

Ve víru existence – *Idiot* Akiry Kurosawy

Luboš Ptáček

Kurosawovy filmové adaptace

Filmové adaptace z literatury a divadla natáčel Kurosawa po celou svoji kariéru, v jeho filmografii zabírají adaptace 19 snímků z celkového počtu 31 autorských filmů. Režisérův zájem se soustřeďoval především na tři oblasti: domácí japonskou tvorbu, světovou klasiku a světovou detektivku. Samotná japonská literatura a drama zahrnovaly široké spektrum: od angažovaných her a románů řešících aktuální problémy doby až po japonskou klasiku z hluboké historie. Autorský přístup k jednotlivým knihám byl stejně pestrý jako vlastní výběr adaptované literatury. Od věrných přepisů až k volnému převzetí hlavního motivu.

Tichý duel (1949) vznikl podle stejnojmenné poválečné divadelní hry Kazua Kikuty a ukazuje morální a metafyzický rozměr válečné viny. *Srpnová rapsodie* (1991) byla natočena podle stejnojmenného románu ze současnosti Kijoty Muraty a reflektuje vztahy tří generací na pozadí svržení atomové bomby před 45 lety. Filmy *Sanširo Sugata I, II* (1943, 1945) byly inspirovány románem ze začátku 20. století Cuneo Tomity, který propagoval judistickou školu kokodan. Trojice snímků *Sanjuro* (1962), *Rudovous* (1965), *Dodeskaden* (1970) vychází z povídek populárního autora samurajských příběhů, detektivek a literatury pro mládež Shogura Jamamota (1903–1967). Historický snímek *Ti, kteří šlapou tygrovi na ocas* (1945) syntetizuje divadelní hry *Ataka* (divadlo nó) a *Kanjinchō* (kabuki) inspirované příběhem ze středověkých válek. *Rašomon* (1950) vznikl na základě dvou povídek předního představitele japonského neorealismu Rjúnosuke Akutagawy (1892–1927).

Ke klasické ruské literatuře obrátil Kurosawa pozornost dvakrát. Poprvé sáhl v roce 1951 po Dostojevského románu *Idiot* (1951), jehož děj přenesl do poválečného Japonska. Podruhé upřel svoji pozornost k adaptaci Gorkého hry *Na dně* (1957), jejíž děj umístil do éry Edo (19. století). Gorkého hra byla základním kamenem japonského divadelního směru singeki z počátku 20. století, který upíral pozornost k inscenování textů západních autorů. Dramata W. Shakespeara *Macbeth* a *Král Lear* posloužila jako předlohy filmům *Krvavý trůn* (1957) a *Ran* (1985), které se odehrávají na pozadí válek ve středověkém Japonsku. V sovětské produkci natočený *Dersu Uzala* (1975) vznikl podle stejnojmenného autobiografického cestopisu Vladimíra Arsenějeva (1872–1930) z roku 1923.

Dva filmy ze současného Japonska *Žít!* (Ikiru, 1952) a *Zlý chlap spí dobře* (1960) vznikly jako volné transformace motivů Goethova *Fausta* a Shakesparova *Hamleta*. Film *Žít!* zároveň rozvíjí myšlenku vedlejší postavy Ipolita z Dostojevského *Idiota*: co dělat se životem, když člověk tuší svou blízkou smrt.

Kurosawa se nebránil ani „nízkým“ literárním žánrům ze zahraničí. *Toulavý pes* (1949) byl inspirován detektivní anekdotou o ukradeném revolveru vyčtenou z novin, ale odráží

se v něm obdiv ke spisovateli Georgesu Simenonovi a je také inspirován jeho románem *Maigretův revolver*. Detektivka *Nebe a peklo* (1963) vznikla na základě volného přepisu románu *Vysoké výkupné* Eda McBaina. Oba detektivní příběhy se odehrávají v současném Japonsku a Kurosawa od obou spisovatelů převzal zejména typický způsob vyšetřování jejich detektivů. V Japonsku divácky nejuspěšnější Kurosawův samurajský snímek *Yojimbo* (1961) vznikl podle románu D. Hammetta *Krvavá ženíš*. Hammett je považován za čelného představitele americké „drsné školy“ a jeho literární tvorba byla jednou z inspirací filmu noir.

Okolnosti vzniku

Stejnomenou adaptací Dostojevského románu *Idiot* (1951) natočil Kurosawa mezi filmy *Rašomon* (1950) a *Žít!* (1952), které ho vřadily mezi nejoceňovanější režiséry světa. Natočit film podle Dostojevského ale zamýšlel již mnohem dříve. Ve 20. letech po absolvování střední školy byl Kurosawa členem Japonského svazu proletářských umělců, kde v literární sekci velmi diskutovali o marxismu a ruské literatuře 19. století. V rozhovoru s D. Richiem na to vzpomíná: „Byl jsem velký čtenář – byli jsme schopni mluvit hodiny o Tolstém, Turgeněvovi, Dostojevském atd., zejména o Dostojevském. Zamíloval jsem se do něj a trvá to dodnes. Velmi mě ovlivnil.“¹

Film natočený ve studiu Šočiku způsobil režisérovi potíže a málem ukončil jeho kariéru. Do kin se dostala pouze okleštěná verze, původní autorský sestřih v délce 265 minut byl zkrácen střihači studia bez možnosti zásahu režiséra na 166 minut (scénář a negativ původní verze nejsou dostupné). Tento poměrně brutální zásah výrazně ovlivnil narativní stavbu filmu a narušil i kompaktnost filmového stylu. Utrpěla tak nejenom logická návaznost děje, ale i filmový rytmus. Oproti ostatním Kurosawovým filmům z 50. let se tu například objevuje nadbytek horizontálních stíraček, které režisér s oblibou používal pro naznačení kratších časových vynechávek v rámci jedné scény. V *Idiotovi* měly být takto „zakryty“ i dlouhé vystřižené pasáže.

V režisérových pamětech film zcela zastínil předchozí snímek *Rašomon*, na *Idiota* vzpomíná v jediném odstavci: „Idiot byl zkázonosný. Dostal jsem se do konfliktu přímo s vedoucím studia. A potom zveřejnili hodnocení celého filmu, které přesně odráželo postoj studia vůči mně. Bez výjimky bylo zničující. Bezprostředně po této pohromě odvolalo Dahei svou nabídku, abych pro něj natočil další film.“² Pozastavení další spolupráce potvrzuje ve svých vzpomínkách i Kurosawova spolupracovnice Teruyo Nogami.³ Kurosawovu další kariéru naštěstí zachránilo udělení velké ceny v Benátkách v roce 1951 za film *Rašomon*.⁴

Navzdory neúspěchu *Idiota* se chtěl Kurosawa k Dostojevskému vrátit ještě v roce 1970, kdy uvažoval o adaptaci románu *Zápisky z mrtvého domu*; pro tento projekt ale nenašel producenta.⁵ Názory a témata blízké Dostojevského tvorbě se pak objevují ve filmech *Žít!* a *Rudovous*.

S Kurosawovým *Idiotem* se doposud zcela nevyrovnala ani odborná veřejnost. Obtížně interpretovatelný ideový záměr knihy a filmu, nevyrovnaná zkrácená verze, propadnutí filmu v době premiéry i nedostupnost původní verze vedou pisatele k obezřetnosti.

Přední znalec japonské kinematografie a autor první a nejznámější monografie o Kurosawovi Donald Richie hodnotí film jako nevyrovnaný snímek, který zůstal příliš v zajetí Dostojevského dialogů. Richie si všímá změn v charakteru postav, vysvětluje přenesení děje do Sappora, zmiňuje obsazení filmu a kritizuje „nešťastný“ herecký výkon tehdejší japonské hvězdy Setsuko Hary v roli Takeo Nasu. Za filmy, jež více odpovídají Dostojevského duchu, označuje Richie spíše snímky *Opilý anděl*, *Žít!* a *Rudovous*. Kurosawovu interpretaci Dostojevského nevyšvětluje, omezuje se pouze na přetlumočení jednoduché režisérovy explikace.⁶

Okrajovou pozornost věnuje filmu i většina dalších odborných studií, které povětšinou zůstávají u konstatování, že Dostojevskij je pro film těžko adaptovatelný. I japonský znalec Kurosawovy tvorby Mitsuhiro Jošimoto poznamenává: „Čas od času kritici tvrdí, že Dostojevského romány nelze natočit, protože neobsahují žádné hmatatelné prostředí a pozorovatelné objekty, tj. převaha dialogů a psychologických popisů je pro film, který musí vnitřní psychologické znaky ukázat ve většině případů v konkrétní vizuální podobě, nevhodná.“⁷

Další filmové adaptace *Idiota*

Navzdory obtížnosti adaptace nebyl Kurosawův pokus o zfilmování *Idiota* v poválečné době ojedinělý. Již těsně po válce se ve své první samostatné režii k zfilmování románu odhodlal producent a režisér ruského původu Georges Lampin (1901–1979), který působil jako asistent u Abela Ganze a Reného Claira. Do hlavní role obsadil ve filmu začínajícího Gérarda Philipa (*Idiot* 1946, Francie 93 minut, USA 101 minut). V SSSR zadaptoval první díl Dostojevského románu Ivan Pyrjev (1901–1968), který proslul ve 40. a 50. letech jako jeden z prominentních představitelů filmového socialistického realismu (*Idiot* 1958, 124 min). Film věrně adaptuje první díl románu, zůstává ale v zajetí popisnosti a exaltovaného herectví.

V duchu poetiky nové vlny přenesl režisér Saša Gedeon děj na české maloměsto 90. let a zcivilněné protagonisty představil uprostřed všedních problémů současného maloměstského života (*Návrat idioty*, 1999, 100 minut).

Zatím poslední adaptaci natočil německý divadelní režisér Frank Castorf s herci berlínské Volksbühne (*Der Idiot*, 2007, 278 minut). Film byl natočen v rozšířených divadelních kulisách podle předchozí úspěšné divadelní hry. Castorf přenáší hrdiny na okraj současné společnosti (např. Nastasja Filipovna tančí ve stripbaru) a v neomarxistické interpretaci zdůrazňuje sociálně-existenciální aspekty.

Nesnadný výklad Dostojevského

Monumentální, ale přitom výrazově nesourodé a ideově nesnadno uchopitelné literární dílo Dostojevského (1821–1881) vyvolává různorodé reakce a často vede k protichůdným interpretacím spisovatelových náboženských a filozofických myšlenek, které zastiňují literární kvality. Tento „problém s Dostojevským“ shrnul Tzvetan Todorov: „Dostojevskij se zajímal o filozofické a náboženské otázky své doby; tuto vášeň předal svým postavám a takto vešla i do jeho díla. To mělo za následek, že kritikové jen zřídka hovoří – jak se říkávalo – o ‚Dostojevském umělci‘: všichni se nadchli pro jeho ‚ideje‘ a zapoměli, že je nacházíme uvnitř románů. Pravda, i kdyby tito kritikové změnili perspektivu, nebezpečí by nebylo zažehnáno, jen by se převrátilo, cožpak lze studovat Dostojevského ‚techniku‘ a nechat stranou velké ideologické diskuse, které oduševňují jeho romány?“⁸ Dostojevského dílo tak v rámci předepsaného ideologického pohledu povětšinou tolerovali i dogmatici socialistického realismu, kteří se skřípěním zubů přecházeli jeho postoje k náboženství a k revolučnímu dění a vyzdvihovali autora jako kritika ruských sociálních poměrů. Protikladný postoj pak představuje interpretace ruského exilového filozofa Nikolaje Alexandroviče Berd'ajeva: „Konstrukce jeho románů ze všeho nejméně připomíná takzvaný ‚realistický‘ román. Skrze vnější fabuli, která připomíná nepravděpodobnou detektivku, prosvítá jiná realita. Ani realita empirického, vnějšího žití nebo životních podmínek, ani realita zemitého typu nepředstavují u Dostojevského to reálné. Reálná je u něj duchovní hlubina člověka, osud lidského ducha. Reálný je vztah člověka a Boha, člověka a ďábla, reálné jsou ideje, jimiž člověk žije. Rozdvojení lidského ducha, jež představuje nejhlubší téma Dostojevského románů, nejsou přístupná realistické interpretaci.“⁹ Berd'ajev byl ovlivněn Nietzscheho filozofií, především jeho pojetím nadčlověka a vztahu ke svobodě. Ve vlastním postoji Nietzscheho myšlenky transformoval mystickým prožitkem víry. Tento posun se objevuje také v jeho interpretaci Dostojevského románů: „Veškerá Dostojevského tvorba je obranou člověka a jeho osudu, dovedenou až k zápasu s Bohem, kdy je osud člověka svěřen Bohočlověku – Kristu.“¹⁰

Román

Obdobně mnohovrstevnatou různorodost jako celé Dostojevského dílo umožňující široké spektrum výkladů přináší i *Idiot* z roku 1867. Román obsahuje zřetelné odkazy na Cervantesova *Dona Quijota* a často bývá zdůrazňována i paralela mezi Myškinem a Ježíšem Kristem. Ve scénách popisujících cestu odsouzeného na popraviště jsou také patrné autobiografické prvky.

Již zmiňovaný Berd'ajev hodnotí koncepci *Idiota* jako protikladnou ke stavbě dalších Dostojevského románů (zejména *Výrostka* a *Běsů*): „V *Idiotovi* nemíří veškerý pohyb k centrální postavě knížete Myškina, nýbrž od něj ke všem ostatním. Myškin, pln tajemných předtuch a intuitivních jasnozřivostí, luští tajemství všech, především dvou žen, Nastasji Filipovny a Aglaji.“¹¹ Northrop Frye v *Anatomii kritiky* vychází z Aristotelovy

Poetiky a podle typu hrdiny rozlišuje pět základních modů fikce. *Idiota* řadí do pátého modu a považuje ho za typickou a zřejmě nejlepší komedii mravů, kterou charakterizuje jako: „[...] portrét klevetivé společnosti, kterou zajímají jen snobi a klepy. Smyšlená společnost napadá a zavrhuje postavy, jež mají sympatie čtenářů, tento typ ironie se blíží parodii tragické ironie [...]“¹² Myšlína nelze podle Fryeovy klasifikace jednoznačně zařadit do páté kategorie, některé rysy jeho charakteru – lidskost, nesobecká ušlechtilost, dobrotivost – patří do třetího modu.

Erich Auerbach zobecňuje přijetí Dostojevského mimo Rusko: „Když se velcí Rusové, především Dostojevskij, stali známými ve střední a západní Evropě, zapůsobila jejich díla svým rozpětím duševních sil a bezprostředností výrazu na čtenáře jako zjevení, které, jak se zdálo, vlastně teprve umožnilo dokonalé integrování realismu a tragiky.“¹³

Jako obdobné zjevení zapůsobila v 50. a 60. letech na Západě i japonská kinematografie, která vedle exotičnosti pramenící z odlišného kulturního prostředí přišla s širokým spektrem propracovaných výrazových prostředků a západnímu divákovi nabídla v novém pohledu blízká a aktuální téma.

Tato široká škála výkladu a literárního zařazení se odráží i ve zmiňovaných filmových adaptacích *Idiota*, žádný z filmů nejde proti Dostojevského duchu, žádný ho také plně nevystihuje. Lampin představil svůj film jako komedii mravů, která následně přeroste v osobní tragedie hlavních hrdinů. Režisérova nostalgie po rodném Rusku se kříží s dobovým způsobem klasické adaptace. „Ruské interiéry“ jsou nerozlišitelné od studiové podoby většiny tehdejších francouzských konverzačních filmů.

Pyrjev svoji věrnou adaptaci zase pojal v duchu gogolovské grotesknosti s důrazem na socio-patologický stav ruské společnosti. Oba nechávají děj filmu v 19. století a společenský román ze současnosti tak transformují do žánru historického filmu.

Transformace místa a času

Kurosawa přesunul děj románu z Ruska do poválečného Japonska a zároveň potlačil důraz na tehdejší sociální problémy země pramenící z válečné porážky, které rezonovaly v jeho předchozích filmech ze současnosti (*Krásná neděle*, *Opilý anděl*, *Toulavý pes*). Film se odehrává v Sapporu na nejsevernějším ostrově Japonska Hokkaidó, jehož klima odpovídá Petrohradu, a jehož obyvatelé jsou považováni za nejvíce „západní“. Tyto odlišnosti podle Richieho umožňují vysvětlení „nejaponských postav“ převzatých z Dostojevského románu. (Úvodní setkání se také odehraje na lodi, teprve později přeseďnou hrdinové do vlaku.)

V dílech obou tvůrců hrají důležitou roli města. Podstatná část Dostojevského románu se odehrává v Petrohradě, který spisovatel popisuje s přesností vojenského inženýra a zároveň mu vtiskuje podobu přízračného fantaskního města. Kurosawa věnoval obrazu měst (a jeho konkrétním čtvrtím) podobnou pečlivost. Vybíral je ale podle potřeb konkrétního příběhu a potom nechal „promlouvat“ jejich genius loci ve zdánlivě objektivním dokumentárním pohledu. Stejnou roli jako nejsevernější Sapporo hraje „nejinternacionálnější“ přístav Jokohama ve filmu *Nebe a peklo*, kde dominují velké celky. Letním horkem rozpálené Tokio ve filmu *Toulavý pes* je zabíráno spíše v synekdochických polocelcích.

Přenesením děje do Japonska se Kurosawa také elegantním způsobem zbavil širokých a často protichůdných interpretací Dostojevského vztahu k „ruským otázkám“, které byly aktuální v tehdejší společnosti a které se objevují ve vedlejších liniích románu (liberalismus, nihilismus, ženská otázka, výjimečné postavení Ruska v evropských dějinách, role pravoslavné církve, specifické sociální disproporce). V románu se k těmto problémům, obdobně jako k filozofickým a náboženským otázkám, vyjadřují postavy, často se k nim vrací v komentářích vypravěč. Polyfonní charakter románu a záměrné distorce mezi jednotlivými názory poukazují na skrytě ironický až parodující přístup autora.

Redukce a transformace fabule

Nutné změny nastaly při redukci příběhu. Kurosawa opustil širší společenskou rovinu románu a soustředil se na vztahy mezi ústřední čtveřicí hrdinů, u kterých částečně pozměnil a především zjednodušil charaktery. Klíčové dialogy byly použity doslovně

s výjimkou nutných úprav vyplývajících ze změny kulturní a časové transpozice příběhu. Nutná redukce literární fabule (a také násilné zkrácení filmu) přispěla k větší komornosti příběhu, ale zároveň potlačila dialogickou povahu románu. Tyto změny a výrazná obrazová stylizace (umocněná kulisou zasněženého města) zdůraznily existenciální vyznění filmu, které zapadalo do tehdejší celosvětové poválečné nálady a které zároveň spolu s heroických humanismem prostupuje celou Kurosawovu tvorbu.

Román je rozdělen do čtyř nepojmenovaných částí. Film se skládá ze dvou částí („Láska a utrpení“, „Láska a nenávisť“). První časově a dramaticky velmi sevřený díl románu se odehrává během jediného listopadového dne, který začíná „náhodným“ setkáním Myškina a Rogožina ve vlaku a končí večírkem u Nastasji Filipovny. Děj zbývajících tří dílů se odehrává po šesti měsících v letním letovisku u Petrohradu (přeskočené události, zejména pobyt hrdinů v Moskvě, jsou v nejasných útržkovitých náznacích představeny v úvodu druhého dílu). Kurosawa přesunul začátek příběhu na prosinec, děj prvního dílu románu roztahuje do dvou dnů (Kameda přenocuje v rodině Ona). Druhá část filmu se odehrává v únoru opět v zasněženém Sapporu.

Režisér zachoval základní dějovou linii prvního dílu (setkání ve vlaku, návštěva u Japončiny, ubytování u Ivolginů, večírek u Nastasji Filipovny), nepodstatné změny nastaly pouze v řazení některých epizod: Kameda uvidí poprvé fotku Takeo ve výkladu před nádražím spolu s Akadou (v románu ji spatří až u Gaňi). Rozhovory a Myškinovo vzpomínání u Japončiny nahrazuje dialog mezi Kamedou a Ayako při jejich výletě na farmu. Vázu, kterou rozbil Myškin ve čtvrtém díle na zasnubní hostině u Japončiny, rozbije Kameda už na oslavě narozenin u Takeo Nasu.



Kameda snímáný jako obr rozbíví vázu na večíрку u Takeo Nasu.

Zdůrazněny jsou Kamedovy vzpomínky na popravu jako jeden ze zdrojů existenciální tísně (protagonista byl odsouzen k smrti a skutečný viník se našel až těsně před popravou). Kameda na neuskutečněnou popravu vzpomíná v rozhovorech s Akadou, Ayako i Takeo. Na večíрку Takeo se pak do vzpomínky sugestivně prolně zvuková retrospektiva, pravděpodobně se jedná o halucinaci, kterou ostatní hosté neslyší. V románu popisuje kniže u Japončiny pouze dojmy z účasti na veřejné popravě ve Švýcarsku.

Výraznější redukce a změny nastávají až po ukončení prvního dílu. Filmový děj vynechává většinu vedlejších linií. Některé motivy jsou naopak rozvinuty, vždy ale nachází oporu v románu. Do setkání protagonistů v Akadově domě jsou přidány scény posezení u čaje s Akadovou polovyšinou matkou (v románu Rogožinova matka pouze přebývá ve stejném domě). Matčina modlitba před rodinným oltářem a následné posezení u čaje ukazují jednu z mála šťastných chvil. I pod jejím vlivem si hrdinové vymění talismany z dětství (v románu si mění pravoslavné kříže). Postava duševně postižené matky ukazuje na šťastný protiklad Kamedovy duševní nemoci.



Čaj s Akadovou matkou na pozadí rodinného oltáře. Jedna z mála harmonických scén.

Do bloudění rozrušeného Kamedy se opět promítají jeho halucinace, nevíme, zda ho pronásleduje Akadův přízrak nebo samotný Akada. (Působivě vyznívá zejména setkání na lávce nad železnicí, kdy se Akada vynoří a zase zmizí v oblaku kouře z lokomotivy.) I tato pasáž však nachází inspiraci v románu:

„Když jsem prve vystupoval z vlaku, zahlédl jsem pár zrovna takových očí, jakými ses právě teď zezadu díval.“

„Ale. Čípak to byly oči?“ zamumlal Rogožin nejistě. Knížeti se zdálo, že se zachvěl.

„Nevím. Viděl jsem je v davu, snad se mi to zdálo; v poslední době se mi pořád něco zdá.“¹⁴

Ve filmu slova dialogu následně ilustruje prolínačka velkého detailu Akadových očí a Kamedy jdoucího ulicí.

Zkrácení vynechaného časového intervalu přispělo ke zkomornění filmu, ale zejména umožnilo zachovat tísnivou zimní atmosféru města plného sněhu. Zimě jsou uzpůsobeny i reálie příběhu, setkání během letního koncertu nahrazuje karnevalová noční slavnost na kluzišti. Ráno, navzdory mrazu, zastihuje Ayako druhý den po slavnosti spícího Kamedu na „románové“ lavičce.

Přirozeně došlo k redukci postav (podrobněji viz tabulka). Kameda bydlí po celou dobu u Kayamadových (chybí ekvivalent Lebeděvovy rodiny), Rogožinova svita, která se později stane základem společnosti u Lebeděva, byla redukována na bezejmenný kompars. Pouze Karube, který se již objevil jako bezejmenná postava ve vlaku, doprovází později Kamedu, jeho role zůstává neobjasněná. Chybí ekvivalent postavy Radomského, který jako jediný knížete nezneužívá, naopak po odmítnutí sňatku s Aglájou promlouvá Myškinovi do duše a vysvětluje mu, že jeho nerozhodnost oběma ženám ubližuje. Po zavraždění Nastasji zařídí otrěsenému knížeti opětovný pobyt ve švýcarském sanatoriu, kde ho občas navštěvuje. Celá Onova rodina vystupuje skromně, zcela chybí společenské pokrytectví Japončičinů i jejich snaha prodrat se výše na společenském žebříčku.

román		film	herec
kníže Lev Nikolajevič Myškin	bohatý dědic, „idiot“	Kinji Kameda	Masajuki Mori
Parfen Rogožin	Přítel a sok knížete, dědic po bohatém kupci	Denkiči Akada	Toširo Mifune
Nastasja Filipovna Baraškovová	milenka Tockého	Taeko Nasu	Setsuko Hara
Afanasij Ivanovič Tockij	milenek N.F. nápadník Alexandry	Tohata	----
generál Ivan Fjodorovič Jepančín	přítel Tockého	Ono	Takaši Šimura
Jelizaveta Prokofjevna Jepančinová	paní „generálová“ manželka Jepančina	Satoko	Chieko Higashiyama
Alexandra Jepančinová	nejstarší dcera Jepančinových	Noriko	Chiyoko Fumiya
Adelaida Jepančinová	prostřední dcera Jepančinových	----	-----
Aglája Jepančinová	nejmladší dcera Jepančinových	Ajako	Jošiko Kuga
Gaňa -Gavrila Ardaliovič Ivolgin	tajemník generála Jepančina	Mucuo Kajama	Minoru Chiaki
Nina Alexandra Ivolginová	matka Gani, bytná knížete v 1. díle	Madame Kajama	Eiko Mijoši
Varvara Ardaliovná Ivolginová	sestra Gani	Takako	Noriko Sengoku
Ardalion Alexandrevič Ivolgin	Otec Gani, generál ve výslužbě	Jumpei	Kotuken Kodo
Kolja Ivolgin	mladší bratr Gani	Kaoru	Daisuke Inoue
Lebeděv	lichvář, bytný knížete ve 2.- 4.díle, vykladač Apokalypsy	Karube vztah k Takaho je neutrální	Bokuzen Hidari
Ptycin	manžel Niny lichvář		
Jevgenij Pavlovič Radomský	nápadník Aglájí		
Lebeděv	bytný knížete v 2.- 4. díle,	Karube	
Věra Lebeděvová	dcera Lebeděva		

Stejně jako v románu vyvrcholí problémy milostného čtyřúhelníku vraždou Nasu. Kurosawa navíc zdůraznil noc, kterou prožili oba hrdinové u mrtvoly zavražděné.



Truchlení u zavražděné – na pokraji šílenství.

V úsečném epilogu románu pak naznačuje spisovatel v sumarizující epické zkratce další osudy hrdinů po několika letech: „Lebeděv, Keller, Gaňa, Ptycin, stejně jako četné jiné osoby našeho příběhu žijí jako dřív; změnily se jen nepatrně a nemáme nic, co bychom o nich pověděli.“¹⁵

Potvrzuje se mělký charakter Aglájí, dívka se v cizině navzdory vůli rodiny provdala za polského emigranta, který „[u]poutal Aglāju výjimečnou ušlechtilostí své duše zmučené steskem po otčině“¹⁶, později se z něj vyklubal podvodník. Toto další vzplanutí k „nekonvenčnímu“ muži odhaluje snahu po originalitě v podání rozmazlené a povrchní dívky z lepší rodiny.

Rogožin byl po vyléčení zápalu mozkových blan odsouzen na patnáct let do vyhnanství, trest přijal smířen a s úlevou, majetek připadl bratrovi.

Epilog filmu se odehrává ještě v zimě během další sněhové bouře v domě Onových, kam zavítají na návštěvu Kaoru a jeho bratr. Pozdější osudy hrdinů nejsou naznačeny. V závěrečné scéně se Kaoru zdráhá mluvit o Kamedově zdravotním stavu, vzpomíná na něj jako na dobrého člověka. Ajako mu přitakává a v posledním záběru s pláčem pronese: „Byla jsem idiot.“ Její postava má tak blíže k Věře Lebeděvové než k románové Aglaji.

Hlavní postavy v románu a ve filmu

Kníže Myškin se po návratu z léčení ve Švýcarsku „náhodně“ dostává do středu událostí v rodinách Jpančinových a Ivolginových. Bezprostřední chování knížete a jeho pravdomluvnost částečně narušují zaběhnuté společenské vztahy a odhalují poklesky ostatních. Většina společnosti ale bere kritiku a rady knížete vážně pouze naoko jako neškodné ozvláštnění a osvěžující společenskou atrakci. Ve skutečnosti se snaží mnohdy využít Myškinovy bezelstné důvěřivosti ve svůj prospěch (Jpančin představuje knížete ženě, aby se vyhnul nepříjemným otázkám ohledně Nastasji Filipovny, Jpančinová volí opačný postup, prostřednictvím knížete nastoluje ožehavé téma Nastasji, Gaňa posílá po knížeti dopis Agláje, generál Ivolgin si vypůjčuje peníze atd.).

Odvracená strana Myškinovy povahy (nerozhodnost, nepochopení pravidel běžného života), které vypravěč zprvu bagatelizuje, značným způsobem přispěje k tragickému vyústění. Vážnost nemoci vyjde plně najevo až ve čtvrtém díle na večírku u Jpančinů, kde jeho činy korigují prvotní Myškinovu charakterizaci jako „krásného a čistého“ člověka z úvodní explikace. Jeho chování tu spíše než mravní zásady formuje vážná duševní porucha. Všeobjímající láska knížete ovlivňuje jeho váhavé postoje k oběma dívkám. Myškin sice platonicky „miluje“ Aglaju jako idealizovaného anděla, obdobné city, ale z jiných důvodů (pro osobní utrpení a společenské zavržení), chová k Nastasje. Dostojevskij v rámci dobové konvence mlčí o sexuální motivaci tohoto jednání, z nepřímých náznaků vyplývá, že Myškin je impotentní.

Kurosawa zdůrazňuje autobiografické prvky románu, které zvýrazňují existenciální interpretaci. Dostojevskij byl v roce 1849 odsouzen k trestu smrti za členství ve skupině utopických socialistů Petraševců. Těsně před popravou mu byl trest změněn a spisovatel prožil čtyři roky v káznici a deset let ve vyhnanství, které podlomilo jeho tělesné i duševní zdraví. Kameda byl za války odsouzen k trestu smrti a tento zážitek, který inicioval rozvoj duševní nemoci, připomíná již probuzení z úzkostného snu v úvodní scéně. Vážnost vyšinitosti konstatují scény bloudění městem a následný epileptický záchvat na konci prvního dílu filmu. Kamedovi také chybí Myškinovy ambice spasit celou společnost.

Akada postrádá kupecko-křupanskou vizáž Rogožina a ve filmu vystupuje spíše jako bohémský elegán (na veřejnosti nosí módní koženou bundu a kožešinou čepici). Mifuneho herecký projev v jeho typických gestech a pohybech (proslavených později ve filmu *Sedm samurajů*) zdůrazňuje živočišnost a impulzivnost postavy, která se dobrovolně vzdává racionálního uvažování a noří se do emocionálního víru života.

Největší změna povahy nastala u Ajako, která vystupuje jako obyčejná děvče. Kamedu upřímně miluje bez postranních úmyslů. Po sblížení ho sice trápí drobnými rozmary, ty však vyplývají spíše ze zamilovanosti. Její chování postrádá exaltovanou teatralnost, kterou Aglája maskuje svoji naivitou a životní neukotveností. Například v okamžiku, kdy chce s pomocí knížete utéci z domova říká: „Nechci, aby se mi doma smáli; nechci, aby mě pokládali za hloupou holku, nechci, aby si mě dobírali... [...] Chci... chci ...nuže chci utéci z domova a vás jsem si zvolila za pomocníka.“

„Chci, chci utéci z domova! zvolala a oči jí zas zaplanuly, a jestli odmítnete, vezmu si Gavrilu Ardalionoviče.¹⁷ Ajako sice také občas nelibě nese roli nejmladšího člena domácnosti, kterého všichni považují za dítě, oproti Agláje ale působí mnohem vyrovnaněji, což se potvrdí v odlišném závěru filmu. (Z těchto důvodů se také jako k dospělému chová ke Kaorovi). Aglája svým zájmem o knížete zdůrazňuje svoji salonní revoltu vůči společenským konvencím, přitom jí na mínění odsuzované společnosti velmi záleží.

Dvojnictví

Kameda a Akada zapadají do dlouhé řady dvojnických postav v Kurosawových filmech. Nejedná se ale o zobrazení archetypu stínu jako v případě filmů *Sanširo Sugata* (porážka temného dvojníka v souboji na život a na smrt), *Toulavý pes* (detektiv a zločinec), *Nebe a peklo* (únosce a vydíraný podnikatel), či o záměnu identity jako ve filmu *Zlý chlap spí dobře*. Není problematizována samotná existence náhradního dvojníka po smrti pána (*Kagemuša*). Oba protagonisté jsou spřízněni především existenciální volbou, ke které dospívají z rozdílných pozic apollinského a dionýského postoje k životu.

Dvojnictví prostupuje i Dostojevského tvorbou. František Kautman zasazuje Dostojevského motiv dvojnictví do dvou rovin: „Dvojnictví je totiž také významným estetickým prvkem ve výstavbě textu jeho uměleckých děl. Souvisí tedy bezprostředně s principem polyfonické tvůrčí metody. [...] Každá z postav má svého dialogického partnera, tedy také svého druhu dvojníka, který je k ní trvale připoután. Pronásleduje ji a vyjevuje její vlastní rozpory, uhaduje její vlastní myšlenky a motivuje její vlastní činy.“¹⁸

Zároveň cituje Dostojevského dvojnictví jako doklad originální povahy a vyšší mravní úrovně:

V dopise J. F. Junkové z 11. dubna 1880 Dostojevskij napsal: „Píšete o své rozdvojenosti. To je však nejobvyklejší rys lidí, kteří nejsou zcela obyčejní. [...] Právě proto jste mi tak blízká, že táž rozdvojenost jako u vás je a po celý život byla i u mne. Je to velké utrpení, ale současně i velký požitek: ve vaší povaze je silně uvědomělá potřeba skládat účty sobě samé, nezbytná mravní povinnost vůči sobě samé i vůči lidstvu. Hle, co znamená tato rozdvojenost! Kdyby váš rozum byl méně vyvinutý, kdybyste byla omezenější, neměla byste tak úzkostlivé svědomí a rozdvojenosti by nebylo. Naopak, vzniklo by u vás přílišné sebevědomí. Ale přesto je toto rozdvojení přílišným utrpením.“¹⁹

V *Idiotovi* se pak dvojnictví rozvětňuje od hlavní postavy směrem k dalším protagonistům. Jako stínový dvojník Myškina-světce vystupuje spíše Nastasja, která se mstí celému světu za svá ponížení, kniže naopak nedovede nenávidět a miluje bez výjimky všechny lidi. Protiklad k pravdomluvnosti knižete tvoří chorobný lhář generál Ivolgin, který vydává známé nebo právě přečtené historky za své, přivlastňuje si historky známých osobností i nevidané heroické činy. V trojici Myškinových dvojníků zůstává nejvýraznější vztah Rogožin – Myškin. Osudovost úvodního setkání podtrhuje Akadův úsměv, který mu po dlouhé době vykouzlilo na tváři Kamedovo nemotorné chování. V románu se Rogožin usmívá téměř soustavně.



Zrcadlové odrazy obou protagonistů ve výloze fotoateliéru s portrétem Takeo Nasu.

Akada, přestože nakonec zavraždí Takeo Nasu, není temné alter ego Kamedy. Jedná se spíše o vzájemnou komplementaritu a osudovou spřízněnost. Oba muže nespojuje pouze obdiv k Takeo Nasu, oběma je vlastní velkorysý vztah k penězům a k majetku, imunita vůči měšťáckému pokrytectví a především intuitivně sdílený postoj k životu. Akada sice při rozhovoru s Kamedou mluví explicitně o absolutní protikladnosti, přesto mezi nimi dojde několikrát k souznění, které nepotřebuje slov. Při odchodu z Akadova domu se Kameda téměř „bláženě“ usmívá, Akadova tvář vyjadřuje identické pocity, přitom jakoby „překvapeně“, ve skutečnosti s hlubokým souhlasem, zdvihá obočí (toto gesto poprvé učiní při setkání ve vlaku). Spojuje je slovy nevyjádřitelná „autentická svoboda života“, ke které se oba dostávají z odlišných pozic.



Kameda zírá do výlohy. Podobným nožem zabil později Akada Takeo Nasu.

Cudná erotika

Oba umělce spojuje i podobný přístup k erotickým obrazům ženy. František Kautman se v kapitole „Fetišismus nožky“ věnuje erotickým obrazům v Dostojevského díle a vyzdvihuje „ženskou nohu a reakci muže na ni“. „Dostojevskij jen vzácně kreslí celkový portrét ženy, jako ostatně i jiných postav. Zpravidla se spokojuje několika charakteristickými rysy, ať už tváře, postavy, řeči, gestikulace, zachycenými v pohledu jiných postav románu v určité konkrétní situaci. [Tedy v subjektivním pohledu, který si často protiřečí s následujícím pohledem. – pozn. L. P.] Ukazuje s oblibou na některé momenty ve fyziognomii člověka, které samy o sobě neslouží k jeho ‚zkrášlení‘ [...] Přes tyto rysy však působí popisované osoby dojmem hezkých lidí, dokonce krasavic nebo krasavců. A naopak přílišná pravidelnost a dokonalost některých rysů může budít odpor – jako např. Stavroginova tvář, podobná masce.“²⁰

Erotické scény u Dostojevského jsou synekdochicky redukovány na obraz ženského kotníku. Kautman tyto popisy s různými významy nachází v povídkách „Něžná“ a „Bytná“ a v klíčových románech *Uražení a ponížení*, *Výrostek*, *Hráč*, *Zápisky z podzemí*, *Zločin a trest*, *Bratři Karamazovi*, *Běsi*. V *Idiotovi* pak připomíná „otřesný symbolický detail“ ve scéně u zavražděné Nastasji.

Když Rogožin přivede Myškina do svého bytu, ukáže mu na jeho žádost mrtvolu Nastasji Filipovny spočívající na lůžku, přikrytou prostěradlem. [...] V nohou ležely zmuchlané krajky; zpod prostěradla vyhlédala špička nahé nohy, jež se jasně rýsovala na bělajících se krajkách: zdála se vytesaná z mramoru a byla děsivě nehybná.‘ Obnažená špička nohy je tu posledním symbolem nyní už mrtvé, tragické krásy Nastasji Filipovny, té krásy, ‚s níž lze pohnout světem‘.²¹

Kurosawa ve filmu zavražděnou Takeo Nasu neukazuje, kamera zůstává před závěsem, Kamedovo zděšení pak metaforicky sugestivně vyjadřuje pohybující se závěs, kterého se Kameda zachytil. O těle zavražděné pak mluví Akada: „Její tělo je nyní ještě krásnější.“

Pohledy na ženské tělo či erotické scény ukazoval režisér zřídka a většinou ve velmi puritánském pohledu, navíc ženské postavy sledované voyeuristickým pohledem mužů se v jeho filmech objevují poměrně zřídka. „Vystřížený záběr“ na ženský kotník se ale objevuje již v Kurosawově debutu *Sugata Sanshiro*. Protagonista potká na schodech platonicky milovanou Sajo, které se v dešti rozlomil střevec. Ujme se jeho opravy, předtím však položí na schod kus látky a dvojnásobným poklepem ruky na plátno ukáže dívce, aby na něj položila nohu. Kamera záběr snímá v rovině klečícího Sugaty. Místo předpokládaného záběru na kotník se však kamera zvedá a přibližuje se k dívčině obličeji. Sajo upadne do rozpaků a po chvilce váhání se podívá směrem k položené látce, zároveň spouští deštník tak, že zakrývá její tvář před kamerou, ta se následně vrací do původní perspektivy, ale v pootočeném úhlu, nezachycuje tak dívčin kotník, ale Sugatu spravujícího dřevák.

Výjimkou v absenci explicitního obrazu obnaženého ženského těla jsou nohy tanečnic ve filmech *Toulavý pes*, *Žít! a Yojimbo*. V těchto případech je ženské tělo představováno nikoliv jako objekt mužského pohledu, ale jako pracovní nástroj tanečnice. Voyeuristický nezáměr přihlížejících mužských protagonistů dokumentuje jejich soustředění na vlastní problémy. Obdobně v *Rudovousovi* ukazuje Kurosawa nahé tělo operované těžce

poraněné dívky. Mladému lékaři, jehož pohled je identický s pohledem diváka, se z otevřených ran udělá špatně a nezvládá asistovat.

Narativní stavba

Lineární čas románu narušují pouze v úvodu vložené Myškinovy vzpomínky u Japonců na jeho pobyt ve Švýcarsku (vzpomínky na popravu, Mariin příběh). Ve filmu vzpomíná Kameda na minulost celkem třikrát, není použita retrospektiva, pouze v posledním případě doplňují zvukovou stopu zvuky ze vzpomínky (zvuk pochodující jednotky, střelba). Lineární kompozice filmu odpovídá jednoduché časové skladbě románu. Pouze v jednom případě použil Kurosawa paralelní montáž, která střídavě ukazuje rozmlouvající manžele Onovi a Kamedu s Karubem. Film je odvyprávěn prostřednictvím klasického filmového vypravěče. Výjimku tvoří expozice. K jejímu zrychlení použil Kurosawa čtyřikrát vysvětlující černobílý mezititulek snímáný v pravolevé panoramě a dvakrát hlas vypravěče.

V prvním případě sděluje Kurosawovu zjednodušenou explikaci Dostojevského záměru. V druhém případě komentuje Akadžův „osudový“ úsměv a shrnuje jeho předchozí osudy. Další dva titulkové jsou podstatně kratší a pouze upřesňují okolnosti děje. Titulkovou pasáž doplňuje ve dvou případech hlas extradiegetického vypravěče. V prvním případě doprovází záběry nádraží a okolí věta: „Po další sněhové bouři na Hokkaidó.“ (Tato věta přitom pouze potvrzuje vizuální informaci, pravděpodobně zůstala z delšího proslovu vypravěče.) V druhém případě stručně popisuje okolnosti Kajamovy žádosti o sňatek s Takeo Nasu. V závěru filmu se k obdobným postupům režisér nevrací, třebaže by se tak přiblížil sumarizujícímu epickému konci románu.

Hlavní linii románového příběhu – milostný lichoběžník Aglája, Myškin, Nastasja, Rogožin – v dalších částech často přerušují vložené vedlejší motivy, které nesouvisí s hlavním dějem. Jejich role není svévolná (manýrismus) či mechanická (prosté rozšíření, retardace hlavního děje). Volné vložené epizody značně rozšířily počet postav z různorodých společenských vrstev. Konfrontace hlavních postav ve vložených epizodách také slouží k relativizaci a zpochybnění předchozích tvrzení a soudů vyplývajících z předchozího děje nebo přímo pronesených vypravěčem. Jejich plnou funkci vysvětlují dva teoretické koncepty: dialogičnosti M. Bachtina a implikovaný autor (používaný zejména W. Boothem a S. Chatmanem).

Dostojevského postupy (ironizace, relativizace, následné zpochybnění) zdůrazňují funkci implikovaného autora, který přehodnocuje původní mnohdy až naivně vyznívající hodnocení vypravěče. Implikovaný autor odhaluje faleš zprvu idealizovaného pohledu, ve kterém postavy nemístně vychvaluje, bagatelizuje a omlouvá jejich poklesky. Vypravěčem načrtnuté charakteristiky jakoby mimochodem zpochybňují konkrétní jednání aktérů, poznámky dalších postav nebo „přeřeknutí“ samotného vypravěče, který místy vypadává ze svého chvalořečnění (tuto koncepci částečně znevěhodňuje nedůslednost autora, například Kolja je jednou označen za třináctiletého, později za patnáctiletého). V expozici jsou sestry Japončiny líčeny jako vzdělané krásavice s vybraným vkusem a chováním. Alexandra je později popsána jako obtloustlá. Aglájinu rozmazlenost a naivitu vystihuje v rozhovoru s Gaňou jeho sestra; správnost její charakteristiky potom potvrzuje Aglájin rozhovor s knížetem, když mu oznamuje záměr utéci z domova, a její další osudy shrnuté v epilogu.

Některé okamžiky popisuje autor z různých pohledů. Setkání Aglaji, Nastasji a Myškina u Rogožina nejprve vylíčí v pohledu „neutrálního“ objektivního vypravěče, v další kapitole představí „neuvěřitelné“ fámy, které podnítila zrušená Myškinova svatba s Aglájou v petrohradské společnosti. Potřetí událost rekapituluje v rozhovoru Radomského s Myškinem, kdy Radomský knížeti vyčítá jeho selhání. Kurosawa na tento způsob vyprávění, který se stal základem úspěchu předchozího filmu *Rašomon*, rezignoval. Ve filmu, který pracuje s menším časovým rámcem, by tento postup zabral příliš mnoho času a strhával by na sebe většinu pozornosti. Kurosawa jednotlivé události a postavy vykresluje v jednoznačném pohledu klasického filmového vypravěče. Vzdává se tak účinku polyfoničnosti, kterou v Dostojevského románech zdůrazňuje Michal Bachtin:

Vyhrocený a napjatý vztah mezi vlastní a cizí promluvou, které na sebe působí, se v jeho románech prezentuje dvojím způsobem. Za prvé, promluvy postav obsahují hluboký

a nedořečený konflikt s cizí promluvou v rovině životní („promluva druhého o mně“), dále v rovině životně etické (úsudek druhého, jeho uznání či zneuznání mé osoby) a konečně v rovině ideologické (světonázory hrdinů jako nezavršený a nezavržitelný dialog). Výpovědi hrdinů Dostojevského představují kolbiště bezvýhodného duelu s cizí promluvou ve všech oblastech života a ideologie života a ideologické tvorby. Proto mohou výpovědi hrdinů sloužit jako dokonalé modely nejrůznějších forem tlumočení a rámování cizí promluvy.²²

Z této nezavršenosti, nedořečenosti a často protikladnosti a rozporuplnosti vyplývá i široké pole možností interpretace Dostojevského díla. Konfrontace vlastní a cizí promluvy, neschopnost „překlada“ z jedné promluvy do druhé napomáhá k sociální izolaci hrdinů, ukazuje mechanismy jejich vnitřního psychického ustrojení, ale také klade důraz na lidskou individualitu, která je navzdory společenským tlakům a konvencím neredukovatelná.

Filmová redukce v rovině vynechání „zbytečných“ postav, vedlejších linií příběhu, odstranění ruských témat i rozporuplných popisů prožívání nutně zplošťuje vícevýznamovost Dostojevského díla. Kurosawa se tyto „nepřevoditelné“ literární prvky snažil částečně vykompenzovat obrazovou stylizací, včetně obsazení a hereckého výrazu. Z větší části ale vědomě rezignoval a soustředil se pouze na zachycení existenciálního postoje hrdinů jako ústředního tématu filmu.

Předchozí a následující Kurosawův film přitom dokazují, že se režisér nebál narativních experimentů. Polyfonického narativního postupu zřetelně inspirovaného filmem Orsona Wellese *Občan Kane* využil Kurosawa v následujícím filmu *Žít!*. Poslední měsíce života hrdiny jsou rekapitulovány v retrospektivách účastníků pohřební slavnosti, kteří se nedokážou shodnout na vysvětlení změny hrdinova konání v práci i soukromém životě. Na rozdíl od rodinných příslušníků i kolegů z práce se však divák dozví o hrdinově „šťastném“ konci.

Prvky parametrické narace, která zkoumá objektivitu a krajní meze vyprávění, se zase objevují v předchozím filmu *Rašomon*. Při rekonstrukci vraždy samuraje se „nesmiřitelně“ střetávají čtyři různé verze, přičemž otázka pravdivosti zůstane nezodpovězena, všechny verze si zůstávají rovny.

Kurosawova redukcující adaptace potvrzuje, že „náhodně“ vrstvená stavba Dostojevského románu s množstvím vedlejších postav a dějových odboček, které zdánlivě nesouvisí s hlavním tématem, v sobě obsahuje pevný literární záměr. A plně se rozeznává až v rámci polyfonní struktury. Nutná redukce filmového děje a charakteru postav posouvá celkové vyznění příběhu mnohem více než transkulturní a časový přenos.

Vizuální styl filmu

Vizuální podoba filmu se rozprostírá v širokém spektru: od neorealistických záběrů zasněženého města až po expresionisticky pojatý Akadův dům a symbolicky temné scény z kluziště. Obrazovou podobu filmu výrazně zformovala zimní podoba města. Denní a noční záběry zasněženého města doplňuje čtveřice architektonicky odlišných interiérů. Změna počasí potom věrně kopíruje aktuální nálady a stav Kamedovy duše.

Dům rodiny Onových je pojat v evropském stylu, jedná se o vícepodlažní zděný dům, kterému vévodí vstupní hala doplněná západním typem dveří. Domem předurčený životní styl rodiny doplňují i další reálie. Rodina jí příborem u klasického stolu. Onovy dcery se oblékají výhradně v západním stylu, rodiče nosí kimona pouze v soukromí. V tradičním japonském stylu odpovídajícím opět životnímu stylu rodiny se prezentuje naopak dům Kayamů. Jedná se o tradiční lehkou dřevěnou přízemní stavbu se zásuvnými dveřmi. Skromný interiér doplňují velké a čalouněné židle. Pod stropem jsou zavěšeny hodiny. Přepychovému apartmánu Takeo Nasu dominuje „nejaponská“ prosklená stěna, evropské zařízení interiéru se mísí s japonskými doplňky. Ponurý a nepřehledný Akadův dům působí anachronicky stejně jako Rogožinovo sídlo a spíše než lidské obydlí připomíná zvířecí noru. Architekturu domu zdůrazňuje kontrastní expresionistické nasvícení (zejména místnosti obývané Akadou), ostatní interiéry jsou nasvíceny v rámci konvencí měkkého realistického osvětlení. Japonská přízemní architektura nedovolila Kurosawovi ve větší míře využít schodiště (oblíbený expresionistický prvek), které se objevuje u Lampina i Pyrjeva. Přesto Akadův dům výrazně připomíná architektonické pojetí v němých

expresionistických filmech. Vnitřní prostory nejsou ukázány v celku, jednotlivé prostory jsou nesmyslně rozmístěny a doplňuje je sněhem zaplavený dvůr. Při Kamedově návštěvě provádí Akada svého hosta v dlouhém záběru domem a dvorem jako bludištěm, teprve po „dlouhém putování“ se dostanou do obývané místnosti. Rozlehlý dům, kde žije pouze Akada a jeho matka, není dostatečně osvětlen (chybí přirozené denní světlo i umělé osvětlení). Již vstupní dveře připomínají vchod do pevnosti nebo kláštera. Akada vyhlíží po odklopení bytelné okenice Kamedu malým okénkem ve dveřích. Obývanou místnost vytápí malá kamna, ze kterých se kouří a po náporu větru z nich šlehá oheň. Plameny ilustrují řezavý dialog mezi Takeo a Ajako. Filmová podoba domu, přes rozdíly v ruské a japonské architektuře, odpovídá Dostojevskému literárnímu popisu. „Zvenčí i uvnitř je dům nehostinný, ponurý, všechno jako by v něm strnulo v číhavém tichu; proč tak působí pouhým svým vzezřením, je těžké vysvětlit.“²³ O čtyři stránky dále rozšiřuje popis vypravěče subjektivní hodnocení Myškina:

Tvůj dům má tvářnost celé vaší rodiny a celého vašeho způsobu života. Kdyby ses mě zeptal, jak jsem na to přišel, nemohl bych ti to vysvětlit. Jsou to ovšem nesmysly. Až mám strach, že mě to tak vzrušuje. Dřív mě ani nenapadlo, že bydlíš v takovém domě, ale sotva jsem ho uviděl, hned jsem si řekl: zaručeně musí bydlet právě v takovém domě.²⁴



Kameda žádá Takeo Nasu o sňatek. Obrazová kompozice ve stylu velkých pláten holandských mistrů 17. století.

Do filmu jsou vloženy dlouhé pasáže záběrů běžného života v zasněženém městě a okolí (nádraží, obchodní bulvár, Kamedova farma). Rušivě působí patrné rozdíly mezi zasněženými scénami natočenými v exteriérech Sappora a v tokijském studiu. Například scénu ze zasněženého okolí nádraží (točeno v exteriéru) střídá studiová scéna, kdy stojí oba hrdinové v poprašku umělého sněhu před obrazem Takeo Nasu.



Kameda přichází k zasněženému Akadovu domu.

Zimní počasí na ostrově Hokkaidó zdůrazňuje sepětí s Ruskem a zároveň navozuje tísnivou atmosféru celého filmu. Zimní náladu navozuje už titulková sekvence, bílé titulky se objevují přes záběry ledových útvarů. Časový titulek zdůrazňuje prosinec (román začíná na konci listopadu za sychravé oblevy, kterou charakterizuje *vlhko, mlha, tání*, film začíná během sněhových bouří, od prosince do února panují na Hokkaidó největší mrazy). Krutou zimu zdůrazňují neustálé sněhové bouře a metrové závěje. Většinu filmu sněží. Za jasného

slunečného zimního dne probíhají pouze dva dialogy mezi Akadou a Ajako, ve kterých hrdinovi svítá vyhlídka na šťastnější život. Naději však vzápětí utíná další sněhová bouře.

Vrcholem obrazové stylizace jsou noční scény karnevalového reje na ledovém kluzišti. Maskované postavy krouží na ledě kolem obrovské ledové sochy. Kluzišťe nedostatečně osvětlují pouze čmoudící pochodně (dialogy přihlížejících se ovšem odehrávají v klasickém osvětlení a byly natočeny opět v ateliéru). V symbolické rovině lze noční scény interpretovat jako temné jungovské obrazy z kolektivního nevědomí. Ledová socha inspirovaná drakem z japonské mytologie je ukázána v celku až v následujících prosluněných záběrech setkání, kdy Ajako zastihne ráno Kamedu spícího na lavičce. Noční obraz hrozivého démona vystřídala jeho pravá tvář, jedná se spíše o dobromyslné a bezradné stvoření, které si v zamyšlení podepírá bradu oběma rukama. Tyto následné pokarnevalové scény se stávají i symbolem lidské pomíjivosti a relativnosti hodnot. Uvozující panorama zachycuje nepořádek po noční oslavě a ukazuje důležité noční rekvizity (vyhořelé pochodně, zmačkané konfety, zmuchlané papírové masky) v nové podobě. Lidské divadlo mezitím změnilo dekoraci a pečlivě připravované rekvizity se jako bezcenný odpad, který navíc hyzdí slunné ráno, povalují po kluzišti a jeho okolí. (V obdobném významu zachytil karneval i Jean Vigo ve filmu *Na slovíčko, Nice* 1930.)



V nočním karnevalovém reji se objevují masky smrti.

Ranní sluníčko rozptýlilo i hrdinovy depresivní nálady a nabídlo alternativu pokojného života s Ajako. Následná proměna počasí odpovídá změnám maniodepresivního Kamedova cyklu.



Ranní rozhovor za slunečného nebe v místě nočního karnevalu. Ledový démon v pozadí naznačuje budoucí problémy debatující dvojice.

V závěrečných scénách vniká do Akadova domu zima, bariéra doposud bezpečných interiérů byla prolomena, protagonisté se už nemají kam uchýlit. Nejprve proniká víchř malými kamínky při rozhovoru-souboji Ajako a Nasu. V noci po zavraždění Nasu se do pokoje vkrádá i chlad a zima. Epilog filmu pak opět zastihuje přeživší postavy v bezpečí Onova domu obklopeného sněhovou bouří.

Existenciální souznění

Kurosawu a Dostojevského spojuje několik linek. Nejhlubší propojení nastává v takřka totožném existenciálním postoji ukotveném v sociálním otřesu. Chudoba a sociální nerovnost nevedou k revolučnímu pnutí, ale slouží jako rozbuška existenciálního prožitku. Pro emancipované hrdiny však neznamena žádné omezení. Obdobně náhlé zbohatnutí Myškina a Rogožina neznamena posun v jejich existenciálním postoji vůči světu (ostatně Raskolnikov v *Zločinu a trestu* také nevráždí z finančních důvodů). Identický vztah k financím jako oba hrdinové projevuje i Nastasja Filipovna, která několikrát odmítá trvalé finanční zabezpečení. Jednou z vrcholných sugestivních scén románu se pak stává vhození Rogožinových peněz do ohně. Aglája přijímá s bezstarostnou samozřejmostí sociální statut dítěte z lepší rodiny. Nikdy nepožila existenční nouzi, nepoznala statut sociálního vydědence jako ostatní, z ústřední čtveřice se vyděluje i svým vztahem k společenským konvencím a názorům veřejnosti. Zatímco zbylá trojice jedná zcela svobodně, často impulsivně a sebedestruktivně, chová se Aglája povětšinou tak, aby vypadala zajímavě. Její společenská svoboda je pouze hraná, vypočítaná na vnější efekt. Svým vystupováním si chce vytroucovat rovnocenné postavení dospělého, přesto ji nakonec dostihne stejná kletba jako ostatní.

Kurosawa – obdobně jako zredukoval Dostojevského polyfonickou strukturu – omezil i sociální rozměr románu. Tato redukce mu umožnila plné soustředění na existenciální rozměr příběhu. Zda toto oddělení „spojených nádob“ osudů poznamenalo film, zůstává spekulací. Hned v dalším filmu *Žít!* se k sociálnímu rozměru i polyfonické skladbě, předtím vyzkoušené v *Rašomonovi*, úspěšně vrátil.

Existenciální „sevření životem“, izolaci, neschopnost sdělit pravou podstatu svých obav a citů zdůrazňuje v *Idiotovi* již zimní stylizace filmu: metrové závěje, sněhové bouře, teplé zimní oblečení, které izoluje jednotlivé postavy do vlastních mikrosvětů. Sněhové bouře a mrazá narušují i banální komunikaci. Noční scéna v Akadově domě u zavraždění Nasu je osvětlena pouze svíčkami. Umělé přisvícení vyplývající z nízké světelné citlivosti tehdejšího filmového materiálu, nekopíruje přirozený svit svíčky, stává se příznakovým. Závěrečný obraz, kdy kamera v detailu zabírá obličej obou hrdinů připomíná detaily tváří z „černobílých“ reprodukcí obrazů Edvarda Muncha.



Kameda v parafrázi Munchových obrazů.

Kamedu formuje jeho zkušenost se smrtí, která zapříčinila jeho chorobu i utvářela jeho životní názory. Jeho choroba a psychické vyšínutí jsou u Kurosawy stejně jako u Dostojevského metaforou nesamozřejmosti života. Podle Kautmana jsou nemocné postavy jedním z typických znaků Dostojevského tvorby.

Jsou opravdu často nemocní, téměř vždy nervově vágní, potí se, třesou, blednou a červenají, snadno upadají do horečnatého blouznění. Těmito stavy Dostojevskij vyjadřuje pocity studu, trapnosti, viny, pronásledování, strachu atd. Hysterickému pláči podléhají často nejen ženy, ale i muži. Jde zpravidla o reakci osobnosti na stresovou

*situaci, o povolení nervů po předchozím vypětí vůle atd. Odtud také zvratnost, labilnost často ambivalentních psychických stavů Dostojevského hrdinů: smích přechází v pláč a naopak, projevy lásky a přátelství se rázem zlomí ve výbuch nenávisti.*²⁵

Nemoc však vystupuje stejně jako sociální vydědění pouze jako vnější metafora vnitřního psychického stavu a zakoušené existenciální krize.

Kameda v sobě navíc nese bezprostřední zkušenost smrti. Poprava jako zkratka cesty k poslednímu Vědomí existenciální vydědění, proti kterému se sociální vydědění jeví jako banalita, spojuje Kamedu s Akadou i Takeo Nasu. Vzájemná nenávisť i neschopnost se bez sebe obejít spojuje Akadu a Takeo. K podobnému názoru odkazují i poslední slova filmu pronesená Ajako „Byla jsem idiot.“ Při setkání s Kamedou se Akada po dlouhé době usměje.

Erich Auerbach ve své knize o mimésis hodnotí ruský realismus a implicitně pojmenovává i existenciální vytržení:

*Nejpodstatnějším znakem vnitřního pohybu, dokumentovaným ruským realismem, je nepodmíněnost, bezmeznost a vášnivost prožitku zobrazených lidí; to je nejsilnější dojem, který nejdříve a především získá západní čtenář zejména z děl Dostojevského, ale i Tolstého a jiných. Zdá se, že Rusové si zachovali jakousi bezprostřednost prožívání, již lze v západní civilizaci 19. století jen zřídkakdy nalézt; silný životní, morální či duchovní otřes je zasáhne ihned v jejich nejhlubších instinktech a oni z vyrovnaně klidného, občas až vegetativního života v jediném okamžiku upadnou do nejstrašlivějších excesů jak v oblasti praktické, tak duchovní.*²⁶

Obdobnou atmosféru, přerůstající až v extaticnost, nachází v Dostojevského románech i Berd'ajev: „Svá antropologická zkoumání provádí metodou dionýského umění tak, že směřuje do tajemné hlubiny lidské přirozenosti, do této hlubiny nás strhává extatický, zbesilý vír.“²⁷

Dionýská složka se koncentruje především do postav Nasu (scéna s pálením peněz) a Akady. Naopak postavy Kamedy a Ajako v sobě spíše obsahují apollinskou složku. Dionýský princip později u Kurosawy dominuje ve scénách slavnosti ohně z filmu *Tři zločinci ve skryté pevnosti*, kdy protagonisté extaticky tančí kolem zapáleného ohně. Obdobný „dionýský“ rituální tanec se objevuje také ve filmu *Lidé, kteří šlapou tygroví na ocas* a v adaptaci Gorkého hry *Na dně*.

Excesy v *Idiotovi* nejvíce zdůrazňují scény s vhozením peněz do ohně a Rogožinovým zavražděním Nastasji, na kterou navazuje noc prožitá u zavražděné, která oba zdánlivě protikladné hrdiny definitivně spojuje. Oba muže zachvacuje hypnotický stav oscilující mezi údivem, nahlédnutím života a otevřeným šílenstvím. Ve vychladlé místnosti osvětlené postupně dohořívajícími svíčkami se takřka beze slov choulí s vytřeštěnými pohledy pod dekou. Jejich existence po smrti Nasu nezadržitelně prchá s každým vydechnutím. Oba muži se rozplývají v nicotě. Obdoba tohoto „pohledu pravdy“ na vlastní život v optice nevyhnutelné smrti se objevuje jako základní téma v mnoha dalších Kurosawových filmech. Pokaždé se jedná o variaci s odlišným vyzněním. Tento popsaný první konec vyznívá v kontextu celé Kurosawovy tvorby nejtemněji. (Kurosawa obdobně variuje i další průchozí témata: dvojnictví, vztah učitele a žáka.) Tragický konec obou protagonistů vyvažuje epilog. Přeinterpretovaný konec filmového *Idiota* přináší tradiční režisérovo humanistické gesto. Zatímco v epilogu Dostojevského románu odhaluje autor definitivně mělkost Aglájina charakteru, poslední slova ve filmu pronesená Ajako ukazují, že setkání s Kamedou, navzdory jeho nemoci, slabostí a nerozhodností v ní zanechalo pozitivní stopu.

Kurosawa na epilog z *Idiota* navázal i v následujícím existenciálním dramatu *Žít!*, kde existenciální vyrovnání se smrtí obohacené o prožitek posledních okamžiků života propojuje opět a ještě organičtěji se silným humanistickým gestem. Obě témata jsou zformulována v Dostojevského *Idiotovi*. Myškin líčí Adelaidě průběh odsouzenčovy cesty na popravu a radí jí, aby si za námět nového obrazu zvolila odsouzenčovu tvář před smrtí. Ipolit zase žije s blízkým vědomím smrti.

Kurosawův *Idiot* není mistrovské dílo, film málem stál režiséra další kariéru. Jak ukázal v následujících filmech, dokázal se poučit. Navzdory popsané nevyváženosti nepůsobí snímek jako zploštělá ilustrace románu, ale jako stále živá polemika s Dostojevským. Nejsilnější je pak snímek paradoxně v okamžicích, kdy se od Dostojevského oprostuje a zobrazuje vlastními postupy onen nevyjádřitelný pád do maelströmu lidské existence.

Poznámky:

- 1 Donald Richie, *The Films of Akira Kurosawa*, Berkeley, University of California Press 1998, s. 11.
- 2 Akira Kurosawa, *Something Like an Autobiography*, New York, Random House 1983, s. 187.
- 3 Teruyo Nogami, *Waiting on the Weather. Making Movies with Akira Kurosawa*, Berkeley, Stone Bridge Press 2006, s. 92.
- 4 O tehdejší izolovanosti japonské kinematografie svědčí i úsměvná historka: Po obdržení zprávy z Evropy nebyl nikdo ze studia schopen objasnit jeho vedoucímu, o jakou cenu se vlastně jedná (tamtéž, s. 92).
- 5 James Goodwin, *Akira Kurosawa and Intertextual Cinema*, Baltimore and London, The Johns Hopkins University Press 1994, s. 86.
- 6 Donald Richie, *The Films of Akira Kurosawa*, s. 81–85. Richie věnuje *Idiotovi* pouze 5 stran, zatímco snímky *Rašomon* a *Žít!* rozebírá na více jak dvojnásobné ploše.
- 7 Mitsuhiro Joshimoto, *Kurosawa*, Durham, Duke University Press 2000, s. 190.
- 8 Tzvetan Todorov, „Hra s jinakostí: Zápisky z podzemí“, in: Tzvetan Todorov, *Poetika prózy*, Praha, Triáda 2000, s. 240.
- 9 Nikolaj Berďajev, *Dostojevského pojetí světa*, Praha, OIKOYMENH 2000, s. 18.
- 10 Tamtéž, s. 19.
- 11 Tamtéž s. 31.
- 12 Northrop Frye, *Anatomie kritiky*, Brno, Host 2003, s. 49–50.
- 13 Erich Auerbach, *Mimesis*, Praha, Mladá fronta 1998, s. 441.
- 14 Fjodor Michajlovič Dostojevskij, *Idiot*, Praha, Lidové Nakladatelství 1974, přeložila Tereza Silbernágllová, s. 182.
- 15 Tamtéž, s. 527.
- 16 Tamtéž, s. 529.
- 17 Tamtéž, s. 372–373.
- 18 František Kautman, *Fjodor Michajlovič Dostojevskij: Věčný problém člověka*, Praha, Academia 2004, s. 136.
- 19 Tamtéž, s. 140.
- 20 Tamtéž, s. 60.
- 21 Tamtéž, s. 61.
- 22 Michail M. Bachtin, *Román jako dialog*, Praha, Odeon 1980, s. 121.
- 23 Fjodor Michajlovič Dostojevskij, *Idiot*, s. 181.
- 24 Tamtéž, s. 185.
- 25 František Kautman, *Fjodor Michajlovič Dostojevskij: Věčný problém člověka*, s. 32.
- 26 Erich Auerbach, *Mimesis*, s. 441.
- 27 Nikolaj Berďajev, *Dostojevského pojetí světa*, s. 26.