

EVA STEHLÍKOVÁ

VOLKER SCHLÖNDORFF A HLEDÁNÍ OIDIPOVSKÉHO MÝTU

1.

Od onoho dne, kdy jistý irský Žid jménem Leopold Bloom posnídal, nakrmil kočku a vydal se na svou odysseu ulicemi Dublinu (a to bylo fiktivního 16. června 1904, román Jamese Joyce vyšel pak v r.1922), vzniklo mnoho románů, které si v šedesátých letech minulého století vysloužily adjektivum mytologický (White 1971, Meletinskij 1976, Stehlíková 1980). Tímto slovem nejsou označovány romány, jejichž děj zakotvili autoři v mýtu (jako R. Graves své Zlaté rouno či J. Erskine Soukromý život Heleny Trójské, abychom uvedli nejznámější zástupce). Jde o romány, v nichž mýtus je užít jako syžet organizující děje odehrávající se v autorově současnosti. Přijímání tohoto fenoménu nebylo vždy jen pozitivní, ba bylo označováno za módu, která se brzy vyčerpá.¹ Nicméně móda (jejíž kořeny lze samozřejmě vysledovat už v 19. století) trvala celé 20. století. Mytologické elementy byly užity tímto způsobem stejně v literatuře tak sofistikované, jakou je do antiky položená Brochova Smrt Vergiliova reflektující osudné chvíle 20. století i v tzv. nízké literatuře (A. Christie, Héraklovy práce), v literatuře experimentální (A. Robbe-Grilletovy Gumy), ba i v literatuře psané pro děti (V. Tublin, Zlatá jablka Hesperidek), a je možno je sledovat nejen v próze a v poezii, ale i v dramatu (viz Dürrenmatovy Fyziky nebo u nás Majitele klíčů Milana Kundery a Daňkovu hru Válka vypukne po přestávce). Tato údajná móda zasáhla celou euro-americkou literaturu, která se tak či onak vztahuje ke svým antickým kořenům a vydala díla, která patří k závažným výpovědím o člověku minulého století (J. Updike: Kentaur; M. Frisch: Homo Faber).

Z širšího hlediska je možno tento fenomén zahrnout pod rozsáhlou oblast literární intertextuality, ať už nově vzniklý text ostentativně poukazuje na texty, s nimiž je svázán nebo naopak textovou podmíněností skrývá. Pretextem může být pochopitelně cokoli, je však zřetelné, že oblast antické mytologie a literatury

¹ Viz Dalziel 1967, 27–50. Také Highet 1949, 506, jehož kniha *The Classical Tradition* je jakousi biblí všech, kteří zkoumají intertextuální souvislosti v této oblasti. Usoudil totiž o Ulyssovi Jamese Joyce, že „the parallelism between details of Ulysses and Odyssey is close but artistically pointless“.

představuje, stejně jako Bible, rezervoár běžně přístupný, dosažitelný a obecně srozumitelný čtenáři. Čtenář (nebo vnímatel, chcete-li) může být totiž dílem osloven tím více, čím více je schopen dešifrovat významové nebo dokonce hodnotové sdělení, které autor vybudoval. ² Oblast antického kulturního dědictví je pro Evropu – zdá se – stále ještě tím, čemu říkáme „common language“.³

Převedení těchto děl do dalšího média, v našem případě filmu, není ani prakticky, ani teoreticky jednoduchou věcí. Ačkoli film od svých počátků těžší náměty z antického světa (Solomon 2001, MacKinnon 1986, McDonald 1983), tyto tzv. mytologické romány kladou filmovému vyprávění jakýsi odpor. Buď se režisér soustředí jen na tok děje, a pak se mytologické elementy stanou jen jakýmsi ornamentem a vlastní sdělení je pak trivializováno (to je patrně případ Godardova přepisu Moraviova Pohrdání, 1966), kde tři různé interpretace odysseovského mýtu slouží jako prefigurace⁴ příběhu scenáristy filmu a jeho ženy. Podobně zachází s hippolytovským motivem J. Dassin ve své Faidře (1961), kde vcelku jen jméno hlavní představitelky signalizuje mýtus. Bez něho bychom nemuseli příběh Faidřiny lásky k nevlastnímu synovi transponovaný do moderní doby s mýtem nikterak spojovat, a to tím spíše, že Dassin marně Faidřino toužení po Hippolytovi radikálně odstranil, nechal jej opěťovat macešinu lásku a přidal (po Racinově vzoru) postavu mladé konkurentky. Jiný případ představuje Viscontiho Smrt v Benátkách (1971) podle novely T. Manna (Krausová 1972), kde hermovský motiv prostupuje celou novelu (Hermés jako pobuda na hřbitově, gondoliér, zpěvák ‚Tadzio – na druhé straně prefigurace Tadzia jsou postupně Faják, antická plastika chlapce, který si vytahuje trn z nohy, Erós, Kritobúlos, Faidros a nakonec Hermés psychopompos, Hermés vodící duše do podsvětí). Visconti naproti tomu mytickou rovinu silně oslabuje, a jak již bylo napsáno, spoléhá na čisté vizuálně (Málek 1995), podporované asociacemi na renesanční plastiku (Donatello). Mytický aspekt naopak zůstal zachován v Černém Orfeovi Marcela Camuse (1958). Děj je přesazen do moderního Rio de Janeira a hlavní postavy (Orfeus – řidič tramvaje, Eurydika – návštěvnice karnevalu, tramvajový průvodčí Hermés, smrt v podobě neznámého s maskou) procházejí karnevalem. Rituální prvky karnevalu a mýtus se tu nenápadně slučují v působivý amalgám.⁵

² Viz Otruba 1994, 23: „Zmíněné odkazování a jeho významotvorné důsledky se realizují jen u toho vnímatele, jehož recepční pragmatická dimenze se v tomto jednom místě shoduje s pragmatickou dimenzí autorskou či genetickou“. Stejně tak Lachmannová 2001.

³ Jako malý příklad může být citován soubor prozaických děl, který ve své práci podává White, 1971, 197: z celkového počtu 66 děl připadá 35 na díla vztahující se k antice, 26 k ostatním oblastem (Bible, Gilgameš, Faust, shakespearovské motivy atd.) a 10 kombinuje různé oblasti (sem patří i Joycův Ulysses).

⁴ Užívám termínu prefigurace pochopitelně v jeho sekularizovaném významu.

⁵ Do této řady by bylo možno připojit ještě podstatně komplikovanější filmové výpovědi – Cocteauova *Orfea* (1959) a Dassinův *The Dream of Passion* (1978), kterým – stejně jako Černému Orfeovi – patrně nepředcházelo literární dílo.

2.

Volker Schlöndorff se ve svém filmu *Homo Faber* (1991) vrátil k románu Maxe Frische (Frisch 1967), který jak známo „zkoušel příběhy jako šaty“ (Frisch 1976a, 20). Protagonistou Frischova románu je Walter Faber, právě padesátiletý švýcarský inženýr, dokonalý produkt racionalistického 20. století: pyšný a zpupný technokrat pohrdající vším, co se vymyká jeho značně omezenému úsudku. Odtud jméno románu: *Homo Faber*, může znamenat člověk-tvůrce, ale také Člověk Faber. Muž, pro něhož jsou city jen projevem únavy materiálu, nepotřebuje žádnou mystiku, aby uznal nepravděpodobné za prokázanou skutečnost. Jako každý člověk však stane jednou v životě tváří v tvář situaci, v níž je lidský rozum bezmocný. Dalo by se opět říci s Maxem Frischem: „Muž udělá zkušenost a hledá k ní příběh“ (Frisch 1967a, 11).

Ten příběh, který mu autor přisoudil, se odvíjí od chvíle, kdy pasažer Faber nezmešká odlétající letadlo. I on musí posléze připustit, že kdyby jej byla letuška nenašla a nedonutila nastoupit a kdyby letadlo nebylo nuceno nouzově přistát, jeho život by se vyvíjel zcela jinak. Walter Faber je smrtelně nemocen, ale víc než jeho choroba, jejíž příznaky registruje jen mimochodem, má jej v moci dvojí tragická událost. Náhodou potká bratra svého přítele z mládí Joachima. Vydá se s ním Joachima hledat, a ten, dříve než jej najdou, spáchá sebevraždu. Náhodou na své cestě do Evropy potká mladou dívku, do níž se zamiluje, a dívka, kterou uštkne had, náhodou při pádu utrpí úraz a zemře. Je tu celý řetěz náhod, který se přetne, když se odhalí, že dívka, kterou Faber nazval Sabeth, je dcerou jeho dávné milenky Hany. A co víc: není dcerou Joachima, jak se Faber mylně domníval, ale jeho vlastním dítětem.

Ke zkušenosti svého muže našel Max Frisch dva příběhy. Ten první – dostatečně známý od konce 15. století – má jméno *Everyman*, Každý, a lze jej charakterizovat jako neočekávané setkání člověka se Smrtí, která jej bez předchozího varování potká uprostřed všedního dne jeho života, kdy je ještě v plné síle. Toto setkání však není pouhým bodem na jeho cestě životem, ale právě onou cestou, procesem, při němž je člověk Smrtí vyučován, veden k poznání a přijetí skutečnosti, kterou nejprve nechápe, odmítá, snaží se získat čas smlouváním, poté přijme a přeje si život ukončit.⁶

Náš *Everyman*, unavený a přepracovaný, je na své služební cestě při náhodném mezipřistání na hustonském letišti přepaden náhlou nevolností. Omdlí na toaletě, a málem proto zmešká letadlo. Letištní rozhlas jej vyvolává a posléze varuje: *THIS IS OUR LAST CALL*. Faber však odmítá zabývat se svými neduhy, odkládá návštěvu lékaře v Americe i v Paříži a příznaky hrozící choroby odmítá brát na vědomí. Smrt ho nicméně navštěvuje v podobě profesora O.⁷ jeho učitele, jehož tvář se mu vybaví nejprve ve snu (profesor pláče, je to trapné). Potká jej

⁶ A. D. Goldhamer 1969 upozorňuje na zajímavé paralely mezi *Everymanem* a klinickými fázemi umírání.

⁷ O jako Omega, tedy konec?

na konferenci a registruje jak se jeho někdejší učitel trpící rakovinou žaludku postupně proměňuje (hlavu má jako lebka potažená koží), je překvapen tím, že člověk odsouzený k smrti (nedávají mu ani dva měsíce) se stále směje. Po týdně se však dozvídá, že profesor O. skutečně zemřel. Ve svých vzpomínkách se však ještě jednou k němu vrací – slyší jeho smích (smích kostlivce) při náhodném setkání v Curychu. Zarazí ho, že – na rozdíl od něho – profesor O. okamžitě poznal, že Sabeth je jeho dcera.

Sabethina smrt způsobí ve Faberově životě převrat, všechno se změní. Když se vrátí do New Yorku, jehož mrakodrapy mu připadají jako hřbitovní náhrobky, zjistí, že nemá klíče od svého bytu, volá sám sobě, na druhé straně se však ozve zcela cizí hlas. Je vždycky sám, neví, co je opravdové přátelství a jeho přátelé mu nikdy nebyli k ničemu (ve své opilosti na party ve svém bytě vidí přátelské vztahy střízlivě: člověk by mohl mezi nimi umřít, a oni by si ani nevšimli). Při svém pobytu na Kubě se rozhoduje: bude žít úplně jinak. A pláče – jako profesor O., a stejně jako on náhle pocítuje štěstí. Jeho život je však u konce – vrací se do Athén a čeká na operaci. Nikdy nevěřil na osud, je zvyklý celý život počítat se zákonem pravděpodobnosti. Ale co je nám platné, že z 1000 letů, které absolvujeme je 999 bezvadných, zajímá nás snad, že téhož dne, kdy se zřítíme do moře moře právě my, přistane bezvadně 999 letadel? Utěší nás, že při hadím uštknutí je pravděpodobnost úmrtí 3–10 %, máme-li jen jednu, a nikoli sto dcer? Pouhých 6 týdnů po smrti Sabeth je už fyzicky proměněn (jako profesor O.) a očekává svou smrt, která je nablízku. V nemocnici mu vzali dokonce jeho přenosný psací stroj, který má příznačné jméno Hermes-Baby, ale lpí na životě jako nikdy před tím. V optimistické chvíli se snaží sám sebe oklamat (kdyby to byla rakovina, byli by ho operovali hned) a utěšit (tato operace se v 94,6 případech ze 100 podaří). Náš Everyman není na smrt připraven, není s ní smířen a má k ní až do konce ambivalentní vztah.

Druhý, často citovaný, protože více nápadný příběh, kterým se román stává „rodným bratrem antické tragédie“ (Goldstücker 1967,194), signalizuje především skutečnost, že Faber se nevědomky dopustí incestu se svou dcerou. Pro Frischovu práci s antickými motivy je příznačný především motiv Faberovy slepoty, který prostupuje celým románem: Už od samého počátku Faberovy cesty, kdy ve sněhové bouři zmizí zelené světlo na křídle letadla, připadá si „jako slepec“. Nemá rád, když mu někdo říká, co má cítit, je pak „jako slepec“. Domnívá se, že jako technik je schopen vidět věci velmi přesně – není přece „slepý“! Také Hana jej nazývá „slepým“. Jeho intimní sblížení se Sabeth se odehraje v Avignonu symbolicky v noci, kdy dojde k zatmění měsíce, a sebejistý Faber, vysvětlující tento přirozený úkaz, pocítí tíseň. Faber, tak jako Oidipús, má dostatek indicí, aby pochopil pravý stav věcí, ale jeho *hybris* mu v tom zabraňuje. Nevěří na sny, ale jeho sny v době ztroskotání letadla symbolicky odhalují spojitost s minulostí (v prvním snu je ženat za svého souseda z letadla, Joachymova bratra, ale byl to právě Joachym, který se místo něho oženil s Hanou) i budoucností (v prvním snu jej navštěvuje prof. O., v druhém vidí Hanu jako nemocniční sestru). Ačkoli se holedbá svou racionalitou a technickým myšlením, není ani sto si spočítat, že

Sabeth je jeho dcera. Tato jeho duchovní slepota kontrastuje se skutečnou slepotou Hanina přítele Arnima, který je teiresiovsky jasnozřivý. Stařec, na něhož se Faber rozpomene v samém konci svého života, uměl řecky a vlastně v Haně vzbudil lásku k řecké antice. Faber na rozdíl od Arnima, který věděl, ačkoli neviděl, není schopen vyvodit žádné poznání z asociací, které mu přicházejí na mysl (přitom mu Sabeth při prvním setkání připomene Hanu!), ani ho nenapadá, že by mohl pátrat po souvislostech (stačilo by přece, aby se v pravý čas zeptal!). Přesto však v jednom okamžiku – aniž si to uvědomuje – vidí do budoucnosti: V Muzeo Nazionale, přesycen kamennými troskami, které Sabeth neustále konzumuje, je zaujat více než jakýmkoli uměleckým dílem pohledem na dvojici mladých Italů, která kráčí velkou křížovou chodbou. Jeho pozornost přitáhne otec, který nese v náručí spící dítě. Faber neví, proč jej situace zaujala, v perspektivě konce Faberova vztahu se Sabeth však můžeme už vidět další obraz: Faber nese svou dceru, kterou uštkl had.⁸ Téměř na konci prohlédnuvší Faber prochází Düsseldorfem už beze spěchu, který jej ovládal většinu jeho života, nazdařbůh nasedne do vlaku, a on, který už si dávno přeje, aby se byl nenarodil, vysloví v jídelním voze vpravdě oidipovskou myšlenku: „Proč bych neměl vzít tyhle dvě vidličky, napřímít je v pěstích a dopadnout na ně tváří, abych už nic neviděl?“

Faberova zřetelná oidipovská prefigurace by však neměla zastřít skutečnost, že Hana, kterou nazýval Fantasta nebo Desátá Múza, je jeho protiklad jen zdánlivě. Je archeoložka a slepuje minulost. Technika je pro ni jen trik, jak zařídit svět, abychom ho nemuseli prožívat. Tam, kde Faber hovoří o fyzikálních zákonech, ona hovoří o mýtech. Nicméně tak jako Faber, který se domnívá, že má všechno pod kontrolou, nevědomky způsobil tragédii svou nevědomostí a neschopností empatie, Hana se provinila zase svou urputnou snahou prosadit svou. Zraněna Faberovou mužskou neomaleností (řekl přece TVOJE dítě, místo NAŠE dítě) uzurpuje dítě pro sebe, nikdy neřekne Faberovi, že se dítě narodilo, nikdy neřekne Sabeth, kdo je jejím otcem. I ona chce být strůjcem svého osudu, ba co víc, chce být i strůjcem Sabethina osudu. Máme-li mluvit v termínech tragédie, její zrak zaslepla bohyně *Até*.

V textu románu je řada roztroušených mytických motivů – již zmíněný psací stroj Hermes-baby, hlava spící Erýnie, Eumenidy, Oidipús, Sfinga, všudypřítomný motiv hadů jako symbolu nebepečí, který má podobu hadů v guatemalském pralase, papírových hadů v karnevalovém reji na palubě lodi, hada, který uštkne Sabeth, hadů na hlavě Erýnie. Frisch s nimi pracuje lehce a obezřetelně: Jen jako-by mimochodem, ale za to několikrát naráží na Faberovy unavené, oteklé nohy. Mytologická rovina textu je podpořena Faberovým směřováním do Athén, kolébky evropské civilizace, kde má spočinout po zběsilém pohybování se mezi kontinenty. Za krátkou dobu uskuteční Faber množství cest: dvakrát letí z New Yorku do Mexiko City (a odtud vlakem do Campeche a Palenque, autem do Coatzocal-

⁸ Situování této scény do křížové chodby, není – zdá se – náhodné, protože tu nalézáme ještě jinou „křesťanskou“ aluzi. Faber, vracející se letadlem do Athén, pozoruje alpskou scenérii a vidí „kříž na vrcholku, svítí bíle, ale je velmi osamělý, světlo, které horolezec nikdy nezastihne, protože musí dříve sestoupit, světlo, za které by musel zaplatit smrtí.“

cos), při druhé cestě se dostane do původní destinace, do Caracasu ve Venezuele, plaví se na lodi z Ameriky do L'Havru, z Paříže odjíždí se Sabeth přes Avignon do Itálie (víme také, že navštívili Arles, Nimes, Marseille a Toulon), pak trajektem do Řecka, po Sabethině smrti se při mezipřistání letadla dostane na Kubu, má přednášku v Düsseldorfu, odtud jede vlakem do Curychu a přes Milán a Řím letí do Athén. Athény a krajina mýtů jsou tedy konečnou zastávkou jeho bludné pouťi. Na rozdíl od Oidipa hledajícího svůj domov, Faber domov nemá, lépe řečeno, je doma jako Everyman všude.

Podtitul Frischova románu zní Zpráva. Syžet jej člení do dvou částí – zastávek, situovaných do míst, kde Faber své záznamy píše (v prvním případě je to Caracas, kde je hrdina poprvé hospitalizován, v druhém případě jsou to Athény, kde hrdina čeká v nemocnici na operaci). Ačkoli děj románu pokrývá jen několik měsíců (přesněji od 1. dubna do 19. července 1957), autor nechává svého hrdinu vyprávět příběh jeho života ve formě jakéhosi deníku, v druhé části dokonce s „autentickými“ deníkovými záznamy, které přerušují Faberovy úvahy a vzpomínky. Užití žánru simulujícího subjektivní otevřenost i v nejintimnějších prožitcích je v poněkud ironickém kontrastu k charakteru dokonale pragmatického hrdiny, který je schopen každý fakt dokládat technickými detaily, statistikami a odkazy na odbornou literaturu. Současně je žánr popírán strohým oddělením času vyprávěného od času vlastního záznamu, chronologická posloupnost je stále přerušována digresemi směřujícími do minulosti či budoucnosti.

3.

Volker Schlöndorff⁹ radikálně odstranil everymanovskou prefiguraci: Jeho Faber není nemocný a nečeká jej smrt. V podání Sama Shepada je to padesátník plný sil a jeho nenadálá indispozice na letišti je pouhou náhodnou záminkou k zdržování startujícího letadla. Právě tak by se mohl Faber zapomenout u baru nebo se začíst do novin. Letištní rozhlas, který jej vyvolává, PASSENGER FABER, IT IS YOUR LAST AND FINAL CALL, není prvním oslovením everymanovské Smrti, ale pythickou věštbou: Faber má poslední příležitost k poznání, ale jako vždy nerozumí. Tím také odpadá hektická a mučivá Faberova cesta málem kolem světa po smrti Sabeth. Schlöndorffův film začíná a končí na starém athénském letišti. Obrovský prostor Faberova bloudění je omezen: Po cestě z New Yorku do Mexika a do Venezuely a zpět, nastupuje na loď do Paříže, poté odjíždí do Itálie, trajektem do Řecka a z Korintu přepravuje zraněnou Sabeth do Athén, kde děj končí. Výběr jeho trasy je záměrně symbolický: Mayské pyramidy a New York jako pars pro toto minulosti a současnosti nového kontinentu, Paříž, někdejší hlavní město amerických spisovatelů-emigrantů na starém kontinentu jako personifikace Evropy, Avignon asociující truvéry a romantickou lásku, typická Bildungsreise Itálií se zastaveními ve Florencii, Sieně, Orvietu, Assisi

⁹ Na scénáři spolupracoval režisér s Rudi Wurlitzerem.

a Římě, vstup na řeckou půdu se odehrává v blízkosti míst Eleusinských mystérií.¹⁰ Také výběr dopravních prostředků není náhodný: letadlo vystřídá loď, poté auto, nakonec Faber nese Sabeth v náručí, a první povoz, který najde, je stará kára tažená oslem.

Úvodní sekvence¹¹ loučení Fabera s Hanou na letišti signalizuje, že se tu odehrála tragédie: téměř mlčky se loučí, Hana sejme brýle, Faber si je ponechá, odchází do letištní haly, usedne a zůstane sedět, i když se cestující chystají k odletu. Jeho tvář zůstává nehybná, jeho zoufalství je ukryto za černými brýlemi: přeje si, aby vše, co se stalo, byla pouhá halucinace. V této sekvenci je barevnost potlačena, výsledný dojem je spíš směs různých odstínů hnědé. Sekvence se prolne s následujícím barevným záběrem: vidíme Fabera na letišti v New Yorku na počátku jeho cesty. Toto střídání naznačuje hned od počátku, jak film naloží s četnými digresemi ve vyprávění. Pro vzdálené retrospektivy bude použit tento okrově hnědý, event. lehce pastelově zbarvený film (sekv.č. 11: během rozhovoru s Joachimovým bratrem si Faber vzpomíná na Hanu, bezstarostný tanec s ní i na setkání u jezera, kdy mu Hana oznámila, že je těhotná, č. 15: Faber se vrací zpět k minulé vzpomínce, pak Hana opět tančí, ale tentokrát už s Joachimem, č. 38: po zjištění, že Joachim byl Sabethiným otcem, vrací se Faber ke vzpomínce na svatbu, z níž Hana utekla). Pro vzpomínky na děje nedávno minulé se užívá film z Faberovy kamery, který je lehce přesvětlený a hrubozrný (č. 46), na několika místech je přítomnost podtržena souběžným snímáním výjevu Faberovou kamerou (č. 9 při ztroskotání letadla, č.19 na palubě lodi, v č. 40 filmuje naopak Sabeth), cesta po Itálii je částečně prezentována montáží z Faberova filmu (č. 37). Závěr filmu, opět na athénském letišti, se vrací k sedícímu Faberovi, který vzpomíná na Sabeth – tentokrát se však minulost zjevuje v barvách, stejně jako v předcházející sekvenci Sabethiny smrti (č. 45), kdy obraz Sabeth na smrtelné posteli vystřídá obraz Sabeth rozkošnický ležící na nádherném loži v luxusním hotelu v Orviettu.

Tyto výrazně filmové prostředky mají svůj předobraz už u Frische: Když si Faber připravuje prezentaci pro firmu Hencke-Bosh v Düsseldorfu, musí mladý technik neoznačené a zpřeházené filmové cívky vyzkoušet. Místo záběrů, které jsou určeny Joachimově firmě, se však objeví záběry se Sabeth. To, co je však u Frische mimořádným prostředkem, který v próze té doby není běžně používán, je ve filmu zcela samozřejmé. Naproti tomu starý románový trik, kdy je

¹⁰ Ve Frischově románu je tento fakt konkretizován geograficky: Korint, Theodohori, Megara, Eleusina, Dafni. Místa automaticky vyvolávají asociaci na Démétřinu dceru Koré (Persefonu), kterou Hádes unesl do podsvětí, a na osud nymfy Dafné, dcery říčního boha Peneia, do níž se zamiloval Apollón. Dafné odmítla jeho lásku a posílala otce, aby jí pomohl uniknout. Změnila se ve vavřín.

¹¹ Z nedostatků jiných pramenů přijímám Sekvenční protokol uveřejněný na http://www.bildung.hessen.de/mversuch/tv-weiser/hom_fab/hom_fab_seq.htm 14.1.2002, který člení film do 46 sekvencí. Bohužel ani obsah jednotlivých sekvencí, ani komentář k nim není přesný. Film je dále členěn ještě čtverým zatmíváním – dvě z nich oddělují důležité úseky cesty (před ztroskotáním letadla, po vylodění ve Francii), dvě oddělují od ostatního děje nejdramatičtější situaci, tj. uštknutí Sabeth hadem a transport do Athén.

skutečnost zaznamenána ze dvou či více úhlů pohledu, takže její interpretace je problematizována, proměňuje Schlöndorff v prostředek dotvrzující naopak identičnost a neporušitelnost zážitku: prezentování první společné noci Fabera a Sabeth v Avignonu v sekv. č. 36 je totožné s Faberovou vzpomínkou v č. 43, kdy Faber konečně pochopí, že Sabeth je jeho dcera, ačkoli došlo k změně úhlu pohledu (v prvním případě vidíme situaci Sabethinýma očima, v druhém případě Faberovýma).

Redukce dějového kontextu je pro filmové ztvárnění románového díla aktem legitimním. Zmínili jsme se již o důsledném odstranění everymanovské prefigurace. Redukce však pokračuje i v plánu oidipovském, a to jak v kontextu prostředí, tak v kontextu postav. Návštěva opery v Paříži jistě není pro děj podstatná, koncentrací pařížského pobytu do jediné epizody, která se koná v parku a v kavárně, získává filmové vyprávění větší spád a také jakousi větší naléhavost. Kontext postav je ochuzen o Faberovy přátele Marcela a Dicka, o kolegu Williamse, jejichž místo je už u Frische pramalé, nicméně Faber tak ztrácí své zázemí i své protihráče, což potvrzuje jeho nezakotvenost a soustřeďuje veškerou pozornost na jeho milostný život. Schlöndorff rozpracovává Faberův vztah k Ivy a obohacuje postavu bezejmenné letušky, s níž Faber okamžitě začne flirtovat a kterou komicky zneužije jako poslička, aby získal kontrast k Faberovu pozdějšímu jednání se Sabeth a Hanou.

Nenápadnou proměnou prochází postava hlavního hrdiny. Jeho nesnesitelné technicistní pedanství převedeno do filmového jazyka ztrácí část své odpudivosti: Faberův stoický postoj k životu je vyjádřen vcelku humorně tím, že při nouzovém přistání letadla Faber, který zjistil, kam pravděpodobně spadnou, odmítne vestu, a posléze sedí klidně pod křídlem letadla a píše na svém psacím stroji dopis své milence.¹² Jemnou komiku nepostrádá ani Faberův výklad ve strojovně lodi, nahrazující jeho věčné didaktické projevy – Sabeth chytře žensky předstírá zájem, ale Faberovi pro řev motorů není rozumět. Není tu stopy po jeho zvláštní necitlivosti, která v románu způsobuje, že ani ve chvílích vypjatě emocionálních jej neopouští jeho racionálnost (u mrtvoly Joachima jej udivuje, kde bere proud jeho rádio, které stále ještě hraje, při promítání filmu z cest se sice dojíká vzpomínkami na mrtvou Sabeth, ale současně stačí konstatovat, že film má dobrou expozici). Prezentuje se sice jako kulturní barbar (romány vůbec nečte, existencialisté jsou pro něj ti, co chodí v černém a pijí esspreso, nikdy neslyšel jméno Camus a nikdy nebyl v Louvru – paradoxně právě on ve svém černém svetru a s kloboukem je přímo ztělesněním intelektuální módy té doby), ale právě při návštěvě Louvru, kam se vydal hledat Sabeth, vidíme v jeho pozorném zkoumání obrazů, že je osloven. Jestliže se v románu může zdát, že celý protiklad „ratio a lidská duše, mýtus a technika, svět Hany a Fabera vyznívá jako literární parodie“ a že „není závažnějšího rozdílu mezi Sabeth a jejím vnímáním umění a Faberem, který umění nepotřebuje a zůstává k němu necitelný“ (viz Grebeníč-

¹² Není to však Hermes-baby, ale Loterra 22. Hermovský motiv Schlöndorff zcela vědomě pomíjí.

ková in Frisch 1967a, 302–305), film podává jiné rozvržení sil: Sabeth papouškují fráze z bedekrů nebo matčiny názory, zatímco pro Fabera se otevírá před obrazy v Louvru netušený svět. Ostatně právě Rembrantova Betsabé a Ingresova Angelika, na nichž jeho zrak utkví, jsou pro něho personifikací ženské zralosti a dívčího mládí. U Angeliky navíc, stejně jako u torza Spící Erýnie a později u fragmentu Nereidky (nebo Afrodity), kterou Faberovi ukazuje Hana, bije do očí frapantní podobnost jejich tváří se Sabeth. Asociaci ještě upevňuje pohled, který Sabeth poslala matce a který v její kanceláři uvidíme.¹³ Schlöndorffův Faber – na rozdíl od Fabera Frischova – splňuje Aristotelův požadavek na tragického hrdinu: když ze štěstí upadne do neštěstí, vzbuzuje náš soucit.

4.

Ve Frischově pozdější próze, která nese indiánské jméno Montauk, vystupuje mladá žena jménem Lynn. Je mnohem mladší než vypravěč. Její popis nás nenechává na pochybách: „Je velmi štíhlá, nikoli kostnatá. Džinsy si vyhrnuje až po lýtka; její zadeček v úzkých kalhotách bez pásku, a v postranní kapse zastrčený hřeben. Není větší ani menší než on, ale lehčí. Vlasy, když je má rozpuštěné, jí sahají až k bokům; teď si je uvázala do uzlu, rusý koňský ohon, který se při chůzi pohupuje.“ (Frisch 2000, 10–11). Ano, je tu znovu Sabeth, lépe řečeno Frischův archetyp mladé dívky (netřeba na tomto místě uvažovat o jejím konkrétním předobrazu). Na první pohled se zdá, že Montauk je autobiografická zpověď autora, kterou provází obsedantní motiv Erýnií, krčících se v nějakém rohu a čekajících na svou příležitost, jak člověka dostihnout. Ve skutečnosti však iluze autenticity vezme rychle za své, když zjistíme, že tuto prózu je možno právě tak číst jako polemiku s jiným literárním dílem. Frischovo prozaické dílo je protkáno literárními reminiscencemi a intertextuální hra je součástí Frischovy metody. Svědčí pro autora, že i ten čtenář, který není schopen všechny referenční signály identifikovat a interpretovat jejich prismatickým dílem, má ambivalentní pocity k autorovu řešení: Je Faber vinen? Je vůbec schopen poznání nebo dál žije v pseudosvětě svých formulí? Frisch nedává jednoznačnou odpověď a v tom následuje řeckou tragédii, na níž při psaní románu myslel.

Volker Schlöndorff směřuje od epiky k dramatu. Redukuje zásadním způsobem Frischovu fabuli a jejím gradováním dosahuje napětí, které román postrádá.

Všimněme si, že k uštknutí hadem nedochází ve filmu po milostné selance, jakou líčí Frisch, ale po sérii nedorozumění zapříčiněného Faberovým (pro Sabeth nelogickým) odmítáním. Také prozrazení dávné tajenky (řekl TVOJE dítě místo

¹³ V románu je zmínka o tom, že Faber byl v Louvru několikrát (nejméně dvakrát). Sabeth ho viděla v oddělení antiky. Není tu ale řeč o jeho dojmech a zkušenostech. Naproti tomu při návštěvě Muzea Nazionale, kde jsou oba uchvázeni hlavou Spící Erýnie (uložená v Palazzo Altemps), Faber si ještě všimá antického reliéfu. Jde zřejmě o tzv. Trůn Ludovisi (Faberovi se totiž zdá rozkošná „ta dívka po straně, hráčka na flétnu“), tento reliéf je však uložen v jiném muzeu (Museo delle Terme).

NAŠE dítě) nalézá své místo až v exponované sekvenci č. 44. Rozzuřený Faber, který konečně pochopil všechny souvislosti, už jen suše konstatuje: Chci vidět svoji dceru. Jeho poznání je završeno. Vlastně by ani nebylo třeba, aby Sabeth zemřela. Faber ví, a na rozdíl od Frischova hrdiny už jej nelze ošálit žádnou teorií pravděpodobnosti. Faber, jehož oči oslepila svými dlaněmi Sabeth na lavičce v parku u Louvru, prohlédl. V tomto smyslu je pochopitelně blíže Oidipovi než Faber Frischův, ačkoli Schlöndorff neumožnil prohlédnout Sabeth – Hana zásadně odmítne Faberovu snahu objasnit Sabeth jejich příbuzenský vztah a zabrání mu, aby se Sabeth promluvil.

Na druhé straně se však naskýtá otázka, zda Schlöndorff nešel jen cestou schůdnější. Možná neunesl představu totální nepoučitelnosti tvora druhu Homo Sapiens. Schlöndorff na jedné straně odstraňuje filmovými prostředky přílišné ukotvení v literatuře a dává nám iluzi autentického příběhu „ze života“, na druhé straně jej melodramaticky sentimentalizuje – milostné scény jsou laděny do modra nebo podloženy chytlavým hudebním motivem, který signalizuje sblížení.¹⁴ I on si s námi však hraje: V sekv. č. 33 má Faber v Paříži přednášku. Než se však tuto informaci dozvíme, najede kamera Pierra Lhomme prudce střemhlav, takže v nás vyvolá okamžitě dojem autentického záznamu letu nad krajinou. Teprve později zjistíme, že to je jen součást demonstrace Faberova projektu a že jsme ve skutečnosti vstoupili do virtuální reality.

Můžeme se ovšem ptát, jak dalece se ve filmu mýtus, onen text v textu, „nechová jako pasivní nádoba, jako nositel zvnějšku vloženého obsahu, ale jako generátor“ (Lotman 1995, 17). Ve Schlöndorffově filmu vzniká podle našeho názoru nová situace odstraněním everymanovské prefigurace, která je v románu velmi silná. Oidipovská prefigurace, ačkoli je pojata inverzně (otec – dcera, místo syn – matka), dominuje příběhu, stává se syžetem, který je bez jakýchkoli dalších aluzí natolik silný, že „nutí“ ke změně strategie: Schlöndorff zachovává ambivalentní stanovisko k Faberově vině, ale beze stopy ambivalence jej nechá prohlédnout. Bez Faberova prohlédnutí by totiž takto koncipovaný příběh ztratil nejen pravděpodobnost, ale i hodnotovou orientaci, kterou sebou nese řecký mýtus. Zarámování vlastního příběhu sekvencemi akcentujícími Faberovo „oslepení“ je pro diváka, který s tvůrci filmu sdílí stejnou kulturní tradici, dostatečným referenčním signálem umožňujícím vnímat mnohovýznamovost příběhu. Divák má také dostatek času, aby pod tímto úhlem vnímal i některé další aluze – socha Venuše z Mélu v Louvru se stává na jedné straně emblémem tohoto muzea, na

¹⁴ Hudba Stanley Myerse zřetelně přispívá k identifikaci prostředí, jímž Faber prochází (jižní Amerika, Francie). Na síle získává především v sekvenci č. 40 a 41, po vylodění v Řecku, kde typické řecké strunné nástroje vystřídá zpěv žen pracujících na poli, kterým prochází Sabeth k moři. Při cestě do Athén zní chaoticky řecká zvuková kulisa s náznaky domácího popu té doby. Pomocí hudby je definován i čas děje (viz swingová hudba Faberova mládí a rokenrolová hudba ve scéně taneční zábavy na lodi). Hudební motiv Faberova a Sabethina sblížení se ozve nejprve na cestě Francií, nad hlavou spící Erýnie, ve chvíli Sabethina zoufalství nad nepochopitelností Faberova jednání, při opětovném sblížení v noci v zálivu, při vzpomínce na noc v Avignonu, při pohledu na mrtvou Sabeth. Motiv, původně hraný jen klavírem, je postupně instrumentalizován a obsazen nástroji vyjadřujícími momentální náladu.

druhé straně odkazuje ke světu antiky, do něhož Faber právě vstupuje, když se snaží proniknout k pochopení Sabeth. Jiné, komplikovanější aluze (jako reliéf Nereidy) nemůže divák identifikovat proto, že film vnímateli neposkytuje možnost – na rozdíl od románu – utkvět libovolně dlouhou dobu na místě, které jej zajímá. Čtenáři stačí malý signál, aby se nechal unášet proudem asociací – šťastný Sabethin zpěv a uštknutí hadem vyvolá asociaci na Eurydiku, která odchází do podsvětí, místo, kde se tragédie odehraje, je spojeno s asociacemi na Déméter a její dceru unesenou do Hádu atd. Divák tuto možnost zastavit děj nemá,¹⁵ takže v jeho paměti uvíznou především ty aluze, které jsou výrazně exponovány: Stěží postřehne spojitost mezi uštknutím Sabeth – Eurydiky a téměř posledními slovy Fabera – Orfea, sedícího na letišti a promítajícího si znovu v mysli pohled na Sabeth kráčející k moři a ohlížející se za ním: Kde ji mám hledat? Zato hlavu spící Erýnie kamera zálibně obkružuje, ukazuje ji ve stínu i ve světle, Faber a Sabeth o ní diskutují, Sabeth posléze dodává řádné informace o této plastice a pak ji ještě jednou kamera připomene zachycením pohledu s Erýnií na stěně v Hanině kanceláři. Tím se výrazněji zapíše do divákovy paměti, takže si pak může snadněji spojit rysy této tváře s podobou Sabeth, která je současně podobná Ingresově Angelice. Je jistě svůdné představit si i Angeliku jako možnou prefiguraci Sabeth (Roland zamilovaný do Angeliky, jak známo, zešílel¹⁶) nebo Betsabe (opouštějící svého muže Urriáše kvůli Davidovi, jemuž posílá dopis se zprávou, že je těhotná¹⁷) jako prefiguraci Hany, ale je velmi nepravděpodobné, že by divák byl schoopen opustit příběh, který sleduje, a pokoušet se luštit další eventuální a poměrně vágní konotace. Je zřejmé, že aluze (a zvláště mytologické aluze) nemohou být ve filmu užity bez kontextu, jinak se mění v pouhý ornament, jehož potenciální význam nemůže být odhalen.¹⁸

15 Mluvíme ovšem o klasickém filmovém divákovi, nikoli divákovi, který má video a nahraný film si libovolně přehrává a zastavuje tak čas filmu.

16 Viz Ariostův *Zuřivý Roland*.

17 Viz *Druhá kniha Samuelova* 11, 1–27.

18 V Dassinově *Faidře* pro diváka neznalého etymologie jména Hippolytos (hippos – kůň, lyo – rozpouštím) znamená setkání Faidry s Alexem, kreslicím hlavu koně z Parthenonu, a prezentace parthenonského vlysu pouhou turistickou atrapu (ať už spojenou s Britským muzeem nebo s dědictvím řecké plastiky), ale symbolickou souvislost Faidry se stejnojmennou lodí, která na moři ztroskotá, odhalí bez problémů. Divák Godardova *Pohrdání*, seznámený na počátku s torzy plastik řeckých bohů a řádně verbálně poučený režisérem filmu, že Poseidón je Odysseův nepřítel, zatímco Athéna je jeho ochránkyně, přirozeně pochopí, že „kdykoli se Paul chystá učinit závažný krok směrem ke své záchraně nebo ke své záhubě, objeví se záběr z „Langova“ filmu: buď na sochu Athény nebo Poseidona, bohů, kteří určují jeho osud“ (Málek 2000, 43). Nedostane se mu však žádného klíče k pochopení místa dalších bohů. A přece prvním bohem, který se ve filmu zjeví, není ani mohutný bronzový Poseidón z Artemisia, ani Athéna s typickou helmou, ale hlava s prázdnými očními důlky připomínající sochy archaických kuroi, ale i etruského Apollóna s Vejí. Apollón, jak známo, je Músagetés, vůdce Múz, tedy docela dobře patron Langova filmu, stejně jako Argyrotoxos, stříbroluký střelec, jehož šipy způsobují (tak jako šipy jeho sestry Artemidy) náhlou smrt. Bez povšimnutí patrně zůstávají i další torza soch umístěných v zanedbané zahradě (je mezi nimi i známá Venuše Medicejská) i další „antická“ aluze: Prokosch ve svém autě „unes“ Camillu dost možná jako

Takovéto „přečtení“ Frischova románu prozrazuje silný osobní vklad tvůrců, kteří se eliminováním everymanovské prefigurace a potlačením Frischovy skepse překvapivě otevřeli mýtu. Podali proto podstatně přímočařejší výpověď o člověku 20. století. Mýtus totiž podtrhuje nejen ne-časovost nebo přímo věčnost tématu, ale současně znovu před nás staví naléhavě otázku zodpovědnosti člověka za všechny jeho činy – vědomé i nevědomé.

LITERATURA

- Cieslar J.: *O soše, torzu a Orfeovi*. In: *Concettino ohlédnutí*. Praha, Národní filmový archiv 1996.
- Dalziel M.: *Myth in Modern English Literature* (In *Myth and the Modern Imagination*, Univ. of Otago Press 1967).
- Frisch, M.: *Homo Faber*. Přeložila Helena Nebelová. Doslov E. Goldstücker. Praha, Odeon 1967.
- Frisch M.: *Tvé jméno budiž Gantenbain*. Přeložil. Bohumil Černík. Doslov R. Grebeníčková. Praha, Mladá fronta 1967a.
- Frisch M.: *Montauk*. Přeložil Bohumil Černík. Mladá fronta 2000.
- Goldhamer A. D.: *Everyman: A Dramatization of Death*. In *Classica et Mediaevalia* 1969.
- Hight Gilbert: *The Classical Tradition*. Oxford Univ. Press 1970.
- MacKinnon K.: *Greek Tragedy into Film*. Crooom Helm, London and Sydney 1986.
- McDonald M.: *Euripides in Cinema. The Heart Made Visible*. Centrum Philadelphia 1983.
- Krausová Nora: *Rozprávěč a románové kategorie*. Bratislava, Slovenský spisovateľ 1972, s.168–182.
- Lotman J.M.: *Text v textu*. In: Tartuská škola. Praha, Národní filmový archiv, 1995, s. 13–27
- Málek 1995: P. Málek, *Godardovo pohrdání: O paměti a smrti (ve) filmu*. In *Iluminace* 12, 2000, č. 4
- Meletinskij E. M.: *Poetika mifa*. Moskva 1976 (česky *Poetika mýtu*, Praha, Odeon 1989).
- Lachmannová, R.: Intertextualita a dialogičnost In *Čtenář jako výzva*. Brno, Host 2001.
- Otruba M.: *Znaky a hodnoty*. Praha, Čs. spisovatel 1994.
- Solomon J.: *The Ancient World in the Cinema*. Yale Univ. Press 2001.
- Stehlíková E.: *Mythology in the Modern Novel*. Eos LXXIII 1985, s. 183–192.
- White J. J.: *Mythology in the Modern Novel*. Princeton Univ. Press 1971

Plútos Eurydiku (viz Cieslar 1996, 244), tato Eurydika si však „čte“ ve velké publikaci, plně erotických ilustrací vybraných především z římských nástěnných maleb. Stejnou knihu si pak prohlíží doma Paul, z jehož ložnice se právě Camilla odstěhovala.

VOLKER SCHLÖNDORFF AND THE SEARCH FOR OEDIPAL MYTH

Since the 1960s, the term 'mythological novel' has acquired a new meaning. It has come to refer to novels in which myth is assigned a role that is not always entirely obvious at first glance, but that is nonetheless prominent. This is true in spite of the fact that the setting and costumes are not mythological but rather more frequently historical, or in most cases, even completely modern. Perhaps the best examples are such as James Joyce's famous novel *Ulysses*, John Updike's *The Centaur* or Max Frisch's *Homo Faber*. From another point of view, this phenomenon can be subsumed under the broader concept of intertextuality, which is considered by the author of the article to consist in a specific and intentional union of certain texts with other texts, creating significances in a new work of art. Greek mythology is generally accepted as the reservoir of pretexts (or hypotexts) that are understandable for the reader. The complete transformation of these novels into the new audiovisual structure of film seems to be very difficult as the hidden or open message of myth must be functionally subordinated to the context of the film as a whole.

The script of Volker Schlöndorff's film *Homo Faber* (1991) is based on the Max Frisch's novel of the same name (1967). The sujet divided the story into the two parts – the two „stops“, situated into the places where the protagonist is writing the report about the unexpected events that caused the destruction of his life. The story of Walter Faber, fifty years old engineer, the perfect product of proud rationalism of 20th century, is interlined by the two main plans. First of them is connected with the Everyman's theme: Man suddenly encounters his Death in the middle of his Way. The encounter is not the pure point on his life; it is the process of learning how to accept the fact which he is not able to understand.

Frisch's Everyman is mortally sick but he is not able to be fully aware of the appalling situation. The death of his young mistress shakes up his concept of living refusing the role of the fate. In spite of it he looks forward to the operation of his stomach unprepared, unreconciled, consoling himself by the false hope, having ambivalent feelings. The second plan is connected with Oedipus theme signalized by the fact that Faber unconsciously involved the incest with his own unknown daughter Sabeth. There were all indications leading to the right conclusion but Faber ignores them in the same way as Oedipus: although he is sighted, he is blind. In fact Max Frisch's novel is about the blindness of Man and the desperate insecurity of the human condition. The identification of the hero with Oedipus is supported by the line of mythological motifs spread in the text of the novel – the head of sleeping Erynia, snakes, Sphinx, the swollen feet and last but not least: the sign of Faber's typewriter is Hermes-baby.

Volker Schlöndorff deleted Everyman's theme: his Faber is not sick and he does not expect his death. Schlöndorff stresses his life, his love for Sabeth, his complicated feelings towards Hana, the mother of Sabeth and his former mistress. His reduction continues also with regard to the Oedipus theme, both with respect to the context of the setting as well as with respect to the context of the characters. Hence, the fact that Faber loses his ground and his counterparts confirms the lack of his firm anchor and directs the attention towards his love life. The character of the protagonist himself undergoes an inconspicuous transformation. Transposed into the language of the film his unbearable technologically inclined pedantry loses partially its repulsive quality. Although in the novel the contrast between reason and soul, between myth and technology, between the world of Faber and Hana appears as a literary parody, the movie presents a different power (distribution) structure. Sabeth imitates either slogans from Baedekers or her mother's opinions, while for Faber the pictures in the Louvre open a view of an unsuspected world. After having caught a glimpse of Rembrandt's Betsabe and Ingres' Angelique they become the epitome of female maturity and girl-ish youth. Furthermore, when later Hana shows Faber the fragment of Nereid (or Aphrodite), the similarity of faces of Nereid, Sleeping Erynie and Angelique with Sabeth is glaring. Schlöndorff's Faber unlike Frisch's Faber – fulfills Aristotle's expectation of a tragic hero: when he slides from good luck to bad luck, he rouses our compassion.

Although the Oedipal prefiguration is conceived in an inverse manner (father – daughter, instead of son – mother), it dominates the story, becomes the *sujet*, that is so strong, that it ‘impels’ to change the strategy: Schlöndorff retains an ambivalent point of view on Faber’s guilt, but keeping a trace of ambiguity he lets him to see. Without Faber’s recognition (revelation), the thus conceived story would lose not only its verisimilitude, but also the value entailed in the Greek myth.

For the viewer who shares with the filmmakers the same cultural tradition, this sufficient referential signal enables him to perceive the polysemy of the story. The viewer has also enough time, to perceive some other allusions under this point of view – the sculpture of Venus of Melos in Louvre becomes on the hand an emblem of the museum and on the other it refers to the ancient world that Faber enters when he tries to grasp Sabeth. The spectator can not identify other, more complex allusions, (such as the relief of Nereid), just because the film does not provide the perceiver the possibility – in contrast to the novel – to spend a long time in a place that interests him/her. It is obvious, however, that allusions (more specifically mythological allusions) cannot be used in film without context, otherwise they would become a mere ornament, whose inherent potential meaning cannot be revealed.