

Útok proti dobrému vkusu

Nonkonformní filmy Rubena Östlunda

Michal Procházka



Ruben Östlund

Švédský filmař Ruben Östlund patří mezi nastupující profilové osobnosti severské kinematografie, byť jeho filmy neodpovídají našim povšechným představám o tamní tvorbě. Nenabízí očekávaná psychologická dramata přesilových her, rozředené recepty hnutí Dogma, ani syrové přírodní scenérie. Tvorba tohoto klinického pozorovatele moderní západní společnosti se pohybuje na pomezí sociálně-psychologického experimentu a audiovizuálního konceptu, který – víc než co jiné – usiluje o destrukci filmu jako média divácké podívané či zábavy. Östlundovy distanční, zcizující záběry lze jen stěží vnímat jako navazující prvky plynulého vyprávění – evokují spíš izolované pohledy skryté či průmyslové kamery, videa z internetu, zorného pole dalekohledu nebo sociálního mikroskopu. Namísto příběhu se zápletkou, diváckou identifikací a katarzí dramatického konfliktu se nám v jeho filmech zjevuje kinematografie pitvající rozpory našeho světa – kinematografie, jež má podobu analytického chorobopisu i drastické grotesky zároveň.

Sám Ruben Östlund své snímky nazývá spíše „pohyblivými obrazy“. Používá nové 4k RED kamery, jimiž snímá záběry s tak vysokým rozlišením, aby s nimi mohl posléze volně pracovat ve střížně.¹ Teprve tam v nasnímaných obrazech zoomuje, vytváří jízdy kamery či vnitrozáběrové stříhy. Zároveň platí, že většina natočených scén má být odrazem reality či dokonce „rekonstrukcí“ skutečné události, jíž byl režisér přímým či nepřímým svědkem.² Zmíněné technické prostředky i režisérova volba námětů tak už v podstatě dopředu vylučují obsírnou fabulaci, natož psychologizování. V tradici umění popisu se máme při sledování těchto snímků naopak spolehnout na naši schopnost pozorování, pomocí níž odhalujeme podstatu reality ukrytou za vnějšími detaily. S jistotou – byť překvapivě malou – nadsázkou lze Östlundův přístup k natáčení označit jako filmový behaviorismus.

Práce režiséra spočívá v tom, aby z celku širého plánu vybral onen zásadní dílčí výjev, na nějž zaměří svůj dlouhý, klinický záběr. Östlund o sobě tvrdí, že mu filmovou průpravou byly jeho lyžařské filmy, jež pod názvem *Free radicals 1-3* natočil mezi roky 1995 a 1998, tedy ještě před tím, než začal studovat film na Göteborgské univerzitě.³ Při natáčení lyžaře v akci není žádoucí příliš stříhat, neboť by diváci získali dojem, že mu režisér pomáhá maskovat chyby, případně karamboly. Kvalita sjezdu se odhalila teprve v dlouhých, plynulých scénách.

Pozor, na co se díváš

Představu o Östlundově metodě poskytne krátký film *Přepadení* (*Händelse vid bank*, 2010), který vyhrál loni na Berlinale krátkometrážní kategorii a obletěl festivaly na celém světě. Autor v něm rekonstruuje pokus o bankovní loupež, které byl v roce 2006 svědkem ve Stockholmu. Podstatnější než atraktivní téma je však způsob, jakým je *Přepadení* natočeno. Film zasazený do všední ulice je zbaven jakékoliv dramatizace, filmové rétoričnosti či thrillerového storytellingu. Naopak vyznívá jako absurdní drama dvou maskovaných mužů na motorce s pistolemi, z nichž jednoho nakonec chytne policie, zatímco druhý uteče. Dvanáctiminutový křafas zároveň reflektuje pozici překvapených pozorovatelů na ulici, kteří s dalšími zvědavci zapomenou utéct. Zaujatě přihlížejí, navzájem si komentují událost, točí si ji na kameru. Dohadují se, jestli jde o opravdové lupiče anebo nějakou hru...

Dokumentární rekonstrukce pokusu o vyloupení banky tak ústí ve film o našem způsobu „dívání se na svět“ i potřebě zažít v našem poklidném bezpečí nějaké rozptýlení, adrenalinový incident, napínavou podívanou. Filmové zpracování incidentu se ptá na to, zda přihlízející před sebou opravdu vidí skutečnou bankovní loupež, jejíž realitu jsou s to si uvědomit. Lidé zachycení v záběru Östlundovy kamery neutíkají před střelbou, ale jsou zvědaví, jak to celé dopadne. Krčí se opodál a vždy tak, aby měli dobrý výhled – jako by to, co se před nimi odehrává, byl nějaký film, spektakulární drama, gangsterka. Jeden svědek se dokonce snaží odvážně (tj. v pravidlech žánru) zasáhnout, když lupičům shodí na chodníku nastartovanou motorku na zem. Celý film pak přízračně končí rozmlouvou, při níž se jeden z pozorovatelů chlubí, že jeho minikamera má rozlišení pět megapixelů.

Přepadení má podobu videa z internetu, působí amatérským dojmem bezprostředního záznamu či streamovaného přímého přenosu (Östlund ostatně všude tvrdí, že na YouTube nachází zajímavější věci než v kinech na filmovém plátně). Snímek však nemusíme vnímat pouze jako deklaraci demokracie věku digitálních kamer a internetu. Lze jej stejně dobře považovat za idealistický pokus o návrat k nevinnosti kinematografie a její schopnosti autenticky zaznamenávat skutečnost. Můžeme *Přepadení* chápat i jako varování před tím, jak se zcela bezmyšlenkovitě, „filmově“ díváme na věci kolem nás. Östlund po nás žádá, abychom se probudili z kinematografického snu, jeho opakujících se schémat a žánrů, které nám vytvářejí paralelní svět nahrazující skutečnost.⁴ Jeho filmy naopak záměrně popírají iluzivnost, dokonalou filmovost, ať umělého rozzáběrování scény, herců, plynulého rytmu či storytellingu násilně sestrojeného příběhu. Pokud už nám příběhy nepomáhají pochopit svět, rozpadající se ve změť chaotických obrazů, médií, internetových šotů či audiovizuálních ataků, není nic přirozenější, než na příběhy rezignovat a prostě postavit kameru na ulici a pokusit se zachytit realitu zbavenou afektu i rétoričnosti.

Mechanismus konformity

I proto sledování Östlundových záměrně toporných zoomů, příliš dlouhých záběrů a groteskně absurdních detailů naší všednosti nepřináší emoční uvolnění, ale spíš záchvěvy masochistického potěšení, které může zažívat vědec při pozorování groteskně bujících buněk rakoviny. Je to podívaná současně komická i trýznivá – a tomu odpovídají i reakce diváků. Östlundův celovečerní debut *The Guitar Mongoloid* (*Gitarrmongot*, 2004) nazval kritik Carl-Johan Malmberg ze *Svenska Dagbladet* sabotáží útočící proti našim diváckým očekáváním, dobrému vkusu, avšak zároveň i nudě, kterou obvykle přináší většina švédských filmů.⁵ Sabotáž to byla natolik úspěšná, že si diváci nevěděli rady s tím, jak tento snímek o lidech žijících mimo veškeré normy ve fiktivním městě „Jöteborg“ zařadit. Nešlo o dokument, ani o artové drama. Psalo se, že to není ani film.⁶



The Guitar Mongoloid, 2004



Přepadení, 2010



V moci davu, 2008

Většího pochopení se dočkal druhý titul *V moci davu* (De ofrivilliga, 2008), posvěcený oficiálním uvedením v Cannes. Snímek, který už Östlund realizoval ve vlastní produkční společnosti Plattform Produktion, již založil spolu s dokumentaristou Erikem Hemmendorffem, kdosi šalamounsky kategorizoval jako „tragickou komedii a komickou tragédií“. Tvořilo jej několik prolétajících se příběhových linií, které se ani v jednom okamžiku nepropojí. Co více, každá scéna se rozpadá do kusých záběrů, často ji tvoří dokonce záběr jediný. Práce s kamerou odráží nejen tvůrčí metodu Östlundových filmů, ale opět i filozofii primitivního, asketického nakládání s filmovou řečí, která pracuje s dobrovolně přijatými omezeními v pohybu i střihu. Tím se zároveň stává nástrojem vyprávěče, který nám často jen napovídá, zatímco důležité věci nechává mimo obraz k domýšlení. „Divák by měl být neustále zaneprázdněný, aby se musel ptát: Kde jsem? Na co se to dívám? Co se kolem děje? Mám rád voyeuristický styl. Díváte se na něco, co si můžete sami interpretovat na základě vašich vlastních hodnot,“ říká režisér.⁷ Jinými slovy, film pouze předvádí „bojiště“; v probíhajícím konfliktu se diváci mohou a mají zorientovat sami.

První z mozaikovitých příběhů *V moci davu* vypráví o rodinné slavnosti. Úvodní obraz zabírá návštěvníkům pouze nohy, a popírá tak od počátku nejen společenské konvence, ale i očekávaná pravidla filmového vyprávění. To, co zpočátku vypadá pouze jako vizuální provokace, však s postupujícím časem odkryje svou logiku – ani pro samotné účastníky slavnosti totiž nejsou důležité konkrétní tváře přítomných a zdvořilostní fráze, které si vyměňují, ale samotný fakt, že přišlo hodně lidí. Pro druhou linii filmu poskytla režisérovi inspiraci webová stránka *Hot or not?*, na níž se ani ne patnáctileté školačky navzájem předháněly v lehce vyzývavých fotografiích.⁸ Ze stop záběrů evokujících holčičí dovádění se postupně rozvine Östlundovo pozorování dvou malých holek, které se hecují k zábavě, v níž ztrácejí pod vlivem vrstevníků a tahu městem zábrany i kontrolu. Nakonec to skončí tím, že jednu z nich přiveze domů do bezvědomí opilou úplně cizí chlap.

Spojujícím tématem *Moci davu* je manipulace jedince, který se i proti svému přesvědčení podřídí mínění kolektivu a vzdá se vlastní zodpovědnosti. V této souvislosti Östlund zmiňuje tragickou polární expedici S. A. Andréeho, který se v roce 1897 pokusil doplout k Severnímu pólu v horkovzdušném balónu: „Po smrti celé posádky byl nalezen deník, v němž vyšlo najevo, že tento dobrodruh možností celého projektu v podstatě nikdy nevěřil. Ale cítil se být zavázán pozornosti médií i entusiasmem svého okolí, takže se nedokázal vzdát. Raději se vydal na jistou smrt, než aby ostatní zklamal.“⁹

Ve zmiňovaném příběhu oslavujeme nehodu pana domácího, který si při manipulaci s rachejtlem zraní oko, ale odmítá se nechat odvézt do nemocnice. Raději vede dále slavnost, aby ji nezkažil či neztratil před druhými tvář. Klíčová scéna filmu rekonstruuje ve školní třídě slavný pokus Solomona Asche z 50. let, který se zabýval skupinovou dynamikou a silou konformity jedince, jenž se ve prospěch souhlasu s kolektivem vzdává svého úsudku.¹⁰ Demonstrace je doplněna incidentem, při němž učitel dílen zbije a zraní zlobícího žáka z obtížného sociálního prostředí. Proti tomu se postaví jediná učitelka, s níž ostatní kolegové naráz přestanou ve sborovně mluvit a začnou ji očividně ignorovat.

Na tváři lehký smích, mrazivý v srdci škleb

Každý z mikropříběhů Östlundova druhého filmu lze brát jako kondenzovanou anekdotu – na *Moci davu* je však geniální, jak se z komických ústřížků všedních banalit dohromady skládá mrazivý obraz temných koutů lidské duše. Jeden z dalších mikropříběhů se točí kolem radovánek party kamarádů popíjejících na společném výletu, během něhož začne jeden z nich sexuálně obtěžovat jiného rozjívence. Ponižený nešťastník zavolá domů ženě, která si pro něj na druhý den přijede. Vystřízlivělý manžel ovšem ráno následně všechno popře, aby neztratil kamarády. Za evokací banální vzpomínky na incident, jehož byl Östlund v mládí svědkem na jednom ze svých lyžařských výjezdů, se skrývá bolestně palčivý obraz sexuálního zneužívání i dynamiky akceptování totalitní moci. Podobné analýzy mohou nenuceně fungovat i díky tomu, že v nich režisér nikoho nesoudí ani nehledá viníka. Místo útlocitné rétoriky odmítající způsobenou křivdu „pouze“ zaujatě studuje obecný mechanismus, jak jedinec stále znovu podléhá vlivu skupiny, prohrává se silnějším. Často v jediném záběru tak Östlund dokáže zachytit jak absurdní grotesknost lidského snažení, tak hrůzu, která z něj může vzejít. I proto je místy tak složité jeho filmy sledovat – nevíme, jestli se máme smát, či se hrozit chladnokrevné analýzy připomínající laboratorní pokus. Ale právě tento ambivalentní pocit nese napětí Östlundových filmů – napětí, díky němuž lze jeho tvorbu směle srovnávat s díly Michaela Hanekeho, Ulricha Seidla či Östlundova krajana Roye Andersona.

Z *Moci davu* utkví divákovi nejvíce spor popuzeného řidiče autobusu, který odmítne pokračovat v jízdě, dokud se nepřizná uličník, který na záchodě zničil závěs. I zde stojí kouzlo scény na tom, že v první chvíli jde o maličkost. Ale jak se obě strany zatvrzují ve sporu, je vyžadované přiznání stále těžší vyslovit. Jen proto, aby se mohlo jet dál, nakonec jedna rodina přiměje svého mongoloidního syna, aby se naoko přiznal. I přesto, že vědí, že skutečným

viníkem je známá herečka (Maria Lundqvist tu hraje sama sebe), která nechce ztratit před svými otravnými obdivovateli tvář. Jako by tu šlo o několik vzájemně zkombinovaných terárií, v nichž Ruben Östlund ponižuje své postavy a zahání je do úzkých, aby teprve v okamžiku krize či zoufalství odhalily hlubší, animálnější podstatu lidství. Protahující se martyrium je však zároveň příležitostí pro publikum v sále, aby se konfrontovalo s tím, jak svede v té celé legraci přijímat či tolerovat předváděné utrpení. V základu je ironická provokace, atak na diváka, který musí reflektovat vlastní pozici člověka, který přihlíží dějící se nespravedlnosti.

Politicky nekorektní odpoledne

Na podobném principu stojí i nejnovější autorův film *Hra*, uvedený po canneské premiéře v Karlových Varech. Opět vyvolává dojem bezprostředního záznamu jednoho göteborgského odpoledne, v němž parta dětí afrických imigrantů zajme tři mladší vrstevníky z dobrých rodin a následně je šikanuje. Námět *Hry* znovu vychází ze skutečné události, již byla existence takové bandy v centru Göteborgu. Její členové zastavovali na ulici děti, aby jim ukázaly mobilní telefon. Pod záminkou, že vypadá jako ukradený mobil bratra někoho z nich, vylákali své oběti ven z centra, aby je následně o všechno okradli. Během doby vyvinuli celou strategii konverzací a her, které s nešťastníky hráli. V Östlundově filmové rekonstrukci z toho vzniká obraz kruté dětské zábavy, v níž útočníci nabízejí svým zajatcům různé soutěže. Slibují jim svobodu, pokud udělají sto kliků, vyhrají závod v běhu. Ovšem jsou to stále jenom agresori, kteří triumfují nad unavenými, deprimovanými oběťmi, ať už svými výhružkami, posměchem či hrou na hodného a zlého policistu.

Rafinovaně temné kouzlo tohoto psychofilmu točeného opět „distanční“ RED kamerou spočívá v tom, že pomalé sadistické trápení tří malých dětí se odehrává v kulisách obyčejného města. Kolem chodí lidé bezstarostně venčit psy, cestující v tramvaji znučeně pročítají večerníky, aniž by si kdokoli z nich všiml nijak zvlášť skrývaného utrpení, jež děti zažívají jen pár metrů od nich. Opět tu v dlouhých záběrech krystalizuje obraz i napětí zápasu, jehož smysl si máme postupně skládat dohromady. Autor sleduje, jakých všech významů a souvislostí mohou nabývat činy pěti rozdováděných grázlíků v našem veřejném prostoru, který ovládá lhostejnost a zahleděnost do sebe.

Jedním z nejzjevnějších témat snímku *Hra* jsou rozpory západní multikulturní společnosti vyznávající liberální humanistické hodnoty – společnosti, která se svého času snažila uvést v život různé urbanistické sociální programy soužití. V podtextu odpoledního psychického trýznění můžeme spatřit mapu bitevního pole, na němž probíhá střet majority s příslušníky etnických menšin. Předvádějí se nám resentmenty a dilemata mladých lidí, kteří se nacházejí na okraji moderního konzumu, ať už kvůli svému původu, nevzdělanosti či rodinnému zázemí. Zjednodušeně se dá říct, že *Hra* diagnostikuje lhostejnou společnost, žijící pokrytecky pod maskou politické korektnosti, pod níž ve skutečnosti bublá násilí, etnická nevraživost a boj o moc. Stejně tak je ovšem možné tvrdit, že celé neštěstí motivuje závist potomků imigrantů z předměstí vůči vrstevníkům z dobrých rodin, které prostě chtějí jen obrátit o značkové džíny a mobilní telefony, a že se Östlund ve svém filmu snaží demaskovat jejich absurdní revoltu proti nenáviděné společnosti postavené na zisku, úspěchu a konzumu. Po svém činu se grázlíci odeberou najíst do bistra rychlého občerstvení, odkud volají matce jednoho z okradených, aby z legrace imitovali jeho homosexuální iniciaci. Paradoxně tak přejímají nejen „žánry“ a formy upadající televizní zábavy, jimiž je švédská dobropočetná společnost ovládá, ale i xenofobní předsudky, jichž jsou sami oběťmi.

Östlundovu nemilosrdnému pohledu se však nevyhnou ani rodiče obraných hochů. Když otec jednoho z nich v závěru potkává ve městě jednoho z pachatelů, zůstává ve své snaze pomstít se a vytrestat zloděje směšný i bezbranný. Bezradně stojí proti malému klukovi připravenému bojovat o život i svoji nejistou existenci v cizí vlasti, zatímco jej náhodná kolemjdoucí obviňuje z rasově motivovaného násilí.

V podtextu filmu se zkrátka vyjevuje nová nemoc současné Evropy, která onemocněla krizí identity, Evropy, jejíž společnosti řeší rozpory ztráty národních jistot i nejisté svobody liberalismu. *Hra* tak přináší jeden z nejlepších aktuálních (či spíše děsivě prorockých) komentářů londýnského rabování či norské tragédie, jakých jsme byli za poslední rok v kinech svědky. Mluví bez zaujatosti o tom, k čemu jsme si ještě nenalezli nové pojmy a sociální konstrukce. Už proto bychom měli vnímat tvorbu Rubena Östlunda s velkou pozorností – filmy jednoho z formálně i tematicky nejzajímavějších nastupujících talentů si to zaslouží.



Hra, 2011

Poznámky

- 1 DEGGIA, Marcia. Director Ruben Östlund On Involuntary. *Film Juice* [online]. Dostupné z: <http://www.filmjuice.com/director-ruben.html> [cit. 2011-08-29].
- 2 LOOCH, Cassam. Interview: Ruben Östlund. *Movie Vortex* [online]. Dostupné z: <http://www.movievortex.com/feature/interview-ruben-ostlund> [cit. 2011-08-29].
- 3 Je třeba připomenout, že právě Göteborgská univerzita z velké části stojí za současným obrozením švédské kinematografie a nástupem silné mladé generace, v jejímž čele vedle Östlunda stojí například Josef Fares.
- 4 „Celá krádež vyvolává pocit, že jsme svědky něčeho trochu jiného, než jsme čekali, jak jsme dopředu ovlivnění a zkažení naší zkušeností s filmovými gangsterkami a thrillerem. Snad už příště budeme vnímat přepadení jako skutečnost, nikoliv filmovou fantazii.“ říká k tomu sám autor. Viz Van Aertryck, Maximilien. Interview w/ Ruben Östlund. *Berlinale 2010. Nisimazine.eu* [online]. Dostupné z: <http://www.nisimazine.eu/Interview-w-Ruben-Ostlund.html> [cit. 2011-08-29].
- 5 MALMBERG, Carl-Johan. En debut vi väntat på. *Svenska Dagbladet*. 1/10/2004, s. 26.
- 6 CONCANNON, Philip. Interview - Ruben Östlund. *Phil on Film* [online]. Dostupné z: <http://www.philonfilm.net/2010/10/interview-ruben-ostlund.html> [cit. 2011-08-29].
- 7 DEGGIA, Marcia. c. d.
- 8 CARNEVALE, Rob. Involuntary - Ruben Östlund Interview. *indie LONDON* [online]. Dostupné z: <http://www.indielondon.co.uk/Film-Review/involuntary-ruben-ostlund-interview> [cit. 2011-08-29].
- 9 DEGGIA, Marcia. c. d.
- 10 Aschův test míry, s nímž jedinec dokáže vzdorovat chybnému mínění kolektivu, je relativně snadný. Ve třech kolech nechal zkoušející při své demonstraci ukazovat obrázky se sériemi tří různě dlouhých čar, z nichž jedna měla odpovídat čáře ukázané na tabuli, zatímco ty zbylé se od ní velmi lehce lišily. Úkol vybrat příslušnou čáru na obrázku plní před testovaným subjektem tajně domluvení asistenti pokusu, až teprve poté přijde řada na dotyčného respondenta. Cílem pokusu bylo sledovat, kdo z testovaných dobrovolníků se poté, co tři předchozí asistenti shodně uvedou nesprávnou odpověď, nechá jejich výběrem ovlivnit a zvolí chybnou variantu. Z 18 dobrovolníků to bylo hned 12 lidí.

Švédsko bez cenzury

Sexploatační předvoj z liberálního Severu

Tomáš Stejskal



Ve Švédsku byli vždy o něco napřed. Ať už se to týkalo sociálních reforem, zdravotní péče či rovnoprávnosti pohlaví a sexuální tolerantnosti. Není tedy divu, že na přelomu 60. a 70. let se s příchodem sexuální revoluce dostalo do povědomí mnohých zahraničních diváků, že švédská kinematografie není reprezentována jen snímky Ingmara Bergmana. I když zrovna v kontextu sledovaného tématu je nutné se pozeptat, zda právě Pramen panny není prvním rape-revenge snímkem. (A jak poznamenal John Waters, prvním snímkem, ve kterém se zvrací.)¹

O poznání vážněji dodejme, že v padesátých letech se stal ve Švédsku extrémně populárním žánr „letních filmů“ zobrazujících nahotu a milování na pozadí idylické krajiny a Bergmanovo *Léto s Monikou* (Sommar med Monika, 1953) bylo nepochybně jedním ze zástupců této módy (byť s typickým bergmanovským zvratem). Producent David Freidman se ho ostatně pokoušel prodat jako „nahatý snímek“ (skin flick), v USA se promítal pod názvem *Monika: The Story of a Bad Girl*.

Švédsko se v té době (spolu s Dánskem) stalo zemí, která inspirovala mnohé, co bylo posléze celosvětově spojováno s alternativní kulturou. (Nejen) sexuálně volnomyšlenkářské filmy ze Skandinávie výrazně ovlivnily podobu následné vlny sexploatačních filmů v USA, ale působily též jako akcelerátor v boji s domácí i americkou filmovou cenzurou. Recenze na tyto snímky se tehdy například začaly poměrně běžně objevovat v americkém mainstreamovém tisku, ať už šlo o *Time* nebo týdeník *Variety*.

Zatímco rané „nahé“ snímky jako třeba *Tančila jedno léto* (Hon dansade en sommar, r. Arne Mattsson, 1951) lze mnohdy řadit k artové klasice (byť s přívlastkem „naturistická“), v druhé polí šedesátých let začaly ve Švédsku houfně vznikat filmy spadající do žánrů *sexploitation* a *softcore*, nežádka se pak pohybuje na jejich – těžko vytyčitelném – pomezí.

Švédská Nastěnka: nejen oči jako vozy

Christina Lindberg začala s kariérou modelky v pánských časopisech už na střední škole a záhy se stala takřka synonymem švédské sexploatace. Stejně jako její velké nevinné kolouškovské oči kontrastovaly s ještě větším hrudníkem a ochotou svléci se na potkání, i naladění švédské erotiky mnohdy oscilovalo mezi přívětivým, bezstarostným (z dnešního pohledu však též nekorektním) požitkářstvím a tím, co je typické pro bulvární praktiky exploatace: tedy zveličováním negativních aspektů spojených s tématem sexuality.

Typické schéma Christininých filmů vypadá zhruba tak, že se mladá nevinná venkovská dívka dostane do velkého města, kde podlehně znásilnění či přinejmenším nebezpečným sexuálním vztahům se staršími muži. Dívka honosící se titulem *Penthouse's Pet of the Year* 1970 se dostávala do rukou neobvyklých produkcí s podobnou vervou jako do rukou chtivých mužů na plátně. Už její první známější film *Exposed* (1971) režírovaný švédským hercem Gustavem Wiklundem totiž do jednoduché formule erotického filmu tak lehce nezapadá. Rozvolněná narace, takřka buñuelovské úskoky a problematický status mnohých scén činí z filmu o fantaziích mladé dívky zpochybnující přítelovu schopnost sexuálně ji uspokojit imaginativní oříšek, v němž nedomnuje nahota samotná, ale spíše podvratná hravost. Nejde sice přímo o *Krásku dne*, nicméně se jedná o další z mnoha příkladů toho, jak často a snadno se prolínají hranice vymezující kategorie „spotřební“, „umělecké“, „nezávislé“, „erotické“ či „brakové“ produkce.

Americko-švédská koprodukce *Maid in Sweden* (r. Dan Wolman, 1971) se už sice nepokrytě snaží vytěžit něco z modelčiny vzrůstající popularity, ale přinejmenším z dnešního pohledu nelze o nekomplikovaném softcore filmu hovořit. Mladička Inga na víkendové zkušené v domě své starší a ve všech ohledech zkušenější sestry Grety zažívá první sexuální dobrodružství, avšak její obava, aby si ne zrovna nejmravnější sestra nemyslela, že je poběhlice, není jediným paradoxem řídké zápletky. Děj nedává jasnou odpověď na otázku, zda je Inga zamilovaná, či jen sexuálně rozjitřená, a když se Gretin hipísácký přítel rozhodne využít situace a překvapí Ingu ve vaně, problém, zda jde o nevěru, či znásilnění, se též smete pod koberec jakoby nic. Inga se vrací domů, rodičům oznámí, že se nic zvláštního nestalo, a film ve své minimalističnosti do značné míry sugeruje, že kromě Inginy sexuální iniciace opravdu k ničemu nedošlo.

Ve filmu *Anita: Swedish Nymphet* (Anita – ur en tonårsflickas dagbok, r. Torgny Wickman, 1973) už tvůrci rezignují na erotickou hravost, prosluněné chiaroscuro „letních filmů“ je nenávratně pryč. Exploatace s edukativním podtextem ukazuje ústřední nymfomanku Anitu jako nemocnou osobu, která má stále nutkání provozovat sex, ale nemá z něho radost. Tomu odpovídá i poměrně malé množství nahoty a sexuálních scén (dřívější hrdinky Christiny Lindberg využijí každický moment alespoň k tomu, aby se pozvolna převlékly) i jejich apatické provedení, někdy je dokonce klíčový akt vystřižen, zato se pak slovně řeší jeho následky. Takřka psychoanalytický pohled do rozvrácené Anitiny psychiky, jejíž šrámy mají na svědomí rodiče a kterou vyléčí až zásah mladého Stellana Skarsgårdy coby studenta psychologie, nepatří k typickým sexploatacím, což některé americké recenzenty vede k přesvědčení, že jde o (ne zcela povedený) artový film se softcorovou hvězdičkou. Spíše jde o výchovnou bulvární pohádku pro dospělé o kouzelném orgasmu, který vše zachrání a po němž bude moci Stellan konečně přiznat, že Anitu nebere jen jako medicínský případ.

Výchovná rovina či předstírané vyobrazování závažných témat je ovšem pro exploatační filmy typické. Existuje pro ně ovšem i prozaičtější důvod. Na konci šedesátých let švédské filmy bojovaly s americkou cenzurou a netykalo se to pouze braku. Velký skandál způsobil modernistický, radikálně politický a patřičně subverzivní (dvoj)film Vilgota Sjömana *Jsem zvědavá* (Jag är nyfiken, 1967 a 1968), drama natočené v duchu method direct cinema,



Ingmar Bergman, *Léto s Monikou*, 1953



Arne Mattsson, *Tančila jedno léto*, 1951



Gustav Wiklund, *Exposed*, 1971



Torgny Wickman, Anita: Swedish Nymphet, 1973



Vilgot Sjöman, Isem zvědavá - žluté, 1967



Torgny Wickman, Language of Love, 1968

kteří kromě dokumentaristických postupů používá praktiky filmu ve filmu a k nahotě i sexu přistupuje zcela otevřeně (byť spíš komicky a podvratně než eroticky). Snímek o ženě hledající sexuální svobodu, ale i o soudobé politicko-spoločenské situaci prošel přes americký cenzurní úřad právě díky tomu, že byl prohlášen za edukativní dílo.

Tento precedens vedl k vlně amerických i švédských sexploatací rámovaných sekvencemi s postavou vědce řečnicko o vyobrazovaných událostech. Opačným případem je proslulý švédský naučný dokument *Language of Love* (Ur kärlekens språk, r. Torgny Wickman, 1968), který se promítal po Evropě i ve Spojených Státech a stal se velkým hitem. Jde sice o dokument založený na skutečných výzkumech amerických a švédských vědců, jehož tématem je prezentace rozličných sexuálních problémů a tabu, včetně diagramů a dalších dokumentaristických nástrojů, ale důvody masového úspěchu zjevně spočívají jinde než v jeho výchovné hodnotě. Přitom například názorné pasáže o tom, kterak se slepé děti učí za pomoci hmatu o sexualitě, působí na mnohé diváky nepříjemně – občas se zdá, jako by film výrazně překračoval přípustnou míru a dětské protagonisty bezostyšně zneužíval. V liberálním Švédsku, kde neexistují věkové limity pro sledování pornografie a už od čtyřicátých let je tam homosexualita legitimní záležitostí, však zjevně platí jiné normy. Snímek dnes každopádně na internetových serverech obvykle nenajdete pod škatulkou dokument, nýbrž exploatace.

Švédská Nastěnka 2: verze s brokárnou

Po neúspěchu svého debutu, dětského filmu *Jak se Mariška potkala s Bedříškem* (Hur Marie Träffade Fredrik, 1969), se režisér Bo Arne Vibenius, známý jinak pouze jako asistent na Bergmanových filmech *Persona* a *Hodina vlků*, rozhodl – možná trochu na truc – natočit brak v jeho nejryzejší, tedy nejtvrdší podobě. Snímek *Thriller – drsný film* (Thriller – en grym film, 1974) pracuje s žánrovými klišé ohlodanými na kost, a stejně důsledně využívá předností Lindberg. Výsledkem je minimalistický pornografický rape-revenge thriller s lyricky osudovým vyústěním a amorální i tragickou protagonistkou. *Thriller* maximalizuje snad všechny myslitelné žánrové atrakce.

V prologu je v náznacích znázorněno znásilnění protagonistky Madeleine ještě v dětském věku, což vede k dívčině ztrátě řeči. Lindberg je tu tak ještě politováníhodnější a bezbrannější než v jiných filmech, přičemž to pravé peklo na ni teprve čeká. Je unesena, zdrogována a po vytvoření návyku začleněna do ilegálního byznysu s prostitucí. A aby toho nebylo málo, je jí pro neposlušnost vypíchnuto oko. Poté už jen odevzdaně nabízí tělo a natahuje ruku po penězích či další dávce heroinu.

Brzy však v její hlavě začne zrást plán na pomstu. Když si udělá výlet k domu svých rodičů a spatří procesí se dvěma rakvemi, definitivně se odhodlá k činu. Vědomí, že její matka i otec zemřeli s pocitem, že je dcera odvrhla (to totiž tvrdí dopisy zasílané únosci), ještě posiluje typicky exploatační atmosféru všudypřítomné křivdy. Křivdy, která poté vyústí v o to aktivnější, promyšlenější, brutálnější i amorálnější odplatu.

Thriller není nijak výjimečný z hlediska výstavby. Ale ztvárnění a způsob práce s hlavní hrdinkou z něj činí v rámci své kategorie zcela výjimečné dílo. V první půli se andílkovský zjev protagonistky spolu s němotou stává prostředkem k ukázení naprosté bezbrannosti. Dokonce častěji než v jiných filmech je Lindberg ukazována nahá – kterak mlčky a apaticky počítá peníze či si píchá drogu –, scény samotného sexuálního aktu však Vibenius prokládá detailními hardcore záběry (v nichž nicméně „neúčinkuje“ sama Lindberg), které působí v daném kontextu svou ojedinělostí (a díky využití znepokojivého syntezátorového zvukového podkresu) nikoli vzrušivě jako v rámci pornografie, ale pouze odpudivě jako další prostředek k umocňování utrpení.

Oč pasivnější je Madeleine v první hodině snímku, o to aktivněji vystupuje v druhé půli jako aktivní, elegantní a drsná mstitelka. Kvůli její neschopnosti komunikovat hlasem je i celý film po většinu času vyprávěn výhradně prostřednictvím obrazů: Madeleine z ušetřených špinavých peněz platí svůj výcvik, jenž zahrnuje lekce karate, střelbu a jízdu autem, a jakkoli je smysl těchto aktivit zřejmý, konkrétní podoba Madeleinina záměru zůstává v mlčenlivém filmu nejistá. Elegantní obleky i stylová páska přes oko náhle dělají z němé chudinky ztělesněné sebevědomí (anebo ženu, která nemá co získat ani ztratit). Následná pomsta tuto fetišizaci dokonává. Hrdinka s páskou, pláštěm a upilovanou brokovnicí (pozdější inspirace pro Tarantinova *Kill Billa*) masakruje zločince, kteří ji zneužívali, v extrémně zpomalených záběrech (byly tu použity kamery schopné zachytit 500 snímků za vteřinu), v nichž sledujeme padající těla a v nich vybuchující kulky. Samotných výstřelů či krve je vlastně pomálu, ale efekt je díky zvolenému postupu ohromující. Ještě více zneklidňující je ovšem to, co se odehrává dál. Madeleine neváhá stejným způsobem – v němž se znepokojivě mísí chladnokrevnost s tragičností a nevyhnutelností – zlikvidovat i policisty, kteří přijíždějí na místo přestřelky, a své dílo poté dokonat v jejich zcizeném voze.

Závěr, v němž Madeleine vyzve hlavního padoucha na souboj na zbraně a poté, co švindluje, jej ztrestá zcela nečekaným způsobem, z ní definitivně činí postavu, jejíž pohled na svět se

MAE
JUNE
JULY
AUGUST
SUSANNE
LOLA
GARDA
AINO



Once,
to every young man
comes a summer like this.

that summer
is about
to begin...

One Swedish Summer

X ADMISSION RESTRICTED TO THOSE WHO HAVE
LIVED THROUGH THEIR 18th Summer.

UMC PICTURES, a division of UNIVERSAL MARION CORPORATION presents

GUSTAV SANDGREN'S "ONE SWEDISH SUMMER" STARRING HANS GUSTAFSSON • LILLEMOR OHLSSON • GIO PETRÉ
DIRECTED BY GUNNAR HÖGLUND • COLOR PRINTS BY MOVIELAB • Released by U-M FILM DISTRIBUTORS INC.

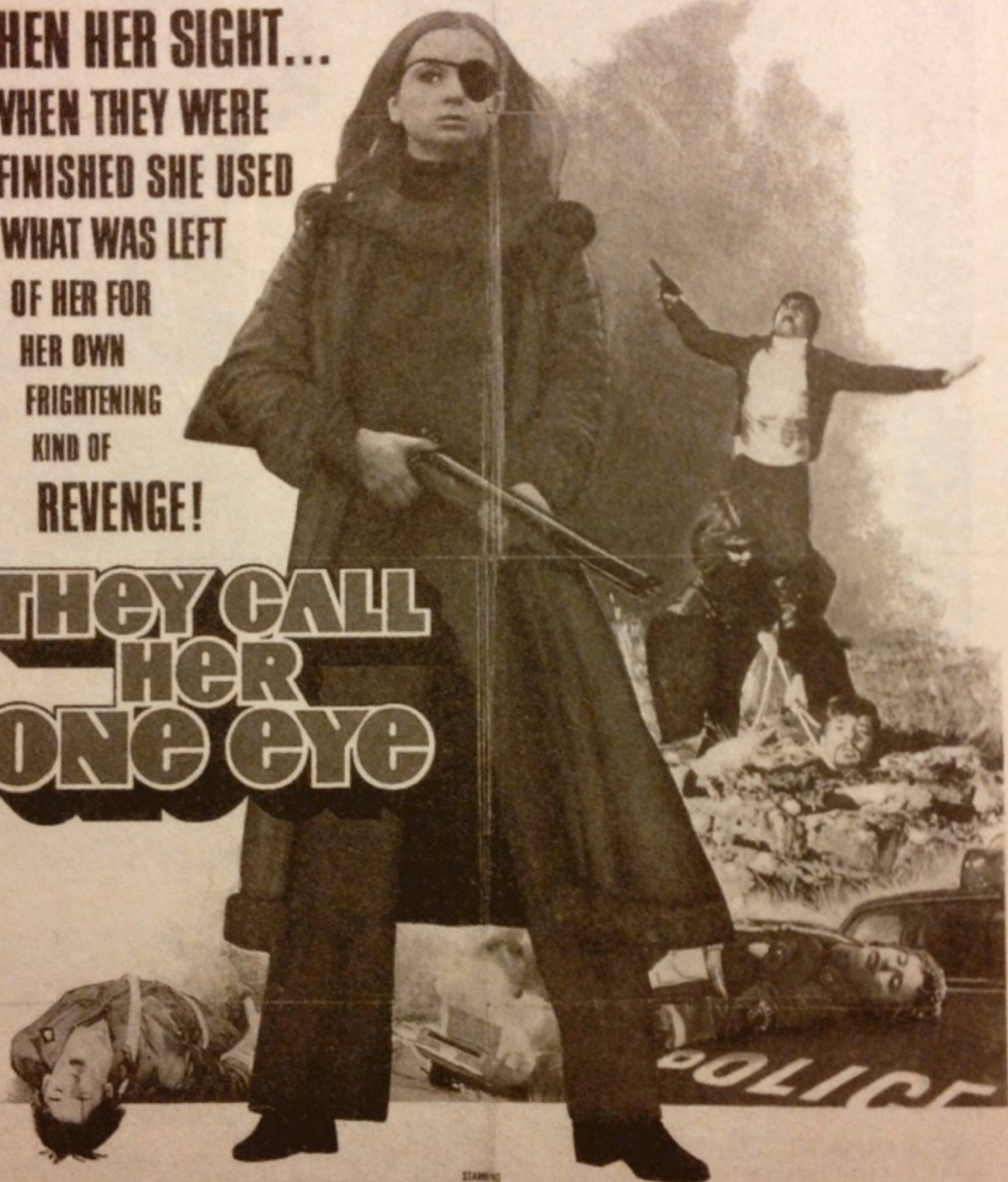
**THE MOVIE THAT HAS NO LIMITS OF EVIL!
FIRST THEY TOOK HER SPEECH...**

THEN HER SIGHT...

**WHEN THEY WERE
FINISHED SHE USED
WHAT WAS LEFT**

**OF HER FOR
HER OWN
FRIGHTENING
KIND OF
REVENGE!**

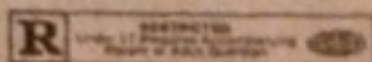
**THEY CALL
HER
ONE EYE**



STARRING
CHRISTINA LINDBERG

Executive Producer BO A. VIBENIUS • Directed by ALEX FRIDOLINSKI • In Eastmancolor

A UNITED PRODUCERS Release



zcela odkláňá od běžných společenských norem. Pomalá, až lyricky ztvárněná poprava, při níž padouch čeká zakopán v zemi s oprátkou na hlavě až kůň, k němuž je přivázána, dostane žízeň a popojde ke kbelíku s vodou, spadá někam do zcela jiných časů a žánrů.

Vibenius utvořil film plný rozporů. Minimalistický v dobrém i zlém (stejně schematický jako unikavý), dílo, které týmiž prostředky, kterými zneužívá své téma, podněcuje k pohledu přesahujícímu meze exploatačního braku, jenž působí pouze na pudry. A také se mu podařilo natočit snímek, který zcela ojediněle neprošel přes tolerantní švédskou cenzuru. Nepomohlo ani několikanásobné krácení z původní 107minutové verze na 86 minut. Až závěrečná 82 minut dlouhá verze byla vypuštěna na trh. Chyběly v ní vedle hardcore záběrů i softcore sekvence, s nimiž byly prostřihovány (tedy scény, které by v jiném filmu nepochybně prošly). Vypuštěny byly též některé zpomalené akční sekvence a dále scéna vypichování Madeleinina oka, k níž byla kvůli autentičnosti použita skutečná mrtvola.

Perverzní solitér

Režisér po *Thrilleru* natočil už jen jediný snímek, který představuje ještě větší experiment s brakovými podžánry. *Breaking Point*, podobně jako jeho předchůdce opatřený explicitním podtitulem, který tentokrát zní „pornografický thriller“ (*Breaking point – Pornografisk Thriller*, 1975), představuje variaci na portrét masového vraha. Jeho roztržitěná narace a nejasná hranice mezi realitou a představou z něj činí mnohem složitější oříšek, než je tomu v případě *Thrilleru*, který svérázně, avšak důsledně naplňuje pravidla rape-revenge žánru. Pozorujeme v něm obyčejného úředníka, který je vyobrazěn jako frustrovaný šovinistický muž vidící za každou ženou sexuální objekt. Skoro každé setkání s nějakou kolegyní v práci ústí v (pravděpodobně vysněnou) pornografickou sekvenci. Protagonista však mnohdy z práce odchází a pronásleduje ženy až do jejich domovů, přičemž následné znásilnění občas vyústí ve vraždu. Dojem, že se Vibenius exploatačním klišé podvrtně vysmívá, je tu ještě výraznější než u jeho předchůzčího filmu. Už podivně úlisný psychiatr hovořící v televizi o prvním případě násilné vraždy pronáší extrémně šovinistické (a přitom nevědecky expresivní) věty o tom, která si 90 procent žen znásilnění skrytě přeje, a působí jako laciná karikatura. Ženy v následných sekvencích se nicméně skutečně velmi ochotně svlékají – hranice mezi extrémním šovinismem a jeho kritikou je opět obtížně rozpoznatelná. Podobně vyšinutý je celý svět filmu. Nejsme si jisti, co se skutečně stalo, nakolik je za to zodpovědný protagonista a navíc není jisté, zda má jít o obyčejného malého člověka kompenzujícího si své frustrace, či o šílence. Scény, při nichž si úchylným způsobem hraje s vláčky, ale i sexuální (nejspíše) fantazie, během jedné z nichž je například ústředním motivem moucha přistávající na jeho ztopořeném údu, napovídají to druhé. Až halucinační charakter dotváří použití zvukové stopy, která zcela volně přechází z jedné scény do jiné, aby ji místy nahradil zcela neadekvátní akustický podkres, kupříkladu dětský pláč.

V závěru, kdy se situace vyhrotila a hrdina se – máme-li věřit tomu, že dění je skutečné – dostává do neřešitelného křížku se zákonem, náhle přichází na letiště, kde vyzvedává svou ženu s dítětem (jejichž existenci nic ve filmu nenasvědčovalo) a ubezpečí je, že za jejich nepřítomnosti se v rodném zapadákově nic mimořádného nepříhodilo. Roztržitěný film sice dostává svému podtitulu, ale necílí ani na žánrové, ani na art-filmové publikum. V lecčems má rozhodně blíže k Houllebecqovým prózám než k pornu.

Švédské sexploatace jsou v drtivé většině díla významná spíše nepřímo, svým vlivem na cenzurní praktiky a na podobu tohoto žánru v Americe. Z estetického hlediska jde často o filmy nudné a neinvenční (i v rámci daných žánrů). To, co na nich fascinuje, je zpravidla převážně odlišný způsob nakládání s tabuizovanými tématy, daný liberálním švédským prostředím. V kruzích milovníků softcore pornografie prosluly filmy s Lindberg – to je však čistě otázka jejího ojedinělého zjevu. Naopak mnohé praktiky (znásilnění, nevěra...), které se v jejích filmech objevují, narušují konzervativní představy o bezproblémovém erotickém vzrušení. Jediným šířeji známým a hojně diskutovaným filmem je právě Vibeniův *Thriller*, který ovšem není čistou sexploatací. Možná však pohled do temných zákoutí švédského braku promění průkopnická publikace o této oblasti, letos vydaná kniha Daniela Ekerotha *Swedish Sensationsfilms: A Clandestine History of Sex, Thrillers, and Kicker Cinema*. Ideální čtení pro prodlužující se podzimní večery.

Poznámka

1 Problematice exploatační kinematografie bylo věnováno celé téma Cinepuru #68 z března 2010. Filmy vybudované na schématu „příběhu o znásilnění a pomstě“ pak v jeho rámci podrobně analyzuje článek Vandy Černožorské *Who is the pussy now? Fenomén „rape-revenge“ filmů z genderové perspektivy*. (pozn. red.)



Bo Arne Vibenius, *Thriller* – drsný film, 1974



Bo Arne Vibenius, *Breaking Point*, 1975