

## The Godfather – Pravidla žánru: gangsterka nebo rodinná sága?

Tatána Ospálková-Petřičková (UK FHS)

*I believe in America, America has made my fortune.* – Tuto slavnou frází z filmu F. F. Coppoly *The Godfather*<sup>1</sup> doprovází záběr na mluvčího – podnikatele Ameriga Bonassera. Postupné, pozvolné „vzdalování“ se kamery vede až k pohledu na Bonassera zpoza zad muže, jemuž jsou tato slova určena, muže, jemuž se říká Kmotr. Nejen náhoda, ale i sám režisér tomu chtěl, aby nás upoutal nápadný vizuální kontrast již v první scéně filmu. Sílu sicilského rodinného mýtu zobrazuje ve vstupní, půlhodinové sekvenci filmu, velmi emotivní atmosféra rodinné slavnosti (jež se systematicky ve filmu opakuje v té či oné podobě – křtiny, pohřeb...) odehrávající se na slunečné zahradě. Jako kontrastní bod vyniká odvrácená, ale současně podstatnější tvář Rodiny, která je odsunuta do šera pracovny dona Vito. Prosluněná atmosféra je střídána šerosvitěm místnosti, v níž je jediným zdrojem světla okno, které je částečně zakryto. Dojem umocňuje neobvyklý, optický efekt počítačově řízené kamery – dlouhý, pomalý, tříminutový zoom. Divák spolu se vzdalováním se od Bonassery dochází k tomu, že jsou tato slova vyřčena hořce a se zoufalým sarkasmem, jak následně vysvětlují detaily podnikatelova příběhu zneuctění dcery a nepotrestání viníků americkou justicí. Světlo vnikající pouze skrz zakrytá okna postavy buď částečně odhaluje, ale z větší části rozpouští jejich obrysy do neurčita, dokud se samy nestanou prostředím, v němž se ocitli. Don Vito splývá, Bonassera je prozatím osvětlen světlem z okna. Jakmile se nakloní ke Kmotrovi a požádá o „spravedlivý“ trest pro viníky a zaváže se tímto Rodině, splyne s příšeřím – s živlem mafie – také.

Co ve skutečnosti znamenalo být mafiánem? Znamenalo to být součástí *Cosa Nostra* – tedy „Naší věci“, která se členila na jednotlivé „rodiny“. V čele každé rodiny byl tzv. „don“ a podnáčelníci „capi“. Je samozřejmé, že každá „rodina“ měla „na starosti“ určitou oblast, jejíž hranice bylo nutno přísně dodržovat. Jako nepsaný zákon byla daná „omerta“ – zákon absolutní mlčenlivosti.<sup>2</sup>

K zákonu mlčenlivosti, následkem celkové proměny mafie,<sup>3</sup> později přibyly tyto: **1.** mít po ruce dobrého advokáta; **2.** nedopustit se násilí proti úředníkům federálních úřadů; **3.** platit důchodovou daň; **4.** důvěřovat jen „rodině“.

Vztah románu a filmu je velmi úzký, zvláště uvažujeme-li o románech populárních, kdy ekonomika žánru počítá v první řadě s „recyklací“ románu do formy filmu. Román jako by pak byl jen jakýmsi pracovním scénářem filmu. To se však rozhodně netýká Puzova románu *Kmotr*. I bez těchto pragmatických předpříprav byl úspěch tohoto filmu v roce 1972 obrovský. Náklady filmu činily 6,2 milionů dolarů, avšak film sám vydělal za dvanáct let 300 milionů dolarů.<sup>4</sup> Divácký ohlas navíc doprovázelo uznání odborné poroty – film získal tři Oscary – za nejlepší film, scénář a za nejlepšího herce, což byl – jak jinak – Marlon Brando. Jak nečekáný výsledek vzhledem k tomu, že se F. F. Coppola ujal režie (na radu G. Lucase) jen proto, že se jeho produkční firma ocitla ve finanční tísní! Úspěch filmu byl podle některých kritiků podpořen dobovou atmosférou – protesty proti vietnamské válce a aférou Watergate, která byla prosycena nalomenou důvěrou v politiku USA.<sup>5</sup> Možná i proto bývá Coppolova mafie často chápána jako samotná metafora Ameriky.

Nevýhodu filmového zpracování oproti románu by se mohlo zdát to, že je film časově omezen, i když *Kmotr* má nestandardní délku 167 minut. Film však zase může využít sílu obrazu. Částečná nebo úplná ztráta vůdčí perspektivy autora, již nelze ve filmu tak jednoznačně udržet, je nahrazena množstvím diváckých perspektiv, které jsou iniciovány více či méně nahodilými detaily, jež nás mohou a nemusí zaujmout. Náhoda je tu pak katalyzátorem pohledu, jímž film interpretujeme. Pokusme se tedy naznačit jeden z mnoha pohledů filmového diváka, který byl zrozen – jak jinak – náhodným zaujetím a podpořen náhodným výběrem odborné literatury, přičemž autory jsou – jak jinak – v první řadě filmoví diváci.

Hned od začátku filmu sledujeme dvě proplétající se sekvence – jistotu zločinecké organizace, jejíž náplň je nejasná, a Rodinu v době sváteční. Pokud vezmeme v úvahu základní znaky hollywoodského žánru, tak se film sám už

<sup>2</sup> V květnu 1929 uspořádal Al Capone gangsterskou konferenci, na níž byla tato pravidla ústně stvrzena. Konference si kladla za cíl zabránit roztržitéstnosti na jednotlivé gangy a neustálé rivalitě mezi nimi. Šlo také o vymezení nového pole „podnikání“, protože se blížil konec prohibice, uvažovalo se zejména o prostituci, vyděračství, o hazardních hrách, sázkách a obchodech s drogami. Srov. K. Polkehn, H. Szeponik, *Mafie /Kdo nemluví zemře/, Orbis: Praha, 1975 (překl. M. Beck).*

<sup>3</sup> Viz další výklad.

<sup>4</sup> M. Töteberg (ed.), *Lexikon světového filmu, Praha – Litvínov: Orpheus, 2005, s. 204–205.*

<sup>5</sup> Třetí díl z roku 1990 byl proti prvním dvěma velmi neúspěšný.

<sup>1</sup> *The Godfather* (Paramount Picture, 1971/2, 35 mm, col., 176 min.).

v úvodu představuje v první řadě jako rodinná sága (podobně jako zfilmování Galsworthyho *Ságy rodu Forsythů*), což je zcela pochopitelné, protože jde o italskou mafii, a až poté jako gangsterka, zasazená do dobové atmosféry let 1945 až 1958. Coppola se na rodinu soustředí z jasných důvodů (mimo to, že je Ital). Jako antiestablishmentový režisér zobrazuje vrchol i pád patriarchálně uspořádané *Cosa nostra*, jež je vnitřně soudržná a navenek uzavřená. Buddenbrookové, Forsythové a další rodinné ságy se vyznačují vždy generačním úpadkem, v *Kmotrovi* je tento vývoj jasně vidět v konfrontaci dona Vita a Michaela. Symbolika obdarovávání – svatební dary, projevy úcty a věrnosti a jako protidár dar pomoci od Dona – odkazuje k motivu závazku a obnovování svazků uvnitř rodiny. Marlon Brando přesně vystihuje úspornými gesty člověka, který udržuje rodinu pohromadě svým charismatem a smyslem pro čest, kdežto Al Pacino jako Michael směřuje od nezaujatého intelektuála spíše k podobě chladně uvažujícího obchodníka. Rodina má však jednu roli navíc, je centrem organizovaného zločinu, proto je ji možno z jednoho úhlu pohledu chápat jako metaforu „bezohledného a nehumánního kapitalismu Ameriky“.<sup>6</sup> Jak autor této interpretace jedovatě dodává – k americkému kapitalismu neodmyslitelně patří ale i filmy. Zajímavá je tato konfrontace z hlediska skutečných dějin americké mafie.<sup>7</sup> Odchod Dona Vita a nástup Michaela se v jakémsi podobném, avšak v obecnějším a rozsáhlejším smyslu odehrál v americké mafii kolem roku 1931. Šlo o proměnu „staré“ mafie v „mladou“, která probíhala v několika etapách. Nejprve odešel ze scény Al Capone (byl uvězněn a nakonec zemřel v ústraní na syfilis), nato pozval Luciano do restaurace nejsilnějšího dona Masseria, a ten z ní už živý neodešel (zajímavá je podobnost provedení vraždy s filmem *Kmotr*: Luciano odešel na záchod a po svém návratu prý našel dona již mrtvého). Pak už byl jen krůček k velké čistce 11. září 1931 – kdy zemřelo přes čtyřicet vedoucích mafiánů staré gardy (*Moustache Petes*). V tomto období proběhla tzv. „amerikanizace mafie“. A nejde jen o tyto faktické události. Mafie jako taková změnila svou tvář a styl. Odchod Al Caponeho byl odchodem Krále mafie, jehož místo poslé-

<sup>6</sup> R.C. Cumbow, Altman and Coppola in the Seventies: Power and the People, [http://www.24liesasecond.com/site2/index.php?page=2&task=index\\_onearticle.php&Column\\_Id=82](http://www.24liesasecond.com/site2/index.php?page=2&task=index_onearticle.php&Column_Id=82).

<sup>7</sup> Název mafie prý vznikl ze začátečních písmen *Morta Alla Francia, Italia Anela* – Smrt Francii, toužebné přání Itálie (v souvislosti se „sicilskými nešporami“ – krvavým povstáním proti francouzské nadvládě roku 1282). Dále se pak uvažuje o původu ze slova *moffa* – bída, neštěstí, fr. *mauvais* – špatný, arab. *mahias* – podvodník, nebo *magtaa* – jeskyně (1670 vznikla v Palermu organizace *Beati Paoli* jako sdružení osvěcených šlechticů, kteří se tajně scházeli v jeskyni, *mafia* – označení skal v blízkosti Trapani) a konečně *mu'afah-mu'* (síla), *afah* (chránit, trvat, bránit). Srov. K. Polkehn, H. Szeponik, *Mafie /Kdo nemlčí zemře/*, s. 13–18.

ze zaujal byznysmen-lupič. Konec prohibice nutně vyžadoval změnu typu zboží (drogy) a techniky podnikání. Podnikat se muselo ne v rozporu se společností, ale v jejím rámci nebo díky ní. Mladá mafie se oblékala elegantně, podobně jako bankéři z Wallstreet. Kníry staré gardy (*moustaches*) zmizely. Ruce měli „čisté“, protože zabiják byl „importován“, byl pouhý obchodník se smrtí, jméno oběti neznal a ani nevěděl, proč má být zavražděna. Feudální duch mafie, jeho noblesa a okázalost, byl nahrazen méně výrazným zato však ekonomicky výhodnějším a funkčnějším duchem kapitalismu. Ve filmu je tento fakt ještě podtržen tím, že mafie s odchodem Dona tvář nejen změnila, ale spíše ji úplně ztratila.

Chceme-li – v druhé linii – uvažovat o *Kmotrovi* jako o gangsterce, je nutné ujasnit si pravidla žánru jako takového. Co se týče uvažování o filmovém žánru, zaujímají gangsterky privilegované místo spolu s westernem. Rozmach gangsterských dramát, která se objevila zejména jako kritika sociálních poměrů v Americe a výraz nevíry v její politiku, nastal se zvukovým filmem. Můžeme se odvážit tvzení, že gangstery zplodil částečně prohibiční zákon. V první vlně, tedy v třicátých letech, šlo navíc i o boj proti zločineckým gangům, které terorizovaly veřejnost a korumpovaly úřady (*LeRoy – The Little Caesar*, 1930; *H. Hawks – Scarface*, 1932).

Proč již po pár minutách filmu uvažujeme o *Kmotrovi* jako o gangsterce? Jak v případě gangsterky, tak v případě westernu můžeme mluvit o žánrové ikonografii.<sup>8</sup> Ikonický obraz gangstera je současně jeho popisem, nepotřebujeme tedy k pochopení jeho povahy dodatečné popisy. Gangster vypadá jako gangster a chová se jako gangster. Hlavní charakteristika gangsterky je tedy zakotvena vizuálně – auta, zbraně, oblečení, elegantní proplouvání nástrahami města (podobně jako tanec a oblečení v muzikálu a zámky, rakve a upíří zuby v hororu). „Zbraně jako fyzické předměty a postoje spjaté s jejich používáním jsou vizuálním i emocionálním jádrem obou těchto typů filmu.“<sup>9</sup> Z tohoto chápání současně vyplývá, že existuje určitý vzorec, charakteristický pro gangsterku, podobně jako pro muzikál, nebo western, který lze variovat s většími či menšími obměnami do nekonečna se zaručeným diváckým úspěchem. Tenká hranice úspěchu je závislá na tom, zda obměna či nová koncepce nenaruší pravidla natolik, aby byl divák schopen rozpoznat vzorce, které se mu vtiskly

<sup>8</sup> Pojem je zde původně od E. Panofského, avšak systematický výklad žánrů pomocí ikonografie nalezneme až u L. Allowaye a McArthura. Srov. S. Neale, *Genre and Hollywood*, London: Routledge, 2000.

<sup>9</sup> R. Warshow, „Westernový hrdina“, in *SAD*, ročník XVIII (2007), č. 3, s. 6 (překl. M. Petříček).

do povědomí. Tyto vzorce pak vyvolávají určitý typ reakce na určitý typ estetickeho účinku.<sup>10</sup> Žánr jako takový se tedy primárně u diváka dovolává předchozí zkušenosti s tímto typem filmu a až sekundárně zkušenosti reality (kolik z nás vidělo kovboje nebo skutečného gangstera? a co upíra?). V tomto případě je zážitek gangstera zážitkem v první řadě uměleckým a v tomto smyslu i univerzálním.

Kmotr není a nemůže být klasickou gangsterkou. Žánrová ikonografičnost není zcela jednoznačná a u mnoha postav chybí, na druhé straně postava Dona je ikonou sama o sobě.<sup>11</sup> Kmotr je zejména rodinnou ságou, jakkoli je tato Rodina „podivná“. Je-li Coppolova tendence zaútočit na establishment, a on se k ní sám často přiznává, proměňuje gangsterský film v tragický příběh úpadku rodiny, která, ač původem sicilská (linie příběhu dona Vita), zobrazuje sám princip amerikanismu (linie dona Michaela), který ve snaze uspět a obstát nutně stravuje sám sebe.

Robert Warshow, americký esejista zabývající se populární kulturou čtyřicátých a padesátých let, analyzuje v knize esejů *The Immediate Experience* populární kulturu, včetně problematiky žánru. V textu s názvem *Gangster as a tragic hero* uvažuje nad stavem a principem moderní americké společnosti. Ta si podle něj stanovuje jako hlavní program to, že se snaží učinit život šťastnějším. Štěstí občanů se stává hlavním politickým tématem. Soukromé neštěstí je člověku povoleno jen do určité míry, tak, aby nezasahovalo do sféry veřejného optimismu. Stát si nárokuje vymezit si to, co je skutečnou kvalitou moderního života. Ovšem, jak autor konstatuje, i na poli masové kultury existuje opozice, jež vyjadřuje zoufalství a krach, které s sebou masová kultura nevyhnutelně nese a naopak i svým zhoubným optimismem sama vytváří. Ve filmové podobě jde například o nihilismus bratří Marxů, ale žánrem, který je jistou prezentací moderní tragédie s nezbytnými rekvizitami, jako je zbraň nebo klobouk, je gangsterský film. Gangster je symbolická postava, která odmítá věřit v „normální“ možnosti úspěchu a štěstí, jež společnost deklaruje, proto je nám

podle autora bližší než figury jiných žánrů. „Gangster, který je vržen do davu bez opory a výhod a který má po ruce pouze ony podezřelé dovednosti (...)“.<sup>12</sup>

Gangster se živí – a je i sám jistou formou – racionálního podnikání,<sup>13</sup> které má jasné cíle i techniky, avšak pozadí celého podnikání je většinou nejasné.<sup>14</sup> Linie gangsterky je zcela jednoznačná – jde o setrvalý vzestup gangstera, který je hnán touhou po úspěchu a jeho tragický pád.<sup>15</sup> Nutnost jednat a rvát se o úspěch je symbolicky zobrazena brutalitou zločinnosti (víme, že gangster rutinně podniká, avšak ve filmu je upřednostňováno násilí a brutalita jeho podnikání, která se stává prostředkem k úspěchu a současně naznačuje to, jak se gangster liší od davu).<sup>16</sup> Brutalita a nutnost rvát se o úspěch, abychom v moderním světě vůbec přežili, vede neomylně k mrtvole, která bývala gang-

<sup>12</sup> R. Warshow, „Gangster jako tragický hrdina“, in SAD, s. 9.

<sup>13</sup> Srov. např. s westernovým hrdinou, jehož životem je zahálka. Je také osamělý, ale organicky, ne ze situačních důvodů.

<sup>14</sup> V úvodní sekvenci Kmotra všichni tušíme, jakou roli Don ztělesňuje, ale jak přesně tato organizace funguje a z čeho žije, nevíme. V románu je pro tento motiv klíčová pasáž, kde se jedná o tom, zda přistoupit na Sollozzův návrh na zajišťování obchodu drogami a podílnictví na něm. Jasně je odmítnutí obchodu s drogami, čímž se nám jeho způsob života vymezuje pouze negativně.

<sup>15</sup> Tato linie je shodná jak pro Kmotra jako gangsterku, tak i pro Kmotra jako rodinnou ságu, avšak úpadek zde nezasahuje jen gangstera samotného – Michaela – ale celou Rodinu, včetně Dona Vita – ve smyslu hodnot, cti, závazků a přání, které do Michaela vložil a jež Michael zneuctil a zničil.

<sup>16</sup> Viz např. Vítova vražda Fanucciho – příslušníka dosavadní vládnoucí mafiánské Černé ruky. Dokud Michael nenechal zavraždit všechny zrádce a dokud nevyvraždil předáky konkurenčních newyorských rodin, jeho caporegimové ho jako Dona neuznávali. Srov. J. Novotný, „Nostalgie, technika a tragédie. K románu Maria Puza Kmotr“, in: Lidé města / Urban People (ve stejném čísle jako článek autorky). Vzorem tohoto „vyřizování si účtů“ je slavný Masakr na Den svatého Valentína 14. února 1929, kdy měl Al Capone naříditi popravu několika mužů konkurenčního gangu. Al Capone chtěl tehdy dostat především svého rivala Bugs Morana. Celou operaci řídil Al Caponův přítel, Jack McGurn, který sám měl s Moranem vyřizované účty. Bylo sjednáno, že Moran koupí určité množství kvalitní whisky za velmi výhodnou cenu. K předání mělo dojít 14. února 1929 dopoledne v jedné garáži. Kolem 10:30 k místu přijelo policejní auto. V té době bylo v garáži šest členů Moranova gangu a jeden jejich přítel. Moran sám měl zpoždění. Když přicházel, spatřil policejní vůz a schoval se. To mu zachránilo život. Z auta vystoupili dva policisté a tři muži v civilu. Byli to převlečení Al Caponovi muži. Do garáže vešli nejprve falešní policisté a všichni přítomní si mysleli, že se jedná o obyčejnou policejní razii. Nekladli žádný odpor. Na požádání složili zbraně a seřadili se všichni s rukama za hlavou čelem ke zdi. Nato se objevili muži v civilu a začala palba, při níž mělo být vystřeleno kolem 150 nábojů ráže 45. Z garáže pak vyšli falešní policisté a před nimi s rukama nad hlavou muži v civilu. Všichni pak nasedli do auta a odjeli. Obyvatelé přilehlých domů, kteří si něčeho všimli, si mysleli, že policie dopadla pachatele, a ani je tedy nenapadlo policii volat. Když na místo přijela skutečná policie, našli člověka, který ještě nějakou dobu dýchal. Byl to Frank Gusenberg. Na otázku, kdo po něm střílel, však řekl, že nebude vypovídat. Al Capone sám byl v době incidentu na Floridě a Jack McGurn měl také dobré alibi. Bugs Moran se pak veřejně vyjádřil v tom smyslu, že jen Al Capone může mít na svědomí takovou popravu. Tím však porušil mafiánský zákon omerty a v podsvětí ztratil svůj vliv a postavení.

<sup>10</sup> R. Warshow, „Gangster jako tragický hrdina“, in SAD, ročník XVIII (2007), č. 2, s. 4–10 (překl. M. Petříček).

<sup>11</sup> Právě volba M. Branda dovoluje uvažovat o velmi silném vlivu filmů Orsona Wellse, zejména jeho Občana Kanea. Tento vliv lze vysledovat i v dalších filmech jako je Dracula či Apokalypsa. Mezi hlavními postavami je vždy muž, silná osobnost se schopností vládnout, avšak také člověk, který je strháván a ochromován svou nestřídmostí – don Vito Corleone je zasažen kulkou v okamžiku, když si rozkošnický vybírá pomeranče v pouličním stánku. Srov. T. Ellsaesser, „Francois Ford Coppola a Dracula“, in Nová filmová historie. Antologie současného myšlení o dějích kinematografie a audiovizuální kultury, Praha: Hermann a synové, 2004, s. 323.

sterem.<sup>17</sup> „Gangsterský film, který však už dávno neexistuje ve své ‚klasické‘ formě, je příběh podnikání a úspěchu, jenž končí nevyhnutelným nezdařem. Úspěch se chápe jako stále větší moc konat bezpráví, náleží městskému způsobu života a je to samozřejmě jistá forma zla (jakkoli gangsterova smrt, jež se obvykle podává jako „trest“, se jednoduše vnímá jako porážka).“<sup>18</sup> Vystupují-li však někdo z davu provázen úspěchem,<sup>19</sup> projevuje individuální převahu, jež logicky vyvolává nenávisť u druhých. Konvenčním znakem, který rozluští každý z nás je okamžik, kdy gangster zůstane sám. Tento okamžik je vždy smrtelným rizikem. Zůstane-li sám – zemře.<sup>20</sup> Paradox gangстера spočívá v tom, že jeho celý život je snaha vytrhnout se z davu a stát se individuem a jakmile se jím stane, tak právě proto, že jím je, je zavražděn. Úspěch je vždy nezdařem. Warshow vyslovuje odvážné tvrzení – gangster neumírá, protože je mimo zákon, ale protože je jako gangster odsouzen k úspěchu. Nebýt davem znamená být úspěšný, tj. prosadit se na úkor jiných, a k tomu je vždy potřeba určitá míra agrese. „Nezdar je druhem smrti a úspěch je zlem a je nebezpečný – vposled dokonce nemožný.“<sup>21</sup> Gangster je bytostí města, bytost, která město zná, která jej obývá, přičemž toto město je nebezpečné a smutné místo, imaginativní město, které nutně produkuje takovou imaginativní bytost jako je gangster.<sup>22</sup> Tímto městem je moderní svět ve svém principu. Bytost města se buď z davu vynoří (gangster), nebo v něm zmizí a rozpustí se. „Posledním významem města je anonymita a smrt.“<sup>23</sup>

<sup>17</sup> V tomto smyslu je smrt Dona Vita výjimečná – umírá v poklidu na své zahradě, nepřímo obklopen rodinou, stejně tak Michaelova (ten umírá opuštěný, zahořklý a nemocný, pronásledován výtčikami). Avšak napětí a smrtelné nebezpečí se soustředí vždy do okamžiků osamocení.

<sup>18</sup> R. Warshow, *Westernový hrdina*, s. 6.

<sup>19</sup> Místo hrdinů, kteří zachraňují společnost a obětují sebe sama, jsou tu „polobohové“, kteří získávají svou autoritu skrze masu, proto Coppola v masových scénách, jako je např. svatba Donovy dcery, nevyužívá práce s detaily, aby vynikla „masovost“ masy. Detaily se naopak objevují v záběrech „pracovní“ dona Vita, kde se moc představuje osobně.

<sup>20</sup> Viz. okamžik, kdy Vito zůstane sám na ulici u stánku s ovocem, nebo jasně ohrožení v nemocnici, z něž ho vytrhne Michael a ve filmové verzi se tímto okamžikem stává neoficiálně Donem. Přebírá břemeno Vita a slibuje mu, že jej neopustí. V této sekvenci zasahuje rodinná sága do gangsterky. Don není sám, je chráněn rodinnými vazbami. Alespoň pro tentokrát.

<sup>21</sup> R. Warshow, *Gangster jako tragický hrdina*, s. 9.

<sup>22</sup> Viz poslední možnost Ameriga Bonassery jak se dovolat spravedlnosti ve městě, v němž mu i jeho dceři bylo učiněno bezpráví – tj. obrátit se k mafii.

<sup>23</sup> R. Warshow, *Gangster jako tragický hrdina*, s. 10.

## Dvojí svět Puzova Kmotra

*Jakub Marek (UK FHS)*

Knížní série o rodině Corleonových,<sup>24</sup> stejně tak jako její filmové zpracování, dosáhly celosvětově velkého úspěchu. Daleko spíše, než že by obojí vyvolalo výraznou odezvu u odborníků, literárních či filmových kritiků, dosáhlo značné odezvy u „řadového“ publika a čtenářů. Coppolův Kmotr je, co se řemeslné úrovně týče, jistě mimořádně povedený, nejde však o film, který by posunoval či měnil dosavadní žánr, který by se stal v jakémkoli smyslu v historii filmu zlomem, či, z tohoto hlediska, legendou. Na druhé straně však první a druhý díl série o mafiánské rodině zaujímají první a třetí místo v zcela laických žebříčcích Mezinárodní filmové databáze ([www.imdb.com](http://www.imdb.com)).<sup>25</sup> Pro oba takto hlasovalo okolo dvou set tisíc diváků. Ani Puzovy spisovatelské schopnosti příliš nevybočují z žánru dobrého vypravěče. Kniha Kmotr se stala bestsellerem, nepatří však k literárněvědným exemplům.

Otázka zní – v čem můžeme tento úspěch, populární úspěch, Kmotra spatřovat? Následující úvaha se pokusí odhalit jednu z možných, byť pravděpodobně obskurních verzí výkladu fascinace, která provází knižní i filmovou verzi Puzova Kmotra.

Výchozí pozicí by pro nás měl být obecný charakter Puzova vyprávění – zcela v souladu s vyprávěčskou tradicí odkazuje Puzo svůj román k tomuto světu, jehož podobou a výrazem je, potud mu musíme rozumět jako mimetickému vyprávění, a to v protikladu k takovému vyprávění, které by činilo sebe sama vlastním světem, v jehož logice, metaforice, obraznosti vůbec, bez ohledu na případné reference k, takřikajíc, „tomuto světu“, se samo pohybuje.<sup>26</sup>

V tomto smyslu se před čtenářem rozevírá zcela jednoznačně situovaný a známý svět. Právě vůči němu může Puzo vykreslovat onen druhý svět, svět mafie. Časté odkazy k dvěma světům v románu bychom neměli chápat zcela banálně. Stejným způsobem, jakým je spojen mimetický odkaz románové-

<sup>24</sup> Autor nechce zatěžovat čtenáře odkazy na tyto romány, které pokládá za obecně známé, mimo míst, kde jsou přímo citovány.

<sup>25</sup> <http://www.imdb.com/chart/top> (1.11.2007).

<sup>26</sup> Exmplárně k tomuto rozlišení viz J. Češka, *Království motivů*. Praha: Togga, 2005, kde je sledováno nejvýrazněji v „Úvodu“ (s. 11–22 *passim*).