

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

FILMOVÁ A TELEVIZNÍ FAKULTA

Filmové, televizní a fotografické umění a nová média

Scenáristika a dramaturgie

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

**Incest ve filmu – jeho psychologická a dramatická
funkce (syžetové možnosti)**

Barbora Eichlerová

Vedoucí práce: doc. Marie Mravcová

Oponent práce:

Datum obhajoby

Přidělovaný akademický titul: BcA

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE
FILM AND TV FACULTY

Film, Television, Photography and New Media
Screenwriting and dramaturgy

BACHELOR THESIS

**Incest in Film – its psychological a dramatic function
(plots options)**

Barbora Eichlerová

Academic advisor: doc. Marie Mravcová

Opponent:

Date of the thesis defence:

Assigned academic degree: BcA

Praha 2021

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci na téma

**Incest ve filmu – jeho psychologická a dramatická funkce
(syžetové možnosti)**

vypracovala samostatně pod odborným vedením vedoucího práce a s použitím uvedené literatury a pramenů.

Praha, dne

.....

podpis diplomanta

Upozornění

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

ABSTRAKT

Práce se zabývá zpracováním tématu incestu, zejména jeho syžetových možností. Krátce se zmiňuje, co incest znamená z antropologického hlediska a co jsou to incestní fantazie. Následuje průřez jeho výskytu v klasické literatuře. Těžištěm práce je pak kapitola Incest ve filmu, v níž na výběru pěti filmů rozebírám základní čtyři typy syžetů, které toto téma generuje: izolace a rozpad rodiny (*Betonová zahrada*, 1993; *Oheň v horách*, 1985), osudovost a nevědomost (*Homo Faber* 1991), minulost a osudovost (*Hvězdy Velkého vozu*, 1965), a vzájemné okouzlení či zrcadlení (*Snílci*, 2003).

ABSTRACT

The work deals with the elaboration of the topic of incest, especially its plot options. It briefly mentions what incest means from an anthropological point of view and what incestant fantasies are. The following is a cross-section of its occurrence in classical literature. The focus of the work is the chapter Incest in film, in which I analyze the basic four types of plots that this topic generates on a selection of five films: isolation and disintegration of the family (*Cement Garden*, 1993; *Alpinefire*, 1985), fatality and ignorance (*Homo Faber* 1991), the past and destiny (*Sandra*, 1965), and mutual enchantment or mirroring (*Dreamers*, 2003).

PODĚKOVÁNÍ

Děkuji docentce Marii Mravcové za její profesní i lidskou podporu. Za víno i chlebičky. Za sdílení jejích znalostí a lásky k literatuře a filmu. Za poskytnutí značné části materiálů.

Obsah

| | | |
|--------|--|----|
| 1. | ÚVOD..... | 8 |
| 2. | INCEST | 9 |
| 3. | INCEST A INCESTNÍ FANTAZIE V LITERATUŘE A FILMU | 12 |
| 3.1.1. | ŘECKÁ MYTOLOGIE | 13 |
| 4. | INCEST V KLASICKÉ LITERATUŘE | 16 |
| 4.1. | Oidipús | 16 |
| 4.2. | Hartmann von Aue Řehoř na skále a Thomas Mann: Vyvolený..... | 17 |
| 4.3. | Pedro Calderón de la Barca: Pobožnost kříže | 19 |
| 4.4. | Incestní tematika v poezii | 20 |
| 4.5. | Motiv incestu v pohádce | 21 |
| 4.6. | Thomas Mann: Krev Wälsungů..... | 21 |
| 4.7. | William Faulkner: Hluk a vřava/zuřivost | 22 |
| 4.8. | Robert Musil: Muž bez vlastností | 23 |
| 5. | INCEST VE FILMU: | 24 |
| 5.1. | Izolace a rozpad rodiny I | 26 |
| 5.1.1. | Betonová zahrada (1993) | 26 |
| 5.2. | Izolace a rozpad rodiny II | 30 |
| 5.2.1. | Oheň v horách (Höhenfauer) (1985)..... | 30 |
| 5.3. | Minulost a osudovost..... | 34 |
| 5.3.1. | Homo Faber (Voyager) (1991)..... | 34 |
| 5.4. | Osudovost a minulost..... | 40 |
| 5.4.1. | Hvězdy Velkého vozu (1965)..... | 40 |
| 5.5. | Vzájemné okouzlení či zrcadlení | 43 |
| 5.5.1. | Snílci..... | 43 |
| 6. | ZÁVĚR | 49 |
| 7. | SEZNAM LITERATURY | 51 |
| 7.1. | Seznam analyzovaných filmů | 52 |
| 7.2. | Další citované filmy | 53 |

1. ÚVOD

Ve své bakalářské práci se zabývám specifickým tématem, a tím je incest ve filmu. Zajímalo mě, jak je tento antropologický a společenský jev uchopen prostřednictvím filmového vyprávění. Jaké syžetové možnosti nabízí, jak čerpá z mýtu a vychází z literatury.

Téma incestu slučuje nesčetně podtémat a mnoho asociací. Samo vyřknutí slova incest vyvolává často kontroverzi a jistou nedůvěru v uměleckou hodnotu. Svou práci bych chtěla dokázat, že nezáleží tolik na skandální konotaci, ale na tom, jak je téma umělecky zpracované.

Nejprve v krátkosti shrnuji, co to fenomén incestu vůbec je, jak jej chápe antropologie a její hlavní představitelé. Následně zmíním významná díla krásné světové literatury, v nichž autoři toto téma zpracovali, ať už se jedná o ústřední zápletku a linku nebo vedlejší doplňující téma. Literární kapitola je pro tuto práci podstatná i z toho důvodu, že mnohé z mnou vybraných filmů jsou literárními adaptacemi, často upravenými do podoby scénáře samotnými autory. Adaptační proces však není předmětem zájmu této práce.

Vyústění mé práce pak představuje kapitola, v níž se věnuji popisu jednotlivých filmových ztvárnění incestního tématu. Kritériem výběru byla estetická hodnota díla a renomé režiséra; brakovou produkci nebo dokonce pornofilmy samozřejmě ponecháváme stranou. Mým zájmem není sledovat cokoli bulvárního, zaměřuji se na psychologický problém a dramatický konflikt, který incest (automaticky) vyvolává. Nevěnuji se násilí ani sexuálnímu zneužívání.

2. INCEST

Strach z incestního vztahu vyvolává na jedné straně u lidí odpor, na druhé je pokládán za vrožený. Pro běžnou společnost je přirozené, že incest považuje za zakázaný, aniž by se připouštělo jakékoliv zpochybnění.

Při svazku biologických příbuzných hrozí, že se projeví recesivní geny, které zapříčiní deformitu a postižení potomků. Strach z genetiky ovšem není primární příčinou zákazu incestu ve společnosti. Sigmund Freud se domnívá, že tvrdost zákazu je úměrná nutkání dopustit se incestu;¹ naopak Edward Westermack razil názor, že lidé, kteří spolu vyrůstali, se sexuálně nepřitahují.

Sňatky mezi sourozenci se historicky v určitých zemích vyskytovaly, platilo to však výhradně pro aristokratické rodiny v Egyptě, u Inků v Peru či na Havaji.

Bronislaw Malinowski se domnívá, že zákaz incestu vyplývá z toho, že by narušil správné role a funkce členů rodiny. Poničila by se tak přirozená hierarchie autority. Toto vysvětlení však platí pouze pro jádrovou rodinu a nevysvětluje zákaz incestu komplexně.²

2.1 Incest a mýtus, antropologické hledisko

Tuto kapitolu nelze nezačít praotcem moderní psychologie a zakladatelem psychoanalýzy, Sigmundem Freudem. Ačkoliv v jistých aspektech jsou jeho úvahy překonány, vystavěl základy, na nichž staví psychologie dodnes.

O incestu píše Freud nejpodrobněji v knize *Totem a tabu* (1912)³. Věnuje se mu v souvislosti s totemem a dokládá ho na příkladech domorodých kmenů, kde platí pravidlo, „že členové téhož totemu nesmějí vstupovat do vzájemných pohlavních vztahů, nesmějí tedy spolu ani uzavírat sňatky. To je s totemem spojená exogamie.“⁴ Totemické zvíře je společné všem členům a je považováno za jakéhosi praotce. Pozření totemického zvířete jim dodává sílu. Freud si vysvětluje vznik totemu jako zástupce za skutečného původního otce, byť pro toto

¹ FREUD, Sigmund. *Totem a tabu: Vtip a jeho vztah k nevědomí : (teoretická část)*. Přeložil Ludvík HOŠEK. Praha: Práh, 1991 (1912), s. 78.

² MURPHY, Robert F. Úvod do kulturní a sociální antropologie, Sociologické nakladatelství (SLON): Praha, 1998, s. 78.

³ FREUD, Sigmund. *Totem a tabu: Vtip a jeho vztah k nevědomí : (teoretická část)*. Přeložil Ludvík HOŠEK. Praha: Práh, 1991 (1912)

⁴ FREUD, Sigmund. *Totem a tabu: Vtip a jeho vztah k nevědomí : (teoretická část)*. Přeložil Ludvík HOŠEK. Praha: Práh, 1991 (1912), s. 12.

vysvětlení používá vymyšlenou báchorku o bratřích, které jejich otec utiskoval; oni toužili po jeho moci a maskulinitě, a tak jej zabili. Svůj vlastní hřích se snažili transformovat tím, že místo otce si vyvolili zvíře jako zástupný symbol, kterému prokazovali úctu a přinášeli oběti, aby si udrželi jeho náklonnost. Jedná se tak o komplikovaný ambivalentní vztah, kde se za zdánlivou úctou a službou skrývá strach před pomstou a trestem, jímž by mohla být smrt. Aby tomuto „pohádkoví“ bratři zabránili, zřekli se možnosti obcovat se svými sestrami a následně i se všemi členkami jednoho totemu.

Otec však není pouze otcem (a následně totemem), ale vlastně reprezentantem boha: „Bůh je vlastně povýšený otec“⁵. Freud tedy předpokládá i propojenost s prvním náboženstvím.

Ačkoliv výše zmíněný koncept je pouze Freudova hypotéza, ve své studii vychází z materiálů mnoha antropologů a uvádí mnoho příkladů toho, jaké rituály domorodci podstupovali, aby incestu zabránili; byť z našeho pohledu se jejich jednání zdá absurdním.

Freud považoval důsledky hypotetické báchorky o otcovském totemu ze velmi podstatné, neboť se z ní lidstvo naučilo odpírání, sebezapření, pocitu viny; tedy tomu, co bylo nezbytné pro kulturní proces: „Zákaz uzavírání sňatku mezi příbuznými byl prvním zákonem, víra v totemickou poslušnost prvním náboženstvím a totemické skupiny prvními ustanovenými společenskými jednotkami.“⁶

Dále se Freud zabývá incestem z hlediska psychoanalýzy, neuróz apod. Všeobecně známá je jeho teorie oidipovského komplexu⁷. Základní myšlenka spočívá v tom, že našimi vzory – i pro volbu budoucích sexuálních partnerů – jsou původně naše rodiče, resp. zakázaný objekt uvnitř rodiny, k němuž je směřována původní sexuální touha dítěte. Během přirozeného vývoje se fixace dítěte na matku a otce oslabuje a dospívající jedinec svoji sexuální touhu směřuje mimo rámec své rodiny. Tím se odpoutává od matky/otce, sestry/bratra, byť jejich původní vzor (antivzor) v sobě může dále nést zakódovaný.⁸ Avšak pokud se tak nestane, může vzniknout incestní touha a s ní spojené duševní nemoci. Freud konkrétně hovoří o neuroticích, kteří se ještě

⁵ Tamtéž, s. 99.

⁶ Tamtéž, s. 79.

⁷ O samotném Oidipovi více v následující kapitole.

⁸ FREUD, Sigmund. *Totem a tabu: Vtip a jeho vztah k nevědomí : (teoretická část)*.

Přeložil Ludvík HOŠEK. Praha: Práh, 1991 (1912), s. 20.

neoprostili od původního psychosexuálního vztahu. Svou roli zde může hrát regrese a vývojový útlum. Infantilita, která spojuje neurotiky s příslušníky domorodých kmenů.

Freud se domníval, že incestní přání byla ve společnosti vytěsněna, a to v návaznosti na hluboký strach z překročení zákazu a odporu vůči incestu.

3. INCEST A INCESTNÍ FANTAZIE V LITERATUŘE A FILMU

Incestní touha a fantazie nemusí být primárně pouze sexuálního charakteru. Incestní vztahy mezi sourozenci jsou podle klinických studií statisticky významnější než mezi rodiči a dětmi (oidipovský komplex) resp. nejčastěji se vyskytují vztahy bratr-sestra a otec-dcera.⁹ K incestním vztahům zpravidla dochází, je-li rodina dysfunkční, děti nevyrůstají v bezpečném prostoru, není jim věnována dostatečná péče rodiči. Touhu po pozornosti pak mohou uspokojovat transformovanými prostředky. Starší sourozenec např. využije svého dominantního postavení a předčasné vyspělosti, svádí mladšího a nutí jej k sexuálním aktivitám¹⁰. Freud se domnívá, že i spisovatel píšící o tomto tématu má v sobě podvědomě ukrytou touhu po incestním vztahu nebo píše přímo o vlastní zkušenosti.¹¹ Pedro Luzes, autor studie¹² zabývající se incestními fantaziemi v literatuře a filmu, z něž v této práci často čerpám, však považuje tyto tužby a vlastní zkušenosti z dětství pro uměleckou tvorbu pouze za jednu z možností a nabízí ještě jiný přístup.¹³

Incestní touha může být vyjádřením různého přání – ať už je to narcistní touha, kdy je jedinec zahleděn sám do sebe a tuto lásku k sobě přenese na objekt jemu nejpodobnější, tedy na sourozence, nebo jde o případ adualismu, kde se vytrácí rozdíl mezi objektem a subjektem. Téma incestu se též může vztahovat k touze po splynutí obou pohlaví (touze jedince vlastnit obě pohlaví), nebo také k přání mít dvojče, které poskytuje možnost sebezrcadlení,¹⁴ konečně i k fantaziím o imaginárním společníkovi.¹⁵

⁹ Luzes, Pedro (1990). Fact and Fantasy in Brother-Sister Incest. *International Review of Psycho-Analysis*, 17, s. 99.

¹⁰ Tamtéž.

¹¹ V roce 1898 Freud takto rozebíral román Conrada Ferdinanda Meyera *Die Richterin* (Soudkyně), který považoval za inspiraci Meyerovou vlastní rodinnou romancí, románkem, který měl se svou sestrou.

¹² Luzes, Pedro (1990). Fact and Fantasy in Brother-Sister Incest. *International Review of Psycho-Analysis*, 17: 97–113

¹³ Tamtéž, s. 101.

¹⁴ Jedná se preoidipovské fantazie. Tato touha není ničím nová a nejedná se pouze o psychickou diagnózu, naopak. Objevuje se už v antické filosofii (např. Platónův spis *Symposium*) gnosticizmu. Široký materiál antropologický a mytologický shrnul a interpretoval Mircea Eliade, který vidí v androgynních fantaziích touhu po splynutí s Celkem. Člověk se cítí odloučený od něčeho základního, co sice nemá přesně ve své paměti, ale v což věří, že existovalo před Časem a Historií. Musí zde být *coincidentia oppositorum* (Nicholas of Cusa), paradoxní stav, v němž protiklady existují bez vzájemné konfrontace, kde se násobí poskládané aspekty mysteriózní Jednoty a Celku

Klinické případy však nemají moc společného s příběhy, které jsou zachyceny v krásné literatuře. V beletrii a v mýtických příbězích se příliš nevyskytují projevy sexuálního násilí, většinou se jedná o vztah mezi dospělými jedinci a incest v nich má jinou motivaci.¹⁶ Z klinického hlediska lze však říci, že nejčastěji se jedná o sourozenecký vztah nebo o vztah otec—dcera. Jak zmiňuje Pedro Luzes,¹⁷ někteří badatelé, např. Otto Rank, rakouský psychoanalytik a Freudův žák,¹⁸ zastávají názor, že sourozenecké incestní vztahy v literatuře jsou jen nahrazením oidipovského komplexu.¹⁹

3.1 ŘECKÁ MYTOLOGIE

Incestní vztahy se běžně vyskytují v lidské představivosti, neboť tvoří součást kosmogonií (představ o vzniku světa). Připomeňme si tu kupříkladu slavný Hésiodův epos *Zrození bohů* (*Theogonia*; 7. stol. př. n. l.), o genezi a zákonech světového řádu:²⁰

Matka země Gaia vyrostla z Chaosu. Vše, co bylo na zemi, pak bylo stvořeno spojením Gaie a jejího bratra-syna-manžela Urana (Nebe). Ten se stal pánem nebe a skrze déšť stále oplodňoval zemi.

Když se Úranos rozhněval na Gaiu, že svrhla do podsvětí jejich syny Kyklópy, ukryl své děti v útrobach Země. Gaia nejmladšímu ze svých synů, Kronovi, věnovala srp, aby mohl svého otce vykastrovat. Srpem mu uťal úd, který dopadl do moře a z mořské pěny se zrodila bohyně lásky, překrásná Afrodité.

Kronos se stal pánem Vesmíru a pojal svou sestru Rheu za manželku. Poučen osudem svého otce, spolykal Kronos své děti jedno po druhém. Jeho žena-sestra Rhea, nešťastná z jeho počínání, prosila své rodiče, Úrana a Gaiu, aby jí pomohli,

(Veškerenstva). Jedním z těchto rysů stavu celistvosti je existence bisexuálních charakteristik, které jsou invokovány mýty, folklorními tradicemi a dávají člověku pocit nostalgie po ztraceném ráji. Luzes, Pedro (1990). „Fact and Fantasy in Brother-Sister Incest“. *International Review of Psycho-Analysis*, 17: 106—108.

¹⁵ Luzes, Pedro (1990). Fact and Fantasy in Brother-Sister Incest. *International Review of Psycho-Analysis*, 17: 97—113

¹⁶ Tamtéž, s. 99.

¹⁷ Tamtéž, s. 100.

¹⁸ Rank se zajímal o téma incestu v literatuře a legendách. Ve svých pracích se věnoval tomu, jak autor může přeměnit oidipovský komplex v umělecké dílo.

¹⁹ Tamtéž, 101.

²⁰ HÉSIODOS. *Zpěvy železného věku*. Přeložila Julie NOVÁKOVÁ, ilustroval Miloslav DISMAN. Praha: Svoboda, 1990. Antická knihovna (Svoboda), s. 18—36. V této práci řecký vznik světa volně převypravuji.

jak obelstít Krona. Rodiče jí poradili, ať ukryje posledního z nich (Dia) do hloubi země, do krétské jeskyně, a zabalí kámen do plenky, který Kronos spolkně místo syna. Když Zeus dospěl, pomohla mu matka svrhnout otce z trůnu. Kronos vyvrátil Diovy bratry a sestry: Hestii, Deméter, Héro, Háda a Poseidona.

Zeus si poté vzal Metis (bohyni Rozumu), jež náležela k rodu titánů, a později Themis (bohyni Řádu). Tyto dva symbolické sňatky zajistily spravedlnost a vycházení bohů s lidmi. Přesto se však Zeus obával, že by mohl být svržen dcerou, kterou nosila Metis ve svém lůnu. Proto spolkl Metis a sám dal život Athéně, která „vyskočila“ plně ozbrojená z jeho lebky. Později se Zeus oženil ještě s dalšími sestrami, s Demeter a Héro. Ačkoliv Héro pravidelně podváděl (též se smrtelnými ženami), zůstala jeho ženou po celou věčnost.

Mnohé incestní vztahy se objevují též mezi Diovy děti, např. mezi dvojčaty Apollonem a Artemidou, z nichž se stali tajní milenci. Héfaistos se zamiloval do Athény, ale jeho city nebyly opětovány, atd.

Pedro de Lucez uvádí různé autory, kteří se incestním tématem zabývali. Jedním z nich je i Francouz Didier Anzieu,²¹ který rozebral mytologické příběhy z pohledu psychoanalýzy. Anzieu poznamenává, že kde není incest doprovázen následnou vraždou blízkého rodinného příslušníka, pak problémem není oidipovský komplex. Vražda může být nahrazena také kastrací otce, jeho svržením z velké výšky, oslepením nebo uzurpací jeho mocenské pozice.²²

Odborná literatura nabízí různé možnosti, jak si vykládat, proč se námět incestu v literatuře, filmu a obecně umění vyskytuje. Freudův náhled byl ten, že se jedná buď o autorovy osobní zkušenosti, nebo o nevědomé, příp. transponované tužby.²³ Incestní vztahy pak zkoumá z hlediska neuróz, jako jejich případné zdroje.²⁴ Obecně se incest jako žitá zkušenost v díle může projevit. Z hlediska prožitých incestních zkušeností zajímá Freuda např. Lord Byron, který zašifroval svůj hluboký vztah k sestře do romantické dramatické poémy *Manfréd* (1817).²⁵ Otto Rank se zabývá zejména oidipovským komplexem, ve kterém je touha po rodiči

²¹ Pedro Lucez vychází z této Anzieovy studie: ANZIEU, D. 1966 Oedipe avant le complexe ou de l'interprétation psychanalytique des mythes Les temps modernes 22e année No. 245 675-715.

²² Luzes, Pedro. Fact and Fantasy in Brother-Sister Incest. *International Review of Psycho-Analysis*, 17, 1990, s. 101.

²³Tamtéž, s. 99 a 100.

²⁴FREUD, Sigmund. *Totem a tabu: Vtip a jeho vztah k nevědomí: (teoretická část)*. Přeložil Ludvík HOŠEK. Praha: Práh, 1991 (1912), s. 20.

²⁵ O tom více později v rámci následující kapitoly.

vystřídána díky psychologickým procesům, jako je např. potlačení, přemístění apod., touhou po sourozenci.

4. INCEST V KLASICKÉ LITERATUŘE

Tématem incestu můžeme sledovat v klasické i moderní literatuře. Někdy se jedná pouze o dílčí motiv v rámci celku díla, jindy incestní vztah podmiňuje ústřední zápletku. Mým cílem není poskytnout vyčerpávající přehled těchto děl, spíš chci upozornit na ta výjimečná, kde téma incestu poukazuje i na jiné psychologické či společenské problémy. Některá z nich se stala rovněž inspirací pro filmová umělecká zpracování.

4.1. Oidipús

Nejznámějším a nejklasičtějším dílem, jehož téma a jádro dramatického konfliktu tvoří incestní vztah k matce, je Sofoklův *Oidipus vladař*. Ačkoliv Sofoklova hra pochází až z 5. stol. př. n. l., překladatel Jaroslav Pokorný²⁶ upozorňuje, že sám mytologický příběh je mnohem starší. Předchůdcem Sofoklova dramatu byl epos *Oidipea*, který se bohužel nezachoval; lze s jistotou předpokládat, že mu předcházela ještě mnohem bohatší ústní tradice. Stejná látka byla v antice zpracována dramaticky i jinými autory (Aischylos, Euripidés) a nebyla neznáma ani Homérovi a Hesiodovi.²⁷ Jako klasické dílo podléhá Sofoklův *Oidipús král* v každé době nové a nové interpretaci (život mimořádného jedince, fatalita osudu, psychoanalytické výklady aj.). Pokorný si klade otázku, jaké jsou kořeny odipovského příběhu-mýtu a dochází k názoru, že jeho počátek by měl spadat do doby, kdy byl incestní vztah zakázán a zákaz se tak stal pro diváky a posluchače aktuální. K tomu sice žádné konkrétní prameny neexistují, Pokorný však uvažuje o kontextuálnější výkladu: o tom, že mýtus mohl sloužit i k vymezování vyspělejší řecké kultury vůči barbarštějším společnostem, v nichž nebylo obcování uvnitř vlastní rodiny dosud zakázané. Také se domnívá, že příběh by si vystačil pouze s věštbou, téma otcovraždy však jeho vyznění drammatizuje a stupňuje jeho naléhavost.

Důležitý prvek Sofoklovy hry představuje spojení osudu jednotlivce, Oidipa, a osudu obce, Théb. Oidipús je charakterem ještě mladý, plný elánu a touhy zvědět pravdu. Chce sloužit svému městskému státu i za cenu vlastního sebezničení. V tomto jedná jako pravý tragický hrdina.

²⁶ POKORNÝ, Jaroslav. „Doslov“ in SOFOKLÉS. *Oidipús vladař*. Praha: Orbis, 1963. Divadlo.

²⁷ FUČÍKOVÁ, Jitka. „Pohádka o muži vyvoleném“. In Thomas Mann. *Vyvolený*. Přeložila Jitka FUČÍKOVÁ. Praha: Odeon, 1974. Knihovna klasiků (Odeon), s. 253.

Velmi zajímavé je postavení Iokasté. O tom, že Oidipús je jejím synem i manželem v jednom ví dříve, než ostatní postavy (krom věštce Therésia), avšak chce Oidipa uchránit tohoto poznání. Pokorný nabízí vlastní interpretaci panovnice spojenou s hierarchickým uspořádáním tehdejší společnosti. Domnívá se, že postava Iokasté jedná (včetně sebevraždy a sebezničení) pouze ve svém vlastním zájmu, aby neposkvřila své výsadní aristokratické postavení, protože Oidipův osud je již stejně zpečetěn.

Z hlediska psychoanalýzy a incestních fantazií se pak stala slavnou zejména tato Iokastina promluva: „Již mnohý ve snách s matkou obcoval.“²⁸

Téma Oidipova osudu bylo opakovaně ztvárňováno mnohými pozdějšími autory²⁹ V době nedávné na ně navázal audiovizuálním dílem z roku 1967 režisér Pier Paolo Pasolini. Představuje svébytnou autorskou adaptaci, jejíž rozbor (zahrnující komparaci s předlohou) by si vyžádal rozsáhlou samostatnou studii.

K filmového Oidipovi jen poznamenejme, že tu nejde pouze o adaptaci klasického dramatického díla a že Pasolini přidává ještě rámec (30. léta 20. století; v závěru pak 60. léta). Ve značné míře je autostylizovaný a využívá psychoanalýzu. Novorozenec a otec jsou vyobrazeni jako soupeři. Přes motiv Oidipových opuchlých nožiček s uplatněním intenzivní hudby evokující mýtické časy, se pak děj přenáší do marockých exteriérů, kde se měl splnit příkaz k utracení královského potomka, jehož zrození provázela děsivá věštba. Samotný incestní vztah Oidipa a Iokasté je podán Pasolinim velmi cudně. Režisér nově svazuje stříhem výjevy milostných objetí s pohřebními rituály morové epidemie, aby tak exponoval motiv nevědomé viny.

4.2. Hartmann von Aue: Svatý Řehoř na skále a Thomas Mann: Vyvolený

Na Sofoklova Oidipa navazuje dílo „hvězdy“ německého středověkého písemnictví, Hartmanna von Aue, který veršovanou středověkou legendu *Gregorius auf dem Steine* vytvořil podle francouzské předlohy *La vie de Saint Grégoire Le Grand*. Jde o dobové epické zpracování incestního tématu, které

²⁸ SOFOKLÉS. Král Oidipús in *Tragédie*. Praha: Svoboda, 1975, s.204.

²⁹ např. Corneille, Voltaire, Shelley, Andrić a další, viz. FUČÍKOVÁ, Jitka. „Pohádka o muži vyvoleném“. In Thomas Mann. *Vyvolený*. Přeložila Jitka FUČÍKOVÁ. Praha: Odeon, 1974. Knihovna klasiků (Odeon), s. 253.

v sobě nese i středověký náboženský světonázor včetně kategorií hříchu a pokání.

Na rozdíl od původního oidipovského mýtu pracuje Hartmann dokonce se zdvojeným incestním vztahem. Počátkem viny je hříšné zplodění potomka dvěma osiřelými sourozenci dospívajícími v opuštěnosti a vzájemné závislosti. V souladu se středověkou morálkou si bratr (otec dítěte) uvědomí své selhání a rozhodne se kát tím, že se vypraví na cestu do Svaté země, kde zahyne. Jeho sestra se dítěte vzdává a posílá ho po vodě v soudku jako plaváčka, o jehož osudu má rozhodnout Bůh. Opat kláštera, kam soudek dopluje, se dítěte ujme, pokřtí ho Gregaino, rozpozná v něm příslušníka vyšší třídy a poskytne mu vzdělání. Když se Gregorius dozví, že není dítětem rybářské rodiny, vydává se do světa, aby vyhledal své rodiče a naplnil ideály středověkého hrdiny. Jako rytíř zachrání město v ohrožení, v souboji přemůže uzurpátora a za odměnu získá panovnici, o níž netuší, že je jeho matkou. Zplodí s ní děti a když dojde k odhalení jeho původu, přikáže matce, aby se kála a pečovala o nemocné. Sám se stane poustevníkem a stráví sedmnáct let na skále, Bůh mu však odpustí a povýší ho dokonce tak, že je povolán na Petrův stolec. Jako papež má tak možnost odpustit i své matce, a dokonce vroucí modlitbou vykoupit otce dlícího v očištění.

Na rozdíl od antického mýtu je středověké zpracování prosto otcovraždy; sebevraždy i sebepoškození. Místo nemilosrdného osudu je zde transcendentální silou Bůh, který je milující a dokáže i těm největším hříšníkům – následují-li křesťanskou víru – odpustit. Provinilec není zavržen obcí: „Středověk přesouvá tíhu odpovědnosti provinivšího se jedince na jeho vůli dobrovolně odčinit vinu, na vůli, která jediná je s to regenerovat život a sjednat mír mezi přestupnickým jedincem a vesmírným řádem.“³⁰

V podobě postmoderního románu *Vyvolený* (1951) zpracoval středověkou látku Thomas Mann. Postupoval podobně jako v případě tetralogie *Josef a jeho bratři*, kde biblický text konkretizoval, historizoval a zachovával si od něj prostřednictvím vypravěče jemný ironický odstup. Ve *Vyvoleném* Mann z Hartmannovy verze nejen čerpá, ale jeho osnovu současně rozšiřuje a tvoří vypointované kapitoly. Románové postavy už nejsou pouze typy, ale mají jména a jedinečné charaktery. Zalíbení sourozenců Willigise a Sybily v Mannově

³⁰ FUČÍKOVÁ, Jitka. „Pohádka o muži vyvoleném“. In Thomas Mann. *Vyvolený*. Přeložila Jitka FUČÍKOVÁ. Praha: Odeon, 1974. Knihovna klasiků (Odeon), s. 254–255.

zpracování není pouze věcí náhody, ale je pochopeno jako nutnost: „Navíc připravuje katastrofu nejen vztahem dvou partnerů, nýbrž i symbolickou doprovodnou atmosférou, jako je třeba Sybilin sen o draku (sen jako předpověď je takřka trvalou přínáležitostí starých mýtů), kterého porodila, který odlétá, vrací se a dere se znovu do jejího lůna.“³¹

Pro moderního humanistu tu je chybný člověk, který je výjimečný v tom, že si svou vinu nejen uvědomí, ale projeví skutečnou lítost. O své chyby může být minulý hříšník dokonce bohatší, neboť se jim postavil a jimi zmoudřel. „U Manna je (...) Řehořovo šlechtictví především erbem vznešenosti jeho duše, směrnicí jeho rozhodování. Ne každý člověk je s to spáchat extrémní zločin a kát se z něho. Nejde proto jen o výjimečnost viny, nýbrž především o výjimečnost lítosti a lidské aktivity, přiměřené provinění.“³²

4.3. Pedro Calderón de la Barca: Pobožnost kříže

Za příklad barokního zpracování incestního tématu volíme hru s náboženskou tematikou *Pobožnost kříže* (1637) španělského dramatika Calderóna de la Barcy. Spletitá dramatická osnova ovládána osudovou predestinací je tu nasycená řadou mezních situací; kromě incestu dochází rovněž k zavraždění sourozence.

Eusebio je lupič, který v boji se společností neuznává žádnou mez. Svůj původ nezná, na hrudi má však znamení kříže, jež mu už několikrát zachránilo život. Miluje dívku Julii, které píše dopisy. Když to zjistí její bratr Lisardo, syn šlechtice Curcia, vyzve Eusebia na souboj, v němž je Eusebiem zabit. Vrah a lupič musí prchnout a Julie, která jej stále miluje, je otcem poslána do kláštera.

Eusebio se za ní vloupá do kláštera, svede ji a když spatří, že má na těle totéž mateřské znaménko tvaru kříže jako on, zděšeně od ní prchá.

Ukáže se, že příčinou tragických vin, které se násobí, byla chorobná žárlivost otce Curcia, jenž kdysi svoji ženu podezíral z nevěry a pokusil se ji u kříže usmrtit (o tom se dozvídáme z jeho vzpomínek). Ta však přežila a povila dvojčata.

Když Curcioví pochopí Eusebia najdou a usmrtí, Curcio teprve tehdy pochopí, že se jedná o jeho prvorozeného syna, jehož se po narození ujal pastýř a

³¹ Tamtéž, s. 257.

³² Tamtéž, s. 263–246.

vychovával ho. Eusebio ještě naposledy procitne, když kolem prochází mnich Albert, kterého kdysi málem s tlupou zamordoval, dostává od něj rozhřešení.

Julie se dozvídá, že milovala svého bratra-dvojče a otec ji chce za tuto krvesmilnou vášeň zabít. Tehdy však zasahují nebesa: Julie obejmě kříž a ten se s ní vznese do nebe.

Poznamenejme pouze, že Calderónovu hru pak adaptoval – ještě v Alžíru – Camus pro Divadlo práce.

4.4. Incestní tematika v poezii

Motiv či téma incestu nalezneme též v poezii. Skutečností inspirovaný, byť v textu zašifrovaný incestní vztah je přítomný ve verších rakouského expresionisty Georga Trakla, jehož citové připoutání k vlastní sestře skončilo tragicky. Po smrti bratra, který neunesl hrůznou válečnou zkušenost a předávkoval se léky v krakovské nemocnici (1914), ukončila i sestra svou zoufalou existenci. Motivy viny (v básních označované zejména jako „rudá vina“) a sestry (přejmenované na „jinoška“ či „mniška“) se prolínají mnoha básněmi.

Naopak neosobní biblický námět zveršoval Federico Garcia Lorca v poslední ze svých *Cikánských romancí* (1928). Titul Tamar a Amnón i náznakový děj odkazují k Druhé knize Samuelově (2S 12–13), kde se vypráví o osudech krále Davida³³ a o některých jeho potomcích. V *Bibli* se Davidův prvorozený syn Amnón zamiluje do své panenské sestry Tamar (pravděpodobně polorodé). Jeho přítel mu navrhne, ať předstírá nemoc a poprosí krále Davida, aby mu poslal Tamar jako pečovatelku. Amnón dosáhne svého a své sestry se zmocní, ale vzápětí ji zavrhne. Zoufalá Tamar si roztrhne barevný šat, posype hlavu popelem a naříká. Když se o incidentu dozví její bratr Abšolón, rozhodne se, že zneuctěnou sestru pomstí. Stane se tak po dvou letech vyčkávání v průběhu hostiny, kam pozval všechny své královské sourozence.

Lorca biblický příběh podává v duchu lidové poezie, silně inspirován andaluskou krajinou. Náznakový děj je zde lyrizován, „přetaven“ hutným metaforickým

³³ Král David, původně pastýř, posléze král Judský, který usiloval o izraelský trůn. Nakonec se stal králem veškerého izraelského státu, což byl vlastně nejmocnější stát v historii židovských válek. Král David proslul také tím, že přemohl Filištíny. Měl početné potomstvo, což zapříčiňovalo konkurenční boje.

jazykem, díky němuž se *Cikánské romance* staly jednou z nejoceňovanějších sbírek španělské poezie 20. století.

4.5. Motiv incestu v pohádce

Motiv incestu lze sledovat také v pohádkách. Za příklad nám může sloužit klasické zpracování *Princezny se zlatou hvězdou* od Boženy Němcové. V její filmové adaptaci, kterou režíroval roku 1959 Martin Frič,³⁴ je důvodem k útěku princezny Lady král Kazisvět, s nímž jí hrozí sňatek. V textu Boženy Němcové varianty však nacházíme jinou variantu: po smrti královny si král (Ladin otec) hledá novou ženu a vybírá si tu, která je nebožce nejpodobnější: tedy vlastní dceru.³⁵ „Když královna na úmrtním loži se mnou se loučila, prosila mne, kdybych se musel ženit, abych si jinou nebral, než která jí bude zcela podobna. (...) budu tedy hledat ženu, která by jí ve všem podobna byla, a nenajdu-li takovou, nikdy více se neožením.“ (...) Smuten se vrátil domů. Tu mu běží vstříc Lada a vroucně ho z daleké cesty vítá. Král strnul nad rozkvetlou pannou. To byla ona, to byla ta žena, kterou nadevšecko miloval, její oči, vlasy, tělo, tu zlatoskvoucí hvězdu na čele, všecko měla Lada, dcera její. (...) Konečně umínil v své rozbouřené mysli, že si vezme Ladu za ženu, chtěje zvrátit ukrutné vrchy, které v tom poměru mezi něj a ji příroda postavila. Lada tedy prchá proto, aby se zachránila před sňatkem s vlastním otcem.

4.6. Thomas Mann: Krev Wälsungů

Thomas Mann se tématu incestu věnuje také v novele *Krev Wälsungů*, (*Wälsungenblut*, 1921), kde zachycuje vztahové pouto mezi osmnáctiletými dvojčaty z rodiny židovského zbohatlíka pana Arnolda, žijícími v luxusu, hojnosti a zahálce. Dvojčata mají sice ještě dva starší sourozence (vojáka Kunze a emancipovanou sestru Märit), pozornost vypravěče je však soustředěna výhradně na Siegmunda a Sieglindu, kteří spolu tráví co nejvíce času, mimo jiné proto, že jim to umožňuje spatřovat svou krásu v druhém. Proto se vyprávění věnuje detailům zjevu, těm, které dvojčata připodobňují (malinko zmáčkнутý nos, rty, vystouplé lícní kosti a zejm. dlouhé a úzké ruce). Sourozence spojuje rovněž zájem o umění, především o operu a estetické záliby. Jsou tu

³⁴ Scénář napsal podle divadelní hry K. M. Wallóa.

³⁵ NĚMCOVÁ, Božena. *Princezna se zlatou hvězdou na čele*. Praha: Státní nakladatelství dětské knihy, 1966, s. 199–200.

reflektovány v podobě dekadentního – pasivního a samoučelného – estétství. (Mnoho hodin denně věnuje hygieně, oblékání a uměleckým zálibám neschopen skutečného tvůrčího zaujetí.)

Jelikož se má Sieglinda brzy vdát, vyprosí si nerozlučná dvojčata poslední společnou návštěvu opery, konkrétně Wagnerův *Prsten Nibelungů*. Mann tu využívá možnosti zdvojení incestního vztahu, které podporuje stejnost jmen: zhýčkaných dvojčat a bájných hrdinů.

Středověcí pokrevní milenci se výsledně stanou inspirací ke krvesmilnému narcistnímu objetí dekadentních sourozenců, které se odehraje tak jako v opeře, na medvědí kůži.

4.7. William Faulkner: Hluk a vřava³⁶/zuřivost

Hluk a vřava je modernistické dílo, které je obrazem nejen rozpadu jedné jižanské rodiny Compsonových, ale i postupného zániku epochy amerického Jihu. Strukturně je román rozdělen na čtyři části, které představují čtyři hlediska (tři bratrů a černošské služebné Bes) a jejichž řazení se nedrží časové následnosti. Uvnitř částí se události prolínají s minulostí, tak jak se prolínala do vědomí subjektů.

Středobod mezi sourozenci představuje vztah k jejich sestře Caddy. K ní se upínal mentálně zaostalý Benjy, neboť pro něho Caddy představovala lásku a bezpečí a když odejde coby vdaná, hroutí se mu svět. Nastává prázdnota, kterou trpí. Incestní tragédie je pak spojena hlavně s Quentinem, jehož subjektivní perspektiva ovládne druhý díl. Quentinovi se zhrouť iluze, když se jeho sestra oddá jinému chlapci; z iracionálních důvodů otci oznámí, že sestru připravil o nevinnost on (tím jako by chtěl smazat, co se skutečně stalo). Když Caddy vidí, jak trpí, nabídne se mu. Takovou útěchu však Quentin nechce a sestru uhodí. Přál si, aby on a Caddy zůstali sami pro sebe, oddělení od světa. Už tehdy myslí na smrt. Osm měsíců pak žije a studuje na Harvardově univerzitě. Pro jeho rozhodnutí zemřít má rozhodující význam zpráva, že se Caddy vdává za bohatého mladého muže z Indiany. (Caddy po svém bratrovi pojmenovává svou nemanželskou dceru, kterou pak vychovávají její rodiče.). Nutno dodat, že vztah

³⁶ Titul bývá z originálu *The Sound and the Fury* též překládán jako Hluk a zuřivost (např. ve Slovníku světových literárních děl), ve své práci se držím druhé varianty, kterou zvolili překladatelé Pellarovi v posledním českém vydání z roku 1997.

k sestře je u Faulknera mocně znejasněn, neboť tvoří součást složitého asociativního proudu myšlenek; proplétání, iluzí, vzpomínek, abstraktních úvah...

4.8. Robert Musil: Muž bez vlastností

Muž bez vlastností je nedokončené dílo, které psal Musil dvacet let. Ve velmi komplexním a esejistickém románu rakouského spisovatele je incest pouze jedním z podtémat. Román se zabývá rozkladem společnosti Rakouska-Uherska a je velmi odstředivý, snaží se svou strukturou postihnout nepostihnutelnou komplikovanou dobu.

Hlavní postava Ulrich dosáhne velké duševní spřízněnosti se svou sestrou Agátou, kterou potkává po dlouhé době u příležitosti otcova pohřbu. Ulrich je mužem bez vlastností, nemá žádné vlastní stanovisko, je prázdný a dění kolem sebe pouze ironicky komentuje a pasivně pozoruje. Sám svoje bytí považuje pouze za experiment. Setkáním se sestrou se pokouší najít, co je to „správný život“: „Ve vzájemném vztahu dosahují sourozenci – bytosti totožné a zároveň odlišné – mystického spojení, ‚jiného stavu‘, v němž je subjekt a objekt v jednotě a v němž neplatí kategorie dobra a zla. Víra v možnost trvalého odtržení od světa a pohroužení do mystické kontempace se ovšem ukazuje jako iluze. Přechod vztahu do sféry tělesnosti současně znamená jeho rozpad.“³⁷ Pro postavu Ulricha to znamená hledat jiné možnosti, jak žít.

³⁷ *Slovník světových literárních děl 2*, s. 82.

5. INCEST VE FILMU:

Ve filmu se s incestem setkáváme v několika variantách. Pro potřeby naší práce se zaměřujeme zejména na sourozenecký vztah; vztah otec-dcera, jak jej nalézáme ve filmu *Homo Faber*, tvoří výjimku. Úplně se pak vyhýbáme tématu sexuálního násilí nebo zneužití, pod něž téma incestu taktéž spadá (viz *Incest Discourse and Cinematic Representation*).³⁸ Záměrně volíme takový typ umělecky hodnotných filmů, kde se jedná o konsenzuální a na psychologii postav vystavěný vztah.

V artové kinematografii nalezneme takových filmů několik. Jmenujme alespoň *Soumrak bohů* (1969) Luchina Viscontiho³⁹ či *Šelst na srdci* (Le soufflé au coeur, 1971) Louise Malleho⁴⁰. V obou se jedná o vztah matky a syna. V prvním případě je incest dokreslením úpadku průmyslnické rodiny a dekadentní atmosféry dramatu, které se odehrává v Německu v roce 1933, kdy přebírá moc fašistická diktatura a v rodině Essenbecků probíhá nelítostný boj o moc spojený s kolaborací.

Baron, hlava rodiny, je zavražděn Friedrichem, který je ředitelem oceláren a milencem jeho snachy Sophie. Společně však obviní a vraždu narafičí na antinacistu Herberta, který musí prchnout. Dědicem podniku se tak má stát slabošský Sophiin syn Martin, libující si v transvestitismu a perverzi (pedofilní vztah k malé holčičce, která se následně oběsí). Po vedení podniku však touží i jiní – Friedrich, důstojník SA baron Konstantin či esesák Aschenbach. Friedrich zabije Konstantina při čistce mezi fašistickými frakcemi během „Noci dlouhých nožů“. Vlady nad podnikem se ale nakonec ujímá Martin, jehož okolnosti, našeptávač a zvrhlá potřeba kompenzovat slabošskou perverzitu přivedou do řad SS. Nakonec připraví pro matku a jejího milence nucený svatební obřad. Slaboch, závislý na matčině příchylnosti, která dospěje až k incestní sexualitě, jim jako svatební dar věnuje ampulky s jedem.

³⁸ Driscoll Lynch, Joan: Incest Discourse and Cinematic Representation in *Journal of Film and Video*, Summer/Fall 2002, vol. 54, No 2/3, pp. 43-55.

³⁹ Visconti pojal film jako velkolepou fresku, která má rozměr Shakespearovské tragédie, kde touha po moci nabývá rozměr chorobné vášně a na cestě za jejím získáním postavy neváhají páchat zločiny. Režisér zde ukazuje čisté zlo v lidech, které se stávají až mystickými příšerami.

⁴⁰ V Malleho filmu zasazeného do poloviny 50. let hraje incest pouze roli neškodného dobrodružství, kdy je dospívající Laurent zasvěcen neortodoxní matkou do tajů erotiky, když jsou spolu na letní dovolené.

V rodinném dramatu až shakespearovsky monumentalizovaného zla představuje incest jeden z mnoha jevů, které vypovídají o pokřivenosti charakterů a chorobné době. Sám Visconti se ke svému počinu vyjádřil takto: „Chtěl jsem předvést zavrženíhodné, hrůzné výjevy, chtěl jsem ukázat hranice, za nimiž se Sodoma a Gomora obracejí v prach a popel. Rozhodl jsem se vyprávět o extrémních situacích, abych poskytl představu o filosofii, o jisté odrůdě lidí a prohnitosti, která se tenkrát v Německu šířila. Soustředil jsem se na rodinu von Essenbecků jako na snůšku všech neřestí jen proto, abych ukázal bahno, ve kterém a z kterého se zrodil nacismus a rozrůstal se ve vraždění, zvrácenosti a neřesti.“⁴¹

V relativně nedávné době vznikly ještě tyto snímky věnující se sestersko-bratrským incestním vztahům: Formou a stylem vyprávění zajímavý holandský snímek z 90. let *Sestřička* (Zusje, 1995) Roberta Jana Westdijka,⁴² z české produkce autorský debut Andrey Sedláčkové *Oběti a vrazi* (2000)⁴³ a nejnovější příspěvek je film francouzské herečky a režisérky Valérie Donzelliové *Margueritte a Julien* (2015).⁴⁴

Ve své bakalářské práci jsem se rozhodla rozebrat následujících pět filmů:

Betonová zahrada, Snílci, Homo Faber, Hvězdy Velkého vozu a Oheň v horách. Jak již uvádím dříve, jedná se o artové a esteticky různorodé snímky od 60. let do počátku 21. století, spadají pod různé národní kinematografie a spojuje je

⁴¹ OLIVA, Ljubomír. „Soumrak bohů“. *Kino*. 1969, roč. 24, č. 25, s. 11.

⁴² Dovedně pracuje s médiem videa, sestra je zde pod neustálým dohledem bratrovy kamery. V závěru diváka překvapí, že se incest, který jako by byl tajemstvím minulosti, neuskutečnil.

⁴³ Sedláčková je i autorkou scénáře, příběh sourozenců odehrávající se v maloměstském prostředí zde vypráví pomocí paralelní narace (minulost – 70. léta, přítomnost – 90. léta). Kromě krve jsou bratr a sestra spojeni poutem závislosti, nenávisti a manipulace, zejména je to sestra, kdo bratra ovládá a nechce, aby se od ní odpoutal a oženil se. Oba dva pak spojuje také vina, a to nechtěná otcovražda, které se ještě jako dospívající dopustili. Závěr pak končí tragickou smrtí obou sourozenců. Bratr se rozhodne jednou provždy vypořádat se svým švagrem a nařizne na žebříku vedoucím do sklepa jednu příčku – právě tak se sestrou sprovodili ze světa svého otce. Když však přichází bratr domů, nalézá pod žebříkem ležet sestru a následně se rozhodne ukončit svůj život skokem z kostelní věže.

⁴⁴ Původní scénář Jeana Gualta byl určený pro Truffautu. Film má vysoké estetické filmařské ambice, i když příběh je prostý, využívá stereotypu a žánru pohádky, kterou si vypráví děvčata v sirotčinci (což tvoří určitý rámec vyprávění příběhu). Milostný cit je sourozencům vlastně již vrozen a osudem předurčen, čehož si všímá postava kněze, který v jejich (samozřejmě i duševní) přitažlivosti spatřuje hřích, jehož naplnění se snaží předejít svým doporučením, aby Margueritte a Julien byli odloučeni.

právě téma incestu, jemuž se věnuji soustředěně s větším či menším důrazem na psychologii, povahu vazeb a sociální kontext.

Vybrané filmy dělím do čtyř kategorií podle typu syžetu:

Izolace a rozpad rodiny – *Betonová zahrada* a *Oheň v horách*;

Osudovost a nevědomost – *Homo Faber*

Minulost a osudovost – *Hvězdy Velkého vozu*

Vzájemné okouzlení či zrcadlení – *Snílci*

5.1. Izolace a rozpad rodiny I

5.1.1. Betonová zahrada (1993)

Film vychází z knihy Iana McEwana, autorem scénáře je však sám režisér Andrew Birkin. Plně následuje knihu a rozvíjí ji zejména o propracovanost prostředí. Nedochozí však k žádným zásadním změnám, co se týče syžetu; tedy příběhu čtyř sourozenců, kteří se postupně stanou sirotky, vyrovnávají se se svým dospíváním a nacházením vlastní identity.

Děj

Nákladní auto přiváží cement. Otec, autoritativní a nemocný morous, chce vybetonovat zahradu, jejíž plevel mu přerůstá přes hlavu. Na cement čeká ve sklepě Jack, z jehož perspektivy je celý příběh vyprávěn. Otce náhle raní mrtvice a ihned umírá. Ve stejném okamžiku (za užití paralelní montáže) Jack dociluje vrcholu sebeukojení. Otisk otcovy dlaně zůstává v betonu, Jack ho však pohotově zakryje.

Matka po otcově smrti brzy ulehne na lůžko, z kterého již nikdy nevstane. Starost o Tomas, Sue i domácnost teď připadá Julii a Jackovi, ten však odmítá přebírat jakoukoli zodpovědnost. O všechno tedy pečuje Julie, zatímco Jack tráví svůj volný čas v rozvalinách, kde najde perlík, jímž chce rozbít beton na vybetonované zahradě. To mu ale Julie zatrhne. Postupně mezi nimi začne sílit něco víc než sourozenecké pouto; drobné provokace a škádlení přerůstají obvyklé meze. Brzy po Jackových šestnáctých narozeninách matka umírá.

Jack a Julie se rozhodnou její smrt zatajit a ve sklepě matku ve skříni zabetonovat, aby zabránili rozdělení rodiny. Každý ze sourozenců se vyrovnává

se ztrátou matky (a otce) po svém. Tom se začne převlékat za děvče, Sue si začne vést deník.

Vztah mezi Jackem a Julií zdánlivě chladne, Julie si nachází staršího a movitého přítele Dereka a už nemá tolik času věnovat se domácnosti jako doposud. Dům začne ovládat nepořádek, začne zapáchat, rozmnoží se v něm mouchy. Jack chodí po smrti matky stále v tom stejném oblečení a také nevoní. Je léto a na betonovém rumišti je dusno. Postupně se začne domem linout další nelibý pach – pach rozkládajícího matčina těla. Nekvalitní betonová rakev totiž pukla, praskliny se tvoří v betonové zahradě i místním okolí.

Derek se snaží poznat Juliiny sourozence. Jack se vůči němu chová nepřátelsky, staví se do opozice, stejně jako ke svému otci (scéna v jídelně). Derek začne mít podezření, že v domě se děje něco divného. Nelibý zápach jej zavede do sklepa k zabetonované mrtvole, o níž mu sourozenci lžou, že se jedná o pohřbeného Jackova psa, fiktivní fenku Cosmo, pojmenovanou po kapitánovi z Jackovy oblíbené sci-fi knížky. Derek se nenechá úplně ukolébat a zároveň si začne všimnout podivné náklonnosti mezi Jackem a Julií. Malý Tom Jackovi poví, že Derek ví, kdo je ve skutečnosti v betonové truhle schovaný.

Julie prozradí Jackovi, že spolu s Derekem nespali, a naopak mu dokazuje, že jedinou skutečnou náklonnost má ke své rodině a k němu. Sourozenci se svléknou, baví se o matce a pomalu se sebe poprvé milenecky dotýkají. Přichází Derek, který šokovaně odchází a do tichého něžného Jackova a Juliina milování se ozývá zvuk perlíku, jímž Derek rozbíjí betonovou rakev.

Posledním záběr zobrazuje propletenec nahých sourozeneckých těl, jejichž bělost narušuje modré světlo z policejní houkačky.

Prostředí a svět příběhu

Příběh Betonové zahrady je zasazen pravděpodobně do poválečných let (v rodině například chybí televize, ale děti si pouští rádio). Vizuální stylizace filmu však spíše vytváří iluzi bezčasí a není pro diváka snadné si děj do nějaké doby jednoznačně zasadit. I kostýmy neposkytují vodítko, neboť děti mají na sobě buď školní uniformu, nebo velmi neutrální oblečení, jako např. bílé tričko a džíny (Jack a Julie).

Co se týče místního zasazení, pravděpodobně se jedná o okraj většího britského města, asi Londýna; v divákovi je však může sílit pocit, že dům stojí někde na konci světa.

Svět *Betonové zahrady* má svoji zvláštní atmosféru: všechny domy v okolí již byly zbořeny a lze soudit, že sama izolace domu od všech ostatních je vlastně předpokladem pro realizaci podivného příběhu. Kdyby se dům s betonovou zahradou nacházel v sousedství všetečných sousedů, těžko by si mohli sourozenci udržet svá tajemství. Dům stojí na periferii města, pro celý film je typická absence obrazů přírody. Poblíž stojí pouze nevzhledné sídliště a zbořeniště, v jehož ruinách nachází filmový Jack své útočiště, svůj klid, svůj svět. Je léto, je vedro, které podporuje dusivou atmosféru. Ta je zapříčiněna též izolací čtyř sourozenců – většina příběhu se odehrává pouze na území jejich domu a zahrady, k jeho překročení dochází výjimečně (Jackovo útočiště, škola). Díky odříznutí od okolního světa získávají postavy pocit, že si mohou stvořit vlastní svět a pravidla. Díky tomu, že je léto a čas letních prázdnin, mohou trávit čas především doma – což umožňuje ještě větší izolaci. Prostředí je depresivní a nehostinné, atmosféra obklopující šedi neutěšená. Zbořeniště by mohlo v symbolické rovině „zobrazovat“ trosky dětského světa.

Původně byl dům doménou matky a zahrada zase otcovým územím. Otec se ji rozhodne vybetonovat proto, že plevel – symbol snahy a vůle žít si po svém – vzdor jeho snaze stále bují. Otcova snaha o „totální“ ovládnutí života vlastní rodiny má pak zákonitě za následek jeho vlastní smrt.

Dům i zahrada jsou pro děti velmi podstatné, jsou symbolem jejich dětství. Matka jim před smrtí klade na srdce, jak se mají chovat v případě „že by se něco stalo“, aby dům nezůstal opuštěn a zbořen a nebyly poslány do dětských domovů... Další význam má dům pro sourozence z toho důvodu, že sklep se stal zároveň pohřebištěm jejich matky.

Postavy

Jack je hlavní postavou, z jeho perspektivy příběh nazíráme. Jack je prezentován jako někdo, kdo sám se sebou není srovnaný. Jeho poměr k sexualitě není čistý, spíš potlačovaný. Žije v nepořádku, od matčiny smrti se nemyje, má akné a většinu volného času tráví zkoumáním vlastního těla a masturbací. Orgasmu dosahuje i v okamžiku otcovi smrti, nabízí se tu tedy i interpretace, že se jedná o

to nejlepší, co mohlo Jacka potkat. Celkově je zdůrazňována zejména jeho tělesnost. Zkoumá se v zrcadle, pozoruje Julii.

Aby vytěsnil ze svého vědomí smrt rodičů, Jack čte stále dokola knihu o kapitánu Huntovi a jeho věrném psu Cosmovi. S kapitánem a s jeho záchranářskou, ochrannou a superhrdinskou rolí se pak ztotožňuje. Otcovskou pozici zaujímá vůči Tomovi, kterého se snaží chránit i utěšit. Nopak Sue se spíše posmívá kvůli tomu, že píše mrtvé matce.

Jackovi se opakovaně zdá sen o rodinném výletě na pláž, kde jsou přítomni pouze rodiče a jeho starší sestra Julie. V důležitých momentech filmu sen promlouvá symbolicky: zahrabávání matky do písku předjímá její zabetonování; červený papírový drak vznášející se nad mořem a v závěru pak mizející v dáli symbolizuje konec Jackova a Juliina dětství (poté, co se pomilují).

Starší sestra Julie⁴⁵ působí tajemně. Po smrti matky přebírá její roli a starost o domácnost, v čemž ji Jack nepodporuje, ačkoliv mu Julie říká, že by měl myslet také na druhé. Dívka se pokusí trávit nějaký čas i mimo dům, což však není snadné, protože si ho nosí stále v sobě. Nakonec se ukáže, že si našla (oproti sobě) staršího a movitého milence, který však nemůže naplnit citovou prázdnotu, kterou v ní smrt rodičů zanechala. Julie se Derekovi nesvěřuje, a on tudíž nemá možnost, aby pronikl do jejího světa a pochopil ji. Jediný, kdo Julii může poskytnout nějakou útěchu, je Jack. Jejich hry však postupně překračují hranice běžného škádlení a oni si to začínají uvědomovat. Poprvé to dojde Julii (hned v osmnácté minutě filmu), když jí Jack lechtá oblečen ve včelařské kukle. Šimrání v ní nejdříve vyvolává smích, a nakonec takovou slast, že dospěje k mokrému orgasmu.

Další dva sourozenci, Tom a Sue, jsou v kontrastu s hlavními protagonisty ještě dětmi.

Na malého Toma těžce doléhá matčina nepřítomnost. Zpočátku je šikanován ve škole a zásah staršího bratra mu příliš nepomůže. Rozhodne se proto oblékat jako děvče, neboť holky nikdo nebije a sestry ho v tom podporují: strojí ho do dámských šatů a navlékají mu paruku. Tom své dny tráví hrou v opuštěném Jackově útočišti, kde si hraje se svým jediným kamarádem Willem na rodinu. Will

⁴⁵ Do rolí hlavních role obsadil režisér svoji neteř, Charlotte Gainsboroughovou, dceru své sestry, známé herecky Jane Birkinové, do role Toma svého syna, Neda Birkina.

představuje Jacka a Tom je zase Julií. Čím více Tom postrádá matku, tím více touží po Juliině péči. Stylizuje se do role miminka, dětství. Sourozenci přistupují na jeho hru, kupují mu láhev s dudlíkem, vynesou mu ze sklepa dětskou postýlku a ukolébávají ho.

Sue je spíše upozadněnou postavou. Podporuje a následuje Julii, v době její nepřítomnosti zastává její funkci a stará se o domácnost. Se smrtí matky se vyrovnává tak, že si píše deník, do nějž zaznamenává denní události a postřehy o ostatních sourozencích. I když je spíše pozorovatelkou než aktérkou, je to právě ona, kdo dává Jackovi sci-fi knihu, která se pro něj stane podstatným únikem z reality.

Incest

Po smrti rodičů, kdy jsou děti ponechány už úplně samy sobě, nastává osvobození z restrikce, otevřené prezentování sexuality (Tomovo převlékání, které může mít dvojí výklad a být chápáno i jako počátek jeho homosexuality; incest Jacka a Julie). Stav neuchopitelné svobody, osamělosti a bezradnosti nemůže ale trvat navždy a dříve či později musí být nastolen nový řád (závěr filmu).

Téma incestu v *Betonové zahradě* není jen latentní a ukryté v pohledech hlavních postav. Starší sestra figuruje explicitně v Jackových erotických fantaziích, které doprovázejí jeho každodenní sebeukájení. Rád Julii pozoruje, zároveň se mu ona sama vystavuje (např. scéna opalování). Zdá se, že je to pro Julii součástí hry, neboť ona ví, jaký vliv na svého bratra má. V závěru se stane iniciátorkou sourozeneckého sblížení, ačkoliv Jack po ní celou dobu touží.

5.2. Izolace a rozpad rodiny II

5.2.1. Oheň v horách (Höhenfauer) (1985)
Nepříliš známý snímek švýcarského režiséra Fredi M. Muera

Děj

Vysoko ve švýcarských horách žije na statku izolovaně rodina s dospívajícími dětmi; mladší chlapec je navíc hluchoněmý. Čeho se mu nedostává slovy, toho jako by doháněl svou fyzickou silou. Nejbližší vztah má se svou sestrou, která ho učí psát a číst. Belli chtěla být učitelkou, ale otec ji přivedl opět na statek. Zde jí kromě domácích prací a zemědělské dřiny zbývají už pouze knihy.

Blízkost sourozenců je tak velká, že jednoho dne „vysoko v horách“ dojde k jejich milostnému sblížení. To však po sobě zanechává následky. Sestra se odmítá s bratrem bavit. Nakonec situaci neunese a svěří se matce, u níž se jí dostává překvapivě podpory a pochopení. Když ale matka přetlumočí prchlivému otci, kdo je otcem Bellina dítěte, sáhne po pušce.

Postavy

Otec je zádumčivý patriarcha, pro nějž je poctivá práce na prvním místě.

O matce se dovídáme, že má nalomené zdraví (astma), je spíš pasivní ženou v domácnosti, která je oddaná svému manželovi. Důležitá je ale pro ni víra, v níž nalézá v těžkých chvílích útěchu.

Zdá se, že s hluchoněmým není zacházeno úplně jako s plnohodnotným členem domácnosti: postavy jej nikdy neoslovují jménem (ani divák tedy neví, jak se jmenuje), říkají mu pouze chlapec, hoch...

Pouze na postavě senzitivního hluchoněmého chlapce se nejvíc ukazuje extrémnost situace. Hoch vnímá vše bezprostředněji (jakoby sedmým smyslem) a kamera jeho zvědavost ještě znápadňuje.⁴⁶ Trpí izolací, osamělostí a nemožností dosáhnout přijetí, pochopení a porozumění. Jediný, kdo mu to skutečně nabízí je právě sestra. Chlapec svou deprivaci projevuje kýváním (sem a tam), bušením hlavy o zeď, cukáním svalů ve tváři... Dostavují se též záchvaty vzteku, které si vybíjí ničením, což se následně stává zdrojem konfliktů s ostatními postavami. Otcí i sestře rozbije rádio, otcí zlikviduje sekačku. Sestra svěřuje babičce, že k tomu dochází zejména tehdy, kdy spolu ostatní mluví a on se tak cítí vyčleněn. Navíc se nachází v citlivém věku, kdy je již „napůl mužem, napůl dítětem“. (Zde je třeba vyzdvihnout i výběr hereckého představitele Thomase Nocka. V době vydání filmu mu bylo 17 let, a ačkoliv má ještě drobnou chlapeckou postavu, je samý sval: ztělesňuje kontrast chlapectví a mužství).

Místo studia pedagogické fakulty je Belli nucena setrvat doma a věnovat se zaostávajícímu bratrovi. Proti svému osudu se nijak nevzpírá (stejně jako jej přijímají i jiné postavy), byť touží po moderních vymoženostech jako je televize či pěkné spodní prádlo. Pravidelně si nechává otcem přinášet knihy a poštu. S bratrem mají proměnlivý vztah, který je jak láskyplný, tak škádlivý, někdy jí bratr dělá naschvály a trestá ji, když mu nevěnuje dostatek pozornosti. Jejich

⁴⁶ EVERSCHOR, Franz: „Höhenfeuer. Meinung des Kritikers“. *Film-dienst*. 1986, roč. 39, č. 4, s. 82

vztah je vykreslen jemně a psychologicky. Zřejmé je, že oba touží po lidské blízkosti. Vzhledem k tomu, že jejich rodiče vůči nim moc emocí neprojeví, musí si na samotě vystačit se sebou navzájem. Jejich láska se naplní v pusté horské oceánii, v době kdy se chlapec ocitá na „útěku z domova“; poté, co otci shodil sekačku. Vysoko v horách láme kámen a vytváří podivuhodné kamenné mohyly jako by si vytvářel nějaký magický svět. Sestra mu přináší do jeho samoty peřinu, pod níž stráví noc ve společném objetí. Chlapcova touha po sestřině blízkosti se vyskytuje v mnoha scénách: tam, kde jí např. usíná na klíně anebo když má obavy z bouřky (resp. blesku), a chce s ní spát v posteli, což mu ale sestra zprvu nedovolí.

Situace se pro dívku komplikuje, když zjistí, že je těhotná. Matka ji mlčky pozoruje. Když se jí svěří, nachází u ní podporu. Otec je však nepřítel a ohání se puškou, v afektu hodlá syna zastřelit. Chlapec, který se díky svým komunikačním bariérám nedokáže chovat tak, jak by to bylo adekvátní, volí agresivní sebeobranu. Nešťastnou náhodou se puška během zápasu obrátí proti otci, vystřelí a na místě je mrtev. Matku, která má podlomené zdraví, způsobí vyhocení konfliktu přílišný šok a selže jí srdce...

Film končí výrazně stylizovanými scénami; mrtvoly rodičů leží naaranžovány v ložnici a jsou ozářeny svícemi. Chlapec kope v zasněžené krajině oběma hrob, který pokrývá skleněnými okenicemi. Magická atmosféra způsobí, že před uložením do prosklených sněhových „lůžek“ rodiče ještě promluví.

Belli a chlapec se smiřují, v poslední scéně je vidíme sedět u společné večeře a zdá se, že kdesi ve švýcarských horách získali vlastní uzavřený svět.

Příroda

Příběh z horské samoty je vyprávěn v cyklu čtyř ročních období, začíná jarem a končí zimou: „Život jde podle přírodních pravidel, den za dnem, rok za rokem. Vnitřní svět lidí odpovídá vnějšímu světu přírody.“⁴⁷

Otec uznává jako práci pouze tu manuální a tvrdou jakou vykonává on sám („všichni tam dole jí víc, než pracují“). Důležitá je péče o dobytek a pozemek. Kamera zastihuje hrdiny při běžných úkonech a výsledkem je velmi autentické, syrové až etnologicky věrné zachycení. Expozice je pozvolná a pečlivá, observační, zaměřená na prostředí a každodenní rituály. Důraz je také kladen na

⁴⁷ EVERSCHOR, Franz: „Höhenfeuer. Meinung des Kritikers“. *Film-dienst*. 1986, roč. 39, č. 4, s. 82.

vykreslení přírody: jak její krásy, tak její drsnosti a surovosti. Divák může mít problém s orientací v časoprostoru, protože tvůrcům se daří vytvářet atmosféru bezčasí. Příběh se odehrává rok před uvedením filmu, tedy v roce 1984. Tento letopočet je potvrzen tím, že ho Belli vyryje do kamene.

Síla přírody se projevuje zejména v zobrazení živlů. Voda je zde zpřítomněna velkými dešti; bouřka nahání chlapci strach. V závěru sníh ukryje pod pokrývkou všechno neblahé i to, co se právě stalo (smrt rodičů). Jeho tiché padání navozuje klid a mír. Další živly se pak účastní incestního spojení sourozenců: je to jednak oheň, jednak je to kámen (čili země) – o tom více v následujících řádcích.

Incest

Incest se stává ve filmu *Oheň v horách* nejen příčinou tragédie a zkázy původně soudržné rodinné jednotky, ale i poměrně přirozeným důsledkem nepřirozeného stavu, jakým je izolace dvou dospívajících lidí. Oba dva sourozenci se sblíží také proto, že nemají jinou možnost, jak jinak uspokojit své citové potřeby. Navíc zde působí také magie prostoru: k jejich mileneckému sblížení dochází v izolovaném místě, kam nikdo jiný nevkročí. Jsou vysoko ve skalách, obklopeni mohylami, které vystavěl chlapec. Noční temnotu prozařuje oheň, který symbolizuje nejen vášeň, ale i jakýsi prapočátek lidstva. Co bylo v době kamenné cennější, než oheň? A za co ztrestal Zeus Prométhea? Právě za to, že daroval oheň lidem. Bez ohně, tedy tepla, by lidská existence vlastně nebyla možná.

Něžnou a dojemnou scénu sblížení chlapce a Belli nelze soudit z hlediska morálních kategorií. Stejně jako „by byl neadekvátní Boží hněv tváří v tvář násilnému a rituálnímu konci.“⁴⁸ Německý filmový kritik Franz Everschor je přesvědčen, že se jedná o Muerův celkový tvůrčí postup: „(...) rozhodující je láska a něha pro tyto lidi, která je cítit v každé scéně.“⁴⁹

Důležitým aspektem zvukové stránky filmu je ticho. Vysoko do hor nedolehne ruch vnějšího světa. Proto i tamější obyvatelé jsou tišší, mlčenliví, vyjadřují se úsporně a neplýtvají emocemi. Do ticha nechává režisér „nořit“ také velkou část filmu (zejména začátek). Využívá meditativní tóny (pravděpodobně tibetské mísy), které jsou jako hudební nástroj spjaty s horami (např. v budhistických kláštorech). Je to hudba, která ticho evokuje. Zároveň také znázorňuje ticho, ve

⁴⁸ EVERSCHOR, Franz: „Höhenfeuer. Meinung des Kritikers“. *Film-dienst*. 1986, roč. 39, č. 4, s. 82.

⁴⁹ Tamtéž.

kterém chlapec žije. Mlčení a ticho je tedy zdůrazněno postavou chlapce, který nemluví a neslyší, jelikož mu to jeho sluchové postižení neumožňuje. Hodně se tu také mlčí v rovině příběhu; nastává „dvojité“ mlčení v chlapcově případě, neboť o tom, co bratr a sestra spolu prožili, se mluvit nesmí a ani nedá.

Ke struktuře dodejme, že tempo filmu je zpočátku pozvolné, režisér nám dává čas seznámit se s prostředím i postavami. Zdá se, že hlavním zdrojem napětí je nevyzpytatelnost chlapcova chování... Krize vrcholí shozením sekačky ze svahu (uprostřed stopáže filmu). Poté, co se pomilují vysoko v horách, vnese tato situace do rodinného soužití neklid – cosi, co se skrývá a má následky. Tempo filmu výrazně zrychlí.

První scéna filmu zachycuje sourozence, jak vytahují z pastí mrtvé rejzky. Režisér zde uplatňuje symbolickou předzvěst: dvě zvířecí mrtvolky na začátku, dvě mrtvolky na konci (rodiče). O zvířata se chlapec hezky stará, někdy je však trápí, chová se k nim krutě jako to děti dělávají (experiment s elektrickým drátem, který zavede ke psí misce). Když má mít prasnice mladé, může to být předzvěst, že Belli bude mít brzy děťátko.

Celý Muerův film je velmi fascinující, ale uchovává si snad ještě větší enigmatickosti, než *Hvězdy Velkého vozu*. Muer nám události předkládá, aniž by je vysvětloval. Snímek tedy nelze považovat za psychologické drama, spíše a vzhledem k incestu určitě za drama osudové, v němž příčina nutně přináší následek. Po shlédnutí si divák může odnést pocit, že byl svědkem příběhu, který takovýto musel být, stejně jako je odvěká, nutná, fascinující, krásná i krutá příroda, se kterou je osud hrdinů tak úzce spjat.

5.3. Minulost a osudovost

5.3.1. Homo Faber (Voyager) (1991)

Režisér Volker Schlöndorff vychází ve svém filmu z knižní předlohy švýcarského spisovatele Maxe Frische (1911-1990), jehož stejnojmenný román vyšel roku 1967. (Schlöndorff se věnoval adaptacím i jiných autorů.⁵⁰

⁵⁰ Zmiňme např. filmy *Mladý Törless* (1966, podle Roberta Musila), *Plechový bubínek* (1979, podle Günthera Grasse), *Swannova láska* (1984, podle Marcela Prousta), *Smrt obchodního cestujícího* (1985, podle Artura Millera).

Děj

Schlöndorff pro svůj film používá rámcové vyprávění, počáteční a konečné scény se odehrávají v červnu 1957 v letištní hale v Athénách, kde se Walter Faber loučí s ženou Hannou.

Poté se vyprávění vrací o tři měsíce zpátky, do dubna téhož roku. Inženýr Walter Faber je opět na letišti, tentokrát v Caracasu, a vrací se z pracovní cesty, z Orinoka, domů. Jelikož je mu nevolno, let málem promešká. Jeho nepřítomnosti si ale povšimne letuška Charlene a vrací se speciálně pro Waltera. Pomalu tak započíná řetězec podivných náhod.

Na palubě letadla se Walter seznamuje s Němcem Herbertem Henckem, který letí navštívit svého bratra Joachima. Společně si všimnou poruchy motoru, který vzplane. Letadlo tak musí nouzově přistát uprostřed pouště, racionálně založený Faber ovšem zachová klid.

Nouzové přistání se vydaří, takže Faber může pokračovat v konverzaci s Henckem, kterému sdělí, že znal jeho bratra Joachima. Od Herberta se dozvídá, že Joachim si vzal jeho bývalou milenkou Hannu a měl s ní dceru, avšak krátce na to se rozvedli. Minulé se tedy začíná připomínat.

Vyprávění se flashbackem vrací do 30. let, kdy Hanna sděluje Walterovi, že je těhotná. Ten ale právě prožívá nadšení z toho, že má jet stavět přehradu do Bagdádu. Přesto se uvolí, že si Hannu vezme, i když zjišťuje u společného přítele, zda by to s těhotenstvím nešlo zařídit jinak.

Během čekání v poušti zažije Faber románek s letuškou Charlene, zároveň píše dopis své přítelkyni Ivy, se kterou se rozchází. Místo přímé cesty domů do New Yorku podlehne náhlému popudu (svedení dohromady několika náhod) a doprovází Herberta na tabákové plantáže, kde jeho dávný přítel Joachim pracuje.

Když však společníci dorazí na místo určení, naleznou Joachima oběšeného. V boudě Faber zahlédne též Hanninu fotografii. Další osudové znamení, které v tuto chvíli nemůže být čitelné.

Faber se vrací do New Yorku, kde jej vítá přítelkyně Ivy. Waltera čeká za týden konference v Paříži, takže má důvod uniknout a nasedá na zaoceánskou loď.

Zde Faber poznává okouzující o třicet let mladší dívku, která mu vzhledem i temperamentem (podvědomě) připomíná jeho dávnou lásku Hannu. Elisabeth

Piperová, které začíná Walter říkat Sabeth, také ráda vyhledává jeho společnost a zdá se, že vzájemná přitažlivost není povrchního charakteru, jako tomu bylo u Waltera doposud. Walter se o mladinkou dívku stará a poslední večer jí dokonce navrhne, že si ji vezme. Místo toho se následujícího dne rozejdou každý svou cestou.

Walter úspěšně odpřednáší na konferenci, ale nemůže si pomoci, touží Sabeth vyhledat. Doufá, že milovníci umění, nalezne dívku v Louvru. Sabeth pozoruje, jak ji hledá, ale připojuje se k němu až venku před muzeem. Oba jsou ze shledání nadšení. Walter bere Sabeth do kavárny, kde mu Sabeth musí slíbit, že nepojede plánovanou cestu do Říma stopem. Poté Walter odejde, ale vzápětí se vrací, aby se dívce nabídl jako průvodce a řidič.

Následuje vizuálně atraktivní putování po krásném francouzském jihu a následně po italských památkách. Padesátiletý Faber se uvolňuje a následuje nadšení své o generaci mladší společnosti. Sabeth očividně chová k Walterovi láskyplné city a jednu noc za ním sama přichází do jeho pokoje.

Faber dlouho nemá ani stín podezření. Až v okamžiku, když se Sabeth příliš rozhovoří o své matce, která je archeoložkou v Athénách. Stále však zůstává otázkou, kdo je skutečně otcem. Jestli je to Joachim, kterého si Hanna vzala a kterého Sabeth téměř nepoznala (Hanna se pak podruhé provdala za komunistu Pipera, který odešel do NDR), nebo skutečně Faber. Walter sdělí Sabeth, že se znal s jejími rodiči, a začne se k Sabeth chovat odtažitě. Ona si to ovšem vykládá tak, že už ji nemiluje.

Walter se rozhodne dovést Sabeth až do Athén, neboť si potřebuje pohovořit s Hannou. V Řecku se se Sabeth udobří, ale když se koupe v moři a Sabeth ho chce následovat, uštkne ji had a v úleku kvůli tomu spadne na skálu a uhodí se do hlavy. S velkými potížemi se Faberovi podaří Sabeth dostat z pobřeží a převézt ji do nemocnice. Sabeth přežije, ale Hanna, která dceru navštíví, se snaží Faberovi v dalších kontaktech zabránit.

Hanna pozve Fabera, aby přenocoval u ní doma, v Sabethině pokojíčku. Trvá na tom, že se jedná o Joachimovu dceru. Na její naléhání se Walter přizná, že se se Sabeth milovali a vzpomíná na onu noc v hotelovém pokoji. Skrze dveře pak slyší, jak Hanna pláče.

Následujícího dne se s Hannou v nemocnici pohádají. Hanna mu vyčítá, že tehdy před dvaceti lety mluvil pouze o „jejím dítěti“ nikoliv o „jejich“ dítěti, což mělo rozhodující vliv na její další volbu. Potvrdí mu, že Sabeth je jeho dcera a zakáže, aby jí to sdělil. Poprvé se ve Faberových očích objevují slzy.

Sabeth umírá nikoliv na následky uštknutí, ale na krvácení do mozku. Hanna se na Waltera nad lůžkem mrtvé dcery zuřivě vrhá, ale nakonec se v zoufalství obejmou. Posléze se v klidu rozloučí před letištní halou.

Film končí tak, jak začíná. Faber sedí zničen v letištní hale. Čeká. Divák už ale pochopil, že není na co.

Postavy

Původní koncept příběhu je již jasně nastaven v předloze Maxe Frische, který buduje hlavní postavu Waltera Fabera jako člověka plně racionálního, pro nějž nemají umění ani láska příliš velkou hodnotu.

Kromě svých stavitelských záměrů se ve Waltrově omezeném světě vyskytnou občasné milostné povyražení, není v něm však prostor pro hluboký vztah. K ženám se chová velmi sobecky, jak v přítomnosti k Ivy, tak v minulosti k Hanně. A jakmile odjel, nikdy už nepátral po tom, co se s ní dělo dál. Zdena Škapová ve své kritické recenzi uvažuje nad tím, že Walterovo chování by se z psychologického hlediska dalo charakterizovat jako egoismus, nezralost, lidské selhání, absence pocitu zodpovědnosti.⁵¹ Nahlíženo touto optikou se už Faberův příběh nezdá být jen pronásledováním krutého osudu nebo snad sledem náhod, nýbrž důsledkem nezodpovědného egoismu.

Výklad Faberova jména se dozvídáme od Sabeth při jejich jízdě francouzskou krajinou. Faber – latinsky strůjce, ten, který mění tvář světa. Situace je režijně pojata tak, že Sabeth se muži dívá do dlaně (lze odhadovat, že na čáru života), kterou mu následně políbí, a ještě ji chvíli podrží ve svých rukou.

Faber sice instaluje turbíny ve všech rozvojových zemích, ale místní lidé a dopad na jejich životy či přírodu ho vůbec nezajímají. Patří k těm mužům, pro něž je důležité jen profesionální zvládnutí vlastního výkonu.⁵²

Padesátiletý Švýcar o sobě prohlašuje: „Nečtu žádnou beletrii, a dokonce se mi ani nic nezdá“ (v letadle). „Náhoda mě nerozhodí. Rozhodí mě až řada náhod.“

⁵¹ Tamtéž.

⁵² ŠKAPOVÁ, Zdena: „Homo Faber“. Film a doba 4/73, s. 100.

(na poušti). „Byl to řetězec náhod. Ale stále ještě v rámci možného. Jakýpak osud!“ (těsně před tím, než se připojí k Henckemu). Max Frisch implicitně podtrhuje i veškeré důsledky, které toto zjednodušené vnímání skutečnosti má a tou je odtrženost, citová vyprahlost, osamělost, neukotvenost, tedy určitá krize moderního člověka, který se odtrhl od hodnot, které by mu měly být vlastní.

Zaskočení – nejen – osudem

Homo Faber přináleží k typu incestního filmu, kde v syžetu hraje hlavní roli nevědomost daná tím, že pokrevní příbuzní se dříve neznali, protože byli cestami osudu nepřírozně rozděleni. Přesto je náhody, nepravděpodobné okolnosti či nečekaná rozhodnutí dovedli k sobě.⁵³ Tyto syžety se objevují spíše v literatuře. Ve filmech, alespoň v těch, které ve své práci rozebírám, se s tímto typem spíš nesetkáváme.

Nabízí se příběh vykládat v souladu s antickým dramatem, kde „se slovo Osud stalo klíčovým pojmem a kde jeho síle nemohl nikdo čelit. Kde člověka třeba i za nevědomé mravní selhání stihla tvrdá odplata.“⁵⁴

Prvek nevědomosti je v knize i filmu klíčový. Přes věkový rozdíl to hrdiny k sobě zas a znovu neodolatelně táhne. Walter se snaží k Sabeth obrátit zády, ale vždy si to rozmyslí, zaskočen nenadálou silou citu.

Film přistupuje k zpracování incestu, potenciálně kontroverzní látce, velmi citlivě a v souladu s žánrem psychologického dramatu, i když současně s četnými melodramatickými prvky. Vztah mezi Sabeth a Faberem stojí na porozumění a sounáležitosti, přitažlivosti, která mezi nimi funguje, která je ovládá. Téma nezvratnosti osudu je dovršeno tragickým koncem odehrávajícím se v Athénách, v místě ne náhodou evokujícím dávné báje a pověsti.

Zdena Škapová se zamýšlí nad závěrem a trefně si odpovídá, že kniha ani jinak končit nemůže. „Ať už bude soud nad Faberovým ‚případem‘ pronášen z jakýchkoliv pozic, nelze než dojít ke shodnému závěru – že totiž tato záhadná láska i krutý trest byly nevyhnutelné.“⁵⁵ Fabera dostihne právě to, v co nevěří: nevědomí, city a něco, co ho přesahuje. Může to být nazváno osud, ale může to být i pouze logická kauzalita. Před čím člověk, resp. postava zavírá oči, to ji

⁵³ V literární části to byl případ incestního „příběhu příběhů“ Oidipa, tak jím inspirovaného středověkého zpracování v *Řehořovi na skále* nebo v barokní *Pobožnosti kříže*.

⁵⁴ Tamtéž.

⁵⁵ ŠKAPOVÁ, Zdena: „Homo Faber“. *Film a doba* 4/73, s. 100.

prostě dostihuje. Škapová si je též vědoma spojitosti s kategoriemi existenciální filosofie: „(...) s pojmy jako odcizení, tedy ztráta autenticity a vědomí kontinuity bytí, vykořeněnost, prázdnota, osamělost...“⁵⁶

Otázky, které člověka přesahují

Existenciální otázky, které jsou v knižní předloze nezanedbatelné, ve filmu nedostávají příliš prostoru. Sabeth například čte *Cizince* od Camuse, je to knížka, kterou si zapomněla na lehátku (první seznámení s Waltrem) a kterou tahá všude s sebou. O existencialistech se Faber vyjádří povrchně, povšechně až pozérsky: „Aha, to jsou ti, co kouří cigarety, nosí černé roláky a kouří.“

V jiné Waltrově promluvě je zase obsažena technokratická pýcha a absence pokory: „Jsem technik, nepotřebuji metafyziku, vidím věci tak, jak jsou, bez snění“ (na lodi po jednom z večírků).

Podstatné téma filmu je cesta, ostatně název pro anglickojazyčnou distribuci by zněl *Voyager*. Faber je postava, která je kvůli své práci neustále na cestách. Důležitá je pak zejména jeho cesta se Sabeth po evropském kontinentu, k prameni základní evropské vzdělanosti, do Řecka, a tedy do míst, kde „se přikládala taková váha osudu, pojmu, který člověk-strůjce vytěsnil z horizontu svého bytí“.⁵⁷

Filmový jazyk

Závěrem pár poznámek k filmovému „přepsání“ románu, který je vyprávěn v Ich-formě a silně subjektizován. Jazykovou úspornost, nevyčtenost a významy schované mezi řádky převedl Schlöndorff do akademicky přesného observačního modu. K subjektivizaci by měl dopomoci Faberův občasný voiceover, ale ani on nám nezprostředkovává reflexivní charakter textu, pro který filmové vyprávění nemá srovnatelný ekvivalent.

Flashbacky, které „přivolávají“ minulost, jejíž následky se naplňují až po mnoha letech díky náhodám, jsou vizualizované vzpomínky, které Faber nikomu nevypráví, jen se jakoby zjevují před jeho vnitřním zrakem. Sépiové romantizující tónování vyvolává pocit něžné nostalgie, místo toho, aby scéna vzbuzovala výčitky a ostře komentovala a doplňovala příběh v „prezénsu“. Poskytují nám však informace, které jsou nezbytné pro pochopení příběhu, pro

⁵⁶ ŠKAPOVÁ, Zdena: „Homo Faber“. *Film a doba* 4/73, s. 100

⁵⁷ Tamtéž, 101.

uvědomění, že minulost může mít až fatální konsekvence pro pozdější život postav.

Velmi sugestivní je užití němé kamery, kterou si Faber točí to, co stojí za zapamatování. Zpočátku jsou to střípky z jeho cest, po seznámení se Sabeth je hlavním objektem kamery ona. Jako vyjádření bolesti pak fungují, když si je Faber pouští v okamžiku, kdy je jeho dcera mrtvá.

5.4. Osudovost a minulost

5.4.1. Hvězdy Velkého vozu (1965)

Jak už bylo zmíněno dříve, tématu incestu se režisér Luchino Visconti věnoval opakovaně. Černobílé *Hvězdy Velkého vozu* (1965) předchází *Soumrak bohů* (1969), s nímž ho spojuje téma rozpadu rodiny, ovšem zcela kontrastní a za jiných okolností, v tomto případě staré a židovské, žijící v chátrajícím šlechtickém sídle.

Sám název si Visconti vypůjčuje z básnické sbírky *Vzpomínky* Giacoma Leopardiho (1788–1837), konkrétně z jeho básně *Matné hvězdy Velkého vozu*, v které „(...) Leopardi vzpomíná na rodný dům a na hvězdy nad zahradou, které byly svědky konce jeho šťastných dní:“⁵⁸

Děj

Do svého rodného domu se vrací Italka Sandra se svým manželem Andrewem, americkým diplomatem, ku příležitosti odhalení památníku svého otce, významného vědce. Genius loci na Sandru mocně působí a její pozornost se začne upínat do minulosti.

Sandra je neklidná, prožívá manželskou krizi. O bratrovi Giannim si původně myslí, že rodinné sídlo nenavštěvuje a doufá, že se s ním nepotká. Ukáže se, že Gianni byl a je nezdravě fixován na svou sestru, dokonce o ní napsal román, v němž popisuje jejich milenecký vztah. Zda se jedná o jeho fantazii, nebo o skutečnost, zůstane divákovi nezjeveno. Některé narážky jiných postav o tomto nezdravém skandálním vztahu sice vypovídají (v hádce otčím Gilardini), je zde však stále možnost vyložit si je jako pouhé venkovské povídačky.

⁵⁸ NOVOTNÁ, Drahomíra. „Hvězdy velkého vozu“. *Filmové a televizní noviny*. 1969, č. 10, s. 4.

Nevyzpytatelně působí též Sandřino chování; před bratrem se zamyká v ložnici a vlastnímu manželovi se také vyhýbá. Atmosféra chátrajícího paláce ji tíží, ale zároveň ji palác, a v něm jakoby zakletá minulost, brání v odjezdu.

Když Sandra vzpomíná na minulost, vypráví manželovi Andrewovi, jak si psala tajná psaníčka, která schovávali s bratrem po paláci a jak si hráli na to, aby je nikdo spolu neviděl. Jedno takové psaníčko pak nachází při procházení domem v hodinách se soškou Amora a Psyché. Stojí v něm: „Navýsost naléhavé. Tvůj věrný otrok na tebe čeká u nádrže. Dej pozor, aby tě nikdo neviděl.“

Sandra se snaží muže upokojit vysvětlením, že se jednalo o vzkaz správce syna, dnes doktora F, který byl jejím ctitelem. Andrew se sice nevyjadřuje, ale nepřeje si, aby se Sandra do minulosti stále vracela. Domnívá se, že v současnosti psychicky nemocná matka a kdysi úspěšná hudebnice a advokát Gilardini židovského otce obou sourozenců neudali. Má pocit, že mu cosi, příznaky starého paláce, Sandru odcizují. A do jisté míry se tak skutečně děje. Sandra čeká, než manžel podlehne iluzi, že spí, a vydává se k nádrži. Sestupuje po točitých schodech k vodě tak, jako se sestupuje ke zdroji podvědomí. Zde na ni čeká bratr a společně vzpomínají na dětství. Gianni vyžaduje po své sestře náklonnost a blízkost; proto ji zbavuje snubního prstýnku, který si symbolicky nasazuje na svůj malíček.

Postupně se začíná napětí, jehož zdrojem se stal jakoby potenciální incest, stupňovat. Andrew se baví s Gilardinim, který se chce vzdát jakékoli správy sourozeneckého majetku. Navrhuje smír pro všechny strany a vyjadřuje pochopení, že výchova Gianniho a Sandry nemohla být snadná. Zmíní např. Sandřin románek s nerovně postaveným synem správce. Gilardini si ale trpce povzdechne, že tato aféra rodinu nepoložila.

V závěrečné sekvenci drama vrcholí dialogem Sandry a Gianniho. Sandra sedí v křesle v temném salonku a Gianni ji klečí u nohou. Vyznává se jí. Sandřinu odtažitost si vysvětluje jako potlačenou či skrývanou touhu.

Svědkiem intimního dialogu se stane Andrew a Sandra mu navrhuje, ať se oni dva rozejdou. Nepřeje si, aby s ní žil někdo, kdo má o ní pochyby. Vše spěje k neodvratitelnému konci. Sandra se připravuje na odkrytí otcova pomníku, mezitím je čten dopis, který jí Andrew zanechal: že bude doufat a čekat. Ve stejném duchu mu odpovídá ve voiceoveru Sandřin hlas. Jako kontrast je pak čten šeptaný vzkaz Gianniho, který je zároveň dopisem na rozloučenou. Je

vášnivý, vyděračský a zároveň zbabělý. Nakonec se zmítá ve smrtelných křečích, protože konečně vykonal to, čím vyhrožoval.

Pro Visconti film je důležitá místy pochmurná, místy až tísnivá atmosféra. Komorní drama se odehrává převážně na jediném místě, a to v italské Volteře (bývalé etruské metropoli), v rozpadajícím a dekadentně působícím paláci, který má být darován městu. Jako i v jiných Viscontiho dílech, velký důraz je zde kladen na scénografii. Z velkých prostorných hal jde na diváka úzkost, mnoho scén se odehrává v noci, což zase posiluje tajemnost, mytičnost a snovost.

Určitým způsobem příběh sourozenců Sandry a Gianniho působí až mýtický, nejde tu však o dějové a charakterové paralely s mýtem. Visconti sám v předmluvě k vydání literárního scénáře uvádí, že spojitost je třeba shledávat spíše mezi *Hvězdami Velkého vozu* a *Oidipem*. O Sofoklově tragédii tvrdí, že se jedná o vůbec jednu z prvních detektivek, kde je hledající Oidipus – ač viník – tím nejméně podezřelým. Ve *Hvězdách velkého vozu* jsou viníci („vrazi“ profesora, tj. otce Sandry a Gianniho) nejednoznační, stejně jako potenciální provinilci incestního vztahu – Sandra a Gianni. Visconti sám se k tomu vyjádřil takto: „Neobvyklost této ‚detektivky‘ spočívá totiž v tom, že v ní najdeme mrtvé a domnělé viníky, ale nedovíme se, kdo jsou praví viníci a pravé oběti.“⁵⁹ Divák si tak z filmu odnáší pocit neklidu a nespokojení, což bylo zřejmě režisérovy záměrem. Pro Viscontiho je středobodem jeho filmu „Sandřino svědomí, její morální neklid, její úsilí pochopit [...]“.⁶⁰ Sám Visconti se vyjadřuje k filmu tak, že pro něj bylo důležité zachytit dvojakost Sandřina charakteru, což platí i pro ostatní figury. Výjimkou je pouze Sandřin manžel Andrew, který nahlíží na svět a na situaci, do níž byl vhozen, pouze logicky a zvnějšku, což mu zabraňuje, aby se v ní vyznal. V podobné situaci se nachází i divák: mnohé mu je skryto a rozum mu na vysvětlení nestačí.

Sandra je nasnímaná tak, aby vynikla veškerá erotičnost těla její představitelky Claudie Cardinalové. Stejně tak je ale kladen důraz na její obličej a oči, které bývají snímány ve velkých detailech po celou dobu filmu, a to i rychlým zoomem. Kamera na její tváři ulpívá velmi často, protože za ní se skrývají všechny Sandřiny nevyřčené emoce.

⁵⁹ HEPNEROVÁ, Eva. „Hvězdy matně osvětlující cestu života“. *Kino*. 1969, roč.24, č. 10, s. 8.

⁶⁰ CECCHIOVÁ D'AMICOVÁ, Suso, MEDIOLI, Enrico, VISCONTI, Luchino: „Hvězdy velkého vozu“ (literární scénář). *Film a doma*. 1966, č. 1, (přeložila Eva Hepnerová), s. 15

Oproti Sandře je její bratr mnohem expresivnější, poryvy radosti a vášně s ním silně zmítají. Velmi sugestivně jsou řešeny dva intimní rozhovory sourozenců: první na konci druhé třetiny filmu (je situován před krb); druhý, ten poslední, se odehrává v šeru a tmě; jedná se spíš už o monolog, kdy Gianni velmi naléhavě šeptá, ve snaze přesvědčit sestru, aby s ním zůstala a aby se mu oddala:

Připadáš mi jako jeptiška, která je v klášteře z nešťastné lásky. Takovým nejde o víru. Sžírá je touha, kterou proměňují v mystiku. Svě tělo umrtvují jen proto, aby jim dávalo rozkoš, a když je neukojí, pronásledují ty, kteří nemají tíž pocit viny. Sama jsi řekla, že jsi byla zoufalá. A aby ses zbavila pouta ke mně, pátrala jsi v koncentračních táborech po utrpení našeho otce. Svě city ke mně jsi schovávala pod masku sebeobětování. To ti dávalo právo pronásledovat nemocnou ženskou a toho darebáka. Kvůli téhle své morálce necháš odjet muže, který tě miluje. Možná jsem necudný cynik, zloděj, ale jsem schopen činu. (...)

Na rozdíl od jiných titulů, které ve své práci rozebíráme, si *Hvězdy Velkého vozu* v tomto ohledu uchovávají svoji enigmatičnost. Kapitulu věnovanou *Hvězdám Velkého vozu* zakončíme proto anekdotou uváděnou režisérem: „Nedávno jsem něco dělal v římské opeře, přišel ke mně osvětlovač a povídá: ‚Tak co, spali spolu, nebo ne?‘ – ‚To já nevím‘, odpověděl jsem mu. ‚Co myslíš?‘ – ‚Já myslím, že ano,‘ řekl. Budu rád, když si diváci o mém filmu nebudou myslet to, co bych chtěl já, ale to, co chtějí oni sami.“⁶¹

5.5. Vzájemné okouzlení či zrcadlení

5.5.1. Snílci

V předposledním snímku Bertolda Bertolucciho *Snílci* (2003) se snoubí dvě výrazné složky – jednak je to filmové fanouškovství postav podmiňující vysokou míru intertextuality a intelektuálního nadhledu. Opakem je explicitní zobrazování a estetizace sexuality, která zde nemá hlubší smysl. Oslňuje sama o sobě, je to spíš atrakce, byť nanejvýš umělecky nasnímaná. Právě z kombinace těchto zdánlivě nespojitelných „ingrediencí“ jsou stvořeni *Snílci*, třetí „pařížský film“⁶², který Bertoluccimu umožnil návrat časů svého mládí. Nutno dodat, že *Snílci* jsou

⁶¹ NOVOTNÁ, Drahomíra. „Hvězdy velkého vozu“. *Filmové a televizní noviny*. 1969, č. 10, s. 4.

⁶² Na mysli máme volnou „pařížskou trilogii“, tedy filmy *Konformistu* (1970) a *Poslední tango v Paříži* (1972).

adaptací románu *Holy Innocents*, jehož autor, skotský spisovatel Gilbert Adair, napsal i scénář.

Děj

Příběh se odehrává na jaře roku 1968 v Paříži, kam přijíždí americký student Matthew na výměnný pobyt. Většinu času však tráví v kině, kde ukájí svůj cinefilský „hlad“. Při protestech před Francouzskou filmotékou (Cinémathèque française) se náhodou seznamuje s dvojčaty Theem a Isabellou, s kterými jej spojuje láska k filmu. Brzy se spřátelí a sourozenci mu nabídnou, aby s nimi strávil měsíc v jejich prostorném bytě, který teď mají díky odjezdu rodičů sami pro sebe. Matthew nabídku přijímá a stává se tak součástí mikrokosmu, který tvoří filmové rozpravy a hry, politické intelektuální debaty a sexuální experimenty. Pocit nespoutanosti a princip volné lásky se však postupně vedou až k dekadenci. K napětí uvnitř bytu přispívá to, co se odehrává ve druhém plánu: studentské pouliční nepokoje a protesty. Dvojčata s Matthewem však vycházejí ven až tehdy, kdy ulice dá o sobě vědět vržením dlažební kostky. Tehdy se trojlístek rozděluje: Matthew je v davu opuštěn, dvojčata se k němu obracejí zády a ruku v ruce běží vstříc iluzi „další svobody“.

Nejen incest

Atrakcí *Snílků* je především sexuální interakce milostného „trojúhelníku“, z něhož dva aktéři jsou sourozenci, a ještě k tomu dvojčata. Jejich vzájemná mentální propojenost je natolik silná, že je s podivem, že mezi sebe pouští ještě někoho třetího, jak se ukáže, potřebují ho zejména jako diváka a pozorovatele.

Isabelle a Theo mají stejné mateřské znaménko na rameni.⁶³ Tohoto detailu si můžeme povšimnout ve scéně, kdy Matthew zjistí, že vztah mezi sourozenci je ještě intimnějšího charakteru, než se mu doposud zdálo. Při zpáteční cestě z toalety nahlédne do Theova pokoje, kde leží – červeným světlem nasvícena – dvě dokonalá nahá těla.

Matthew se ptá Isabelle na její vztah s bratrem

M: Jak jste se dostali až sem? Nikdy nebyl v tobě?

I: Je stále ve mně.

M: Co bys dělala, kdyby se to dozvěděli rodiče?

⁶³ Podobně jako Eusebio a Julie v *Pobožnosti kříže*.

I: Nikdy se to nesmí dozvědět. Zabíla bych se.

Z tohoto rozhovoru lze vyrozumět, že se skutečně jedná o pevné sourozenecké propojení, které se sice týká i tělesných kontaktů, duševní propojenost je ale primární. Můžeme sledovat též projev adualismu i narcismu⁶⁴. Matthew to v replice, která následuje předchozí citaci, komentuje takto: „Víš, že jsem ti vděčný. Vy jste opravdu dvě části jedné osobnosti. Teď jste mě nechali se cítit jako bych byl vaší součástí.“ Theo však Matthewa vyvede z této iluze, když mu přímo řekne, že „neбудe jedním z nich“, že on a jeho sestra jsou mentálně propojená siamská dvojčata a co víc, že jsou jedno.

Když začne Isabelle pravidelně spát s Matthewem, zdá se, že tomu Theo, který to původně zinscenoval, jen nezúčastněně přihlíží. Později se však ukáže, že mu to zdaleka není lhostejné a rozhodne se sestře pomstít tím, že si domů přivede svoji spolužačku, což u sestry vyvolá téměř hysterickou reakci.

V závěru společného soužití se všichni tři uchýlí do „stanu“, který si postavili v obýváku, tak jako to dvojčata dělávala v dětství. Dopíjejí poslední zbytky otcova archivního vína, Matthew usne, ale Isabelle je neklidná a ptá se Thea, jestli ji miluje a jestli oni dva budou spolu navždy. Theo jí to ve spánku odkýve... Před usnutím však zmíní, že Matthew o nich prohlásil, že jsou zrůdy⁶⁵ a že on sám nechápe proč...

Sexuální otevřenost ve filmu lze chápat vzhledem k době, v níž se *Snílci* odehrávají (konec 60. let), kdy se projevy volné lásky a sexuální revoluce zdají vrcholit. Současně nesmíme opominout dlouhodobý zájem režiséra o psychoanalýzu, o němž svědčí zejména filmy *Poslední tango v Paříži* a *La Luna* (1979). Těžištěm druhého snímku je komplikovaný vztah matky a syna, který se incestní tematiky také dotýká.

Cinefilství

Zejména z počátku je ve *Snílcích* věnován prostor cinefilství. Bertolucci zde přímo cituje filmy zejména francouzské a americké kinematografie – postavy si přehrávají významné scény (Isabelle hraje Marlene Dietrich, kamelotku z filmu *U konce s dechem* apod.), které byly nápaditě do struktury filmu vkomponovány.

⁶⁴ Připomeňme si, že se jedná o touhu, kde není rozdíl mezi objektem a subjektem (adualismus) nebo o nacházení potěchy z vlastního obrazu a projev přílišné sebelásky (narcismus).

⁶⁵ Zrůdy, v angličtině „freaks“, Pravděpodobně se zde mj. jiné jedná též o odkaz na hororový snímek *Freaks* (1932), z něhož mají dvojčata oblíbenou repliku „one of us“.

Je jim poskytnut dostatek prostoru a tvoří jednu z nejvýraznějších složek celého díla, složku hravě ozvláštňující.

Postavy se také o filmu baví, přičemž debaty mezi Matthewem a Theem jsou polemické: Matthew zastává poučenější a progresivnější názor, Theo uplatňuje spíš svou rozohněnou politickou optiku. Co se týče znalosti světové kinematografie, nemá Matthew mezi dvojčaty konkurenci. Film je považován za něco velmi esenciálního („filmy jim nejsou prostředkem úniku ze světa, jsou prostředkem, kterým do něj vstupují),“⁶⁶ postavy se filmem opájí, vzhlížejí k němu a inspirují se jím i ve svých reálných životech. Byť je to zpravidla formou hry, jako např. slavná sekvence citující Godardův film *Banda pro sebe* (1964), kdy v ruku v ruce proběhnou celým Louvrem.

Politika

Ozvuky doby, které snímek zasazují výrazně do kontextu, se zde projevují zejména v druhém plánu a za využití médií. Bertolucci pracuje i s dokumentárními záběry, kterými se snaží umocnit autentičnost.

Matthew a Theo se věnují též politickým debatám. Zmiňme např. slavnou scénu ve vaně, kde řeší válku ve Vietnamu či kulturní revoluci v Číně. Postava Mao-cetunga je zde výrazná i jako scénografický prvek).

S Isabellou Matthew debaty nevede, věnují se zejména milování. Kamera přitom snímá představitelku Isabelly, Evu Green, jako objekt hodný obdivu. Zpravidla neoblečená či pouze v průsvitných šatech, pod nimiž se rýsují její ňadra i klín. Nahota mladíků není zdaleka vystavována na odiv, nestojí nikdy ve dveřích, nejsou snímáni kousek po kousku. Jejich nahým tělům není zdaleka věnována taková pozornost. Bertolucci divákům dopřává Schaulust, požitek z viděného. To, co je viděno, je vlastněno. Převážně mužské hledisko možná souvisí s vypravěčem Matthewem, který čas od času promlouvá ve voiceoveru.

Přestože je film plný tří nahých těl, vulgarita ho nevystihuje. Některé scény jsou částečně šokující a diskutabilní: zejména ty, kde se hraje na fanty a ten, kdo prohrál, musí podstoupit „trest“ za to, že neuhodl, o jaký film se jedná. Jako první vynáší svůj trest Isabelle – přeje si, aby se Theo uspokojil před plakátem Marlene Dietrich tak, jako to dělá, když je v pokoji sám. Theo výzvu přijme. Kamera se spíš věnuje reakcím pozorovatelů: velké zaujatosti Isabelle a pak

⁶⁶ SCOTT, Anthony Oliver. „Film Review; When to Be Young Was Very Sexy“. *The New York Times*. 6. 2. 2004

Matthewovi, který neví, jak na nestandardní situaci reagovat. (Styl snímání však zůstává neměnný a vizuálně esteticky vznešený, ať zobrazuje cokoliv.)

Když Matthew neuhodne původ předebraného výjevu, chce po něm Theo, aby se miloval s jeho sestrou. Ačkoliv chce Matthew před takovýmto „úkolem“ uniknout, Theo si ho najde a Isabelle se nahá připraví na podlahu. Bertolucci jako by tu sytil svůj filmařský manýrismus sexuálními fantaziemi. Ačkoliv z těl hlavních protagonistů není nic zakryto, nejedná se o porno, sexuální akt je zde snímán přes emoce protagonistů. Voyeristický odstup tu zprostředkovává postava Thea, který si nerušeně připravuje vajíčka, zatímco probíhá jím zinscenovaný deflorační rituál jeho sestry.

Díky velké přirozenosti a tělesným půvabům protagonistů, nepůsobí snímek vulgárně a nepochybně se pro mnohé stal eroticko-estetickým zážitkem. Pokud jde o jeho smysl, tápu.

Nabízí se úvaha, že se jedná o jakýsi sourozenecký experiment, zda mezi sebou snesou třetího, kterého potřebují zejména pro zintenzivnění svých cinefilských a sexuálních hrátek. Režisérovi pak cizinec posloužil jako někdo, kdo zažil dočasnou fascinaci, sexuální nonkonformitu (namnoze dekadentní) dvou představitelů měšťácky vychované mládeže.

Filmový jazyk

Pro *Snílky* je snad ze všeho nejvíc charakteristická vysoká profesionalita filmařského provedení. Hra s veškerými cinefilskými odkazy je – zejména z počátku filmu – zábavná a zdařilá. Později se však určitá lehkost ze snímku vytrácí, převažuje erotično a poselství zastřené milostnými interakcemi se stává nezřetelné. Dokonce se zdá, že se jen ukazuje a nic podstatnějšího nesděljuje.

Navzdory tomu, že skoro celou dobu „strávíme“ s protagonisty zavřenými v jednom bytě, díky pečlivému svícení, scénografii a vynalézavé kameře, nemáme nikdy pocit televizní inscenovanosti. S úpadkem zábran upadá i péče o byt, který je postupně zavalen nepořádkem a špinavým nádobím. O to víc překvapí pozdržené proniknutí do Isabellina pokojíčku. Oproti Theově pokoji, který je chlívkem liberálního studenta, je Isabellino království vzorně uklizeným holčičím útočištěm: se záclonkami a plyšovými medvědy na lůžku. To ovšem silně kontrastuje s dosavadní stylizací postavy jako šarmantní femme fatale či divoženky.

Hudba

Významnou složkou, kterou mnozí recenzenti *Snílků* zmiňují, je využití dobové „šedesátkové“ hudby (Hendrix, the Doors, Françoise Hardyová), která je legendární sama o sobě a jejíž mistrovský výběr umocňuje jedinečný vizuální zážitek. Bertolucci zkrátka útočí na všechny smysly, podněcuje smyslnost.

6. ZÁVĚR

V bakalářské práci *Incest ve filmu – jeho psychologická a dramatická funkce (syžetové možnosti)* jsem nejdříve vyšla z antropologické definice incestu, posléze jsem se věnovala zachycení incestních vztahů v klasické literatuře a následně v uměleckém filmu.

Z hlediska syžetu jsem dospěla k tomu, že je velmi podstatné, zda se jedná o zobrazení vědomého či nevědomého incestního vztahu. V syžetech, v nichž dochází k incestnímu vztahu z nevědomosti, hraje významnou roli osud (osudovost) či náhoda. Setkání pokrevně spřízněných postav, které sice byly odloučeny, ale shoda okolností je dovedla k sobě, je nevyhnutelné. Vinni z incestu pak nejsou jenom ti, kteří jej spáchají, ale především ti, kteří ho umožní. Vina sahá do minulosti a viníky mohou být sami rodiče, kvůli nimž je např. dítě opuštěno anebo nezná dostatečně své kořeny.

Osudový incestní vztah pak může doprovázet jak pokání, tak tragický konec, který nezřídka znamená smrt některé z postav. Jedná se spíš o nešťastné náhody než o cílené vraždy. V zápletkách se však mohou vyskytnout jak bratrovraždy, tak otcovraždy (např. z nevědomosti).

Incestní syžety občas doprovází také motiv sebevraždy či pokus o sebevraždu, v kterou může vyústit nemožnost vyrovnat se s incestním vztahem a pocitem viny.

Dalším typem syžetu je pak vykreslení incestního vztahu, jenž je zapříčiněn prostředím a neobvyklými podmínkami; izolací postav nebo nepřítomností rodičů. Jedná se tedy o deformovanou nebo neúplnou rodinu. Izolace může umocňovat intenzitu sourozeneckých vazeb. Důsledkem absence rodičů dochází k chaosu a vzniká prostor pro překračování obvyklých hranic na všech možných úrovních včetně té sexuální. Nepřítomnost matky a otce může ale také vést k převzetí rodičovské role a (předčasné) odpovědnosti.

K incestní lásce v syžetu však může docházet i bez extrémních okolností. Zpravidla se nejedná o nepřekonatelnou tělesnou vášeň, ale o radost ze společné podobenosti, vzájemnosti, téměř až touze milovat sama sebe.

Na úplný závěr ještě podotkněme, že téma incestního vztahu ve filmu přerostlo možnosti této bakalářské práce. Při sběru materiálu bylo překvapivé sledovat, kolik děl (ať už filmových nebo literárních) využívá incestní syžet či alespoň

obsahuje incestní motiv a že toto tabuizované téma je velmi plodné jak pro budování velkolepých příběhů, tak pro komorní psychologická dramata. Látka incestního vztahu může sloužit jako prostředek pro vykreslení jiných problémů nebo naopak další konflikty generovat.

7. SEZNAM LITERATURY

CECCHIOVÁ D'AMICOVÁ, Suso, MEDIOLI, Enrico, VISCONTI, Luchino: Hvězdy velkého vozu (literární scénář) in *Film a doma*, č. 1, 1966 (přeložila Eva Hepnerová), s. 15–31.

EVERSCHOR, Franz: „Höhenfeuer. Meinung des Kritikers“. *Film-dienst*. 1986, roč. 39, č. 4, s. 81–82, zde s. 82, dostupné z <https://www.filmportal.de/node/49047/material/766356> (2.3. 2021)

FIKEJZ, Miloš. Homo Faber in *Filmový přehled*, č. 1, 1994. s. 14-17

FREUD, Sigmund. *Totem a tabu: Vtip a jeho vztah k nevědomí : (teoretická část)*. Přeložil Ludvík HOŠEK. Praha: Práh, 1991 (1912)

FUČÍKOVÁ, Jitka. „Pohádka o muži vyvoleném“. In Thomas Mann. *Vyvolený*. Přeložila Jitka FUČÍKOVÁ. Praha: Odeon, 1974. Knihovna klasiků (Odeon), s. 253–264.

HEPNEROVÁ, Eva. „Hvězdy matně osvětlující cestu života“. *Kino*. 1969, roč. 24, č. 10, s. 8–9.

HÉSIODOS. *Zpěvy železného věku*. Přeložila Julie NOVÁKOVÁ, ilustroval Miloslav DISMAN. Praha: Svoboda, 1990. Antická knihovna (Svoboda), s. 18–36.

JARAB, Josef. „Znepokojivá vůně zimolezu v jižanském soumraku“. In William Faulkner. *Hluk a vřava*. Přeložil Rudolf PELLAR, přeložil Luba PELLAROVÁ. Praha: Odeon, 1997, s. 235–264.

LUZES, Pedro. Fact and Fantasy in Brother-Sister Incest. *International Review of Psycho-Analysis*, 17, 1990, s. 97–113

LYNCH, Joan Driscoll: Representation Incest Discourse and Cinematic in *Journal of Film and Video*. Roč. 54, č. 2/3. University of Illinois Press, s. 43–55.

MACURA, Vladimír. *Slovník světových literárních děl*. Praha: Odeon, 1988

MRAVCOVÁ, Marie: in Marie Mravcová: *Literatura ve filmu*, Praha: Melantrich, 1990 s.

MURPHY, Robert F. *Úvod do kulturní a sociální antropologie*, Sociologické nakladatelství (SLON): Praha, 1998

NAGY, Ladislav. „Faulkner, William Hluk a vřava“ [online]. *iLiteratura* 9. 4. 2003 [cit. 2.2. 2021]. Dostupné z <http://www.iliteratura.cz/Clanek/9527/faulkner-william-hluk-a-vrava>

NĚMCOVÁ, Božena. *Princezna se zlatou hvězdou na čele*. Praha: Státní nakladatelství dětské knihy, 1966, s. 199–200.

NOVOTNÁ, Drahomíra. „Hvězdy velkého vozu“. *Filmové a televizní noviny*. 1969, č. 10, s. 4.

OLIVA, Ljubomír. „Soumrak bohů“. *Kino*. 1969, roč. 24, č. 25, s. 11.

POKORNÝ, Jaroslav. „Doslov“ in SOFOKLÉS. *Oidipús vladař*. Praha: Orbis, 1963. Divadlo.

SCOTT, Anthony Oliver. „Film Review; When to Be Young Was Very Sexy“. *The New York Times*. 6. 2. 2004 dostupné z

<https://www.nytimes.com/2004/02/06/movies/film-review-when-to-be-young-was-very-sexy.html>

SOFOKLÉS. Král Oidipús in SOFOKLÉS *Tragédie*. Praha: Svoboda, 1975, s.157–233.

ŠKAPOVÁ, Zdena: „Homo Faber“. *Film a doba* 4/73, s. 98–102.

VALJA, Jiří. „Antická tragédie amerického Jihu“. In William Faulkner. *Absolone, Absolone!*. Přeložil Jiří VALJA. Praha: Mladá fronta, 1966, s. 301–306.

Moje sestřička. *Filmový přehled*. 1996, roč. č. 10, s. 21–22.

ŽIŠKA, Adrián. Snílci. *Kinema* 18. 5. 2004, Dostupné z

<https://www.kinema.sk/filmova-recenzia/13051/snilci.htm>

7.1. Seznam analyzovaných filmů

Betonová zahrada [film]. Režie. Andrew Birkin. Francie / Německo / Velká Británie, 1993

Homo faber [film]. Režie: Volker Schlöndorff, scénář: Rudy Wurlitzer, předloha: Max Frisch, Francie / Německo / Řecko / Velká Británie, 1991.

Hvězdy velkého vozu [film]. Režie: Luchino Visconti, scénář: Luchino Visconti, Suso Cecchi D'Amico, Enrico Medioli, Itálie 1965

Oheň v horách/Höhenfeuer [film]. Režie. Fredi M. Muer, Švýcarsko, 1985

Snílci [film]. Režie: Bertoldo Bertolucci, scénář a předloha: Gilbert Adair, Velká Británie / Francie / Itálie, 2003.

7.2. Další citované filmy

Margueritte a Julien [film]. Režie: Valérie Donzelliová, Francie, 2015

Moje sestřička [film]. Režie: Robert Jan Westdijk, Nizozemsko, 1995.

Oběti a vrazi [film]. Režie: Andrea Sedláčková, ČR, 2000

Oidipús král [film]. Režie: Pier Paolo Pasolini, Itálie, 1967

Soumrak bohů [film]. Režie: Luchino Visconti, Itálie, 1969

Šlest na srdci [film]. Režie: Louis Malle, FR, 1971