
Nostalgie, technika a tragédie: K románu Maria Puza Kmotr

Jakub Marek - Taťána Ospálková - Petříčková - Jaroslav Novotný

Nostalgie, method and tragedy: On Mario Puzo's novel The Godfather

Abstrakt

In 2006 and 2007, the Philosophy Module of the Faculty of Humanities at the Charles University organized two literary-philosophical symposia in Lipnice nad Sázavou. Topic of the first symposium (June 21, 2006) was Jaroslav Hašek's novel "Good Soldier Švejk"; the central topic was war as a certain important form of existential condition of human beings in the world. The symposium has resulted in an anthology containing contributions "Hašek and War. War as epochal human openness towards the world" (published in 2007, 105 pages). The anthology contains contributions by Ladislav Benyovszky, Jakub Češka, Richard Hašek, Josef Kružík, Jakub Marek, Aleš Novák, Jaroslav Novotný, and Richard Zika. The topic of the second symposium (June 26, 2007) was the novel "The Godfather" by Mario Puzo and its film trilogy adaptation directed by F. Coppola. The core of the symposium was five contributions by Peter Brezina, Jakub Češka, Jakub Marek, Jaroslav Novotný, and Stanislav Synek. To sum up, we might say that the contributions and subsequent discussions showed that, at the first sight the deliberately anti-modernistic and to certain extent utopian Puzo's novel presents inner perversity of the depicted alternative world of a "family". Apart from these contributions, I consider the short but dense comment by Ladislav Benyovszky to be important. It refers to a uniform context ("die Sache selbst" as *cosa nostra*) of disclosed types of human activities used to depict the world of "The Godfather" novel. Number of contributions of the second symposium was too small to publish a separate anthology. For that reason we present the texts of the second symposium in the magazine Urban People. In addition, there are three other articles: Taťána Ospálková's "The Godfather – Genre rules: Gangster movie or family saga?", Jakub Marek's "Double world of Puzo's The Godfather", and Jaroslav Novotný's "Nostalgie, method and tragedy. Back to Mario Puzo's novel The Godfather". It is supplemented with a short reflection of these symposia the "Events at Lipnice that are hidden", by the Jaroslav Novotný and published in Lipnice Panorama in summer of 2007.

Nostalgie, technika a tragédie: K románu Maria Puza Kmotr

V letech 2006 a 2007 uspořádal Filosofický modul FHS UK dvě literárně-filosofická symposia v Lipnici nad Sázavou. Námětem prvního symposia (21. června 2006) byl román Jaroslava Haška Osudy dobrého vojáka Švejka, přičemž ústředním tématem se stala válka jako jistá významná podoba existenciálního postavení člověka ve světě. Textovým výstupem z tohoto symposia se stal sborník příspěvků Hašek a válka. Válka jako epochální otevřenost člověka světu (vydán 2007, 105 stran). Sborník obsahuje příspěvky Ladislava Benyovszkého, Jakuba Češky, Richarda Haška, Josefa Kružíka, Jakuba Marka, Aleše Nováka, Jaroslava Novotného a Richarda Ziky. Tématem druhého symposia (26. června 2007) byl román Maria Puza Kmotr a jeho filmové trilogické zpracování od F. Coppoly. Jádrem symposia bylo pět příspěvků od Petera Breziny, Jakuba Češky, Jakuba Marka, Jaroslava Novotného a Stanislava Synka. Souhrnně lze konstatovat, že se v příspěvcích i v následných diskusích ukázalo, že na první pohled záměrně antimodernistický a do jisté míry i utopický Puzův román předvádí vnitřní zvrácenost prvoplánově vykreslovaného alternativního světa „rodiny“. Vedle příspěvků považuji za významnou sice krátkou, zato však obsahově hutnou poznámku Ladislava Benyovszkého, která se týkala jednotné souvislosti („die Sache selbst“ jako *cosa nostra*) odkrytých typů lidských aktivit, jimiž je vykreslován románový svět Kmotra. Příspěvky z druhého symposia však tentokrát nebyly odevzdány v textovém zpracování v takovém počtu, aby bylo smysluplné z nich sestavovat samostatný sborník. Z tohoto důvodu prezentujeme textové výstupy z tohoto druhého symposia na půdě časopisu Lidé města /Urban People. Následně předkládáme tři články: od Taťány Ospálkové „The Godfather - Pravidla žánru: gangsterka nebo rodinná sága?“, Jakuba Marka „Dvojí svět Puza Kmotra“ a Jaroslava Novotného „Nostalgie, technika a tragédie. K románu Maria Puza Kmotr“. K nim je připojena krátká reflexe zmíněných symposií „Akce na Lipnici, které není slyšet“, kterou kmotr lipnických symposií Jaroslav Novotný zaslal do Lipnického panoramatu, kde byla v létě 2007 otištěna.

The Godfather - Pravidla žánru: gangsterka nebo rodinná sága?

I believe in America, America has made my fortune. - Tuto slavnou frází z filmu F. F. Coppoly *The Godfather* doprovází záběr na mluvčího - podnikatele Ameriga Bonassera. Postupně, pozvolně „vzdalování“ se kamery vede až k pohledu na Bonassera zpoza zad muže, jemuž jsou tato slova určena, muže, jemuž se říká Kmotr. Nejen náhoda, ale i sám režisér tomu chtěl, aby nás upoutal nápadný vizuální kontrast již v první scéně filmu. Sílu sicilského rodinného mýtu zobrazuje ve vstupní, půlhodinové sekvenci filmu, velmi emotivní atmosféra rodinné slavnosti (jež se systematicky ve filmu opakuje v té či oné podobě - křtiny, pohřeb...) odehrávající se na slunečné zahradě. Jako kontrapunkt vynívá odvrácená, ale současné podstatnější tvář Rodiny, která je odsunuta do šera pracovny dona Vito. Prosluněná atmosféra je střídána šerosvitem místnosti, v níž je jediným zdrojem světla okno, které je částečně zakryto. Dojem umocňuje neobvyklý, optický efekt počítačově řízené kamery - dlouhý, pomalý, třiminutový zoom. Divák spolu se vzdalováním se od Bonassery dochází k tomu, že jsou tato slova vyřčena hořce a se zoufalým sarkasmem, jak následně vysvětlují detaily podnikatelova příběhu zneuctění dcery a nepotrestání viníků americkou justicí. Světlo vnikající pouze skrze zakrytá okna postavy buď částečně odhaluje, ale z větší části rozpouští jejich obrysy do neurčita, dokud se samy nestanou prostředím, v němž se ocitli. Don Vito splývá, Bonassera je prozatím osvětlen světlem z okna. Jakmile se nakloní ke Kmotrovi a požádá o „spravedlivý“ trest pro viníky a zaváže se tímto Rodině, splyne s přišefím - s živlem mafie - také.

Co ve skutečnosti znamenalo být mafiánem? Znamenalo to být součástí Cosa Nostry - tedy „Naší věci“, která se členila na jednotlivé „rodiny“. V čele každé rodiny byl tzv. „don“ a podnáčelníci „capi“. Je samozřejmé, že každá „rodina“ měla „na starosti“ určitou oblast, jejíž hranice bylo nutno přísně dodržovat. Jako nepsaný zákon byla daná „omerta“ - zákon absolutní mlčenlivosti. K zákonu mlčenlivosti, následkem celkové proměny mafie, později přibýly tyto: 1. mít po ruce dobrého advokáta; 2. nedopustit se násilí proti úředníkům federálních úřadů; 3. platit důchodovou daň; 4. důvěřovat jen „rodině“.

Vztah románu a filmu je velmi úzký, zvláště uvažujeme-li o románech populárních, kdy ekonomika žánru počítá v první řadě s „recyklací“ románu do formy filmu. Román jako by pak byl jen jakýmsi pracovním scénářem filmu. To se však rozhodně netýká Puzova románu *Kmotr*. I bez těchto pragmatických předpříprav byl úspěch tohoto filmu v roce 1972 obrovský. Náklady filmu činily 6,2 milionů dolarů, avšak film sám vydělal za dvanáct let 300 milionů dolarů. Divácký ohlas navíc doprovázelo uznání odborné poroty - film získal tři Oscary - za nejlepší film, scénář a za nejlepšího herce, což byl - jak jinak - Marlon Brando. Jak nečekaný výsledek vzhledem k tomu, že se F. F. Coppola ujal režie (na radu G. Lucase) jen proto, že se jeho produkční firma ocitla ve finanční tísní! Úspěch filmu byl podle některých kritiků podpořen dobovou atmosférou - protesty proti vietnamské válce a aférou Watergate, která byla prosycena nalomenou důvěrou v politiku USA. Možná i proto bývá Coppolova mafie často chápána jako samotná metafora Ameriky.

Nevýhodu filmového zpracování oproti románu by se mohlo zdát to, že je film časově omezen, i když *Kmotr* má nestandardní délku 167 minut. Film však zase může využít sílu obrazu. Částečná nebo úplná ztráta vůdčí perspektivy autora, již nelze ve filmu tak jednoznačně udržet, je nahrazena množstvím diváckých perspektiv, které jsou iniciovány více či méně nahodilými detaily, jež nás mohou a nemusí zaujmout. Náhoda je tu pak katalyzátorem pohledu, jímž film interpretujeme. Pokusme se tedy naznačit jeden z mnoha pohledů filmového diváka, který byl zrozen - jak jinak - náhodným zaujetím a podpořen náhodným výběrem odborné literatury, přičemž autory jsou - jak jinak - v první řadě filmoví diváci.

Hned od začátku filmu sledujeme dvě proplétající se sekvence - jistotu zločinecké organizace, jejíž náplň je nejasná, a Rodinu v době sváteční. Pokud vezmeme v úvahu základní znaky hollywoodského žánru, tak se film sám už v úvodu představuje v první řadě jako rodinná sága (podobně jako zfilmování Galsworthyho Ságy rodu Forsythů), což je zcela pochopitelné, protože jde o italskou mafii, a až poté jako gangsterka, zasazená do dobové atmosféry let 1945 až 1958. Coppola se na rodinu soustředí z jasných důvodů (mimo to, že je Itál). Jako antiestablishmentový režisér zobrazuje vrchol i pád patriarchálně uspořádané Cosa nostry, jež je vnitřně soudržná a navenek uzavřená. Buddenbrookové, Forsythové a další rodinné ságy se vyznačují vždy generačním úpadkem, v *Kmotrovi* je tento vývoj jasně vidět v konfrontaci dona Vito a Michaela. Symbolika obdarování - svatební dary, projevy úcty a věrnosti a jako protidar dar pomoci od Dona - odkazuje k motivu závazku a obnovování svazků uvnitř rodiny. Marlon Brando přesně vystihuje úspornými gesty člověka, který udržuje rodinu pohromadě svým charismatem a smyslem pro čest, kdežto Al Pacino jako Michael směřuje od nezaujatého intelektuála spíše k podobě chladně uvažujícího obchodníka. Rodina má však jednu roli navíc, je centrem organizovaného zločinu, proto je ji možno z jednoho úhlu pohledu chápat jako metaforu „bezohledného a nehumánního kapitalismu Ameriky“. Jak autor této interpretace jedovatě dodává - k americkému kapitalismu neodmyslitelně patří ale i filmy. Zajímavá je tato konfrontace z hlediska skutečných dějin americké mafie. Odchod Dona Vito a nástup Michaela se v jakémsi podobném, avšak v obecnějším a rozsáhlejší smyslu odehrál v americké mafii kolem roku 1931. Šlo o proměnu „staré“ mafie v „mladou“, která probíhala v několika etapách. Nejprve odešel ze scény Al Capone (byl uvězněn a nakonec zemřel v ústraní na syfilis), nato pozval Luciano do restaurace nejsilnějšího dona Masseria, a ten z ní už živý neodešel (zajímavá je podobnost provedení vraždy s filmem *Kmotr*: Luciano odešel na záchod a po svém návratu prý našel dona již mrtvého). Pak už byl jen krůček k velké čistce 11. září 1931 - kdy zemřelo přes čtyřicet vedoucích mafiánů staré gardy (Moustache Petes). V tomto období proběhla tzv. „amerikanizace mafie“. A nejde jen o tyto faktické události. Mafie jako taková změnila svou tvář a styl. Odchod Al Caponeho byl odchodem Krále mafie, jehož místo posléze zaujal byznysmen-lupič. Konec prohibice nutně vyžadoval změnu typu zboží (drogy) a techniky podnikání. Podnikat se muselo

ne v rozporu se společností, ale v jejím rámci nebo díky ní. Mladá mafie se oblékala elegantně, podobně jako bankéři z Wallstreet. Kníry staré gardy (moustaches) zmizely. Ruce měli „čisté“, protože zabiják byl „importován“, byl pouhý obchodník se smrtí, jméno oběti neznal a ani nevěděl, proč má být zavražděn. Feudální duch mafie, jeho noblesa a okázalost, byl nahrazen méně výrazným zato však ekonomicky výhodnějším a funkčnějším duchem kapitalismu. Ve filmu je tento fakt ještě podtržen tím, že mafie s odchodem Dona tvář nejen změnila, ale spíše ji úplně ztratila.

Chceme-li - v druhé linii - uvažovat o Kmotrovi jako o gangsterce, je nutné ujasnit si pravidla žánru jako takového. Co se týče uvažování o filmovém žánru, zaujímají gangsterky privilegované místo spolu s westernem. Rozmach gangsterských dramát, která se objevila zejména jako kritika sociálních poměrů v Americe a výraz nevíry v její politiku, nastal se zvukovým filmem. Můžeme se odvážit tvrdit, že gangstery zplodil částečně prohibiční zákon. V první vlně, tedy v třicátých letech, šlo navíc i o boj proti zločineckým gangům, které terorizovaly veřejnost a korumpovaly úřady (LeRoy - The Little Caesar, 1930; H.Hawks - Scarface, 1932).

Proč již po pár minutách filmu uvažujeme o Kmotrovi jako o gangsterce? Jak v případě gangsterky, tak v případě westernu můžeme mluvit o žánrové ikonografii. Ikonický obraz gangstera je současně jeho popisem, nepotřebujeme tedy k pochopení jeho povahy dodatečné popisy. Gangster vypadá jako gangster a chová se jako gangster. Hlavní charakteristika gangsterky je tedy zakotvena vizuálně - auta, zbraně, oblečení, elegantní proplouvání nástrahami města (podobně jako tanec a oblečení v muzikálu a zámky, rakve a upíří zuby v hororu). „Zbraně jako fyzické předměty a postoje spjaté s jejich používáním jsou vizuálním i emocionálním jádrem obou těchto typů filmu.“ Z tohoto chápání současně vyplývá, že existuje určitý vzorec, charakteristický pro gangsterku, podobně jako pro muzikál, nebo western, který lze variovat s většími či menšími obměnami do nekonečna se zaručeným diváckým úspěchem. Tenká hranice úspěchu je závislá na tom, zda obměna či nová koncepce nenaruší pravidla natolik, aby byl divák schopen rozpoznat vzorec, které se mu vtiskly do povědomí. Tyto vzorce pak vyvolávají určitý typ reakce na určitý typ estetického účinku. Žánr jako takový se tedy primárně u diváka dovolává předchozí zkušenosti s tímto typem filmu a až sekundárně zkušenosti reality (kolik z nás vidělo kovboje nebo skutečného gangstera? a co upíra?). V tomto případě je zážitek gangstera zážitkem v první řadě uměleckým a v tomto smyslu i univerzálním.

Kmotr není a nemůže být klasickou gangsterkou. Žánrová ikonografičnost není zcela jednoznačná a u mnoha postav chybí, na druhé straně postava Dona je ikonou sama o sobě. Kmotr je zejména rodinnou ságou, jakkoli je tato Rodina „podivná“. Je-li Coppolova tendence zaútočit na establishment, a on se k ní sám často přiznává, proměňuje gangsterský film v tragický příběh úpadku rodiny, která, ač původem sicilská (linie příběhu dona Vito), zobrazuje sám princip amerikanismu (linie dona Michaela), který ve snaze uspět a obstát nutně stravuje sám sebe.

Robert Warshow, americký esejista zabývající se populární kulturou čtyřicátých a padesátých let, analyzuje v knize esejí The Immediate Experience populární kulturu, včetně problematiky žánru. V textu s názvem Gangster as a tragic hero uvažuje nad stavem a principem moderní americké společnosti. Ta si podle něj stanovuje jako hlavní program to, že se snaží učinit život šťastnějším. Šťěstí občanů se stává hlavním politickým tématem. Soukromé neštěstí je člověku povoleno jen do určité míry, tak, aby nezasahovalo do sféry veřejného optimismu. Stát si nárokuje vymezit si to, co je skutečnou kvalitou moderního života. Ovšem, jak autor konstatuje, i na poli masové kultury existuje opozice, jež vyjadřuje zoufalství a krach, které s sebou masová kultura nevyhnutelně nese a naopak i svým zhoubným optimismem sama vytváří. Ve filmové podobě jde například o nihilismus bratří Marxů, ale žánrem, který je jistou prezentací moderní tragédie s nezbytnými rekvizitami, jako je zbraň nebo klobouk, je gangsterský film. Gangster je symbolická postava, která odmítá věřit v „normální“ možnosti úspěchu a štěstí, jež společnost deklaruje, proto je nám podle autora bližší než figury jiných žánrů. „Gangster, který je vržen do davu bez opory a výhod a který má po ruce pouze ony podezřelé dovednosti (...)“.

Gangster se živí - a je i sám jistou formou - racionálního podnikání, které má jasné cíle i techniky, avšak pozadí celého podnikání je většinou nejasné. Linie gangsterky je zcela jednoznačná - jde o setrvalý vzestup gangstera, který je hnán touhou po úspěchu a jeho tragický pád. Nutnost jednat a rvát se o úspěch je symbolicky zobrazena brutalitou zločinnosti (víme, že gangster rutinně podniká, avšak ve filmu je upřednostňováno násilí a brutalita jeho podnikání, která se stává prostředkem k úspěchu a současně naznačuje to, jak se gangster liší od davu). Brutalita a nutnost rvát se o úspěch, abychom v moderním světě vůbec přežili, vede neomylně k mrtvole, která bývala gangsterem. „Gangsterský film, který však už dávno neexistuje ve své „klasické“ formě, je příběh podnikání a úspěchu, jenž končí nevyhnutelným nezdarem. Úspěch se chápe jako stále větší moc konat bezpráví, náleží městskému způsobu života a je to samozřejmě jistá forma zla (jakkoli gangsterova smrt, jež se obvykle podává jako „trest“, se jednoduše vnímá jako porážka).“ Vystupuje-li však někdo z davu provázen úspěchem, projevuje individuální převahu, jež logicky vyvolává nenávisť u druhých. Konvenčním znakem, který rozluští každý z nás je okamžik, kdy gangster zůstane sám. Tento okamžik je vždy smrtelným rizikem. Zůstane-li sám - zemře. Paradox gangstera spočívá v tom, že jeho celý život je snaha vytrhnout se z davu a stát se individuem a jakmile se jím stane, tak právě proto, že jím je, je zavražděn. Úspěch je vždy nezdarem. Warshow vyslovuje odvážné tvrzení - gangster neumírá, protože je mimo zákon, ale protože je jako gangster odsouzen k úspěchu. Nebýt davem znamená být úspěšný, tj. prosadit se na úkor jiných, a k tomu je vždy potřeba určitá míra agrese. „Nezdar je druhem smrti a úspěch je zlem a je nebezpečný - vposled dokonce nemožný.“ Gangster je bytostí města, bytost, která město zná, která jej obývá, přičemž toto město je nebezpečné a smutné místo, imaginativní město, které nutně produkuje takovou imaginativní bytost jako je gangster. Tímto městem je moderní svět ve svém principu. Bytost města se buď z davu vynoří (gangster), nebo v něm zmizí a rozpustí se. „Posledním významem města je anonymita a smrt.“

Dvojitý svět Puzova Kmotra

Jakub Marek (UK FHS)

Knižní série o rodině Corleonových, stejně tak jako její filmové zpracování, dosáhly celosvětově velkého úspěchu. Daleko spíše, než že by obojí vyvolalo výraznou odezvu u odborníků, literárních či filmových kritiků, dosáhlo značné odezvy u „řadového“ publika a čtenářů. Coppolův Kmotr je, co se řemeslné úrovně týče, zajisté mimořádně povedený, nejde však o film, který by posunoval či měnil dosavadní žánr, který by se stal v jakémkoli smyslu v historii filmu zlomem, či, z tohoto hlediska, legendou. Na druhé straně však první a druhý díl série o mafiánské rodině zaujímají první a třetí místo v zcela laických žebříčcích Mezinárodní filmové databáze (www.imdb.com). Pro oba takto hlasovalo okolo dvou set tisíc diváků. Ani Puzovy spisovatelské schopnosti příliš nevybočují z žánru dobrého vypravěče. Kniha Kmotr se stala bestsellerem, nepatří však k literárněvědným exemplům.

Otázka zní - v čem můžeme tento úspěch, populární úspěch, Kmotra spatřovat? Následující úvaha se pokusí odhalit jednu z možných, byť pravděpodobně obskurních verzí výkladu fascinace, která provází knižní i filmovou verzi Puzova Kmotra.

Výchozí pozicí by pro nás měl být obecný charakter Puzova vyprávění - zcela v souladu s vypravěčskou tradicí odkazuje Puzo svůj román k tomuto světu, jehož podobou a výrazem je, potud mu musíme rozumět jako mimetickému vyprávění, a to v protikladu k takovému vyprávění, které by činilo sebe sama vlastním světem, v jehož logice, metaforice, obraznosti vůbec, bez ohledu na případné reference k, takřkajíc, „tomuto světu“, se samo pohybuje.

V tomto smyslu se před čtenářem rozevírá zcela jednoznačně situovaný a známý svět. Právě vůči němu může Puzo vykreslovat onen druhý svět, svět mafie. Časté odkazy k dvěma světům v románu bychom neměli chápat zcela banálně. Stejným způsobem, jakým je spojen mimetický odkaz románového prostředí vnějšího světa s „naším světem“, děje se i mimesis tohoto druhého světa, světa mafie, který však, jak se má ukázat, získává vlastní svébytnost a samostatnost vůči onomu „vnějššímu světu“. Puzo odkrývá v rámci našeho světa vymezenou a esoterní sféru světa organizovaného zločinu. Ani zde však ničím nepřekvapuje a nejde o nic nového.

Na základě čeho můžeme přiznat tomuto druhému světu jeho samostatnost? Pokud světu nerozumíme jako jakési obecné matérii, jako čemusi jako „tomu okolo“, svět pro nás především vystupuje jako určitý obraz, či chceme-li model, výrazná podoba toho, čemu rozumíme jako realitě. Jeho skutečnost, pravdivost, je založena v čemsi banálním - svět je světem jako řád. Míra reality odpovídá míře zakoušeného řádu. Tuto souvislost mezi řádem a skutečností se pokusím ilustrovat několika příklady: šachová hra je skutečná, děje-li se podle pravidel, jinak to nejsou žádné šachy. Úředník je úředníkem, vykonává-li svou práci, pokud na místo toho zpronevřuje svěšené peníze, není úředníkem, ale defraudantem. Snová fantazie je tím zrádnější a tím obtížněji se odlišuje od bdění, čím více dává smysl, tedy čím více odpovídá určitému řádu, který spojujeme s naší bdělou zkušeností. Baudrillard říká, že postrádáme-li realitu, usilujeme o řád. Analogicky s mírou řádu, jeho vnitřní koherencí a smysluplností narůstá náš smysl pro realitu toho, jež je takto uspořádáno.

V Puzově románu je takto vnější svět založen v řádu světského práva a spravedlnosti, občanských svobod a možností uplatnění. Jeho realita je obhájena tehdy, pokud jako tento řád funguje.

Jak se to má s oním druhým světem, světem mafie? Jestliže tomu, čím je pro nás svět, rozumíme jako realitě a realitě jako řádu, potom tehdy, když nalézáme samostatný, odlišný a funkční řád, nutí nás taková skutečnost řádu hovořit o jiném světě. V tomto, méně banálním smyslu, je svět mafie světem pro sebe, skutečným světem, který koexistuje spolu s oním občanským světem. Jaká je tedy povaha světa mafie?

Podobným způsobem, jako je substancí občanského světa stát, tak v tomto světě přebírá jeho roli rodina. Rodina vystupuje jako obecné médium, ze kterého a vůči kterému se musí každý její člen realizovat. Obecnost rodiny jako média ruší nárok jednotlivosti, mezi členy rodiny nenacházíme žádné jednotlivce, avšak jedině a pouze členy rodiny. Rodina stojí na prvním místě a její zájmy jsou zájmům jednotlivce vždy nadřazeny. Náležitost k rodině není náležitostí pokrevního svazku. Daleko spíše je realizována jako náležitost k řádu, který rodina ztělesňuje. Přítakání tomuto řádu se děje prostřednictvím uznání zákona mlčení, omertya přátelství, jehož specifická, zvrácená reciprocita, je daleko spíše lenním vztahem a uznáním řádu a vlastní podřízenosti tomuto řádu, než jakýmsi citovým vztahem. Zároveň je tato náležitost k rodině rozchodem s vnějším světem. Volba je tu buď-anebo, jak se o tom dostává ponaučení Amerigovi Bonasera - je tu buď spravedlnost občanského světa, nebo přátelství dona Corleone.

Rodině proto nemůžeme rozumět v tom smyslu, jaký by měla, šlo-li by o rodinu Corleonových ve smyslu pokrevnosti. Michael Corleone do ní po dlouhou dobu nepatří, je, jak se říká, civilistou.

Rodina má silnou patriarchální strukturu. Její funkce však nezávisí na jednotlivcích, don Corleone není nenahraditelný jako jednotlivec, nenahraditelné by byly jeho kontakty, jeho schopnost zastávat vlastní funkci náležitě a poskytovat proto rodině potřebné dovednosti, pokud by se ovšem nenašla adekvátní náhrada. Patriarchální struktura odpovídá možnosti

regulovat určitou společnost na základě přímé, osobní úcty k patriarchovi. Všimněme si však, že úcta a loajalita v rámci rodiny Corleonových tuto úzkou vazbu překračuje. Úcta je vázána na funkci, na postavení v rodině, na náležité vykonávání a zvládnání této funkce. Je třeba odlišit dvojí - na jedné straně Puzo sám často odkazuje k charismatickému vůdcovství dona Corleone, zatímco on sám však, na druhé straně, není ničím než úspěšným státníkem, je nositelem funkce, kterou zdatně vykonává. Michael Corleone se stává donem Michaellem, když sebe sama v této funkci potvrzuje. Nepatří mu z hlediska dědičnosti, donem rodiny se může stát kdokoliv, kdo tuto funkci dovede zastávat.

Donova smrt byla pro famiglii velkým neštěstím. Bez něj jako by snad ztratila polovinu moci; zdálo se, že při případných jednáních s aliancí Berzini - Tattaglia jí už nekynou skoro žádné šance. Tohle si každý z přítomných uvědomoval a čekalo se na Michaelova slova. V jejich očích ještě nebyl novým donem; toto postavení či tento titul si dosud ničím nezasloužil. Kdyby byl padrino zůstal naživu, snad by byl Michaelovi zajistil nástupnictví; teď je ovšem zaručené neměl.

Max Weber z této postupné metamorfózy původně charismatického a pokrevního patriarchátu s přirozenou autoritou vůdce vykládá vznik byrokratické struktury. Právě takové ustavení byrokratického řádu se děje v Puzově románu. Byrokratická povaha rodiny se ukazuje na několika základních rysech:

Jak již bylo patrné výše, jednotlivec je vůči rodině její funkcí. Těchto funkcí se v rodině objevuje několik, nejnápadnější jsou tyto: funkce dona, funkce consiglieriho, funkce caporegimů. U všech z nich se jedná o specifický úřad, jehož význam a nutnost vyplývá z organického fungování rodiny jako celku. Kromě toho se setkáváme s méně patrnými, ale funkčními rolami, jako je: role osobního vraha, role ženy dona (transformaci v tomto směru můžeme sledovat na postavě Kay Adamsové), jejíž paradoxní funkce má dona zajišťovat na onom světě.

Druhým charakterem této rodinné byrokracie je způsob, jakým se děje naplňování vůle dona. Don nejedná sám, ale prostřednictvím aparátu. Tento aparát má charakter víceúrovňovitosti, jednotlivých oddělení a exekutivních složek. Don vydává výnosy, které jeho consiglieri přenáší na caporegimy, jejichž prostřednictvím se jich ujímají jednotliví „úředníci“.

Konečně je tento svět bytostně racionální. Tato racionalita odpovídá základnímu kalkulu ohledně možností, propočitatelnosti jednání, tedy takové orientaci vůči skutečnosti, která na prvním místě vychází z obecné povahy odůvodnění a racionálního výkladu. Tato racionalita se realizuje jak vůči vlastním členům, tak ve vztahu k vnějšímu světu. Z pozice rodiny se okolní svět stává matérií, jež je vymáhána logickým či racionálním uplatněním prostředků, jimiž rodina disponuje. Tohoto charakteru je sám obchod, je, z pozice dona Corleone, schopností přesvědčovat, uvádět argumenty, včetně „nabídek, které nelze odmítnout“. Obchodní, neosobní, nezaujatá logika vyjednávání, která však má svou logiku jedině v rámci a z pozice vlastní rodiny, je základní charakterovou vlastností dona:

A proto hned zpočátku vás ujišťuju, že jsem sem nepřišel, abych se s vámi přel nebo vás chtěl přemlouvat, nýbrž výhradně abych vás přesvědčil a - jako rozumný muž - učinil všechno možné pro to, abychom se rozešli jako přátelé. Dávám na to své slovo a ti z vás, kdo mě znají, vědí, že své slovo nedávám lehkomylně.

Racionalita, či pochopení, je paradoxně samým iniciačním médiem. Michael Corleone se členem rodiny stává jedině a tehdy, když ji skutečně pochopí. Jeho motivem není ani láska k otci - kterou realizuje ve chvíli, kdy ochraňuje otce v nemocnici a kdy uskutečňuje osobní vendetu na Solozzovi a kapitánovi McCluskym, - ale s rodinou v tu chvíli pouze koketuje. V tomto ohledu je pro něho rozhodující, že, během svého vyhnanství na Sicílii, otce a rodinu, její řád, skutečně pochopí.

Po pěti měsících sicilského vyhnanství pochopil konečně Michael Corleone otcovu povahu i jeho úděl. Pochopil muže, jako byli Luca Brasi a bezohledný caporegime Clemenza, i matčinu rezignaci, s níž přijímala svou úlohu. Na Sicílii totiž uviděl na vlastní oči, co by se z nich stalo, kdyby se byli rozhodli nebojovat proti tomu, co jim mělo být osudem určeno. Pochopil, proč don vždycky říkával: „Člověk má jen jeden úděl.“ Pochopil, odkud pramení pohrdání úřady a legální vládou i nenávist ke každému, kdo poruší omertu, zákon mlčení.

Byrokratický charakter lze chápat jako základní rámeček řádu samostatného světa mafie, resp. rodiny. Mimo něj však každému světu, coby uspořádanému obrazu, ze kterého a díky němuž rozumíme a vykládáme to, s čím se setkáváme, náleží i rovina hodnotových soudů. Elementárně lze naznačit, že v případě rodiny je základem hodnotové orientace princip cti. Tato čest je schopností neztratit úctu před druhými, nenechat se o vlastní čest připravit. Čest se týká jak jednotlivců, tak celé rodiny. Je vždy ctí, již je třeba ubránit před sobě rovnými. Spravedlnost je takovým stavem v daném prostředí, ve kterém je čest možno ubránit, kde lze najít pomoc, přátele. Vnější charakter morálních závazků nemá svůj protipól v osobní vině, ve svědomí; je-li muž čestný, získal-li si respekt, pak je jeho vůle nenapadnutelná, není důvod činit si výčitky. Svět famiglie Corleonových je, v terminologii Ruth Benedictové, kulturou hanby.

Na tomto místě je již možno uvažovat o vzájemném vztahu dvou světů Puzova románu. Především, světu mafie je možno, z hlediska čtenáře, a tedy z perspektivy vnějšího světa, rozumět jako derivaci, jako světu, který užívá kategorií vnějšího světa, jeho prostředků, k potvrzení vlastní skutečnosti. Tento svět by byl pouhou simulací vnějšího světa, byl by čímsi jako pseudo-státem ve státě, tedy nenaplněným a zvráceným nárokem na samostatnost. Mluvíme-li o simulaci, pak

simulací běžně rozumíme právě takový vztah, kdy to, jež je simulováno, je vzorem, je referenčním odkazem, který se v simulaci „navenek“ realizuje, je však pouhou povrchní nápodobou. Simulace nemoci proto znamená, že ten, kdo simuluje nemoc, ji pouze předstírá a nemocný není. Tento příklad s nemocí, který přebírám od Baudrillarda, však ukazuje simulaci v jiném smyslu. Pokud někdo simuluje nemoc, pak předvádí nemoc v jejích projevech, vypadá jako nemocný, činí sebe sama nemocným. Simulace je na rovině značení identická jako nemoc, projevy, jež vykazuje nemocný, odkazují k témuž referenčnímu rámci nemoci jako simulace. Simulace je tímtež řádem značení, jako nemoc. Jestliže je simulace tím nereálným, absencí choroby, nemoc pak vzorem, ke kterému má simulace nemoci odkazovat, pak simulaci jako takové nerozumíme. Takové chápání simulace, každodenní důraz a nárok odlišování a určování toho pravého a nepravého, je určitým regulačním mechanismem, kterým je potvrzována a udržována absolutní povaha obrazu, vzoru, je způsobem, jakým se potvrzuje řád coby soběstačná a nezpochybněná realita jako taková. Za rovinou značení, za tím, co pro nás označuje určité významy, potřebujeme nacházet to skutečné, jež rozhoduje o bytostné pravdivosti či nepravdivosti toho, jež označuje. Souvislost vnějšího světa a světa rodiny by byla na úrovni nepochopené simulace chápána jako vztah podřízenosti a iluze. Mafie není ničím jiným než jen parodií, pouhým obskurním pokusem vytvořit si svůj vlastní svět. V tom je však právě problém.

Jestliže mělo být ukázáno, v jakém smyslu svět rodiny vytváří vlastní řád a potud realitu, mělo tím být předvedeno, že vystupuje se stejnou soběstačností, jako vnější svět. Derivací vnějšího světa by byl v tom smyslu, kdyby vnější svět byl tím původním. Mezi řádem obou světů by tak bylo třeba postulovat cosi jako kvalitativní rozdíl, odvozený svět by byl nepovedenou napodobeninou. Puzo však nic takového nepředvádí. Zarážející je, že svět mafie vystupuje jako paradoxní alternativa, která umožňuje těm, kdo jsou vnějším světem pokořeni, dosáhnout cti. Rodina je společenstvím lidí, kteří realizují svoje štěstí. Násilí a zločinnost celé rodiny jako by ustupovaly obecné spravedlnosti, již se všem dostává.

„Za naše skutky ani v nejmenším neodpovídáme těm vysokým pánům, těm pezzům da novanta, kteří si osobují právo rozhodovat, jak máme nakládat se svými životy, kteří vyhlásují války pro ochranu svých majetků a nutí nás v nich bojovat. Kdo už nám může nakázat, abychom byli poslušni zákonů, které vydávají k svému prospěchu a k naší škodě? A jakým právem se vůbec opovažují zasahovat do našich zkušeností, když se staráme o vlastní zájmy? Sono cosa nostra,“ prohlásil don Corleone, „tohle je naše věc. Svůj svět si budeme spravovat sami, protože to je náš svět, cosa nostra. A proto musíme držet spolu, abychom se ubránili před zásahy zvenčí.“

Mimesis, zpodobování reálného ve vyprávění, potvrzuje reálný charakter obou světů. Pro čtenáře nevystupuje onen druhý svět primárně jako opovrženíhodný, ale, paradoxně, nutně koliduje s obrazem jeho vlastního, vnějšího světa. Řád vnějšího světa získává se světem rodiny společné charaktery, oba v jistém smyslu řeší tytéž základní problémy vztahu jednotlivce a státu, resp. rodiny, tentýž nárok na spokojený život a spravedlnost. Zpodobení reality světa rodiny neodkazuje k žádnému vzoru, je toutéž soběstačností. Odkazuje však tento, vnější, náš svět k nějakému zakládajícímu a zdůvodňujícímu vzoru, jenž by činil z tohoto řádu výlučnou realitu, ve které jedině, po právu, pravdivě, reálně, lze rozumět mravnosti, spravedlnosti, cti? Lze jedině v tomto řádě tyto hodnoty uskutečňovat? Dichotomie dvou světů může vést k nároku hledání pravého světa mravnosti, k ideálu mravnosti, který se skrývá za tímto povrchem, na kterém se ve dvou verzích děje proces značení, v němž lze v obou světech se stejnou mírou reality přisuzovat a odkazovat ve svém jednání k mravnosti, cti či spravedlnosti. Taková cesta k metafyzickému zakládání ctnosti je však ve hře značení regrese. Sled odkrývání zakládajících vzorů a absolutních hodnot nezná žádnou mez, jedině zpochybnění výlučnosti řádu zpochybňuje výlučnost jakéhokoliv řádu, jakéhokoliv reference v pozadí procesu značení. Rovina samotné signifikace, která je tím pro nás každodenním prostředím, kterou však právě tak každodenně odkazujeme k jakési zakládající rovině, zůstává jedinou realitou, která postrádá jakýkoliv podklad. Oba světy jsou simulakry, obrazy bez vzorů.

Puzův román lze číst jako mýtus o rozkladu samozřejmosti jednotlivého, srozumitelného řádu, ve kterém se jednotlivec zajišťuje ve svém životě. Rozpolcení takového světa na dvě disparátní varianty zanechává jistou pachuť. Nedomnívám se, že tím, čím Kmotr fascinuje, je jakési banální zlo. V rámci řádu rodiny dochází k právě tak koherentnímu a svěbytnému zakládání mravnosti, ve které se poměr zla a dobra realizuje v jiném přeznačení, avšak v téže srozumitelnosti a pochopitelnosti, jako rozumění dobru a zlu ve vnějším světě. Z perspektivy autora není Kmotr o zlu, je o možnosti světa. Právě ta, je-li předvedena ve dvou neslučitelných alternativách, je však zpochybněna. Pochybnost ohledně smysluplnosti a jednoznačnosti vlastního světa vyvolává reakci, je rozpadem jednoty. Dvě cesty, které k této dichotomii lze zaujmout, byly naznačeny - první, regres k hledání zakládající roviny, druhá, odkrytí povahy světa coby simulakra, mají tentýž společný charakter. Fascinují absencí referenčního smyslu ponechávají pod rovinou značení, ve kterém žijeme, volný prostor.

Nostalgie, technika a tragédie: K románu Maria Puza Kmotr

Jaroslav Novotný (UK FHS)

Předkládaná interpretace je pokusem předestřít některé klíčové konstitutivní motivy románu M. Puza Kmotr a jeho filmového trilogického zpracování, na kterém se podílel M. Puzo a F. Coppola. Ve výkladu budu čerpat jak z románu,

tak z jeho filmového provedení, a to proto, že filmové zpracování rozvádí některé motivy do podoby, kterou lze v knižní předloze hledat jen obtížně, a na druhou stranu román předestírá některé základní charakteristiky s úplností a jasností, která ve filmovém zpracování může být jen ve zkratce naznačena. Explikované klíčové motivy se pokusím uvést do souvislosti s příhodnou filosofickou tematikou a naznačit její dosah. Metodicky má moje interpretace blízko k Blažičkově hermeneutickému přístupu, pro nějž je východiskem teoretické interpretace ohledně strukturního utváření díla i ohledně jeho motivové stránky primárně otázka, čím nás dílo jako čtenáře oslovuje. To je i východiskem mé následné interpretace.

Čím nás oslovuje Puzův román

Ve své interpretaci chci vyjít od otázky, čím nás jako čtenáře přitahuje Puzův román, čím nás oslovuje či převážně oslovovat může. Na první pohled by se dalo říci, že atraktivností mafiánského prostředí. To sice mohlo platit v době prvního vydání románu, kdy se Puzův román stal jistým předělem v zobrazování mafiánského prostředí, nemůže to však platit dnes pro dnešního čtenáře a filmového diváka, který od doby vyjití Puzova románu již o tomto prostředí mohl přečíst a vidět ledascos. Obdobně asi nemůže Puzův román a jeho filmové zpracování přitahovat napětím, na které jsme zvyklí z akčních filmů. Z hlediska požadavků na akční filmy (o románu nemluvě) je v Puzově románu i jeho filmovém zpracování spousta dlouhých „nudných scén“, které mnohdy spíše připomínají lekce z nějakého pořadu o slušném chování. - Avšak právě možná to přitahuje.

Puzo odkrývá sice jednoduché, avšak účinné mechanismy vztahů, v nichž se utváří úcta a moc a pro které nám v našem porozumění světu možná chybí rozpoznávací schopnost či je alespoň značně oslabená. Puzův román tak zviditelňuje něco, co nám chybí či čeho smysl je nám zastřen. - Druhým výrazným elementem, který možná činí román přitažlivým, je pocit zadostiučinění, který ve více či menší míře je v průběhu románového příběhu na různých místech evokován. Tento pocit zadostiučinění je evokován např. tam, kde se ze strany světa mafie dostane někomu spravedlnosti, které se mu nedostalo ze strany vnějšího světa, ačkoli byl v právu. Ukazuje se přitom, že tu jsou konfrontovány dva světy, svět rodiny (mafie) a svět vůči ní vnější, tj. svět právního státu a většinové společnosti, který se prezentuje rovností všech před zákonem a právem každého na spravedlnost, ve kterém však dochází ke zjevné diskriminaci a k otevřeným křivdám. Konfrontací obou světů Puzo strhává závoj pokrytectví oficiální sebe prezentace většinové společnosti a ukazuje alternativní svět s jinými pravidly, v němž se lze spravedlnosti účinně dobat. Příklad takovéto konfrontace jednak předvede jiný typ vztahů a závazků mezi lidmi a jednak vyústění této konfrontace přináší ono zmíněné zadostiučinění, jež plyne z odhalení pokrytectví a ze zjednaní nápravy. - Vedle toho je však ještě jedním z dalších zdrojů zadostiučinění např. motiv odhalené a potrestané zrady. Na takto motivovaných dílčích příbězích lze sledovat, že čtenář musí vstoupit do perspektivy evokované situace a atmosféry (naladění) jednajících postav a rozumět jejich pohnutkám a činům, neboť co by nám jinak z perspektivy většinové společnosti přišlo jako nemilosrdná a sprostá vražda, tomu jsme coby čtenáři Puzova románu s to porozumět v rámci vykresleného světa rodiny jako nevyhnutelnosti a jedinému správnému řešení. Z této krátké úvodní úvahy nad tím, čím nás Puzův román oslovuje či oslovovat může, lze primárně vyvodit to, že Puzo především předvádí jakýsi alternativní svět, který staví do konfrontace se světem většinové společnosti právního státu. Otázkou však je, zda tato ostrá konfrontace světa „rodiny“ se světem vůči ní vnějším je jediným nosným motivem Puzova románu a jeho filmového zpracování. Zodpovědět tuto otázku se pokusím sledováním několika konkrétních postupů, jimiž Puzo tuto konfrontaci v románu předkládá a které jsou využity a rozvedeny i ve filmovém zpracování.

Způsoby vykreslování

Při sledování toho, jak je vykreslován alternativního svět „rodiny“, lze zaznamenat několik nejnápadnějších postupů:

1. významné situace;
2. charakterové příběhy;
3. s charakterovými příběhy úzce souvisejí (či spíše se přímo prostupují) konfrontace typů (což však platí více pro filmové zpracování, kde jde převážně o zkratky příběhů z románového podání, pro které ve filmovém zpracování není dostatek prostoru);
4. přímý výklad vypravěče, který má mnohdy podobu rádobý historických vysvětlujících vsuvek, u nichž je ovšem potřeba vidět, že se na vykreslování románového světa „rodiny“ podílejí obdobným způsobem jako výše uvedené postupy, takže je nelze zaměňovat za nějaký ryzí faktografický autorův komentář, činěný odkudsi zvně vykreslovaného románového světa, nýbrž jde o vnitřní konstitutivní prvek románu (ve filmu musí tuto roli historických vysvětlujících vsuvek vypravěče převzít v nějaké omezené míře vždy některá z postav).

Na některých vybraných konkrétních příkladech těchto postupů lze pak abstrahovat základní charakterové rysy vykreslovaného alternativního světa „rodiny“ a zároveň i základní rysy světa, vůči němuž je svět „rodiny“ předváděn jako alternativní. (Je přitom potřeba vidět, že rozlišení zmíněných postupů vykreslování je abstraktní a že se při sledování jednotlivých příkladů bude ukazovat jejich vzájemné promíšení.)

Svět „rodiny“ jako svět cti a úcty

Odhlédneme-li od různých dílčích příběhů, které jsou zakomponovány do nějaké celkovější typové situace, lze v románu i v jeho filmovém zpracování najít několik významných situací (ve filmové trilogii se navíc tyto typové situace v každém díle opakují a evokují souvislosti vždy s předchozími díly či dílem trilogie). Jsou to situace jako např. svatba, slavnosti a hostiny vůbec, společné jídlo (ať už užší rodiny či „rodiny“ širší jako např. společné stravování regimu při válečné pohotovosti, kdy svému mužstvu vaří sám caporegime) apod. Na těchto typových situacích se vykresluje soudržnost společenství „rodiny“, a to přímo v jakési archaické anebo ideální podobě.

Mohli bychom např. vzít Filosofickou antropologii (Člověk jako osoba) Jana Sokola a typovými situacemi v Puzově románu ilustrovat výklady Jana Sokola, které se věnují základním typům jednání, jehož smyslem je udržovat vědomí pospolitosti a soudržnost společenství. Jde o společné jídlo, slavnosti a hostiny, dary apod. Takovým ilustrativním příkladem je svatba donovy dcery, popisovaná hned na začátku románu. Na tomto motivu se vykreslují základní rysy společenství „rodiny“. Všichni přátelé rodiny bez ohledu na společenské postavení ve vnějším světě jsou pozváni. Toto pozvání je pro ně potvrzením toho, že patří do společenství širší rodiny. Pro dona je pozvání přátel zase nutností přinejmenším ze dvou důvodů, jednak pozváním dává najevo sám svou přátelskou přízeň, čímž si na druhou stranu udržuje šíři svého vlivu, a jednak tím naplňuje něco, co se od něho očekává, totiž nechat svou moc zaskvět před druhými v podobě velkorysosti a tak potvrdit to, že si úctu druhých zaslouhuje. Pozvaní si nemohou dovolit bezdůvodně či bez patřičné omluvy nepřijít, protože tím by dávali najevo svůj nezáměr o příslušnost do společenství „rodiny“. Svým příchodem stvrzují přátelství a příslušnost do společenství, na druhou stranu se don s každým osobně vítá, nikdo nesmí být opomenut, stejně jako nikdo z pozvaných nesmí opomenout jeho, aby mu za pozvání projevil dík a obdaroval ho. Donovy a jeho rodině jsou věnovány dary, které ze strany dona mohou být opětovány v podobě pomoci při nějaké životní nouzi nebo při překonávání překážek v naplňování nějakých osobních záměrů, které nelze řešit oficiální a legální cestou. Dary pro dona mohou být pouze symbolické, důležitý přitom je především sám akt projevu úcty a potvrzení přátelské oddanosti. Naopak pomoc ze strany dona musí být vždy účinná (ne pouze symbolická), jinak by si nemohl zasloužit úctu svých méně mocných přátel. Zajímavé přitom je, že se předpokládá, že ten, komu bylo ze strany dona velkoryse pomozeno a např. tím sám dokázal zaujmout nějaké významné místo s určitou mírou moci a vlivu, bude sám stejně velkorysý ke svým blízkým potřebným.

Jaký typ společenství se nám zde alespoň v základních rysech vykresluje na úvodní románové situaci svatby donovy dcery? - Na první pohled by se dalo říci, že jde o archaickou, hierarchicky strukturovanou a stabilní společnost typu rodového klanu, v němž má každý nějaké své přiměřené místo s adekvátní mírou uznání a úcty. Pro tento obraz stabilního archaického klanového společenství by svědčily i některé další archaické motivy, které jsou v románu i v jeho filmovém zpracování využity. Jde např. o motiv adopce v římském pojetí (a to zvláště ve třetím dílu filmové trilogie) nebo dokonce o motiv přijetí náboženství rodiny (být v křesťanské podobě, totiž katolického vyznání víry), do níž se evangelička Kay přivdala. - Avšak vztahy v rámci této struktury a postavení jedinců v ní nejsou nějak dopředu rozhodnuté a předurčené, nýbrž tyto vztahy se musí neustále udržovat, obnovovat a mohou se měnit stejně jako se může měnit i postavení jedince v nich.

Ani nástupnictví není samozřejmou dědičnou záležitostí, ale záležitostí volby stávajícího dona, zásluh a schopností případného adepta a hlavně záležitostí jeho uznání od ostatních významných členů rodiny. Předmětem uznání přitom nejsou zásluhy, které někdo získává při plnění příkazů svého nadřízeného. Tyto zásluhy jsou podmaněny účelu jednání, vykonavatel je jen nástrojem a jeho zásluhy tak zůstávají ve skrytu účelového vztahu nadřízený - podřízený. Zásluhy za plnění rozkazů jsou samozřejmě oceňovány, avšak hodnotí se ve vyhraněné perspektivě, perspektivě efektivnosti účelného jednání a v perspektivě věrnosti (tzn. co do osvědčovaného vlastnictví a poddajnosti nástroje), čili v perspektivě, která není nutně předpokladem pro vůdčí postavení. Zásluhy toho, kdo chce vést širší „rodinu“, musí být zjevné, musí se jimi zaskvět, tzn. nemůže jít pouze o zásluhy při vykonávání rozkazů a přání pána, ale jde o zásluhy, které tento účelový rámec na první pohled překračují a které druhým dávají něco navíc. Jde o velkorysost, která je od druhých odměňována úctou. Kdo je dobrým vykonavatelem příkazů nemusí být nutně i dobrým vůdcem, pro to je potřeba více, totiž dovednost umět si úctu zjednat, a to např. právě zjevnou velkorysostí. Velkorysost je pak jedním z konstitutivních prvků této úcty, která není dána s funkcí či postavením, ale naopak je pro nějaké vůdčí postavení vůbec předpokladem. (Přitom nejde na druhou stranu ani o despotické vedení, které - na příkladu Sonnyho - je chápáno přímo jako nebezpečné, neboť strhává veškeré rozhodování na sebe bez ohledu na hlasy ostatních caporegimů a ohrožuje ve své nekorigované zaslepenosti postavení a přežití rodiny.)

Obdobně jako je nesamozřejmé nástupnictví není ustavení celého společenství „rodiny“ záležitostí, kterou by si v Puzově podání přistěhovalci jednoduše převezli ze Sicílie do Nového světa, ale Puzo ukazuje jeho zrod jako dílo zakladatelského a přelomového počínání, kterým je Vítova vražda Fanucciho - příslušníka dosavadní vládnoucí mafiánské Černé ruky, který vydíral a terorizoval celou čtvrť. Tento čin vynesl Vítovi respekt ze strany jeho dosavadních kumpánů a zároveň jím byl vnesen do popředí společenství, ke kterému patřil a které on sám na druhou stranu potřeboval k prosazování svých zájmů a vlastně i životního cíle - totiž nebytí na nikom závislý, nikomu nesloužit a žít důstojným životem svobodného člověka, a takto zabezpečit svou rodinu. Tento počínání, kterým se Vito na začátku své kariéry zaskvěl před svými nejbližšími kumpány, se tak stal zakladatelským činem, jenž umožnil v posledku Vítovi v doplnění s jeho velkorysostí vybudovat jeho říši a stát se donem celého společenství jeho široké „rodiny“. - Viděno v této perspektivě pak před sebou nemáme nějakou předem předurčenou strnulou strukturu archaického kmenového společenství, ale

spíše dynamickou strukturu aristokratických republik italských městských států, v nichž jsou principy jednání jejich představitelů suverenity a uznávaná skvělost, o které na druhou stranu musejí aktéři svým jednáním ve vztahu k druhým usilovat.

Dva světy: svět úcty a svět institucí

Vůči čemu a jakým charakterovým odlišením je tento alternativní svět „rodiny“ postaven do konfrontace s většinovou společností právního státu? - To je v románu i v jeho filmovém zpracování předváděno na několika charakterových příbězích a konfrontacích typů, které se v těchto příbězích objevují.

Jako výrazný charakterový příběh se nabízí příběh majitele pohřební firmy Bonasery, jenž jde žádat dona o spravedlnost pro svoji dceru, která byla brutálně zbita poté, co se ubránila znásilnění. Bonasera je vykreslen jako zásadový idealista, který přijal a držel se proklamací, jimiž se prezentuje většinová společnost právního státu. Bonasera vždy dodržoval zákony Spojených států, platil daně, považoval se za suverénního občana, kterému Amerika poskytla prostor pro to, aby svou pílí usiloval o pokud možno co nejlepší život. Zároveň z titulu své věrnosti zákonům Spojených států bral jako naprostý samozřejmý automatismus i nárok na právní ochranu ze strany státu, na kterou má stejné právo jako jakýkoli jiný plnohodnotný občan. Tato jeho víra v občanský a právní stát nebyla doposud otřesena. - Avšak právě na těchto motivech suverenity, rovnosti a práva na domáhání se spravedlnosti, či - ostřeji viděno - spíše na motivu jejich automatického předpokládání a sankcionování, vykresluje Puzo v Bonaserově příběhu jeden ze základních rozdílů mezi světem rodiny a světem většinové společnosti právního státu. - Už na samotné epizodě s pokusem o znásilnění jeho dcery se obnažuje to, že dcera Italoameričana je pro mladíky z „bezučinných“ ryzích amerických rodin dobrá jen k tomu lší jí vylákat a zneužít, nic víc pro ně neznamená. Za brutální zmlácení Bonaserovy dcery s trvalými následky pak nakonec dostanou podmíněčný trest a soudní síň opouštějí jako zpupní vítězové. Puzo vykresluje zhroucení doposud samozřejmého předpokladu suverenity i rovnosti. Italoameričanu Bonaserovi je ve vši nahotě ukázána jeho role občana druhé kategorie. Rodiče pachatelů s ním sice mohou soucítit či se před ním zastydět, ale přeci kvůli někomu takovému nenechají svým synům zničit život. U soudu jsou sice pachatelé formálně uznáni jako viníci, ale trest je výsměchem, a je to především výsměch Bonaserově naivní důvěřivosti v řád a zákon. Svět, na kterém Bonasera zásadově lpěl, mu ukázal, kde je jeho místo jako jakéhosi z milosti trpěného občana druhé třídy, a to vlastně ani ne pro to, že je Italoameričanem, ale spíše pro to, že pro idealistické zaslíbené lpění na oficiálních proklamacích a pro samozřejmé předpokládání jejich rovného uplatňování setrval v odevzdané nečinnosti a nejednal si konexe, které by mu v jeho pohledu zajistily spravedlivý rozsudek. - Oproti tomu pak Puzo vykresluje příběh o zjednání nápravy. Bonasera ovšem musí vstoupit do světa, ve kterém se spravedlnosti může účinně domoci. Musí se sám prohlásit za donova přítele, aby mu don jako svému příteli prokázal službu, kterou - když někdy bude příležitost - mu Bonasera může (avšak rozumí se, že musí) oplatit.

Svět rodiny v této situaci dokáže zjednat spravedlnost, i když vzhledem k právnímu řádu Spojených států mimozákonně a za uplatnění pravidla oko za oko (pachatelé mají trpět stejně jako oběť). Příběh je nicméně vykreslen tak, že daný způsob zjednání nápravy byl jediným možným účinným řešením, a evokuje onen již výše zmíněný pocit zadostiučinění. Na tomto charakterovém příběhu se ani tak nekonfrontují různá pojetí práva, jako spíše na jedné straně (straně právního státu) alibismus a pokrytectví, které zjevně způsobují křivdu, a na straně druhé účinné zjednání nápravy či alespoň zadostiučinění, o které se ovšem musí někdo osobně zasadit a zaručit jeho prosazení. Na tom lze vidět, že se v jádru vlastně konfrontuje na jedné straně samozřejmý předpoklad automatismu „mít na něco právo“, resp. „mít práva vůbec“ (což se ukazuje jako původní Bonaserův sebeklam, jež ho udržuje v nečinnosti), a na straně druhé se předvádí, že za právo musí vždy někdo ručit, zasazovat se o něj a vždy jej sankcionovat. Don svými prostředky, mocí, autoritou a vlivem ručí za nepsané právo rodiny a ručí za něj osobně před žadatelem, čímž se nepsané právo rodiny stává účinnějším než zapsané zákony právního státu. Sankcionování tohoto nepsaného práva se musí zároveň vždy vymáhat, aby se donovo postavení potvrdovalo. Proti tomuto přístupu je postaven formalistní alibismus institucionálního zajišťování práva a s ním související pokrytectví, ať už plyne z neochoty osobně se o něco zasadit, či z rasistického předsudku anebo z úplatnosti, případně anonymity úřední mašinérie. Don je nejenom zakladatelem společenství a v tomto smyslu i jeho základním zákonodárcem, je nejenom velkorysým patronem svých přátel, ale také je jejich soudcem a zároveň nejvyšší hlavou výkonné moci své říše. Zákonodárcem, soudcem a hlavou výkonné moci není přítom z pozice funkce, v níž ho může kdokoli jiný nahradit, nýbrž svou vlastní osobou, která ustavuje, jedná, zasazuje se a na kterou je vázána úcta druhých.

Hrůznost úcty

Ctnost jako ve svém jádru dovednost umět si zjednat úctu a sama úcta však mají i svou hrůznou stránku, jak jsem již výše naznačil na motivu zakladatelského počínu, kterým byla vražda Fanucciho. Hrůzná stránka donovy moci se ukazuje již na úvodním Bonaserově příběhu, který o něco dál pokračuje vylíčením vykonání exekuce na provinilých mladících. Hrůza je zde zhlédnutelná nikoli v tom, že jsou sami zmrazení, ale v tom, že do jejich zpupné sebejistoty o vlastní nedotknutelnosti zasáhne vzhledem k jejich světu cizí a dosud pro ně nepoznaná mocnost, kterou sami svým činem na sebe do svého světa nevědomě přivolali. Tato cizí mocnost, která neodpouští provinění a chyby, vpadne do jejich světa neočekávaně, neodvolatelně a nezadržitelně jako nějaký přírodní úkaz, který se řídí podle svých zákonitostí vymykajících se zákonitostem světa oněch provinilých mladíků.

Hrůzná stránka úcty se ještě razantněji ukáže na příbězích, které jsou charakteristické tím, že v nich don dělá nějaké protistraně tzv. nabídku, kterou nelze odmítnout. Primárně se tím míní, že nabídka je natolik výhodná či argumentačně přesvědčivá, že by protistrana byla sama proti sobě, kdyby na ni nepřistoupila. Don je v románu na mnoha místech charakterizován jako rozvážený člověk, který dává přednost vyjednávání, přesvědčování a snášení důvodů před použitím síly. Avšak jeho poslední a nejpádňější argument, kterému vsutku nelze odolat, je pistole u hlavy protistrany. Přitom součástí této situace je porozumění tomu, že nemůže zůstat jen u planých výhrůžek, protože to by devalvovalo právě onu hrůznou úctu, kterou si don takto vydobyl. Uplatnění tohoto posledního argumentu musí být provedeno rázně a neodkladně, aby případní společníci protistrany byly ohromeni a ochromeni nebo aby byli zastrašeni budoucí možní oponenti. - Na druhou stranu to ovšem zároveň vede k tomu, že se s násilím šetří anebo musí být odstupňované, neboť právě nutnost nemoci zůstat při planých výhrůžkách by při nadměrném aplikování posledního argumentu znemožnila do budoucna vůbec mít někoho, s kým ještě jednat lze.

Hrůzná stránka úcty je vykreslena i v souvislosti s nástupnictvím Michaela, neboť dokud nenechal zavraždit všechny zrádce ve vlastních řadách a dokud nevyvraždil předáky konkurenčních newyorských rodin, oba jeho caporegimové ho jako dona brali jen velmi rezervovaně a dokonce o něm pochybovali, a to tak, že právě jeden z nich se stal tím, kdo ho zradil a koho pak Michael nechal popravít. - Tato hrůznost úcty je v extrémní podobě předvedena ve druhém dílu filmové trilogie, kde je příběh rozvinut tak, že nového dona Michaela zradí díky své prostoduchosti jeho vlastní bratr, kterého Michael také nechá bez slitování zavraždit, byť ho předtím přijal zpět do rodiny. - Jako don si nemohl dovolit před svými podřízenými zakolísat a projevit se jako útlocitný či váhavý, jinak by ztratil jejich důvěru a zasel by mezi ně pochybnost, a to jak ohledně jeho schopnosti jako vůdce si udržet nedotknutelnou úctu, tak i ohledně jejich vlastní bezpečnosti při jeho následování. Nutnost tohoto požadavku ho ovšem dovedla k tomu, že musel zasáhnout proti vlastní krvi, čímž se však převrací celá původní intence snažení jeho otce i jeho samého: totiž nejen být suverénní, žít důstojně, ale zároveň zabezpečit vlastní rodinu. Úcta je přitom centrálním principem při naplňování této intence, avšak zároveň nutnost jejího osvědčování přivedla Michaela až k vraždě ve vlastní rodině. - Jeho důstojnost svobodného člověka je pak vnitřně rozbíjena bratrovraždou, jak je to předvedeno ve třetím díle filmové trilogie, kde stárnoucího Michaela tento čin neustále pronásleduje.

Zvrácenost světa úcty

Extrémní příklad zjednáni osvědčení vlastní úcty, který Michaela dovede k vraždě ve vlastní rodině, nás přivádí k jiné motivové vrstvě, než je prvoplánově vykreslování jakéhosi ideálního světa úcty, v němž jeho členové nacházejí každý své přiměřené místo, ochranu a možnost účinného zjednáni spravedlnosti. V románu a výrazněji ve filmové trilogii autoři předvádějí vnitřní zvrácenost prvoplánově vykreslovaného světa úcty. Tato vrstva celkového děje pak ve filmové trilogii dostává přímo dimenzi příběhu klasické tragédie. Tuto zvrácenost a posléze tragičnost lze předvést opět na několika motivech a pomocných interpretačních schématech.

Ačkoli se svět „rodiny“ se svými zvyky a nepsanými zákony vymezuje vůči vnějšímu světu většinové společnosti právního státu, přesto se s ním prostupuje a z pohledu onoho vnějšího světa na něm parazituje. Zde bychom však mohli říci, že to, co z perspektivy vnějšího světa označujeme jako parazitování, přičemž s tímto pojmem většinou spojujeme nepříjemné pocity a odmítavý postoj, je z pozice světa „rodiny“ chápáno naprosto přirozeně jako vydobývání obživy. Vnější svět většinové společnosti právního státu je živnou půdou, v níž společenství světa „rodiny“ pěstuje a sklízí svou obživu. Je to jakási kolonizace civilizacím světem mafie většinového světa, který je vůči světu „rodiny“ chápán jako vnější a cizí. To by se přitom dalo ukazovat na různých motivech: odesláni kolonizátorů z mateřské obce, založení vlastní nové obce, kultivace a civilizování kolonizovaného světa (tím je ovšem svět většinové společnosti právního státu), a udržování příbuzenského vztahu s původní obcí (tj. se spřízněnými mafiánskými strukturami na Sicílii). - Avšak zde se na motivu vyhraněného odlišování světa „rodiny“ od vnějšího světa státu ukazuje jedna ze zvráceností. Ačkoli je vnější svět chápán jako cizí a nepřátelský, tak nejenom, že je zapotřebí v něm hledat spojence (zkorumpované policisty, soudce, státní úředníky, politiky ad.), ale dokonce se donova „rodina“ chce do této společnosti integrovat a stát se legální součástí jejich mocenských struktur. O to usiluje jak starý don, tak i Michael. Puzo ve vykreslovaném příběhu předvádí, že i přes dokonalé zajištění „rodiny“ systémem úplatků, známostí a protislužeb spočívá v donově intenci snaha po legalizaci a možná i touha po širším uznání, než jaké mu poskytuje jeho společenství „rodiny“. Ostré vymezení světa „rodiny“ vůči vnějšímu světu není v donově intenci - čili v intenci zakladatele světa „rodiny“ - nepřekročitelnou hranicí. Chce ji dokonce zrušit. To by ovšem - uvažováno v extrémních možnostech - znamenalo pro svět „rodiny“ přijetí pravidel jednání vnějšího světa, anebo vnučení svých pravidel tomuto světu. Že není uskutečnitelná ani jedna z těchto možností, to ukazují druhý a třetí díl filmové trilogie. Svět rodiny se svým uzpůsobením potřebuje živnou půdu vnějšího světa, avšak sám s ním nemůže splnout, protože to by znamenalo jeho zánik.

V příběhu však není vykreslován pouze vyhraněný vztah světa „rodiny“ a vnějšího světa, nýbrž jedním z nosných ústředních motivů je vztah s konkurenčními rodinami. Zde bychom si mohli prvoplánově vypomoci opět dalším antickým motivem, kterým je rozlišování sfér oikos a polis. - V ideálně typovém rozlišování těchto sfér (zde ho přebírám od Arendtové) je sféra oikos identifikována s do sebe uzavřenou domácností, jejímž základním úkolem je záchova života, a to jak reprodukci, tak i zajišťování obživy. Základní perspektivou tohoto společenství je užitnost a kategorie účelu a prostředků. Tomu odpovídá i struktura tohoto společenství, která je účelově hierarchizována a postavení a role jsou v ní jednoznačně rozděleny. V čele stojí despotés, který hraje roli hlavy rodiny, hospodáře, opatrovníka, kněze kultu spojeného s rodinou a soudce. Ve sféře polis naopak despotai mezi sebou vystupují jako sobě rovní. Do této sféry se

předák rodiny uvolňuje, aby zde svobodným jednáním, které je vedeno společně sdílenými principy tohoto společenství, zajišťoval jak své vlastní výsostné svobodné postavení, tak i celkovou suverenitu své rodiny ve vztahu k druhým rodinám. Výsostné přední postavení zástupců rodin a závisle na tom suverenita rodiny jako celku je udržitelná pouze ve vzájemné soudržnosti mezi sobě rovnými, která je hlídána jak proti vždy číhající vnitřní hrozbě tyrannis, tak i proti možnosti vnějšího podmanění celé obce. Tato stále hlídaná rovnost a soudržnost si vynucuje i přiměřené způsoby aktivit, jimiž jsou udržovány: je to principiální jednání, vyjednávání a přesvědčování. A to proto, že zde nikdo není v postavení, v němž by - tak jako ve sféře oikos - mohl otevřeně poroučet a druhé používat jako nástroje dosahování svých záměrů.

Přeneseme-li toto ideálně typové rozlišení na Puzův román, můžeme vidět další vnitřní zvrácenosti vykreslovaného románového světa „rodiny“. - Promítneme-li na společenství světa rodiny ideálně typovou charakteristiku oikos, je asi především zapotřebí rozlišit rodinu v užším a širším významu. Na rodinu v užším významu ve smyslu bezprostřední krevní spřízněnosti můžeme celkem bez problémů přenést základní rysy oikos jako jsou především zajišťování reprodukce, ochrana života, jasně vymezené role a postavení, ženský a dětský svět, který je udržován v přítomnosti domu stranou od nástrah vnějšího světa státu či konkurence druhých rodin. Avšak tento úzký rodinný svět, odehrávající se v domácnosti není sférou, ve které by se primárně vydobývala obživa. Tomuto aspektu oikos jako hospodářství donova rodina v užším vymezení neodpovídá. - Hospodářským zajišťováním rodiny jsme naopak odkázáni do širšího společenství světa „rodiny“, kam ovšem mají přístup jen zasvěcení přední členové rodiny (rodiny v užším vymezení). Tento aspekt by ovšem odpovídal přechodu představitelů oikos do polis. Avšak zde jde o přechod do sféry širšího společenství rodiny, které se v této perspektivě začíná ukazovat ve své dvojznačnosti. Na jednu stranu jsem se snažil naznačit, že toto širší společenství se ustavuje na principu cti a úcty, přičemž konstitutivními prvky jsou velkorysost, skvělost, solidarita, projevy přízně, sounáležitosti apod. Zároveň je to však sféra obchodních partnerů, pomocníků a vykonavatelů příkazů, sféra, ve které jsou vztahy podmaněny vládě účelové hierarchie, požadavku efektivnosti a instrumentálnosti. Tyto vztahy se sice mohou vzájemně doplňovat a překrývat s principy cti, úcty, sounáležitosti, solidarity ad., avšak tato symbióza se záhy zhroutí, jakmile se někdo chce vymknout z instrumentálně účelového zapřažení do celkového chodu obchodních záležitostí „rodiny“, které jsou v tomto širším společenství uskutečňovány. Vystává zde tedy nikoli polis, nýbrž struktura jakéhosi dominia, v jehož čele stojí don, ve skrytu za jeho navenek uplatňovanou mocí žije jeho užší rodina, která stojí mimo jeho obchody; don má k ruce nejbližší podřízené spolupracovníky, ti však i jako podřízení mají jistý poradní hlas a jako lení vazalové disponují na svém území suverenitou, která se však nikdy nesmí obrátit proti jejich pánovi. Jejich družiny jsou výkonnými organizacemi rodinných obchodů a jde o hierarchizované společenství obchodních a podnikatelských řetězců, chráněných jak zkorumpovanými představiteli státu, tak i vlastní soukromou armádou. Mimo tyto organizace (regimů) a dosahu jejich obchodních řetězců lze pak ještě v širším společenství „rodiny“ vidět i jakési relativně svobodné „měšťany“, kteří do společenství patří, užívají jistých výhod za jisté protislužby, ale nejsou zasvěcenými členy výkonných organizací rodinného podniku. - V tomto popisu se ukazuje, že oproti výše předvedenému obrazu společenství světa „rodiny“, který jako základní principy jednání jejich představitelů zdůrazňuje suverenitu a uznanou skvělost a který by odpovídal některých prvkům polis, se nyní najednou ukazuje, že tím, co drží tento svět pohromadě, je především účelovost a instrumentálnost.

Obdobně můžeme na vztah předáků rodiny ke konkurenčním rodinám přenést ideálně typovou charakteristiku polis. Když se ukáže, že konkurenční protistrana sama neustoupí, a když následně ani použití násilí nepřinese rozhodující podmanění či zničení konkurence a když se naopak bude ukazovat, že nikdo nemá tolik síly, aby přivodil jednoznačné rozhodnutí, nezbude než začít vyjednávat. Puzo předvádí jak ve scéně setkání znepřátelených i nezúčastněných rodin po zavraždění Sonnyho, tak i rádoby historickými komentáři vypravěče obraz konstituce širokého syndikátu, který měl svou dozorčí radu, shodl se na základních pravidlech a vymezeních kompetencí a ustanovil i jisté výkonné orgány. Je to zdánlivě obraz polis v jakémisi syrovém stavu, kdy se ustavila platforma pro zajištění soudržnosti, pro rozvíjení suverenity v dohodnutých kompetenčních sférách za určených pravidel a pro vzájemné zabezpečení před potencionální tyrannis některé z rodin nad ostatními. Jde ovšem opět o zvrácený obraz polis, protože dohoda je předvedena jako účelový kalkul, v němž není přítomno jednání ve smyslu principiálního svobodného jednání, které odpovídá společně sdíleným principům a vybízí sobě rovné ke slučování a tak zakládání moci. Oproti tomuto pojetí polis, jež stojí na principiálním svobodném jednání sobě rovných aktérů, je syndikát mafiánských „rodin“ záležitostí obchodu a účelově instrumentální perspektivy, čili patří zcela do oblasti technického zvládnutí či ovládnutí, což je ve využitím rozlišovacím ideálně typovým schématu oblast oikos.

Vedle toho je v románu navíc ukázáno, že celá mírová dohoda „rodin“ je od počátku falešná, neboť je z obou znepřátelených stran chápána jen jako zastírací manévr a jako oddechový čas pro přípravu na rozhodující úder. Dohoda je dočasným přerušením války, která však latentně pokračuje a čeká na své otevřené propuknutí. Stále přítomnou složkou obchodních činností rodin je pak předjímaní této války, stálá připravenost na ní a v rodině Corleoneových po Michaelově převzetí vedení je to i mobilizace k rozhodujícímu úderu.

To, že vztahy mezi konkurenčními rodinami jsou určovány více či méně skrytou nebo otevřenou válkou, se zpětně promítá i do vnitřního světa širšího společenství „rodiny“. Předjímaní zákeřně vedené války vede i k podezírání uvnitř vlastního společenství. Skrytá podezíravost pak stojí za vnější navzájem projevanou úctou, která se tím vyprazdňuje. Skryté podezírání vede ke skrytému jednání (sledování a odposlechy) vůči těm, kterým se jinak dává najevo skvělost vlastní moci. Jsou vytvářeny tajné frakce (třetí tajný regime pro Michaela), které jsou připraveny zasáhnout proti nejbližším společníkům ve vlastní rodině. Instrumentálně se kalkulují se vztahy, čímž se devaluje projevaná

přátelství a zneužívá se oddanost podřízených. Atd. - Pokrytectví, které bylo v úvodu románu demaskováno v chodu institucí vnějšího světa právního státu je nyní na těchto motivech předváděno - být v jiné podobě - jako součást světa, který byl zprvu prvoplánově vykreslován jako ideální alternativa oproti většinové společnosti právního státu. V jistých momentech románu i filmové trilogie je tak svět úcty obnažován jako falešný a prolhaný.

Tragické vyústění

Právě s výše zmíněným motivem mobilizace se objevuje ještě jedna motivová vrstva, která se patrně nejvíce podílí na tragickém vyústění, jež je ovšem předvedeno v jasných obrysech pouze ve filmové trilogii a završuje se v jejím posledním díle.

Nejde přitom o mobilizaci k nějakému jednorázovému násilnému aktu, který má rozhodnout nějakou patovou situací, ale jde o mobilizaci permanentní, a to nejen násilného potenciálu, ale předně potenciálu ekonomického a celkově mocenského. V románu je pro tento motiv klíčová pasáž, kde se jedná o tom, zda přistoupit na Sollozzův návrh na zajišťování obchodu drogami a podílnictví na něm. Argument „pro“ spočívá v tom, že přenechání podílu na tomto výnosném obchodu konkurenčním rodinám tyto rodiny posílí, což zpětně oslabí mocenské postavené vlastní rodiny. Odmítnutí tohoto obchodu nejenom že vedlo k válce mezi rodinami a k nutné válečné mobilizaci, ale stejně tak nutně to vedlo k mobilizaci jiných zdrojů (v tomto případě investice do hotelů v Las Vegas a do filmových studií, politických konexí apod.), a to proto, aby se minimálně vyrovnal mocenský i silový potenciál „rodiny“ oproti konkurenci, optimálně aby tento potenciál konkurence předčil, a to i bez podílu na obchodu s drogami. - Vykresluje se nám zde na pozadí jakási vše rámuující hra sil, do níž postupně společenství světa „rodiny“ vstoupilo a stalo se plně její součástí. Mobilizace zdrojů k posílení vlastní moci na jedné straně vede zákonitě k mobilizaci zdrojů k posílení moci na stranách dalších, což zpětně zákonitě vede k další mobilizaci zdrojů pro ještě větší akumulaci vlastní moci, atd. Na základě několika náčrtů v románu i ve filmové trilogii se rýsuje jakýsi bludný kruh vzájemně se v permanentní mobilizaci přepínajících sil, do něhož hlavní aktéři děje vstoupili. Přitom s každým posílením vlastní moci a tak s postupem do vyšších pater konkurenční hierarchie se objevují mocnější síly, kterým je zapotřebí se vyrovnávat ještě mohutnější mobilizací, adekvátním rozšiřováním zdrojů pro tuto mobilizaci sil a v posledku účinným vynaložením této síly k potlačení sil konkurence.

Sama tato hra stále se akumulujících a vzájemně se potlačujících sil se stává něčím, co vyvstane proti jednajícím aktérům a jejich blízkým jako nějaká obludná cizí mocnost či síla nelidského charakteru, jejíž zvládnání plně pohlcuje aktéry, kteří ji uvolnili, a která se svojí obtížně zvladatelnou mohutností začíná obracet proti nim a může zasáhnout kohokoli a kdykoli. - Vykreslený životní příběh Michaela je lemován smrtí jeho nejbližších a opuštěním. Základní intence žít suverénním důstojným životem a zabezpečit rodinu, kterou vyjadřuje v románu Michaelův otec a ve filmové trilogii pak i Michael sám, je nakonec zcela zvrácena. Don Michael umírá jako opuštěný, nemocný a patrně cukrovkou osleplý stařec, a to přesto, že celý život vynakládal veškerou svou prozíravost, důvtip a schopnosti na naplnění této základní intence. Michael vstoupil do světa obchodů „rodiny“ svou první vraždou Sollozza a kapitána McCluskyho kvůli tomu, aby ochránil svého otce. Po návratu ze Sicílie přebírá vedení rodinného podniku se všemi důsledky kvůli tomu, že zde není nikdo jiný, kdo by mohl rodinu zabezpečit. Každý další krok podniká pro posílení vlastní moci, na níž zároveň životně závisí bezpečí rodiny. - Avšak nutnost vynucující si následnost všech dalších kroků na cestě neustálého posilování moci postupně převrací původní intenci. Suverenita je zavlčena do cyklu nutné akumulace moci, rodinné zabezpečení se stane uvězněním rodiny, až se mu nakonec rodina rozpadne. A nakonec v závěru - ve třetím díle filmové trilogie, když se najednou zdá, že se rodina opět šťastně spojí, přichází jako blesk z čistého nebe smrt jeho milované dcery, která je zastřelena namísto dona Michaela. V tomto bodě se ukázala veškerá jeho prozíravost, promyšlené jednání, veškeré prokalkulované zabezpečování jako marnost. Michaelův um vyvolal mocnost, která udeří na místo, v němž se mu zhroutí celý jeho svět.

Mluví-li starý don o tom, že každý má jen jeden úděl, k němuž dojde, jaký lidský úděl se nám tedy předvedl na příběhu jeho syna Michaela v Puzově románu a zvláště pak na jeho filmovém trilogickém zpracování?

Akce na Lipnici, které není slyšet

Reflexe literárně-filosofických symposií Filosofického modulu FHS UK: vyšla v létě 2007 v Lipnickém panoramatu

Jaroslav Novotný

Lipnice nad Sázavou je pozoruhodné místo a město. Tím, že se vypíná nad krajinou, strhává k sobě pozornost pohledů těch, kteří procházejí či projíždějí okolním krajem. Na druhou stranu těm, kteří se na Lipnici právě ocitají, skýtá její vyvýšená a z okolní krajiny vytržená poloha přehled po kraji a mnohým i okamžitý či déletrvajícím nadhled, a to nejen na krajinu, ale snad i vůči přizemnosti každodenních strastí, které člověka povětšinu jeho života pohlcují. Není pak divu, že Lipnice mj. pro tuto výjimečnou atmosféru místa přitahuje, a to nejen individuální návštěvníky, ale také různé zájmové skupiny, které v tomto prostředí tyto své společné zájmy realizují rozmanitými společenskými či kulturními

akcemi. Dovolují si tvrdit, že Lipnice se stala svým způsobem kulturním centrem, což dosvědčují právě mnohé a přitom svým charakterem disparátní akce, jež se odehrávají na různých jejích více či méně exponovaných místech. Mnoho z těchto akcí nelze přehlédnout ani přeslechnout. To platí jak doslova v případě hudebních, divadelních a jiných veřejných produkcí, tak i obrazně např. u různých konferencí, o kterých se pak lze „doslechnout“ z periodik, publikací či internetu. Probíhají zde však i akce, o nichž není téměř vůbec slyšet, resp. ví o nich jen malý okruh lidí, a přesto i tyto akce přispívají k celkové geo-kulturní výjimečnosti místa.

Na jednu z takovýchto akcí, o kterých není téměř slyšet, chci tímto svým příspěvkem upozornit. Letos se již druhým rokem po sobě konalo v restauraci U české koruny symposion filosofického pracoviště Fakulty humanitních studií Univerzity Karlovy v Praze. Náplní těchto symposií byla filosofická tematizace vybraných literárních děl. - V roce 2006 byl tématem - jak jinak s ohledem na Lipnici - Haškův román Osudy dobrého vojáka Švejka. Jednalo se o pokus konfrontovat různé literárně-vědní interpretace, které se snaží odhalit nějaký přesah románového světa ke společně sdílené zkušenosti soudobého čtenáře. Ve filosofickém zohlednění tohoto přesahu se pak jako klíčové motivy ukázaly ideologická manipulace a technické ovládnutí světa, jehož extrémní podobou je válka. - V letošním roce pak byl výchozím motivem symposia román Maria Puza Kmotr. Ohledně klíčových témat by bylo lze obsah letošního symposia shrnout do teze, že Puza ve svém románu prvoplánově vykresluje antimodernistickou utopii, která se však postupně ukazuje ve své vlastní vnitřní zvrácenosti, jež původně idealisticky vykreslovaný svět „rodiny“ nutně rozkládá. - Z vlastního pohledu i na základě ohlasů kolegů mohu konstatovat, že obě symposia naplnila předpokládaný záměr a že jednotlivé příspěvky i diskuse k nim se staly pro zúčastněné přínosnými. Jako výstup z prvního symposia vyšel sborník příspěvků s názvem Hašek a válka. Válka jako epochální otevřenost člověka světu, vydaný v roce 2007 Fakultou humanitních studií UK v Praze.

Obě symposia se ovšem vydařila nejen po odborné stránce, ale i po stránce pobytové. Kolegové jsou Lipnicí nadšeni a berou již téměř jako samozřejmost, že se v dalším roce bude naše literárně-filosofické symposion na Lipnici pořádat znovu. Snad by se dalo říci, že možná (a kéž by tomu tak bylo) stojíme u zrodu oné výše zmíněné zvláštní symbiózy výjimečného místa, kterým Lipnice nějakým způsobem je, a kulturně-společenské akce jistého zájmového společenství. - Takovouto symbiózu si ovšem nelze jednostranně vynutit zvnějšku tím, že se někde přijede a začne se bez ohledu na místo něco uskutečňovat, jako je tomu u akcí typu technopárty na louce v lese. Aby se vskutku vytvořilo sepjetí mezi nějakým aktivním společenstvím a místem, musí se místo nejen hodit pro určitý typ akce, ale samo místo musí vstřícně přijímat danou aktivitu, musí - přeneseně řečeno - být pro tuto klíčící aktivitu vstřícnou živnou půdou. U kulturně-společenských akcí to pak znamená, že na daném místě musí žít vstřícní lidé, kteří sami svým přijetím a nápomocí připravují půdu takovýmto klíčícím aktivitám pro jejich rozkvět, jež se pak zpětně podílí na spoluutváření celkové atmosféry a výjimečnosti daného místa.

V této souvislosti chci vzpomenout několika vstřícných duší, bez jejichž přispění by se naše symposia na Lipnici patrně nekonala. Jsou to jednak pánové Richard Hašek a Martin Hašek, kteří nám poskytli konferenční salónek pro konání symposií. Richard Hašek pak navíc i významným způsobem přispěl do diskuse prvního symposia věnovaného románu Jaroslava Haška. Další významnou vstřícnou duší je hajný Zdeněk Ježek, který našemu společenství poskytl ubytování a navíc pokaždé pro účastníky symposií připravil tematickou exkurzi po městečku a jeho okolí. Jeho zasvěcený výklad lokálních lipnických dějin a odborný komentář krajinářských a přírodních pozoruhodností nacházejících se v blízkém okolí otevřel účastníkům symposií možnost bezprostředněji nahlédnout do života města Lipnice. Takovéto bližší a zasvěcené obeznámení s místem pak prohlubuje vazbu mezi návštěvníkem a místem. Z víceméně nahodilého setkání se pak stává vztah zainteresovanosti návštěvníka na místo, v němž původně jen jednorázově na přechodnou chvíli prodléval. Především za vytváření takového vstřícného prostředí pak patří z naší strany dík všem zmíněným pánům.

Na závěr chci vyslovit přání, aby se nám v příštím roce, ale i v letech dalších dařilo pořádat na Lipnici naše literárně-filosofická symposia stejně úspěšně. Vzhledem k příznivé živné půdě Lipnice věřím, že se to dařit bude.

The Godfather (Paramount Picture, 1971/2, 35 mm, col., 176 min.).

V květnu 1929 uspořádal Al Capone gangsterskou konferenci, na níž byla tato pravidla ústně stvrzena. Konference si kladla za cíl zabránit roztržitém na jednotlivé gangy a neustálé rivalitě mezi nimi. Šlo také o vymezení nového pole „podnikání“, protože se blížil konec prohibice, uvažovalo se zejména o prostituci, vyděračství, o hazardních hrách, sázkách a obchodech s drogami. Srov. K. Polkehn, H. Szeponik, Mafie /Kdo nemluví zemře/, Orbis: Praha, 1975 (překl. M. Beck).

Viz další výklad.

M. Töteberg (ed.), Lexikon světového filmu, Praha - Litvínov: Orpheus, 2005, s. 204-205.

Třetí díl z roku 1990 byl proti prvním dvěma velmi neúspěšný.

R.C. Cumbow, Altman and Coppola in the Seventies: Power and the People, http://www.24liesasecond.com/site2/index.php?page=2&task=index_onearticle.php&Column_Id=82.

Název mafie prý vznikl ze začátečních písmen Morta Alla Francia, Italia Anela - Smrt Francii, toužebné přání Itálie (v souvislosti se „sicilskými nešporami“ - krvavým povstáním proti francouzské nadvládě roku 1282). Dále se pak uvažuje o původu ze slova moffa - bída, neštěstí, fr. mauvais - špatný, arab. mahias - podvodník, nebo magtaa - jeskyně (1670 vznikla v Palermu organizace Beati Paoli jako sdružení osvícených šlechticů, které se tajně scházelo v jeskyni, mafia - označení skal v blízkosti Trapani) a konečně mu'afah-mu'(síla), afah (chránit, trvat, bránit). Srov. K. Polkehn, H. Szeponik, Mafie /Kdo nemlčí zemře/, s. 13-18.

Pojem je zde původně od E. Panofského, avšak systematický výklad žánrů pomocí ikonografie nalezneme až u L. Allowaye a McArthura. Srov. S. Neale, Genre and Hollywood, London: Routledge, 2000.

R. Warshow, „Westernový hrdina“, in SAD, ročník XVIII (2007), č. 3, s. 6 (překl. M. Petříček).

R. Warshow, „Gangster jako tragický hrdina“, in SAD, ročník XVIII (2007), č. 2, s. 4-10 (překl. M. Petříček).

Právě volba M. Branda dovoluje uvažovat o velmi silném vlivu filmů Orsona Wellse, zejména jeho Občana Kanea. Tento vliv lze vysledovat i v dalších filmech jako je Dracula či Apokalypsa. Mezi hlavními postavami je vždy muž, silná osobnost se schopností vládnout, avšak také člověk, který je strháván a ochromován svou nestřídmostí - don Vito Corleone je zasažen kulkou v okamžiku, když si rozkošnický vybírá pomeranče v pouličním stánku. Srov. T. Ellsaesser, „Francois Ford Coppola a Dracula“, in Nová filmová historie. Antologie současného myšlení o dějinách kinematografie a audiovizuální kultury, Praha: Hermann a synové, 2004, s. 323.

R. Warshow, „Gangster jako tragický hrdina“, in SAD, s. 9.

Srov. např. s westernovým hrdinou, jehož životem je zahálka. Je také osamělý, ale organicky, ne ze situačních důvodů.

V úvodní sekvenci Kmotra všichni tušíme, jakou roli Don ztělesňuje, ale jak přesně tato organizace funguje a z čeho žije, nevíme. V románu je pro tento motiv klíčová pasáž, kde se jedná o tom, zda přistoupit na Sollozzův návrh na zajišťování obchodu drogami a podílnictví na něm. Jasně je odmítnutí obchodu s drogami, čímž se nám jeho způsob života vymezuje pouze negativně.

Tato linie je shodná jak pro Kmotra jako gangsterku, tak i pro Kmotra jako rodinnou ságu, avšak úpadek zde nezasahuje jen gangstera samotného - Michaela - ale celou Rodinu, včetně Dona Vity - ve smyslu hodnot, cti, závazků a přání, které do Michaela vložil a jež Michael zneuctil a zničil.

Viz např. Vítova vražda Fanucciho - příslušníka dosavadní vládnoucí mafiánské Černé ruky. Dokud Michael nenechal zavraždit všechny zrádce a dokud nevyvraždil předáky konkurenčních newyorských rodin, jeho caporegimové ho jako Dona neuznávali. Srov. J. Novotný, „Nostalgie, technika a tragédie. K románu Maria Puza Kmotr“, in: Lidé města / Urban People (ve stejném čísle jako článek autorky). Vzorem tohoto „vyřizování si účtů“ je slavný Masakr na Den svatého Valentína 14. února 1929, kdy měl Al Capone nařídit popravu několika mužů konkurenčního gangu. Al Capone chtěl tehdy dostat především svého rivala Bugs Morana. Celou operaci řídil Al Caponeův přítel, Jack McGurn, který sám měl s Moranem nevyřízené účty. Bylo sjednáno, že Moran koupí určité množství kvalitní whisky za velmi výhodnou cenu. K předání mělo dojít 14. února 1929 dopoledne v jedné garáži. Kolem 10:30 k místu přijelo policejní auto. V té době bylo v garáži šest členů Moranova gangu a jeden jejich přítel. Moran sám měl zpoždění. Když přicházel, spatřil policejní vůz a schoval se. To mu zachránilo život. Z auta vystoupili dva policisté a tři muži v civilu. Byli to převlečení Al Caponovi muži. Do garáže vešli nejprve falešní policisté a všichni přítomní si mysleli, že se jedná o obyčejnou policejní razii. Nekladli žádný odpor. Na požádání složili zbraně a seřadili se všichni s rukama za hlavou čelem ke zdi. Nato se objevili muži v civilu a začala palba, při níž mělo být vystřeleno kolem 150 nábojů ráže 45. Z garáže pak vyšli falešní policisté a před nimi s rukama nad hlavou muži v civilu. Všichni pak nasedli do auta a odjeli. Obyvatelé přilehlých domů, kteří si něčeho všimli, si mysleli, že policie dopadla pachatele, a ani je tedy nenapadlo policii volat. Když na místo přijela skutečná policie, našli člověka, který ještě nějakou dobu dýchal. Byl to Frank Gusenberg. Na otázku, kdo po něm střílel, však řekl, že nebude vypovídat. Al Capone sám byl v době incidentu na Floridě a Jack McGurn měl také dobré alibi. Bugs Moran se pak veřejně vyjádřil v tom smyslu, že jen Al Capone může mít na svědomí takovou popravu. Tím však porušil mafiánský zákon omerty a v podsvětí ztratil svůj vliv a postavení.

V tomto smyslu je smrt Dona Vity výjimečná - umírá v poklidu na své zahradě, nepřímo obklopen rodinou, stejně tak Michaelova (ten umírá opuštěný, zahořklý a nemocný, pronásledován výčitkami). Avšak napětí a smrtelné nebezpečí se soustředí vždy do okamžiků osamocení.

R. Warshow, Westernový hrdina, s. 6.

Místo hrdinů, kteří zachraňují společnost a obětují sebe sama, jsou tu „polobohové“, kteří získávají svou autoritu skrze masu, proto Coppola v masových scénách, jako je např. svatba Donovy dcery, nevyužívá práce s detaily, aby vynikla „masovost“ masy. Detaily se naopak objevují v záběrech „pracovny“ dona Vity, kde se moc představuje osobně.

Viz. okamžik, kdy Vito zůstane sám na ulici u stánku s ovocem, nebo jasně ohrožení v nemocnici, z něž ho vytrhne Michael a ve filmové verzi se tímto okamžikem stává neoficiálně Donem. Přebírá břemeno Vito a slibuje mu, že jej neopustí. V této sekvenci zasahuje rodinná sága do gangsterky. Don není sám, je chráněn rodinnými vazbami. Alespoň pro tentokrát.

R. Warshow, Gangster jako tragický hrdina, s. 9.

Viz poslední možnost Ameriga Bonassery jak se dovolat spravedlnosti ve městě, v němž mu i jeho dceři bylo učiněno bezpráví - tj. obrátit se k mafii.

R. Warshow, Gangster jako tragický hrdina, s. 10.

Autor nechce zatěžovat čtenáře odkazy na tyto romány, které pokládá za obecně známé, mimo míst, kde jsou přímo citovány.

<http://www.imdb.com/chart/top> (1.11.2007).

Exemplárně k tomuto rozlišení viz J. Češka, Království motivů. Praha: Togga, 2005, kde je sledováno nejvýrazněji v „Úvodu“ (s. 11-22 passim).

„Thus, lacking the real, it is there that we must aim at order.“ J. Baudrillard, Simulacra and Simulation, Michigan: University of Michigan Press, 1994 (trans. by Sheila F. Glaser), s. 21. Proložení autorovo.

M. Puzo, Kmotr, Praha: Svoboda, 1991 (překl. T. Korbař, 3. nezměněné vydání), s. 293.

Viz M. Weber, Essays in Sociology, (eds. H.H. Gert & C. Wright Mills), New York: Oxford University Press, 1958, s. 196-244 passim.

M. Puzo, Kmotr, s. 205.

Tamtéž, s. 231.

Srov. R. Benedict, The Chrysanthemum and the Sword. Patterns of Japanese Culture, Boston: Houghton & Mifflin, 1989, s. 222n.

M. Puzo, Kmotr, s. 210

K tomuto viz J. Baudrillard, „The Precession of Simulacra“, in: J. Baudrillard, Simulacra and Simulation s. 1-42 passim aj.

Viz zvl. P. Blažiček, Kritika a interpretace, Praha: Triáda, 2002 (uspořádal, k vydání připravil a komentářem opatřil Michael Špirit), zde teoretické reflexe možností filosofické interpretace literárních děl (od s. 308).

Ilustrativní je hned úvodní příběh majitele pohřební firmy. M. Puzo, Kmotr, Praha: Svoboda, 1990 (překl. T. Korbař), s. 7n a 20n. O tomto charakterovém příběhu se budu zmiňovat ještě dále.

Jde o příběhy potrestané zrady donova řidiče, Michaelova strážce ze Sicílie, manžela donovy dcery ad.

V každém filmu trilogie je např. minimálně jedna velká rodinná slavnost. V prvním díle je to svatba donovy dcery, ve druhém díle se na poameričtění podobě slavnosti ukazuje snaha Michaela o integraci rodiny do oficiálních mocenských struktur, ve třetím díle jde pak o návrat zpět k italské slavnosti, která jednak evokuje souvislosti se situacemi v prvním díle a jednak naznačuje v tomto návratu k tradiční italské slavnosti i motiv rezignace na integraci pomocí vnějších společenských projevů (o integraci se naopak Michael pokouší důslednou legalizací svého podnikání).

Specifické postavení hrají obřady církevní a vůbec zvláštní vztah představitelů světa „rodiny“ ke katolické církvi. Obdobně jako velké světské slavnosti se i velké církevní obřady objevují v každém díle filmové trilogie a jsou zde více či méně explicitně postaveny do kontrastu s nějakým „nekřesťanským“ prvkem světa „rodiny“ (křtiny versus vyvraždění protivníků a zrádců apod.). Religionistickou a theologickou tematiku však nechávám stranou.

Srov. následující výklad s J. Sokol, Filosofická antropologie, Člověk jako osoba, Praha: Portál, 2002, s. 48-53 (kapitola „Společenský živočich“).

„Nevěstin otec don Vito Corleone nikdy nezapomínal na staré přátele a sousedy ... A tak onoho sobotního odpoledne přijížděli přátelé dona Corleona z New Yorku, aby mu projevili úctu. Jako svatební dary přinášeli nažloutlé obálky nacpané penězi, nikoli šeky. V každé obálce byla navštivenka, z níž vyplývala dárcova totožnost i stupeň jeho úcty k padrinovi. Úcty vskutku zasloužené. - Don Vito Corleone byl mužem, na kterého se všichni obraceli o pomoc, a on nikdy nikoho nezklamal. Nedával plané sliby, ani se zběhale nevymlouval, že má ruce svázané silami ve světě mnohem

mocnějšími, než je on sám. Nebylo třeba, aby prosebník byl jeho přítelem, ani nebylo důležité, že nemá peníze, kterými by se odměnil. Nutné bylo pouze jedno. Aby prosebník sám osobně prohlásil, že je jeho přítelem. A pak donu Corleonovi, lhostejno jak chudý či vlivný je prosebník, přirostli jeho starosti k srdci. A nic ho nemohlo odvrátit od toho, aby jeho strasti vyřešil. A odměna? Přátelství, úctu vyjadřující titulování „don“ a občas vřelejší oslovení „padrino“, kmotře. A snad i nějaký prostý dárek, jen jako projev úcty, nikdy z vypočítavosti ... Don Corleone přivítal každého - bohatého či chudého, mocného či bezvýznamného - se stejným projevem vřelé náklonnosti." M. Puzo, Kmotr, s. 10-11. K tomu znovu srov. J. Sokol, Filosofická antropologie, Člověk jako osoba, kapitolu „Čest, ctnost a úcta“, s. 177n.

Ilustrativní je příběh donovy pomoci jeho kmotřenci Johny Fontanovi. Při příslibu této pomoci je zároveň vyjádřen předpoklad, že takto pomoci obdarovaný se sám obdobně zasadí o svého přítele z mládí, Nina. Viz M. Puzo, Kmotr, s. 27.

Na první pohled jde dokonce o jakousi „antimodernistickou utopii“ (podle diskusní poznámky Marka Skovajsy), ovšem se vším, co k utopii patří, neboť jak se ukáže, vykreslovaný obraz světa „rodiny“ se sám v sobě ukáže zvrácený a v tomto smyslu neuskutečňný.

V románu v případě Toma Hagena nejde o dokonalou adopci. V pozadí je možná účelný záměr mít věrného syna, který však formálně bráno z vnějšího světa k rodině nepatří. Ve třetím díle filmové trilogie jde o adopci dokonalou, a to i ohledně jejího původního smyslu, neboť nejde o žádný altruismus, nýbrž o to, že adoptovaný nemanželský syn Michaelova bratra Vincent (Vincenzo) se stává nástupcem dona Michaela a přebírá rodinný podnik. V kontrastu vůči tomu stojí emancipace vynucená ze strany vlastního Michaelova syna, který nechce vstoupit do aktivit rodinného podniku. Ke dvojznačné roli postavy Toma Hagena, v níž se prolínají svět „rodiny“ a svět vůči ní vnější, přednesl na Lipnickém symposiu (26.6.2007) podnětný příspěvek Peter Brezina „Tom Hagen - bratr a právník“.

V obou případech - adopce (a vůči ní emancipace) i přijetí náboženství rodiny - viz výklady ve Fustel de Coulanges, Antická obec, Studie o kultu, právu a institucích starého Řecka a Říma, Praha: SOFIS, 1998 (překl. J. Bryksí, K. Mikšová, J. Sokol), s. 42n a 53n. Komplikovanost provedení těchto aktů však srov. s výklady příslušných hesel v M. Bartošek, Encyklopedie římského práva, Praha: Academia, 1994, zvl. s. 20 a 100. Za zvláštní úvahu vůbec stojí časté odkazy na antické motivy, zvl. na římské, a zároveň odkazy na kulturní pluralitu Sicílie. Ty spolu s často zdůrazňovanou sicilskou nesmiřitelností a tvrdostí v boji vytvářejí jakési skryté hybné konstitutivní principy společenství „rodiny“, a tak zároveň principy jednání jejích hlavních aktérů, kteří jsou jimi více či méně zjevně determinováni.

Ilustrativní je příběh s vdovou, o kterou se Vito nemusel vůbec zajímat, ale přesto ji pomohl, což mu vyneslo uznání a další úctu. Viz M. Puzo, Kmotr, s. 150n. Rozdíl mezi účelovou aktivitou, v níž jedinec vystupuje v roli nástroje, a mezi jednáním překračujícím účelovost a vystavující se na obdiv srov. s rozlišením, které činí H. Arendtová v H. Arendtová, Mezi minulostí a budoucností, Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury, 2002 (překlad T. Suchoel a M. Palouš), zvl. s. 135-140. Principiální jednání je zde připodobněno k interpretačnímu umění, jehož smyslem je samo jeho předvedení (přednes básně apod.). Jako takové pak potřebuje diváky, na jejichž uznání je odkázáno.

Zde lze poukázat na motiv počínajícího jednání z výkladů H. Arendtové. Arendtová na základě významů řeckých pojmů archein a pratein ukazuje, že ten, kdo jednání započíná, potřebuje podporu sobě rovných, pro něž se pak stává prvním mezi rovnými. Viz H. Arendtová, Mezi minulostí a budoucností, s. 147-150. Zároveň se zde naznačuje motiv zákonodárství, které se děje jako prosazení zákona činem, který sám však stojí vůči prosazovanému zákonu vně. Srov. některé výklady v M. Petříček, Majestát zákona, Raymond Chandler a pozdní dekonstrukce, Praha: Herrmann a synové, 2000. Ve filmovém zpracování - jak ve své diskusní poznámce připomněl Peter Brezina - musí Vito Corleone navíc vykonat iniciační počín své moci ještě jednou (ve druhém díle filmové trilogie), a to v rodné Sicílii, kde pomstí vraždu svého otce. Bez tohoto počínu by zde nemohl usilovat o úctu a tak i o spolupráci svých sicilských přátel.

Tento motiv principu jednání v určitém typu společenského uspořádání přebírá z Ch. Montesquieu, O duchu zákonů, Praha: Aleš Čeněk 2003 (reprint původního vydání z roku 1947, překlad S. Lyer), s. 52 a 74n.

To se hned v úvodu románu předvádí na příhodě s kapelníkem, který odmítal odstoupit od smlouvy s J. Fontanou. M. Puzo, Kmotr, s. 31n.

Viz již zmíněnou příhodu s kapelníkem či předvedení ohromující ráznosti na příhodě s pistolníky z Chicaga (tamt., s. 157) aj.

Viz příběh hollywoodského producenta Woltze, který musí být zastrašen hrůzným činem, jímž se mu dá najevo, že donova moc je větší, než za jakou ji Woltz považoval, že don Woltze může zesměšnit a tak zničit jeho moc, a nakonec, že don se nezastaví před ničím. Zároveň ovšem Woltz musí nejen přežít, ale přežít jako ten, kdo nakonec může splnit požadavek dona. Woltz, který se odmítl dohodnout, a tak se stává v podstatě obchodním partnerem dona, byl použitím násilí zatlačen do pozice pouhého nástroje, který musí uskutečnit donův záměr. Bizarní na tom je to, že vnější musí ovšem Woltz zůstat tím, kým se jevil být předtím. - Na tomto donově zásahu se ovšem ukazuje další aspekt jeho hrůzného moci, je to spíše aspekt hrůzného světa, který je touto mocí ustavován: „A on [Woltz] tohle poselství pochopil - že přes všechno bohatství, přes všechny styky s prezidentem Spojených států, přes údajné přátelství s ředitelem FBI ho nějaký obskurní dovozce italského olivového oleje může dát zabít. Ano, vlastně by ho určitě dal zabít. A to proto, že nedal

Johnnymu Fontanovi filmovou roli, po které touží. Neuvěřitelné! Lidé přece nemají právo takhle jednat! Co by to bylo za svět, kdyby lidé takhle jednali? Šílenství! Člověk by pak přece vůbec nemohl svobodně nakládat se svými penězi, s podniky, které vlastní, s mocí, na jejímž základě rozkazuje! To by bylo desetkrát horší než nějaká diktatura! ... Pak si uvědomil ještě něco. Celá Kalifornie by se mu vysmála, že mu někdo tak vyzývavým způsobem dal najevo, jak opovrhuje jeho mocí. To rozhodlo. To a představa, že by ho třeba ani nezabili. Že třeba mají pro něho v záloze něco rafinovanějšího a bolestivějšího." Tamt., s. 51.

Co se týče motivu násilí, lze v celém románu i v jeho filmovém zpracování ukázat jistou jeho dvojnáčnost. Především zde má násilí instrumentální povahu, tzn. je prostředkem k prosazení nějakého plánovaného účelu. V tomto smyslu spadá do kategorie racionálního účelného jednání, které volí přiměřené prostředky a nástroje ke svému naplnění. Rozhodující je efektivnost provedení. Na této rovině je zde násilí zbaveno jakéhokoli idealistického romantismu a hrdinství. Každá vražda je sprostá, protože je zákeřná, a zákeřná je proto, aby byla efektivní a aby se její provedení vyvarovalo komplikací a tím se umenšila možnost neúspěchu. Tuto významovou linii v předváděném motivu násilí posilují i vyjádření aktérů o tom, že jde o obchod a nic osobního. - Proti tomu však stojí jiný motivový zdroj násilných aktů. Je to jednak např. povinnost msty, která je v daném kulturním kontextu součástí předpokladů pro zjednávání si a obhajování úcty. Dále jsou to činy, jež mají rovněž posilovat úctu a upevňovat její hrůznou nedotknutelnost. Zde lze uvažovat o jakési idealistické determinaci, která spočívá v identifikaci s principy světa „rodiny“ a ve lpění na nich. Avšak i provedení takto motivovaných činů je instrumentálně promyšlená záležitost. - Avšak nakonec se ještě ukáže - jak se pokusím naznačit v závěru své interpretace, že násilí je vynucováno požadavkem neustálé akumulace moci, jejíž stagnace by posilovala moc konkurence. To je opět modifikace instrumentální povahy násilného činu. - V jediném případě se o násilí mluví jako o čemsi démonickém, a to v případě činů Luca Brasiho, jejichž brutalita se právě vymyká nějaké srozumitelné účelnosti. Nicméně je to právě tato brutalita, která je opět donem využívána jako odstrašující prostředek, čili - byť sama o sobě nepochopitelná - je přesto opět vtažena do nějakého kontextu účelového jednání, které však jí samu přesahuje a využívá ji pouze jako nástroj k dosažení nějakého vlastního účelu. - O instrumentální povaze násilí viz H. Arendtová, O násilí, Praha: OIKOYMENH, 1995 (překl. J. Příbáň a P. Fantys), zvl. s. 35n.

Tuto vzdálenou příbuznost s původními antickými motivy opět srov. na základě Fustel de Coulanges, Antická obec ..., s. 218.

Srov. H. Arendtová, Mezi minulostí a budoucností, s. 133, 138, 162n.

Srov. Fustel de Coulanges, Antická obec ..., s. 25, 34, 60, 71, 84 aj.

Srov. již výše odkázaná místa z H. Arendtová, Mezi minulostí a budoucností, a zároveň s výkladem dvou antických koncepcí moci podle H. Arendtová, O násilí, s. 29-32.

Srov. H. Arendtová, Mezi minulostí a budoucností, s. 136n.

Argument vložený do úst postavy Toma Hagena: „V narkotikách se dá vydělat mnohem víc peněz než v čemkoli jiném. Jestli do toho nepůjdeme my, půjde do toho někdo jiný, třeba Tattaglivci. Z peněz, které by z toho vytřískali, budou získávat stále větší policejní i politickou moc. Jejich famiglia se stane silnější než naše. A nakonec se do nás pustí, aby nás připravili o to, co máme. Je to jako mezi státy. Jestli oni zbrojí, musíme zbrojit i my. Jestli se stanou hospodářsky silnějšími, stanou se pro nás hrozbou. My máme hazardní hry a máme odbory a to je zrovna teď to nejlepší, co lze mít. Jenže já si myslím, že narkotika jsou věc budoucnosti. Myslím, že bychom měli mít podíl na téhle akci - jinak riskujeme všechno, co máme. Ne zrovna teď, ale třeba za takových deset let.“ M. Puzo, Kmotr, s. 53. Stejný motiv explicitně vyvstává ve třetím díle při rozpravě nad tím, kdo stojí za nezdařenou investicí do imobiliáře katolické církve. Zaznívá zde stejný důvod, že - když se opustí nějaká oblast obchodování - tak se tím posílí moc čerstvě se deroucích konkurenčních organizací (např. Kolumbijských ad.).

Tak je to ztvárněno ve druhém díle filmové trilogie.

Uvaž vůči motivu neustálé Michaelovy obezřetnosti a prozíravosti motiv naznačeného oslepnutí v závěru třetího dílu filmové trilogie.

Jakub Marek
Taťána Ospálková - Petříčková
Jaroslav Novotný