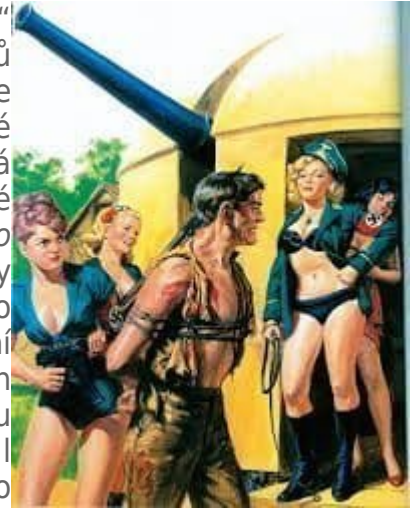


V 60. letech se v Izraeli stali populárními kioskové „pulp-sešity“ pojmenované podle německých vojenských zajateckých táborů „Stalag“ (zkratka z německého *Stammlager*). Sexuální fantazie židovských mužů v nich mj. probouzely & dráždily vlnadné blondýnky ve slušivých uniformách, náležitě odhalujícími bujná poprsí, „esesačky“ všemožně mučící a ponižující angloamerické zajatce. 1] Umělecký a především komerční úspěch *Nočního vrátného* (viz minulý díl), který spadá do obecné nálady „sexuálního uvolnění“, 2] producenty osmělil, aby tuto „holocaust-pornografii“ přenesli na filmové plátno. Hned první snímek *Ilsa: vlčice SS* (*Ilsa, She Wolf of the SS* 1975, režie: Don Edmons), vzdáleně prý inspirovaný skutečnou Ilse Kochovou alias „kurvou z Buchenwaldu“, se pro jistý typ diváka stal „kultem“, který vynesl „pěknou sumičku“, což vyprovokovalo celou sérii filmů, zhusta italské koprodukce, jejichž názvy nemá ani smyslu překládat: *Le Deportate della Sezione Speciale SS* (1976, režie: Rino di Silvestro), *Lager SSadis Kastrat Kommandatur* (1976, režie: Sergio Garrone), *L'Ultima Orgia del III Reich* (1977, režie: Cesare Canevari), *Kaput Lager - Gli Ultimi Gionri delle SS* (1977, režie: Luigi Batzella), *KZ 9 - Lager di Sterminio* (1977, režie Bruno Mattei), *Elsa Fräulein SS* (1977, režie: Patrice Rhomm), *Train Spécial pour SS* (1977, režie: Alain Payet), *SS Lager 5 - L'Inferno delle Donne* (1977, režie: Sergio Garrone), *La Svastica nel Ventre* (1977, režie: Mario Caiano) aj. 3] Ponejvíce atraktivní dívky a mladé ženy jsou tu vydány na milost a nemilost psychopatům v bílých pláštích, brutálním strážným s bičičky, krutým lesbickým dozorkyním v šik-černých mundůrech. 4]



O čem snili židovští muži...



*A different kind of X*

Do jejich „akčního“ repertoáru mj. patří vynucovaný a pozorně sledovaný sex vězeňkyň s válečnými mrzáky či duševně postiženými, puntičkářsky vykonávané tělesné tresty za sebemenší přestupky proti „pořádku“, masová znásilňování i hromadné exekuce, kdy pod dávkami z kulometů a samopalů „mrtví umějí tančit“ 5] apod. Tyto „SS-happeniny“ se přitom zpravidla odehrávají v posledních měsících války, v přísně uzavřeném, totálně kontrolovaném areálu „vyhlazovacího tábora“ s nevlídnými *komorami* i rafinovanými „experimentálními laboratořemi“. Nebudeme se touto pokleslou „camp“ (v pravém slova smyslu) produkcí dále podrobněji zabývat, podivíni, které z nějakého důvodu přitahuje, se s ní ostatně mohli seznámit na DVD discích firmy Ritka video s. r. o. (*nomen omen?*), která před časem několik těchto titulů přeložila a distribuovala. 6] Přejdeme raději k vrcholnému dílu muže, který se těší pověsti jednoho z nejvýznamnějších umělců poválečné Itálie.

*Salò aneb 120 dnů Sodomy* (*Salò o le 120 giornate di Sodoma* 1975, režie: Pier Paolo Pasolini) poměrně věrně zachovává dějové schéma de Sadova prvního „filozofického románu“ (kterého využil už Buñuel 7] na začátku *Zlatého věku*) a využívá též vertikálního způsobu uspořádání kruhů Dantova Pekla, které ovšem „rudý“ režisér přenesl do „černé“ Italské sociální republiky z let 1943 až 1945, jejíž vláda sídlila v severoitalském městečku Salò u jezera Garda. Ve čtyřech „kapitolkách“ (Předpekli, Kruh vášni, Kruh hovna, Kruh krve) líčí – nesporně s režisérovy osobním zaujetím („Natáčet film znamená, alespoň pro mě, pravdivě vypovídat o sobě samotném, o tom, jaký člověk opravdu je.“) – „kratochvíle“ čtyř představitelů tamní moci (soudce, vévody, biskupa a prezidenta banky), kteří nechají italskými a německými vojáky pochyťat a shromáždit do odlehle klasicistní vily Emilia *serail* 8 urostlých chlapců z lidu a 8 pohledných dívek z dobrých rodin, načež podněcování vyprávěním tří bývalých prostitutek („signory“ Vaccariová, Maggiová a Castelliová) o nejroztodivnějších „slastných potěšeních“ (*piss* etc.) se v Sále příběhů a v Sále orgií vzrušují a ukájejí inscenováním stále sadističtějších „rituálů“, končících za četných „filozofických komentářů“ smrtí „šokantně“ znásilňované a mučené mládeže... 8]

Poetika této další filmové „básně ve formě zoufalého výkřiku“ má prý divákovi posloužit jako průvodce „hrůznou atmosférou doby“, kdy „fašismus ve své agónii dával vypučet nejjedovatějším květům“, což ilustrují zejména esteticky „vypjaté scény“ ze svatební oslavy mezi prezidentem a hochem převlečeným za nevěstu, kde jsou jako oběd podávány výkaly,

pak z další svatby, kdy si tři hodnostáři v ženských šatech berou s biskupovým požehnáním za muže tři vojáky, a především z „konečného řešení“ na nádvoří vily (je „milosrdně“ pojata z dálky a bez reálného zvuku). 9]

Rozpaky nad surovým a otřesným vyzněním ale nedokázala plně zakrýt ani spřízněná „pokroková kritika“: podle konzervativních marxistů Pasolini prezentací těchto morbidit „protestuje proti vykonavatelům moci, kteří se považují za bohy“ – ve smyslu nietzscheovského „není-li boha, je dovoleno vše, stačí slovo Bůh zaměnit slovem Moc“; podle freudo-marxistů Pasolini takto vyjadřuje „své trauma ze zvěčnění sexu v současné společnosti, která podle Marxe vše mění na zboží, a kde psychologii vládnoucí buržoazní třídy je konzumismus, který plodí neofašismus“. Proto také ve vile platí zákaz jakýchkoli citových vztahů, přísně jsou trestány projevy náklonnosti a neanimální lásky; vykonavatelé moci tu lidské tělo redukuje na věc, „libidózně“ člověka vykořisťují – odcizují a přivlastňují si i jeho sex. „Sodoma“ je tak vlastně vyhraněnou metaforou neokapitalistické společnosti ovládané „totalitou spotřeby“ (tj. probouzením nových a nových tužeb, nezřídka absurdních, podmiňováním a jejich bezohledným egoistickým uspokojováním). 10]

Kromě těchto ideologických přesahů odlišuje Pasoliniho „opus magnum“ od výše uvedených „exploatačních sado-poren“ s kaširovanými rekvizitami d'annunziovsky vytržbená forma: od obřadných kostýmů a černých uniforem, v nichž mocní vychutnávají svá „gesta“, k uspořádání prostoru a interiérů s kubistickými díly, přes Delli Colliho kameru evokující v úvodních krajinomalbách staré kolorované pohlednice, Morriconeho hudbu střídanou s pasážemi z Chopina a Orffa, až k mluvě prošpikované odkazy na Baudelairovy básně, Stirnerovy úvahy o anarchii Moci, na promluvy sv. Pavla či futuristická „příkázání“.

Premiéry této manýristické směsi vulgarity a vznešenosti se již Pasolini nedožil: zemřel stylově, ubit tyčí v rukou svého mladistvého milence. 11]

„Originální pohled“ na „historii nacismu“ nabízí také **Salon Kitty** (1976, režie: Tinto Brass), a to skrze výjevy z nóbl nevěstince. Velitel SS „Blondák“ (skvělý John Steiner) pověří svého podřízeného Helmuta Wallenberga (aka **Walter Schellenberg**), aby opatřil dvacet fanatických soukmenovkyň, které bude potřebovat ke „speciálnímu úkolu“. Wallenberg úkol splní, přičemž vybírá nejrůznější typy z nejrůznějšího prostředí. Dívky musí podstoupit přijímací testy: nejdříve hromadně souloží s vojáky, potom jednotlivě „obsluhují“ různá nevábná individua, od zločince přes starého heftlinka po invalidu. Wallenberga při zkouškách zejména zaujme mladičká Margherita, pocházející z intelektuální rodiny. Pozve ji k sobě a sadisticky ji ponižuje, aby osobně prověřil její oddanost a posílil své sebevědomí. Když 1. září 1939 oslavuje majitelka se svými děvčaty ve vyhlášeném berlínském bordelo-kabaretu Salon Kitty začátek války, její starý přítel Wallenberg si ji dá předvést a sdělí jí, že celý podnik se musí „ve státním zájmu“ přestěhovat do nového domu s novým personálem. Protřelá Kitty marně protestuje. Netuší, že exkluzivní podnik ve vile za městem bude určen pro „nacistickou elitu“, popř. ty zahraniční klienty, na nichž má režim zájem: každý z pokojů je tu proto odposloucháván a holky mají „povinnost podávat hlášení“ o každém z hostů...

Brass vychází z faktu, že za II. světové války v Berlíně takovýto odposlouchávaný „veřejný

dům“ stejného názvu nějaký čas existoval. Schellenbergův nápad mu slouží jako záminka, aby okolo tohoto námětu rozvinul vcelku fantasmagorickou podívanou: pompézní výprava sálů, bizarní kostýmy (Wallenbergův extravagantní „SS-look“!), frenetická choreografie tanečních a hudebních čísel upomínající Fosseho *Kabaret*, křiklavá barevnost, přival nahoty, S/M posilněná „ideologickou deviací“ ... Výklad „zrůdnosti fašismu“ ve spojení se sexuálními úchytkami tu zkrátka dosahuje svého vizuálního maxima, jako opojná koláž smyslových a smyslných vjemů.

Hudba v obrazech – hudba pro zrak, exhibicionismus, pozérství, provokace. Jedna z pracovnic už např. nevydrží perverze, jimž je podrobována a zblázní se, další je těhotná, odmítá však potrat, proto je předána na lékařské pokusy, třetí se, „kdoví proč“, raději oběsí. Děj je jen tragickou fraškou: Margherita, původně přesvědčená „nacistka“, díky jednomu z náhodných návštěvníků „prozře“ a v „ložnicovém odboji“ ji pomáhá podvedená Kitty a stálý zákazník, italský diplomat Dino. Společně se jim zdaří zneškodnit Wallenberga, když nahrají jeho mocí zpitý monolog: hodlá totiž využít nashromážděných kompromitujících materiálů proti svým zhýralým *Parteigenossen*, a sám se dostat na vrchol, Margheritu prý k sobě vezme. Stát pak bude ovládat pasák a děvka! 12] Jenže promptně udaný spiklenec končí jako zrádce zastřelen nahý v lázni. A vilu rozbombardují Angloameričani.

Senzaci kol této „neonové stoky“ posílilo herecké obsazení, hlavně účast „bergmanovské“ Ingrid Thulinové jako Madam Kitty a „viscontiovského“ Helmuta Bergera v úloze Wallenberga. Hvězdný pár se poprvé sešel „při incestu“ již v „Soumraku bohů“. Zaujaly i přidržený výraz a figura **Terese Ann Savoyové** ztělesňující Margheritu. 13] V roli Helmutovi manželky Helgy, která je židovského původu, a proto mu musí sloužit (!), se mihne půvabně nalíčená Tina Aumontová. Režisér Tinto Brass pak zopakoval podobný divácký úspěch už jen se svým *Caligulou*...

Dokončení příště

Poznámky:

1] Tento fenomén před pár lety zdokumentoval izraelský režisér **Ari Libsker** – *Stalags* (2008).  
2] „Sadonacismus“ přirozeně nelze nevnímat bez kontextu „liberalizace“ společnosti a „emancipace“ ženy – a „člověka vůbec“ – „zlatými šedesátými“ počínaje, což vedle žurnalismu masově propagoval hlavně filmový (a módní) průmysl: Švédský **Dom Kallar Oss Mods** – Říkají nám mods (1967, r.: S. Jarl – J. Lindqvist), dokument o stockholmských delikventních *mods*, byl prvním filmem určeným pro běžná kina, ve kterém je k vidění nepředstíraný pohlavní styk. Americké *Hluboké hrdlo* (1972, r.: G. Damiano) se záběry, které do té doby byly vyhrazeny pouze tvrdému pornu – „hrdinka“ má klitoris 23 cm hluboko, takže se k němu dostanou jen ti dost „urostlí“ – vydělalo během půl roku milion dolarů, přičemž náklady na jeho natočení nečinily ani 25 tisíc. Již postarší Marlon Brando předvádí v *Posledním tangu v Paříži* (1972, r.: B. Bertolucci) na mladičké Marii Schneiderové první „áčkový anál“. Soft-porno *Emannuelle* (1974, r.: J. Jaeckin) bylo od své pařížské premiéry s bezmála 1, 5 miliony diváky nejúspěšnějším francouzským filmem roku (před americkými „trháky“ *Podraz* a *Vymítač ďábla*). V japonské *Koridě lásky* (1976, r.: Nagisa Ošima) gejša

partnera během orgasmu uškrtní a zbaví ho genitálií. V Německu shlédne mezi lety 1970 až 1980 seriál tzv. *Schulmädchen-Report* (r.: E. Hofbauer) o „rajcovních dobrodružství“ školaček přes sto milionů diváků. Vznikají pečlivě vypravená zobrazení perverzních Římanů *Fellini-Satyricon* (1969, r.: F. Fellini) či degenerované rokokové šlechty *Casanova di Fellini* (1976, r.: F. Fellini), popř. studie „náboženské homosexuality“ v *Sebastiane* (1975, r.: D. Jarman) podle legendy o Šebestiánovi; rovněž Jodorowského podivné „ultramacesy“ (*Krtek, Svatá hora*); prosazují se Marco Ferreri (*Velká žranice, Poslední žena*), Waleryan Borowczyk (*Nemorální příběhy, Bestie*), Bernard Blier (*Koule*), John Waters (*Mondo Trasho, Růžoví plameňáci*) a Russ Meyer (*Motorpsycho*), abychom alespoň zmínili ty mediálně nejděčnější.

3] Zde je na místě připomenout si i další zdroje: jednak první polovinu filmu *Kápo* (1958, r.: G. Pontecorvo), v níž židovský režisér, sodomita a komunista (dokonce krátce emigroval do SSSR, po „Maďarsku“ však ze strany vystoupil), s pečlivostí bývalého dokumentaristy líčí „zvěrstva hitlerovské mašinérie“ (z druhé půle naopak zjevně těžší leckterý „holokaust-kýč“, od *Schindlerova seznamu* po *Colette*), a pak *Ve znamení štíra* (1964, r.: K. Anger), „kraťas“ zmíněný již v naší minulé řadě „Neofašismus ve filmu“, který akcentoval skutečnost, že se „bez příčiny“ revoltující motorkáři, nejprve z řad veteránů, rádi ověšovali svou válečnou kořistí („nacistické“ nášivky, vyznamenání, helmy atd.), což ve spojení s dalšími jejich atributy (černá kůže, lesklý kov, krvavé násilí) zase imponovalo různým velkoměstským S/M fetišistům a voyerům, k jejichž komunitám se Anger „alternativně“ hlásil. Další z podobných „motorkářských aplikací“: Roger Corman, *Divocí andělé*, 1966.

4] K fetišisticko-erotickému potenciálu SS uniforem a insignií srv. druhou část eseje Susan Sontagové „Fascinující fašismus“, inspirovanou katalogem SS Regalia, který je dle autorky „breviářem sexuální fantazie“.

5] Udržet zasahované co nejdéle na nohou ve svíjivém pohybu jako kdyby bylo pravidlem „podívané“ i v jiných žánrech, od gangsterské road-movie *Bonnie a Clyde* (1967, A. Penn) po dobrodružnou veselohru *Zelený led* (1981, r.: E. Day). Jedním z průkopníků tohoto „markeru“ byl i Sam Peckinpah v *Divoké bandě*.

6] Jednalo se o „*Pekelnou bestii SS*“, „*Sadistický experiment*“ a „*Tábor č. 5 - dívčí peklo*“ v edici Tabu.

7] „Sur-salonard“ Buñuel rozvíjel Sadovu myšlenku, že „láska se musí zocelit, aby zvítězila nad sebou samou“, tzn. nad svými zábranami danými „pouhou konvencí“.

8] Ze všech dalších sadovských filmových adaptací, které od 60. let vznikly, a nebylo jich málo (viz např. trash-filmografie Jesse Franca), musíme v naší souvislosti vyzdvihnout ještě *Pronásledování a zavraždění Jeana-Paula Marata, předvedené divadelním souborem blázince v Charentonu za řízení markýze de Sade* (1967, r.: P. Brook), které tematizuje střet Maratova politického idealismu (usilujícího o štěstí společnosti na úkor jedince) se Sadovou cynickou věcností (prosazující právo na štěstí jedince na úkor všech), přičemž až „jejich specifické propojení povede ke Gulagu a Osvětími“, jak poznamenal jeden recenzent.

9] Je příznačné, že „asketické“ republiky „řádu bojujících a věřících“ (jak se praví v pátém bodu „veronského programu“) byla vítězi, kteří zmasakrovali desetitisíce jejich občanů, nakonec nasazena tato obskurní výsměšná maska. Vzpomeňme na Husa v papírové čepici pomalované čerty, na upálené templáře, na ty „kacíře“, kteří ve své čistotě (kathar) byli nařčeni ze „strašlivých“ herezí. Pasolinimu se ostatně dostalo dobrého katolického vychování, které prosvítá z většiny jeho námětů o „nespravedlnosti a utrpení tohoto světa“ i z obsesivní představy „podávat ruku“ všem utlačovaným „hříšníkům“, od delikventních vydědenců,

vyvrhelů (*Accattone*, *Mamma Roma*) po blázny, mrzáky a jiné ztracené existence (*Tvaroh*, *Evangelium svatého Matouše*, *Vepřinec*). Výchova, s níž přirozeně zapadl do ideologické ulity freudo-marxismu frankfurtské observance. Matrice je stejná.

10] Jde opět o starou tezi Kominterny, že fašismus je posledním stadiem buržoazní společnosti, tezi, která měla v očích meziválečného „lidu“ diskvalifikovat marxismu nebezpečného konkurenta v překonávání kapitalismu. Podle její aktualizované verze tedy nyní žijeme v podrobení „konzumnímu neofašismu“, „estetické diktatuře“ dokonalých těl modelek, *vivere pericoloso* adrenalinových zážitků, potlačování všeho odlišného apod.

11] ...který ho navíc opakovaně přejel autem. Ohledně vraha se vyskytly i nepodložené konspirační teorie, že šlo o nastrčenou figuru, která jednala z popudu „neofašistů“. Členové Národního předvoje (*Avanguardia Nazionale*) **Stefano della Chiaie** totiž Pasoliniho „posedlého smrtí“ inzultovali již v roce 1962 po premiéře snímku *Mamma Roma* o pasácích, prostitutkách a zlodějících, kteří mají zajisté daleko k obrazu „velikého Říma“ a jeho „vlčice“.

12] Vděčné klišé spojenecké propagandy. Např. **Rajmund Habřina** tak může již v roce 1946 jako spravedlivě „zlobící se maloměšťák“ psát, že „animální nacistický vztah k ženě vyrůstal z homosexuální abnormality nacistických hrdinů a projevoval se ovšem četnými poruchami duševními. Ztráta nebo i neschopnost zdravého erotického založení, v němž muž nemůže být pro muže, přiváděla nacisty k perversitě nejširšího druhu; k pederastii; k sadismu neslychanému.“ (*Nadčlověk a nadnárod*, s. 58).

13] Po princezně z Fürstenberka (**Ira von Fürstenberg**) další „šlechtična“ jako svlékací bambola pro film let „hospodářského zázraku“.