

sterem.¹⁷ „Gangsterský film, který však už dávno neexistuje ve své ‚klasické‘ formě, je příběh podnikání a úspěchu, jenž končí nevyhnutelným nezdařením. 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).“¹⁸ Vystupují-li však někdo z davu provázen úspěchem,¹⁹ 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.²⁰ Paradox gangstera 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 nezdařením. 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.“²¹ Gangster je bytostí města, bytostí, 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.²² 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.“²³

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

¹⁸ R. Warshow, *Westernový hrdina*, s. 6.

¹⁹ 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.

²⁰ Viz. okamžik, kdy Vito zůstane sám na ulici u stánku s ovocem, nebo jasné 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.

²¹ R. Warshow, *Gangster jako tragický hrdina*, s. 9.

²² 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.

²³ R. Warshow, *Gangster jako tragický hrdina*, s. 10.

Dvojí svět Puzova Kmotra

Jakub Marek (UK FHS)

Knižní série o rodině Corleonových,²⁴ 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).²⁵ 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.²⁶

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-

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

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

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

ho prostředí vnějšího světa s „naším světem“, děje se i mimesis tohoto druhého světa, světa mafie, který však, jak se má ukázat, získává vlastní svébytnost a samostatnost vůči onomu „vnějšmu světu“. Puzo odkrývá v rámci našeho světa vymezenou a esoterní sféru světa organizovaného zločinu. Ani zde však ničím nepřekvapuje a nejde o nic nového.

Na základě čeho můžeme přiznat tomuto druhému světu jeho samostatnost? Pokud světu nerozumíme jako jakési obecné matérii, jako čemusi jako „tomu okolo“, svět pro nás především vystupuje jako určitý obraz, či chceme-li model, výrazná podoba toho, čemu rozumíme jako realitě. Jeho skutečnost, pravdivost, je založena v čemsi banálním – svět je světem jako řád. Míra reality odpovídá míře zakoušeného řádu. Tuto souvislost mezi řádem a skutečností se pokusím ilustrovat několika příklady: šachová hra je skutečná, děje-li se podle pravidel, jinak to nejsou žádné šachy. Úředník je úředníkem, vykonávali svou práci, pokud na místo toho zpronevřuje svěřené peníze, není úředníkem, ale defraudantem. Snová fantazie je tím zrádnější a tím obtížněji se odlišuje od bdění, čím více dává smysl, tedy čím více odpovídá určitému řádu, který spojujeme s naší bdělou zkušeností. Baudrillard říká, že postrádáme-li realitu, usilujeme o řád.²⁷ Analogicky s mírou řádu, jeho vnitřní koherencí a smysluplností narůstá náš smysl pro realitu toho, jež je takto uspořádáno.

V Puzově románu je takto vnější svět založen v řádu světského práva a spravedlnosti, občanských svobod a možností uplatnění. Jeho realita je obhájena tehdy, pokud jako tento řád funguje.

Jak se to má s oním druhým světem, světem mafie? Jestliže tomu, čím je pro nás svět, rozumíme jako realitě a realitě jako řádu, potom tehdy, když nalézáme samostatný, odlišný a funkční řád, nutí nás taková skutečnost řádu hovořit o jiném světě. V tomto, méně banálním smyslu, je svět mafie světem pro sebe, skutečným světem, který koexistuje spolu s oním občanským světem. Jaká je tedy povaha světa mafie?

Podobným způsobem, jako je substancí občanského světa stát, tak v tomto světě přebírá jeho roli *rodina*. Rodina vystupuje jako obecné médium, ze kterého a vůči kterému se musí každý její člen realizovat. Obecnost rodiny jako média ruší nárok jednotlivosti, mezi členy rodiny nenacházíme žádné jednotlivce, avšak jediné a pouze členy rodiny. Rodina stojí na prvním místě a její zájmy jsou zájmům jednotlivce vždy nadřazeny. Náležitost k rodině není náleži-

²⁷ „Thus, *lacking the real*, it is there that we must aim at order.” J. Baudrillard, *Simulacra and Simulation*, Michigan: University of Michigan Press, 1994 (trans. by Sheila F. Glaser), s. 21. Proložení autorovo.

tí pokrevního svazku. Daleko spíše je realizována jako náležitost k řádu, který rodina ztělesňuje. Přitakání tomuto řádu se děje prostřednictvím uznání zákona mlčení, *omerty* a přátelství, jehož specifčnost, zvrácená reciprocita, je daleko spíše lenním vztahem a uznáním řádu a vlastní podřízenosti tomuto řádu, než jakýmsi citovým vztahem. Zároveň je tato náležitost k rodině rozchodem s vnějším světem. Volba je tu buď-anebo, jak se o tom dostává ponaučení Amerigovi Bonasera – je tu buď spravedlnost občanského světa, nebo přátelství dona Corleone.

Rodině proto nemůžeme rozumět v tom smyslu, jaký by měla, šlo-li by o rodinu Corleonových ve smyslu pokrevnosti. Michael Corleone do ní po dlouhou dobu nepatří, je, jak se říká, civilistou.

Rodina má silnou patriarchální strukturu. Její funkce však nezávisí na jednotlivcích, don Corleone není nenahraditelný jako jednotlivec, nenahraditelné by byly jeho kontakty, jeho schopnost zastávat vlastní funkci náležitě a poskytovat proto rodině potřebné dovednosti, pokud by se ovšem nenašla adekvátní náhrada. Patriarchální struktura odpovídá možnosti regulovat určitou společnost na základě přímé, osobní úcty k patriarchovi. Všimněme si však, že úcta a lojalita v rámci rodiny Corleonových tuto úzkou vazbu překračuje. Úcta je vázána na funkci, na postavení v rodině, na náležitě vykonávání a zvládnutí této funkce. Je třeba odlišit dvojí – na jedné straně Puzo sám často odkazuje k charismatičkému vůdcovství dona Corleone, zatímco on sám však, na druhé straně, není ničím než úspěšným státníkem, je nositelem funkce, kterou zdatně vykonává. Michael Corleone se stává donem Michaelem, když sebe sama v této funkci potvrzuje. Nepatří mu z hlediska dědičnosti, donem rodiny se může stát kdokoliv, kdo tuto funkci dovede zastávat.

*Donova smrt byla pro famiglii velkým neštěstím. Bez něj jako by snad ztratila polovinu moci; zdálo se, že při případných jednáních s aliancí Berzini – Tattaglia jí už nekynou skoro žádné šance. Tohle si každý z přítomných uvědomoval a čekalo se na Michaelova slova. V jejich očích ještě nebyl novým donem; toto postavení či tento titul si dosud ničím nezasloužil. Kdyby byl padrino zůstal naživu, snad by byl Michaelovi zajistil nástupnictví; teď je ovšem zaručené neměl.*²⁸

Max Weber z této postupné metamorfózy původně charismatičké a pokrevního patriarchátu s přirozenou autoritou vůdce vykládá vznik byrokratické

²⁸ M. Puzo, *Kmotr*, Praha: Svoboda, 1991 (překl. T. Korbař, 3. nezměněné vydání), s. 293.

struktury.²⁹ Právě takové ustavení byrokratického řádu se děje v Puzově románu. Byrokratická povaha rodiny se ukazuje na několika základních rysech:

Jak již bylo patrné výše, jednotlivec je vůči rodině její funkcí. Těchto funkcí se v rodině objevuje několik, nejnápadnější jsou tyto: funkce dona, funkce consiglieriho, funkce caporegimů. U všech z nich se jedná o specifický úřad, jehož význam a nutnost vyplývá z organického fungování rodiny jako celku. Kromě toho se setkáváme s méně patrnými, ale funkčními rolami, jako je: role osobního vraha, role ženy dona (transformaci v tomto směru můžeme sledovat na postavě Kay Adamové), jejíž paradoxní funkce má dona zajišťovat na onom světě.

Druhým charakterem této rodinné byrokracie je způsob, jakým se děje naplňování vůle dona. Don nejedná sám, ale prostřednictvím aparátu. Tento aparát má charakter víceúrovňovosti, jednotlivých oddělení a exekutivních složek. Don vydává výnosy, které jeho consiglieri přenášejí na caporegimy, jejichž prostřednictvím se jich ujímají jednotliví „úředníci“.

Konečně je tento svět bytostně racionální. Tato racionalita odpovídá základnímu kalkulu ohledně možností, propočitatelnosti jednání, tedy takové orientaci vůči skutečnosti, která na prvním místě vychází z obecné povahy odůvodnění a racionálního výkladu. Tato racionalita se realizuje jak vůči vlastním členům, tak ve vztahu k vnějšímu světu. Z pozice rodiny se okolní svět stává matérií, jež je vymáhána logickým či racionálním uplatněním prostředků, jimiž rodina disponuje. Tohoto charakteru je sám obchod, je, z pozice dona Corleone, schopností přesvědčovat, uvádět argumenty, včetně „nabídek, které nelze odmítnout“. Obchodní, neosobní, nezaujatá logika vyjednávání, která však má svou logiku jedině v rámci a z pozice vlastní rodiny, je základní charakterovou vlastností dona:

A proto hned zpočátku vás ujišťuju, že jsem sem nepřišel, abych se s vámi přel nebo vás chtěl přemlouvat, nýbrž výhradně abych vás přesvědčil a – jako rozumný muž – učinil všechno možné pro to, abychom se rozešli jako přátelé. Dávám na to své slovo a ti z vás, kdo mě znají, vědí, že své slovo nedávám lehkomylně.³⁰

Racionalita, či pochopení, je paradoxně samým iniciačním médiem. Michael Corleone se členem rodiny stává jedině a tehdy, když ji skutečně pochopí.

²⁹ Viz M. Weber, *Essays in Sociology*, (eds. H.H. Gert & C. Wright Mills), New York: Oxford University Press, 1958, s. 196–244 passim.

³⁰ M. Puzo, *Kmotr*, s. 205.

Jeho motivem není ani láska k otci – kterou realizuje ve chvíli, kdy ochraňuje otce v nemocnici a kdy uskutečňuje osobní vendetu na Solozzovi a kapitánovi McCluskym, – ale s rodinou v tu chvíli pouze koketuje. V tomto ohledu je pro něho rozhodující, že, během svého vyhnanství na Sicílii, otce a rodinu, její řád, skutečně pochopí.

Po pěti měsících sicilského vyhnanství pochopil konečně Michael Corleone otcovu povahu i jeho úděl. Pochopil muže, jako byli Luca Brasi a bezohledný caporegime Clemenza, i matčinu rezignaci, s níž přijímala svou úlohu. Na Sicílii totiž uviděl na vlastní oči, co by se z nich stalo, kdyby se byli rozhodli nebojovat proti tomu, co jim mělo být osudem určeno. Pochopil, proč don vždycky říkával: „Člověk má jen jeden úděl.“ Pochopil, odkud pramení pohrdání úřady a legální vládou i nenávist ke každému, kdo poruší omertu, zákon mlčení.³¹

Byrokratický charakter lze chápat jako základní rámec řádu samostatného světa mafie, resp. rodiny. Mimo něj však každému světu, coby uspořádanému obrazu, ze kterého a díky němuž rozumíme a vykládáme to, s čím se setkáváme, náleží i rovina hodnotových soudů. Elementárně lze naznačit, že v případě rodiny je základem hodnotové orientace princip cti. Tato čest je schopností neztratit úctu před druhými, nenechat se o vlastní čest připravit. Čest se týká jak jednotlivců, tak celé rodiny. Je vždy ctí, již je třeba ubránit před sobě rovnými. Spravedlnost je takovým stavem v daném prostředí, ve kterém je čest možno ubránit, kde lze najít pomoc, přátele. Vnější charakter morálních závazků nemá svůj protipól v osobní vině, ve svědomí; je-li muž čestný, získal-li si respekt, pak je jeho vůle nenapadnutelná, není důvod činit si výčitky. Svět famíglie Corleonových je, v terminologii Ruth Benedictové, *kulturou hanby*.³²

Na tomto místě je již možno uvažovat o vzájemném vztahu dvou světů Puzova románu. Především, světu mafie je možno, z hlediska čtenáře, a tedy z perspektivy vnějšího světa, rozumět jako derivaci, jako světu, který užívá kategorií vnějšího světa, jeho prostředků, k potvrzení vlastní skutečnosti. Tento svět by byl pouhou simulací vnějšího světa, byl by čímsi jako pseudo-státem ve státě, tedy nenaplněným a zvráceným nárokem na samostatnost. Mluvímeli o simulaci, pak simulací běžně rozumíme právě takový vztah, kdy to, jež je simulováno, je vzorem, je referenčním odkazem, který se v simulaci „navenek“

³¹ Tamtéž, s. 231.

³² Srov. R. Benedict, *The Chrysanthemum and the Sword. Patterns of Japanese Culture*, Boston: Houghton & Mifflin, 1989, s. 222n.

realizuje, je však pouhou povrchní nápodobou. Simulace nemoci proto znamená, že ten, kdo simuluje nemoc, ji pouze předstírá a nemocný není. Tento příklad s nemocí, který přebírám od Baudrillarda, však ukazuje simulaci v jiném smyslu. Pokud někdo simuluje nemoc, pak předvádí nemoc v jejích projevech, vypadá jako nemocný, činí sebe sama nemocným. Simulace je na rovině značení identická jako nemoc, projevy, jež vykazuje nemocný, odkazují k témuž referenčnímu rámci nemoci jako simulace. Simulace je tímtež řádem značení, jako nemoc. Jestliže je simulace tím nereálným, absencí choroby, nemoc pak vzorem, ke kterému má simulace nemoci odkazovat, pak simulaci jako takové nerozumíme. Takové chápání simulace, každodenní důraz a nárok odlišování a určování toho pravého a nepravého, je určitým regulačním mechanismem, kterým je potvrzována a udržována absolutní povaha obrazu, vzoru, je způsobem, jakým se potvrzuje řád coby soběstačná a nezpochybněná realita jako taková. Za rovinou značení, za tím, co pro nás označuje určité významy, *potřebujeme* nacházet to skutečné, jež rozhoduje o bytostné pravdivosti či nepravdivosti toho, jež označuje. Souvislost vnějšího světa a světa rodiny by byla na úrovni nepochopené simulace chápána jako vztah podřízenosti a iluze. Mafie není ničím jiným než jen parodií, pouhým obskurním pokusem vytvořit si svůj vlastní svět. V tom je však právě problém.

Jestliže mělo být ukázáno, v jakém smyslu svět rodiny vytváří vlastní řád a potud realitu, mělo tím být předvedeno, že vystupuje se stejnou soběstačností, jako vnější svět. Derivací vnějšího světa by byl v tom smyslu, kdyby vnější svět byl tím původním. Mezi řádem obou světů by tak bylo třeba postulovat cosi jako kvalitativní rozdíl, odvozený svět by byl nepovedenou napodobeninou. Puzo však nic takového nepředvádí. Zarážející je, že svět mafie vystupuje jako paradoxní alternativa, která umožňuje těm, kdo jsou vnějším světem pokořeni, dosáhnout cti. Rodina je společenstvím lidí, kteří realizují svoje štěstí. Násilí a zločinnost celé rodiny jako by ustupovaly obecné spravedlnosti, již se všem dostává.

„Za naše skutky ani v nejmenším neodpovídáme těm vysokým pánům, těm pezzům da novanta, kteří si osobují právo rozhodovat, jak máme nakládat se svými životy, kteří vyhlašují války pro ochranu svých majetků a nutí nás v nich bojovat. Kdo už nám může nakázat, abychom byli poslušni zákonů, které vydávají k svému prospěchu a k naší škodě? A jakým právem se vůbec opovažují zasahovat do našich zkušeností, když se staráme o vlastní zájmy? Sono cosa nostra,“ prohlásil don Corleone, „tohle je naše věc. Svůj svět si budeme spravovat sami, protože

*to je náš svět, cosa nostra. A proto musíme držet spolu, abychom se ubránili před zásahy zvenčí.“*³³

Mimesis, zpodobování reálného ve vyprávění, potvrzuje reálný charakter obou světů. Pro čtenáře nevystupuje onen druhý svět primárně jako opovržením hodný, ale, paradoxně, nutně koliduje s obrazem jeho vlastního, vnějšího světa. Řád vnějšího světa získává se světem rodiny společné charaktery, oba v jistém smyslu řeší tytéž základní problémy vztahu jednotlivce a státu, resp. rodiny, tentýž nárok na spokojený život a spravedlnost. Zpodobení reality světa rodiny neodkazuje k žádnému vzoru, je toutéž soběstačností. Odkazuje však tento, vnější, náš svět k nějakému zakládajícímu a zdůvodňujícímu vzoru, jenž by činil z tohoto řádu výlučnou realitu, ve které jedině, po právu, pravdivě, reálně, lze rozumět mravnosti, spravedlnosti, cti? Lze jedině v tomto řádě tyto hodnoty uskutečňovat? Dichotomie dvou světů může vést k nároku hledání pravého světa mravnosti, k ideálu mravnosti, který se skrývá za tímto povrchem, na kterém se ve dvou verzích děje proces značení, v němž lze v obou světech se stejnou mírou reality přisuzovat a odkazovat ve svém jednání k mravnosti, cti či spravedlnosti. Taková cesta k metafyzickému zakládání ctnosti je však ve hře značení regrese. Sled odkrývání zakládajících vzorů a absolutních hodnot nezná žádnou mez, jedině zpochybnění výlučnosti řádu zpochybňuje výlučnost jakéhokoliv řádu, jakékoliv reference v pozadí procesu značení. Rovina samotné signifikace, která je tím pro nás každodenním prostředím, kterou však právě tak každodenně odkazujeme k jakési zakládající rovině, zůstává jedinou realitou, která postrádá jakýkoliv podklad. Oba světy jsou simulakry, obrazy bez vzorů.³⁴

Puzův román lze číst jako mýtus o rozkladu samozřejmosti jednotlivého, srozumitelného řádu, ve kterém se jednotlivec zajišťuje ve svém životě. Rozpolčení takového světa na dvě disparátní varianty zanechává jistou pachuč. Nedomnívám se, že tím, čím *Kmotr* fascinuje, je jakési banální zlo. V rámci řádu rodiny dochází k právě tak koherentnímu a svébytnému zakládání mravnosti, ve které se poměr zla a dobra realizuje v jiném přeznačení, avšak v téže srozumitelnosti a pochopitelnosti, jako rozumění dobru a zlu ve vnějším světě. Z perspektivy autora není *Kmotr* o zlu, je o možnosti světa. Právě ta, je-li předvedena ve dvou neslučitelných alternativách, je však zpochybněna. Pochybnost

³³ M. Puzo, *Kmotr*, s. 210

³⁴ K tomuto viz J. Baudrillard, „The Precession of Simulacra“, in: J. Baudrillard, *Simulacra and Simulation* s. 1–42 passim aj.

ohledně smysluplnosti a jednoznačnosti vlastního světa vyvolává reakci, je rozpadem jednoty. Dvě cesty, které k této dichotomii lze zaujmout, byly naznačeny – první, regres k hledání zakládající roviny, druhá, odkrytí povahy světa coby simulakra, mají tentýž společný charakter. Fascinují absencí referenčního smyslu ponechávají pod rovinou značení, ve kterém žijeme, volný prostor.

Nostalgie, technika a tragédie: K románu Maria Puza Kmotr

Jaroslav Novotný (UK FHS)

Předkládaná interpretace je pokusem předestřít některé klíčové konstitutivní motivy románu M. Puza Kmotr a jeho filmového trilogického zpracování, na kterém se podílel M. Puzo a F. Coppola. Ve výkladu budu čerpat jak z románu, tak z jeho filmového provedení, a to proto, že filmové zpracování rozvádí některé motivy do podoby, kterou lze v knižní předloze hledat jen obtížně, a na druhou stranu román předestírá některé základní charakteristiky s úplností a jasností, která ve filmovém zpracování může být jen ve zkratce naznačena. Explikované klíčové motivy se pokusím uvést do souvislosti s příhodnou filosofickou tematikou a naznačit její dosah. Metodicky má moje interpretace blízko k Blažičkově hermeneutickému přístupu, pro nějž je východiskem teoretické interpretace ohledně strukturního utváření díla i ohledně jeho motivové stránky primárně otázka, čím nás dílo jako čtenáře oslovuje.³⁵ To je i východiskem mé následné interpretace.

Čím nás oslovuje Puzův román

Ve své interpretaci chci vyjít od otázky, čím nás jako čtenáře přitahuje Puzův román, čím nás oslovuje či převážně oslovovat může. Na první pohled by se dalo říci, že atraktivností mafiánského prostředí. To sice mohlo platit v době prvního

³⁵ Viz zvl. P. Blažiček, *Kritika a interpretace*, Praha: Triáda, 2002 (uspořádal, k vydání připravil a komentářem opatřil Michael Špirit), zde teoretické reflexe možností filosofické interpretace literárních děl (od s. 308).

vydání románu, kdy se Puzův román stal jistým předělem v zobrazování mafiánského prostředí, nemůže to však platit dnes pro dnešního čtenáře a filmového diváka, který od doby vyjití Puzova románu již o tomto prostředí mohl přecházet a vidět ledascos. Obdobně asi nemůže Puzův román a jeho filmové zpracování přitahovat napětím, na které jsme zvyklí z akčních filmů. Z hlediska požadavků na akční filmy (o románu nemluvě) je v Puzově románu i jeho filmovém zpracování spousta dlouhých „nudných scén“, které mnohdy spíše připomínají lekce z nějakého pořadu o slušném chování. – Avšak právě možná to přitahuje.

Puzo odkrývá sice jednoduché, avšak účinné mechanismy vztahů, v nichž se utváří úcta a moc a pro které nám v našem porozumění světu možná chybí rozpoznávací schopnost či je alespoň značně oslabená. Puzův román tak zviditelňuje něco, co nám chybí či čeho smysl je nám zastřen. – Druhým výrazným elementem, který možná činí román přitažlivým, je pocit zadostiučinění, který ve více či menší míře je v průběhu románového příběhu na různých místech evokován. Tento pocit zadostiučinění je evokován např. tam, kde se ze strany světa mafie dostane někomu spravedlnosti, které se mu nedostalo ze strany vnějšího světa, ačkoli byl v právu. Ukazuje se přitom, že tu jsou konfrontovány dva světy, svět rodiny (mafie) a svět vůči ní vnější, tj. svět právního státu a většinové společnosti, který se prezentuje rovností všech před zákonem a právem každého na spravedlnost, ve kterém však dochází ke zjevné diskriminaci a k otevřeným křivdám. Konfrontací obou světů Puzo strhává závoj pokrytectví oficiální sebe prezentace většinové společnosti a ukazuje alternativní svět s jinými pravidly, v němž se lze spravedlnosti účinně dobrat.³⁶ Příklad takovéto konfrontace jednak předvede jiný typ vztahů a závazků mezi lidmi a jednak vyústění této konfrontace přináší ono zmíněné zadostiučinění, jež plyne z odhalení pokrytectví a ze zjednání nápravy. – Vedle toho je však ještě jedním z dalších zdrojů zadostiučinění např. motiv odhalené a potrestané zrady. Na takto motivovaných dílčích příbězích lze sledovat, že čtenář musí vstoupit do perspektivy evokované situace a atmosféry (naladění) jednajících postav a rozumět jejich pohnutkám a činům, neboť co by nám jinak z perspektivy většinové společnosti přišlo jako nemilosrdná a sprostá vražda, tomu jsme coby čtenáři Puzova románu s to porozumět v rámci vykresleného světa rodiny jako nevyhnutelnosti a jedinému správnému řešení.³⁷

³⁶ Ilustrativní je hned úvodní příběh majitele pohřební firmy. M. Puzo, *Kmotr*, Praha: Svoboda, 1990 (překl. T. Korbař), s. 7n a 20n. O tomto charakterovém příběhu se budu zmiňovat ještě dále.

³⁷ Jde o příběhy potrestané zrady donova řidiče, Michaelova strážce ze Sicílie, manžela donovy dcery ad.