



*Helmut Berger v Soumraku bohů (1969)*

„J sme 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 (zřejmým 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 sebejistou 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, nenávisť, 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, končí 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 vězňitelem 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 chtíče 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. Nejpodivnější 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 Kempsskiho

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).