

Články

Nelidskost a umění

Poučení z Žida Süsse?

Divák dnes pocítí po shlédnutí Harlanova filmu *Žid Süß* rozpaky. Jak nemá uznat, že viděl kvalitní umělecké dílo, inteligentně a působivě vyprávěný historický příběh, který se v době svého vzniku dotýkal nejpálčivějších společenských témat? Těto – řekněme aktuálnosti – dodnes nepozbyl a těžko doufat, že jí kdy pozbude. Viděl úspěšný film¹⁾, který se díky svým přednostem i osudům zapsal do dějin kinematografie, proslavil sebe i své tvůrce. Především spoluautora scénáře a režiséra Veita Harlana, který ostatně platil tehdy v německé oblasti za nelepšího.²⁾ Goebbels si vysoce cenil jeho schopnosti zacházet s velkým komparesem: „...označil mne za jediného režiséra, jenž je s to ovládat dav.“³⁾ Ale nejen to patří k profesionálním kvalitám Harlanovy režie. Příběh se před námi odvíjí přehledně, naléhavě, ve velkorysé perspektivě. Tempo je uměřené, nikde rozvláčné, vynalézavý střih řetězí jednotlivé sekvence do pestré linie, plné očividných, výrazných vazeb. Smysluplné aranžmá je snímáno (na současný vkus) snad poněkud staticky, ale ve výtvarně krásných, pečlivě rámovaných černobílých obrazech, často využívajících oheň svící či pochodní. Ke konci tempo graduje do dramatického i rytmického zdvihu. Traktování velké společenské fresky je průběžně ožívováno soukromými příběhy, obě roviny se vzájemně propojují, dokumentují a umocňují. Hudba nevtravě, zato dovedně orientuje a podporuje emotivní účín. Reálie působí věrně, kostýmy spolu tvoří postavu a navíc se podílejí na zmiňované výtvarné kultivovanosti. Těžiště vyprávění, jeho artikulace, spočívá na zpodobení postav, na výkonech herců. Ti jsou prvotřídní, stylově víceméně jednotní, zřejmá souhra, komponovanost scén, práce s gestem, integrace rekvizit... vše svědčí o příkladném přístupu. Výkony jsou vesměs výjimečně věrohodné, přitom výrazné, s mnoha vypjatými momenty. Před divákem vzniká působivý dojem historické skutečnosti, s níž se stále naléhavěji identifikuje. A po 53 letech jej napadá, jak neotřelým, moderním, skutečně intenzivním dojmem mohl film působit v době svého vzniku. O deset dvacet let později by stačilo použít barevný materiál (jak logicky působí Goebbelsův zájem o pokrok v této oblasti, s nímž se setkáme v jeho deníku z roku 1938) a změnit formát – v mnoha jiných ohledech, herecké nasazení a perfekcionismus nevyjímaje, by měl leckterý proslulý velkofilm co závidět.

Pro současného... řekněme slušného člověka má však film jeden zásadní kaz: Vyznívá militantně antisemitsky, byl zřetelně s tímto záměrem natočen a využíván⁴⁾ téměř po celé Evropě, vyvolával

- 1) Do kin byl uveden během roku 1940 a jen do konce roku činil čistý zisk pět a půl miliónu marek. V Praze např. se hrál čtyři týdny v premiérovém kině. Srov.: Dr. I. [Rudolf Iltis], *Veit Harlan nebo dr. Max Joseph Goebbels?* „Věstník židovské obce náboženské v Praze“ (dále jen „Věstník“) 11, 1949, č. 15 – 16 (15. 4.), s. 173. – „Süss“ (...) vynesl za první tři měsíce svého promítání již čistých 5 miliónů marek.“ Dr. Bedřich Rádl, *Harlan v Praze*. „Kinorevue“ 7, 1941, č. 21 (8. 1.), s. 404.
- 2) „Když se svědek Peter von Brauer zmiňuje, že Veit Harlan byl tehdy nejslavnější režisér, ozývá se znovu v obecenstvu potlesk.“ „Věstník“ 1949, č. 15 – 16, s. 173.
- 3) Dr. I., *Veit Harlan sehrál novou úlohu*. „Věstník“ 11, 1949, č. 13 (1. 4.), s. 151.
- 4) Povinně shlédlo film mnoho vojáků, školní mládež, příslušníci Hitlerjugend. 30. 9. 1940 nařídil H. Himmler jeho shlédnutí všem příslušníkům SS a policie. Srov.: Joseph W u l f, *Theater und Film im Dritten Reich*. Gütersloh 1964, s. 405; Dr. I., *Veit Harlan před soudem*. „Věstník“ 11, 1949, č. 17 (29. 4.), s. 191.

při či po projekci spontánní protižidovské reakce a např. i ve zdůvodnění rozsudku, který roku 1949 zprostil V. Harlana obžaloby ze zločinů proti lidskosti, považuje soud za prokázané, že „po předvedení filmu došlo alespoň v jednom koncentračním táboře k týrání židů“⁵⁾. Vrchní státní zástupce konstatoval v závěrečné řeči, že „Harlan otevřel tímto filmem antisemitismu přístup do společnosti“ a že „také intelektuální forma účasti na zločinu je trestná“.⁶⁾

Výše zmíněnému slušnému člověku nezbude patrně než usoudit, že byl v tomto případě formálně zdařile traktován nepřijatelný obsah a že – v moderní žargonu – umělecké dílo nemá právo vyznívat tak, aby to flagrantně odporovalo kodexu lidských práv. Pak s klidným svědomím opustí promítací (jako kdysi soudní) síň, aniž by si byl vědom, kolik problémů čeká uvnitř takového závěru dál na své řešení.

Během čtyř poválečných let se tribunály různého druhu opakovaně pokoušely pojmenovat podobu a posoudit míru Harlanovy viny. Nikde se přitom nesetkáváme se zájmem o uměleckou rovinu „doličného předmětu“ – jeho filmu. Ani nejprísnějším žalobcům nenapadlo pochybovat o jeho umělecké hodnotě, mnohokrát ji naopak připouštějí. Aby však mohl být film nikoli kritizován, ale souzen, zdálo se, že je třeba odhlédnout od jeho umělecké povahy a vnímat jej jako společenský jev, politikum. Je přitom zajímavé, že zmíněné osudy jen znásobily proslulost díla. Přispívají zároveň k tomu, že i dnes máme sklon dívat se na tento film jako na kuriozitu, překážejí nám posuzovat jej jako umělecký výtvor.

Snaha vyrovnat se s tím, co Harlanův film znamenal, narazila na obtíže, které nedovolily dobrat se uspokojivého řešení. Možná, že vyplynuly právě z eliminace uměleckých aspektů problému. Pokusme se zamyslet, pokud možno bez předsudků, nad Harlanovým filmem z tohoto hlediska, tedy jako nad **uměleckým** dílem. Především proto, že krajní, až čítanková podoba případu z něj činí přímo laboratorní vzorek, na němž je možno ohledávat projevy daleko obecnější.

Nabízí se například otázka umělecké svobody a práva na subjektivní výpověď. I když mnohé nasvědčuje tomu, že u Harlana bylo toto právo osudně kontaminováno snahou po uplatnění, koneckonců po kariéře⁷⁾, lze si alespoň představit (přestože jeho první manželkou byla židovka a židé patřili mezi jeho blízké přátele), že v inkriminovaném filmu neznásilňuje své niterné, možná dobově podmíněné přesvědčení.⁸⁾ Sám ostatně formuluje jádro obhajoby filmu takto: „Žádné štvání, nýbrž zpodobení židovského problému uměleckými prostředky, nikoliv zkreslený obraz, nýbrž vyřčení podstaty a lidského obsahu.“⁹⁾ (V této souvislosti by bylo zajímavé vzít v úvahu Harlanův „nikoli film, ale příklad“¹⁰⁾ *Kolberg* (1945), nesený „étosem“ soumraku bohů a totální války. Už vzhledem k momentální osobní situaci se mohl s takovým dílem upřímně ztotožnit, podobně jako s myšlenkou odvěké přináležitosti Prahy k německému živlu ve svém prvním barevném filmu *Zlaté město* z roku 1942.) Jestliže v současné době probíhá polemika, zda je prospěšnější antisemitské projevy cenzurovat, „zatlačit do podzemí“, anebo naopak veřejně ventilovat, nevrhá to relativizující přísvit i na rozhořčení, které se těsně po válce proti autorům *Žida Süsse* pozdvihlo? Ovšem, tehdy nešlo o vyjádření svobodného názoru uvnitř svobodné společnosti – ale o jeden z článků kampaně, která do značné míry realizovala Hitlerovo proroctví, vyřčené nedlouho před natočením filmu: „Ať skončí válka jakkoliv, jisté je, že v každém případě skončí s naprostým vyhubením židovské rasy v Evropě.“¹¹⁾ (Antisemitské vlny však mívají vždy charakter kampaně, jen míra prováděcích možností se mění.) Soud v Hambur-

5) Dr. I., *Ve jménu spravedlnosti nebo ve jménu ďábla?* „Věstník“ 11, 1949, č. 19 (13. 5.), s. 216.

6) Tamtéž.

7) Viz např. svědectví G. Fröhliche cit. v článku: Dr. Iltis, *Je Veit Harlan vinen?* „Věstník“ 11, 1949, č. 18 (6. 5.), s. 205. Srov. též zmínku L. Baarové o potížích tohoto kdysi Piscatorova herce kvůli krajně levicové minulosti: Lída B a a r o v á, *Útěky*. Toronto 1983, s. 137.

8) Srov.: Jiří R a k, *Historická tematika v kinematografii Třetí říše*. „Iluminace“ 5, 1993, č. 1, s. 33.

9) Cit. podle: Dr. I., *Dva světy. (Výměna názorů mezi bývalým nacistou a rabínem)*. „Věstník“ 10, 1948, č. 38 (17. 9.), s. 407.

10) Viz J. R a k, c. d., s. 34.

11) Viz „Věstník“ 1949, č. 19, s. 216.

ku, v anglické okupační zóně, sice 23. 4. 1949 zprostil Harlana viny ze zločinů proti lidskosti pro nedostatek důkazů, protože „nespatřil příčinnou souvislost mezi nacisticko-antisemitskou propagandou filmu »Žid Süß« a pozdějším hromadným zločinem deportací, trýznění a vraždění židů v Německu a v zemích Německem obsazovaných“¹²⁾, nicméně Harlana-občana můžeme považovat za odsouzeníhodného alespoň morálně.¹³⁾ Jak je tomu však s Harlanem-umělcem? Svědek von Brauer při procesu vyslovuje tak často sdílenou námitku: „Harlana nelze měřit normálním měřítkem, je to umělec, posedlý umělec.“¹⁴⁾ Taková „umělecká imunita“ je přinejmenším sporná, nicméně vztah mezi uměleckou, občanskou a lidskou odpovědností je oblast, do níž se chce vstupovat málokomu. Nikoli máločemu: moc, ideologie, trh, ctižádost, obecný vkus a nevкус... do ní vstupují bez skrupulí, možná čím dál bezostyšněji.

Další okruh otázek se týká problematiky věrného zpodobení skutečnosti (v našem případě navíc historické) v uměleckém díle. Každý režim rád vidí ze samotných dějin odvozené stvrzení vlastní legitimacy, ale v totalitní společnosti se takové touze otevírají kvalitativně nové možnosti. Tendenci chápání historických postav a dějů můžeme ovšem vytýkat nejen těm, kdo natáčení umožnili, přikázali či povolili, nejen autorům a realizátorům, ale i těm, jimž je výsledek určen.¹⁵⁾ Symbióza produkce a konzumu má tendenci vytvářet z nich spojitě nádoby. Ne náhodou J. Rak poukazuje v již zmíněném článku na některé středoevropské i obecné tendence, které mohl „nacionálně socialistický historismus“ pouze převzít a modifikovat. Snaha i ochota používat uměleckých prostředků k mimouměleckým účelům je tak vžitá, že Goebbels (či Ždanov) nemusel příliš upravovat běžné představy o umění, aby začalo sloužit jeho představám. Jako by stačilo oživit už připravené schéma speciálním programem.

Opakovaně J. Rak konstatuje, jak inteligentní požadavky kladla nacistická propaganda na filmové tvůrce. Goebbels odmítá filmy „s pochoduujícími hnědými bataliony“, požaduje „umělecká díla“ – „naplněná nacionálně socialistickou tendencí“.¹⁶⁾ Rak cituje i dobový názor, který považuje „vytvoření vážného, umělecky zpracovaného historického filmu za výlučně německou zásluhu – v protikladu ke kýčovitým, jen na vnější efekt spoléhajícím filmům italským a americkým“.¹⁷⁾ A uzavírá: „Nezbytnou podmínkou pro zamýšlený účín bylo také zdůrazňování historické autentičnosti filmových zpracování a věrnosti (často označované až za dokumentárnost) zobrazovaných dějů. [...] Tyto postuláty ovšem zdaleka neplatí pouze pro historické filmy vzniklé za nacistické éry. Přicházejí ke slovu takřka vždy, když je třeba »upravit« historii ať už z politických a ideologických, nebo prostě komerčních potřeb.“

Nacistická propaganda, ale i publikum, jehož reakce byly pečlivě mapovány, stojí tedy o to, aby na základě co nejvěrnějšího a umělecky nejpůsobivějšího zpřítomnění minulosti divák „svobodně a spontánně“ dospíval k dobově konformním pocitům a poznatkům. Minulostí bylo bezpochyby manipulováno – především ovšem tak, že témata, jimiž žila současnost, si sama vybírala, rozeznávala rezonanční plochy minulých dějů. Jistěže strašlivá současnost, prožívaná však milióny lidí jako normální, běžný život, nebo dokonce výjimečné historické vzpětí. Zároveň je např. v roce 1942 možné, aby mluvil Bismarck v oficiálním velkofilmu o smrtelném nebezpečí, které by Německu hrozilo z války na dvou frontách.¹⁸⁾ Nejde však jen o to, zda má smysl svalovat celou

12) Tamtéž.

13) Je poučné sledovat, jak s postupem času přímo exponenciálně slábne snaha vyvozovat z takového faktu další důsledky. Vrchní státní zástupce říká v roce 1949: „Procesy, jako tento, nejsou dnes v oblibě.“ Tamtéž.

14) „Věstník“ 1949, č. 15 – 16, s. 173.

15) „Statistika filmové návštěvnosti je nadále dobrá. Všechny moje odhady se promptně potvrdily,“ poznamenává si např. Goebbels do deníku 20. 8. 1938. Joseph G o e b b e l s , *Deníky 1938*. Liberec 1992, s. 191.

16) J. R a k , c. d., s. 12.

17) Tamtéž, s. 14. Vskutku, tak „podivně subjektivizované“ nakládání s historickou látkou, jaké používá např. Griffith v *Intoleranci*, nemohlo být v tomto úhlu pohledu bráno vážně.

18) Srov. J. R a k , c. d., s. 32.

odpovědnost za manipulování historií na jakési „s nebe spadlé“ totalitní autority. Mezi účelovým pohledem na minulost a snahou o její objektivní postižení je nebetyčný rozdíl, a zároveň se nikdy nelze zbavit deformace, plynoucí z metod i určenosti toho, kdo se dívá. Míra i důvody deformace mohou mít krajně rozdílnou podobu. Pro nás je ale důležité, že v různých disciplínách se zásadně liší její legitimita. Už Aristotelova Poetika se opakovaně a patrně ne bez konkrétních příčin vyrovnává s podstatným rozdílem mezi uměním a historiografií. Například: „Dějepisec a básník [...] se však liší tím, že jeden vypráví, co se stalo, kdežto druhý, jaké věci by se stát mohly.“ A pokračuje: „Proto je poezie věc filosofičtější a vážnější než historie; báseň totiž líčí spíše věci obecně platné, kdežto dějepisectví jednotlivosti.“¹⁹⁾

Falšují revoluční agitka *Křižník Potěmkin*, válečná agitka *Alexandr Něvský* či protistalinský fragment *Ivan Hrozný* historii? Vůči některým dílům taková otázka ztrácí smysl. A snad právě odtud lze odvíjet úvahy, které by nám umožnily odmítnout Harlanův film jediným průkazným a hlavně perspektivním způsobem: z jeho vlastních vnitřních kvalit a zdrojů, právě a jen jako umělecké dílo, a ne z hledisek koneckonců vnějších, jakkoli morálně oprávněných – nikoli z jeho společenských konsekvencí. Ten, komu umění leží na srdci, se přece touží vyznat v té záhadě: Je možné, aby bylo umělecké dílo prodchnuto nelidskostí? A jestliže ano, jak a proč k tomu dochází?

J. Rak hodnotí Harlanův film jako „jeden z nejvýznamnějších“ a zároveň (či tudíž?) „nejodpornějších snímků nacistické éry“.²⁰⁾

Někdejší rabín berlínské obce, dr. J. Prinz, píše v odpovědi na Harlanovu snahu o podporu před hamburským procesem: „Herci, režiséři, filmy, ba celé umění jsou triviálními bagatelami tváří v tvář smrti několika miliónů našich lidí... Kdyby jen jediný trpěl pro Váš film... bylo by to dostatečným důvodem k tomu, aby ti, kdo svoje umělecké nadání dali do služeb katů, byli postaveni před tribunál. [...] jak mi bylo řečeno, Váš film je uměleckou událostí [...] I zvrhlé umění může být dokonalé.“²¹⁾

V zorném poli takových slov člověk touží hledat alespoň indicie, svědčící pro naději, že celé umění nestojí jako bagatela tváří v tvář smrti milionů – ani vůči utrpení jediného člověka – že umělecké nadání nelze dát do služeb katů – že film jako *Žid Süß* není uměleckou událostí – a že umění nemůže být zároveň zvrhlé i dokonalé, a to ze svého vlastního určení, bez ohledu na morální kvality těch, kdo je provozují.

Vraťme se k obhajobě V. Harlana: „Žádné štvání, nýbrž zpodobení židovského problému uměleckými prostředky, nikoliv zkreslený obraz, nýbrž vyřčení podstaty a lidského obsahu.“ Myslím, že ne od falšování historie, ale od falešného pojmání umělecké činnosti, které je v tomto vyjádření tak nenápadně, napohled nevinně skryto, vede cesta k neblahým koncům. Lze v něm totiž tušit osudné odloučení „obsahu“ a „formy“, vycházející z představy, že (pro umělce) existuje autonomní, předem daný „problém“, jakási „podstata“ a „lidský obsah“, které je možno „uměleckými prostředky“ pouze „vyřknout“; nikoli tedy právě jimi, v jejich svéprávné výhni, hledat a nahmatávat. I Harlan zřejmě chápe umění jako soubor specifických výrazových prostředků, který činí názorným, působivým, záživným, krásným... cosi **mimouměleckého**; (historický) film je pro něj jakýsi instrument, zpřístupňující to, co autonomně existuje vně uměleckého díla, před ním či mimo ně; co nedává pouze a jedinečně ono samo – ve vlastním fungování (odehrávání se) – jako nezcizitelnou, zásadně původní zkušenost, náhled a „odhalení“.

V tomto smyslu je umělecká aktivita svěbytnou lidskou činností, specifickým ozřejmováním světa a lidské existence. Je-li si současná fyzika vědoma, že v samém procesu toho, jak uchopuje realitu, jí odnímá její „objektivnost“ a činí z ní „skutečnost pro člověka“, jestliže historická věda zápolí s obdobnými problémy ve své snaze osvojit si, co bylo, a učinit to přístupným současnému náhledu – odkud se vůbec bere požadavek „prostředkovat [historickým filmem – O. K.]

19) Aristoteles, *Poetika*. Praha 1964, s. 45.

20) J. Rak, c. d., s. 32.

21) „Věstník“ 1948, č. 38, s. 407.

nejširším vrstvám nejen poznání historie, ale především procítění jejího smyslu“, čemuž „musí být podřízeny všechny výrazové složky díla“?²²⁾ Jestliže u kořene možné „zneužitelnosti“ dějin vidíme „právo na manipulaci historickými skutečnostmi“, zní nám cize Šaldovo tvrzení, že o hodnotě díla „...rozhoduje jen síla, výraznost, rytmus, krása vnitřní melodie tvárně slovné (...) a nic jiného, zejména ne to, pokud děje událostí, skutečnosti (...) shodují se s ději, událostmi, skutečnostmi historickými“.²³⁾ Právě podcenění nutnosti nahlížet umělecké dílo jako svěbytný artefakt, ať už pracuje s minulým, současným či budoucím, „skutečným“ či fiktivním, vede k nezájmu o argumenty, které by mohly poukázat na zásadní neuměleckost Harlanova filmu, vyňaly jej ze sféry umění a předaly „občanskému soudu“ jako produkt z oblasti propagandy, ideologie, zábavy či manipulace veřejným míněním. Pouze ve zdrojích díla, v jeho vlastní materii, v tom, co tvůrce nemůže falšovat, i kdyby chtěl, aniž by jeho činnost přestávala být **uměleckým** konáním, je třeba hledat ono „něco“, které spolurozhoduje o (ne)uměleckém charakteru výsledku práce. Jen zde je také možno zkoumat, zda „umělecké“ může být zároveň „nelidské“. Uplatňování takového přístupu by však přineslo tak nepraktické axiologické obtíže, že se naň bráníme jen pomyslet.

Jak ale najít v práci umělce to, co mu nedovolí, alespoň zásadně a do posledních důsledků, opustit sféru umění – přes všechny nátlak, kterému je vystaven a jenž v našem století dospěl k nevídané dokonalosti? Jaké tajemství dělá z produktů lidí, o jejichž osudech a názorech je leckdy možno myslet si své, ten nevýratný, krystalicky zahuštěný obraz lidského údělu ve světě a všehomíře? Co někdy vyzařuje i zpod krunýře povážlivého přizpůsobení, vnuceného i dobrovolného? Zajisté cosi nevýslovného, co nelze přesně vymezit, natož vydělit jako katalyzátor, který by se dal přidávat do produkčního procesu. Ten věčně proteovský princip lze ohledávat jen zdálky a obrazně. Snad nám v tom pomůže na první pohled vzdálená oklika, během níž se na naznačené problémy podíváme z perspektivy jiného, Feuchtwangerova zpracování příběhu Josefa Süsse. Ne proto, že Harlan ve filmu znalost románu nezapírá²⁴⁾, vždyť sám degraduje tento vztah pouze na povrchní utilitaritu. Ale pokud neztratíme ze zřetele naznačené téma, může nám vzájemný vztah životních a uměleckých osudů L. Feuchtwangera, přesněji to, jak se k sobě navzájem dokázaly chovat, nově osvětit i výchozí body Harlanova selhání.

Zprvu se čtenáři zdá, že Feuchtwangerův „první velký historický román“ Žid Süß (1922) se odehrává jako převyprávění dávné reality. Hybatelem jako by tu bylo něco jiného než postavy, jejich jednání, logika vzájemných vztahů a vnitřní vývoj těchto postav a vztahů. Autor se jen občas pozastavuje u některých momentů a hrdinů a jako interpret brechtovského divadla je v různé míře rozžívá, nechává jakoby v reliéfu ze své kroniky povystoupit. Nejde mu o maximální identifikaci, s jejíž pomocí docilovali realističtí mistři jedinečných, fascinujících momentů. Pracuje s neustále proměnnou škálou různé intenzity zpřítomňování, aniž by opustil základní perspektivu jakéhosi celkového pohledu.

Brzy však zaznamenáváme, že autor vyprávění znásilňuje, nerespektuje logiku jeho přirozeného toku. Uvádí „neorganický“ novou postavu, vrací se k dávno pozapomenuté, vydává se náhle nečekaným směrem... Vždy proto, aby zmnožil souvislosti, aby navzájem zrcadlil, poměřoval, až ironizoval různé životní postoje, morální a společenské principy, mocenská demokratická i autoritativní východiska atp. a nadto je konfrontoval s jejich konkrétními zdroji a důsledky. Do této relativizující hry nechává vstoupit i samo umění a jeho společenské působení, zapojuje do ní

22) J. R a k, c. d., s. 14.

23) Cit. podle: J. R a k, c. d., s. 14.

24) Prozradí to již úvodní záběr: mapa plná cest – a dále řada detailů, ať už dějových, či ve zpodobení prakticky všech postav (snad nejzřetelněji postavy Vévodkyně).

i důvody, proč se člověk k umění uchyluje, a nezastavuje se ani před možnostmi a hranicemi samotného (slovního) vyjádření²⁵⁾

Podobně pracuje s refrény, citacemi, odkazy na minulé momenty vyprávění. Výběr dějů i jejich protagonistů, ale především citlivost k nejrůznějším, protikladným možnostem interpretací, k proměnám lidí, účelu i podoby jejich jednání, k nedohledné složitosti motivací... svědčí o pohledu výsostně, i když ne nápadně, osobním a současném. Společenské balábile mocenských i soukromých osudů je nahlíženo tak, že Württembersko třicátých let 18. století se transformuje na všeobecně a dodnes platný model, který pouze přijímá dobovou škrabošku a kostým, ale evokuje stejně tak výmarskou jako naši současnost. Do reje napohled převratných, ale nakonec iluzivních změn, zpochybňovaných navíc spíše jen tušeným horizontem odlišné životní možnosti, do obrazu života, jenž je pouhým barvitým přežíváním, jsou pak vsazeny otázky, ohledávající smysluplnost jedinečné lidské existence. Vskutku, pokus zkratkovitě pojmenovat osu románu se nevyhne velkým slovům: Jde o nahmatávání autenticity, o zoufalé hledání východiska z všeobecné životní nejistoty.

Osud protagonisty, toho, kdo činně a tragicky nalézá, je problematizován jeho židovstvím – které se pro něj stává dvojnásob svobodnou volbou. Nekonvertoval (jako jeho bratr) z utilitárních důvodů – ale ani po zjištění, že je nemanželským synem význačného šlechtice. Čím dál víc není židovství pro Süsse jen dědictvím, které nechce zradit. Intuitivně je cítí jako určenost, která jej umisťuje ke kořenům evropské civilizace, do bezprostřední blízkosti otevřené existenciální hádanky.

Prostřednictvím židovské problematiky jsou tak zkoumány problémy obecně lidské a tím je přirozeně, nejkvalitnějším možným způsobem, překonávána rasová i věroučná segregace. Ne náhodou se v románovém Württembersku střetá katolický, protestantský a židovský živel a zmínky o judaismu jako průsečíku tří možných obecně lidských perspektiv, „západní, východní a jižní“, nejsou pouhým ornamentem.

Autorovi nakonec nejde ani o zpřítomnění historických dějů a postav, ani o jejich objektivní zpodobnění. Historické zasazení je mu pouze prostorem, do něž může rozprostřít svá témata; znamená pro něj rámec pravidel, v jehož mantinelech nechává fungovat hru vlastního tázání. Vůči realitám tohoto rámce je korektní, i když jistě mnoho „historických faktů“ zplodila jen jeho fabulace. A možná dokonce potřeba.

Sama volba zpracovávané látky svědčí o autorově tendenčnosti. Dospíval v prominentní židovské rodině na prahu století, v němž jeho vlast téměř vyhubila v Evropě jeho národ. Když začínala první světová válka, na počátku kolapsu evropské civilizace, mu bylo třicet let. Už přehled titulů jeho prací svědčí o posedlosti a zároveň velkorysosti, s níž se vyrovnával s problematikou svého původu a s níž promítl toto osobní téma do otázek obecně lidských... jako by od mládí tušil, jak strašlivě mu v tom dějiny během jeho života pomohou.

Dalším zdrojem „neobjektivnosti“ musí nutně být výrazně levicová orientace Feuchtwangera-občana. Židovský živel vidí jako hlavního nositele dějinné proměny, která udělala z peněz zásadního hybatele osobních i společenských osudů. Sleduje historickou podmíněnost této symbiózy, kterou vnímá jako lidsky bezperspektivní. Zde jsou zdroje dlouho tak příkrého, až nenávislného líčení finančního rady Süsse, který vnějšími životními projevy dokázal vstoupit do moderní doby – a ocitá se na rozcestí mezi zajištěním v koloběhu peněz a moci a lidskou autenticitou.

Julius Firt vzpomíná, jak liberární kroužek jeho přátel nadšeně očekával Feuchtwangera-umělce, když se měl zastavit v Praze cestou ze SSSR, aby se střetl s Feuchtwangerem-občanem, obha-

25) Např. v pasáži o rabbim Izáku Luriov: „Neboť slova [...] vycházela mu ze rtů a byla jako sníh. Sníh je tu, bílý, září a chladí; avšak nelze jej udržeti. [...] Neboť napsaná věc je už změněna [...] Proto ani Písmo není slovem božím, nýbrž maskou a zkřivením; jest jako dřevo vedle živoucího stromu.“ Lion Feuchtwanger, *Žid Süs*. Překlad B. Rovenský, Praha 1936, s. 252.

jujícím Stalina a procesy.²⁶⁾ A sám Feuchtwanger poznamenává, že je vždy znovu uchvácen Tolstého romány, ale vždy znovu zklamán jeho filosofickými spisy.²⁷⁾ Co tedy imunizuje, alespoň do značné míry, dílo před názory jeho autora? Znovu se zdá, jako by přímo v procesu umělcovy práce, ve „fungování talentu“ spočívalo to, co hledáme. Nikoli v občanském zakotvení, v osobní mravnosti, v čemkoli vně procesu „dělání“ uměleckého díla, ale právě v povaze, v ustrojení této činnosti.

Jakým způsobem ale pátrat po oné povaze? Aristoteles píše, byť ve zcela jiné souvislosti: „Herci nehrají proto, aby vyjádřili povahy, nýbrž vystihují povahy při [...] jednání a skrze ně; [...] cíl je ze všeho nejdůležitější.“²⁸⁾ Snad i v našem případě jde především o to, k čemu je zmíněné „dělání“ napřeno.

Viděli jsme, že Feuchtwanger úmyslně nechává zaznít největší možný počet perspektiv a přístupů. Postavy s oblibou charakterizuje tak, že se snaží dívat jejich očima. Vyprávěné nechce jen tlumočit, ale nechává je znovu vznikat jako výslednici vskutku působících sil. Heinrich Mann nazval jeho způsob práce metodou „bezhraničného poznání.“²⁹⁾ Ale tato „metoda“ (ostatně úzce spjatá s epickým či dramatickým způsobem traktování) je jen jednou z možných konkretizací toho obecně lidského přístupu, který bychom nazvali uměleckým. V nejširším smyslu takový přístup vyvěrá z bezpředsudečné nasměrovanosti k životním otázkám, z posedlosti, která vnímá život jako otevřený problém. V poslední míře tu nejde o zobrazení (zpodobnění), o jeho tvar, perfektnost, vyznění. Zobrazování je zde tázáním se. Proto odjakživa končí „umělecké poznání“ jen otázkou. Je cestou od otázek k otázce, od nejistot k nejistotě, cestou životní odpovědnosti, vedoucí k úžasu i údesu z prožitku pozemského údělu. Respektuje meze jednotlivce, žije v nich a z nich. Neví nic předem, jen vždy znovu uvádí bezmeznost i meze našeho určení do hry svých prostředků, aby člověku názorně zprostředkovalo jeho vyhnání z ráje. Umění respektuje charakter naší existence, proto může vidět život a společnost jako komedii, tragédii, frašku..., ale nemůže dospět dál než k nevýslovnému, k zrození smrti a smrti zrození. Nedovede „tvořit“ mimo mez „stvořeného“, ale snaží se nahmatat její kraje. Pracuje svrchovaně subjektivně a v rámci subjektivního – nejrůznějšími způsoby se však, dokonce i „ve věži ze slonoviny“, snaží napojit svou subjektivnost co nejširší a nejhlubší skutečností. Je k tomu odsouzeno, protože v ohnisku jeho zájmu je „celá“ subjektivita, reálně existující ve všech svých aspektech. Umění je jistě do značné míry, ba neodmyslitelně, také hra, řemeslo, dovednost, povolání... a snad i faustovská soutěž se stvořením – odtud asi lze odvodit jeho nakonec vždy fragmentární podobu. A přece myslím, že bez přítomnosti svrchu naznačeného rozměru, jenž ovšem nabývá netušeně rozličných podob, samo sebe opouští.

Subjektivita, o níž byla řeč, nechce mít nic společného s nahodilostí. Konečně už fakt, že umělecký výtvar je dělán pro někoho druhého, mu zjednává zvláštní platnost; sám proces vnímání jej „objektivizuje“. Feuchtwanger směřoval k postižení obecné platnosti traktováním mnoha různých přístupů a náhledů. O totéž je však možno usilovat rozličně, dokonce z opačného konce: Zájemem o nejzazší hlubiny jedince, na jejichž dně nikdy není osamocena jediná možnost.³⁰⁾

Existují díla, která dokázala spojit obě tyto krajní tendence. Snad právě to obdivoval Feuchtwanger na Tolstém: jeho „objektivizace“ vyrůstá jako souhrn nejrůznějších, a zároveň pronikavě hlubokých průniků do hlubin subjektu. Metoda klasického dramatu je na něčem takovém dokonce založena.

26) Srov.: Julius Firt, *Knihy & osudy*. Londýn 1988, s. 71 – 73.

27) Srov.: Valter Feldstein, *L. Feuchtwanger, občan a spisovatel své doby*. „Světová literatura“ 3, 1958, č. 1, s. 180.

28) Aristoteles, c. d., s. 41.

29) Srov.: V. Feldstein, c. d., s. 180.

30) Z takové „lyrické“, hluboce osobní perspektivy se dívá na historické děje např. Fellini v *Amarcordu*. To, jak zobrazuje oficiální návštěvu, „vpád fašismu“, nepramení v první řadě z občanského názoru, ale z důsledného vřazení této případnosti do celkové logiky autorova pohledu.

Ale v umění nejde, alespoň v jistém smyslu, o dokonalost. Resp. jeho dokonalost má zvláštní podobu. Je nakonec skryta ve zjednání přístupu k věcem do té míry lidským, že jsou nevyslovitelné a neuchopitelné, jako úsměv Mony Lisy. Tkívá ve schopnosti učinit toto nevýslovné názorně přítomným – „skutečným“ – s nevývratnou intenzitou. V poslední instanci jako by šlo o pokoru před otevřeností a svobodou. O daleké, intenzivní, relevantní nahlédnutí. Jak před podobnými nároky ob stojí Harlanův *Žid Süs*?

V perspektivě právě podniknuté okliky se nám jeví kvality filmu v jiném světle. Co jsme na něm oceňovali nezmizelo, ale dostalo na pozměněném horizontu hodnot jinou váhu. Vnímáme to náhle jako přehlídku profesionálních dovedností, odloučených od živého, původního zdroje. Sudičky opomněly vložit filmu do vínku posedlou otevřenost a tato genetická vada, jejíž postihování bohužel tak lehko vypadá jako hra se slovy, vedla k logickým, v tomto případě tak nápadným důsledkům. Vše „umělecké“ je tu pak napřeno k vybudování působivého povrchu, pod nímž zeje prázdný prostor. A právě tímto způsobem je dílo zbaveno přirozené imunity vůči tendenčnímu zneužití. Vakuum není těžké zaplnit čímkoli, v našem případě traktováním metod, jimiž se „židovský vůdce“ vetře k příznačně vyžilému aristokratovi³¹⁾, na jejichž základě dosáhne vysokého postavení, které zneužívá k zaplavení země svými soukmenovci, jejichž pomocí spěje k samovládě. Konečně pak vylíčením toho, jak hrůzné konce čekají společnost, nevinný lid se zdravým jádrem, pod knutou plutokratického režimu s obzvlášť perversními, právě a jen židům vlastními rysy – dokud se zdravé národní síly nevzepnou, aby v logickém vyústění provedly exemplární ortel dějin.

Na druhé straně je manipulace usnadněna tím, že dílo nebylo chápáno jako zásadně jednotný celek, ale jako konglomerát složek, z nichž je v procesu (filmové) výroby pouze kompletováno. Harlanovi se nepodařilo – ať už z jakéhokoli důvodu – stát se jeho jednotícím ohniskem; dokázal mu jen vtisknout výrazný realizační rukopis, ale to není totéž. Umělecká stránka je pak redukována na schopnost propůjčit výslednému produktu věrohodnost a (především emotivní) působivost. A skutečně, všeobecně oceňované přednosti Harlanova filmu nepřekračují takovou koncepci, naopak ji příkladně naplňují.

Nic nám nepřekáží v příjemném vnímání, vše je přehledné, neustále jsme zaujati, nikdy však ne vydáni v pln niternému problému, který by nás vykloubil z přihlížení, ze soucitu, z napětí – a umístil naše obnažené já do průsečíku sil, které se jej skutečně týkají. Nic nás nezasáhne, protože nic nepřekročilo meze toho, s čím jsme obeznámeni. Máme však dojem zasaženosti, neboť v rámci onoho obeznámení jsou dovedně excitovány naše pocity a naše účast. Žádný moment zároveň nepůsobí plytce. Obecná nezadíravost, nesená orientací k spotřebnosti, je příliš dobře překryta mnohostí počitků, než aby byla nápadná. Umné detaily (jako když Süs přistupuje ke své oběti, aranžované před zrcadlo, a ta je náhle obklíčena vizuálně zmnoženým zlem) jsou časté a vzrušující. Nevadí nám, že jsou jen ornamentální, protože nemají souvislost se skutečně živým tématem. Nevadí nám to, protože si nepřipouštíme dávné varování, které se jistě nevztahuje jen na disciplínu v něm zmíněnou: „Nemáme totiž od tragédie chtít každý požitek, nýbrž požitek jí vlastní.“³²⁾

Poučné je sledovat naznačenou deformaci na hereckých výkonech. Vesměs jsou zasazeny do rámce psychologického „herectví prožívání“, které dosud nepřekonaným způsobem ztvárňuje dramatickou postavu prostřednictvím jejího jednání, vyvozovaného z vnitřních zdrojů. Východiskem takového jednání je ovšem rozhodování, v němž jako by se neustále zpřítomňovala jeho otevřenost a svoboda. Postavy Harlanova filmu jsou však už předem dány jen jako stavební kameny apriorní konstrukce, která jim odnímá právo na vlastní život. Postrádají jedinečnou osobitost, která by vstupovala do hmoty příběhu, spoluurčovala jej a zároveň se v něm průběžně,

31) Paralela s dobovou ideologií je příznačně dokonalá. Srov. např. polemiku se stále přežívajícími monarchistickými a aristokratickými trendy, která se průběžně objevuje v Goebbelsově deníku, např. během státní návštěvy v Itálii 4. – 12. 5. 1938. J. G o e b b e l s, c. d., s. 113 – 122.

32) A r i s t o t e l e s, c. d., s. 50.

na základě dramatických okolností, nově ustavovala. Neustále v akci, ale bez možnosti skutečného jednání, nemá herec vposledku ani čím, ani co zpodobovat. Je odsouzen k animování hotového schématu, kterému propůjčuje organický vzhled. Směřuje k virtuozitě, k bohatě nuancovanému, pestrému, sebevědomě zvládnutému vnějšímu tvaru. Mistrně napodobuje realitu, jeho cílem, ne už pouhým prostředkem, je iluze pravděpodobnosti. Také jemu nezbyvá než činit věrohodným a působivým to, co nevystalo živě ze svěbytných zdrojů: nakonec cokoli.

I v této svěrací kazajce je možné vystopovat rozdíly. Proslavený Werner Krauß, který hraje všechny židovské postavy vyjma té ústřední, se zjevnou chutí naplňuje ideu takto koncipovaného obsazení. Představuje „žida vůbec“, jakýsi obecný aspekt, perverzní podstatu židovství, která na sebe bere v různých „převlecích“ (spíše než „inkarnacích“) jen různou vnější masku. Taková „filosofie“ ztvárnění postavy vzácně odpovídá zdrojům každého rasismu a zároveň je vyživuje: Jiné společenství je nahlíženo jako nerozrůzněný dav s určitým společným jmenovatelem, dav cizí, nepochopitelný, a tudíž znepokojivě odpudivý už – a právě – svými vnějšími projevy. (Přitom je zajímavé si všimnout, že v rámci požadavků psychologického herectví by takový přístup nebyl možný.) Výsledkem je na první pohled efektní výkon, který ovšem stylově vybočuje k vnějškové karikatuře, jejíž nevyhnutelná povrchnost je výrazivem psychologického herectví pouze zakrývána. Není jen shoda okolností, že si to – dodnes – je ochotno uvědomit tak málo diváků.

Za výkonem Ferdinanda Mariana je cítit diametrálně odlišný přístup. Jeho herectví tíhne k niternému založení, působí velmi inteligentně, snaha budovat jedinečnou postavu se projeví např. svěbytným, jemně vycizelovaným gestickým projevem, bohatým rejstříkem prostředků, rozrůzněností jednotlivých poloh, dovednou prací s kontrastem a rytmem. Příznačné je, že výsledný dojem jen rafinovaněji, ale nakonec tím průkazněji ilustruje ďábelskost „židovského určení“ a jeho metod. Kdo by neznal osobní osudy tohoto herce, ani by si patrně nepovšiml občasných krátkých zámlk či zvláštního výrazu očí, které snad směřují mimo hranice celkového vyznění. Hranice, z jejichž prokletí pro jednotlivce není úniku.

Divákovi se ovšem zdá, že díky názornému předvedení nahlíží cosi objektivního, a proto legitimně působivého. Je o něj vzorně pečováno, všemožně je mu vycházeno vstříc. Skoro jako by on byl v jistém smyslu autorem díla; tvůrci umění jen lépe jeho představy realizovat. Vše je tu na svém místě, tak čitelné, přehledné a logické! Žádný primitivismus, žádná složitost. Proč by ho měl znepokojovat nedostatek otázek, pochyb, nároků, vlastně jakýchsi **kazů**, bohatě nahrazených jinými, příjemnějšími dojmy? Iluzívností, malebností, napínavostí, věrohodností podání. Nač by se trápil otázkou, co se v nejvlastnějším smyslu má v uměleckém díle dít, vidí-li tak zřetelně „jeho prostřednictvím“, co se „kdysi vskutku stalo“? Že je to pouhá nápodoba skutečnosti, že jde o imitační herectví, které jen zpodobuje, ale netvoří? Vždyť umění je vždycky nápodoba a herec vždy jen představuje postavu – pokud není tak oslňující, že se na něj jdeme podívat bez ohledu na to, co zpodobuje.

Divák se stává loutkou na nitích takového traktování, jakkoli má dojem, že právě v něm ho nic neznásilňuje a neruší. Všimne si toho a začíná mu to vadit, jen když se ocitne v rozporu se všeobecně sdílenou zkušeností. Odmítá věřit – alespoň dnes – že to byli (právě a jen) židé, kdo vůči árijcům uplatňoval slídění, odposlouchávání, psychické i fyzické mučení, a napadne ho, že je v tomto případě maten. Proč by však měl pátrat, v čem vlastně spočívají mezery, předem připravené pro průnik tendenčnosti? Za normálních okolností nepřináší jejich existence těžkosti, právě naopak. Až když do hry vstoupí krev a nelidský útlak, začínají být všeobecně akceptované zvyklosti umělecké produkce (kupodivu zároveň se zvyklostmi lidského spolunažívání) náhle „relativními“.

Bylo by nutné prozkoumat archivní zdroje, které měli Feuchtwanger a Harlan k dispozici, abychom mohli posoudit, jak při své práci nakládali s historickou předlouhou.³³⁾ Tak poctivě není

33) V. Harlan tvrdí: „...před psaním svého scénáře pro »Žida Süsse« [jsem] prostudoval všechny historické prameny, zejména i soudní spisy [...], abych se nikde neodchýlil od pravdy.“ „Kinorevue“ 1941, č. 21, s. 405.

zvykem postupovat – ale v našem případě to ani není nutné. Už jsme se dotkli toho, že Feuchtwanger není věrný historii, ale otázce: svému tématu, neuzamčenému apriorností. Naopak Harlan, i kdyby respektoval fakta archivních záznamů, falšoval by je povrchním a zaujatým přístupem k jejich kdysi živým aktérům. Ještě důležitější však je, že falšoval v oblasti vlastní profese, že se ani nepokusil dostát jejím nárokům. Každé umělecké dílo, byť s historickou tematikou, je nakonec především současné a do značné míry „tvorí své dějiny“ samo a ze sebe. Filmový *Žid Süss* byl „současný“ až příliš, bohužel ve smyslu zvnějšku vnesených potřeb. Na zakázku lze pracovat se skřípěním zubů, ale i s nadšením. Výsledek práce však takový rozdíl příliš neovlivní. Zakázkovitost samozřejmě může být překonána, ale jen uvnitř pracovního procesu.

Snadnost, s níž bylo a bude umění zneužíváno, není produktem propagačních záměrů, ty ji jen využívají; a není produktem morální lability tvůrců, ta je jen předpokladem. Obecná imunita vůči manipulaci a zneužití uměleckého díla je osudně závislá na všeobecné představě o charakteru a smyslu umění. To my se dáváme citově vydírat nejen *Židem Süssem*, ale tolika filmy předtím i potom, v nichž trpící kladný hrdina nese zavražděnou (či k smrti dohnanou) čistou dívku v čele konečně procitnuvších občanů jako politický, etický či sentimentální argument. Toli-ka filmy, které jsou zručně vygradovány k mocnému efektu a všeobecné působivosti. Mnoho možností na všemocné ministry propagandy jako by přímo čekalo, a před lecčím museli naopak i oni ustupovat. Nejen v oblasti umění. Není jen jejich vina, že toho bylo tak málo. Účelové, instrumentální chápání díla nebylo naoktrojováno shora. Charakter zboží, které přináší za vložené peníze oběma zúčastněným stranám uspokojivou protihodnotu, je přirozeně vyvstalým náhledem na umění. Kruh se uzavírá, my sami jsme iniciátory svých „Židů Süssů“ a „Rytířů zlaté hvězdy“.

Při natáčení je pak možno postupovat vkusněji či bezostyšněji, ale posuzovat z tohoto hlediska míru provinění v soudních sporech nepřináší valný efekt. Až když je pozdě, cítíme povinnost nějak se vyrovnat s vlastními omyly, které se na nás z takových děl šklebí. Každá „denacifikace“ se vypořádá především s vnějšími aspekty, případnostmi, projevy nápadnými navenek. Kořeny totalitarismu nevymyje a u jevu, který uvnitř společnosti stále znovu raší, to ani není možné. Jedna věc je však v této souvislosti na pováženou: je-li pravda, že umění je vůči totalitě zásadně, právě svým principem protistojné, stál by tento jeho aspekt za pozornost. V něm by spočíval legitimní projev jeho „společenské funkce“. Rezignujeme-li na to, co pro nás „umělecký princip“ v širokém slova smyslu znamená, přijdeme-li o to, že (a jak) uvnitř nás takový princip existuje, může nás to stát velmi mnoho. Sentence o nárocích, které by na nás umění ve skutečnosti mohlo klást a klade, ztrácí pak podobu pouhé hry se slovy.

Dosavadní úvahy se nesnažily vyvázat umění ze sféry morálky, právě naopak. Podívejme se ještě na jednu rovinu problému. Uvedl jsem, že Harlan dokázal *Židu Süssovi* vtisknout výrazný realizační rukopis, ale nepodařilo se mu stát se jednotícím ohniskem díla. Nemáme přitom důvod zásadně zpochybňovat tvrzení: „Harlan je filmovým režisérem, jak si ho představujeme: zpracovává si zcela sám námět až do konečného scénaria, píše všechny dialogy, inscenuje film v ateliéru a exteriérech... provádí sám také celý sestřih filmu... Provádí synchron filmu a nejednou je také sám skladatelem hudby.“³⁴⁾ Porovnejme dále dva vlastní Harlanovy výroky: „Proto jsem se také varoval toho, abych se nechal svést k typisování nebo schematisování postav. Každá z nich musí být především člověkem,“ říká o filmu *Východ slunce*, natočeném v roce 1939.³⁵⁾ „Je to opět film tendenční [...] Chcete-li dělat propagandu, nesmí se tak dít na úkor zábavnosti a pou-
tavosti [...] tendence a výchovný moment musí sám od sebe vyplynouti až na konec. Při tom musí ovšem každý film mít [...] svoji tendenci, diktovanou světovým názorem. Ovšemže tendenci, zpracovanou a předloženou divákovi dokonale uměleckou formou.“ Tak mluví Harlan o filmu *Velký*

34) Tamtéž, s. 404.

35) Dr. B. Rádl, *S Veitem Harlanem ve stínu kopule sv. Mikuláše*. „Kinorevue“ 6, 1940, č. 50 (30. 7.), s. 405.

král, který právě v Praze natáčí – bezprostředně po *Židu Süssovi*.³⁶⁾ Nápadná změna Harlanovy dikce i optiky svědčí o tom, že právě v té době sklapla past, která jej proměnila jako režiséra i jako člověka. Sám si však zřejmě zásadní změny vědom nebyl, nanejvýš snad přirozeného vývoje názorů. Mluví pro to i jeho chování před soudem.³⁷⁾ Existuje zároveň mnoho svědectví o Harlanově krajní ctižádosti.³⁸⁾ Ocítl se ve víru změn, jeho osobní strmá kariéra šla ruku v ruce s oslnivým vzestupem (nacistické) moci a ideologie, propojila se s uskutečňováním nového světového pořádku. Lidské a umělecké selhání zde probíhalo jakoby zároveň, jedna složka vyživovala druhou. To jistě neznamená, že morální kategorie působí v uměleckém procesu nezprostředkovaně. Osobní pochybení neimplikuje samo o sobě pochybení umělecké; vzato do kraje, člověk by nebyl vůbec schopen postihovat to, čeho sám není prost. Přesto však podobné úvahy vyzdvihují důležitou, přímo zásadní roli, kterou v uměleckém konání hraje morální základ. Svěbytný, ale nikoli beztvářý. Právě ten, jakkoli zastřeně, je zřídlem „tvorivosti“ uměleckého konání a rozhoduje o jeho uměleckém či jen řemeslném charakteru. „Dělání uměleckého díla“ není vposledku ničím víc, než jedním z lidských projevů. Omluvy typu „herec chce hrát...“³⁹⁾ či „...přeci víte, pánové, co znamená pro umělce, když už nesmí hrát. Tito lidé jsou jako děti...“⁴⁰⁾ jsou velmi nebezpečné. Morálka nemůže být dvojí, je jen něčím, co je nám dáno, a zároveň neustále hledáme její adekvátní podobu v reálných životních projevech.

Umění nebylo nikdy od toho, aby nás „varovalo“, ani od toho, aby se nám „líbilo“. Umění staví člověka do určitých siločar. K tomu však nesmí opustit samo sebe. To je možná důležitější, než aby hledalo svou „současnou roli“ či „novou podobu“. Za určitých okolností lze z minulosti získávat poučení a takové úsilí může být méně pošetilé než snaha držet krok s módou. Zmatek pojmů, který teď umění doprovází, nemusí nebýt nebezpečný. Zjednodušeně chápaná aktuálnost, požadavky, aby dílo „promlouvalo k dnešku“, aby bylo „pojato současně, nově, neotřele“ – tedy aby bylo vztaženo k tomu, co je jako současné a „progresivní“ všeobecně pocíťováno, mohou nenápadně, a přesto zásadně, podemílat jeho základní ukotvení. „Současné téma“ není přece dáno jako cosi evidentního; je naopak tím, co se snažíme objevit, čeho se toužíme dotknout. Je neustále ve stadiu zrodu a jsme za ně mimochodem i odpovědni. Nerespektujeme-li vnitřní logiku díla, jeho vlastní nároky a fungování, nedojdeme dál než k efektnímu zboží, s nímž lze výhodně obcovat na trhu informací – i našich myšlenkových pochodů. Rodí se požadavek očividnosti, inflační chápání pojmů jako „výklad“ či „pojetí“ snadno vede ke zjednodušení, jednostranosti, jednoznačně formulovatelné uchopitelnosti. Snaha dobrat se něčeho evidentního, popsatelného – podobně jako snaha dojít uspokojení – není geneticky příliš vzdálena od snahy „dojít poučení“. Odsudky minulých, dnes nápadně zřejmých omylů jsou pochopitelné, ale zároveň laciné. Zajímavější by bylo hledat současné transformace těch tendencí, které dovolily jejich tak snadný vznik a tak obecnou přijatelnost.

O t o m a r K r e j č a m l .

36) „Kinorevue“ 1941, č. 21, s. 405.

37) Namátkou: „...jsem šel při natáčení filmu [...] až do krajnosti, pokud jde o odvahu, a proto stojím zde před svými soudci s dobrým svědomím, ačkoliv mým vlastním soudcem je jedině moje vlastní svědomí. [...] Ztotožňovat mě s antisemitismem nebo s filmem »Žid Süss«, to by znamenalo naprostou neznalost úkolů režisérových.“ „Věstník“ 1949, č. 13, s. 151.

38) Srov. např. svědectví G. Fröhliche, paní Meyer-Hanno, L. Baarové... Ale Harlan sám říká: „Toužil jsem po vyšších metách, chtěl jsem více, třebaže mi můj přítel Gustav Gründgens řekl, že ze mne nikdy nebude generál, nanejvýš jen šikovatel.“ Tamtéž.

39) „Věstník“ 1949, č. 15 – 16, s. 173.

40) „Věstník“ 1949, č. 17, s. 191.

Citované filmy:

Alexandr Něvský (Alexandr Něvskij; Sergej Ejzenštejn, 1938), *Amarcord* (Amarcord; Federico Fellini, 1973), *Intolerance* (Intolerance; David Wark Griffith, 1916), *Ivan Hrozný* (Ivan Groznyj; Sergej Ejzenštejn, 1944), *Kolberg* (Kolberg; Veit Harlan, 1945), *Křižník Potěmkin* (Broněnosec „Pořomkin“; Sergej Ejzenštejn, 1925), *Velký král* (Der große König; Veit Harlan, 1941), *Východ slunce* (Die Reise nach Tilsit; 1939), *Zlaté město* (Die goldene Stadt; Veit Harlan, 1942), *Žid Süß* (Jud Süß; Veit Harlan, 1940).

Otomar Krejča ml. (1947)

Herec, člen Divadla za branou, poté Lyry Pražensis, nyní Divadla za branou II., vystudoval herectví na DAMU. Působí též jako překladatel divadelních her a beletrie z ruštiny a francouzštiny.

(Adresa: Divadlo za branou II., Národní 40, Praha 1.)

S U M M A R Y

INHUMANITY AND ART
The Enlightenment Drawn from The Jew Süß?

Otomar Krejča, Jr.

There is a discrepancy between the professional qualities, and the anti-Semitic inclination in Harlan's film *The Jew Süß*. The text deals – on the basis of this discrepancy – with the problem of the relationship between the aspects of the form and content of a work of art.

It dwells on two questions: firstly whether it is possible that the resource of the tendentiousness of a work of art can be the subjectivity of the author's testimony or whether it is a forgery of historical facts, and secondly, how – if ever – it is possible that a work of art can be (a priori) tendentious, even filled with inhumanity.

We collected arguments to support the claim that even a film of this kind must be judged on the basis of artistic viewpoints, that it makes sense to explain its failure through them, beginning with the mistaken concept of the principle of the artistic activities, i. e. with separation of what we call the form and the content.

We tried to understand the artistic activity as an independent human activity, i. e. specific explanation of the world and human existence. That which is decisive for whether the character of a work of art is artistic or inartistic must be drawn from its (the work of art's) own essence and resources.

We tried to find – considering the way of Feuchtwanger's dealing with a similar topic and on the basis of interaction of his life and artistic opinions and life and artistic fate – moments which immunize the process of work and its results against inartistic factors no matter whether outside or within the author himself.

We tried to formulate a more general basis of these moments and found – behind the artistic representation (and the concern for its appearance) – an extremely open, fundamentally prejudice-free question for the true image of the human determination and the earthly destiny of an individual. A work of art is always just a new system of sideboards within which the personal theme of this questioning is allowed to work freely. It, however, does not lead to "an answer", but to a glimpse and its experience. That is why subjectivity – an element, which the art cannot leave with impunity – longs for the widest, i. e. "objectified" shot; and it achieves it – by means of its own authentic methods, and not external ones.

In the light of similar claims, the generally appreciated qualities of the Harlan's film appear to be just a cultivated professional skill, which obliges the expectation of the audience. The absence of a real, i. e. open and live theme leaves an empty space in the fundamentals of this work of art. This space can be used for inserting any extra-artistic intention. This is the beginning of the decomposition of a solid artefact into a conglomerate of parts, which only put together the resulting shape.

The apriorism of characters deprives the actors of the space necessary for true action, but only in such action and through such action a unique character can be born. The actors are thus forced to replace such characters by a wide spectre of action. They cannot aim to real originality, they can only head for the imitation of reality, for the illusion of probability. If we compare the performance of W. Krauss – who willingly fulfills the conception of his being cast into more parts, i. e. tries to represent "the general face of Judaism" of sorts, sacrificing the psychological aspects of dramatic art and inclining towards superficial caricature – with F. Marian's responsible and intelligent effort for suggesting a unique character, we must conclude that for an individual, there is no way out of the trap of a work of art outlined in this way.

The simplicity with which the art can be confused with artistic skill, which is able to make true and impressive even that which does not rise from its own sources (the work of art), this simplicity implies that understanding a work of art as a purpose and instrument had not to be commanded upon us from above and is not caused by moral instability of its creators. In the end we find out that it was made possible by a general idea of the sense and role of art. If we reject the claims the art demands, if we reject the way a work of art looks upon the world, we deprive it of its probably only legitimate social function; the ability to make us understand things without any simplification and totalitarianism.

The case of V. Harlan shows that the relationship among the social condition, personal ambition and

the artistic conviction is complex. We tried to find out, which way – mediatively but still fundamentally – morals work in the artistic process. Very independent moral aspects are a source of its (the artistic process) creativity and decide whether it will overstep the limits of mere routine.

In the conclusion we underlined some trends which even in today's artistic production prevent – even though not conspicuously – its (the artistic production) solid artistic founding. The requests for obviousness, clearly formulated comprehensibleness, superficial topicality, fashionableness..., as well as the desire for enjoyment and satisfaction are perhaps the transformation of that which we consider to have been definitely revealed and rejected not long ago.

Translated by Kateřina Kürstenová