



Helmut Berger v Soumraku bohů (1969)

„Jsme elitní společnost, v níž je dovoleno vše.“

Po všech stránkách největším filmem tohoto druhu je *Soumrak bohů* (*La caduta degli dei* 1969, režie Luchino Visconti), který také celou „sadiconazista“ vlnu spustil, a proto se u něj zastavíme i podstatně déle než u těch dalších. Režisér jím ilustruje dvě známé teze, jednak marxistickou o nevyhnutelném spojení fašismu s velkoburžoazií v jejím posledním zoufalém pokusu zabránit proletářské revoluci a spasit tak své majetky, a za druhé freudo-marxistickou, podle níž fašismus uvolňuje všechny zábrany a tím i vše nejpodlejší a nejubožejší, co lidská povaha tají: proto triumfuje pudová sexuální zvrácenost, po psychické i volní stránce ovládající slabochy s nerozvinutou osobností, kteří se snadno stávají poslušnými loutkami – vykonavateli – totalitářského režimu.

Tématem „Soumraku“ je „boj o moc“. Děj začíná v únoru roku 1933, kdy vyhořel Reichstag. Protagonisty jsou členové ocelářské dynastie Essenbecků (zřejměm předobrazem jí byly mocné rody Kruppů a Thyssenů). Manipulátora jejich mravního úpadku představuje jediná významná postava jakoby zvenčí **1]** – vtělené „zlo“ – mefistofelský hauptsturmführer SS Aschenbach, který si jako nástroj k ovládnutí podniku vybírá nejslabšího z „klubka zmijí“, frustrovaného a degenerovaného Martina von Essenbecka, transvestitu, narkomana a pedofila, buržoazní rodinou do té doby pouze štítlivě trpěného outsidera. Po zneužití malé Židovky, která se následně oběsí, dosáhne Martin v drogovém rauši prvního zadostiučinění nad sebestistou a panovačnou „máti“ incestem, aby nakonec, v den její vynucené svatby s přespříliš ambiciózním, ale pouze průměrně intrikánským milencem Bruckmannem, oběma ihned po obřadu podal jed...

Co *Soumrak bohů* odlišuje od všech pozdějších nápodob je režisérovo nefalšovaně hluboké kulturní zázemí. Sám název odkazuje k poslední části Wagnerovy tetralogie *Prsten Nibelungů* a k jednomu z Nietzscheových spisů, popis rozkladu podnikatelské rodiny k Mannovým Budenbrookům, celé pojetí filmu je však přiznanou poctou shakespearovskému dramatu, hlavně tragédii Macbeth – odtud všechn ten zločin, napětí, zvrácená láska, nenávist, msta. Tomu odpovídá i v podstatě „divadelní“ režie, „opernost“ dekorace **2]** s hrou barev (z odstínů šedi působivě vyzařující intenzivně rudá a oranžová), způsob inscenování (děj se z větší části

odehrává v interiéru rodinného zámku), důraz na hudebnost **3]**, stylizovaná gesta, jako masky nasvícené strnulé obličeje (modrá přecházející v zelenou je mění v groteskní monstra), stále se vracející „mytický“ motiv ohně – ničícího i obrodného – z hutnických pecí, skrze nějž jak z Dantova pekla Martin již v černé uniformě v posledním záběru hajluje. **4]** Druhým vrcholem vizuální stylizace, který zároveň obsahuje i jedinou akční sekvenci, je poměrně dlouhá scéna z „Noci dlouhých nožů“, která z divoké pitky v bavorském letovisku přechází skrze travesty show až k homoorgii SA, končící v krvi ze salv kulek úderných oddílů SS. **5]**

V Aschenbachovi ve skvělém podání **Helmuta Griema** je navíc výrazně vykreslen typ uhlazeného vzdělaného esesmana, jenž s úsměvem a bez váhání rozhoduje o bytí a nebytí těch, kteří si bláhově sami ještě nárokují vedoucí úlohu podle zanikajícího liberálního schématu. **6]** Z tohoto protikladu mezi kultivovaným zevnějškem a bezohlednou vůlí k moci („jít až do krajnosti“) se záhy stal stereotyp četných postav „filmových nacistů“. Aschenbach vystupuje jako pokušitel, který lidi učí nebát se „zla“ v nich, „pracovat“ s ním, jeho part je totiž inspirován macbethovskými Třemi čarodějnicemi! Helmut Berger si obdobu svého Martina von Essenbecka jako zhýralého, psychopatologického „SS pozéra“ zopakoval ještě několikrát v „béčkovějších“ produkcích, o nichž pojednáme dále. **7]**

Pro diváky v kinech bylo zřejmě těžké odolat na širokoúhlém plátně temné Múze, neboť *Soumrak bohů* je jediným Viscontiho filmem, který dosáhl velkého komerčního úspěchu, a to nejen v Evropě, ale i v USA (pod názvem *The Damned* – Proklatci).

Byl-li „Soumrak“ z ortodoxně marxistických pozic opakovaně kritizován, pak *Noční vrátný* (Il Portiere di notte 1974, režie **Liliana Cavaniová**) od Viscontiho oblíbenkyně a chráněnkyně vyvolával opravdové pohoršení z více stran, neboť líčí „osudovou přitažlivost“ mezi bývalou vězeňkyní koncentračního tábora a bývalým příslušníkem SS.

Příběh se odehrává roku 1957 ve Vídni, kde někdejší důstojník Totenkopfverbände Max pracuje jako noční vrátný v jednom solidním hotelu, ale stále se schází i se stárnoucími *Kameraden*. **8]** Nasazená maska blazeované jistoty a nonšalance se Maxovi uvolňuje v e chvíli, když mezi hosty spatří ženu, kterou kdysi v lágru s rozkoší trýznil... Oba po sobě nejprve kradmo pokukují, ona panicky a neuroticky, on zneklidněn až k roztržitosti. Vracejí se barvitě vzpomínky: nástupy nahých těl k lékařským prohlídkám, ponižující procedury pod reflektory (Max je dokumentuje kamerou), znásilňování. Napětí roste, vše směřuje k opětovnému sblížení mučitele a oběti: jejich nové setkání tváří v tvář přechází v divoký zápas a končí v milostném objetí. Žena poslušně přijímá submisivní roli – tentokrát naprosto dobrovolně dělá vše, k čemu kdysi byla nucena...



Charlotte Ramplingová v Nočním vrátném (1974)

„Hledala jsem vysvětlení pro nejednoznačnost lidské povahy... Pociťovala jsem nutnost dovést rozbor lidské povahy až na hranice věrohodnosti, dohnat věci až do konce. Není totiž nic fantastičtějšího než skutečnost. A to, co ukazuji v ‚Nočním vrátném‘, je teprve začátek skutečnosti. Ve světě nemá hlavní slovo ctnost, nýbrž zločin. Proto považuji knihy markýze de Sade za zásadně důležité a myslím si, že by měly sloužit jako povinná školní četba“, provokovala režisérka **9]** v duchu sadovské dekadentně-literární recepce a zároveň se „vědecky“ zaštiťovala tezí tzv. **stockholmského syndromu**, který byl v té době hojně diskutován: psychické pouto mezi vězněným a věznitelem může údajně dosáhnout síly těžké závislosti a přerůst tak v jedinou jistotu, kterou oba jinde nenajdou – zvláště umocňuje-li toto pouto sexuální podtón. K tomu přistupuje, že Cavaniové výstřední pár své chťiče v běžném životě potlačuje, Max (Dirk Bogarde) je sadista **10]**, Lucie (Charlotte Ramplingová) masochistka. Krajní situace, které spolu prožili, jejich společná minulost, je rozbuškou, která jim dovoluje se přirozeně projevit a uvolnit. Svě souznění dovádějí tito „spiklenci slasti“ až do konce – umírají ruku v ruce v palbě Maxových soukmenovců, kteří pro ně nemají špetku pochopení.

Podivné hrátky se skleněnými střepy, řetězy a bitím, bílé pláště, černé uniformy, injekce a kachlíky zato oslovily mnoho diváků i tvůrců. Nejpopulárnější se mezi nimi bezesporu stala retrospektivní scéna kabaretního výstupu v „joy division“ (všimněte si symboliky Pierota), za který Lucie v „nazi-outfitu“ dostává od Maxe – tak trochu „umělce“ – krabici s odříznutou lidskou hlavou. Podobně panoptikální je baletní etuda jednoho z esesmanů. Dojmy z nich se hluboce vtiskly do mnoha myslí jedné generace, což se brzy odrazilo v její punkové a novovlnné módě. **11]** Klasická hudba, podmalovávající bizarní obrazy, bude nadále na plátně stále více a více provázet „zlo“. A rozruch kolem „Vrátného“ vynese „holocaust-pornografii“ z privátního příšeří na veřejnost. O tom příště.

Poznámky:

1] I on ale patří „do rodiny“, Aschenbach je „bratránkem“ Sofie, „máti“ Martina von Essenbecka.

2] Proto by bylo nespravedlivé předhazovat režisérovi „nerealističnost“, ahistorické spatřovat v některých postupech a námětech klišé, oprávněně mu však můžeme vytknout přílišnou deklamativnost některých scén, např. s Herbertovými protirežimními filipikami. Což je neduh, který se objevuje i v jiných Viscontiho filmech – vzpomeňme na „marxistický“ monolog knížete Saliny o „odcházející třídě“ v *Gepardovi* (1963) nebo Tadziův významově přetížený buzi-úsměv ve *Smrti v Benátkách* (1971), když v nočním parku ozářeném svítilnami míjí svého chorobného obdivovatele.

3] Vedle původní hudby M. Jarreho („Doktor Živago“) použil Visconti jako zvukové rekvizity fragment z první věty Brucknerovy VIII. symfonie nebo jeden ze šlágrů **Zarah Leander**. Veliký Wagner ale zazní jen jednou, a to když opilý esaman Konstantin zpívá u klavíru „Isoldinu smrt z lásky“.

4] Výčet „znaků“ a odkazů se ovšem tímto ani zdaleka nevyčerpává. Kritiky upozorňují např. na náznaková jména. Jméno Aschenbach, vypůjčené od Manna (*Smrt v Benátkách*), znamená „proud popela“, Essenbeck je prý zase odvozeno od „die Esse“ – *komín*, výheň. Znalci se baví určováním, z kterých pláten starých mistrů jsou ty které filmové obrazy odvozeny, popř. se

přou, kolik má v sobě Martin z nihilisty Stavrogina; nesporná je zato aplikace Dostojevského „principu skandálu“, když Martin na rodinné oslavě předvede jako travesty číslo „modrého anděla“ Marlene Dietrichové, atd.

5] Informačním zdrojem tu údajně byla novela *The Night of the Long Knives* od Lorraina Kemptského

6] V tomto hledu jsou zcela zásadní scény se Sofií v Aschenbachově kanceláři a v archivu úřadu SS. Všimněte si kytice s bílými kalami – symbolu chladné krásy.

7] Berger, který úlohu Martina dostal jako Viscontiho milenec a otevřeně mluvil o své bisexualitě, byl tak přesvědčivým zkaženým německým mladíkem, že mu jeho „mentor“ raději ihned pomohl k roli zjemnělého churavějícího židovského studenta ve filmu *Zahrada Finzi-Continiů* (*Il Giardino dei Finzi-Contini* 1970, režie Vittorio de Sica), aby nehrozilo, že zůstane jen u ztvárňování „vyšinutých nacistů“.

8] A nikoli „nevinně“, *Herren* se zevnějškem džentlmenů stále konspirují a zametají stopy. Zaujme hlavně Philippe Leroy (Janéz ze „Sandokana“) v úloze Klause!

9] Liliana Cavaniová natočila už v 60. letech čtyřhodinový televizní pořad o třetí říši (*Storia del Terzo Reich*, 1962), ale také o Stalinovi (*L'età di Stalin*, 1963). Zabývala se tématem odboje a kolaborace. Visconti ji složil velkou poklonu: „Kdepak, moji mladí kolegové nemají dost výdrž a jsou prosáklí konformismem. A z naší kinematografie toho vidím jako výjimku moc málo. *Amarcord*, *Noční vrátný*... Cavaniovou zbožňuji, mezi tou spoustou lajdáků je aspoň důsledná. Narodila se v Pádské nížině, v Carpi, a zůstala taková, zachovala si mentalitu...“ (*L'Europeo*, č. 47/1974)

10] Dirk Bogarde byl od konce 50. let populární hlavně doma v Británii (Sluha, Modesty Blaise), světově známým ho učinily až role ve Viscontiho filmech *Soumrak bohů* a *Smrt v Benátkách* (1971). I on patřil k onomu mezinárodnímu bratrstvu „invertitů“, jak jej líčí Malaparte v *Kůži* (kapitola „Růže těla“).

11] S vlivem „Vrátného“ na britský punk se může měřit jen násilnický *Mechanický pomeranč*. Luciin koncentračnický účes zase připomíná Bowieho frizuru z dob Ziggyho Stardusta či orwellovského alba *Diamond Dogs* (1974).