

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

FILMOVÁ A TELEVIZNÍ FAKULTA

Filmové, televizní a fotografické umění a nová média

Dokumentární tvorby

DIPLOMOVÁ PRÁCE

Odvrácená strana vyspělé společnosti

Dokumentární hodnota filmů Rubena Östlunda

BcA. Greta Stocklassa

Vedoucí práce: Mgr. et Mgr. Eliška Děcká, Ph.D.

Oponent práce: Mgr. Petr Kubica

Datum obhajoby: 13.19.2022

Přidělovaný akademický titul: MgA.

Praha, 2022

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

FILM AND TV SCHOOL

Film, Television, Photography and New media

Department of documentary film

Master's thesis

The flip side of a prosperous society

Documentary value of Ruben Östlund's films

Greta Stocklassa

Thesis supervisor: Mgr. et Mgr. Eliška Děcká, PhD.

Opponent: Mgr. Petr Kubica

Date of presentation and defense: 13/09/2022

Academic title granted: MgA.

Prague, 2022

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem bakalářskou/magisterskou/disertační práci na téma

Odvracená strana vyspělé společnosti

Dokumentární hodnota filmů Rubena Östlunda

vypracoval(a) samostatně pod odborným vedením vedoucího práce a s použitím uvedené literatury a pramenů.

Praha, dne 8.8.2022

podpis diplomanta

Upozornění

Využití a společenské uplatnění výsledků diplomové práce, nebo jakékoliv nakládání s nimi je možné pouze na základě licenční smlouvy tj. souhlasu autora a AMU v Praze.

Abstrakt

Diplomová práce *Odvrácená strana vyspělé společnosti* s podtitulem *Dokumentární hodnota filmů Rubena Östlunda* se zabývá filmy Rubena Östlunda a jejich dokumentárním svědectvím o západní Evropě na začátku 21. století. Dva Östlundovi mezinárodně úspěšné filmy (*Hra*, 2011 a *Vyšší moc*, 2014) jsou rozebrány z hlediska jejich ústředních témat, jejich specifické filmové řeči, metodice režiséra a jeho štábu při jejich vzniku. Dále jsou zasazeny do tehdejšího politického kontextu, diváckého a kritického přijetí a následné společenské debaty. Na závěr je diskutována jejich dokumentární výpovědní hodnota o dnešní době.

Astract

The thesis *The flip side of an advanced society* with the subtitle *Documentary value of Ruben Östlund's films* deals with Ruben Östlund's films and their documentary testimony about Western Europe at the beginning of the 21st century. Two of Östlund's internationally successful films (*Play*, 2011 and *Force Majeure*, 2014) are analyzed in terms of their central themes, their specific film language and the methodology of the director and his crew during the filming process.. Furthermore, the movies are put into political context, audience and critical reception and the social debate of their time. Finally, their documentary value about this era is discussed.

Poděkování

Děkuji své vedoucí práce Mgr. et Mgr. Elišce Děcké, Ph.D. za inspiraci a trpělivost.

Úvod	1
1.1 Omezení	2
1.2 Definice vyspělé společnosti	3
Hra	4
2.1 Pozadí filmu	4
2.2 Kulturní a politický kontext	4
2.2.1 Lars Vilks a "kruháčový psi"	5
2.2.2. Makode Linde a Painful Cake	7
2.3 Pozadí filmu	11
2.4 Debaty o Hře (orig. Play-debatten)	13
2.5 Analýza vybraných scén a motivů	17
2.5.1 Začátek	17
2.5.2. Indiáni	18
2.5.3. Kolébka	19
2.5.4. Kavárna	20
2.5.5. Kliky	21
2.5.6. Strom a chůze přes hřiště	22
2.5.7 Otcovský trik	23
2.5.8 Závěrečné vystoupení	25
2.6 10 let po Hře	25
Vyšší moc	28
3.1 Pozadí filmu	28
3.2 Kulturní a politický kontext	30
3.2.1 Oběti vlastních instinktů	31
3.3 Analýza scén	34
3.3.1 Kapitoly	34
3.3.2 Idylická rodinka	34
3.3.3 Lavina	34
3.3.4 Čištění zubů	36
3.3.5 Thomas a Ebba vs. okolí	37
3.3.6 Thomasův obraz sám sebe vs. Ebbino očekávání	38
3.3.7 Děti Vera a Harry	39
3.3.8 Nikdo není dokonalý	40
3.3.9 Thomas bez rodiny	42
3.3.10 Mats a Fanny	44
3.3.11 Návrat ke kořenům	46
3.3.12 Epilog	47
4. Závěr	49

Antropocén - původně termín z oblasti geochronologie, považující lidský vliv na zemskou atmosféru za natolik významný, že by měly být moderní dějiny lidstva označeny za nové geologické období. Termín se rozšířil i do humanitních oblastí a znamená epochu člověka.

1. Úvod

Dokumentární filmy jsou často považovány za časové kapsle, připomínající kontext a povahu uplynulých časů, ale i hraný film je svým způsobem dokumentem o době, v níž vznikl. Stává se totiž významným nositelem výpovědi o dobových tématech, způsobu řeči, designu a technologických možnostech dané éry. Ikonický film *U konce s dechem* se tak stává portálem do Paříže šedesátých let minulého století a *Klub rváčů* sondou do estetiky a myšlení na přelomu tisíciletí.

Nejlépe o tomto fenoménu svědčí vědecko-fantastické filmy, neboť každá dekáda si budoucnost idealizuje jiným způsobem, a tedy odkazy na dobu vzniku jsou jejich neodmyslitelnou esencí. Stejně tak filmy historické vychází ze stále se nových pramenů a zdrojů informací, a výběr tématu je formován dobovými tendencemi.

Jedním ze současných režisérů, mapující dnešní svět, je švédský režisér Ruben Östlund. Jako jeden z pouhých devíti režisérů v historii festivalu Cannes, vyhrál letos podruhé hlavní cenu Zlatá palma se snímkem *Trojúhelník smutku*. Ačkoliv úspěšnost na festivalech neberu normálně jako směrodatnou věc, pro účel této práce je to alespoň zajímavé zamyšlení nad tím, co činí Östlundovy filmy zajímavé pro diváky a kritiky v 10. a 20. letech 21. Století.

Östlundovy filmy jsou charakteristické svým analytickým pohledem na fenomény současné vyspělé společnosti. Jeho filmy iniciují debaty o genderové rovnosti, mocenských vztazích a třídních problémech. Namísto vyprávění s jednoduchými, jednokolejnými řešeními, tvoří spletité a vysoce politické příběhy a s humorem zobrazuje každodenní život 21. století ve Skandinávii a západní Evropě.

S téměř sociologickou fascinací vytváří Östlund situace, někdy více, někdy méně extrémní, kterými provází protagonisty svých filmů, na jejichž příkladu rozkrývá fenomény v současné společnosti.

V jedné diskusi mi kamarád řekl: "Dyť tam neřeší reálné problémy." Proč se tedy na Östlundovy filmy dívat? Nejde jen o privilegovaný arthouse pro privilegované občanstvo?

Tato práce si klade za úkol definovat základní ohnisko témat ve filmech Rubena Östlunda, zasadit je do socio-politického a mediálního kontextu jejich vzniku. Dále budu důkladně zkoumat genezi vzniku filmů, autorovu motivaci a filmovou řeč.

Cílem této práce je zodpovědět tyto otázky:

- Jaká jsou stěžejní témata ve vybraných filmech Rubena Östlunda?
- Jakým způsobem zrcadlí problémy a diskurz ve společnosti v době jejich vzniku?
- Jaká je dokumentární hodnota těchto děl?

Jelikož je v obou filmech hlavním jazykem švédština, budu zde uvádět citace v mém překladu. Anglické citace jsou ponechány v původním znění.

1.1 Omezení

Vzhledem k rozsahu práce jsem se rozhodla pro výběr dvou filmů z filmografie Rubena Östlunda, které tématicky zapadají do mého zadání. Ve své bakalářské práci *Kiruna - hranice observace* jsem se okrajově věnovala filmům *Vyšší moc* a *Hra právě* v kontextu jejich vztahu k dokumentárnosti/reálnosti/autenticitě. V této práci budu čerpat ze svého předešlého výzkumu, a pokusím se o důkladnější kontextualizaci obou děl.

Přestože mezi mé oblíbené filmy patří Östlundův druhý celovečerní počín *V moci davu* (2008), rozhodla jsem se kvůli roztříštěnosti příběhových linek a témat jej do výzkumu nezahrnout. Stejně tak je tomu u filmu *Čtverec*, který Östlundovi zajistil hlavní cenu na festivalu v Cannes v roce 2017 a dostal režiséra na pozici nejsledovanějších současných evropských režisérů. Původním záměrem bylo zahrnout do výzkumu i

Östlundův nejnovější počín *Trojúhelník smutku (2022)*, ale vzhledem k tomu, že v momentu dokončování této práce stále nebyl uveden do distribuce, a měla jsem možnost ho shlédnout pouze jednou v kině, byl by výzkum ze své podstaty neúplný a dojmologický.

1.2 Definice vyspělé společnosti

Při definici vyspělé společnosti vycházím z popisu na Wikipedii: "Vyspělá země je taková země, která má, ve srovnání s méně vyspělými zeměmi, vysoké HDP na hlavu, rozvinutou energetiku, strojírenský a chemický průmysl....Země považované za vyspělé leží obecně na severní polokouli v Severní Americe (USA a Kanada), v Evropě (např. státy Evropské unie), v Asii Japonsko, tzv. Asijští tygři (Jižní Korea, Tchajwan), Izrael a v Oceánii (Austrálie a Nový Zéland)...Kromě čistě ekonomického posouzení vyspělosti země existuje ještě ukazatel jménem index lidského rozvoje. Index lidského rozvoje (anglicky: Human development index, HDI) je pokus o vyjádření kvality lidského života, za pomoci porovnání údajů o chudobě, gramotnosti, vzdělání, střední délky života, porodnosti a dalších faktorů"¹

¹ Vyspělá země, In: Wikipedia [online]. 1999 [cit. 2022-08-01]. Dostupné z: https://cs.wikipedia.org/wiki/Vysp%C4%9BI%C3%A1_zem%C4%9B

2. Hra

(Play, 2011, Ruben Östlund)

2.1 Pozadí filmu

Snímek *Hra* (Play, 2011, Ruben Östlund) je třetím celovečerním filmem Rubena Östlunda a dostal jeho jméno na mezinárodní filmovou scénu. Po svém uvedení na festivalu v Cannes v roce 2011 posbíral řadu mezinárodních ocenění. Na domácí půdě nicméně po vstupu do kin vzbudil nejbouřlivější kulturní debatu k filmu v historii a dodnes rozděluje společnost.

Snímek se odehrává v Göteborgu a film otvírá scéna z nákupního střediska, kde pětice chlapců přistěhovaleckého původu se sofistikovaným způsobem snaží okrást tři o něco mladší bílé chlapce. Jako metodu používají tzv. "Bráchův trik", který spočívá v tom, že se zeptají vyhlídnutého chlapce na čas. Když jejich oběť vytáhne svůj mobil, tvrdí, že úplně stejný telefon ukradli mladšímu bratrovi jednoho z nich a nepřímo tak chlapce obviní z krádeže.

Styl vyprávění je podobný jako u Östlundova předešlého snímku "V moci davu". Scény sestávají často z jednoho dlouhého záběru, většinou velkého celku a velká část děje se odehrává za kantnou, mimo obraz. Loupež ve filmu probíhá v reálném čase. Natáčení probíhalo v reálných prostředích s přirozeným osvětlením. Do rolí chlapců obsadil Östlund neherce a jejich postavy pojmenoval jejich vlastními jmény. Rozhodnutí pracovat s neherci a používat jejich reálná jména může vést dojmu, že de facto hrají sami sebe. Podobně přispěla volba filmové řeči a inspirace reálnými událostmi k diskuzi o dokumentárnosti snímku.

2.2 Kulturní a politický kontext

V roce 2010 byla ultrapravicová strana Švédští demokraté (Sverigedemokraterna) zvolena do švédské poslanecké sněmovny (Riksdag) v parlamentních volbách. Následná mediální diskuse se točila kolem toho, jak je možné, že víceméně otevřeně

rasistická strana mohla získat více jak čtyřprocentní podporu voličů v zemi, která je pyšná na svou solidární a otevřenou politiku. Tuto změnu jde vnímat jako reakci na rapidní vzrůst počtu přistěhovalců ve Švédsku, který v roce 2010 byl 95 000 oproti 65 000 v roce 2005². Stejný rok se vládnoucímu pravicovému bloku podařilo obhájit svůj mandát na další čtyři roky, což pro zemi, kde téměř nepřetržitě od 30. let 19. Století vládla strana Sociální demokracie, znamenalo studenou sprchu. K tomuto všemu došlo v době poznamenané globální finanční krizí, která v roce 2008 zasáhla svět.

Podobné tendence vidíme napříč Evropou. Ve Francii byla v roce 2011 zvolena Marie Le Pen do vedení strany Národní sdružení, jejíž hlavní prioritou bylo a je snížit imigraci do Francie. O rok později kandidovala Le Pen v prezidentských volbách, kde se sice umístila na třetím místě, zato s nejlepším volebním výsledkem 17,90 procent hlasů v historii strany. O pět let později získala podporu 35% a stála jako samozřejmá protikandidátka nynějšímu prezidentovi Emmanuelu Macronovi.

Současně je Barack Obama zvolen v roce 2009 jako první prezident afro-amerického původu.

Paralelně s politickým vývojem probíhá v 21. století diskuse o svobodě slova spojené se satirou náboženských skupin (ve většině případě muslimů) v kulturní a umělecké sféře. Nejvýraznějším příkladem ve švédské kulturní debatě 21. Století je kauza okolo umělce Larse Vilkse.

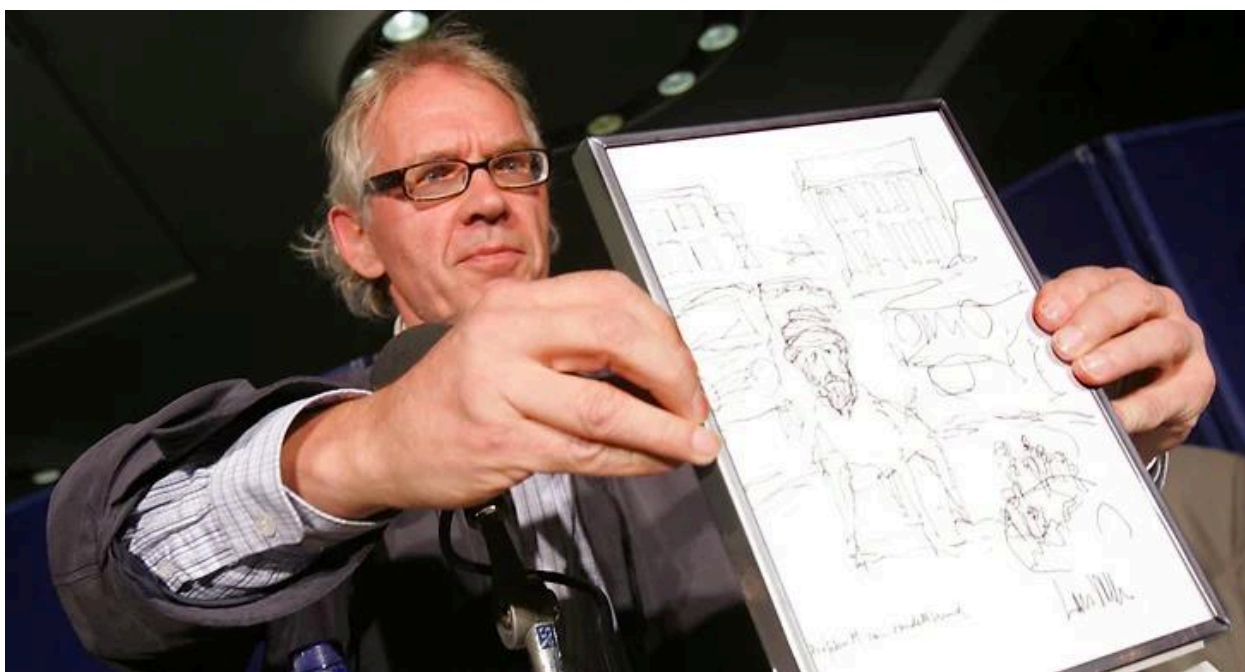
2.2.1 Lars Vilks a "kruháčový psi"

V roce 2006 se na Švédských kruhových objezdech začaly objevovat jednoduché skulptury ze dřevěných příček, hliníkových trubek nebo jen klacíků, připomínají psy.

² Invandring till Sverige, In: SCB [online]. 2022 [cit. 2022-08-03]. Dostupné z: <https://www.scb.se/hitta-statistik/sverige-i-siffror/manniskorna-i-sverige/invandring-till-sverige/>

Autoři tohoto street artového hnutí zůstali anonymní, mystický a srandovní fenomén se stal společensky známým, a dostal se do médií i mimo Švédsko.³

O pár měsíců později vytvořil švédský umělec Lars Vilks tři kresby pro uměleckou výstavu ve městě Tällered, zobrazující právě tyto psy z kruháčů - ale s hlavou muslimského proroka Mohammeda (obrázek 1). Jeho příspěvek byl z výstavy stáhnut, načež následovala zapálená debata o cenzuře a svobodě projevu. Jako reakci vytvořil Vilks další kresby se stejným motivem, které vzbudily velkou vlnu nevole v muslimském světě. Ve vícero švédských městech začaly probíhat proti umělci demonstrace, kresby se dostaly až k íránskému prezidentovi, který veřejně Vilkse odsoudil, a v Palestině se pálily švédské vlajky. Irácká organizace napojená na al-Qajdu vypsalá odměnu na Vilksovu hlavu, a od roku 2010 žil v utajení pod policejní ochranou. Během let bylo spácháno na Vilkse několik atentátů, jeho dům byl několikrát napaden pokusem o žhářství, a na podzim roku 2021 zemřel při autonehodě v krycím policejním vozidle, společně se dvěma policisty, kteří mu dělali ochranu, za neznámých okolností.



Obrázek 1 - Lars Vilks a jeho kresba

³ Mystery of Sweden's guerilla dog sculptures, In: The Local [online]. 2006 [cit. 2022-08-03]. Dostupné z: <https://www.thelocal.se/20061102/5389/>

2.2.2. Makode Linde a Painful Cake

Lindeovo umění se stalo mezinárodně známým díky události v Moderna Museet (muzeum moderního umění ve Stockholmu) v dubnu 2012. Ačkoliv jde o příklad, který se odehrál až po uvedení filmu *Play*, je naopak důkazem aktuálnosti filmu.

Švédský umělec přistěhovaleckého původu Makode Linde byl pozván švédskou státní organizací umělců (KRO) aby vyrobil dort k jejímu 75. letému výročí. Linde vyrobil dort, který nazval *Painful cake* (bolestný dort) Dort měl tvar černé Willendorfské venuše, ale umělec jej ozdobil jako tzv. "Golliwog", stereotypní a rasistickou panenku. Místo hlavy umístil umělec svou vlastní tvář, namalován na černo v tzv. "black face" (obrázek 2).

Čest ukrojit první kus dortu dostala tehdejší ministryně kultury Lena Adelsohn Liljeroth, která (nic netušíc), zakrojila do míst, kde by byly ženiny genitálie, a v ten moment Linde zaječel, aby působil jako skutečná žena, která je řezána. Další hodinu a půl si návštěvníci ukrajovali z dortu, rozkrývají více a více morbidní obraz rozřezané ženy, a při každém řezu Linde řval z plných plic. Lidé se smějí. Někteří reagují negativně a couvají. Někteří se snaží zkontrolovat, jestli je Makode Linde v pořádku, ležící tam ve své stísněné krabici. Zdá se, že každý má v místnosti jinou reakci. Ale nikdo se to nepokusil zastavit. Takto situaci popisuje umělkyně a fotografka Marianne Lindberg De Geer, která pořídila na výstavě snímek, který se následně stal slavným: "It all happened so quickly. It was horrifying, so aggressive, the scream... We were all complicit."⁴

⁴ PALME, Johan. The 'Swedish Cake' artist explains himself, In: Africa Is A Country [online]. 2012 [cit. 2022-08-03]. Dostupné z: <https://africasacountry.com/2012/04/africa-is-a-country-interview-with-makode-linde>



Obrázek 2 - Makode Linde jako součást dortu, krmen tehdejší švédskou ministryní kultury Lenou Adelson Liljeröth

Kontroverzní dílo bylo nahlášeno parlamentnímu ombudsmanovi. Mnozí zastávali názor, že je dílo rasistické. Afro-švédská společnost požadovala, aby ministryně kultury odstoupila. Linde tvrdil, že byl nepochopený, a vysvětlil, že dort je naopak kritikou postkolonialismu a tím, že nechá bělochy konzumat černé lidi doslovně.⁵

Vilks a Linde jsou dva příklady z mnoha v rámci 21. století, kdy provokativní kulturní projev vedl k rozsáhlým diskuzím v médiích a na sociálních sítích. Nejznámějším v českém prostředí je aktivita satirického levicového tisku Charlie Hebdo, který v roce 2005 přetiskl 12 karikatur proroka Mohammeda z dánského deníku Jyllands-Posten a průběžně tiskl obrazy zesměšňující Islám. To vedlo k útoku v roce 2015, kdy dva islamističtí teroristé vtrhli do kanceláří časopisu a zabili 12 zaměstnanců. Následovala opět debata o svobodě projevu, cenzuře, rouhání a projevu nenávisti. Vzniklo podpůrné hnutí "Je suis Charlie".

⁵ Makode Linde, In: Wikipedia [online]. 2021 [cit. 2022-08-01]. Dostupné z: https://en.wikipedia.org/wiki/Makode_Linde#Painful_Cake_2012

Nejen ve Švédsku je tedy jedna z významných debat 21. století debata zabývající se vztahem mezi obrazem a realitou, a mnoho uměleckých disciplín testuje právě hranici mezi tím co zobrazit a jakým způsobem. Součástí debaty jsou i morální aspekty – co můžete jako umělec dělat, a jak daleko můžete zajít ve svém právu se vyjádřit. Témata migrace, integrace, předsudků a reprezentace se stávají palčivějšími i ožehavějšími.

Co se týče filmového průmyslu, i tam se na přelomu tisíciletí zvedla malá, ale vlivná vlna, která ve skandinávském a západoevropském filmu otevřela dveře nové perspektivě.

Jednalo se o hrstku celovečerních filmů, které byly o lidech s kořeny na Blízkém východě a kteří je také ve většině případů režírovali: *Skleněná křídla* (Vingar av glas, 2000, Reza Bagher), *Honem! Honem!* (Jalla! Jalla!, 2000, Josef Fares), *Před bouří* (Före stormen, 2000, Reza Parsa) a *Nová země* (Det nya landet, 2000, Geir Hansteen-Jørgensen).

Na rozdíl od filmů pro mládež z 90. let, kde skinheadi bojovali proti přistěhovalcům, filmy nové vlny zobrazovaly kulturní střety jemnějším způsobem a na základě osobních zkušeností autorů. Popisované konflikty se odehrávaly v každodenním životě, a ústředním bodem byl často rozpor mezi očekáváním generace rodičů a vůlí dětí jít vlastní cestou.

Hlavním rysem filmů 21. století, kde byla integrace zastřešujícím tématem, byla právě volba mezi držením se „staré“ kultury a asimilací. Například Nazli ve filmu *Skleněná křídla* si říká Sara, aby zapadla do švédské společnosti, a snáze získala práci. Dalším charakteristickým rysem zobrazování Švédů s imigrantským původem ve švédských hraných filmech na počátku 21. století bylo to, že byli převážně zobrazováni jako sympatičtí a exotičtí. Postupně byly portréty méně stereotypní.

Kolem roku 2010 došlo ke generační výměně jak před, tak za kamerou. Filmy, kde byli středem zájmu Švédi s přistěhovaleckým původem, začaly být ve větší míře vyprávěny v kontextu genderu a sociální třídy. Ústřední konflikt se začal točit kolem

vztahu předměstí versus centrum města, spíše než okolo vykonstruovaných střetnutí, a tón snímků se stal společensky kritičtější. Gabriela Pichler debutovala v roce 2012 filmem *Jíst spát umřít* (*Äta sova dö*, 2012, Gabriela Pichler) kde málo vzdělaná Raša s balkánskými kořeny jezdí tlumočit svému nemocnému otci do zdravotního střediska, a snaží se zůstat a pracovat v malém švédském městě. Ve Francii v roce 2008 natočil režisér Laurent Cantet snímek *Mezi zdi* (*Entre les murs*, 2008, Laurent Cantet) podle autobiografického románu Françoise Bégaudeau, který si ve filmu zahrál hlavní roli učitele. Film nabízí nepřikrášlený pohled na motivace učitelů, kteří se pokoušejí za mizerné peníze předat studentům městských periferií vzdělání. Učitelé i žáci se tu potýkají s morálními dilematy a vzájemným neporozuměním. Film ukazuje, jak jsou nezájem studentů a frustrace učitelů dvě spojené nádoby. Různé kultury a životní postoje, které se v rámci školní výuky dostávají do konfliktu, reflektují situaci roztříštěné francouzské společnosti. Film *Mezi zdi* získal hlavní cenu na 61. ročníku mezinárodního filmového festivalu v Cannes.

Přesně v tomto politickém a kulturní kontextu přichází režisér Ruben Östlund se svým filmem *Hra*. Podobně jako *Mezi zdi* je kvůli své míře autentičnosti (nebo alespoň dojmu z ní) často posuzován jako hybridní film. Výše zmíněné příklady mohou pomoci při následné analýze v dalších kapitolách.

2.3 Pozadí filmu

Inspiraci získal Ruben Östlund z reálných událostí v Göteborgu v roce 2007. Tehdy se v tisku dočetl o sérii loupeží, kdy skupinka dospívajících chlapců tmavé pleti systematicky okrádala o něco mladší bílé děti o jejich mobilní telefony. Krádeže probíhaly bez násilí, pachatelé totiž při nich využívali sofistikovanou metodu tzv. Bratrský trik (původní znění Brorsantricket). Tvrdili, že mobilní telefon jedné z obětí je totožný s nedávno ukradeným telefonem mladšího bratra jednoho z pachatelů. Tato premisa nastartuje rafinovanou psychologickou hru, ve které skupinky chlapců cestují z jednoho kraje města k druhému, a divák nahlíží do dynamiky obou skupin, ale zejména vztahu okolí k nim, které se chová pasivně.

Impulzem ke vzniku filmu *Hra* byla Östlundova osobní zkušenost, kdy se stal svědkem ozbrojené loupeže. Byl fascinován reakcí ostatních přítomných i svou vlastní neschopností zasáhnout, a rozhodl se tímto tzv. efektem přihlížejícího zaobírat⁶ i ve své filmové tvorbě. Östlund sám popisuje svou úvahu při objevení případu s chlapci:

*"It was interesting that the robbers used an advanced rhetorical trap, a kind of role-playing, assuming the characters of 'bad guys' and 'good guys', to get what they wanted. They also exploited the fact that they were black to create an unspoken threat to scare the victims. Even though they were so young, the robbers knew how to benefit from prejudices in society. In a way, the idea of five black boys robbing three white boys provoked a problem – my own reaction. Why did I find it so controversial? This problem was my starting point for the film project."*⁷

V oné psychologické hře je neodmyslitelnou součástí etnicita pachatelů respektive obětí. Důležitá je také skupinová dynamika uvnitř skupin a mezi skupinami vzájemně. Toulky městem, chvílemi připomínající únos, chvílemi dětskou hru, končí soutěží, kde je výhrou společný majetek obou skupin. V sázce jsou mobilní telefony, mp3

⁶ Efekt přihlížejícího (*bystander effect*) je situace, kdy přítomnost dalších lidí na místě snižuje aktivní zapojení jedince a tím i pravděpodobnost poskytnutí nutné pomoci. KUČERA, D. *Moderní psychologie: hlavní obory a témata současné psychologické vědy*. Praha: Grada, 2013. ISBN 978-80-247-4621-0.

⁷ ROSING JENSEN, Jorn. Intervju s R. Östlundem, [online] 2012. [cit. 2022-08-01] Dostupné z: <https://cineuropa.org/en/interview/208663/>

přehrávače a další cennosti obou skupin. Chlapec reprezentující "tým" pachatelů, podvodem soutěž vyhraje, a okradení chlapci jednou domů.

V jedné z posledních scén se dvě oběti spolu se svými otci setkají s jedním z pachatelů a jeho mladším bratrem. Otcové viní pachatele z krádeže, a po tom, co lze téměř popsat jako výprask, se jim podaří vzít zpět to, co prohlašují za ukradený mobilní telefon.

Östlund popisuje svou přípravnou fázi takto:

"It took a long period of research, reading reports from robbery cases, interviewing victims, perpetrators, the police and psychologists involved. A lot of the dialogue was written after improvisations that we made during the casting. The robbery that inspired me provided many details for the film, for instance the ending where the robbers bring the victims out into the woods and make them compete for their belongings."⁸

Do filmu jsou vetkány dva paralelní děje. Jedním je situace ve vlaku z Malmö do Göteborgu, ve kterém je nevděčně umístěná dětská kolébka, se kterou se vlakový personál snaží vypořádat. Přes několik hlášení se ke kolébce nikdo nehlásí, a frustrovaný personál se jí snaží vysadit na jedné ze zastávek, když si uvědomí, že hlášení probíhala pouze ve Švédštině. Kolébku tedy vrátí do vlaku a informují o ní v angličtině, nicméně až před poslední zastávkou. V závěrečné fázi filmu se ukáže, že kolébka patří rodině jednoho z pachatelů.

Druhý paralelní děj je vystoupení pouličních hudebníků, kteří, přestrojení za americké indiány, hrají "tradiční" hudbu kolemjdoucím Švédům.

Stejně jako ve filmu *V moci davu* má film po formální stránce prvky typické pro dokumentární film. Snímek se skládá ze 42 záběrů v reálném čase, divák je znovu zasazen do role chladného pozorovatele, a nucen k aktivnímu čtení situace, velký prostor je dán fantazii.

⁸ Tamtéž

Kontroverzní byl fakt, že téměř všichni chlapci ve filmu užívají svá opravdová jména, což může vzbuzovat dojem dokumentárnosti. V rozhovoru pro *Cineuropa* Östlund uvedl, že casting probíhal devět měsíců, a na otázky, zdali si chlapci byli vědomi jeho cílů, odpověděl: „I am not sure that they all understood my deepest intentions, and to set them up for an eight-minute choreographed shot is probably my hardest effort so far. It is difficult enough with adult actors“⁹

Snímek měl světovou premiéru 15. května 2011 na filmovém festivalu v Cannes, kde jej někteří chválili, zatímco jiní jej vnímali jako rasistický a dokonce nebezpečný. Film byl oceněn cenou Coup de Coeur v Cannes, a švédskou premiéru měl o šest měsíců později, 11. listopadu 2011.

První debatní článek vychází o týden později, napsán Jonasem Hassenem Khemirim v Dagens Nyheter, a rozpoutává tím jednu z nejožehavějších debat v historii švédské kulturní sféry.

2.4 Debaty o Hře (orig. *Play-debatten*)

V této části se zaměřím na prozkoumání debaty, kterou snímek *Hra* rozpoutal po své premiéře. Ačkoliv velká část debaty probíhala na sociálních sítích, zůstanu pouze u článků a esejí, které byly publikovány v tradičním tisku s celostátním rozsahem. Druhým důvodem je pozice jejich autorů ve veřejné sféře. Jedná se často o spisovatele, novináře či filmové kritiky, kteří disponují jak společenským kreditem tak platformou k utváření veřejného mínění.

Švédský spisovatel marockého původu Khemiri napsal 18. listopadu 2011 debatní článek *47 důvodů, proč jsem brečel, když jsem viděl film Rubena Östlunda Hra*, jímž odstartoval tzv. *Debaty o Hře* (původní znění *Play-debatten*). V článku mimo jiné uvádí, že „...Za páté: Brečel jsem, protože švédské noviny film vyzdvihují za jeho dokumentární trefnost, za jeho komplexnost, za to, jak efektivně zpochybňuje stereotypy; 6. Brečel jsem, protože mi připadal rasistický“

⁹ Tamtéž

Z citátu je znát, že ačkoliv se jedná o hraný film, v diskurzu se již od začátku operuje s termínem "dokumentárnost", znamenající jakousi autentickou výpověď o reálném světě.

Hassen není jediný, který zastává názorové pole, tvrdící, že film reprodukuje stereotypní zobrazení přistěhovalců, dále nazvané "stereotypní interpretace". Terminologii jsem si vypůjčila ze švédské bakalářské práce *Hra o skutečnost* (orig. *Spelet om verkligheten*) Marii Emmertz a Gustafa Larsson¹⁰, která se zevrubně zabývá právě diskurzní analýzou debaty o *Hře*.

"Östlund se zřejmě domnívá, že obrazy ve *Hře* nemají odesílatele. Jeho filmový jazyk – nehybné kamery, jejichž zdánlivě vševidoucí oči dokumentují několik minutových sledů událostí – jako by byly syrovým zobrazením reality. Zavírá oči před tím, že je to on, kdo rozhoduje, co diváci uvidí"¹¹. Strand a Wickberg Månsson naráží na zodpovědnost umělce. Dále film přirovnávají k příspěvkům z extrémně pravicového blogu a zmiňují, že film nahrává právě těmto rasistickým tendencím ve společnosti.

Kromě argumentů Khemiriho a Strand a Wickberg Månssona zaznívá kritika, že je film rasistický z toho důvodu, že zobrazení lupičů je ploché oproti zobrazení obětí, a že jsou redukováni na pouhé zločince:

"Problém není v tom, že lupiči jsou černí, ale v tom, že černé děti nejsou nic jiného než lupiči. Jsou to prostí pachatelé, ne celí lidé, jako jsou bílé děti," píše novinářka a kritička Mona Masri.¹²

¹⁰ EMMERT, Maria & LARSSON, Gustav. *Spelet om verkligheten*. Lunds universitet. 2014 [cit. 2022-08-03] Dostupné z: <https://lup.lub.lu.se/luur/download?func=downloadFile&recordOId=4580977&fileOId=4580979>

¹¹ STRAND, Daniel Strand & WICKBERG MÅNSSON, Adam. *Play – som en filmad rasistblogg*. In: *Aftonbladet Kultur* [online] 2011 [cit. 2022-08-05] Dostupné z: <https://www.aftonbladet.se/kultur/a/KvjyMM/play--som-en-filmad-rasistblogg>

¹² MASRI, Mona. *Så vitt vi kan se*. In: *Sydsvenskan* [online] 2011 [cit. 2022-08-01] Dostupné z: <https://www.sydsvenskan.se/2011-12-04/sa-vitt-vi-kan-sek>

Známa švédská kulturní recenzentka Åsa Linderborg nazývá film "nezodpovědnou provokací" a píše "Může to fungovat v kruhu spokojené střední třídy z centrálního Stockholmu, která má pozitivní přístup k imigraci, ale co když se film rozšíří?".¹³

Hynek Pallas reaguje: *Hra* je prvním švédským filmem, který se vážně zabývá těmito otázkami, příležitost k nezbytné debatě. Bolest, kterou *Hra* způsobuje, je příliš zatracovaná – ale ať už si o filmu myslíme cokoliv, měli bychom být vděční, když nám někdo připomene stav naší společnosti. Aniž bychom zaměnili *Hru* za dokumentární portrét, film zachycuje důsledky rasistické struktury ve Švédsku – zemi, kde byl koncept rasismu aplikován na jednu stranu, zatímco segregace na základě třídy a barvy pleti se jen zvětšuje.¹⁴

Pallas zde referuje právě ke Švédským demokratům.

Levicová novinářka America Vera-Zavala odpověděla Åse Linderborg ve stejných novinách. Vera-Zavala tvrdila, že film vůbec není o rase, ale o třídě, a Linderborg text popsala jako „lingvistický populismus“. Vyjádřila obdiv k Östlundovi jako k „hvězdě na švédském režiséřském nebi, která dlouho chyběla... Někoho, kdo se odváží – navzdory očekávanému klišé obvinění z rasismu – popsat brutální třídní společnost, kde Švédové okrádají Švédy.“¹⁵

Lena Andersson z Dagens Nyheter se domnívala, že jak třída, tak rasa jsou ve filmu druhořadé; že spíše zachycuje běžné lidské zneužívání moci a že je provokativní, protože neumožňuje divákovi obviňovat někoho jiného ani se cítit provinile jakýmkoli snadno rozpoznatelným způsobem.

¹³ LINDEBORG, Åsa. Provokation utan ansvar. In: Aftonbladet. 2011. [cit. 2022-08-01] Dostupné z: <https://www.aftonbladet.se/kultur/a/1kVnnq/provokation-utan-ansvar>

¹⁴ PALLAS, Hynek. "Play" fångar svensk rasism. In: Svenska Dagbladet Kulturdebatt [online] 2011 [cit. 2022-08-01] Dostupné z: <https://www.dn.se/kultur-noje/kulturdebatt/play-fangar-svensk-rasism/>

¹⁵ VERA-ZAVALA, America. Fördomar för alle. In: Aftonbladet [online] 2011 [cit. 2022-08-01] Dostupné z: <https://www.aftonbladet.se/kultur/a/9m6Omd/fordomar-fur-alle>

Andersson napsala: "Nepříjemná věc na Östlundově filmu je, že nastavuje zrcadlo, neobvykle ne pro bílého muže, aby odrazil svou nadřazenost, ale pro utlačované, aby viděli, že je schopen utlačovat. To tíží obě strany. . . . Pohled na ‚toho druhého‘ se řídí stejnými mechanismy bez ohledu na název skupiny a nestává se krásnějším, protože skupina trpí nebo trpěla."¹⁶

Östlundova reakce: – "Když jsem dělal rozhovory s mladými pachateli, nejvíce mě zasáhlo, že už tak brzy v životě vnímali stigmatizovaný obraz černocha, který v naší společnosti existuje. Záměrně s ním pracovali, aby vytvořili nevyslovený obraz hrozby, když prováděli loupeže", říká Östlund."¹⁷

Östlund: "Myslím, že obraz pěti černých kluků okrádajících tři bílé je provokativní, protože nám připomíná sociální a ekonomickou nerovnováhu. Připomíná historickou nespravedlnost, která stále trvá. Již dříve jsem řekl, že lidé nemají rádi nerovnováhu, že to je to, co nás provokuje. Nyní chci být tvrdší a říci, že se neradi odhalujeme, že se účastníme nerovnováhy. Můžeme žít s nespravedlností, pokud se vyhýbáme konfrontaci s ní. To je přesně důvod, proč si myslím, že provokace může být důležitá, nutí nás na ní dávat pozor. *Hra* se točí mimo jiné kolem událostí, ke kterým se jen těžko přibližujeme. Pohled na druhou stranu ze strachu nebo shovívavosti je způsob, jak problém udržet. Není to převzetí odpovědnosti."¹⁸

Shrnutí diskuze: Diskuze se točí v podstatě okolo této otázky: zobrazuje film pouze skutečnost nebo jí spoluvytváří?

¹⁶ ANDERSSON, Lena. Allmänmansklig maktutövning. In: DN Ledare. [online] 2011 [cit. 2022-08-01] Dostupné z: <https://www.dn.se/ledare/kolumner/allmanmansklig-maktutovning/>

¹⁷ KRONBRINK, Hans. Ruben Östlund: Jag söker upp motstånd. In: DN.Kultur [online]. 2012 [cit. 2022-08-01]. Dostupné z: <https://www.dn.se/kultur-noje/film-tv/ruben-ostlund-jag-soker-upp-motstand/>

¹⁸ ÖSTLUND, Ruben. Vänd inte bort blicken! In: DN Kulturdebatten [online] 2011 [cit. 2022-08-01]. Dostupné z: <https://www.dn.se/kultur-noje/kulturdebatt/vand-inte-bort-blicken/>

2.5 Analýza vybraných scén a motivů

V této kapitole jsem vybrala klíčové scény a navracející se motivy, které dle mého názoru vystihují ústřední téma filmu. Pro jednodušší orientaci budu k jednotlivým chlapcům referovat jako k "černým" respektive "bílým", ačkoliv mi takový příměr přijde v normálním případě příliš zjednodušujícím. Pro účely této práce a vzhledem k tématu filmu se mi ale zdá adekvátní. Faktem je, že jednou z obětí je chlapec asijského původu, vzhledem k jeho socioekonomickému původu (který je stejný jako dvou bílých chlapců) ho zahrnuji do skupiny "bílý". Jde tedy spíše o socioekonomické označení nežli etnické.



Obrázek 3 - chlapci ze snímku *Hra*

2.5.1 Začátek

Úvodní scéna nastavuje jazyk filmu. Stejně jako u ostatních scén jde o jeden dlouhý statický záběr s pouze lehkým motivovaným švenkem a zoomem. V úvodní scéně filmu se díváme dolů na prostranství nákupního střediska a slyšíme přitom zblízka dialog dvou malých chlapců. Zpočátku nejsme schopni rozklíčovat, kde se přesně nachází, ale po chvíli kamera zaostří na dva chlapce, kráčeující s nákupními taškami

dolů ze schodů. Chlapci diskutují o tom, že jeden z nich ztratil pětistovku a snaží si vzpomenout, kde přesně byli. Dialog divákovi odkrývá socioekonomický původ chlapců, je zřejmé, že pochází ze střední nebo vyšší střední třídy. Evidentně dostávají nějaký druh kapesného, ze kterého si mohou kupovat počítačové hry. Jako kontrast k nim mimo kameru slyšíme rozhovor jiných chlapců, někteří mají přízvuk a jsou hlučnější než první dva. Po chvíli kamera ukáže onu skupinku - 5-6 černých chlapců v trošku vyšším věku, než bílí chlapci, kteří posedávají o kousek dál. Je jasné, že se baví o bílých chlapcích a něco plánují. Hrou zig-zag-zug (podobná hře Kámen, nůžky, papír) vylosují jednoho z nich, kterého pověří úkolem.

Jelikož se později ukáže, že dva bílí chlapci nejsou hlavními postavami, které budeme sledovat později, zdá se zpočátku úvodní scéna jako redundantní, je ale důležitá ze dvou důvodů: zaprvé ukazuje, že jde o systematickou opakující se akci a ne o jednorázovou situaci, zadruhé víme díky ní později více než nové "oběti", takže když slyšíme, že chlapci opět losují pomocí zig-zag-zug, už víme, co protagonisty čeká a uvědomujeme si hrozbu, kterou to pro ně znamená.

2.5.2. Indiáni

Ve dvou vedlejších scénách vidíme pouliční umělce převlečené do tradičních jihoamerických indiánských šatů, hrající tradiční hudbu v moderní verzi skrze velké reproduktory. Tento obraz pochází z reálného fenoménu, kde při nejmenším ve Stockholmu stejným způsobem vystupovala podobná skupinka na začátku 21. století (obrázky 4 a 5). V první scéně vidíme jejich vystoupení a kolemjdoucí, kteří je poslouchají. Ve druhé vidíme skupinku v fast foodové restauraci, jak jí hamburgery a vesele se baví, stále oblečení ve svých kostýmech.



Obrázek 4 - pouliční zpěváci ve Stockholmu. zdroj: dayviews.com

Obrázek 5 - Pouliční zpěváci ze snímku *Hra*

Tyto scény kontextualizují děj filmu a ilustrují. Muzikanti si přivlastnili obraz, který jim západní společnost udělila a monetizují ho. Přestože sami se takto neoblékají a pravděpodobně neposlouchají takovou hudbu, vědí, že takovými je západní společnost chce mít a využívají této stereotypizace ve svůj prospěch.

2.5.3. Kolébka

Paralelním dějem je příběh nešťastně umístěné kolébky, která trápí posádku vlaku z Malmö do Göteborgu. Slušným tónem se ve svých hlášeních několikrát snaží upozornit na to, že kolébka překáží, a nakonec se jí pokusí vysadit. zajímavá je reakce průvodčího, když ho jeho kolegyně upozorní, že hlášení prováděli jen ve Švédštině. "Ale dyť mě museli vidět, jak jí tady táhnu", říká.

Význam scén s kolébkou není ve filmu jasně dovysvětlen, a chápání scény zůstává tedy na pouze na divákovi. Situace s kolébkou se stala dalším kontroverzním prvkem ve filmu, a někteří její přítomnost četli jako další rasistický detail, kterým Östlund chtěl ilustrovat, že přistěhovalci mají více dětí než Švédi a brzy "nás" bezohledně svým počtem převýší.¹⁹

¹⁹ JONSSON, Stefan. "Play" missar de andra perspektiv. In: DN Kulturdebatt [online] 2011 [cit. 2022-08-01] Dostupné z: <https://www.dn.se/kultur-noje/kulturdebatt/play-missar-de-andras-perspektiv/>

V debatě o *Hře* píše kulturní recenzent Stefan Johansson:

„Přítomnost kolébky ve filmu byla dlouho nevysvětlitelná. Jako divák si nejprve pomyslíte, že je to tam jako vtipná připomínka o neomezené schopnosti švédské společnosti tolerovat nepohodlí a potlačovat problémy.

Až na konci filmu je záhada vyřešena. Ukáže se, že kolébka patří rodičům - zřejmě somálské rodině - jednomu z černých zlodějů a trýznitelů. Afričané Istivě zorganizovali dopravu svého zboží zdarma, bez ohledu na cestující a průvodčí vlaku. Co znamená kolébka? Více černých dětí v Göteborgu."

Z mého pohledu je však kolébka, spíše než "trojským koněm plným nenarozených afričanů", ilustrací společnosti natolik svázané konvencemi, neschopné se postavit čelem problémům. Jaký byl Östlundův záměr zůstává záhadou, každopádně se mu daří touto scénou zrcadlit vnímání a předsudky toho, kdo se dívá.

2.5.4. Kavárna

V této scéně poprvé a jedinkrát aktivně požádají chlapci o pomoc. "Dospělý svět" se ve většině filmu nachází mimo obraz, jelikož jsou záběry rámované podle chlapců, a vidíme z dospělých lidí pouze jejich torosa a ruce a slyšíme jejich hlas zpoza kantny, jako například ve scéně s revizory.



Obrázek 6 - chlapci prosí o pomoc v kavárně

V kavárně ale vidíme slečně za pultem a její šéfové přímo do tváře a chlapci se ocitají za kantnou. Östlund chtěl aby divák viděl každou mimiku, každé mrknutí těchto dospělých, které si neochotně vyslechnou příběh chlapců, ale v podstatě jim nejsou schopny pomoci (obrázek 6). Jejich konání je pasivní a pohodlné, nechce se jim vystoupit z jejich komfortní zóny, ať už že dělají svou práci a nechtějí se zamotávat do konfliktů, nebo protože si uvědomují kontroverznost rasové příslušnosti pachatelů a jejich obětí.

2.5.5. Kliky

Jak už naznačuje název filmu, je důležité si uvědomit, že hlavními postavami jsou děti. Dětská mysl nebere v potaz sociopolitický kontext, alespoň ne stejným způsobem tak, jako to dělají dospělí. Přesto si jsou chlapci ve už od útlého věku vědomi svého společenské příslušnosti, vědí, jakou škatulku pro mě svět dospělých vytvořil.

Ve filmu jsou přesto momenty, kdy zapomenou na svůj původ a jim předurčené role, a chovají se prostě jako děti. Jedním takovým je scéna v podchodu, ve které černí chlapci dají možnost bílým chlapcům odejít, pod podmínkou, že jeden z nich udělá sto kliků. Z počátku se úkol zdá nemožný a i s tím předpokladem ho chlapci zadali, když se do něj ale jeden z chlapců bezhlavě vrhne, začnou mu ostatní - zejména černí kluci - fandit a podporovat ho. Když už je jen pár kliků od cíle, vyčerpaně padne na zem. Zklamání u černých chlapců je zjevné, ale snaží se ho podpořit, že i tak to byla dobrá práce.

Tato scéna také ukazuje, jak jsou chlapci lapení ve svých rolích a kdyby bylo na nich, chovali by se jinak. Ale pravidla jsou určena jasně, takže na hru musejí přistoupit.

2.5.6. Strom a chůze přes hřiště

Östlund v rozhovoru pro... zmiňoval, že při rešerších ho zaujalo, jakým způsobem si chlapci chlapci byli vědomí hrozby své barvy pleti a vědomě využívali toho strachu a předsudků k manipulaci. Ve filmu jsou dvě scény, které toto explicitně vyjadřují. První je, když jde skupinka zlodějů a jejich obětí přes fotbalové hřiště a jeden z bílých chlapců si povídá s jedním z pachatelů (obrázek 7). Ptá se ho, jak se zná s ostatními a za jaký hraje fotbalový tým. Když se ho zeptá, jak se jmenuje, řekne "Ahmed" a začne se společně se svými kamarády smát. Ve skutečnost se jmenuje Anas, ale ví, že bílý Švéd si myslí, že se všichni přistěhovalci jmenují Ahmed a vědomě použije tento předsudek jako protiúder.



Obrázek 7

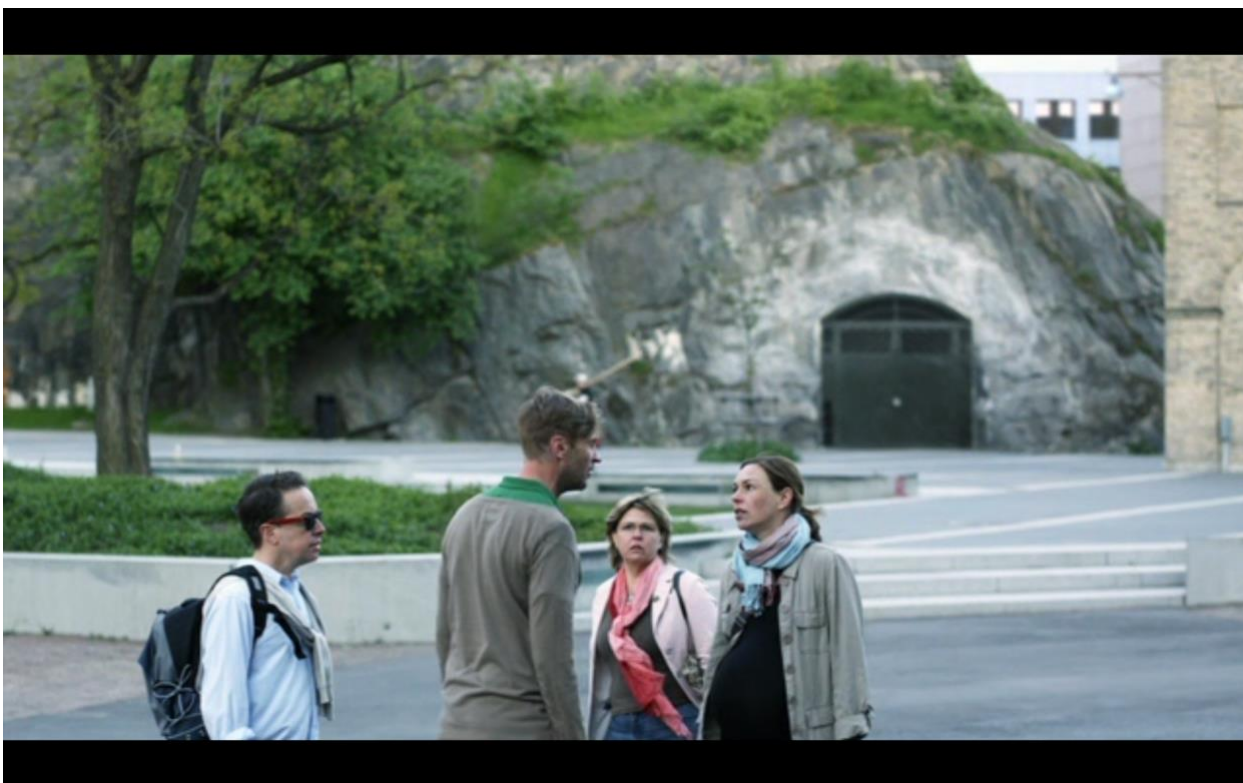
V druhé scéně je tento fenomén přímo pojmenován jedním z pachatelů Kevinem. Když jeden z bílých kluků Sebastian vyleze na strom, a odmítá s partou putovat dál, ptá se svých trýznitelů: "Co jsme vám udělali?", načež Kevin odpoví "Když jsi tak blbej, že vytahuješ svůj telefon před pěti černými kluky, tak si za to můžeš sám."

Tato scéna je přímým důkazem, že rasová příslušnost a s ní spojené předsudky, je něco, čeho si jsou vědomi i děti, a operují s tím vědomě.

2.5.7 Otcovský trik

V jedné z posledních scén dojde k přímé konfrontaci jednoho z pachatelů. Černý chlapec Anas sedí na náměstí se svým mladším bratrem a kolébkou z vlaku, když jdou kolem dva bílí chlapci se svými otci. Jsou to sice jiní chlapci, než které jsme doposud sledovali, ale je zřejmé, že jde o bývalé oběti Bratrského triku. Otcové nejdříve ponoukají své syny, aby šli Anase konfrontovat, nakonec ale vyrazí sami. Nejdříve na něj nastoupí s přísným výchovným tónem, kterým mu vysvětlují, že se tak nemůže chovat. Chtějí, aby jim ukázal svůj telefon a když jim ho ukáže, hned usoudí, že určitě nemůže být jeho, a téměř násilně mu ho vyrvou z ruky.

Otcové v podstatě použili Bratrský trik, aby telefon získali. Není jasné, jestli je telefon jejich syna nebo ne, je ale zajímavé, že když jde o "princip", je stejná metoda legitimní. Pozoruhodná je i reakce okolí. Kolemjdoucí žena se zastaví a snaží se během krádeže zakročit, ale jeden z rodičů ji odežene. Když už je po všem, žena se náhle vrátí k odcházejícím otcům a chce po jednom jeho telefonní číslo, aby ho mohla nahlásit na policii. Tento opatrný pokus zakročit, jakkoliv naivní (v podstatě muže žádá o pomoc ho udat), je nejbližší občanské odvaze který ve filmu vidíme (obrázek 8).



Obrázek 8 - konfrontace

Tato scéna ukazuje nejen komickou víru ve fungující systém a neschopnost zakročit, ale také sílu předsudků z jiné perspektivy. Ve společnosti, kde je antirasistický diskurz normou, nastává v debatě ohledně etnicity jakási přecitlivělost, jak nasvědčuje následná debata o filmu. Tento fenomén adresuje Östlund právě v této scéně, když jedna kolemjdoucích žen konfrontuje jednoho z otců s tím, že okradl "dítě a imigranta", který je tedy v dvojité nevýhodě. Otec se hájí tím, že jeho etnicita s tím nesouvisí, a že si nevybral, kdo jeho syna okrade. Otázkou je, zdali by otcové zakročili stejně násilně vůči bílému chlapci, stejně tak

jako zdali by se přihlížející zapojili, kdyby otcové nebyli bílí Švédí. Tato scéna ukazuje jak je běžné, že předjímáme a vycházíme z našich předsudků, aniž bychom znali kontext.

2.5.8 Závěrečné vystoupení

Poslední scénou filmu je vystoupení ve škole. Mladá dívka (ve věku okradených chlapců) tančí před školní tabulí africký tanec na hudbu tradiční hudbu. Choreografie je poměrně repetitivní a ačkoliv se dívka usmívá a snaží tančit procítěně, její dlouhé blondáté vlasy a zkostnatělé pohyby dělají z tance rutinní cvik spíš než výrazový prostředek.

Tato scéna funguje podobně jako scény s indiány ke kontextualizaci hlavního děje filmu. Křik a hlasitý smích přistěhovaleckých chlapců v obchodním centru nebo při jízdě tramvají, budí nevoli okolí, zatímco africký tanec (pravděpodobně bližší kultuře, ze které pochází chlapci, nežli tanečnice) okolí nevadí a bere ho naopak za příjemné kulturní obohacení. Jde o tzv. kulturní apropiaci, termín, označující situaci, kdy členové dominantní kultury přejímají některé aspekty minoritní kultury (často takové, která jimi dříve byla utlačována)²⁰. Scéna tedy ukazuje, že z africké kultury si bereme jen to, co se nám hodí a zapadá do našeho idealizovaného, exotifikujícího obrazu.

2.6 10 let po Hře

Od premiéry filmu uplynulo přes deset let. O čtyři roky později nastala evropská migrační krize a během jednoho roku zavítalo do Švédska přes 163 000²¹ žadatelů o azyl. Dodnes je otázka integrace klíčová v problematice týkající se organizovaného zločinu a války gangů. V roce 2021 mluvil Östlund o svém snímku takto:

²⁰ Wikipedia. Kulturní apropiace [cit. 2022-08] Dostupné z: https://cs.wikipedia.org/wiki/Kulturn%C3%AD_apropriace

²¹ WIMAN, Erik. Vad hände med dom som kom 2015? In: Aftonbladet Special [online] [cit. 2022-08-01] Dostupné z: <https://special.aftonbladet.se/de-som-kom/statistik/#:~:text=163%20000%20asyls%C3%B6kande%20kom%20till,i%20Sverige%20lever%20i%20dag.>

“Je jasné, že *Hra* by byl jiný film, kdyby byl natočen dnes. Mám jinou zkušenost. Ale téma je stejně aktuální. Když mladí zločinci zobrazují sami sebe, je to často se zbraněmi. Měli bychom diskutovat o tom, odkud berou tyto obrázky.”²²

Režisér tvrdí, že film by natočil i dnes, a že účelem filmu bylo pomocí provokace poukázat na předsudky ve společnosti (i u nás samotných diváků). Ale existují dvě věci, které by ve *Hře* změnil.

“Je tam scéna, ve které černí kluci zmlátí svého kamaráda, když se od nich chce odtrhnout. Sekvence ukazuje mou vlastní nejistotu jako režiséra, k budování napětí jsem použil násilí, ale chybí tomu platný motiv. Věrnější myšlenka filmu by bylo, kdyby se strach z násilí nikdy nepotvrdil.”²³

Druhý je ke konci, kdy otcové bílých chlapců vyrvou telefon z ruky jednomu z lupičů. Östlund lituje, že synové neřekli: “To je špatný telefon, tati, ten není můj!”²⁴

Zajímavé je, že 10 let po uvedení filmu, změnil i někteří kritici názor. Åsa Linderborg, která vnímala film jako jednoznačně rasistický přiznává, že se na jeho obsah dívá s odstupem jinak. Stejně tak America Vera-Zavala, která film naopak film vyzdvihovala jako antirasistický zmírňuje své tvrzení a přestože stále zastává názor, že film ukazuje reálnou nespravedlnost, ve svém vyznění je příliš pasivní na to, aby mohl být považován za antirasistický.

Ve stejném rozhovoru popisuje další z protagonistů Nana Manu nejsilnější vzpomínku z natáčení: byl to první den a natáčela se první scéna v obchodním centru. Kamera byla schovaná o pár pater výš a snímala skupinu chlapců, jak se domlouvají, kdo půjde okrást dva přicházející se chlapce. Z ničehonic na ně začal pokřikovat kolemjdoucí muž, ať toho nechají, že tohle se nedělá. Kluci se mu opatrně snažili vysvětlit, že natáčejí film, ale sami byli ze situace zmatení a nebyli si jistí, že nejde

²² TORÉN BJÖRLING, Sanna. Filmen som ville rota i flockmentalitet men dömdes som rasism. In: DN Kultur [online] 2021 [cit. 2022-08-02] Dostupné z: <https://www.dn.se/kultur/filmen-som-ville-rota-i-flockmentalitet-men-domdes-som-rasism/>

²³ Tamtéž

²⁴ Tamtéž

o součást natáčení.²⁵ Tento příklad krásně ilustruje aktuálnost tématu předsudků i když úplně nekoresponduje s tématem filmu o pasivním okolí neschopném zasáhnout. Každopádně je důkazem, že snímek *Hra* rozmazává hranici mezi dokumentem a fikcí.

²⁵ Sveriges Radio. Svarta pojkar rånar vita – 10 år senare är "Play" fortfarande brännande [radio] 2021 [cit. 2022-08-01] Dostupné z: <https://sverigesradio.se/avsnitt/svarta-pojkar-ranar-vita-10-ar-senare-ar-play-fortfarande-brannande>

3. Vyšší moc

(Turist, 2014, Ruben Östlund)

3.1 Pozadí filmu

Tento film se točí kolem švédsko-norské rodiny Thomase, Ebby a jejich dvou dětí Very a Harryho na lyžařské dovolené v Alpách. V ústřední scéně rodina obědvá na terase restaurace, když se z protějščího svahu spustí řízená lavina. Thomas svou ustaranou manželku ujišťuje, že jsou v bezpečí, že vše mají pod kontrolou. Když se ale zdá, že se lavina nezastaví a zavalí je, Thomas prchá a nechává svou rodinu na pospas. Lavina se naštěstí zastaví ještě před restaurací a návštěvníci si úlevně oddychují, v rodině Thomase a Ebby se však něco nenávratně změnilo.

Impulzem pro vznik filmu byla u Östlunda statisticky vyšší rozvodovost u párů, které spolu prošly nějakým traumatickým zážitkem. Cituje ze své bakalářské práce: "Volnou inspirací Östlundovi posloužil i příběh jeho vlastních přátel – ti byli v Jižní Americe přepadeni a během této situace se manžel se schoval svou ženu. Östlund si všiml, že tento incident žena často zmiňovala, když byla pod vlivem alkoholu. Při rešerších se pak zaměřil na psychologii lidí při katastrofách a zjišťoval si jejich následky. Zarazilo jej, že například při ztroskotání lodí jako byly Titanic nebo Estonia, byla většina přeživších muži, přestože společenská norma káže zachránit jako první děti a ženy. Právě tento konflikt mezi normou a instinktem se stal hlavním tématem ve snímku *Vyšší moci*.²⁶

"I guess I look at the crisis of white male privilege," he says, finally. "We're living in a time when we're having a re-evaluation of the structure of male behaviour. So in all these stories, we identify with the situation and ask: what would I do in the same context? When I talk about my films, I always find a connection to a sociological experiment."²⁷

²⁶ STOCKLASSA, Greta. Kiruna - hranice observace. Praha 2017. Bakalářská práce. AMU, FAMU, Katedra dokumentární tvorby

²⁷ SALOMONS, James. Intervju s R. Östlundem [online] [cit. 2022-08-01] <http://www.jasonsolumons.com/ruben-ostlund-interview/>

Stejně jako u filmu *Hra* používá Östlund ve *Vyšší moci* stud, trapno a nepohodlí jako prostředky pro uvědomění si současného stavu věcí. Tyto pocity vznikají z disharmonie mezi očekáváním/předsudky, které si neseme ze své reality a realitou filmovou.

Hlavním tématem filmu je tedy dekonstrukce mocenských rolí z genderové perspektivy, zejména maskulinity. Östlund odkrývá reálnou podstatu dynamiky zdánlivě moderní rodinky a nastavuje skrze Thomase a Ebbu zrcadlo všem progresivně smýšlejícím divákům. Režisér nezůstává jen u genderové otázky, ale jde hlouběji. Film lze chápat jako kritiku existujících konvencí střední třídy. Na příkladu *Vyšší moci* je více než jindy znát, jak je náš svět naším vlastním konstruktem. Normy a očekávání, ať už genderové (Thomas má být hrdinný jakožto muž) nebo sociální (celý rok pracujeme a zanedbáváme své blízké, abychom si s nimi mohli užít pět dní dovolené), tak i společenské (jsme řízení instinkty, současně jsme nuceni jednat podle určitých kulturních rolích).

Vedlejším tématem je i vztah příroda versus konstrukt, instinkt versus společenská norma. Příroda a současná společnost jsou považovány za protiklady, ale ve snímku vidíme jakousi hybridní přírodu modifikovanou námi, lidskou kulturou, moderností a pokrokem. Tato ironie je něčím, na co film upozorňuje prostřednictvím opakujících se záběrů strojů na sjezdovky, zasněžovacích strojů, mechanismů lanovek, řízených lavin, sofistikované architektury hotelu, restaurací na vrcholcích hor. *Vyšší moc nám říká*: pokud je toto „příroda“, je to také kulturní produkt, něco, co člověk vytvořil, zboží, konstrukt. Abychom mohli trávit čas v přírodě, proměnili jsme ji v něco jiného. Snímek je tedy periferně i výpovědí o antropocénu.

3.2 Kulturní a politický kontext

Švédsko patří již dlouhodobě mezi země prioritizující genderovou, rasovou a třídní rovnocennost ve své politice. V roce 2020 se nacházelo na první příčce Gender Equality Index ze všech zemí EU.²⁸ Jedním ze zastřešujících švédských principů pro rovnost žen a mužů je, že každý, bez ohledu na pohlaví, má právo na práci a živobytí a na sladění kariéry a rodinného života. V roce 1974 bylo Švédsko první zemí na světě, která nahradila mateřskou dovolenou (vyhrazené pouze pro matky) za rodičovskou dovolenou. V parlamentních volbách v roce 2014 dosáhla feministická strana Feministisk Initiativ svého zatím nejlepšího výsledku v parlamentních volbách, 3,12 procent, a stala se tak největší stranou mimo švédský parlament Riksdag.²⁹

Současně v politickém prohlášení ohledně genderové rovnosti na stránkách norské vlády z roku 2019, píše ministryně pro genderovou rovnost Trine Skei Grande, že 85 procent norských zaměstnanců pracuje v profesích, v nichž dominují ženy nebo muži. Dále píše, že mnoho rodin má rušný život kombinující práci s domácími závazky. Zdůrazňuje, že práce na částečný úvazek je strategie, kterou ženy používají, aby se vyrovnaly s touto situací. Toto prohlášení naznačuje, že současné skandinávské rozdělení péče o domácnost není tak rovné, jak se zdá, v zemi často označované jako jedna z nejvíce genderově rovnoprávné ve světě. Toto prohlášení naznačuje kulturu, ve které ženy stále přebírají většinu domácí práce, navzdory reformám a legislativě pro rovnost žen a mužů, a to, že panující diskurz a praxe se nemusí nutně shodovat.³⁰

Je třeba zmínit i pomalý, ale jistý zrod hnutí #metoo, jehož úkolem je upozornit a vystoupit proti sexuálnímu obtěžování, a také normalizaci a kultuře mlčení kolem něj.

²⁸ Gender Equality Index 2020: Sweden [online] In: EIGE. [cit. 2022-08-01] Dostupné z: <https://eige.europa.eu/publications/gender-equality-index-2020-sweden>

²⁹ Feministiskt initiativ [online], In: Wikipedie [cit. 2022-08-01] Dostupné z: https://sv.wikipedia.org/wiki/Feministiskt_initiativ#:~:text=I%20riksdagsvalet%202014%20fick%20Feministiskt,flest%20r%C3%B6ster%20i%202011%20valdistrikt.

³⁰ 5 facts about gender equality in Norway [online] In CORE. [cit. 2022-08-02] Dostupné z: <https://www.samfunnsforskning.no/core/english/news/2021/5-facts-about-gender-equality-in-norway.html#:~:text=Works%20in%20different%20occupations,have%20traditionally%20been%20male%20dominated.>

Veřejně se rozšířilo až v roce 2017, díky sociálním sítím, jeho zakladatelkou je ovšem aktivistka za ženská práva Tarana Burke, která jej založila již v roce 2006.³¹

Ačkoliv výše uvedený příklad pochází až z období po uvedení filmu *Vyšší moc*, je zřejmé, že tendence zpochybňovat zavedené genderové role a boj za rovnoprávnost žen začal už dřív. Trochu upozaděným tématem v rámci feminismu se stala analýza maskulinity, která byla v tomto diskurzu spojovaná pouze s útlakem. Nicméně se časem stává více a více důležitým společenským tématem.

3.2.1 Oběti vlastních instinktů

V roce 2017 se bývalý švédský ministr financí Anders Borg veřejně omluvil za to, že ze sebe udělal blázna na soukromém večírku. Podle zpráv v médiích se Borg, velmi opilý, choval vůči ostatním hostům agresivně, nazval řadu žen „kurvami“, šahal mužským hostům do rozkroku a ukázal své vlastní genitálie. Když se zvěsti dostaly do tisku, Borg se na svém facebookovém profilu omluvil: „Zpětně jsem slyšel, že jsem jednal velmi nevhodně,“ napsal, „upřímně se chci omluvit přítomným lidem, kteří se urazili. Pociťuji velké zklamání a stud za své chování.“³² Důvodem, proč zde zmiňuji Anderse Borga, je to, že jeho chování – především jeho omluva – připomíná chování Thomase ve *Vyšší moci*. (Více v podkapitole *Thomasův obraz sám sebe vs. Ebbino očekávání*). Ve snaze pochopit své činy o sobě začne mluvit jako o dvou osobách: "Taky jsem z něj opravdu zklamaný. Nenávidím ho... I já jsem oběť! Jsem zatracená oběť svých vlastních instinktů!" Pozoruhodné je, že oba muži své činy na jednu stranu přiznávají, na druhou se zbavují zodpovědnosti za ně. Borg se omlouvá a zároveň se snaží zprostit zodpovědnosti tvrzením, že měl „blackout“ (výpadek paměti) a cítí „zklamání“. Stejně tak Thomasova výmluva naznačuje, že by nejráději od svých činů utekl. Místo převzetí zodpovědnosti sám ze sebe udělá oběť svých instinktů. Stejně jako Borg je zklamaný, „zklamaný sám sebou“, jako by existovaly dvě osoby, které na sebe nemají vliv.

³¹ Metoo. [online] In: Wikipedia [cit. 2022-08-01] Dostupné z: <https://sv.wikipedia.org/wiki/Metoo#Historia>

³² BORG, Anders. [video] In: Aftonbladet 2017-08-14 [cit. 2022-08-01] Dostupné z: <https://www.expressen.se/nyheter/-exministern-om-festen-drabbades-av-en-blackout/>

Fenomén úspěšných mužů v nejlepších letech, kteří najednou nezvládnou odpovídat za sebe a své činy, je rozšířený celosvětově, a přirozeným výsledkem změny paradigmatu, kdy i bílí mocní muži musí přiznat, že svět nemůže patřit jenom jim, a nezbyvá jim než své chování svěst na pud, kterému nemohou zabránit (nebo nechtějí). Mnoho příkladů můžeme najít v omluvách mužů obviněných ze sexuálního obtěžování v rámci hnutí #metoo.

Jedním je může být herec Kevin Spacey. V roce 2017 jej herec Anthony Rapp obvinil z toho, že ho sexuálně obtěžoval a kladl mu nemravné návrhy na jednom večírku, když Rappovi bylo pouhých 14 let.³³ Jako "omluvu" zveřejnil Spacey příspěvek na svém Twitter-účtu:

"... I honestly do not remember the encounter, it would have been over 30 years ago... But if I did behave then as he describes, I owe him the sincerest apology for what would have been deeply inappropriate drunken behavior, and I am sorry for the feelings he describes having carried with him all these years."³⁴

I zde je v rétorice jakési distancování se od sebe samotného, odvoláváním se na opilost a neschopnost si vzpomenout. V další části příspěvku následuje Spaceyho homosexuální coming out, čímž devaluje svou omluvu ještě víc.

Rodina, kterou Östlund vyobrazuje ve *Vyšší moci*, neodpovídá progresivní švédské rovnoprávné rodině, a Thomas neodpovídá obrazu moderního muže, ale ani stereotypnímu obrazu hrdinného muže, otce rodiny. Stejně jako u *Hry*, Östlund

³³ Kevin Spacey apologizes for alleged sex assault with a minor. [online] 2017 In: CNN Entertainment. [cit. 2022-08-01] Dostupné z: <https://edition.cnn.com/2017/10/30/entertainment/kevin-spacey-allegations-anthony-rapp/index.html>

³⁴ SPACEY, Kevin. [I have a lot of respect...] In: Twitter [online]. 2017-10-30 [cit. 2022-08-01]. Dostupné z: https://twitter.com/KevinSpacey/status/924848412842971136?ref_src=twsrc%5Etfw%7Ctwcamp%5Etweetembed%7Ctwterm%5E924848412842971136%7Ctwgr%5E%7Ctwcon%5Es1_&ref_url=https%3A%2F%2Fwww.newsweek.com%2Fworst-apologies-metoo-men-sexual-misconduct-726631

poukazuje na nerovnováhu mezi ideou a realitou, a vzbuzuje v divákovi otázky jestli opravdu jsme takovými, jakými si myslíme že jsme a jakými chceme být

3.3 Analýza scén

Stejně jako v předešlé kapitole u filmu *Hra*, se zde pokusím nahlédnout klíčové scény filmu *Vyšší moc* a analyzovat je z hlediska témat vyplývajících z pozadí filmu a kulturního a politického kontextu.

3.3.1 Kapitoly

Na začátek bych ráda zmínila dramaturgické rozvržení filmu. Film je rozdělen do kapitol, což samo o sebe není nic neobvyklého, jako podstatné zde ovšem vnímám volbu rozdělení děje po dnech, ne však pondělí, úterý atd., nýbrž první den lyžování, druhý den lyžování atd. Je to označení, které se běžně používá při lyžařských dovolených ve Švédsku. Je to označení, které připomíná, že i dovolená je o produktivitě a plánujeme ji tak, abychom byli co nejvýkonnější. Také to připomíná kontext vyšší střední třídy, která si může dovolit jet na dovolenou do luxusního hotelu v alpách.

3.3.2 Idylická rodinka

Rodina strojeně pózuje neodbytnému fotografovi na vrcholku hory. Vera v růžové bundě, Harry v modré. Vidíme obraz ideální nukleární rodiny s tradičně rozdělenými genderovými rolami, ale vteřina, která bude zvěčněná jen jen vratkou fasádou, podobně jako hierarchie v rodině. Na povrchu se Thomas jeví jako tradiční otec rodiny (=chleboďárce a ochránce), ve své roli však selže. Později, když Ebba hodnotí snímky v kanceláři fotografa, fotoasistent poznamenává, že „světlo a vše je dokonalé“, což naznačuje, jak je reprezentace na obrázcích stejně důležitá jako realita. Vzpomínkovou fotografii lze ukázat rodině a přátelům, fungující jako důkaz a perfektní rodinné dovolené. Tyto obrázky jednoznačně nesdělují celý příběh, stejně jako dobrá pověst Skandinávie ohledně rovnosti pohlaví.

3.3.3 Lavina

Ústřední scéna se odehraje třetí den lyžování. Rodina obědvá na venkovní terase restaurace, když na protilehlém svahu spustí lavinu. Zprvu je fascinovaně sledují a

natáčí si ho, když se ale lavina pomalu přibližuje k terase, Ebba a děti se ustaraně ptají Thomase, jestli jim nehrozí nebezpečí. Otec je až do poslední chvíle ujišťuje, že technici mají vše pod kontrolou. Okolo sílí panika a lidé se začínají zvedat ze židlí, Thomas ale dál klidným tónem patriarchy rodinu uklidňuje, že je vše v pořádku. až do poslední chvíle, než terasu zasáhne sněhový mrak. V nepřehledném zmatku lidé přes sebe prchají a vidíme, jak během pár vteřin Thomas pustí Harryho, popadne svůj mobilní telefon a odstrčí dalšího návštěvníka restaurace z cesty.

Téměř zvířecí výkřik strachu, který Thomas vydá, když prchá do bezpečí, nechajíc rodinu samotnou napospas lavině, naznačuje jednoduchou povahu jeho chování: jde o instinkt, pud, nikoliv o vykalkulovaný úmysl opustit svou rodinu. Je ovšem důležité poznamenat, že navzdory svému "primitivnímu" chování celou dobu pevně drží svůj telefon (obrázek 19).



Obrázek 9 - Thomas prchá před lavinou

Během celé této scény je kamera fixována ve stejné poloze, v dlouhém záběru, až násilně se odmítá pohnout či změnit perspektivu. Dlouhé, nepřerušované celky a žádné detailní záběry jsou pro první dějství charakteristické. Tento způsob rámování filmu

poskytuje pocit klidu, který se po pádu laviny změní. Široké a nepřerušované záběry také umocňují pocit rodiny jakožto celku. Rodina je téměř v každém záběru pohromadě, až když se její členové od sebe začnou vzdalovat, vidíme první detailní záběry jednotlivých postav. Tato filmová řeč ztělesňuje nejprve jednotu rodiny a poté její roztržitost.

Když sněžný opar ulehne, vidíme Ebbu, která schovala děti pod svá ochrana křídla, jak vylézají zpoza stolu. Thomas se vrací ke stolu, aby dojedl, přitom se se strojeným entusiasmem snaží odlehčit situaci. Ebba a děti neřeknou jediné slovo. Nervózní chování Thomase ukazuje, že si je dobře vědom svých činů a reakce rodiny na ně. Ebba Thomase nekonfrontuje, událost se však nad rodinou vznáší jako černý oblak.

V další scéně vidíme rodinu na pojízdném pásu na cestě zpět do hotelu, vidíme detailní záběry rozhněvaných a zklamaných dětí, jak se mračí svého otce. Ticho a napjatá nálada mezi Thomasem a Ebbou je naléhavá. Zpět hotelu se Thomas ptá Ebby: "Jsi našťvaná,?". "Nevím, mám být našťvaná?", odpovídá Ebba. Oba projevují výraznou nejistotu a zklamání ve směru, kterým se jejich vztah vyvíjí. Ebbina otázka naznačuje, že její pocity budou záviset na Thomasových důvodech k útěku. Zdali je Thomasova nechápavost reálná nebo předstíraná není jasné, ale tím, že jako první alespoň zavádí o téma incidentu, přebírá kontrolu a získává tím navrh.

Prostřednictvím Thomasova a Ebbina konfliktu ukazuje Östlund na různé výzvy týkající se života nukleární rodiny, jako jsou rodičovské povinnosti a manželská očekávání, nemluvě o genderových rolích. Hlavní kritika Thomase jako otce nespočívá v jeho úprku, ale spíše v jeho psychické nepřítomnosti, naznačenou jeho neustálou fixací na svůj telefon a Ebbiny poznámky ohledně jeho pracovního vytížení. I toto je zdroj zklámání jeho manželky a dětí, společně s vědomím, že je schopen je opustit. Zdá se, že jeho telefon je pro něj důležitější než jeho žena a děti, což představuje další způsob útěku od nich.

3.3.4 Čištění zubů

Jako pravidelná intermezza fungují scény při čištění zubů, kde se beze slov odehrávají velká dramata. Zpočátku je rodina v koupelně pohromadě, uvolněná, ale zvuk

elektrických zubních kartáčků doprovázen vysokým tempem Antonia Vivaldiho připomíná bouři spíše než klidnou a pohodovou dovolenou. Elektrické kartáčky nám ukazují také status quo rodiny a mohou být vnímání nejen jako prvek ironizující vyšší střední třídu, ale jako součást kritiky antropocénu.

3.3.5 Thomas a Ebba vs. okolí

První večer po incidentu dojde konečně ke konfliktu mezi Thomasem a Ebbou. Večeří s Ebbinou kamarádkou Charlotte a jejím milencem, když Thomas zmíní zážitek, který měli během dne. Thomas začne vyprávět, čeho byli on a rodina svědky, že si mysleli, že je zasáhne lavina, když se Ebba začne smát. Diváka hned napadne, že jde o jízlivý smích vzhledem k Thomasovu úprku, manžel se však nechápavě ptá, čemu se směje. Říká, že se směje kvůli slovu "Avalanche" (v překladu lavina). Thomas vypráví suverénně dál a Ebba evidentně bojuje sama se sebou, zda by se měla postavit svému manželovi nebo zůstat pasivní. Když Thomas prohlásí, že odstřel laviny byl kontrolovaný, vychrlí ze sebe Ebba: "Dostal takový strach, že utekl od stolu." Thomas je přirozeně překvapen, protože si o zážitku nestihli ještě promluvit v soukromí. I když Thomas utekl, je pochopitelné, že se v této situaci cítí ponížene a jejich přátelé se mu smějí. Následně Thomas odmítá připustit skutečnost, že utekl a zachránil jen sebe a svůj telefon. Ebba je překvapená, protože ona i diváci filmu vědí, že to, co říká, je

pravda. Ebba je zklamaná tím, že Thomas instinktivně zachránil jen sebe a svůj telefon, a následně lže a říká, že ne. Thomas je zklamaný z ponížení před přáteli a ztráty respektu, nechce být hodnocen jako zbabělec, jako úplný opak ideálu otce ochránitele i progresivního skandinávského otce, který priorizuje rodinu nade vše. Ebbiny instinkty jí vedly k tomu zachránit děti, zatímco Thomasovy zachraňovaly jeho iPhone a jeho vlastní kůži.

Smích se zdá být Ebbiným způsobem jak zvládnout situaci a smířit se svým zjištěním, Thomas na to reaguje tak, že od ní odsune skleničku s vínem. Toto paternalistické gesto může být vnímáno jako Thomasova snaha znovu získat kontrolu tím, že jako správný patriarcha rozhoduje, kdy by měla jeho žena přestat pít. Současně jejich přátelům dává najevo, že její povídání by měli brát s rezervou, jelikož je výplodem alkoholu.

Po večeři se Thomas a Ebba vrací na hotelový pokoj, ale ještě než vstoupí, proběhne mezi nimi zvláštní dialog. Je znát, že je Ebba stále našťvaná, ale tentokrát má obavy z toho, co situace dělá s rodinou:

Ebba: To nejsme my. Nepoznávám nás. Nepoznávám tě, ani sebe nepoznávám.

Thomas: Taky tě nepoznávám. Ani sebe.

Ebba: Nechci, aby to bylo takhle.

Thomas: Ne. Pořád se třesu po té zatracené večeři.

Ebba: Zkus mě obejmout. Potřebuji obejmout.

Situace otřásla jejich představou o tom, jakou by jejich rodina měla být. Thomasovo dodané „ani sebe“ je přidáno skoro, jako by věděl, že je to to, co se od něj očekává. Když přistoupí na to, že situace je jejich *společné* selhání, je to pořád lepší, než nést tíhu pravdy, že selhal pouze on.

3.3.6 Thomasův obraz sám sebe vs. Ebbino očekávání

Thomas vnímá rovnost v rodině jako to, že on se o rodinu stará ekonomicky a Ebba o ní pečuje. Ebba chce větší rovnosti dosáhnout tím, že by sdíleli rodičovské povinnosti. V jedné scéně Ebba nepřijme Thomasovu kreditku, když jí ji nabídne, což je způsob, jak Thomasovi naznačit, že není závislá na jeho penězích a tím ani na něm. Zdá se, že Thomas je zklamán a naznačuje, že když zaniká tato jeho role živitele, mizí tak i rovnost v rodině. Navzdory populární představě o Skandinávii jako o rovnoprávné společnosti má Thomas poměrně zastaralé chápání povinností, které s sebou nese role otce.

Thomas má zřejmě problém být upřímný, očekávání být hrdinou na sebe však uvalil sám, nikoliv jeho hrdina. Nechce si připadat jako zbabělec a neschopný otec. Proto říká lži, které lépe odpovídají jeho představě o tom, jaký je úspěšný muž. To by mohlo být jedním z vysvětlení Thomasova lhaní. Je pro něj příliš těžké si přiznat, že selhává v roli hrdiny, jakkoliv je tato role zbytečná a nežádoucí.

V již dříve zmíněné scéně Thomas říká, že je zklamaný sám ze sebe a že nesnáší osobu, kterou se stal. Throuťí se na chodbě před hotelovým pokojem a hystericky vzlyká: "Už nechci žít s tímto ubohým člověkem." Říká, že je obětí svých vlastních instinktů, přiznává že lže, že Ebbu podvedl a že podvádí, když hraje se svými dětmi videohry. Jako by pochopil, že o co Ebba stojí v první řadě, je upřímnost a tak se zdánlivě obnažuje a přiznává všechna svá selhání a disonanci mezi svými ideály a svým chováním. Ebba ho sleduje seshora a prohlásí: "Dyť ani nebrečíš doopravdy.", čímž rozkryje Thomasovu další lež, roli oběti kterou používá jako manipulaci. Začátek této scény je natočen ze dvou úhlů, jeden se dívá dolů na Thomase a jeden se dívá nahoru na Ebbu. Tato filmová řeč se běžně používá k vyjádření toho, kdo má ve scéně kontrolu. Thomas a Ebba si konečně vyměnili pozice ve své tradiční rodinné hierarchii, ani jednomu však ve své nové roli není příjemně.

Thomasovou primárními povinnostmi přitom není být jakýmsi ochranným otcem superhrdinou, ale být přítomným otcem svého syna a dcery a milujícím manželem své manželce. Přesto mu právě jeho hrdost říká, že právě takovým maskulinním ideálem by měl být, což mu dává pocit, že selhal, když nevyužil příležitost vystoupit jako ochránce vlastní rodiny. Thomas tyto myšlenky neodhaluje přímo, ale skrze jeho vytrvalé popírání skutečnosti, že před lavinou utekl, ze zdá, že jeho dobrá pověst je důležitější než blaho jeho vlastní rodiny.

3.3.7 Děti Vera a Harry

Ačkoliv se děti Vera a Harry během filmu projevují minimálně, jsou neodmyslitelnou součástí rodinné dynamiky a naprosto stěžejní pro film. Jejich tiché, utrápené tváře nepřipomínají zdaleka tváře veselých dětí na prázdninách, což umocňuje pocit, že rodina není šťastná, obklopujícímu blahobytu navzdory. Jak tomu tak bývá, děti jsou vnímavé vůči atmosféře mezi rodiči, a je tomu tak i ve filmu *Vyšší moc*. Hlavní "funkcí" Very a Harryho je, že nám připomínají, co je pro Ebbu a Thomase v sázce. Jejich činy nedopadají pouze na ně samotné, ale i na čisté bytosti, které se nemohou bránit.

Současně ztělesňují svět bez společenských konstruktů, kterého jsou Thomas i Ebba zjetí. Nehledí na genderové role a rozvržení moci stejným způsobem, jejich

hlavní touhou a cílem je, aby rodiče byli spolu a šťastní. V jejich myslích se křivdy neдрží dlouho. Krásně to ilustruje scéna Thomasova zhroucení.

Thomas pláče na podlaze a nad ním stojí Ebba a jen se na něj dívá, nenacházejíc slova. V ten moment vstoupí do obrazu děti a začnou Thomase objímat a utěšovat, jakoby jejich role byly obráceny. Děti se také rozpláčou a Vera začne Ebbu prosit, aby se k nim přidala, Ebba však nereaguje. Vera začne zoufale Ebbu táhnout za ruku, dokud si Ebba neochotně neklekne k hromádce vzlykajících těl.

3.3.8 Nikdo není dokonalý

Film není pouze kritikou Thomase a maskulinních ideálů. Ačkoliv hlavní selhání se točí kolem Thomasova úprku, Östlund nezobrazuje ani Ebbu jako ideálního rodiče. V jedné scéně vidíme Ebbu rozpláclou na posteli, myšlenkově vzdálenou a v kocovině z předchozí noci, když jí děti tahají z postele, aby s nimi šla lyžovat. Její šestiletý syn jí říká: "Smrdíš jako víno."

Den po incidentu se Ebba oznámí rodině, že chce lyžovat sama. Setkává s Thomasovou zmatenou reakcí, která naznačuje, že nejde o nic, co by se dělo za normálních okolností. Toto Ebbino rozhodnutí lze vysvětlit dvěma důvody: první je, že potřebuje čas na rozmyšlenou za druhé, že jde o pokud o emanipaci. Snaží se Thomasovi naznačit, že i ona je svébytná bytost mimo konstelaci rodiny a není pouze přitakávající a tolerantní manželkou. Nechává Thomasovi děti, které v rámci dynamiky této rodiny byly tradičně ponechány jí.

Během času o samotě se Ebba sejde s Charlotte v baru na pivo. Charlottin přístup k rodině a životu se diametrálně liší od přístupu Ebby. Ve filmu funguje téměř jako její protiklad: uvolněná, emancipovaná žena, jejíž životní náplní není pouze rodina a děti. Charlotte je na dovolené sama, bez manžela a dětí, a popisuje Ebbě, jak funguje jejich otevřený vztah, její manžel nemá nic proti jejím milostným avantýrám, stejně tak jako ona vůči jeho. Také obhájuje fakt, že na dovolenou nevzala děti, že si odpočine, a má pak sílu se jím plnohodnotně věnovat doma. Ebbu Charlottin přístup nesmírně provokuje, ba dokonce pohoršuje:

Ebba: Musíš ale souhlasit s tím, že budovat vztah s jinou osobou, na celý život, mít děti, oženit se, vytvořit si domov... že to je mnohem cennější než noc s „Albertem Tombou³⁵“ tady v hotelu ve Francii. Můžeme se na tom shodnout?

Charlotte: Nevím, proč by si měl člověk musel vybrat. Já jsem si nevybrala. Mám oboje. Mám dlouhé vztahy a krátké vztahy.

Ebba: Musíš ale chápat, že je to velmi provokativní? Nedokážu uvěřit, že by to bylo tak snadné.

Postava Charlotte v této scéně funguje jako pravý opak Ebby a její verzi rodinné dynamiky. Charlotte působí spokojeně a vyrovnaně a tvrdí, že i její rodina je spokojená. Ebba je z toho čím dál víc vykořeněná, a co začne jako jemnou iritací, končí téměř vztekem. Ebbě je až fyzicky nepříjemné slyšet něco, co odporuje všemu, na co je zvyklá. Navíc den po události, která otřásla jejím vesmírem. Agrese vůči Charlotte je zjevně nepřiměřená a divákovi je jasné, že reakce na diskuzi s Charlotte je pouze zástupnou za vztek, který cítí vůči Thomasovi, a vnitřní boj, který se v ní odehrává.

Čím více je Ebba rozrušená, tím více je kamera fixovaná na ní a používá velmi jemný zoom, aby se přiblížila k její tváři. Tento styl snímání naznačuje, že otázky klade hlavně sama sobě, a diskuze, zdá se být nezávislou ženou nebo tradiční, podporující manželkou a matkou, se odehrává zejména uvnitř Ebby.

Tento vnitřní boj v Ebbě vyvrcholí při lyžování. Ebba si na svahu odskočí do lesa se vymočít, když v dálce mezi stromy vidí Thomase a jejich děti. I zde film vyzdvihuje důležitý moment se vzácným použitím detailu na Ebbinu tvář. Ebba na svou rodinu nezavolá a nijak na sebe neupozorní, jen v tichosti pláče, jakoby s odstupem viděla rozpad svého obrazu o rodině. Na jednu stranu by nejraději byla s nimi, na druhou je pro ní důležité obhájit svou nezávislost, ať už před Thomasem nebo před sebou.

³⁵ Alberto Tomba je bývalý olympijský vítězný lyžař.

Jak Ebba, tak Thomas jsou vyobrazeni s různými nedostatky. Toto je, podle mě, férová výzva k nastartování upřímné diskuse o rodičovských výzvách v postfeministické éře.

3.3.9 Thomas bez rodiny

Jeden den tráví Thomas a jeho kamarád Mats sami na lyžích. Když stojí na úbočí hory před širokým výhledem na Alpy, začne mít Thomas potíže s dýcháním, a potřebuje si sednout. Vzhledem k předešlému konfliktu s Ebbou je zřejmé, že Thomasova neschopnost popadnout dech je spíše psychosomatického původu nežli únavou. Mats to vytuší, a navrhne, aby si Thomas zakřičel. Thomas nejprve odmítá, ale nakonec překoná stud a z plných plic začne křičet a nadávat, syrovým až téměř zvířecím způsobem. Tento akt má pomoci Thomasovi povolit uzdu emocím, a současně neztratit mužskou tvář. Po svém zvířecím křiku se Thomas cítí mužný a sebevědomý, a pro tuto chvíli o trochu lépe.

Dole pod sjezdovkou si dávají pivo, když za Thomasem přijde mladá dívka, a řekne mu, že mu jeho kamarádka vzkazuje, že je nejkrásnějším chlapem v tomhle baru, a pak zase odkráčí. Thomas je zjevně polichocen, a i Mats má za kamaráda ohromnou radost (něco takového jeho sebevědomí přesně potřebovalo), nadšeně si přituknou a mlčky, zato úsměvem, se sluní v křesílkách. Kamera se opět lehkým zoomem přibližuje Thomasovi, a diskotéková hudba z reproduktorů baru zesílí do téměř nediegetické. Po chvíli se ovšem slečna vrátí, a omlouvá se, že se spletla, že její kamarádka myslela někoho jiného. Zdá se, že došlo k opravdovému omylu, Thomas se tváří rozpačitě a snaží se skrýt své zklamání, zatímco Mats se rozzlobí a začne na holku pokřikovat, jestli to měl být vtip, snažíc se bránit hrdost svého přítele. Skupina mužů Matse usměrní a nenásilně dotlačí zpět do lehátka (nutno podotknout, že všichni zúčastnění mají na sobě přeskáče, což dodává jejich pohybům komickou nemotornost). Thomas i Mats mlčky sedí v ponížení, ale když se na sebe podívají, rozesmějí se. V této scéně je téměř zkomprimována disonance Thomasových ideálů o sobě sama, a jeho touhy po potvrzení, s realitou. Dokonce i sami postavy si uvědomí, jak komické je jejich "stereotypně mužské" chování.

Když se Thomas vrátí na hotel, zjistí, že si zapomněl klíč od pokoje. Začne klepat na dveře, ale nikdo neotvírá. Ebba nebere telefon, a rozrušený Thomas hledá svou rodinu v hotelu a jeho okolních zařízeních, ale nikde je nemůže najít.

V ten moment se stane součástí jedné z mála nediegetických scén ve filmu, která svým vyprávěním vybočuje ze zbytku díla, kontextualizuje ale (podobně jako kolébka ve vlaku ve filmu *Hra*) jeho ústřední téma. Když je Thomas venku před hotelem, vyřítí se odněkud "stádo" polonahých mužů, kteří s řevem a plnou rychlostí běží směrem k Thomasovi. Thomas před nimi začne utíkat, v následujícím obrazu ho ale vidíme (v plné lyžařské výstroji) uprostřed tanečního parketu, zmítajíc se mezi zpocenými a křičícími muži (obrázek 10). Divák brzy Thomase ztratí ve stroboskopickém osvětlení, ale ještě několik minut sleduje "explozi testosteronu", polonahá, zpocená těla, lijící pivo a křičících z plných plic jako zvířata. Thomas je opět konfrontován svou představou o mužnosti, tentokrát však uvedenou do extrému. Dav mužů ho zavalil podobně jako ho zavalují společenská očekávání a bezmocně se mezi nimi zmítal, stejně jako teď, ve své rodinné situaci poté, co oněm ideálům nedostál.



Obrázek 10 - Thomas v zajetí "mužství"

Je jasné, že Thomas už ví, že je pro něj důležitější důvěra jeho rodiny než aby dostal maskulinním stereotypům. Cítí se však bezradně, protože cítí, že ho jeho rodina už nepotřebuje. Tento pocit se umocní, když se vrátí do hotelu, dveře do jejich hotelového pokoje se najednou otevřou, a on zjistí, že Ebba i děti byli celou dobu uvnitř pokoje, jen ho neslyšeli klepat. Zdali tomu to tak opravdu bylo či ne se divák nedozví, každopádně je pravděpodobné, že celá tato akce byla zorcherstrována Ebbou v rámci její emancipační mise, aby Thomasovi došlo, o co přichází.

3.3.10 Mats a Fanny

Postava Matse divákovi ukazuje, že i z mužské perspektivy jde u Thomase o selhání, jakoby však ale šlo více o selhání vůči svému pohlaví než vůči své rodině. Přestože se snaží Thomase uklidňovat roubovanou racionalizací jeho činů, v soukromí Thomasovo zbabělství odsuzuje.

Jeden večer jsou Mats a jeho mladá milenka Fanny na návštěvě u Thomase a Ebby v hotelovém pokoji. Na začátku této sekvence, když Fanny vypráví příběh v pozadí, kamera nezabírá nikoho kromě Ebby a Thomase. Ebbiny oči jsou fixované na Thomase, a Thomas si toho všimne, ale místo toho předstírá, že poslouchá Fanny. Ebba pak přeruší Fanny uprostřed věty, aby přátelům převyprávěla situaci s lavinou. Začne vyprávět svou stranu příběhu, a zatímco Thomas mlčí, je Ebba čím dál víc emotivní a začne plakat. Svěří se, že má problém, že přestože sedí v luxusním hotelu, tak není šťastná. Nemůže pochopit, jak je možné nebýt šťastný nejen na tomto místě, ale i v momentě, kdy má rodinu, která vypadá idylicky. Zdánlivě jsou všechny dílky skládačky na svém místě, ale stále má pocit, že ji něco chybí. Nechápe, proč si Thomas stále odmítá připustit, že utekl.

Během Ebbina vyprávění k ní Fanny chlácholivě natáhne ruku a krátce se dotkne jejího ramene. Fanny má také v očích slzy, a z jejího gesta je zřejmé, že s Ebbou sympatizuje. Hned v zápětí se snaží Mats podobným dotekem utěšit Fanny, ona ale jeho ruku odstrčí. Vzniká zde poutu mezi ženami, a Fannina reakce naznačuje, že jakékoliv zapojení ze strany Matse je projevem patriarchy, který celou situaci

zapříčinil. Thomasovo selhání se totiž selháním všech mužů, respektive vybudovaného obrazu maskulinity.

Thomas stále odmítá přiznat reálnou podstatu věci, ale tentokrát vytáhne Ebba telefon, kde má celou událost natočenou.

Mats se snaží ospravedlnit Thomasovo jednání jako instinkt, a chová se jako prostředník mezi Thomasem a Ebbou. Vymýšlí různé scénáře, kterými by zlepšil image svého přítele. „Když se takové incidenty stanou, zapomenete na své hodnoty, instinktivně se snažíte zachránit,“ říká Mats. Nicméně jeho slova situaci nezachraňují, protože každý v místnosti ví, že Ebba pryč neutekla, ale zůstala s dětmi. Následně Mats přímo naráží na téma filmu: „Věřím, že nepřítelem zde je obraz, který jsme přejali od superhrdinů. Neustále jsme živeni těmito hrdinskými příběhy a požadavky na konání hrdinských činů“. „Ale pravdou je,“ pokračuje, „že když vám realita hledí přímo do očí, jen velmi málo z nás jedná hrdinsky“. Poté pokračuje: „Kdyby se do tohoto hotelového pokoje vrátil padouch, instinktivně bych ho zničil“. Dodává, že by to z něj ale agresora neudělalo. Matsova snaha pomoci příteli je obdivuhodná, zdá se ale, že diskuze se netýká pouze Thomasova případu, nýbrž celého tématu maskulinity. I Mats se Thomasovým selháním ocitl v pozici, ve které ho ostatní mohou zpochybňovat. Na jednu stranu nechtějí být odsouzeni jako agresori, na druhou jako zbabělci. Zde Mats používá podobnou rétoriku, jako výše zmíněný Anders Borg: dnešní muži trpí pod tíhou vlastních představ o sobě sama, které získali z obrazů hrdinů. Tím, že Thomas své činy popírá a Mats se je roubovaně snaží vysvětlit, připouštějí, že i oni si myslí, že se muži mají chovat jako hrdinové v jakékoliv situaci.

Po cestě z návštěvy pokračují Mats a Fanny v diskuzi. Fanny říká, že věří, že by se zachovala stejně jako Ebba a zůstala se svými dětmi. Mats je přesvědčen, že on také, ale Fanny naznačuje, že si nemyslí, že by měl své děti na prvním místě. Jako argument uvádí, že je teď s ní na dovolené, zatímco jeho žena je doma, a stará se o své děti. Matse se Fannyiny spekulace dotknou, a vykládá si je jako zpochybnění jeho mužnosti. Diskuse se změní v hádku, protože Mats její prohlášení bere jako urážku své mužské integrity. Na oplátku říká: „Co kdybych ti řekl, že o tobě přemýšlím jako o někom, kdo není dost ženský na to, aby měl děti?“ Tímto způsobem se Mats pokusí

oplatit její útok na jeho tradiční maskulinitu tím, že útočí na to, co považuje za její tradiční ženskost, plození dětí. Rodičovské dovednosti se tak stávají soutěží mezi matkami a otci, a způsob, jak demonstrovat jejich ženskou nebo mužskou hodnotu. Matsův komentář k Fanny, že není „dost ženská“, naznačuje, že odmítá přijmout obvinění z toho, že „není dostatečným mužem“, aby zachránil své děti.

Zdá se, že obvinění, že muži chrání své děti méně než ženy, je pro Thomase i Matse extrémně provokativní, přestože že zjevné, že zodpovědnost za rodičovství stejně vážně jako matky svých dětí neberou. Dávají přednost statusu ideálních otců bez přílišného úsilí, navzdory dlouhé tradici politiky genderové rovnosti ve Skandinávii. V těchto scénách zkouší Östlund chování svých postav vůči jejich rovnostářským ideálům skandinávského rodičovství.

3.3.11 Návrat ke kořenům

Poslední den lyžování je rodina stále zavalena tíhou lavinového incidentu. V tento moment je však již jasné, že jak Ebba, tak Thomas nejsou v této situaci šťastni a touží po návratu do „normálu“. Těsně předtím, než začnou lyžovat, vznese Ebba obavy ohledně počasí, on ji ale ujišťuje, že to bude bezpečné, a nabízí se, že pojede první, aby zkontroloval situaci. Oba se na sebe usmějí, a tento malý moment vyjadřuje sentiment, který je pro postavy příjemným znamením, že se vracejí do svých starých vzorců. Ebba jede jako poslední, a když se Thomas s dětmi později zastaví pod kopcem, uvědomí si, že tam Ebba není. Najednou slyší její volání o pomoc a mizí za ní do mlhy..

Když se Thomas vynoří s Ebbou v náručí z bílé mlhy, zrcadlí Östlund sněhový oblak ve scéně s lavinou. Stejný záběr, který rodinu rozeštvál, je nyní opět svádí dohromady, nebo alespoň obnovuje jejich původní role v rodinné hierarchii. Thomas přichází se svou ženou Ebbou v náručí, jako stereotypně zobrazený hrdina z filmu. Až v tento moment však přichází pointa celé scény, která rozkryje absurditu lidského chování. Thomas donese Ebbu k dětem a všichni se šťastně obejmou, načež Thomas prohlásí „Tak jedeme dál?“ Ebba na to ale odvětlí: „Jo, jen si dojdou pro lyže,“ a sama se pěšky vydává zpět do mlhy. Ebba našla řešení, jak se vrátit k původnímu

uspořádání: zahrála Thomasův pocit méněcennosti a dala mu možnost stát se "hrdinou".

3.3.12 Epilog

Poslední scéna filmu ukazuje rodinu a několik dalších turistů sedící v autobuse, který odjíždí z hotelu po klikaté horské cestě. Östlund přiznává, že tuto scénu téměř zkopíroval z jednoho videa na Youtube³⁶ (obrázky 11-14). I zde se tedy inspiroval reálnými událostmi. Když si cestující uvědomí, že řidič autobusu jede po silnici nebezpečně, začínají být nervózní. Největší strach se zdá mít Ebba, která je nakonec tak rozrušená a vyděšená, že prosí řidiče, aby zastavil a pustil ji ven. Nakonec řidič na její prosby přistoupí, a Ebba utíká ven, přičemž nechává svého manžela a děti v autobuse. Jako důkaz skupinové mentality vidíme, jak ji následuje i zbytek cestujících. Mats, který po diskuzi s Fanny cítí, že je jeho maskulinita také ohrožena, se ujme role rozvážného "klidáse", který lidem nařizuje, aby nepanikařili, a pustili ženy a děti první. Film opět zrcadlí incident s lavinou tím, že zobrazuje nouzovou situaci, která se jeví nebezpečnější, než ve skutečnosti je. Ebbino jednání v této scéně je založeno na tomtéž přirozeném instinktu, podle kterého jednal Thomas. Östlund v této scéně obrací role, podobně jako ve filmu *Hra*, když rodiče jedné z obětí získají mobilní telefon jednoho ze zlodějů v podstatě pomocí Bratrského triku. Důležité je však poznamenat, že Ebbina reakce není odsouzena stejně, jako Thomasův úprk, protože dle genderových stereotypů se ona takto chovat může. Jako matka nečelí stejnému očekávání zachránit celou svou rodinu jako Thomas.

³⁶ Idiot Spanish Busdriver almost kills Students. In: *YouTube* [online]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=y-nkUnAcZtA>.



Obrázek 11 & 12 - Záběry z videa z Youtube



Obrázek 13 & 14 - Záběry z filmu *Vyšší moc*

V této poslední scéně se členové rodiny zdánlivě navracejí k původním vzorcům, jelikož jim v nich všem bylo nejlépe. Nicméně minimálně Thomas prošel proměnou. Jako happy end můžeme vnímat fakt, že Thomasův návyk lhaní se změní v poslední scéně filmu, kde jeden z ostatních turistů nabízí Thomasovi cigaretu. Nejprve nabídku zdvořile odmítne, ale po chvilkovém přemýšlení si to rozmyslí a říká: „Vlastně, můžu si přece jen jednu dát?“. Vidíme Thomase s rukou svého syna v jedné ruce, a cigaretou v ruce další, a když se Harry zeptá: "Kouříš, tati?", odvažují se to přiznat: "Ano, kouřím!" Jde o zajímavý obrat, který paradoxně proměňuje akt kouření cigarety před jeho synem k symbolu Thomasovy proměny ve výkonného otce. Ve srovnání s idealizovaným zobrazením otců jako ochránářských postav Östlund naznačuje, že žádoucí kvality od skandinávského otce by měly být pravdomluvnost, poctivost a mezilidské dovednosti, spíše než nutnost být nějakými idealizovaným otcem superhrdinou, čekající na potlesk za svou obětavost a rodičovské dovednosti.

4. Závěr

Věřím, že má diplomová práce poskytla hlubší vhled do zákulisí vzniku filmů *Hra* a *Vyšší moc* režiséra Rubena Östlunda a pomohla čtenáři pochopit kontext jejich vzniku.

Na začátku výzkumu jsem se snažila nalézt odpovědi na otázky:

- Jaká jsou stěžejní témata ve vybraných filmech Rubena Östlunda?
- Jakým způsobem zrcadlí problémy a diskurz ve společnosti v době jejich vzniku?
- Jaká je dokumentární hodnota těchto děl?

A zde se pokusím o stručné shrnutí výsledků mého výzkumu:

Hra

Snímek se zabývá tématy rasismu, integrace a třídních rozdílů. Subtilnější, ale zato univerzálnějším zkoumaným tématem je otázka předsudků, strachu zasáhnout a skupinové mentality. Jak jsem naznačila v kapitole *Politický a kulturní kontext*, kromě výše zmíněných témat otevřel film diskuzi v "reálném světě" na téma zodpovědnosti autora a svobody slova.

Vyšší moc

Ústředními socio-politickými tématy jsou genderová (ne)rovnost, obraz maskulinity a dynamika rodiny v 21. století. Z politického a kulturního kontextu je očividné, že otázky rovnoprávnosti jsou stále aktuální. Důkazem toho celosvětové hnutí Metoo, které otřásl mediálním, politickým a kulturním světem, včetně Hollywoodu.

Zkoumané filmy Rubena Östlunda nesou dokumentární hodnotu hned zdvojeně. Zaprvé, Östlund se často inspiroval reálnými situacemi a příběhy. Zadruhé je možné najít v mediálním a politickém diskurzu podobné, téměř zrcadlové, příběhy. Díky tomuto jsou Östlundovy filmy výpovědí o své době. Jak naznačuje vývoj situace po vzniku obou filmů, projednávaná témata jsou stále (ne-li více) aktuální. Östlund

tématizoval otázku předsudků a integrace ještě před uprchlickou vlnou v Evropě v roce 2015, a obraz maskulinity ještě před průlomem hnutí Metoo. Ačkoliv se tedy mohou zápletky filmů zdát okrajové, jejich původ jakožto i dopad sahá k vážným problémům současné vyspělé společnosti.

Östlund zapojuje své publikum do úvahy o reálných politických otázkách nejen při sledování jeho filmů, ale i následná diskuze zasahuje do mediálního a společenského prostoru. Vybízí tedy diváky k zamyšlení, a nutí nás diskutovat o různých etických dilematech. Například: kolik sympatií a pochopení si zaslouží prolhaný manžel ve *Vyšší moci*? A kolik černí zloději ve filmu *Hra*?

Östlund nijak zvlášť jasně neodpovídá na otázky, ale kontroverze v jeho zápletkách zpřístupňuje komplexnost, a rozkrývá pokrytectví skandinávské a západoevropské kultury týkající se témat jako je rovnost, třída, blahobyt a genderové role.

Věřím, že postupem času hodnota děl Rubena Östlunda ještě zesílí, a pro budoucí generace budou fungovat jako obraz doby začátku 21. století. Stejným způsobem by bylo zajímavé analyzovat film *Trojúhelník smutku*, o jehož dopadu zatím můžeme pouze spekulovat. Věřím ale, že i tam s odstupem času najdeme bolestivé pravdy o nás samotných, které pro nás zatím zůstávají skryté.

Seznam použitých zdrojů

Analyzované filmy

Hra, *Play*, 2011, Ruben Östlund, Švédsko

Vyšší Moc, *Force Majeure*, 2017, Ruben Östlund, Švédsko

Online

1. Vyspělá země, In: Wikipedia [online]. 1999 [cit. 2022-08-01]. Dostupné z: https://cs.wikipedia.org/wiki/Vysp%C4%9Bl%C3%A1_zem%C4%9B
2. Invandring till Sverige, In: SCB [online]. 2022 [cit. 2022-08-03]. Dostupné z: <https://www.scb.se/hitta-statistik/sverige-i-siffror/manniskorna-i-sverige/invandring-till-sverige/>
3. Mystery of Sweden's guerilla dog sculptures, In: The Local [online]. 2006 [cit. 2022-08-03]. Dostupné z: <https://www.thelocal.se/20061102/5389/>
4. PALME, Johan. The 'Swedish Cake' artist explains himself, In: Africa Is A Country [online]. 2012 [cit. 2022-08-03]. Dostupné z: <https://africasacountry.com/2012/04/africa-is-a-country-interview-with-makode-lind>
5. Makode Linde, In: Wikipedia [online]. 2021 [cit. 2022-08-01]. Dostupné z: https://en.wikipedia.org/wiki/Makode_Linde#Painful_Cake_2012
6. KUČERA, D. *Moderní psychologie: hlavní obory a témata současné psychologické vědy*. Praha: Grada, 2013. ISBN 978-80-247-4621-0.
7. ROSING JENSEN, Jorn. Intervju s R. Östlundem, [online] 2012. [cit. 2022-08-01] Dostupné z: <https://cineuropa.org/en/interview/208663/>

10. EMMERT, Maria & LARSSON, Gustav. Spelet om verkligheten. Lunds universitet. 2014 [cit. 2022-08-03] Dostupné z: <https://lup.lub.lu.se/luur/download?func=downloadFile&recordOId=4580977&fileOId=4580979>
11. STRAND, Daniel Strand & WICKBERG MÅNSSON, Adam. Play – som en filmad rasistblogg. In: Aftonbladet Kultur [online] 2011 [cit. 2022-08-05] Dostupné z: <https://www.aftonbladet.se/kultur/a/KvjyMM/play--som-en-filmad-rasistblogg>
12. MASRI, Mona. Så vitt vi kan se. In: Sydsvenskan [online] 2011 [cit. 2022-08-01] Dostupné z: <https://www.sydsvenskan.se/2011-12-04/sa-vitt-vi-kan-sekJioY>
13. LINDEBORG, Åsa. Provokation utan ansvar. In: Aftonbladet. 2011. [cit. 2022-08-01] Dostupné z: <https://www.aftonbladet.se/kultur/a/1kVnnq/provokation-utan-ansvar>
14. PALLAS, Hynek. "Play" fångar svensk rasism. In: Svenska Dagbladet Kulturdebatt [online] 2011 [cit. 2022-08-01] Dostupné z: <https://www.dn.se/kultur-noje/kulturdebatt/play-fangar-svensk-rasism/>
15. VERA-ZAVALA, America. Fördomar för alle. In: Aftonbladet [online] 2011 [cit. 2022-08-01] Dostupné z: <https://www.aftonbladet.se/kultur/a/9m6Omd/fordomar-fur-alle>
16. ANDERSSON, Lena. Allmänmänsklig maktutövning. In: DN Ledare. [online] 2011 [cit. 2022-08-01] Dostupné z: <https://www.dn.se/ledare/kolumner/allmanmansklig-maktutovning/>
17. KRONBRINK, Hans. Ruben Östlund: Jag söker upp motstånd. In: DN.Kultur [online]. 2012 [cit. 2022-08-01]. Dostupné z: <https://www.dn.se/kultur-noje/film-tv/ruben-ostlund-jag-soker-upp-motstand/>

18. ÖSTLUND, Ruben. Vänd inte bort blicken! In: DN Kulturdebatten [online] 2011 [cit. 2022-08-01]. Dostupné z: <https://www.dn.se/kulturnoje/kulturdebatt/vand-inte-bort-blicken/>
19. JONSSON, Stefan. "Play" missar de andra perspektiv. In: DN Kulturdebatt [online] 2011 [cit. 2022-08-01] Dostupné z: <https://www.dn.se/kulturnoje/kulturdebatt/play-missar-de-andras-perspektiv/>
20. Wikipedia. Kulturní apropiace [cit. 2022-08] Dostupné z: https://cs.wikipedia.org/wiki/Kulturn%C3%AD_apropriace
21. WIMAN, Erik. Vad hände med dom som kom 2015? In: Aftonbladet Special [online] [cit. 2022-08-01] Dostupné z: <https://special.aftonbladet.se/desom-kom/statistik/#:~:text=163%20000%20asyls%C3%B6kande%20kom%20till,i%20Sverige%20lever%20i%20dag.>
22. TORÉN BJÖRLING, Sanna. Filmen som ville rota i flockmentalitet men dömdes som rasism. In: DN Kultur [online] 2021 [cit. 2022-08-02] Dostupné z: <https://www.dn.se/kultur/filmen-som-ville-rota-i-flockmentalitet-men-domdes-som-rasism/>
25. Sveriges Radio. Svarta pojkar rånar vita – 10 år senare är "Play" fortfarande brännande [radio] 2021 [cit. 2022-08-01] Dostupné z: <https://sverigesradio.se/avsnitt/svarta-pojkar-ranar-vita-10-ar-senare-ar-play-fortfarande-brannande>
26. STOCKLASSA, Greta. Kiruna - hranice observace. Praha 2017. Bakalářská práce. AMU, FAMU, Katedra dokumentární tvorby
27. SALOMONS, James. Intervju s R. Östlundem [online] [cit. 2022-08-01] <http://www.jasonsolomons.com/ruben-ostlund-interview/>

28. Gender Equality Index 2020: Sweden [online] In: EIGE. [cit. 2022-08-01]
Dostupné z: <https://eige.europa.eu/publications/gender-equality-index-2020-sweden>
29. Feministiskt initiativ [online], In: Wikipedie [cit. 2022-08-01] Dostupné z:
https://sv.wikipedia.org/wiki/Feministiskt_initiativ#:~:text=I%20riksdagsv%20alet%202014%20fick%20Feministiskt,flest%20r%C3%B6ster%20i%2011%20valdistrikt.
30. 5 facts about gender equality in Norway [online] In CORE. [cit. 2022-08-02]
Dostupné z: <https://www.samfunnsforskning.no/core/english/news/2021/5-facts-about-gender-equality-in-norway.html#:~:text=Works%20in%20different%20occupations,have%20traditionally%20been%20male%2Ddominated.>
31. Metoo. [online] In: Wikipedia [cit. 2022-08-01] Dostupné z:
<https://sv.wikipedia.org/wiki/Metoo#Historia>
32. BORG, Anders. [video] In: Aftonbladet 2017-08-14 [cit. 2022-08-01]
Dostupné z: <https://www.expressen.se/nyheter/-exministern-om-festen-drabbades-av-en-blackout/>
33. Kevin Spacey apologizes for alleged sex assault with a minor. [online] 2017
In: CNN Entertainment. [cit. 2022-08-01] Dostupné z:
<https://edition.cnn.com/2017/10/30/entertainment/kevin-spacey-allegations-anthony-rapp/index.html>
34. SPACEY, Kevin. [I have a lot of respect...] In: Twitter [online]. 2017-10-30
[cit. 2022-08-01]. Dostupné z:
https://twitter.com/KevinSpacey/status/924848412842971136?ref_src=twsrc%5Etfw%7Ctwcamp%5Etweetembed%7Ctwterm%5E9248484128429711

36%7Ctwgr%5E%7Ctwcon%5Es1_&ref_url=https%3A%2F%2Fwww.newsweek.com%2Fworst-apologies-metoo-men-sexual-misconduct-726631

36. Idiot Spanish Busdriver almost kills Students. In: YouTube [online]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=y-nkUnAcZtA>.