

Píše Mirek Němec

(E*forum, 28. 03. 2024)

„Doba je vždy zvláštní. Umění je vždy nepatřičné. Vždy nepotřebné, když vzniká. A později, když se člověk ohlédne zpět, je tím jediným, co bylo důležité.“ (s. 366) Tyto věty vkládá do úst hrdiny svého románu *Lichtspiel* (Film nebo doslovně Hra se světlem), filmovému režisérovi Georgu Wilhelmu Pabstovi, rakouský, ale v Berlíně žijící autor **Daniel Kehlmann**. O několik stránek dříve nechá promluvit na stejné téma, ovšem zcela kontrárně, Pabstovu manželku: „Už mám dost těch mistrovských děl. Kdyby bylo na světě o jedno méně, nic by mi nechybělo“ (s. 338) Obě výpovědi nejsou znakem pouhého rodinného nesouladu, ale naznačují rozkol, který je ústředním tématem Kehlmannova biografického románu: vztahu mezi kreativním umělcem ve filmové branži a totalitní politickou mocí.

Originální německý titul románu *Lichtspiel* možno číst jako povedenou slovní hříčku. Slovo v původním přenesení významu do počátku 20. století znamenalo film, ujalo se ale v plurálu (*Lichtspiele*) jako označení kina, v doslovném překladu a zde použitým singuláru může znamenat hru se světlem (a tedy i temnotou). Různé varianty interpretace odpovídají nejen tematicky, ale i formou Kehlmannovu mnohvrstevnatému dílu. Vlastně se jedná o filmový scénář poplatný dobové estetice avantgardních filmů hlavního hrdiny, který je zářímováním historikou, v níž hlavní roli hraje Pabstův bývalý spolupracovník. Franz Wilzek má po více jak 30 letech v živém vysílání vzpomínat a vyprávět o společně strávené minulosti v období Třetí říše. Svědek ale naprosto zklame. Před kamerou nedokáže, anebo spíše nechce, odpovídat na otázky ohledně posledního filmu natáčeného s Pabstem, který se záhadně ztratil, stejně jako nedovede reflektovat osudy své, a tím spíše známějšího režiséra. G. W. Pabst patřil spolu s F. W. Murnauem a především však dnes mnohem známějším Fritzem Langem k nejdůležitějším německým filmovým režisérům meziválečné doby. Jeho osud zůstává ale opředen tajemnem.

Ve struktuře dané skutečnými a někdy dokonce v archivech ověřenými historickými událostmi z Pabstova života Kehlmann rozehrává svérázný fikční příběh, který však nemá ambici suplovat dosud chybějící vědeckou biografii o této osobnosti evropské či dokonce světové kinematografie. Ačkoliv mohu rozumět obavám potomků Pabsta, kteří ve švýcarských médiích bezprostředně po vydání románu a prvních pozitivních ohlasech Kehlmannovi vyčítali neobjektivní pohled na svého dědečka, nezdá se mi, že by román byl klíčový. Chronologicky jako scénické pásmo po sobě jdoucích napínavých, tragických i humorných zápletek je originálním příběhem člověka, který se zaplétá s nelidským režimem. Takřka o devadesát let později narozenému Kehlmannovi (1975) nejde přitom o odsouzení či obžalobu a vůbec ne vyrovnání

osobních účtů, jak to učinil Klaus Mann v románu *Mefisto. Román jedné kariéry* (1936). Jeho román není ani dalším pokusem upozornit na kolaboraci populární poválečné filmové scény s nacistickým režimem, jak to činí ve své divadelní hře *Burgtheather* (Královna duchů) Elfriede Jelinek. Kehlmannovi jde omnohem více: snaží se porozumět a vzbudit empatie s umělci v nelehké době. Vytváří tak nejen knihu o filmu a románovou biografii Pabsta, ale zamyšlení nad proviněním či nevinou. Kniha je spíše snahou pochopit tragický osud hlavního hrdiny a jeho nejbližších.

Dnes je ostatně těžké porozumět, proč se Pabst, na rozdíl od mnoha jiných německojazyčných tvůrců, z amerického Hollywoodu vrací nejprve do Evropy a po následném krátkém intermezzu ve Francii v roce 1938 domů. Mohl tušit, co se po „Anšlusu“ a vytvoření tzv. „Východní marky“ z Rakouska stalo? Kehlmann přesvědčivě vykresluje, jak se z vytouženého zázemí někdejšího rakouského domova stává uzavřená klec. Dříve než Pabst stačí spolu s rodinou znovu odcestovat do Švýcarska, si Hitler se Stalinem rozdělí Polsko. Výbuchem druhé světové války zaklapla západka definitivně. Uzavření hranic znamená pro Pabsta, jeho manželku a školou povinného synka neúmyslné prodloužení pobytu v zglajchšaltovaném totalitním státě. Pokud románový Pabst v praktikách Hollywoodu zaměřených na zisk a kvůli své nedostatečné znalosti angličtiny zakoušel nemohoucnost, a nakonec i neúspěch, poukazuje Kehlmann na skutečnost, že vždy může být ještě hůře. Jeho nemohoucnost se dále stupňuje a vrcholí stykem s nacisty, a především s nacistickými úřady. Tzv. „rudý Pabst“, který před válkou ve svých filmech tematizoval sociální problémy společnosti (*Die freudlose Gasse* /Ulička bez radosti/, 1925) a antimilitarismus (*Die Westfront 1918* /Západní fronta 1918/, 1930) se v podmínkách nacistické diktatury sice chce vzdát dalších filmových projektů, ale v procesu „vyjednávání“ s neblaze pověstným ministrem propagandy kapituluje. Ve velmi sugestivní scéně Kehlmann zachytil bravurně podstatu politického totalitarismu. Uznávaný umělec se má rozhodnout, zda se stane hrdinou a možnou budoucí obětí umučenu v koncentračním táboře, či jako kající nastoupí svou „cestu do Canossy“, odprosí a se slíbenou podporou – a ovšem také kontrolou – své renomé a nesporné tvůrčí kvality investuje ve prospěch nacistického režimu. Přitom se Kehlmann nekoncentruje pouze na Pabsta a jeho „totální“ výzvu, ale důležitým koloritem děje jsou i příběhy vedlejších postav, především jeho manželky a syna Jakuba. Ty reagují na situaci jinak, přičemž právě umělecky talentovaný a empatický Jakub se stává nejtragičtějším hrdinou. V nacistické škole velmi rychle porozumí, co otrávená doba vyžaduje. Nechá se požadavky moci strhnout a jako přesvědčený nacista a voják zničí svou potencionální uměleckou kariéru. Jeho rodiče volí únikové cesty: Matka Trude se stane alkoholičkou a otec workoholikem.

Čtenář dokáže v tomto panoramatu všedních dnů filmového tvůrce vnímat různé vzorce chování od fanatických zastánců režimu, profitujících kolaborantů, oportunistů, kteří byli vojenskými úřady spojenců během poválečné denacifikace označováni jako „Mitläufer“ až po exulanty anebo oběti ideologie. Kehlmannův románův hlavní hrdina však do žádného z těchto šuplíků nejde stoprocentně zařadit. Netočí, jako v románu velmi negativně vykreslená, Leni Riefenstahlová, jasně nacistickou propagandu, nedá se za kariéru koupit jako oportunní populární herci Paula Wessely či její muž Attila

Hörbiger, avšak není ani obětí, které Pabst kolem sebe vidí, ale jako by si je neuvědomoval. Ve velmi úzkém horizontu daným posedlostí prací ztrácí morální integritu, a nakonec i své renomé. Ačkoliv je jím natočený *Paracelsus* (1943) mistrovským filmem, snad možná i skrytou kritikou nacismu, nevryl se, stejně jako jeho tvůrce, do kolektivní paměti Němců či Rakušanů. Přesto román vůbec není prvoplánový a není vystavením tzv. „Persilscheinu“, který umělce tvořícího v zájmu nacismu očišťuje. Lineárně vyprávěné zabředávání do nacistické ideologie nenudí. Hra se světlem nutí čtenáře přemýšlet o smyslu umění v podmínkách totality a strategiích, zda je vůbec možné v temnotách neztratit svou vlastní tvář.

Z osudů románového hrdiny a jeho nejbližších vyplývá, že nemohoucnost není ještě bezmocí. Zdá se tedy, že je lepší vzdát se (úplně nebo jen na čas) svého talentu a kreativity než být marionetou nelidského politického režimu. Aktivity bezmocných nemusí sice nutně vést k jednoznačné kolaboraci, ale v žádném případě nejsou odměněny ani šťastným rodinným životem ani klidem na smysluplnou uměleckou práci, která by dávala naplnění a spokojenost. Ale nakonec zůstává otázka, zdali a jakou mají skutečně bezmocní v podmínkách totalitarismu moc?

Tím je román atraktivním a inspirujícím čtením i pro čtenáře, který se zabývá nedávnou českou historií. Zaujmout by ho mohla ještě zajímavá skutečnost, že se jedna z vrcholových scén napínavého děje odehrává v Praze v době Květnového povstání 1945. A nakonec i fakt, že se skutečný G. W. Pabst roku 1885 narodil v Roudnici nad Labem, přičemž z matčiny strany se jednalo o jazykově smíšenou rodinu.

Daniel Kehlmann: *Lichtspiel*. Hamburg: Rowohlt Verlag, 2023, 478 s.

www.ipsl.cz