní přežít v postapokalyptickém světě plném nebezpečí a negativních vlivů zničeného prostředí. V určitém věku si je Immortan vybral, vzal je k sobě nahoru do Citadely a naučil je za něj bojovat. Uctívají ho pomocí gest spojených a propletených prstů nad hlavou v podobě opačného V.<sup>95</sup> Tím může být odkazováno jak na symboliku mužské síly Immortana demonstrovanou skrze silné motory aut V8, tak na symboliku latinského symbolu V a jeho řeckého protikladu (nejvíce asi připomíná písmeno lambda z řecké abecedy –  $\Lambda$ ). Symboly  $\Lambda$  a V tak mohou připomínat a reprezentovat falické symboly muže a ženy, a to buď svým tvarem, jak prvně vyslovil Freud,<sup>96</sup> nebo svým možným náboženským významem. Zkřížené prsty také mohou odkazovat na kříž, který lze spojit s falickým výkladem tohoto symbolu v rámci křesťanství.<sup>97</sup> Immortanova patriarchální a náboženská moc se tak zrcadlí ve velkém množství symboliky skrze celý film a symboly jsou nepřetržitě uctívány.

Náboženství a jeho problematika ve filmu je popsána i v Bernsteinově knize, v níž se zmiňuje o fetišizaci symbolu hořícího volantu s lebkou, který reprezentuje jak Immortan Joea jako náboženského vůdce, tak různé druhy vozů jako maskulinních technických objektů, které jsou využívány k převážně mužským účelům,<sup>98</sup> a v rámci vyprázdněného prostoru je symbol hořícího volantu s lebkou velice důležitý pro výměnu vykořistěných atributů žen, mléka, vody, ropy, zbraní a munice.<sup>99</sup> Je zde tedy ukázána patriarchální láska k artificiálnímu bohu, který je živý a je muž.

K demonstraci vlastní síly používá Immortan dalších objektů, např. vozů, které mu skrze své využití při směně mezi blízkými patriarchálními městy pomáhají k zneužívání žen a jejich produkce (mléka, dětí atp.).

---

<sup>95</sup> [08:02].

<sup>96</sup> Freud S. (1994). *Výklad Snů* (Pelhřimov: Nová Tiskárna).

<sup>97</sup> Hannay 1922: 243.

<sup>98</sup> Asi nejvýraznějším využitím vozů ve filmu může být vedení války či právě směna vykořisťovaných surovin.

<sup>99</sup> Bernstein 2015: 43.

Pomáhají tak také k vykořisťování životního prostředí vzhledem k jejich užití, když vozí směnné artikly ropy a munice (tyto zdroje jsou v prequelových komiksech fakticky dotvořeny a je ukázáno, že např. People Eater sídlí na ropné rafinerii a munice je vyráběna Bullet Farmerem u dolů, kde se těží olovo).<sup>100</sup> Tyto zdroje jsou směňovány s Immortanem právě za ženy, vodu a mateřské mléko.

Immortanovi pomáhají ale i další stroje, a to např. již výše zmíněné odsávačky mléka. Při této scéně může být patrná jistá vizuální podobnost např. s kravínem a pásovou výrobou či mechanizací při „dojení“ mléka. Vše také podtrhuje Rictusovo zvolání po ochutnávce mléka: „*Moo.*“<sup>101</sup> Ženy jsou tak objektivizovány a jejich biologický produkt, který mohou poskytnout pouze ony, je Immortanem vykořisťován skrze jejich biologickou podstatu.

Další maskulinní objekt, který Immortanovi pomáhá násilně uskutečňovat svou božskou vůli, jsou zbraně, jež mohou být považovány za další falický atribut.<sup>102</sup> Zbraň je násilným objektem, skrze který dokáže Immortan vynucovat cokoli silou. V ruce tedy symbolicky neдрží pouze zbraň, ale pomyslně i život nebo smrt toho, na koho míří či střílí. Zbraně a obecně násilí je považováno za mužský atribut a ukazuje Immortanovu virilitu. Immortan si na svých ženách násilně vydobývá pohlavního styku za účelem zplození nového života, tedy svého potomka a dědice, a tím se kruh násilí a kontroly života uzavírá.

Náboženství přiživované Immortanem vychází z reálných hrdinných událostí, které Immortan vykonal ještě před apokalypsou a které byly zkrešleny jejich ústním předáváním převážně prostřednictvím místních vážených osob, udržujících znalosti.<sup>103</sup> Je páteří společenského uspořádání a zasahuje nejen do života a smýšlení nejen jeho war boyů, ale i obyvatel žijících pod Citadelou.

---

<sup>100</sup> Miller-Lathouris eds. 2015: Nux & Immortan Joe.

<sup>101</sup> [12:43]. „*Bůů.*“

<sup>102</sup> Freud 1994: 115. „*Nelze ani pochybovat, že veškeré zbraně a nástroje – např. pluhy, kladiva, pušky, revolvery, dýky, šavle atd. – jsou užity jako symbol pro mužský orgán.*“

<sup>103</sup> Např. Ms. Giddy, history woman, je osoba, která sbírá znalosti a tetuje si je pod kůži. Více viz níže v podkapitole 4.3.

Nejsilnější forma náboženství viditelná u jeho war boyů (především Nuxe) a víra v Immortana obecně by se dala charakterizovat jako víra v jednoho mužského boha uctívaného skrze symboly a rituály, které napomáhají obnově jeho božskosti a zveličují či glorifikují nereálné přívlastky svého boha. Ačkoliv není náboženství kodifikováno, je předáváno právě ústní formou<sup>104</sup> a obdobně je tomu u těchto rituálů, které zasahují do běžného života v Citadele natolik, že dávají důvod k žití jejím obyvatelům a také určují jistou hierarchii a její společenská pravidla i normy. V rámci této víry se ve filmu do určité míry projevuje fanatismus vycházející z toho, že věřící svého boha bezmyšlenkovitě následují a uctívají. Immortan je ve filmu zmiňován v souvislosti se spasením a v kontextu posmrtného života.

Immortanův systém je promyšlený. Díky tomu, že má kontrolu nad základními surovinami, ovládá život a smrt lidí, kteří žijí pod Citadelou. Ti s vidinou lepšího žití nahoře v Citadele dělají vše pro to, aby se tam dostali oni nebo alespoň jejich děti. Pokud jsou lidé nějak užiteční, jako např. kojící ženy nebo dostatečně silné a zdravé děti, jsou brány do Citadely na převýchovu, kde jsou oceňováni a kde se učí společenské hierarchii, symbolům a rituálům víry. Určitý stupeň hierarchie zde představují bílí war boyové mající nižší hodnost než imperátoři, kteří mají černé čelo jako symbol vyšší hodnosti. War boyové se učí válčit, jezdit ve vozech a zemřít za svého boha.<sup>105</sup>

Skrze uctívání symbolů, které značí Immortana jako boha a následně jsou přeneseny do vizuálního provedení vozů, je tato láska k němu fetišizována ještě více. Doplněním fetiše pak může být i tetování či skarifikace jeho war boyů, kteří mají po těle vyobrazeny části strojů, motorů atp. Příkladem může být Nuxova skarifikace hrudníku, kde má vyobrazený motor V8, který war boyové vzývají a vykřikují na začátku cesty vozidly nebo při rituálním přebírání volantů, a společně s dalšími gesty tím uctívají Immortan Joes.<sup>106</sup> Symbolizují tak, že jsou Immortanovi podřízení a jsou částí většího celku jednak

---

<sup>104</sup> Miller-Lathouris eds. 2015: Nux & Immortan Joe.

<sup>105</sup> Miller-Lathouris eds. 2015: Nux & Immortan Joe.

<sup>106</sup> [08:08]; [14:55]; Miller-Lathouris eds. 2015: The Skull Wheel.



patriarchátu, jednak náboženského fanatického kultu, který tvoří „kamikadze s vymytým mozkiem“.<sup>107</sup> Říkají si také „half-life war boys“,<sup>108</sup> což značí, že nejsou v dobré fyzické kondici vzhledem k radioaktivnímu prostředí, které má kromě rakoviny jistě další dopady na jejich těla. Jelikož bydlí uvnitř Citadely, kde je do jisté míry lepší prostředí k žití než venku a Immortan si je sám vybral, jsou v hierarchickém žebříčku výše než ti, kteří bydlí vedle ní. Navzdory tomu se ale jejich poloviční život podřizuje zájmům jejich vůdce, který je skrze uměle smyšlené náboženství učí svůj život za tyto zájmy položit, a to ještě s hrdostí.<sup>109</sup>

Toto náboženství je ve své podstatě základním pilířem fungování společnosti v Citadele, a ovlivňuje tak nejen smýšlení jeho členů, ale i vzájemné vztahy mezi nimi a velkou část jejich soukromého života. „*By my deeds I honor him*. V8,“<sup>110</sup> říká Slit, Nuxův přítel a obsluhovač zbraní Nuxova auta v momentě, kdy ze svatyně tvořené volanty s již známým symbolem hořící lebky bere volant k autu. Stejně tak je zde přiživována legenda o historické jízdě a boji, ve kterém war boyové mohou položit život za Immortan Joea, aby se dostali do Valhally a stali se historicky nesmrtelní po boku samotného nesmrtelného Immortana. „*If I am gonna die, I am gonna die historic, on the fury road*“.<sup>111</sup> War boy Nux chce vyrazit na poslední legendární cestu, která by měla skončit smrtí za svého boha. Princip utopické Valhally je zde z reality analogicky dodržen, avšak bůh, se kterým mají nesmrtelně brázdit asfaltové cesty svými vozy, je fyzicky stále naživu a s nimi přítomen. To může poukazovat na vysokou míru fanatismu vzhledem k tomu, že za Immortana jsou ochotni všichni zemřít, a stejně se na logiku těchto systémových symbolů nikdo neptá, přestože vědí, že býval člověkem.

---

<sup>107</sup> Bernstein 2015: 114, 137.

<sup>108</sup> „*Half-life*“ může znamenat v tomto kontextu buď doslovně „*poloviční život*“, nebo také „*poločas rozpadu*“ (např. uranu), což odkazuje jak na pád světa kvůli atomové válce, tak na fyzické atributy válečných stoupců Immortana, kteří trpí na následky ozáření. Může to být i odkaz na nedůležitost jejich života vzhledem k tomu, že jejich jediným cílem je zemřít za svého boha.

<sup>109</sup> Miller-Lathouris eds. 2015: Nux & Immortan Joe.

<sup>110</sup> [14:54]. „*Svámi skutky jej uctívám*. V8.“

<sup>111</sup> [15:41]. „*Pokud mám umřít, zapíšu se do historie na zběsilé cestě*“.

Pro náboženství je také typické téma posmrtného života, které často slibuje vizi lepšího statusu a menšího utrpení než za života. Valhalla je tak analogií k jakémusi nebi, ve kterém budou se svým bohem věřící dělat to, co mají dle náboženských hodnot nejraději, a budou absolutně a navěky šťastní. Věřící nabývají pocitu jistého unikátního spojení se svým bohem a vidiny lepší a nekonečné, ač posmrtné budoucnosti. Netřeba zmiňovat, že věřící v Immortana jsou v této víře vychováni a nemají žádné další znalosti oproti ženám, které znalosti shromažďují a vzájemně se vzdělávají. I proto dogmatické utvrzování ve víře nedává věřícím v Immortana jinou možnost než jeho kultu podlehnout, a to bez možnosti intelektuálně nad svým výběrem přemýšlet, což určuje jistou nekritičnost a zároveň podporuje entusiasmus a úplné odevzdání se víře.

V prequelové knize je ukázáno, jak se Immortan Joe dostal do své současné pozice boha a vůdce ve filmu. Stalo se tak v okamžiku, kdy předchozí svět a jeho systém ještě fungoval, ale jak je řečeno na začátku filmu, bojovalo se o přírodní zdroje, válčilo se o vodu a s následným výskytem radiace proběhla apokalypsa a destrukce přírody, v důsledku čehož přestal předešlý systém fungovat, a šel tak k svému vlastnímu pádu. Immortan Joe byl veteránem těchto válek. V té době vedl ještě s dalšími dvěma muži<sup>112</sup> skupinu lidí do pustiny, aby měli nějakou šanci na přežití. Nakonec začali loupit a okrádat jiné kmeny. Po jisté době, kdy ale v pustině nezbylo opravdu nic, žádná vize oázy, utopického světa, nastal problém s morálkou. Tři písečné hory Citadely byly posledním vykoupením, které symbolizovalo svobodu a možnost se usadit, žila tam již ale jiná skupina. Svou inteligencí a strategií při velké bitvě Immortan Citadelu velmi násilně dobyl a začaly se o něm jako o nesmrtelném vyprávět historické legendy.<sup>113</sup> Čtenář se nemůže ubránit jisté podobnosti Immortana spasitele a např. Mojžíše, který dovedl svůj lid do země zaslíbené. To vše podpořeno kultem „war culture“,

---

<sup>112</sup> Již zmiňovaný People Eater a Bullet Farmer.

<sup>113</sup> Miller-Lathouris eds. 2015: passim.

válečnými bubny<sup>114</sup> atp. z něj opravdu dělá skrže kultovní uctívání fanaticky milovaného, násilného a nesmrtelného boha, pána nad životem a smrtí.

Sám Immortan se do role boha staví. Při příležitosti zahájení plánované výměny zboží a zdrojů vede proslov z vrchu, z vysokého balkónu, který je opět součástí symbolu lebky v hořícím kole, a říká: „[...] *And I salute to my half-life war boys, who will ride with me eternal on the highways of Valhalla!*“<sup>115</sup> nebo také: „*I am your redeemer. It is by my hand you will rise from the ashes of this world!*“<sup>116</sup> Immortan je tak milován<sup>117</sup> a uctíván především tou nejspodnější vrstvou, která v Citadele nežije kvůli rozdávaní zdrojů klíčových k přežití (na začátku filmu je výrazně viditelná právě voda), které má pod kontrolou a které směřuje sám Immortan<sup>118</sup>. Citadelu a nuznou společnost pod ní rozděluje výtah.

Nux je po velkou část filmu jasným příkladem slepé lásky k Immortanovi jako k bohu, a to nejen ve chvíli, kdy za něj vyrazí obětovat život, ale i ve chvílích, kdy se s ním setká osobněji. Na začátku pronásledování se na něj Immortan z dálky podívá a on je velice potěšen. Vyvozuje z toho další implicitní závěry, že je svým bohem milován a jako vyvolený je očekáván ve Valhalle.<sup>119</sup> Dále můžeme vidět fetišizaci války skrže víru a boj za boha Immortana. „*War!*“<sup>120</sup> křičí jeden z war boyů na ostatní, když jsou napadení kmenem Buzzardů. Ze skupiny war boyů není jediný, který během filmu neskrývá otevřené nadšení z násilí, zabíjení a ničení.

Objevuje se zde i téma rituální sebevraždy podmíněné právě fanatickou vírou v Immortana, kdy je Morsov, jeden z war boyů, postřelen dlouhými

---

<sup>114</sup> [16:24].

<sup>115</sup> [07:58]. „*Zase jednou vzdávám poctu svým polo-živým válečníkům, kteří se mnou budou navěky brázdít dálnice Valhally.*“

<sup>116</sup> [08:10]. „*Já jsem váš spasitel! Díky mému přičinění povstanete z popela tohoto světa.*“

<sup>117</sup> Ti, kteří žijí u Citadely, tam žijí v dobré víře, že se do ní dostanou a budou tam mít lepší životní status a větší šanci na přežití atp. S tím jde dohromady i Immortanovo náboženství, které je přiživováno tím, že lidem v pustině přináší alespoň nějaký zdroj přežití a onu vizi lepšího života. Vzhledem k těmto faktům a tomu, že je jejich jedinou nadějí v širokém okolí, se lze domnívat, že je jimi spíše milován.

<sup>118</sup> [08:39].

<sup>119</sup> [16:55].

<sup>120</sup> [19:45]. „*Válka!*“

šipkami do hrudníku a hlavy. Všichni v okolí jej podporují v jeho rituální sebevraždě, která probíhá tak, že si Morsov nastříká na otevřená ústa a zuby chromovou barvu, která symbolizuje dýchací přístroj Immortana, a zakřičí „*Witness me!*“<sup>121</sup> sebere výbušné kopí a vyskočí na auto nepřítele. Ostatní okolo také hlasitě křičí „*Witness*“ nebo „*Witness me*“ k vzájemnému utvrzení toho, co se stalo a k potvrzení správnosti a velkoleposti tohoto činu. Poté, co Morsov při výbuchu zemře, křičí jeden z war boyů „*Mediocre!*“<sup>122</sup> a opět gestem provede symbol uctívání Immortana Λ.

Nuxův první pokus o uctění Immortana skrze rituální sebevraždu nastává v magnetické písečné bouři, kdy přidává nitro do motoru a dohání Furiosu, až ji dožene a z kabiny svého auta vypojí hadičky od benzínu a dalších nádob na hořlavé látky. Odříkává jistou mantru jako přípravu na smrt: „*I am the man, who grabs the sun...riding to Valhalla!*“<sup>123</sup> Jako by opakoval Immortanovy činy, aby se mohl skrze tuto oběť dostat do pomyslného utopického nebe plného vozů, dálnic a Immortan Joea. Nyní už ale nezbyl na voze nikdo kromě Maxe, který by mohl být jeho svědkem. Proto si nastříká chromovou barvu na otevřená ústa, otočí se na Maxe a opět použije frázi „*Witness me, blood bag!*“<sup>124</sup> Poté pronese: „*I live, I die, I live again,*“<sup>125</sup> což může poukazovat na další bod víry v transcendenci a reinkarnaci, který Immortan Joe ke svému náboženství přidal. Tento náboženský rituál se Nuxovi ale nepovede. Poté, co se probudí po bouračce, kterou utrpěl s Maxem během bouře, pomůže Maxovi zajmout Furiosu, zatímco se k jejich místu pomalu blíží Immortan se svou družinou. Nux je nadšený a družinu popíše je jako „*So shiny, so chrome,*“<sup>126</sup> a stříbrná barva chromu je opět symbolem lásky k tomuto živému bohu.

---

<sup>121</sup> [21:40]. „*Zřete mě!*“ „*Witness*“ v překladu také může znamenat svědek, v tomto případě je to potvrzení jednotlivci, že je součástí vyššího náboženského celku a jeho rituální sebevražda je z hlediska lásky k nesmrtelnému Immortanovi ten nejvyšší stupeň fanatické oběti.

<sup>122</sup> [22:00]. *Mediocre* znamená v překladu „*průměrný*“, což může odkazovat na oslavu průměrnosti nebo na fakt, že war boyové k sobě hierarchicky patří a průměrnost je dle hierarchie Citadely od nich velmi požadovaným atributem z hlediska udržitelnosti společnosti.

<sup>123</sup> [28:00]. „*Jsem ten, co se dotkne slunce...cestou do Valhally.*“

<sup>124</sup> [28:10]. „*Žři mě, transfůzáku!*“

<sup>125</sup> [28:39]. „*Žiju, zemřu, budu znovu žít!*“

<sup>126</sup> [36:23]. „*Takový lesk, krásný chróm.*“

„*He is the one that grabbed the sun. [...] By his hand we will be lifted up,*“<sup>127</sup> říká Nux, který obhajuje Immortan Joea před jeho manželkami. Zde může být zřetelná Nuxova víra a láska k tomuto člověku jako k náboženskému symbolu. Avšak prequelová kniha příběh doplňuje a vysvětluje, že Nux v mládí ztratil otce, aniž by o tom věděl, a to z nařízení právě Immortana. Jeho matka a jeho schopnosti jej jako dítě dostaly přes kladkový výtah do Citadely, kde lásku k otci nahradil láskou k Immortan Joeovi.<sup>128</sup>

Nux věří, že je vyvolený, avšak když potká Immortanovy manželky, oponují mu tím, že všichni mají na zádech Immortanovu značku v podobě cejchu, jednoduše jako chovná zvěř a vojáci na odpis. Naráží tím na fakt, že patriarchální systém nejen že vykořisťuje ženy, ale také muže s nižším postavením s tím, že jim „vymývá mozek“ a že stejně násilně zabije všechno a všechny.

„*I've got his boot!*“<sup>129</sup> Poté, co je zasypán kaňon, se Nux privilegovaně dostává do stíhací skupiny k Immortan Joeovi vzhledem k tomu, že byl ve war rigu.<sup>130</sup> Slit, který našel Maxovu botu, se také snaží vetřít do Immortanovy přízně prostřednictvím nějakého fyzického důkazu toho, že byl s ženami ve styku, ale nepovede se mu to.<sup>131</sup> Fanatická láska nutí Slita dostat se k Immortanovi co neblíže i přes to, že může vypadat jako hlupák.

Nux následně dostane další šanci získat obdiv svého boha, který mu slíbí, že pokud splní úkol a zabije Furiosu, sám jej pošle do Valhally. „*[...]and I, myself, will carry you to the Gates of Valhalla.*“<sup>132</sup> I tak ale Nux znovu selže přímo před jeho očima a ztratí lásku svého boha.

---

<sup>127</sup> [46:20]. „*On je ten, který se dotkl slunce. [...] z jeho rukou budeme spaseni.*“

<sup>128</sup> Miller-Lathouris eds. 2015: Nux & Immortan Joe.

<sup>129</sup> [50:34]. „*Mám jeho botu!*“

<sup>130</sup> „*War rig*“ je v překladu „*válečný tahač*“. Je ústředním vozem filmu, který v Citadele řídí s důvěrou Immortana Furiosa.

<sup>131</sup> [50:34].

<sup>132</sup> [54:38]. „*[...]a já osobně tě donesu k branám Valhally*“.

V průběhu cesty se Nux pomalu učí od žen, jeho naučené hodnoty povolují, zamiluje se, rozhodne se svého boha zradit a přidá se k ženám, aby jim pomohl v jejich úsilí dosáhnout lepšího života. Přejme tak jejich hodnoty. Nux, nakonec v průběhu tohoto úsilí pomoci ženám umírá, a to ve chvíli, kdy se vrací společně s ženami do Citadely, kde zablokuje průjezd kaňonem, aby za nimi nemohli war boyové projet. Jeho bůh Immortan je mrtvý, stejně tak jeho náboženství, a on umírá s tím, že vyměnil lásku k umělému náboženství za opěťovanou a nezištnou lásku k ženě. Immortanova žena Capable na něj pohlíží ve chvíli, kdy naposledy zašeptá „*Witness me.*“<sup>133</sup>

Immortanova cesta končí až před Citadelou, kde je pohozena jeho mrtvola a ta nejnižší třída lidí, která se zdržuje v okolí Citadely, se seběhne a jeho tělo roztrhá. Otázkou zde je, zda je to z fanatismu, protože nesmrtelný Immortan je mrtev, nebo jednoduše z nenávisti či hladu.<sup>134</sup>

Oproti výskytu kritizovaného boha Immortana se také objevuje situace, kdy ženy projevují víru v něco velmi tolerantního, možná podobného bohyni. Všichni se vrací zpět do Citadely. Situace eskaluje a jedna z Immortanových manželek The Dag se pohupuje, pohybuje rukama do různých gest a šeptá. Ostatní se jí ptají, co dělá. Ona odvětí, že se modlí. Ženy nechápavě odpovídají, že neví, ke komu se modlí. Její odpovědí je, že se modlí ke komukoliv, kdo naslouchá.<sup>135</sup> Je otázkou, do jaké míry se jedná o víru podobnou malým přírodním náboženstvím, které popisuje kulturní ekofeminismus, avšak jasně ukazuje, že se jedná o jistý náznak víry ve vyšší instance. Tou instancí ale není Immortanovo monoteistické náboženství a The Dag stejně vyjadřuje, že jí je jedno, jaký bůh jí pomůže. Hlavní pro ni v dané chvíli je, aby byla vyslyšena. Zobrazená náboženská tolerance tak zde může podporovat myšlenku korelace s kulturním ekofeminismem.

---

<sup>133</sup> [1:41:50]. „*Uzři mě*“ nebo „*Zřete mě*“.

<sup>134</sup> [1:46:05].

<sup>135</sup> [1:26:44].

## 4.2 Láska matky k dítěti, ženy k sestře ženě

První ženy ve filmu jsou viděné nahoře v Citadele. Jsou to kojící a pečující ženy s plnoštíhlými těly, což působí na první pohled kontrastně i vzhledem k faktu, že je velký zájem o nedostatkové zdroje potravy a vody. Tyto ženy očividně žijí v blahobytu. Jsou připojené na přístroje odsávající jejich mléko do velkých nádob. V této scéně může být viděna péče o dítě ze strany matky, ale není ještě nijak explicitně vysvětlena.<sup>136</sup> O to více je poté láska ženy k dítěti zřetelná, když Immortan vstoupí do sejfu, v němž předtím držel své ženy, které z něj ale utekly. Na zdech jsou bílou barvou napsány věty jako např. „*Our babies won't be warlords.*”<sup>137</sup> Ze strany žen jde o projev jasné kritiky současné společnosti v Citadele, která staví na válce, vykořisťování žen, dětí a cvičení dětí k vedení války a uctívání Immortana. Dvě ženy jsou v době útěku z Citadely těhotné, chtějí své děti vychovávat dle vlastního uvážení a zároveň je chtějí ochránit před vlivem Immortana, válkou a společností bez lásky.

Kontrast dítěte jako nového života s vedením války a s uctíváním smrti v rámci kultu Immortan Joea tak prochází celým filmem a je jednou z nejvýraznějších kritik ve filmu. Tento nápis se objeví spolu s dalšími vzkazy, a to: „*Who killed the world?*”<sup>138</sup> a „*We are not things.*”<sup>139</sup> Všechny tyto nápisy nalezneme Immortan v jedné místnosti, a tak lze předpokládat, že jsou to sdělení, která mohou mít pro ženy vzájemnou souvislost. Může zde být viděno propojení mezi ženou, matkou, přírodou a jejím dítětem, o které je projevován zájem a péče. Následně se se svým prohlášením „*They are not your property. You cannot own a human being.*”<sup>140</sup> přidává Miss Giddy, která toto sdělení podává Immortanovi se zbraní v ruce. Tím podporuje Immortanovy manželky a jejich rovnoprávný lidský status

---

<sup>136</sup> [12:17].

<sup>137</sup> [13:36]. „*Naše děti nebudou vojevůdci.*”

<sup>138</sup> [13:40]. „*Kdo zahubil svět?*”

<sup>139</sup> [13:48]. „*Nejsme věci.*”

<sup>140</sup> [13:46]. „*Nejsou tvůj majetek. Nemůžeš vlastnit lidskou bytost.*”

a jejich rozhodnutí utéct z tohoto patriarchálního teroru. Immortanovi nechce prozradit, kde se ženy ukrývají.

Ikonický moment, kde vidíme pospolu všechny ženy prchající z Citadely, nastává po odeznění písečné magnetické bouře.<sup>141</sup> Immortanovy ženy, které také nazývá „*breeders*“,<sup>142</sup> se myjí ve vodě a sundávají si pásy cudnosti. Je vidět jejich různý charakter i fyzické odlišnosti, stejně jako kontrast s postavou Furiosy. Režisér Immortanovy ženy nazývá „*Pětihlavá hydra*“.<sup>143</sup> Navzdory své různosti jsou díky společnému soužití jako jedno tělo. I přes všechny odlišnosti o sebe ženy pečují a důvěřují si. Poprvé je zde možné spatřit i tenzi, kterou vyvolává těhotné břicho Angharad the Splendid v protikladu ke zbrani, kterou na ni míří Max.<sup>144</sup>

Když Max trefí Splendid Angharad střelou do lýtka, Furiosa se jí ptá: „*How does it feel?*“<sup>145</sup> Tato fráze může mít několik možných významů a lze se zeptat i jinými frázemi neobsahujícími slovo „*feel*“, které je samo o sobě nápadné již z hlediska vyobrazené citlivost, emocionálnosti a křehkosti Immortanových žen. Otázka se týká toho, jak vážné je její zranění, a ona odpovídá „*It hurts,*“<sup>146</sup> což může opět implikovat stav jak fyzický, tak emocionální. Furiosa si již prošla bojem za svobodu a lidskou důstojnost a zná způsob, jak se vypořádat s tím, „*co bolí.*“ Sice možná tvrdým způsobem, přesto však Furiosa pomáhá ženám v nesnadné situaci, která vypadá beznadějně. Stejně tak ukáže, že jí záleží na Immortanových ženách, protože je nenechá napospas ve chvíli, kdy chce Max do war rigu pustit pouze Furiosu: „*Not without them.*“<sup>147</sup>

---

<sup>141</sup> [31:50].

<sup>142</sup> „*Rodičky.*“ Avšak kořenové sloveso „*to breed*“ znamená chovat, pěstovat či šlechtit. Podstatné jméno „*breed*“ lze přeložit jako druh, rasa či plemeno. I to poukazuje na způsob zacházení se ženami. Příroda a rostliny se také pěstují či šlechtí. Je zde možné opět vidět spojení ženy a přírody a negativního zacházení ze strany muže, v tomto případě Immortana.

<sup>143</sup> Bernstein 2015: 104.

<sup>144</sup> [32:59].

<sup>145</sup> [37:15]. Slovo „*feel*“ se dá přeložit jako cítit se nebo pocítit. „*Jak se cítíš?*“ nebo „*Jaký je to pocit?*“

<sup>146</sup> [37:19]. „*Bolí to.*“

<sup>147</sup> [38:29]. „*Bez nich nenastoupím.*“



Když se Nux dostane do kabiny auta a chce zabít Furiosu, těhotná Splendid Angharad přirovná Nuxe, war boye, k dítěti, které má brzy zemřít. Nechce jej však nechat zabít, ale ukazuje milosrdnost, stejně jako odhaluje fakt, že se Immortanovy manželky dohodly s Furiosou, že při svém útěku nikomu nevezmou život.<sup>148</sup> To opět ukazuje velký protiklad k přístupu Immortana a jeho vojáků, kteří zabíjí bez pohnutí nebo náznaku citového či jiného zaváhání.

Dalším projevem altruistické lásky ženy k ženě je scéna, kdy již slepý Bullet Farmer střílí směrem k zastavenému war rigu a málem se strefí do Cheedo. Tu ale včas zalehne Furiosa tak, aby v případě náhodné trefy utrpěla zranění či smrt ona, nikoliv nejnevinější z Immortanových žen.<sup>149</sup> Scéna vyúsťuje tím, že jde Max oplácet úder. Ženy se ptají Furiosy, co jde Max dělat, a Furiosa jim odpoví „*Retaliate first.*“<sup>150</sup> Může to být symbolická pomsta minulému režimu, který vzal Maxovi rodinu. Následně se Max vrací a ze svého obličeje si omývá cizí krev mateřským mlékem v domnění, že si jej umyje ve vodě.<sup>151</sup> Tato část filmu může být vyložena jako finální iniciace Maxe do ženské společnosti pomocí mateřského mléka, kdy si Max smývá ženským symbolem péče a čistoty svá duševní zranění způsobená patriarchálními režimy. Vzhledem k tomu, že mateřské mléko je klíčové pro přežití čerstvě narozeného dítěte a symbolizuje jak péči matky, tak také ono biologické spojení, je mateřské mléko symbolem. Ten je často právě společně s krví vykládán i jako náboženský symbol.<sup>152</sup>

Mateřská láska a láska ženy k ženě se nejvíce projevuje Klanu Many Mothers.<sup>153</sup> Ptají se Furiosy na její matku, a když zjistí, že zemřela, zarmoutí je to a gestem jí vzdají poctu. Furiose byla odepřena zkušenost dcery s matkou stejně jako možnost altruistické spolupráce a i tento fakt může být jedním z důvodů, proč se snaží pomstít muži, který ji o tuto zkušenost připravil.

---

<sup>148</sup> [43:57].

<sup>149</sup> [1:08:02].

<sup>150</sup> [1:10:38]. „*Odplatu, především.*“ „*Retaliate*“ má opět několik možností výkladu. Jedním je „*provedení odvetného úderu*“, druhým je „*provedení odplaty*“.

<sup>151</sup> [1:11:55].

<sup>152</sup> D-Vasilescu 2020: 3–8.

<sup>153</sup> Překládáno jako „*Arci Matky*“.

Temnější součástí tématu mateřství je i způsob, jak Immortanovy ženy otěhotněly. Ve filmu ženy ukazují opovržení až nenávist k Immortanovi a The Dag dokonce opovržení k vlastnímu dítěti,<sup>154</sup> takže se divák zamýšlí, jak s ním mohly ženy otěhotnět. Prequelová kniha to dále vysvětluje a ukazuje, že Immortan ženy znásilňuje. Angharad, jeho nejoblíbenější, se dostane do bodu, kdy chce svému dítěti vzít život vlastním improvizovaným nebezpečným pokusem o potrat.<sup>155</sup> Objevuje se tak téma těhotenství, které bylo počato násilnou cestou. Matky mají poté často problém se s existencí svého dítěte vyrovnat. Vize Green Place tak mohla být jakousi rehabilitací a nadějí pro ženy, aby se srovnaly s existencí svých dětí, ochránily je před vlivem Immortana a dostaly šanci být samy silnými matkami a mít plnohodnotný vztah se svými dětmi.<sup>156</sup>

### 4.3 Láska ženy k muži

Furiosa má ze strany war boyů respekt díky svému vyššímu postavení. Říkají jí „Boss“,<sup>157</sup> což automaticky ukazuje na nerovný vztah a hierarchicky postavenou společnost. Její vyšší postavení pravděpodobně pramenilo z její schopnosti vyznat se ve struktuře patriarchální společnosti a šplhat po záslužném žebříčku. Rozhodně se tedy nejedná o přirozenou autoritu nebo emocionální spojení. Emocionální spojení či pochopení se váže spíše k (mužské) postavě Maxe.

Max a Furiosa poprvé střetnou své pohledy v průběhu napadení war rigu Buzzardy a proběhne jejich vzájemné nonverbální pochopení.<sup>158</sup> Jejich další setkání však následují až po scéně, v níž odezní písečná magnetická bouře.<sup>159</sup> Max, kterého v Citadele využívali jako univerzálního donora pro war boye, se nemůže zbavit krevního a řetězového spojení s Nuxem, protože k tomu nemá potřebný nástroj, a zbraň, kterou nalezne, není funkční. Když s touto zbraní

---

<sup>154</sup> [1:31:42].

<sup>155</sup> Miller-Lathouris eds. 2015: Furiosa.

<sup>156</sup> Bernstein 2015: 107.

<sup>157</sup> [11:51]. „Šéfe“.

<sup>158</sup> [22:44].

<sup>159</sup> [31:49].

přijde k war rigu, vidí jen ženy, jak se myjí a sundávají si štípacími kleštěmi pásy cudnosti, které jim dal Immortan Joe, aby s nimi mohl plodit potomky pouze on. Max je očividně vyveden z míry z toho, co vidí. Přesto namíří zbraní na ženy, řekne si o vodu a chce, aby The Dag přestříhla řetěz, který vede k masce na jeho hlavě. Tento ikonický moment, kdy se setká Max se všemi ženami najednou, považuje sám režisér za zlomový moment a nazývá jej „*awakening humanity*“<sup>160</sup> neboli probuzení lidskosti. Zatímco se z omráčení probírá Nux, mezi Maxem a Furiosou se strhne souboj, který Max zvítězí. Setkání spíš ale působí jako opatrné a nejasné vysvětlování vztahů mezi Maxem a ženami vzhledem k tomu, že ho Immortanovy ženy považují za stejného jako všechny ostatní z patriarchy, zatímco co on se dostává v nevýhodné pozici do neočekávaného střetu s nimi a je očividně otřesen tím, jak s nimi Immortan zacházel.

Furiosa je mu ale v boji rovna a sledování jejich rovnosti je zajímavé zejména v okamžiku, kdy Max potřebuje zbraň, tedy symbol patriarchální moci, aby Furiosu přemohl. V průběhu boje si zbraň předávají, avšak pro Furiosu není zbraň jako symbol nadřazenosti esenciálně první volbou, kterou by při vyjednávání užila. I proto Max nakonec Furiosu přemůže.

„Co je rozbité, může být vyléčeno pouze láskou“. To je dle režiséra George Millera nová a hlavní myšlenka filmu *Mad Max: Fury Road*, obzvláště oproti předchozím třem dílům z minulého století.<sup>161</sup> Konkrétněji mluví o lásce relativně často, nejvíce však ve spojení Maxe s Furiosou. Oba prý mají stejný osud a prošli si stejnými problémy, pouze se odlišují pohlavím. Mezi nimi vznikne pouto minimálně vzájemné péče vzhledem k tomu, že jsou oba traumatizovaní zážitky a chováním společnosti. Max již nechce věřit nové společnosti mužů, která ho zajala, chovala se k němu jako k věci, vzala mu krev a ve své podstatě ho stále podporovala v jeho „šilenství“ replikací norem předchozího systému, který se zvrhnul v dystopii. Předchozí režim mu také vzal ženu a dítě, a poté, co žil mimo společnost jako „osamělý vlk“, jej nebyl nikdo schopen přimět těmito idejím opět věřit.

---

<sup>160</sup> Bernstein 2015: 100–101.

<sup>161</sup> Bernstein 2015: 100.

Furiosa je také traumatizována, a to zvrhlým patriarchálním režimem, který symbolizuje atributy společenského uspořádání a jednání, které vedlo k zániku světa předchozího. Byla Immortanovým systémem ukradena z utopické společnosti Many Mothers proto, aby Immortanovi poskytla dědice. Herečka Charlize Theron, která hraje Furiosu, se ale v jednom z rozhovorů k filmu vyjádřila, že byla Furiosa neplodná, a tak již nesloužila dále svému účelu a dle Immortana byla k ničemu. Proto jí usekl ruku a pohodil mezi war boye a zapomněl na ni. Skrze její ženskou sílu a přizpůsobivost se ale vypracovala ve společnosti war boyů na velitelku a řidičku war rigu, nejen za účelem vlastního vykoupení, ale také za účelem toho, aby dala ostatním ženám, které neměly tu sílu se patriarchálnímu utlačujícímu systému samy postavit, nějakou naději na lepší život.<sup>162</sup>

Díky spolupráci se dle režiséra jak Furiosa, tak Max uzdraví, navážou vzájemnou důvěru a Max Furiose pomůže se vymanit z emocionální katarze poté, co zjistí, že utopická společnost Many Mothers je v troskách. Boj s muži a odstranění symbolu Immortan Joea jí dá možnost reformace společnosti v Citadele, která je zásobárnou nejen přírodních zdrojů a vody, ale také místem vhodným pro pěstování plodin a rozumnou péčí o rostliny, což je totožné s utopickou vizí Green Place klanu Many Mothers.

Tato vize obsahuje rovnostářskou, altruistickou společnost, která je spravována převážně ženami, ale její součástí jsou i muži. Místo je zelené, jako oáza v poušti a společnost žije v souladu s přírodou. Stará se o ni a pěstuje plodiny tak, že má všeho dostatek. Společnost je mírumilovná díky vzájemně udržovaným hodnotám a dostatku surovin potřebných k přežití. Kult Many Mothers je symbolem vědění a jeho dědění symbolizuje ženské znalosti a schopnosti spojit se s přírodou, opatrovat ji a pečovat o ni. Je zde zvýrazněna ženina přirozená schopnost spojení s přírodou, dětmi a předáváním odkazu. Citadela vykazuje atributy ženské utopie. Jedná se o prostředí s dostatkem surovin, vhodné k pěstování plodin, výchově dětí a shromažďování znalostí,

---

<sup>162</sup> Sperling 2015.

kteřé jsou ukřyté v místnosti Immortanových žen v podobě knih, tabule a piana.<sup>163</sup> Společnost dokáže vzdělavat Ms. Giddy jako history woman,<sup>164</sup> kteřá má své vědění o historii vytetováno pod kůží, aby nebylo zapomenuto. Jedinou překážkou této utopie v Citadele jsou právě patriarchální a egoistické pořádky, jako je držení všech zdrojů v rukou jediné osoby nebo výchova dětí k válce, zavedené a udržované Immortan Joem.

Další péče či porozumění může být symbolicky viděna ve chvíli, kdy Furiosa vyjednává s Maxem o společné cestě, kteřá by pro oba znamenala postavit se Immortanovi. Společnost Citadely je nemocná z radioaktivity a dalších negativních vlivů zničeného venkovního životního prostředí. Proto si Maxe nechají a využívají jej, aby mohli pomocí krevních transfuzí léčit své war boye. Max dostal v Citadele kvůli své šílené osobě kovový náhubek, kteřý jej měl držet zkrátka, a mohl tak být symbolem restrikcí a hierarchie v Citadele. Označený jako šílenec, nespoutaný a vzpurný systému, byl jak symbolicky, tak reálně spoután, aby ve společnosti nedělal problémy. Furiosa vyjednává. „*You want that thing of your face?*“<sup>165</sup> Ona tyto restrikce a útlak dobře chápe a je to poslední argument, kteřým Maxe přesvědčí, aby vzal sebou do vozu nejen ji samotnou, ale všechny ženy, což se v dané situaci může zdát pro Maxe relativně nevýhodné a opět založené spíše na altruistickém chování a vzájemném pochopení.

Od jisté chvíle je Furiosa skřze důvěru a schopnosti spjata s Maxem. Oba dokáží při boji spolupracovat a Furiosa nechá Maxe řídit war rig, což kromě důvěry v jeho schopnost řízení může analogicky znamenat důvěru, že je doveze k vysněnému cíli na jejich cestě za vizí lepší budoucnosti. On zase důvěřuje Furiose při obraně a střelbě, a dokonce jí pomáhá nabíjet zbraně a zachrání ji ve chvíli, kdy se sám nemá čím bránit, což opět poukazuje na jistý druh vzájemného altruismu.<sup>166</sup>

---

<sup>163</sup> [13:33];[13:42].

<sup>164</sup> [14:08]; Bernstein 2015: 90–91.

<sup>165</sup> [39:14]. „*Nechceš sundat z obličeje tu věc?*“

<sup>166</sup> [52:32].

I další ženy projeví k mužům určitý různorodý vztah. Na jedné straně můžeme vidět lásku naivní Cheedo the Fragile,<sup>167</sup> která je jedna z Immortanových manželek a jako jediná je ještě pannou, neposkrvrněná pohlavním aktem. Tato Immortanova žena symbolizuje křehkost a poddajnost žen v patriarchální společnosti, jelikož se v krizi chce Immortanovi podvolit a opustit celou vizi Green Place a naději, kterou má symbolizovat utopická společnost Many Mothers. Vyměňuje ideál svobody a utopické společnosti za vidinu bezpečí v Citadele u Immortana i za cenu toho, že svou svobodu ztratí a přijme patriarchální systém a status věci.<sup>168</sup>

Na druhou stranu je zde láska další Immortanovy ženy Capable,<sup>169</sup> která vysvětlí Nuxovi, že náboženský i společenský řád a jeho hodnoty, za kterými se snaží na sklonku svého života obětovat, nemusí být nutně těmi správnými hodnotami, a v průběhu tohoto rozhovoru se sblíží a zamilují se.<sup>170</sup>

Capable dá Nuxovi možnost volby. Sám se pak rozhodne pomoci jejich věci, stejně jako Max pomohl Furiose. Nux je tak symbolem možnosti muže vymanit se z patriarchální artificieálně-náboženské společnosti a jejích hodnot, obrátit z minuty na minutu svůj život a přijmout hodnoty nové. Skrze lásku najít nový smysl, pro který lze položit vlastní život. „*I'd say it was your manifest destiny not to.*“<sup>171</sup> Pro komparaci lze užít právě důvěru mezi Furiosou a Maxem, který také jako muž projeví důvěru v ženy, a dle režiséra Millera je pro zhojení jeho vnitřních ran důležité, aby se stal součástí společnosti, především té dámské.<sup>172</sup>

Max také uznává šikovnost Furiosy a ty činnosti, ve kterých nad Maxem vyniká, jí předá s důvěrou na starost. Příkladem může být střelba z odstřelovací pušky, kdy Max nakonec usoudí, že je Furiosa schopnější. Nechá si pušku opřít

---

<sup>167</sup> V překladu „*Cheedo Křehká*“.

<sup>168</sup> Bernstein 2015: 111.

<sup>169</sup> V překladu „*Schopná*“.

<sup>170</sup> [55:55].

<sup>171</sup> [1:00:44]. „*Asi bylo tvým osudem, aby se to nestalo.*“

<sup>172</sup> Bernstein 2015: 30.

o rameno jako symbol podpory Furiosiných znalostí a důvěry v ní vložené.<sup>173</sup> Symbolicky to pravděpodobně vnímá i režisér, který v jinak zdařile zpracovaném filmu po technické i realistické stránce užívá způsob střelby, který je z praktického hlediska spíše neefektivní.

Poté co Furiosa zjistí, že Green Place již neexistuje, je na Maxovi vidět pochopení.<sup>174</sup> Snaží se jí vysvětlit, že pokud své zlomené srdce nějakým způsobem neopraví, zblázní se.<sup>175</sup> Obdobná témata jsou velmi intimní stejně jako schopnost Maxe vcítit se do Furiosy. Zároveň je vidět Furiosino zklamání, když Max prohlásí, že se k nim na cestu přes Salt<sup>176</sup> nevydá. Nakonec si to ale rozmyslí, zachrání je od utrpení bezcílného bloumání pustinou a předloží lepší plán, který jim oběma přinese jistý druh vykoupení, na což si potřesou stiskem ruky jako symbol spojení sil.<sup>177</sup> „*At least that way we, you know, we might be able to...together...come across some kind of redemption.*“<sup>178</sup>

Vzhledem k faktu, že v té době Furiosa ještě ani nezná Maxovo jméno, jde o vzájemnou důvěru, především pak ze strany Furiosy v Maxe.<sup>179</sup> Při Cestě zpět do Citadely jej zachrání od pádu pod kola vozu a drží jej dokonce i poté, co sama utrpí vážné zranění.<sup>180</sup> Max okamžitě vyráží Furiose na pomoc, když zjistí, že je Furiosa v krizi kvůli svému zranění, které utrpěla při jeho záchraně. Max se také o Furiosu postará poté, co málem zemře na následky svých vážných zranění. Dá jí dobrovolně vlastní transfuzi a představí se. „*It's Max. My name is Max.*“<sup>181</sup> Nejen pro Furiosu to tak může být důkaz důvěry a doslovné sdílení stejné krve. Tento akt dobrovolného spojení může působit kontrastně především ke krádeži

---

<sup>173</sup> [1:06:46].

<sup>174</sup> [1:18:45]. Celá scéna Furiosy, která vyjde zlomená do pouště poté, co zjistí, že Green Place neexistuje, je v ten okamžik prokládána chápavými pohledy Maxe jako jediného ze všech přítomných.

<sup>175</sup> [1:21:56] „*Pokud nedokážeš opravit co je zlomené, zblázníš se.*“

<sup>176</sup> Název pro solné planiny bez konce. Neví se, zda jsou obydlené, ale vzhledem k soli v půdě je to vysoce nepravděpodobné.

<sup>177</sup> [1:25:22].

<sup>178</sup> [1:25:05]. „*Touto cestou, víš, budeme možná moci... společně... dojít alespoň nějakého vykoupení.*“

<sup>179</sup> V průběhu celého filmu Furiosa nezná Maxovo jméno, i když se na něj zeptá. Dozví se jej až ke konci narativu při symbolické výměně krve s Maxem (viz kapitola 4.3).

<sup>180</sup> [1:33:30].

<sup>181</sup> [1:44:30]. „*Max. Mé jméno je Max.*“

krve, když Maxe v Citadele na začátku narativu zajmou. Je univerzální krevní donor a z biologického hlediska je velmi cenný. Nedobrovolně mu je ovšem patriarchálním systémem kradena velmi důležitá fyzická část jeho těla a je nazýván jako neživý objekt.<sup>182</sup> Pro Furiosu ale krev daruje altruisticky, dobrovolně.

Spolu se Max a Furiosa dostanou zpět k Citadele, kde Max Furiosu zanechá na cestě výtahem. Je vidět, že je oběma líto vzájemné odloučení, ale pro oba dává jistý smysl. Vzájemně si kývnutím poděkují<sup>183</sup> a opět tak projeví a potvrdí vzájemný vztah.

#### 4.4 Vzájemná láska ženy k přírodě

Kromě pustinné cesty potkáváme ve filmu přírodu až při honičce za Furiosou, která vjíždí s vozem do velké magneticko-písečné bouře i přes to, že je nebezpečná a uvnitř jsou tornáda.<sup>184</sup> Jako jediná s vozem projede bez větší újmy oproti mužům, kteří se stáhnou nebo v poušti zahynou. Tento akt by se mohl vyložit například tak, že se žena vrací do nespoutané přírody a přežije, díky svým znalostem. Myšlenky ekofeminismu, především v rámci spojení ženy s přírodou, poukazují na ženino lepší porozumění přírodě, což je její imanentní schopností. Furiosa se nebojí do bouře vjet, připraví se na její důsledky a nezaváhá při jejím průjezdu, zatímco všichni muži až na Nuxe s Maxem své vozidlo zastaví. Nux ale jede do bouře spáchat rituální sebevraždu za Immortana, zatímco Furiosa vidí vizi Green Place plnou zeleně. Vše je ještě doplněno režisérem, který scénu nazývá „*Toxic Storm*“ a upozorňuje na kontrast umělé výroby a přirozené inspirace. Celým filmem prostupuje snaha o co nejmenší využití speciálních efektů, a stává se tak velmi hodnotným z kaskadérského hlediska. Tato scéna je však jako jediná z většinové části vytvořena za pomoci umělých efektů, které jsou ovšem maximálně inspirovány přírodními motivy a jejich přirozeným pohybem<sup>185</sup>. Furiosa, tedy žena, se do této

---

<sup>182</sup> „*Bloodbag*“ tedy „*Transfúzák*“ či „*Vak na krev*“.

<sup>183</sup> [1:48:22].

<sup>184</sup> [24:30]; [25:49].

<sup>185</sup> Bernstein 2015: 92.



přírody vrací s dostatkem schopností k tomu, aby přežila, a je imanentně lépe připravena než muži, kteří jí sledují.

„*We are not to blame*“<sup>186</sup>. „*Then who killed the world*“?<sup>187</sup> Na otázku, kdo zahubil svět, se Nuxe zeptá vůdkyně Immortanových žen, silná a těhotná Angharad ve chvíli, kdy Nuxe vyhazují z vozu. On nejprve hovoří o Immortanově boží nesmrtelnosti a neomylnosti (viz kapitola 4.1). Jeho slova fungují jako argument pro to, že se ženy již nechtějí vrátit zpět za Immortanem a podporují tak názor, že Immortan reprezentuje tu dějinnou část, která způsobila apokalypsu. Tím nepřímo implikují fakt, že společnost té doby byla patriarchální a na přírodu nemyslela.

„*[...]antiseed*.“<sup>188</sup> Antisémě. Immortanova žena The Dag se zmiňuje o Angharad a jejích prupovídkách. Angharad, která je již po smrti, říká nábojům do zbraní antisémě. „*You plant one and watch something die*.“<sup>189</sup> Zde je jak odkaz na obhospodařování a žití v souladu s přírodou, tak právě viditelný kontrast ničení přírody mužem skrze symboliku mužovy války a ženiny péče o rostliny. Celá scéna se ale odehrává se zaměřením kamery na Maxe, který řídí war rig a celý dámský rozhovor plyne za ním. Je tak možné zachytit jeho emoce, což může poukazovat na Maxovo pochopení situace vzhledem k jeho zkušenostem nebo jednoduše na projev lítosti nad tím, jak se věci pro ženy i přírodu vyvinuly.

„*There's high ground, just beyond that thing*.“ „*He means the tree*.“ „*Yeah, the tree thing*.“<sup>190</sup> Takto mluví Nux o stromu, který potkají v bažině. Vzhledem k tomu, že s tak těžkým vozem zapadli a jsou stále pronásledováni, snaží se o něco z bahna vytáhnout. Nux jako muž v postapokalyptickém prostředí a bez vzdělání nemůže mít dostatek znalostí ani citu k přírodě, aby dokázal danou „věc“ nazvat, zatímco Capable imanentně přírodě rozumí.

---

<sup>186</sup> [44:39]. „*Není to naše vina*.“

<sup>187</sup> [44:41]. „*Tak kdo zahubil svět*?“

<sup>188</sup> [1:04:19]. „*Antisémě*.“

<sup>189</sup> [1:04:22]. „*Zaseješ a někdo zemře*.“

<sup>190</sup> [1:06:07]. „*Támhle je pevná půda, právě támhle za tou věcí*.“ „*On myslí strom*.“ „*Jo, za tou stromovou věcí*.“

I díky předaným znalostem, držení v kruhu žen, ví, že se jedná o strom. Následně Nux užije řetězu, aby jej připoutal ke stromu a war rig byl za něj vytažen na pevnou půdu. Učiní tak ale za cenu vyvrácení stromu. Zde je ikonicky vyobrazena kritika toho, jak se muž chová k přírodě, žena má více znalostí a zkušeností, ale nemá příležitost navázat s přírodou vzájemný vztah, jelikož jí muž stále ničí. Scénu můžeme interpretovat spíše jako akt, kdy společnost, která zapadá „v blátě“, potřebuje přírodu a dobré životní prostředí, aby se dokázala ze své krize vyhrabat, a příroda a láska může její snaze kladně přispět.

The Dag hovoří s jednou z Many Mothers o svém dítěti a o válce. Matka říká, že všechny, které kdy střelila, trefila do hlavy. „*Thought somehow you girls were above that.*“<sup>191</sup> Načež Matka vytáhne tašku plnou semínek. „*These are from home. Heirlooms. The real thing.[...]Back then everyone had their fill. Back then it was no need to snap anybody.*“<sup>192</sup> V této scéně je vidět dědičná péče žen o přírodu a její kultivaci, včetně jejich znalostí ohledně půdy a druhů rostlin. Matka se odkazuje na dřívější časy v Green Place, kde bylo rostlin a plodin dostatek, a proto nebylo nutné násilí. Jakoby rostliny a jejich spojení s člověkem udržovaly mír.

Ve finální jízdě zpět do Citadely utrpí Matka, která ukazovala The Dag semena, smrtelné zranění. Její první reakcí je, že chce dosáhnout na svou tašku se semeny.<sup>193</sup> The Dag jí je podává a ona je obejmě. Poté co Matka zemře a skupina se přesouvá do jiného auta, The Dag převezme tašku se semínky a dlouze se zadívá na zesnulou Matku.<sup>194</sup> Dochází zde k předávání informací a vedení k péči a zájmu o přírodu. Předalo se dědictví a do správných, tedy ženských rukou, které jsou shodou okolností té Immortanovy ženy, jež je těhotná a projevila zájem o modlitbu a jakoukoliv víru.

---

<sup>191</sup> [1:19:50]. „*Myslela jsem, že to vás holek není hodno.*“

<sup>192</sup> [1:20:50]. „*Tyhle jsou z domova. Dědictví, nepoškozené. [...] Kdysi měli všichni svou úrodu. Kdysi nebylo nutné kohokoliv střítet.*“

<sup>193</sup> [1:31:54].

<sup>194</sup> [1:40:47].

## 4.5 Altruistická láska a společnost

Prvním momentem, kdy se ze skupiny Maxe, Furiosy a Immortanových žen stává společnost, která si vzájemně důvěřuje a nezištně pomáhá, je, když Max uvěří Furiose a vylézá ven z kabiny vozu, aby šel zkontrolovat palivovou nádrž, která zpomaluje vozidlo.<sup>195</sup> Zanechává tak důvěru ve všechny ženy, které v kabině zůstávají. Ony by zase bez něj byly ztraceny, jelikož by žádná z nich nedokázala vyřešit problém s překážející palivovou nádrží. Je zde patrná spolupráce, důvěra i sebeobět' pro dosažení vyššího cíle. Stalo se tak poté, co si všichni všimli, že je sledují tři válečné skupiny a mohli se rychleji stmelit vůči vnějšímu nepříteli. Všichni se tak symbolicky osvobodí od předešlé společnosti a zakládají počátek společnosti nové, vzájemně altruistické.

„*I need you here. You may have to drive the rig,*“<sup>196</sup> říká Furiosa Maxovi v situaci, kdy skupina ve war rigu projíždí kaňonem, aby unikla pronásledovatelům. Zde se začíná prohlubovat vzájemná důvěra mezi Maxem, Furiosou a Immortanovými ženami a roste jejich závislost. Fráze jako „potřebuji tě“ v kombinaci s důvěrou a přenecháním řízení war rigu vyjadřuje fakt, že se Furiosa nebojí svěřit Maxovi do rukou život svůj i žen. Vracíme se opět k výše zmíněnému tématu Maxova jména. Ze strany Maxe ale v této chvíli ještě není důvěra tak veliká, aby Furiose své jméno světil, jako kdyby měl definovat nějakou vlastní identitu, na kterou v danou chvíli nebyl připraven. „*What do I call you?*“<sup>197</sup> „*Does it matter?*“<sup>198</sup> Přestože jí Max své jméno neřekne, rozhodne se mu Furiosa věřit a sdělí mu sekvenci k zapalování motoru, aby mohl i se schovanými ženami z nebezpečného místa rychle odjet.

„*All this for a family squabble. Healthy babies,*“<sup>199</sup> říká Bullet Farmer, když sledují Furiosu a zaseknou se blátě. Považuje tedy Immortana a jeho ženy

---

<sup>195</sup> [42:30].

<sup>196</sup> [45:24]. „*Potřebuji tě tady. Možná budeš muset řídit tahač.*“

<sup>197</sup> [46:22]. „*Jak ti mám říkat?*“

<sup>198</sup> [46:24]. „*Záleží na tom?*“

<sup>199</sup> [50:45]. „*To vše kvůli rodinné rozepři. Zdravé děti.*“

za rodinu. Z hlediska ideálytu by měla rodina nejspíše vykazovat podobné znaky jako altruistická společnost. To se ale v tomto případě neděje. Bullet Farmer pravděpodobně nechápe symbolickou iracionalitu vztahů, ať už milostných či rodinných. Nechápe tedy, že je Immortan schopen plýtvat tolika surovinami za udržení takových iracionálních vztahů. Proto Bullet Farmer vykazuje čistě racionální smýšlení, které jako ideályt patří dle esenciálních definic právě muži.

Angharad při pronásledování nasadí svůj život a zachrání Maxe. On jí gestem poděkuje a úsměvem a s palcem nahoru jí vyjádří malou radost nad tím, že se jí při tom nic nestalo.<sup>200</sup> Poté však Angharad spadne pod kola pronásledujícího Immortanova vozu a všechny ženy ve war rigu chtějí, aby Max zastavil. Chtějí zjistit, zda je Angharad opravdu mrtvá, protože jim na ní záleží. Zde je ale opět prosazen vyšší princip, kterého chtějí společně dosáhnout, a tak projeví důvěru Maxovi, že opravdu viděl spadnout pod kola. Na základě toho se rozhodnou pokračovat v cestě.

Patrně nejtypičtěji je altruistická společnost vyobrazena ve chvíli, kdy se cestující z war rigu setkají s klanem Many Mothers.<sup>201</sup> Furiosa po pronesení všech poznávacích znaků a prokázání, že byla jednou z nich, svolává všechny Matky, které ji okamžitě objímají a přijímají a ptají se na detaily jejího zmizení. Ačkoli ostražitě, přijmou za své nejen Immortanovy ženy, ale také Maxe a Nuxe jako ty, kteří pomáhali ženám dosáhnout jejich vysněného cíle. Matky okamžitě rozdávají emoce, znalosti a situace vypadá až komicky, jak jsou Immortanovy ženy Matkami zkoumány. Scéna působí jako jakési setkání ve společenském ráji.

Poté co zaniká cíl Green Place, je Maxovi nabídnuta jedna z motorek a plán, že se může přidat k ženám při snaze překročit vyprahlou pustinu Salt, kde není žádná jiná civilizace ani vysněné a dokonalé místo k žití. Ženy počítaly s tím, že by jim cesta zabrala neuvěřitelných 160 dní.

---

<sup>200</sup> [56:22].

<sup>201</sup> [1:15:56].

Max se k tomuto plánu přidat nechce. Záleží mu ale na osudu žen, proto přijde s lepším společným plánem vrátit se zpět do Citadely, který ukončí honbu za zoufalou, nereálnou utopickou vizí. Ve chvíli, kdy se jim cestou zpět do Citadely přehřeje a rozbije motor, rozdělí si povinnosti dle svých schopností a možností. Je zde vidět dokonalá spolupráce a také uctívání různosti jedinců s tím, že se využije to nejlepší, co mohou nabídnout.<sup>202</sup>

„*Take me!*“<sup>203</sup> křičí Cheedo na Rictuse při pronásledování zpět do Citadely. Zdánlivě to vypadá, že se sama Immortanovi opět dobrovolně vzdává. Divák toto podvolení celkem očekává vzhledem k několika jejím předchozím aktům (viz kapitola 3. 2. 3). Ukáže se ale, že je to součástí většího plánu, jak dostat Furiosu do vozu za Immortanem, aby jej mohla zabít. Cheedo se tak definitivně tímto vzpurným altruistickým činem zřídá Immortana a přidává se ke společnosti žen. Je vnímána jako nejslabší článek, který však nakonec tímto aktem potvrzuje svou víru ve stejnou ženskou vizí.<sup>204</sup>

#### 4.6 Láska k utopické budoucnosti, vizí

Max projevuje lásku k jisté utopické vizí hned při úvodních titulcích, kde říká: „*Once, I was a cop. A road warrior searching for a righteous cause.*“<sup>205</sup> Ale dle Maxe se nutně nemusí jednat o Green Place jako v případě vizí Furiosy a Immortanových žen, ale spíše o počestnou nebo spravedlivou věc, za kterou by mohl bojovat. Je tak předem jasné, že se jeho osobní představa o budoucnosti a hodnotách nebude shodovat s vizí Valhally Immortan Joes, a to ani s jeho jinými, méně idealistickými a více praktickými vizemi. Již od první chvíle vyjadřuje k ženám jistou úctu, a to i přes fakt, že mezi nimi nejprve došlo k rozepři.<sup>206</sup> Stejně tak uteče Immortanovu rozžhavenému cejchu symbolizujícímu jeho majetek a jeho ideologii,<sup>207</sup> přitom znevýhodnění lidé bydlící u Citadely by jej snesli dobrovolně ve víře v lepší budoucnost. Představa

---

<sup>202</sup> [1:28:44].

<sup>203</sup> [1:38:53]. „*Vezmi mě!*“

<sup>204</sup> [1:39:22].

<sup>205</sup> [00:39]. „*Kdysi jsem byl polda. Válečný jezdec, který hledal poctivý cíl.*“

<sup>206</sup> [34:15].

<sup>207</sup> [03:50].

Maxovy budoucnosti není jasná. Na začátku filmu o ní tvrdí, že má pouze jeden jediný cíl, a to přežít.<sup>208</sup> Ve vidinách se mu vrací ti, kterým nedokázal pomoci, vyčítá si to a snaží se utéct jak od živých, tak mrtvých.<sup>209</sup> Mluví o starých mrtvých z dob jednak před pádem světového řádu, jednak po ustavení nového postapokalyptického řádu. Max se ale v průběhu filmu mění a jeho vize je jasnější i díky setkání s ženami.

Zajímavým konceptem může být posmrtná, uměle vytvořená utopická vize Valhally v rámci patriarchální představy v kontrastu s utopickou ekofeminní verzí Green Place, o které se starají ženy. V této představě se jedná o vyobrazenou zelenou oázu v poušti, kde je vše řízeno ženskými hodnotami a součástí společnosti jsou také muži. Furiosa byla odsud unesena, když byla malá, a sama se snaží vrátit domů a vzít s sebou další ženy, aby jim dala naději a zároveň naložila sama se svým životem hodnotněji než doposud.

Poprvé můžeme vidět lásku Furiosy k utopické vizi Green Place ve chvíli, kdy se utká s Maxem po odeznění již výše zmiňované bouře v rámci jejich rozepře. Představa útěku a splnění plánu jsou pro Furiosu nesmírně důležité a na tuto vizi se upíná natolik, že je schopna jako jediná z žen z Citadely jednat proti své ženské esenci a zabít cizího člověka, aniž by se nejprve se zbraní v ruce na cokoliv zeptala.<sup>210</sup> Stejně tak Angharad jde k vozu ve chvíli, kdy Max přepral Furiosu a má kontrolu nad situací. Pociťuje lásku k utopické budoucnosti, když je ochotná zemřít, hlavně aby pomohla všem se dostat k naději v této vizi.<sup>211</sup>

Ve war rigu Max následně sbírá všechny zbraně a ženy na něj promlouvají. „*Do you think he's coming to the Green Place?*“<sup>212</sup> ptá se Cheedo the Fagile, nejkřehčí, nejméně poškozená patriarchálním systémem a nejnaivnější ze všech. Ptá se, jestli by mohl Max sdílet jejich

---

<sup>208</sup> [03:12].

<sup>209</sup> [02:45].

<sup>210</sup> [34:21].

<sup>211</sup> [36:39]; [36:55].

<sup>212</sup> [41:03]. „*Myslíte, že také půjde do Green Place?*“

ženskou vizi Green Place, navázat tak s nimi vztah a spojit tak dvě cesty dohromady.

Poté co zemře Angharad jsou všechny Immortanovy ženy rozrušeny, avšak Knowing<sup>213</sup> podotýká, že ať se stane cokoliv, míří do utopického, zeleného Green Place. Cheedo ale opět projeví slabost a zapochybuje nad tímto cílem. „*Stupid Green Place, we don't even know where to find it.*“<sup>214</sup> Pochybuje o cíli natolik, že jakmile war rig zastaví, snaží se běžet zpět a křičí, že jim Immortan určitě odpustí, když se vrátí. Pod tlakem situace by vyměnila svobodu za bezpečí bez statusu svobodného člověka. „*He gave us the high life, what is wrong with that?*“<sup>215</sup>

Poté co se Furiosa potká s klanem Many Mothers, přichází o svou iluzi. Green Place zmizelo, protože bylo zničeno okolními vlivy. Zelená příroda Green Place byla zničena jako zbytek planety radiací, voda se zkažila a žádné plodiny se pak v půdě neuchytily. Utopický ženský sen plný přírody a harmonie byl zlikvidován mužem a jeho agresivním chováním. Z utopického snu nezbylo ani více členek Many Mothers, pouze ty, které právě potkali. Pro Furiosu je to velký zármutek a posunutí hodnot.<sup>216</sup> Chtěla se totiž opravdu vrátit „domů“. „*I can't wait for them to see it.*“ „*See what?*“ „*Home. The Green Place.*“<sup>217</sup> Na druhou stranu ale byla Furiosa pryč 7000 dnů,<sup>218</sup> což znamená přibližně 19 let, během kterých se mnohé změnilo jak ve skupině Many Mothers, tak u Furiosy, její výchovy a vlivu prostředí. Je pozoruhodné, že si ve velmi intenzivní patriarchální společnosti dokázala vizi Green Place uchovat. Furiosa se baví o Green Place s Maxem a on se jí ptá, co za tímto utopickým, přesto původně reálným místem hledá. Její odpovědí je „*Redemption.*“<sup>219</sup>

---

<sup>213</sup> „*Znalá.*“

<sup>214</sup> [57:09]. „*Hloupé Green Place. Ani nevíme, kde ho hledat.*“

<sup>215</sup> [58:14]. „*Byly jsme pod ochranou. Dal nám život na úrovni, co je na tom špatného?*“

<sup>216</sup> [1:18:40].

<sup>217</sup> [17:22]. „*Nemohu se dočkat, až to uvidí.*“ „*A co?*“ „*Domov, Green Place.*“

<sup>218</sup> [1:16:18].

<sup>219</sup> [1:13:13]. „*Vykoupení.*“

„*You know hope is a mistake,*“<sup>220</sup> říká Max Furiose jako odkaz na utopii, která už se jí jednou rozpadla pod rukama. „*If you can't fix what's broken, you'll... you'll go insane.*“<sup>221</sup> Naráží tím na své šílenství, které vyústilo ve ztrátu hodnot a udělalo z něj osamělého jezdce pustinou. Zde se objevuje vize dohromady se schopností vcítit se do druhého. Nejen Furiosa, ale i všechny ženy opustily cestu, která by mohla vést k vizi Green Place, a chtějí vyrazit na cestu na slepo přes solné planiny. Max navrhne Furiose nový plán, který je k jejich vizi přiblíží, a to vrátit se zpět do Citadely. Až na systém, který tam byl držen Immortanem má místo podobné atributy jako Green Place. Je tam voda a dají se tam pěstovat plodiny. Matkám se plán líbí a říkají, že se tím naplní utopická představa jejich minulosti. „*Just like the old days.*“<sup>222</sup> Max poté navrhne, aby se do Citadely vrátili stejným způsobem, jako se dostali až k Many Mothers. Ukazuje na možnost žen vrátit se zpět do místa, kde vznikla dystopická patriarchální společnost a kde by teprve ženy dostaly díky svému úsilí možnost transformace ke společnosti více egalitární, altruistické a vzájemné.

V tomto momentu se sjednocují všechny myšlenky od lásky a vzájemnosti mezi ženou a mužem, přes utvoření altruistické společnosti, a až zrodu nové, lehce pozměněné vize vycházející z ideje Green Place, kterou ženám navrhuje sám Max. „*At least that way we, you know, we might be able to...together...come across some kind of redemption.*“<sup>223</sup> Tato věta symbolizuje jak vzájemnou důvěru mezi Maxem a Furiosou, tak právě shodu na společné nové vizi, ve které bude mít každý své rovné místo, bude inspirována vizí Green Place, avšak bude více reálná. Každý může tuto vizi následovat z jiného důvodu, pro Furiosu je to vykoupení stejně jako pro Maxe. Oproti tomu u manželek Immortana je důvodem k víře v tuto vizi naděje. Implicitně je tato transformace završena právě souhlasem všech přítomných a následným podáním rukou Furiosy a Maxe. Dle Maxe tedy není moudré od dystopické patriarchální společnosti utíkat, stejně jako se vzdávat ženské vize Green Place. Pro naplnění této vize je naopak

---

<sup>220</sup> [1:21:50]. „*Naděje je chyba.*“

<sup>221</sup> [1:21:56]. „*Pokud nedokážeš opravit co je zlomené, zblázníš se.*“

<sup>222</sup> [1:24:49]. „*Jako za starých časů.*“

<sup>223</sup> [1:25:05]. „*Vykoupení*“.



důležité patriarchální společnosti Citadely čelit a opravit hodnotové pilíře tak, aby společnost byla opět funkční a nabízela ženám alespoň nějakou naději na dobrou budoucnost v jinak žalostné pustině. Furiosa i Many Mothers souhlasí a i přes nebezpečí, které je pravděpodobně čeká na cestě zpět skrze Immortanovu válečnou skupinu, se otočí a vydají na cestu za svou zelenou, egalitární vizí v Citadele.

Cesta lásky k vizi končí ve chvíli, kdy je Immortan mrtvý, jeho tělo pohozeno nejnižší vrstvě obyvatel a dav skanduje, aby celou skupinu pustili nahoru.<sup>224</sup> Pár dětských war boyů zatáhne za páku a spustí výtah dolů. The Dag, Cheedo, Knowing a Capable spolu s Furiosou tahají další, dříve znevýhodněné obyvatele úpatí Citadely na kladkový výtah, aby všichni měli nahoru přístup. Ženy kojičky pak také pustí vodu, aby jí bylo dost pro všechny, a tím jednak naplňují vizi Green Place, jednak tím ukazují vzájemný egalitární přístup a vlastní esenciální altruismus. Načež hlavní postava, Max, odchází pryč po výměně důležitých pohledů s Furiosou. Společně dosáhli alespoň reálného počátku vývoje své vize o altruistické rovnostářské společnosti, a dostali tak příležitost ke změně v Citadele.

Na úplný závěr filmu je na černém pozadí promítnut citát: *“Where must we go, we who wander this wasteland, in search of our better selves?”*<sup>225</sup> Lze to považovat za otázku ohledně vize budoucnosti. Kam až člověk zajde, aby nakonec našel své lepší já? Jednou z interpretací může být právě celá Furiosina cesta plná katarzí, dystopické kritiky a smrti, aby vydláždila chodník k lepší ekofeministické budoucnosti pro ty, kteří byli v patriarchální společnosti znevýhodněni, strádali nebo byli vykořisťováni a špatně se s nimi zacházelo jak z hlediska fyzického, tak psychického.

---

<sup>224</sup> [1:46:40].

<sup>225</sup> [1:48:41]. „*Kam až musíme zajít, my, kteří bloumáme pustinou, abychom našli své lepší já?*“

## 5 REFLEXE VÝSLEDKŮ ANALÝZY A KRITICKÁ ÚVAHA

Na začátku reflexe se vrátíme zpět k teorii a jejímu významu v této práci. Esenciální ekofeminismus je v rámci dystopického narativu velice užitečný, ačkoliv doopravdy odhaluje pouze některé části ekofeministické problematiky. Pro kritiku společnosti je ale praktický, protože často výrazně určuje dichotomii, a tak se snadno rozeznává kritizovaný pilíř, který je ke kritice společnosti v rámci dystopie určen. Tato kritika pak plní účel inspirace pro změnu v reálném světě, stejně jako varování před nečinností.

Láska jako téma je také velmi subjektivní, avšak právě díky esenciálnímu přístupu je kategorizace přehledná. Stojí buďto na naprosto pevném a relativně jasném esenciálním základě, nebo se již jednoduše o esenciální ekofeminismus nejedná. Při pohledu na lásku jako na postmateriální hodnotu, která oponuje racionálnímu materiálnímu přístupu k problematice, vyvstává v současném světě jistý problém. Téma lásky je v moderní společnosti často opomíjeno. Současná společnost, která vychází z osvícenských a materiálních myšlenek racionality a utility, bere málo v potaz lásku, altruismus a péči jako relevantní prvek při rozhodovacím procesu, který utváří hodnoty ve společnosti.

Láska je jako akademické téma poskovnu popisována také v politologii. Západní společnost totiž stále osciluje mezi materialismem a postmaterialismem, stejně jako je považována za společnost hierarchickou a patriarchální. Ženská láska v ní tedy nedostává pozornost ani nenabývá důležitosti. I to je kritikou ve filmu *Mad Max: Fury Road*. Postmateriální smýšlení je ale vzhledem k důrazu na hodnoty často symbolem pokroku oproti materiálnímu obohacení či momentální ekonomické výhodnosti. Film tak může implikovat fakt, že pokud se chce společnost dále více rozvíjet, měla by přijmout nový hodnotový postmateriální rámec přemýšlení, a tím se posunout kupředu od možných vizí špatného konce – tedy apokalypsy, kam s velkou pravděpodobností při současném nastavení společnosti a jejích hodnot směřuje.

Kódy a jejich operacionalizace byla relativně široká, jelikož by popsané jevy přišly v úzké specifikaci o kontext, který je v této problematice důležitý. Kódy se objevily ve filmu všechny. V některých situacích však bylo nutné odklonit se od striktního dogmatu esence ženy, aby bylo možné jevy analyzovat i pohledu kritiky, což této práci dalo další rozměr (např. Max a Nux se jednoduše vymykají stereotypu muže, který je mimo jiné v esenciálním ekofeminismu kritizován).

Velice kontroverzní a těžko uchopitelná je postava Maxe, který již od začátku vybočuje z řad „typického muže“ jak dle teorie, tak poté v kontrastu s mužskými osobnostmi filmu, a proto byl zařazen do altruistické společnosti, ačkoliv se esenciálně jednalo o ženský prvek. Stejně tak je deviantní postava Nuxe, který byl součástí systému Immortan Joea a dokázal z něj vystoupit a přejmout diametrálně odlišné hodnoty, ve své podstatě esenciální ženské hodnoty, které mu nabídly ženy a on je ve výsledku přijal na úkor sebe sama. Maxovi se zase v záchvatech posttraumatické stresové poruchy ve vidinách vrací žena a dítě, které nedokázal zachránit. To ukazuje na jeho citlivost, emocionálnost a empatii. Obě postavy, Max i Nux, tedy vyzařují altruismus a další prvky, které jsou esenciálně ženské, a přispívají tak k pozitivní maskulinitě, avšak nezapadají do teorie esenciálního ekofeminismu. Teorie říká, že láska, altruismus atp. jsou vrozené atributy ženy, nikoliv muže. Zde se tedy objevuje první rozpor užití teorie a filmu. Ekofeministická esenciální teorie tak nezvládá některé deviantní prvky, jako je právě muž, který nevyznává patriarchální společenské hodnoty vzhledem k postavení jejich idejí na jasných dichotomiích. Přidá-li se k tomu fakt, že oba muži vykazují některé esenciální ženské charakteristiky jako např. altruismus, nejedná se již o témata, které by byl esenciální ekofeminismus schopen pokrýt.

Jak tedy nahlížet na ženu, která naopak vykazuje esenciální prvky muže jako je aktivnost, síla, praktičnost a další schopnosti jako řízení strojů, boj a ovládání zbraní? Furiosa a její činy se dají interpretovat dvojím způsobem,

a to že na nějaké úrovni jí opravdu záleží na osudu jak Immortanových manželek, tak na osudech Maxe a Nuxe a snaží se s nimi nezištně sdílet skvělou vizi budoucnosti. Anebo lze její činy prezentovat jako sobeckou odplatu, kdy diktátorovi, který jí ublížil, vezme to nejcennější, a tím se mu mstí. V obou případech ale jde o projevení emocí, ať už pozitivních, či negativních. Furiosa tak v mnoha ohledech stále vyzařuje spíše esenciální prvky ženy, ačkoliv se naučila žít v patriarchální společnosti a přejala část patriarchálně pozitivně chápaných schopností, např. schopnost ovládat zbraň, bojovat, řídit vůz atp.

Optika esenciálního feminismu nutí k subjektivnímu emocionálnímu hodnocení této postavy, která je tak vidět spíše jako ženská hrdinka, jež zachraňuje další sestry z ženského rodu. Proto může tato optika často působit naivně a přehlížet některé aspekty praktického rozboru. Dalo by se ale argumentovat, že o tom vlastně princip esenciální ekofeminismu, lásky a emocí je. Furiosa jistě lásku projevuje, avšak její postava je do jisté míry také deviantní vzhledem k tomu, že vykazuje mužské esenciální atributy, že je aktivní, silná a umí bojovat. Její vyjadřování ženských atributů je ale znatelnější než u Maxe, proto jde z hlediska esenciální ekofeministické teorie lépe uchopit, a potvrzuje se tedy platnost ženské esence v případě této postavy.

Láska ženy k muži v pozitivním citovém slova smyslu bez negativních dopadů v teorii a tím pádem i v kódech výrazně absentuje, stejně jako nesexuální láska či péče muže k muži. Příkladem může být Maxovo stříhání vlasů při přijetí do Citadely,<sup>226</sup> kdy mu war boyové stříhají jeho dlouhé vlasy, které padají na zem a jsou sbírány. Otázkou zde může být, do jaké míry se jedná o péči z důvodu dobrého přežití „chovného kusu“ a „univerzálního donora“, avšak dlouhé vlasy by k jeho přežití a následnému vykořisťování jako objektu, kdy je poté v další části filmu nazýván „blood bag“,<sup>227</sup> zásadně vadit neměly.

---

<sup>226</sup> [03:21].

<sup>227</sup> [07:04]. V překladu „transfúzák“, nebo taky „vak na krev“.

Je možné, že tento akt je součástí přijímání do společnosti vzhledem k tomu, že jediný z mužů, který má vlasy, je Immortan. S Maxem se ale jako se členem společnosti nejedná, a to ani jako s jedincem z nejnižší vrstvy Citadely. Fakt, že nikdo v okolí nemá vlasy, by mohl být také dán spíše radiací a následnými zdravotními komplikacemi, rakovinou kvůli nehostinnému prostředí atp. Spolupráce a vzájemné nadšení z úspěchů skupiny, které si vyměňují Nux a Max, jsou také patrné, neobsahují žádné stereotypně mužské charakteristiky. V rámci teorie není spolupráce dvou i více mužů na základě ekofeministického pohledu věnována hlubší pozornost.

Stejně tak Immortan Joe mohl citovou lásku ke svým ženám určitým způsobem vyjadřovat, avšak v dystopii tohoto druhu se kvůli razantní kritice opravdu extrémně přehání pilíře, na kterých dystopický svět stojí, proto je příběh v některých částech jednoduše „černo-bílý“ a některé úvahy úplně vynechává, nevysvětluje, a tudíž je interpretace jevů často komplikovaná.

Je také možné spekulovat, zda Furiosa jako bývalá manželka Immortana nevykonávala pouze svou pomstu, když ji zapudil. Vezme mu to nejcennější, co ve svém špatném stavu ještě má. Jeho rodičky, které mu mají co nejrychleji zplodit potomka, ideálně ještě dříve, než zemře. Dokladem této teorie mohou být slova, která k němu pronese těsně před tím, než ho zabije: „*Remember me?*“<sup>228</sup> Zde může být opravdu široká paleta významů a esenciální ekofeminismus nepředpokládá, že by žena mohla vykazovat jiné než genderově negativní atributy jako závist, zhrzenost nebo jednoduše nenávisť. Emoce ženy i muže jsou často interpretovány pouze pozitivně, a esenciální ekofeminismus tak lehce sklouzává k interpretaci ženy jako nevinné a neposkvrněné.<sup>229</sup> Otázkou také je, do jaké míry Furiosa absolvuje svou cestu pouze jen kvůli dosažení vysněného ideálu typu utopie Green Place a Many Mothers vzhledem k tomu, že kdyby jí šlo o pouhé dosažení utopie, jednoduše uteče sama ve chvíli, kdy by ji nikdo nesledoval.

---

<sup>228</sup> [1:40:13]. „*Vzpomínáš si na mě?*“

<sup>229</sup> Biehl 1991: 25.

Ekofeministické prvky spjaté s láskou se tak ve filmu objevují a v některých kritických částech je spíše dbáno na demonstraci jevů charakterizující esenci ženy v protikladu k muži. Jindy je zase čistě ženská esence vyvrácena úplně, a to právě postavou Maxe, který skrze pozitivní maskulinitu vyjadřuje vědomě, či nikoliv esenciální atributy ženy, jako je spolupráce, projevy altruismu, zájem či do jisté míry právě láska a projevy toho, že mu vykořisťování žen i přírody vlastně vůbec není lhostejné. Nezládl by to ale bez postavy Furiosy, která svými schopnostmi naopak vyjadřovala schopnosti muže, jako je ovládání strojů a jejich oprava, schopnost boje a stoupaní v patriarchálním žebříčku.

Maxe i Furiosu bychom skrze ženské atributy popsali jako velmi podobné postavy, které jsou jakýmsi médiem pro „dorozumívání pohlaví“. Až poté, co si začnou tito dva věřit a Max přistoupí na Furiosinu myšlenku Green Place, začíná být teprve reálná vize, že se tam podívají. Proto lze charakter jejich vztahu definovat právě oproštěním se od esenciálních charakteristik genderu a navázáním altruistické spolupráce s vidinou lepšího, zeleného světa, který utváří vztahový model i malou společnost, která alespoň na dobu pobývání v kabině war rigu opravdu funguje. Tato klíčová informace tedy na jednu stranu potvrzuje ekofeministické myšlenky ve filmu, na druhou stranu však esenciální charakteristika obou postav esenciálnímu ekofeminismu odporuje.

Film a jeho zpracování se dá obecně považovat za jeden z dobrých příkladů, který může ukázat reflexi esenciálního myšlenkového proudu vzhledem k jasné protikladnosti témat filmu a dystopickému postapokalyptickému charakteru. Nereflektuje ale do jisté míry právě osobnosti, které nespádají do škatulek ideáltypů, a to jak žen, tak mužů. Teorie má v tomto případě vysvětlující funkci, na druhou stranu jsou tam výše zmíněné slepé body.

Tato práce směřuje k výsledku, že ačkoliv se objevily body esenciálního ekofeminismu, nejsou nějaké z nich čistě esenciálně ekofeministické a tehdy je esenciální ekofeministická teorie nevysvětluje do hloubky. Cílem práce bylo odpovědět na otázky týkající se toho, zda byla láska

dle ekofeministické definice součástí kritiky patriarchální společnosti Citadely a jakým způsobem k ní byla kontrastní. Kontrast zřejmý je, a to především skrze altruismus skupiny Immortanových manželek a Many Mothers, tedy kódu „*Altruistická láska a společnost*“. Největší kritika hierarchie a k ní přidruženého náboženství je ve filmu zobrazena právě skrze postavu Immortan Joea a Nuxe, který ve velké části filmu ukazuje nezištnou lásku k jeho božskému vůdci. Tato láska je ale uměle vytvořená, a je tak dobře kontrastní k přírodě a péči o ni v kapitole jevů „*Vzájemná láska ženy k přírodě*“.

Další otázkou bylo, zda se objevuje láska v Citadele. V Citadele láska je, ale spíše ji vyjadřují zajaté ženy, které se starají o sebe navzájem, nebo matky kojičky, které se starají o své děti s vidinou lepšího života. Je tu také již jednou zmiňovaná láska k Immortanovi, která ale není vrozená<sup>230</sup> jako esenciální atribut, ale je vštípená či naučená společností v Citadele. Dle esenciální ekofeministické teorie tak láska v Citadele je, avšak vyjadřují ji opět pouze ženy, které jinak patriarchální systém i společnost odmítají.

Film *Mad Max: Fury Road* je tak jistě vhodným nástrojem kritiky díky svému dystopickému charakteru. Výše rozebrané myšlenky také ukazují, že ekofeminismus má s dystopií skrze kritický narativ opravdu hodně společného, avšak jedna věc esenciálnímu ekofeminismu chybí, a to praktický postup implementace změn ve společnosti. I když je film fiktivní a může se zdát, že se některé postavy dostávají do situací, které je mají záměrně poučit nebo uměle vyškolit, je to právě dystopický charakter, který podporuje rychlou společenskou změnu.

Postava nebo celá společnost se dostane do krize, na kterou musí v zájmu přežití reagovat. Problémy jako je nedostatek vody nebo ničení životního prostředí a nadměrná těžba, jsou sice témata aktuální, ale v reálné praxi na ně lidstvo reaguje relativně pomalu a stejně se ve společnosti objevují hlasy, které tato fakta odmítají, zlehčují nebo dementují. Stejně tak je aktuální téma

---

<sup>230</sup> Viz podkapitola 4.1.

nerovnosti pohlaví a vykořisťování žen. Tato témata ale nemají v současné společnosti takové zastání.

Může tomu tak být proto, že do řešení není společnost tlačena nějakou krizí. Ve filmu se postavy v krizi musejí přizpůsobit a nějakým způsobem reagovat, změnit své chování a na základě toho přežít a upravit svou realitu. O toto „zrychlení“ by se měl snažit právě i ekofeministický směr, který by toho měl dosáhnout především lepším zpracováním popisu implementování idejí do praxe, stejně jako využitím krizí k nadnášení témat a vizí ekofeminismu.

Politologie tak může mít problém s vcítěním se do současného publika, které naslouchá, ale kvůli způsobu přenosu těchto informací mu chybí větší nadšení. To jen potvrzuje neatraktivní způsob přenosu informací. Film *Mad Max Fury Road* je jednou z atraktivních cest. Pokud by se tato témata více atraktivnila podobným způsobem, byl by větší zájem o samotný myšlenkový proud a o implementaci jeho myšlenek do reálné praxe fungování západní společnosti a jejích politik. Tyto kroky by pak mohly vést k větší emancipaci nejen žen, ale i přírody a potažmo každého, kdo je součástí této společnosti.



## 6 ZÁVĚR

Tato práce shrnuje teorii esenciálního ekofeminismu a dává jej do kontrastu na pozadí postapokalyptického dystopického narativu spolu s tématem lásky a jejího výskytu nejen ve světě po pádu společnosti, ale především ve společnosti v Citadele. Láska jako velmi široké téma bylo zúženo a popsáno skrze ekofeministickou teorii se zaměřením na esenciální proud.

Na základě vyložené teorie bylo operacionalizováno šest kódů, a to: 1) láska k bohu/bohyni, 2) láska matky k dítěti a ženy k sestře ženě, 3) láska ženy k muži, 4) vzájemná láska ženy k přírodě, 5) altruistická láska a společnost, 6) láska k utopické budoucnosti a vizi. Tyto operacionalizované kódy byly ve filmu *Mad Max: Fury Road* vyhledány a podrobněji definovány, zkoumány a kriticky zhodnoceny. Výsledkem je zjištění, že se láska dle esenciální ekofeministické teorie ve filmu objevuje, a dokonce se mezi jevy objevuje všech šest kódů.

V průběhu obsahové analýzy byly nalezeny jevy, typické pro esenciální ekofeminismus a jeho kritiku patriarchální společnosti jako vzájemná altruistická láska mezi ženami, stejně jako láska k přírodě a téma mateřství, a to i v Citadele. Stejně tak se objevila kritika maskulinního monoteistického boha Immortana. Láska k vizi Green Place je také vidět skrze celý čas filmu. Avšak objevily se i jevy, kterými se ekofeminismus zabýval, ale jejich podstata nebyla nutně esenciální. Nebo byly ekofeministického charakteru, ale jak esenciální ekofeminismus, tak ekofeminismus obecně věnoval tomuto tématu malou pozornost, natož hlubší zkoumání.

Příkladem těchto jevů, které ekofeminismus vynechává, je vztah ženy a muže, který je egalitární, altruistický, citový, dobrovolný a veskrze pozitivní pro obě strany. Takto definovaný vztah, daný do kontrastu s patriarchální společností a mezilidskými vazbami postavenými na společenské hierarchii a umělých pravidlech, která stojí na pokraji zlomu a možného pádu,

je velice výraznou kritikou patriarchální společnosti, jelikož implikuje fakt, že muž je schopen skrze pozitivní maskulinitu jít žene vstříc, aniž aby nutně ztratil svou mužnost nebo to ohrozilo jeho osobnost či zájmy. Ekofeminismus obecně takovému vztahu nevěnuje velkou pozornost. Stejně tak esenciální ekofeminismus možná řeší esence ženy a muže a jejich rozdílnost, avšak již nebere v potaz ty muže, které nelze zařadit do tohoto popisovaného archetypu dominantního, silného, emočně tvrdého a aktivního muže, který nedá ženě příležitost se projevit. To potvrzuje častý názor, že esenciální feminismus může ztrácet svou vysvětlovací funkci teorie, jelikož uzavírá kategorie ženy a muže, a tím je esenciální ekofeminismus také ovlivněn.

V kombinaci s ekologickým prvkem ekofeminismu ale podává nový rozměr. Prostředí a přežití je totiž klíčové jak pro muže, tak pro ženu. Tím může být právě ona dohoda na společné budoucnosti, která zahrnuje společnou spolupráci a egalitární přístup, který dá ženám možnost projevit se v praktickém rozměru, a tím se tak nevyváženost odlišností dichotomie stírá. Ve své podstatě tak esenciální přístup dává ženské esenci důležitost pro budoucnost, kterou lze zachránit tím, že se společnost lépe propojí s přírodou, bude o ní pečovat, milovat ji a tyto atributy zahrne v rozhodovacím procesu, který bude mít nakonec pozitivní dopad na všechny na světě. Ženská esence ve spojení s péčí o přírodu tak ukazuje nový rozměr, který může být klíčový v budoucí transformaci společnosti a jejích hodnot právě za pomoci lásky. Tím se tak může dát v patriarchální společnosti prostor ženě a tomu, co dle její esence opravdu umí, protože toto pravé spojení má pouze a jen žena.

Význam pro politologii, především pak pro politickou filozofii, je podobný jako již pro výše zmíněnou společnost a lásku, která v ní nemá tolik prostoru. Jedinec ve společnosti nevykazuje pouze racionální chování. Naopak je komplexní bytostí, která stále více vnímá svou možnost vyjádřit se k určitým tématům jak svou participací např. ve volebním procesu, tak možností prosazovat ve veřejném prostoru pro něj důležitá témata.

Vnímá důsledky svých každodenních rozhodnutí, a to i těch nejmenších, a vnímá je v kontextu svých hodnot, které se posouvají často k postmateriálnímu smýšlení. S takovou rychlostí ale není schopen reagovat politický aparát, který tuto komplexitu člověka dle výše zmíněné společenské situace nestíhá reflektovat, a jedinec se pak může cítit nejen špatně reprezentován, ale může i do jisté míry nabýt pocitu, že jeho politická práva nejsou již v této situaci dostačující. Politologie jako obor by měla nejen umět zhodnotit tato fakta, ale i pružně reagovat na změny ve společnosti a být schopna je reflektovat v tématech, která dokáže nastolovat nejen ve veřejném prostoru, ale i v rámci akademické debaty.

To může inspirovat praktickou vlnu změn, které mohou pomoci jedinci uskutečnit změnu smýšlení tam, kde je opravdu potřeba. Politologie, která bohužel může získávat ve společnosti v posledních letech negativní přívlastky jako „rigidní“ či „neužitečná“, se tak může díky novému úhlu pohledu na možné vize budoucnosti pozastavit skrze esenciální ekofeministické myšlenky i nad něčím poskrovnu řešeným, například nad láskou, a tím tyto přívlastky vyvrátit. Populární postapokalyptický film může jako médium, které otevírá tato témata a přibližuje je veřejnosti, pomoci s rozvojem a zatraktivněním politické filozofie a dalším vzděláváním.

Feminismus jako směr politologie, stejně jako jeho ekofeministický proud, je také v současné době některými považován za mrtvý či překonaný vzhledem k tomu, že ženy dostávají více prostoru ve veřejném dění a je vidět jisté zlepšení týkající se nerovnoměrného přístupu žen ve společnosti k příležitostem. Tento proces ale jistě není u konce a nově se do něj promítá právě ekologický rozměr, který ve spojení s feministickým pohledem není ještě plně prozkoumán, a do budoucna může být pro politologii užitečné se tímto tématem blíže zabývat.

Poslední téma lásky muže k muži je vyjádřeno vždy hierarchicky v podobě Nuxe, který vzhlíží k otcovské, vůdcovské a nábožensky inkriminované osobě. Jejich vztah ale není z hlediska esence lásky pravý, je vytvořený společností Citadely. Ženské náboženství je ve filmu zobrazeno

minimálně, a pokud je, tak spíše skrze osobnosti Matek. Láska matky k dítěti je velkým tématem vzhledem ke dvěma těhotným hlavním postavám a obchodům s mateřským mlékem a dobrým genem. Je tu ale i nastolená otázka správné výchovy dítěte, dobrého mateřského vztahu a jistého udržování rodu a dědictví skrze plození a výchovu potomků. Děti jako ekofeministický symbol jsou často dávány do kontrastu s tématem války, zbraní, násilí a smrti, což podporuje kritiku esenciálního feminismu skrze dystopický narativ. Láska ženy k muži je obecné téma samo o sobě, ale zaměříme-li se na nevynucený pozitivní vztah, je stěžejní především vztah Maxe a Furiosy s doplněním vztahu Capable a Nuxe.

Altruistická společnost může zahrnovat i muže, ale esenciální ekofeminismus přesněji nedefinuje jejich úlohu. Navzdory tomuto faktu, se altruistická společnost zformuje a vyvíjí ve chvíli, kdy se Max potká s Furiosou a Immortanovými ženami, a nabalují na sebe další osobnosti v podobě Many Mothers. Celý film také protkává vize budoucnosti, která je patrná především v hledání Green Place v kontrastu k utopické vizi nebe Valhally. Všechny tyto kódy jsou ve filmu v této podobě obsaženy a v některých částech se překrývají, objevují se společně nebo jeden implikuje druhý. Příkladem mohou být nápisy na stěnách v bývalém příbytku Immortanových žen. Skrze nápisy řeší budoucnost svých dětí, které nechtějí nechat vyrůstat s vojevůdcem. Ptají se po důvodu, který vedl k pádu světa, což poukazuje na kritiku patriarchální společnosti a její vinu za pád předchozího světového řádu vedoucího k apokalypse. Stejně tak tomu je v případě zničení přírody a nastolení režimu, který je pro ženy opět nevýhodný a dostávají status věci. Poučením může být alespoň myšlenka, že by se některé prokázané chyby jednoduše neměly opakovat.

Ekofeminismus obecně počítá s tím (a je to v jeho definici), že je kritický, a proto body kritiky, které chce vyjádřit, „přehání“ do ideálů – typů a zapomíná v některých ohledech na praxi, která může ukazovat na muže jako je Max a Nux, kteří jsou sice biologicky muži, ale nevykazují mužskou esenci, naopak

v některých chvílích ukazují esenci ženskou. Proto je jistá část filmu *Mad Max: Fury Road* a její dystopický narativ vhodný pro vyjádření ekofeministické kritiky. Další zkoumání by si zasloužil fakt, že se ekofeminismus často zaobírá pouze definicí a příklady jednotlivých jevů, které považuje za klíčové ve své teorii. Sám se v jistých ohledech nedokáže vcítit do svého publika tak, aby navrhnul, jak informace předávat takovým způsobem, že by je bylo možné prakticky zúročit jako radikální reformní ideje i pro současnou patriarchální, mainstreamovou společnost. Jak tedy předložit patriarchální společnosti návrh na změnu tak, aby jej byla schopna bez větších emocí nebo odporu přijmout?

Hlavní myšlenka filmu, tedy „*Co je zlomené, může být vyléčeno pouze láskou,*“<sup>231</sup> je ve filmu zřetelná. Film se opravdu zabývá láskou z různých ekofeministických úhlů pohledu a ukazuje, že přes jisté mezery může být esenciální ekofeminismus jednou z výrazných možností zkoumání jevů v tomto filmu.

---

<sup>231</sup> *Bernstein 2015: 100.*

## 7 ZDROJE

Bernstein A. (2015). *The Art of Mad Max: Fury Road* (London: Titan Books).

Biehl J. (1991). *Rethinking Ecofeminist politics* (Boston: South End Press).

Buckingham-Hatfield (2000). *Gender and Environment* (London, New York: Routledge).

Carlassare (1994). Essentialism in Ecofeminist Discourse In: Merchant C., *Ecology* (New York: Humanities Press), s. 120–134.

Cuomo Ch. (2001). *Feminism and ecological communities* (London, New York: Routledge).

Dockterman E. (2015). Eve Ensler: 'Max Max: Fury Road' Is a 'Feminist Action Film' Retrieved October *TIME* 7. 6. 2015 (<http://time.com/3850323/mad-max-fury-road-eve-ensler-feminist/>, 15. 3. 2020).

D-Vasilescu E. E. (2020). *The Nourishing word: The symbolism of milk in Early Christianity and the Middle Ages* [Přednáška] (United Kingdom: Oxford University Research Archive).

Freud S. (1994). *Výklad Snů* (Pelhřimov: Nová Tiskárna).

Fuss D. (1989). *Essentially speaking: Feminism, Nautre & Differance* (New York: Routledge).

Gaard G. (1993). *Ecofeminism: Women, Animals, Nature* (Philadelphia: Temple University Press).

Gaard G. – Estok S. C. eds. (2013). *International Perspectives in Feminist Ecocriticism* (New York, London: Routledge).

Grewe-Volpp Ch. (2013). 13 Keep Moving: Place and Gender in a Post-Apocalyptic Environment In: Gaard G. – Estok S. C. eds. (2013). *International Perspectives in Feminist Ecocriticism* (New York, London: Routledge), s. 221-234.

- Griffin S. (1978). *Woman and nature: The roaring inside her* (New York: Harper Colophon).
- Hannay J. B. (1922). *Sex Symbolism in Religion* (London: The Religious Evolution Research Society).
- Hay C. (2017). *Philosophy: Feminism* (USA: Gale Cengage Learning).
- Hughes R. (2013). The Ends of the Earth: Nature, Narrative, and Identity in Dystopian Film. *Critical Survey* 2013, s. 22-39.
- Lee W. L. (2017). *Eco-Nihilism: The Philosophical Geopolitics of the Climate Change Apocalypse* (London: Lexington Books).
- Meese E. – Parker A. (1989). *The Difference Within: Feminism and Critical Theory* (Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins).
- Mies M. – Bennholdt V. eds. (1988). *Women: The last Colony* (Zed Books: London).
- Mies M. – Shiva V. (2014). *Ecofeminism* (Zed Books: London & New York).
- Miles K. (2020). Ecofeminism. *Encyclopædia Britannica* 21. 3. 2020 (<https://www.britannica.com/topic/ecofeminism>, 21. 3. 2020).
- Miller G. – Lathouris N. eds. (2015). *Mad Max Fury Road* (US: DC Comics).
- Mitchell Ch. (2001). *A guide to apocalyptic cinema* (London, Westpoint: Greenwood Press).
- Nandy A. (1988) *Science, Hegemony & Violence: A requiem for Modernity* (Japan: United Nations University).
- Sandilands C. (1999). *Ecofeminism and the Quest for Democracy* (London, Minnesota: University of Minnesota Press).
- Shiva V. (1988). Reductionist science as epistemological violence In: Nandy A. (1988) *Science, Hegemony & Violence: A requiem for Modernity* (Japan: United Nations University), s. 86-97.

- Shiva V. (1988a). *Staying alive: Women, Ecology and Survival in India* (London: Zed Books).
- Smith K. C. (2019). Homo reductio: Eco-nihilism and human colonization of other worlds *Clemson University*. 18. 2. 2019 (<https://doi.org/10.1016/j.futures.2019.02.005>, 20.2. 2020).
- Sperling N. (2015). Charlize Theron on Mad Max: FuryRoad, being part of a feminist action movie. *Entertainment Weekly* 15. 5. 2015 (<https://web.archive.org/web/20150804031855/http://www.ew.com/article/2015/05/14/mad-max-fury-road-charlize-theron-shaving-her-head-eating-dirt-and-being-part>, 17. 2. 2020).
- Stanley L. – Wise S. (1993). *Breaking Out again: Feminist Ontology and Epistemology* (London & New York: Routledge).
- Strnadová L. (2007). Feminismus na cestě k Postfeminismu In: Rosůlek P. a kol., *Politická Filozofie: Aktuální Problémy* (Plzeň: Aleš Čeněk), s. 109–130.
- Stulík O. – Naxera V. (2012). *Komparace sociálních utopií* (Brno: Václav Klemm).
- Warren K. J. (1997). *Ecofeminism: Women, Culture, Nature* (Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press).
- Weaver R. (2014). *Apocalypse in Australian Fiction and Film: A Critical Study* (Jefferson: McFarland).
- Zapf H. (2016). *Handbook of Ecocriticism and Cultural Ecology* (Berlin: Walter de Gruyter).



## RESMUE

This thesis aims to analyse the dystopian postapocalyptic film *Mad Max: Fury Road* from 2015 through the lens of essential ecofeminism and answer questions about the concept of love according to this current political philosophy. Is love according to an essential ecofeminism definition part of the critique of the Citadel's patriarchal society? Furthermore, if so, how does it contrast with it? Does love appear also in the Citadel? As the method, the content analysis is chosen in the form of open coding, where based on several criteria of ecofeminism, the analytical points are determined, through which the film is analysed. These points are sought in the film and put into contrast with the patriarchal society of the Citadel in the film.

The thesis is divided into several sections. The first explains feminism and ecofeminism, and it is connected with the thought of essence. Love is explained through the optics of this political thought, as well as dystopian and postapocalyptic theories are linked to the essential ecofeminism. The next section is dedicated to *Mad Max: Fury Road* and the operationalization of codes according to the essential ecofeminism theory with consideration of topics projected in the film. The fourth section is containing searching, defining, and interpreting the codes in the movie. The codes include love to god/goddess, love of mother and child, love of a woman to her sister woman, love of women related to man, love of woman and nature, altruistic love and society, and love for utopian future and vision. Codes are found and interpreted and put into contrast with the patriarchal society of The Citadel. In the fifth section, the reflection of the results is executed based on section four, and it carries on into critical contemplation about the results being useful in the real world.

According to the author's expectations, love in the form of analytical codes was found and in all mentioned theoretical fields (codes). According to essential ecofeminism, love is present in the film, and women in any form of society mainly evince it. Therefore, love is also present in the patriarchal society called The Citadel, although it is with a few exceptions mainly represented by women.

## PŘÍLOHY

1. Přehledný seznam nejdůležitějších jmen a termínů z filmu pro jednodušší orientaci při výkladu ekofeministických idejí v narativu.

### POSTAVY

**Max Rockatansky** – Osamělý jezdec brázdící pustinu, prchající před obrazy své šílené minulosti. Po ztrátě své ženy a dítěte žije v traumatech, nechce se na nikoho vázat. Jeho nevyřešená minulost jej často dohání. Zlomený a citlivý muž, který ale umí velmi dobře bojovat. Jeho slabostí je v současnosti pouze jeho vůz.

**Imperator Furiosa** – Zlomená žena, která získala důvěru Immortana, aby mohla řídit war rig. Původně byla unesena z místa Green Place klanu Many Mothers, jehož byla členkou. Snaží se tuto vizi obnovit a uprchnout z Citadely. Schopná, tvrdá, vycvičená k boji. Umí dobře se zbraněmi. Chybí jí polovina levé paže.

**Immortan Joe** – Samozvaný tyranský vůdce a bůh, který kontroluje Citadelu, její zdroje a tím pádem i lidi. Je starý, nemocný a chce dědice. Vykořisťuje ženy a přírodu v Citadele, vybírá si nové vojáky – war boye z úpatí svého sídla, a ty následně od útlého věku převychovává k obrazu svému. Je násilný, avšak jeho vůli aktivněji vykonávají spíše jeho podřízení. Má dýchací přístroj, který mu zakryje polovinu obličeje a který mu pomáhá dýchat. Jeho nejcennější věci jsou jeho ženy, rodičky.

**The People Eater** – Spolupracovník Immortana, který mu pomohl dobýt Citadelu. Je velký, nemocně obézní a ošklivý. Podobně jako Immortan vládne hierarchicky na základě patriarchálního hierarchického systému jednomu z měst, se kterým Immortan obchoduje.

**Bullet Farmer** – Další spolupracovník Immortana, který mu pomohl dobýt Citadelu. Voják a vojenský fanatik. Jako Immortan vládne dalšímu z měst, se kterým Immortan obchoduje. Jeho sídlo u dolů ale vykazuje více anarchie. Je vysoký, dlouhý a ošklivý. Nosí Paruku z nábojnic.

**Nux** – War boy ve službách Imortana. Je hodně nemocný, proto dostává krevní transfuze od Maxe. Chce zemřít za svého boha, proto vyráží na cestu za Furiosou. Zamiluje se do Capable a v průběhu cesty změnil své hodnoty. Umírá sebevraždou za ženskou vizi.

**Rictus Erectus** – Syn Imortana, „vyšlechtěný“, extrémně silný a svalnatý. Ne příliš chytrý, maskulinní ideáltyp muže. Dědic vlády v Citadele.

**Many Mothers** – Spolek několika žen, které i přes pád Green Place dokázaly přežít v nehostinné poušti. Většina je ve starším věku, ale i přes to jsou schopné ovládat zbraně a rozdávat moudra. Spolupracují a jsou velmi otevřené novým členům.

Immortanovy ženy:

**The Splendid Angharad** – Krásná a silná vůdkyně Immortanových žen. Immortanova nejoblíbenější žena je s ním v poslední fázi těhotenství.

**The Dag** – Vtipná, spirituální, přemýšlivá. Komunikuje s vůdkyní Many Mothers ohledně dědictví semen. Snaží se modlit. Je v první fázi těhotenství.

**Cheedo the Fragile** – Křehká, naivní panna, která nevidí kontext událostí.

**Toast the Knowing** – Jediná z žen, která umí zacházet se zbraněmi a municí. Pomáhá v těchto ohledech Furiose.

**Capable** – V překladu „schopná“ rudovláska, která se zamiluje do Nuxe a pomůže mu změnit jeho důležité hodnoty. Je definována jako svůdná.

## MÍSTA/NÁZVY

**Citadela** – Místo tří písčitých hor uprostřed pouště. Tyto vystouplé hory jsou spojeny mosty a na vrcholcích se zelenají. V Citadele žije Immortan se svými dětmi, matkami kojkami, ženami rodičkami a se skupinou war boyů. U úpatí Citadely bez přístupu dovnitř žijí další lidé. Citadela je jedním z mála míst v poušti, kde se nalézá velká zásoba pitné vody. Místo je čistší a více chráněné od vlivů vnějšího, zničeného a nebezpečného prostředí. Rodičky v Citadele žijí v jakémsi skleníku, který plně odclouje tyto negativní vlivy.

**Green Place** – Utopická ženská vize, kdysi v minulosti reálné místo plné zeleně uprostřed pustiny. Organizováno ženami, ačkoliv muži byli také součástí společnosti. Plodné místo, které je bohaté na přírodní zdroje a dobrou půdu pro pěstování. Lidé, především ženy, zde žijí v harmonii s přírodou a starají se o ni. Symbol egalitární altruistické společnosti bez násilí.

**Valhalla** – Utopická mužská vize, utvořena Immortanem pro své war boye. Místo, kam se věřící v Immortanovo božství dostane, položí-li za svého boha rituálně život. Speciální glorifikované místo plné dálnic a vozů, ve kterém jedinec může s Immortanem navěky brázdřit cesty.

**War rig** – velký vůz, tahač, který řídí Furiosa. Je obrovský a převáží se v něm suroviny, jako je voda či mateřské mléko. Je to výkonem nejsilnější auto, které Immortan vlastní.