

Univerzita Karlova

Filozofická fakulta

Katedra filmových studií

Bakalářská práce

Anna Fousková

Náboženské motivy ve filmech Martina McDonagha

Religious motifs in the films of Martin McDonagh

Praha 2025

Vedoucí práce: doc. PhDr. Kateřina Svatoňová, Ph.D.

Poděkování

Ráda bych poděkovala vedoucí práce doc. PhDr. Kateřině Svatoňové, Ph.D., za čas, který si pro moji práci vyhradila, a za všechny její připomínky a cenné rady. Dále chci poděkovat prof. Mgr. Ondřeji Pilnému, Ph.D., a doc. Mgr. Radkovi Chlupovi, Ph.D., za doporučení a poskytnutí zdrojů. V neposlední řadě chci také poděkovat svým rodičům za jejich podporu.

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu a že nebyla předložena jako splnění studijní povinnosti v rámci jiného studia nebo předložena k obhajobě v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze, dne 19. května 2025

Anna Fousková

Abstrakt

Bakalářská práce zkoumá spojitost mezi náboženskými motivy a zobrazením násilí ve filmech Martina McDonagha. Využívá k tomu teorii Reného Girarda, konkrétně jeho teorii mimetické rivality, začarovaného kruhu násilí a jeho řešení prostřednictvím kristovské figury. Práce se soustředí na McDonaghovy dosavadní dlouhometrážní snímky *V Bruggách* (2008), *Sedm psychopatů* (2012), *Tři billboardy kousek za Ebbingem* (2017) a *Víly z Inisherinu* (2022). Zaměřuje se především na vývoj děje, postavy a dialogy. Práce rovněž zmiňuje některé životopisné údaje Martina McDonagha a vlivy, které na jeho tvorbu působí. Práce tímto způsobem nabízí nové, dosud méně zkoumané možnosti pohledu na McDonaghovu filmovou tvorbu. Prokazuje, že se tvůrce ve svých filmech opakovaně vymezuje proti násilí a vyjadřuje svůj pacifistický postoj.

Klíčová slova

Martin McDonagh, náboženské motivy, násilí, René Girard, Ježíš Kristus.

Abstract

This bachelor's thesis examines the connections between religious motifs and the depiction of violence in the films of Martin McDonagh. It draws on René Girard's theory, specifically his concepts of mimetic rivalry, the vicious cycle of violence, and its resolution through a Christ figure. The thesis focuses on McDonagh's feature-length films to date: *In Bruges* (2008), *Seven Psychopaths* (2012), *Three Billboards Outside Ebbing, Missouri* (2017), and *The Banshees of Inisherin* (2022). It focuses primarily on the development of the plot, characters, and dialogue. The thesis also includes biographical information about Martin McDonagh and discusses the influences that have shaped his work. In doing so, it offers new and previously underexplored perspectives on McDonagh's filmography. It demonstrates that the filmmaker repeatedly defines himself in opposition to violence and expresses his pacifist stance through his films.

Keywords

Martin McDonagh, religious motifs, violence, René Girard, Jesus Christ.

Obsah

Úvod	7
1 Bližší souvislosti	11
1.1 Stručný životopis Martina McDonagha	11
1.2 Vztah Martina McDonagha k Irsku	12
1.3 Krátké dějiny Irska a irského katolicismu	13
2 Vymezení pojmu „náboženský motiv“	16
3 Náboženství a film – teoretický přístup	18
4 Náboženství a násilí	20
5 Teorie Reného Girarda	21
5.1 Mimetická teorie touhy	21
5.2 Mechanismus obětního beránka	22
5.3 Křesťanské vykoupení a nevinný beránek	23
6 Prezentace násilí ve filmech Martina McDonagha	26
6.1 Mimetická touha a vznik začarovaného kruhu násilí	27
6.1.1 Reprezentace mimetického principu	28
6.2 Eskalace začarovaného kruhu násilí	29
6.2.1 <i>V Bruggách</i>	30
6.2.2 <i>Sedm psychopatů</i>	31
6.2.3 <i>Tři billboardy kousek za Ebbingem</i>	32
6.2.4 <i>Víly z Inisherinu</i>	33
6.3 Obětní beránek a křesťanská odpověď na začarovaný kruh násilí	34
6.3.1 <i>V Bruggách</i>	36
6.3.2 <i>Sedm psychopatů</i>	37
6.3.3 <i>Tři billboardy kousek za Ebbingem</i>	38
6.3.4 <i>Víly z Inisherinu</i>	40
6.3.5 <i>Maličci a nevinní</i>	40
Závěr	43
Soupis zdrojů	44

Úvod

V parku na lavičce sedí vedle sebe dva nájemní vrazi a mluví o víře v Boha. Ken byl sice vychován jako katolík, ale už se za něho dávno nepovažuje. „Ale věci, co tě naučí v dětství, tě stejně nikdy neopustí, že?“¹ řekne nakonec. Jedná se o scénu z prvního celovečerního filmu anglického režiséra, scénáristy a dramatika Martina McDonagha *V Bruggách* (2008).

Přečteme-li si něco o autorově dětství, může nás napadnout dát tuto větu do souvislosti s jeho životem. Martin McDonagh se narodil v Londýně jako syn irských emigrantů a prázdniny trávil na irském venkově u svých příbuzných. Když později začal jako mladý muž psát divadelní hry, Irsko se pro něho stalo místem, kam začal zasazovat svoje příběhy a které se později často promítá také do jeho filmové tvorby.

S irskou identitou je historicky spojené katolické náboženství. Martin McDonagh se ovšem za věřícího člověka nepovažuje. V jednom z rozhovorů dokonce prohlásil, že „[...] ho nezajímají žádné ‚ismy‘, politické, společenské, ani náboženské“². Nicméně během sledování jeho děl můžeme pozorovat, že více či méně výrazné stopy religiозní tematiky se objevují jak v jeho divadelní, tak i filmové tvorbě. Na internetu narazíme dokonce na články, které jeho filmy označují za vysloveně náboženské a McDonagha za katolického filmaře.³

Jako člověka, který vyrůstal v katolické rodině, mě zaujalo, na kolik se liší způsob, jakým já a moji přátelé, kteří podobnou zkušenost nemají, vnímáme a registrujeme různé náboženské odkazy v McDonaghově filmové tvorbě. I v momentech, kdy je scénář nesmlouvavě ironický nebo obsahuje výjevy brutálního fyzického násilí, nalézám v McDonaghových filmech ozvěnu čehosi známého, bezpečného, k čemu se člověk možná podvědomě v průběhu života vrací. Jeho divadelní hry a filmy ale velmi rezonují i u diváků, kteří tento religiозní podtext, odkazy či motivy nevnímají. Svědčí o tom také to, že jsou McDonaghovy divadelní hry velmi populární v Česku, které je z naprosté většiny ateistické. Právě otevřenost McDonaghovy tvorby různým možným interpretacím mě motivovala k napsání této práce.

V publikacích a člancích věnujících se McDonaghově tvorbě je obecně velmi patrná mnohost pohledů, která místy působí až paradoxně. Patrick Lonergan tvrdí, že McDonaghův

¹ Překlady úryvků z filmů vlastní (není-li uvedeno jinak). "But the things you're taught as a child, they never really leave you, do they?"

² Překlady z anglických originálů vlastní (není-li uvedeno jinak). "[...] not into any kind of [...] -ism, politically, socially, religiously, all that stuff." Patrick Lonergan. *The Theatre and Films of Martin McDonagh*. Londýn: Bloomsbury Publishing Plc 2012, s. 165.

³ Viz např. Maggie Gallagher, McDonagh: A New Golden Age for Catholic Films?. *Benedict XVI Institute*. Dostupný na <<https://benedictinstitute.org/2018/03/mcdonagh-new-golden-age-catholic-films/>> [vyšlo 6. 3. 2018; cit. 28. 10. 2024].

vypravěčský talent, a především právě tato nejednoznačnost a otevřenost různým interpretacím, která je tolik vlastní jeho dílu, stojí za světovým úspěchem jeho tvorby.⁴ Lonergan se dále domnívá, že při uvažování o McDonaghově díle je klíčová zpětná vazba publika,⁵ které má často velmi rozmanité reakce. Tatáž otevřenost různým interpretacím je typická jak pro tvůrce divadelní, tak i filmová díla, v nichž se velmi často objevují otevřené konce a morálně nejednoznačné postavy.

Někteří kritici McDonagha odmítají jako pouhého vykradače klasických děl, jiní oslavují jeho schopnost čerpat inspiraci z rozmanitých zdrojů. Laura Eldred jej ve své eseji „Martin McDonagh's Blends of Tradition and Horrific Innovation“ označuje za Jekylla a Hyda⁶. Na jedné straně se inspiruje autory irské renesance a na druhou stranu „kanibalizuje talenty svých předchůdců a mrzačí jejich jemně nuancovaná témata“⁷. Pro toto „mrzačení“ a postmoderní „vykrádání“ bývá nezřídka srovnáván s Quentinem Tarantinem.

Dalšími tématy, která bývají studována ve spojení s McDonaghovým dílem, je často např. způsob, jakým zobrazuje násilí a využívá vulgarismy (Molly Ferguson: „I Retract that Bit...': Hypermasculinity and Violence in Martin McDonagh's Films“⁸), jeho přístup k genderové problematice (Joan FitzPatrick Dean: „McDonagh's gender troubles“⁹) a v neposlední řadě způsob, jakým pracuje s humorem (Ondřej Pilný: „Grotesque Entertainment: The Pillowman as Puppet Theatre“¹⁰). Některé studie zmiňují náboženství v kontextu zasazení příběhů do irského prostředí (Eamonn Jordan: „McDonagh and postcolonial theory: practices, perpetuations, divisions and legacies“¹¹) nebo v souvislosti s McDonaghovým tematizováním morální zodpovědnosti (José Lanters: „Like Tottenham': Martin McDonagh's postmodern

⁴ Patrick Lonergan, *The Theatre and Films of Martin McDonagh*. Londýn: Bloomsbury Publishing Plc 2012, s. xvi.

⁵ "And I will also suggest that his success only makes sense when we think of McDonagh's work as functioning not on a page but in a theatre (or on a screen) – that is, before an audience."

⁶ Laura Eldred, Martin McDonagh's Blends of Tradition and Horrific Innovation. In: Lilian Chambers and Eamonn Jordan (eds.), *The Theatre of Martin McDonagh: A World of Savage Stories*. Dublin: Carysfort Press 2006, s. 198.

⁷ "a hack cannibalizing the talents of his forebears, mutilating their subtle themes" Tamtéž.

⁸ Molly Ferguson, „I Retract that Bit...“: Hypermasculinity and Violence in Martin McDonagh's Films. *Lit: Literature Interpretation Theory* 30, 2019, č. 1, s. 25–43.

⁹ Joan FitzPatrick Dean, McDonagh's gender troubles. In: Patrick Lonergan (ed.), *The Theatre and Films of Martin McDonagh*. Londýn: Bloomsbury Publishing Plc 2012. s. 209–222.

¹⁰ Ondřej Pilný, Grotesque Entertainment: The Pillowman as Puppet Theatre. In: Lilian Chambers a Eamonn Jordan (eds.), *The Theatre of Martin McDonagh: A World of Savage Stories*. Dublin: Carysfort Press 2006. s. 215–223.

¹¹ Eamonn Jordan, McDonagh and postcolonial theory: practices, perpetuations, divisions and legacies. In: Patrick Lonergan (ed.), *The Theatre and Films of Martin McDonagh*. Londýn: Bloomsbury Publishing Plc 2012, s. 193–208.

morality tales¹²). Komplexnější pojednání o využívání náboženských motivů v McDonaghově filmové tvorbě však doposud nevzniklo.

Během svého prvního pokusu o rozbor McDonaghových filmů z hlediska způsobu, jakým přistupuje ve svém díle k náboženské tématice a jakým způsobem adaptuje různé náboženské motivy, jsem si povšimla, že se v analyzovaných snímcích opakovaně setkávám s násilím a utrpením (např. sebevražedný Kristus, msta nebo hřích a trest). Začala jsem proto hledat texty, které se věnují spojitosti mezi náboženstvím a využitím násilí ve filmu. Pro účely mé práce se mi jako nejvhodnější jevíly texty „Violence and Redemption in Scorsese’s Films: A Girardian Reading“¹³ Cari Myers a „On the sacred power of violence in popular culture“¹⁴ Erica Bain-Selby. Tyto eseje se věnují vztahu náboženství a násilí ve filmech Martina Scorseseho, který podobně jako McDonagh vychází z katolického prostředí, a Quentina Tarantina, s nímž bývá McDonagh často srovnáván kvůli způsobu, jakým využívá extrémní násilí. Oba tyto texty spojuje to, že vycházejí z teorie francouzského myslitele Reného Girarda, který většinu svého života zasvětil studiu vztahů mezi násilím, náboženstvím a fungováním společnosti.

Girardova teorie mimetické rivality, začarovaného kruhu násilí a jeho řešení prostřednictvím kristovské figury bude představovat hlavní teoretické východisko této práce a základní interpretační rámec. Mým cílem bude zjistit, jak se Girardem popsané fenomény promítají do McDonaghových filmů, jakou v nich mají funkci a zda se případně proměňují v čase. Pokusím se tímto způsobem najít odpověď na otázku, proč mohou někteří diváci vnímat tohoto režiséra a jeho dílo jako křesťanské.

Nejprve představím sociopolitické pozadí vzniku McDonaghovy tvorby, konkrétně jeho vztah k Irsku a s ním spojenému katolickému náboženství. Představení kulturního a náboženského kontextu autorovy tvorby umožní lépe porozumět, z jaké pozice autor vychází, a nalézat možné spojitosti mezi kontextem vzniku, autorem a jeho díly. V tomto oddíle budu čerpat především z publikací *The Theatre and Films of Martin McDonagh*¹⁵, *The Theatre of Martin McDonagh: A World of Savage Stories*¹⁶ a *From Leenane to L. A.: The Theatre and Cinema of Martin*

¹² José Lanteris, 'Like Tottenham': Martin McDonagh's postmodern morality tales. In: Patrick Lonergan (ed.), *The Theatre and Films of Martin McDonagh*. Londýn: Bloomsbury Publishing Plc 2012. s. 165–178.

¹³ Cari Myers, Violence and Redemption in Scorsese’s Films: A Girardian Reading. In: Christopher B. Barnett, Clark J. Elliston (eds.). *Scorsese and Religion*. Leiden: Brill 2019, s. 91–106.

¹⁴ Eric Bain-Selbo, On the sacred power of violence in popular culture. In: Dan W. Clanton, Jr. a Terry Ray Clark (eds.). *Understanding Religion and Popular Culture*. Londýn – New York: Routledge 2012.

¹⁵ Patrick Lonergan, *The Theatre and Films of Martin McDonagh*. Londýn: Bloomsbury Publishing Plc 2012.

¹⁶ Lilian Chambers a Eamonn Jordan (eds.), *The Theatre of Martin McDonagh: A World of Savage Stories*. Dublin: Carysfort Press 2006.

McDonagh¹⁷. V části věnující se historii Irska budu vycházet primárně z knih *Dějiny Irska*¹⁸ a stejnojmenné knihy T. A. Jacksona¹⁹.

Následně vymezím pojem „náboženský motiv“ a budu se krátce věnovat vztahu mezi náboženstvím a filmem. Zde využívám primárně publikace *Understanding Religion and Popular Culture*²⁰, *Religion and Popular Culture in America*²¹ a *Secular Steeples: Popular Culture and the Religious Imagination*²².

Následuje uvedení do teoretického rámce, tedy vztahu náboženství a násilí obecně a seznámení se s teorií Reného Girarda. Vycházím z jeho knih *Násilí a posvátno*²³, *Obětní beránek*²⁴ a *Lež romantismu a pravda románu*²⁵. Zároveň čerpám z antologie *The Girard Reader*²⁶ a z publikace Michaela Kirwana shrnující Girardovo dílo²⁷. Postupně objasním pojmy mimetická teorie touhy, mechanismus obětního beránka a jeho řešení prostřednictvím křesťanského vykoupení.

V další kapitole se budu věnovat prezentaci násilí v díle Martina McDonagha. Pokusím se, prostřednictvím teorie Reného Girarda, popsat náboženské motivy v režisérově tvorbě. Konkrétně se budu věnovat McDonaghovým dosavadním čtyřem dlouhometrážním snímkům *V Bruggách* (2008), *Sedm psychopatů* (2012), *Tři billboardy kousek za Ebbingem* (2017) a *Víly z Inisherinu* (2022). Zaměřím se primárně na vývoj děje, postavy a dialogy. Tato část bude sledovat stejnou strukturu jako vysvětlení teorie Reného Girarda.

¹⁷ Eamonn Jordan, *From Leenane to L.A. The Theatre and Cinema of Martin McDonagh*. Dublin: Irish Academic Press 2014.

¹⁸ Theodore W. Moody a Francis X. Martin a kolektiv, *Dějiny Irska*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny 2012.

¹⁹ Thomas Alfred Jackson, *Dějiny Irska*. Brno: Svoboda 1951.

²⁰ Dan W. Clanton, Jr. a Terry Ray Clark (eds.), *Understanding Religion and Popular Culture*. Londýn – New York: Routledge 2012.

²¹ Bruce David Forbes a Jeffrey H. Mahan (eds.), *Religion and Popular Culture in America*, Berkeley: University of California Press 2017.

²² Conrad E. Ostwalt, *Secular Steeples: Popular Culture and the Religious Imagination*, Londýn: Bloomsbury Academic 2012.

²³ Čerpám z anglického překladu. René Girard, *Violence and the Sacred*. Baltimore: Johns Hopkins University Press 1979.

²⁴ René Girard, *Obětní beránek*. Praha: Oikoymenh 1997.

²⁵ René Girard, *Lež romantismu a pravda románu*. Praha: Československý spisovatel 1968.

²⁶ René Girard, James G. Williams (ed.), *The Girard Reader*. New York: Crossroad Publishing Company 1996.

²⁷ Michael Kirwan. *René Girard*. Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury 2008.

1 Bližší souvislosti

1.1 Stručný životopis Martina McDonagha

Martin McDonagh se narodil v roce 1970 irským emigrantům do Británie.²⁸ Podobně jako další děti irských přistěhovalců navštěvoval McDonagh katolickou školu a prázdniny trávil na irském venkově u příbuzných. V šestnácti letech odešel ze školy, živil se manuální prací a nějaký čas také žil ze sociálních dávek. V raných devadesátých letech začal psát své první divadelní hry, které zasadil do pro něj dobře známého prostředí irského venkova. Podle Eamonna Jordana²⁹ mu zaměření se na irskou mentalitu a jazyková specifika umožnilo osvobodit se od vlivu autorů, jako jsou Harold Pinter a David Mamet, a najít vlastní jazyk a styl.

Prvních šest McDonaghových her je rozděleno do dvou trilogií podle místa, na kterém se odehrávají. Jedná se o tzv. Leenanskou trilogii (*Kráska z Leenane* (1996), *Lebka v Connemaře* (1997) a *Osiřelý západ* (1997)³⁰) a Aranskou trilogii (*Mrzák z Inishmaan* (1996), *Poručík z Inishmoru* (2001)³¹ a *Banshees of Inisher*³²). K dalším jeho hrám patří *Pan Polštář* (2003), *Ujetá ruka* (2010), *Kati* (2015) a *Velmi, velmi, velmi temný příběh* (2018)³³.

McDonaghovy hry začalo jako první uvádět Druid Theatre v Galway pod vedením režisérky Garry Hynes. Později získal cenu pro „nejslibnějšího debutanta“ na prestižních George Devine Award, jeho hry se poté rozhodla nastudovat některá divadla ve Velké Británii a později i v dalších evropských zemích. Dnes jsou jeho dramata uváděna a oceňována po celém světě. Je, mimo jiné, držitelem tří Cen Laurence Oliviera³⁴, ale také dvou Cen Alfréda Radoka za hru roku³⁵.

V roce 2004, tedy ve věku třiceti čtyř let, natočil McDonagh svůj první film *Šestiraňák*, za který získal Oscara. V následujících letech si připsal ještě další nominace za své celovečerní snímky. Jednalo se o nominaci za scénář k filmu *V Bruggách* (2008), následně nominace za nejlepší

²⁸ Následkem druhé světové války bylo mnoho Irů nuceno emigrovat za prací, protože v Irsku nebylo možné najít dobře placené zaměstnání.

²⁹ "discovery of Irish disposition or idiom" Eamonn Jordan, McDonagh and postcolonial theory: practices, perpetuations, divisions and legacies. In: Patrick Lonergan (ed.), *The Theatre and Films of Martin McDonagh*. Londýn: Bloomsbury Publishing Plc, 2012, s. 208.

³⁰ *The Beauty Queen of Leenane, A Skull in Connemara, The Lonesome West*.

³¹ *The Cripple of Inishmaan, The Lieutenant of Inishmore*.

³² Tato hra nebyla nikdy oficiálně uvedena (proto uvádím pouze anglický název) a posloužila jako volná inspirace ke snímku *Víly z Inisherinu* (2022). U ostatních her uvádím rok prvního divadelního uvedení.

³³ *The Pillowman* (2003), *A Behanding in Spokane* (2010), *Hangmen* (2015), *A Very Very Very Dark Matter* (2018).

³⁴ Za hry *Poručík z Inishmoru*, *Pan Polštář* a *Kati*.

³⁵ Za hry *Osiřelý západ* a *Poručík z Inishmoru*.

film a scénář snímku *Tři billboardy kousek za Ebbingem* (2017) a nominace za nejlepší film, režii a scénář za *Vily z Inisherinu* (2022). Přestože je stále oceňován především jako dramatik a pozornost odborné veřejnosti se soustředí spíše na jeho divadelní tvorbu, patří McDonagh mezi kriticky i divácky nejúspěšnější současné britské filmové režiséry.

1.2 Vztah Martina McDonagha k Irsku

Přestože se McDonagh narodil v Londýně, podle mnoha rozhovorů je patrné, že se se svým irským původem silně identifikuje a čerpá z něho inspiraci. V rozhovoru o filmu *V Bruggách* s Patricií Danaher se sám nepřímě označil za irského režiséra a scénáristu: „Oba protagonisté Colin [Farrell] a Brendan [Gleeson] jsou Irové, stejně jako Ciaran Hinds [který hraje ve filmu kněze]. Myslím, že Irsko ještě nikdy nenatočilo opravdu skvělý film, a netvrdím, že je to tenhle můj film. Ale myslím, že je tomu o pár malých krůčků blíž a taky blíž tomu nestarat se o americký trh – říká, víte, takovým irským anarchistickým stylem: ‚Nezajímá mě vláda ani nacionalismus‘ a hýří přitom podobným vztekem jako *The Pogues*, využívá a vzápětí podrývá celou tu formu.“³⁶ Patrick Lonergan k tomuto citátu dodává³⁷, že je zde zjevné, že McDonagh „vnímá ikonoklastický tón svého díla jako výrazně irský“.³⁸ Ovšem to, že McDonagh zmiňuje *The Pogues* (britskou hudební skupinu, která kombinuje tradiční irskou hudbu a punk), ukazuje, že je vhodné chápat tento postoj jako typický projev druhé generace irských tvůrců, tedy těch, jejichž rodiče emigrovali z Irska do Anglie.³⁹

Irská stopa je patrná ve většině McDonaghových snímků. Už jeho první krátký film *Šestiraňák* (2004) se odehrává v Irsku a obsahuje množství téměř kýchovitých záběrů na zelené lány s pasoucími se ovci. V prvním celovečerním filmu *V Bruggách* (2008) jsou hlavními postavami irští nájemní vrazi a snímek oplývá množstvím humorných narážek na jejich původ. V následujícím snímku *Sedm psychopatů* (2012) představuje protagonistu irský spisovatel žijící v Hollywoodu. Po natočení filmu *Tři billboardy kousek za Ebbingem* (2017), který se rovněž odehrává ve Spojených státech, se McDonagh vrací pomyslně zpět

³⁶ "The two leads, Colin [Farrell] and Brendan [Gleeson], are Irish, as is Ciaran Hinds [who plays the priest]. I don't think Ireland has ever made a really great film yet, and I'm not saying my film is it either. But I think it's a few baby steps towards it, and towards not caring about the American marketsaying, you know, in an "Irish anarchistic way, 'I don't care about government or nationalism,' splurging with a kind of Pogues-like anger, using then subverting the form." Patricia Danaher, Bored to Death. *The Sunday Times Culture Magazine*, (10. 2.) 2008, s. 4.

³⁷ Patrick Lonergan, *The Theatre and Films of Martin McDonagh*. Londýn: Bloomsbury Publishing Plc 2012 s. 137.

³⁸ "he sees his work's iconoclastic tone as distinctly Irish"

³⁹ Patrick Lonergan, *The Theatre and Films of Martin McDonagh*. Londýn: Bloomsbury Publishing Plc 2012, s. 137.

ke kořenům s filmem *Víly z Inisherinu* (originální název *The Banshees of Inisherin* odkazuje k irskému folkloru). Film nás zavádí na irský venkov a podle některých filmových teoretiků obsahuje přímé odkazy na Irskou občanskou válku. Irská stopa proniká také do obsazení filmů: McDonagh často spolupracuje s herci Brendanem Gleesonem a Colinem Farrellem.

McDonagh byl nicméně již velmi záhy po uvedení prvních divadelních her kritizován za využívání stereotypního zobrazení Irska a jeho obyvatel. Někteří reprezentanti odborné veřejnosti jej obvinili, že je jeho pojetí Irska zesměšňující a urážlivé. Podobná kritika se objevila znovu s uvedením filmu *Víly z Inisherinu* (2022).⁴⁰ V tomto kontextu byl dokonce McDonagh některými diváky ale i kritiky napadán za to, že není „opravdovým Irem“.⁴¹ V této souvislosti vyjadřuje Patrick Lonergan podobný názor jako o několik let později někteří recenzenti reagující na kritiku filmu *Víly z Inisherinu*; domnívá se, že zbytečná fixace na „irskost“ odvádí pozornost od univerzálních témat a různých možných způsobů čtení.

Dle mého názoru má v rámci této práce smysl na McDonaghův irský původ upozornit, neboť irská identita je historicky spojena s katolickým náboženstvím a přímo souvisí s vleklým bojem Irska za nezávislost vůči Velké Británii. Přestože jsou reakce na způsob, jakým se McDonagh k Irsku ve své tvorbě staví, jemně řečeno spíše ambivalentní, domnívám se, že fakt, že se tvůrce k Irsku ve své tvorbě neustále vrací a čerpá inspiraci z jeho minulosti, významně podílí na způsobu, jakým přistupuje k problematice násilí a náboženství. Pro lepší objasnění tohoto svého stanoviska se v následující kapitole pokusím ilustrovat provázanost irské identity, katolického náboženství a konfliktů, které probíhaly na irském území.

1.3 Krátké dějiny Irska a irského katolicismu

Křesťanství se v Irsku začalo šířit mezi pátým a osmým stoletím. Společně s ním se šířila také vzdělanost: kláštery začaly zakládat školy a knihovny. Po dobytí Irska Tudorovci v 16. století bylo irské obyvatelstvo nuceno podvolit se anglickým zákonům a zvyklostem. V rámci snahy o sjednocení se anglická vláda pokusila přenést do Irska i protestantskou reformaci. Katolická církev byla postavena mimo zákon, probíhalo rušení klášterů a katolíci byli systematicky utlačováni a trestáni. Reformace přesto nebyla úspěšná. Publikace *Dějiny Irska* uvádí, že důvodem byl „náboženský konzervatismus obyvatelstva, skutečnost, že reformované

⁴⁰ Viz Sean Phelan, *The Banshees of Inisherin and the fixation on Irishness*. *Media Theory Journal*. Dostupný na < <https://mediatheoryjournal.org/2023/12/11/sean-phelan-the-banshees-of-inisherin-and-the-fixation-on-irishness/> > [vyšlo nedat.; cit. 28. 10. 2024].

⁴¹ Tamtéž.

náboženství se snažila prosadit cizí vláda spolu s misionářskou prací představitelů protireformace⁴². Katolicismus obyvatele země stmeloval a posiloval je v odporu proti anglické nadvládě. Náboženství představovalo také významné pouto mezi Irskem a Evropou – protireformační tendence výrazně podporoval Řím.⁴³

V roce 1793 byl uveden v platnost zákon o částečném zrovnoprávnění (*Roman Catholic Relief Act*), který poskytl katolíkům volební právo a zrušil většinu diskriminačních opatření. V 19. století došlo k dalším krokům ke zrovnoprávnění katolíků, stále ale neměli možnost zastávat významnější politické funkce. V roce 1823 vznikl Katolický svaz pod vedením Daniela O'Connella, kterému se nakonec podařilo dovést katolíky k plnému zrovnoprávnění. Irsko však nadále zůstávalo podřízené anglické vládě.

V letech 1845–1850 poznamenal irské dějiny tzv. Velký hladomor, zapříčiněný neúrodou brambor a chodem britské ekonomické politiky. Hladomor měl fatální dopad na ekonomický rozvoj země. Především byl však příčinou dramatického úbytku obyvatelstva. Asi jednomu milionu Irů se podařilo vystěhovat a jeden milion v důsledku hladomoru zemřel. Dalším následkem bylo prohloubení zášti Irů vůči Velké Británii, která nenabídla Irsku adekvátní pomoc.

Po Velikonočním povstání v roce 1916 vzniká tzv. anglo-irská dohoda, na jejímž základě je území irského ostrova rozděleno na převážně katolický Irský svobodný stát a převážně protestantské Severní Irsko. Po irské válce za nezávislost následuje v letech 1922–1923 Irská občanská válka. Stáli v ní proti sobě zastánci anglo-irské dohody a republikáni, kteří ji vnímali jako zradu Irské republiky. Jak píše Eamonn Jordan, po nabytí nezávislosti v roce 1922 však nedošlo k žádné podstatné změně: i s nástupem nové vlády nadále přetrvávají třídní, genderové a rasové nerovnosti, které se odrážejí v ekonomickém sociálním a vzdělávacím znevýhodnění.⁴⁴ Za tento stav neslo zodpovědnost především působení prezidenta Éamona de Valery od 30. let do konce 50. let. Katolická církev v této době nabývá na významném politickém a sociální vlivu.

Koncem šedesátých let 20. století se rozpoutává Konflikt v Severním Irsku (*The Troubles*). Tento konflikt měl náboženské rozměry: stáli zde proti sobě lojalisté, kteří byli převážně protestanty a měli za cíl, aby bylo Severní Irsko zachováno jako součást Spojeného království,

⁴² Theodore W. Moody a Francis X. Martin a kolektiv, *Dějiny Irska*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny 2012, s. 128.

⁴³ Tamtéž, s. 138.

⁴⁴ Eamonn Jordan, McDonagh and postcolonial theory: practices, perpetuations, divisions and legacies. In: Patrick Lonergan (ed.), *The Theatre and Films of Martin McDonagh*. Londýn: Bloomsbury Publishing Plc 2012, s. 198.

a unionisté, irští nacionalisté (většinově katolíci), kteří byli zastánci odtržení Severního Irsku a sloučení v jednotný stát. Konflikt se utišil koncem 90. let, ale tento politický rámec přetrvává do současnosti, např. v souvislosti s otázkou Brexitu. Severní Irsko spolu s Velkou Británií vystoupilo z Evropské unie, a Irsko v ní setrvalo.

Na tomto krátkém shrnutí je patrné, že katolické náboženství bylo v Irsku vždy spojeno s jeho kulturní identitou a také to, že jsou irské dějiny spjaty s opakovanými cykly násilí.

2 Vymezení pojmu „náboženský motiv“

V první řadě je nutné definovat pojem „motiv“. David Bordwell a Kristin Thompson motiv v publikaci *Umění filmu* popisují jako „jakýkoli opakující se signifikantní prvek ve filmu“⁴⁵. Dodávají, že „motivem může být předmět, barva, místo, osoba, zvuk nebo i vlastnost postavy. Motivem lze nazvat způsob osvětlování nebo umístění kamery, jestliže se v průběhu filmu opakuje.“⁴⁶ Motivy zároveň mohou dle *Umění filmu* pomáhat při vytváření paralelismu, což „je proces, pomocí něhož film diváka zdůrazňováním podobných rysů podněcuje, aby mezi sebou porovnával dva nebo více rozličných prvků“⁴⁷.

Nápomocná pro účely této práce mi bude také kniha *--na okraji chaosu-- : poetika literárního díla 20. století*, která upozorňuje na vztah motivu k příběhu a smyslu díla: „Motiv není totožný se slovem [...]: slovo, věta, větší úsek textu jsou toliko formou jeho vyjádření. Motiv je totiž zvláštním užitím slova, věty, obrazu – takovým způsobem, který naznačuje jeho vnitřní souvislost s příběhem a smyslem díla, například prostřednictvím opakování [...].“⁴⁸ Tuto definici můžeme aplikovat nejen na literární text, ale přeneseně také na filmové dílo.

Definice pojmu „náboženský“ je sama o sobě velmi komplikovaná a problematická. Napříč obory jako religionistika, teologie, sociologie či antropologie se setkáme s různými přístupy. Jaromír Blažejovský ve své publikaci *Spiritualita ve filmu* operuje s definicí, kterou přejímá od religionisty Odila I. Štampacha: „náboženství je vztah člověka k numinózní transcendenci“⁴⁹, přičemž *numinosum* znamená dle Rudolfa Otta *posvátno*⁵⁰ a transcendenci rozumíme „skutečnost, jež přesahuje lidské možnosti a síly a vymyká se oblasti dostupné lidské zkušenosti“⁵¹.

Sociolog Anthony Giddens ve své knize *Sociologie* píše, že na náboženství musíme nahlížet v širším sociálním a kulturním kontextu. Náboženské symboly bývají často významnou součástí nejen duchovní, ale i materiální sféry a vstupují tak do oblasti výtvarného umění, literatury či filmu. Sociologie tedy přistupuje k náboženství jako ke „kulturnímu systému sdílených vyznání a rituálů, které poskytují představu konečného významu a smyslu tím, že

⁴⁵ David Bordwell a Kristin Thompson, *Umění filmu: Úvod do studia formy a stylu*. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění v Praze 2018, s. 100.

⁴⁶ Tamtéž.

⁴⁷ Tamtéž.

⁴⁸ Daniela Hodrová a kolektiv, *--na okraji chaosu-- : poetika literárního díla 20. století*. Praha: Torst 2001, s. 721.

⁴⁹ Jaromír Blažejovský, *Spiritualita ve filmu*. Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury, 2007, s. 6. (*apud* Odilo Ivan Štampach, *Náboženství v dialogu*. Praha: Portál, 1998, s. 30.)

⁵⁰ Tamtéž.

⁵¹ Tamtéž.

vytvářejí ideu reality, která je posvátná všezahrnující a nadpřirozená“.⁵² Giddens uvádí, že tato definice má tři klíčové body – náboženství je formou kultury, náboženská vyznání přijímají formu ritualizovaných obyčejů a především, že náboženství dává životu smysl.⁵³

Autoři publikace *Understanding Religion and Popular Culture*⁵⁴ předkládají hned několik definic pojmu náboženství. Odkazují na Michaela Mollye⁵⁵, když zdůrazňují, že mnohým lidem náboženství pomáhá najít vztah k neznámému vesmíru kolem nás a odpovědi na základní otázky jako kdo jsme, odkud pocházíme a kam jdeme.

Cílem mé práce je vysledovat ve filmech náboženské motivy, proto v nich tedy budu hledat opakující se signifikantní odkazy na vztah člověka k numinózní transcendenci, které jsou využité tak, aby naznačovaly vnitřní souvislost s příběhem a smyslem díla. V následující části stručně objasním, z jaké pozice budu přistupovat k otázce vztahu náboženství a filmu.

⁵² Anthony Giddens, *Sociologie*. Praha: Argo 2013, s. 624.

⁵³ Tamtéž, s. 624–625.

⁵⁴ Dan W. Clanton, Jr. a Terry Ray Clark (eds.), *Understanding Religion and Popular Culture*. Londýn – New York: Routledge 2012.

⁵⁵ Michael Molloy, *Experiencing the World's Religions: Tradition, Challenge, and Change*. New York: McGraw-Hill 2010, s. 10.

3 Náboženství a film – teoretický přístup

Ve své práci vycházím z textů věnujících se vztahu náboženství a populární kultury. Terry Ray Clark a Dan W. Clanton popisují populární kulturu jako soubor produktů, témat, ale také hodnot a praktik, které se šíří prostřednictvím marketingových strategií a moderních technologií a tímto způsobem se stávají populárními.⁵⁶ Na základě tohoto vymezení můžeme označit za součást popkultury kinematografii klasického distribučního modelu, do kterého spadá i filmová tvorba Martina McDonagha.

Otázce vztahu populární kultury (tedy i filmu) a náboženství se věnuje religionista Conrad Ostwalt, který v publikaci *Secular Steeples*⁵⁷ popisuje vliv procesu sekularizace na vztah náboženství a populární kultury v americkém prostředí. Říká, že náboženství je propojeno s populární kulturou do takové míry, že dnes nemůžeme zcela odlišit, „kde končí náboženství a začíná sekulární svět“⁵⁸. Ostwalt se dále domnívá, že bychom měli k náboženství přistupovat jako ke „kulturní formě, která se zaměřuje na posvátno a která existuje v dialektickém vztahu s jinými kulturními formami, které někdy zkoumají náboženský obsah“⁵⁹. To znamená, že náboženství je v neustálém dialogu s populární kulturou, která si z něho vypůjčuje některé prvky, stejně jako se např. některé náboženské autority či instituce inspirují populární kulturou. Jedním ze zásadních prostředků smazávání hranic mezi náboženským a sekulárním světem je dle Ostwalta v současnosti populární literatura, hudba a v neposlední řadě také film.⁶⁰

Velmi přehledný úvod do problematiky vztahu náboženství a populární kultury předkládá publikace *Religion and Popular Culture in America*⁶¹ amerických religionistů Bruce Davida Forbese a Jeffreyho H. Mahana. Ti upozorňují, že se tomuto okruhu problémů věnuje množství teoretiků napříč různými obory, kteří spolu ale většinou nespolupracují a často o sobě ani vzájemně nevědí. Z toho důvodu Forbes a Mahan apelují na potřebu přesněji vymezit některé definice a jasněji formulovat metodologické přístupy využívané ke studiu vztahu náboženství a populární kultury.⁶²

⁵⁶ Dan W. Clanton, Jr. a Terry Ray Clark (eds.), *Understanding Religion and Popular Culture*. Londýn – New York: Routledge 2012, s. 8.

⁵⁷ Conrad E. Ostwalt, *Secular Steeples: Popular Culture and the Religious Imagination*, Londýn: Bloomsbury Academic 2012.

⁵⁸ Tamtéž.

⁵⁹ Tamtéž, s. 23.

⁶⁰ Tamtéž, s. 26.

⁶¹ Bruce David Forbes a Jeffrey H. Mahan (eds.), *Religion and Popular Culture in America*, Berkeley: University of California Press 2017.

⁶² Tamtéž, s. 11.

Forbes a Mahan rozlišují čtyři možné vztahy, které vznikají mezi náboženstvím a popkulturou: „náboženství v populární kultuře, populární kultura v náboženství, populární kultura jako náboženství a náboženství a populární kultura v dialogu“⁶³. V této práci se budu věnovat prvnímu vztahu, tedy „náboženství v populární kultuře“. Náboženství se může promítat do populární kultury prostřednictvím zakomponování náboženských témat, postav, obrazů, ale také např. jazyka.⁶⁴

V rámci této kategorie rozlišují autoři explicitní a implicitní reprezentaci náboženství a náboženských postav v populární kultuře.⁶⁵ K explicitní reprezentaci může patřit např. využití postav církevních hodnostářů, náboženských předmětů nebo specifických lokací (klášter, mešita apod.). Jako jeden z nejčastějších příkladů reprezentace implicitní uvádějí autoři alegorické ztvárnění postavy Ježíše Krista. Tento postup se promítá do charakteristiky postav různých superhrdinů a také do samotné struktury příběhů, ve kterých hrdina musí svojí bezelstnou sebeobětí zachránit a vykoupit nějaké ohrožené společenství⁶⁶. Mimo to můžeme v popkultuře nalézt množství implicitních odkazů na témata, kterými se zabývá teologie, např. láska, smysl, hřích, odpuštění a vzkříšení, které souvisejí s otázkami týkajícími se lidské existence a jejího smyslu.⁶⁷

⁶³ "religion in popular culture, popular culture in religion, popular culture as religion a religion and popular culture in dialogue" Tamtéž.

⁶⁴ Tamtéž.

⁶⁵ Tamtéž, s. 12–16.

⁶⁶ Viz kapitola Mechanismus obětního beránka.

⁶⁷ Bruce David Forbes a Jeffrey H. Mahan (eds.), *Religion and Popular Culture in America*, Berkeley: University of California Press 2017, s. 14.

4 Náboženství a násilí

Zejména ve druhé polovině 20. století se mnoho religionistů a řada myslitelů zabývalo vztahem násilí a posvátna.⁶⁸ Násilí bývalo ve vědeckém diskursu obvykle spojováno s tzv. „primitivními kulturami“⁶⁹. V současnosti je však mnoho teoretiků toho názoru, že náboženství jako takové je instituce, která je ze své podstaty násilná.⁷⁰ Do této skupiny patří také Eric Bain-Selbo, americký religionista a filozof, který se mimo vztah násilí a náboženství věnuje také otázce religiozity ve sportu. Bain-Selbo rozlišuje tři funkce násilí v náboženském kontextu, které spolu vzájemně souvisejí: kosmologickou, etickou a socio-psychologickou.⁷¹

Kosmologická funkce označuje způsob vidění světa od počátku perspektivou „dobro versus zlo“, s nímž spojuje dualistické rozlišování na „my versus oni“⁷². Náboženství zde chápe jako součást formování identity, které má za následek vymezování se proti jednotlivcům či skupinám, jejichž pohled na svět se neshoduje s tím našim. Toto vymezování může být samo o sobě násilným aktem a může zároveň vyústit v další násilné činy.

Hovoříme-li o etické funkci násilí, jde o způsob, jakým hájíme nějaký řád a pravidla, která byla podle nás ustanovena nějakou duchovní silou či božstvem.⁷³ Násilí proti lidem, kteří tuto harmonii určitým způsobem narušují, je zde tedy vnímáno jako morálně ospravedlnitelný čin, protože jednáme v duchu „božské spravedlnosti“ (*divine order*).

Socio-psychologická funkce násilí zahrnuje mimo jiné takové formy násilných činů, které vykonáváme sami na sobě, ať už se jedná o různé formy utrpení, kterému se dobrovolně vystavujeme, či přímo o náboženskou obět'.⁷⁴ Této poslední funkci se věnoval ve svém díle René Girard a já se jí budu blíže zabývat v následujícím oddíle.

⁶⁸ Např. Georges Bataille, Jean-Pierre Vernant ad.

⁶⁹ Tento pojem je značně problematický. Bývá spojován s etnocentrickým rozlišováním kultur na nadřazené a podřadné. Viz Francis L. K. Hsu. "Rethinking the Concept 'Primitive.'" *Current Anthropology* 5, 1964, č. 3, s. 169–178.

⁷⁰ Eric Bain-Selbo, On the sacred power of violence in popular culture. In: Dan W. Clanton, Jr. a Terry Ray Clark (eds.). *Understanding Religion and Popular Culture*. Londýn – New York: Routledge 2012, s. 72.

⁷¹ Tamtéž, s. 73–77.

⁷² Tamtéž, s. 73–74.

⁷³ Tamtéž, s. 74.

⁷⁴ Tamtéž, s. 75–78.

5 Teorie Reného Girarda

René Girard, francouzský filozof, historik, literární kritik a antropolog, dává ve svých textech do souvislosti vztah mezi násilím, náboženstvím a způsoby, jakými se naše společnost snaží zachovat svoji vnitřní stabilitu.

Girard je znám především jako autor teorie mimetické rivality, které věnoval značnou část svého díla. Mezi jeho nejvýznamnější publikace patří *Násilí a posvátno*⁷⁵, *Obětní beránek*⁷⁶ či *Lež romantismu a pravda románu*⁷⁷. V této práci budu čerpat především z prvních dvou děl, z antologie *The Girard Reader*⁷⁸ a z publikace Michaela Kirwana, která shrnuje Girardovo dílo⁷⁹.

René Girard ve svých textech zkoumá vztah mezi kulturou, násilím a posvátnem a snaží se vysvětlit, jakým způsobem můžeme porozumět různým náboženským rituálům a dalším společenským mechanismům.

Girard byl, mimo jiné, významně ovlivněn Sigmundem Freudem, především jeho dílem *Totem a tabu*⁸⁰, a Émilem Durkheimem a jeho esejí *Elementární formy náboženského života*⁸¹. Zároveň částečně navazuje (byť často spíše kriticky) na myšlenky G. W. Hegela, především na jeho *Fenomenologii ducha*⁸², a na dílo Friedricha Nietzscheho.

Svoji teorii aplikuje René Girard na kanonická díla takových autorů jako William Shakespeare, Marcel Proust nebo Fjodor Michajlovič Dostojevskij. Otázky a myšlenky, které nachází v jejich dílech a textech dalších autorů, později aplikuje na problémy reálného života.

5.1 Mimetická teorie touhy

K rozvinutí mimetické teorie došel René Girard podrobným studiem životů a tvorby významných romanopisců jako Fjodor Michajlovič Dostojevskij, Marcel Proust a Stendhal, kteří podle Girarda všichni prošli během svého života v nějaké formě zkušeností konverze.⁸³

⁷⁵ René Girard, *Violence and the Sacred*. Baltimore: Johns Hopkins University Press 1979. Nebylo přeloženo do češtiny. Čerpám z anglického překladu.

⁷⁶ René Girard, *Obětní beránek*. Praha: Oikoymenh 1997.

⁷⁷ René Girard, *Lež romantismu a pravda románu*. Praha: Československý spisovatel 1968.

⁷⁸ René Girard, James G. Williams (ed.), *The Girard Reader*. New York: Crossroad Publishing Company 1996.

⁷⁹ Michael Kirwan, *René Girard*. Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury 2008.

⁸⁰ Sigmund Freud, *Totem a tabu: o podobnostech v duševním životě divocho a neurotika*. Praha: Portál 2017.

⁸¹ Émile Durkheim, *Elementární formy náboženského života: systém totemismu v Austrálii*. Praha: Oikoymenh 2002.

⁸² Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Fenomenologie ducha*. Praha: Filosofia 2019.

⁸³ Michael Kirwan, *René Girard*. Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury 2008, s. 19.

Mimetická⁸⁴ teorie Reného Girarda spočívá v přesvědčení, že lidská touha je spjata se vzájemnou nápodobou a soutěživostí. To zjednodušeně řečeno znamená, že lidé touží po různých objektech z toho důvodu, že po nich touží někdo jiný. Mimetická teorie takto zpochybňuje „představu autonomního a nezávislého toužícího subjektu“⁸⁵. Tímto způsobem vzniká jakási trojúhelníková struktura mezi subjektem, modelem a objektem.⁸⁶ Girard na základě vzájemné vzdálenosti vrcholů pomyslného trojúhelníku dále rozlišuje tzv. vnější a vnitřní zprostředkování.⁸⁷ Vnější zprostředkováním má na mysli takovou situaci, kdy je vzdálenost mezi subjektem a modelem větší, takže nehrozí, že mezi nimi vznikne rivalita. V případě vnitřního zprostředkování je tato vzdálenost naopak menší, a mezi subjektem a modelem tak vzniká rivalita, která může přerůst v konflikt, a ten nakonec vést až k násilnému aktu. Oba rivalové začnou postupně napodobovat jeden druhého – jedna strana se dopustí zločinu, druhá se jej rozhodne oplatit. Obě strany v tomto případě začnou v podstatě jednat v duchu starozákonního hesla „oko za oko, zub za zub“.⁸⁸ Tímto způsobem vzniká začarovaný kruh násilí, kdy se mezi oběma stranami probouzejí stále další a další konflikty – když jedna strana zaútočí, druhá jí to oplatí stejnou měrou.

5.2 Mechanismus obětního beránka

Funkci oběti ve společnosti popisuje počátkem 20. století sociolog Émile Durkheim ve své knize *Elementární formy náboženského života*⁸⁹, která se věnuje australským totemovým náboženstvím. Totem podle autora reprezentuje oběť, kterou jednotlivec předkládá pro dobro celého společenství (může se jednat o obětování nějakého majetku, např. úrody, či o nějaký akt – např. vzdání se vlastní svobody). Jednotlivec zde upřednostňuje potřeby skupiny na úkor těch vlastních.

René Girard vysvětluje mechanismus obětního beránka takto: společnost řeší vznik násilných reakcí, které jsou důsledkem mimetické touhy, vytvořením obětního beránka (*scapegoat*), ať už jde o oběť zvířecí, nebo lidskou. Násilí je tímto způsobem „přesměrováno vně“,⁹⁰ což dočasně ochrání členy skupiny a obnoví mír a pořádek. Díky zabití nebo vyhnání oběti prožívá toto společenství stav, který někdy můžeme podle Girarda označit za transcendentální. Prožitek

⁸⁴ Z řeckého mimésis, tedy nápodoba.

⁸⁵ Michael Kirwan, *René Girard*. Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury 2008, s. 19.

⁸⁶ Tamtéž, s. 20.

⁸⁷ Tamtéž.

⁸⁸ Tamtéž, s. 48.

⁸⁹ Émile Durkheim, *Elementární formy náboženského života*. Praha: Oikoymenh 2002.

⁹⁰ René Girard, *Violence and the Sacred*. Baltimore: Johns Hopkins University Press 1979, s. 4.

posvátna bývá potom zpětně přisuzován oběti, která se sama stává v očích členů skupiny posvátnou. Tento stav se nazývá „dvojitý zprostředkování“ (*double transference*)⁹¹ – oběť zástupně konflikt vyvolala, ale zároveň také vyřešila.⁹²

Rituální oběť má zde důležitou společenskou funkci: obětní beránek zastupuje všechny členy komunity a má celou komunitu ochránit před násilím, které sama vytváří.⁹³ Mechanismus obětního beránka plní proto významnou roli utváření a zachovávání sociálních struktur.⁹⁴ Skupina se sjednotí, protože může svoji zášť společně soustředit na nějaký vnější cíl.

Jediným důvodem vzniku náboženství, s nímž jsou spojené posvátné rituály, je podle Girarda zabránit „vzájemnému násilí“.⁹⁵ Na základě toho se Girard domnívá, že společnost bez náboženství nemůže existovat,⁹⁶ protože by se vlivem chaosu způsobeného začarovaným kruhem násilí rozpadla. Smyslem náboženských fenoménů jako rituál nebo mýtus je dle Girarda zabraňovat šíření násilí.⁹⁷

Mechanismus obětního beránka představuje pouze dočasné řešení, protože se po nějaké době opět spouští další cyklus mimetické rivality, který je pak znovu na nějaký čas vyřešen rituální obětí atd. Vymizení těchto posvátných obětních rituálů ve společnosti však vede podle Girarda k obětní krizi (*sacrificial crisis*): „[...] zánik obětních obřadů probíhá paralelně se zánikem rozdílu mezi nečistým násilím a očistným násilím. Když je tento rozdíl smazán, očista již není možná a nečisté, nakažlivé, reciproční násilí se šíří celou komunitou.”⁹⁸

5.3 Křesťanské vykoupení a nevinný beránek

Dle křesťanské nauky je Ježíš Kristus synem Boha, který se svou smrtí obětoval za všechny lidi, kteří byli kvůli svým hříchům odsouzeni k záhubě.⁹⁹ Jeho úmrtí na kříži je považováno za

⁹¹ Překlad dle Michael Kirwan. *René Girard*. Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury 2008.

⁹² René Girard, James G. Williams. (ed.), *The Girard Reader*. New York: Crossroad Publishing Company 1996, s. 68.

⁹³ René Girard, *Violence and the Sacred*. Baltimore: Johns Hopkins University Press 1979, s. 8.

⁹⁴ Michael Kirwan, *René Girard*. Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury 2008, s. 45.

⁹⁵ René Girard, *Violence and the Sacred*. Baltimore: Johns Hopkins University Press 1979, s. 55.

⁹⁶ Tamtéž, s. 221.

⁹⁷ Michael Kirwan, *René Girard*. Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury 2008, s. 46.

⁹⁸ "[...] the disappearance of the sacrificial rites, coincides with the disappearance of the difference between impure violence and purifying violence. When this difference has been effaced, purification is no longer possible and impure, contagious, reciprocal. violence spreads throughout the community." René Girard, *Violence and the Sacred*. Baltimore: Johns Hopkins University Press 1979, s. 49.

⁹⁹ Girard ovšem upozorňuje, že Ježíšův čin není v Bibli za oběť nikdy explicitně označen. Viz René Girard, James G. Williams. (ed.), *The Girard Reader*. New York: Crossroad Publishing Company 1996, s. 176–187.

„smírnou obětí“, kterou lidi vykoupil, zbavil je hříchu a smířil je s Bohem.¹⁰⁰ S tím souvisí i výraz „beránek Boží“¹⁰¹, za něhož bývá Ježíš označován.¹⁰² Dle Girarda je mylné a zjednodušující nazývat Ježíšův čin obětí, protože se tím nepřímo pouze potvrzuje mechanismus obětního beránka.¹⁰³ Girard se domnívá, že nejde jen o nějaké primitivní kolektivní umučení.¹⁰⁴ Dle jeho názoru ukazuje *Bible* způsob, jakým se dá demaskovat a zcela ukončit cyklus mimetické rivality i mechanismus obětního beránka.

René Girard proti sobě ve svých textech staví pojem mýtus a evangelium. Mýty popisuje jako příběhy, kterými náboženství vysvětlují svůj původ.¹⁰⁵ Násilí, které bylo vykonáno na obětním beránkovi je v nich podle Girarda skrýváno.¹⁰⁶ Mýtus ve společnosti napomáhá zamaskovat akt násilí a přispívá tak zachování násilných cyklů. Poselství *Bible*, nejvýrazněji evangelia, sice vypráví o stejné události jako mýty (tedy o „zakladatelské vraždě“),¹⁰⁷ ale brutalitu spojenou s vytvářením obětního beránka a cyklů násilí odhaluje a zároveň nabízí alternativní řešení.¹⁰⁸

Svoji teorii Girard demonstuje nejen na novozákonních textech, ale i na dalších biblických úryvcích, jako vyhnání z ráje, příběhu o Abrahámovi a Izákovi nebo Josefovi a jeho bratrech. Bůh podle něho představuje v těchto příbězích někoho, kdo je povznesen nad jakékoliv násilí.¹⁰⁹

Ježíš Kristus v *Novém zákoně* ukazuje nespravedlnost celého obětního mechanismu, protože je nevinný, a přesto svůj osud bez protestu přijímá. Odevzdává se druhým a ukazuje tak na nový způsob řešení lidských vztahů založený na lásce, smíření a radikálním odmítnutí násilí.¹¹⁰ Podstatné je to, že se sám Bůh zastává oběti, ztotožňuje se s ní a neparticipuje na soutěžení soupeřících stran. Tímto způsobem chce společenství konfrontovat se skutečným původem násilí – jejich tužbami. Ježíš neustále hovoří o sebezapření a ovládnutí vlastních emocí. Jeho přístup nejlépe shrnuje citát z Matoušova evangelia: „Slyšeli jste, že bylo řečeno: ‚Oko za oko

¹⁰⁰ Katolická církev, *Kompendium katechismu katolické církve*. Kostelní Vydří: Karmelitánské nakladatelství 2006, s. 48.

¹⁰¹ Tento obrat má původ v Janově evangeliu, v němž Jan Křtitel o Ježíšovi pronese: „Hle, beránek Boží, který snímá hřích světa.“ Jan 1, 29. *Bible: Písmo svaté Starého a Nového zákona (včetně deuterokanonických knih): český ekumenický překlad*. Praha: Česká biblická společnost 1994.

¹⁰² Girard k tomuto označení poznamenává, že nejlépe vystihuje skutečnost, že jediná oběť zastupuje všechny ostatní. Viz René Girard, *Obětní beránek*. Praha: Oikoymenh 1997, s. 134.

¹⁰³ René Girard, James G. Williams (ed.), *The Girard Reader*. New York: Crossroad Publishing Company 1996, s. 176.

¹⁰⁴ René Girard, *Obětní beránek*. Praha: Oikoymenh 1997, s. 145.

¹⁰⁵ Michael Kirwan, *René Girard*. Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury 2008, s. 76.

¹⁰⁶ René Girard, *Violence and the Sacred*. Baltimore: Johns Hopkins University Press 1979, s. 64–67.

¹⁰⁷ René Girard, *Obětní beránek*. Praha: Oikoymenh 1997, s. 146.

¹⁰⁸ Michael Kirwan, *René Girard*. Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury 2008, s. 71.

¹⁰⁹ Tamtéž, s. 80.

¹¹⁰ René Girard, James G. Williams. (ed.), *The Girard Reader*. New York: Crossroad Publishing Company 1996, s. 69.

a zub za zub.' Já však vám pravím, abyste se zlým nejednali jako on s vámi; ale kdo tě udeří do pravé tváře, nastav mu i druhou; a tomu, kdo by se s tebou chtěl soudit o košili, nech i svůj plášť.'¹¹¹ Jedná se o přístup, který upřednostňuje sebeponížení a sebeobět' před vymezováním se vůči protivníkům.

¹¹¹ Matouš 5, 38–40. *Bible: Písmo svaté Starého a Nového zákona (včetně deuterokanonických knih): český ekumenický překlad*. Praha: Česká biblická společnost 1994.

6 Prezentace násilí ve filmech Martina McDonagha

V rozhovoru věnovaném divadelní hře *Poručík z Inishmoru*, která odkazuje na Konflikt v Severním Irsku, se Martin McDonagh vyjádřil odmítavě vůči násilnostem, které páchala Irská republikánská armáda.¹¹² Jako Ira ho rozhořčilo, že tito lidé bojují i jeho jménem. Hru napsal, jak řekl, „[...] z takové pozice, která by se dala nazvat pacifistickým hněvem. Myslím si, že je to násilná hra, která je z celého srdce proti násilí“¹¹³. Domnívám se, že toto prohlášení můžeme vztáhnout na celou McDonaghovu tvorbu.

Eamonn Jordan používá v kontextu McDonaghova díla výraz „hravé násilí“¹¹⁴. Násilí je podle něj hravé v tom smyslu, že se míra zobrazovaného utrpení často hromadí až do naprostých extrémů, takže brutalita má absurdně komický podtón (připomeňme znovu časté srovnávání s Quentinem Tarantinem). Například ve filmu *Šestiraňák* popisuje postava Kida historku o krávi, která měla větry. Kráva se začne na dobytčím trhu nafukovat a situaci zachrání kolemjdoucí, který vytáhne šroubovák a zabodne jej do krávy. Ta se začne okamžitě smrskávat a dav jásá. Muž potom vysvětluje, že ten plyn, co z krávy uniká, je úplně stejný jako kuchyňský plyn, a aby to dokázal, zapálí ho. Plyn sice chvíli hoří, ale kráva najednou vybuchne. V nadhledu jsou zabírány vnitřnosti, které letí nad hlavy davu a pak dopadnou do krvavé břechky. Podle Kida to byl „ten nejlepší den jeho zkurveného života“. Tím, že McDonagh násilí stupňuje do takovýchto a podobných komických extrémů, poukazuje na jeho nesmyslnost.

McDonagh nechává za účelem upozornění na absurditu násilných cyklů některé své postavy „uvězněné“ v konvencích žánru akčního gangsterského filmu. Ve filmu *V Bruggách* koresponduje Harryho kód cti s jasně stanovenými pravidly gangsterských filmů, která tento zločinecký boss odmítá porušit. Když mu recepční Marie navrhne, aby s Rayem prostě odložili zbraně a šli domů, odpoví jí: „Nebud' blbá. Tohle je přestřelka.“¹¹⁵ Podobně se ve snímku *Sedm psychopatů* snaží postava Billyho posouvat děj až k závěrečné přestřelce, jen protože chce svého kamaráda inspirovat při psaní filmového scénáře. To, že postavy trvají na tom, že musejí následovat předem stanovená pravidla akčních filmů, zde slouží jako parodie a zároveň kritika hollywoodských žánrových konvencí. Eamonn Jordan poznamenává, že způsob, jakým hollywoodská studia určují formy reprezentace násilí, pramení z určité „potřeby

¹¹² Sean O'Hagan, The wild west. *The Guardian*. Dostupný na <<https://www.theguardian.com/lifeandstyle/2001/mar/24/weekend.seanohagan>> [vyšlo 24. 3. 2001; cit. 18. 5. 2025].

¹¹³ "[...] from a position of what you might call pacifist rage. I mean, it's a violent play that is wholeheartedly anti-violence." Tamtéž.

¹¹⁴ "playful violence"

¹¹⁵ "Don't be stupid. This is a shootout."

publika“ a zároveň odráží komplexnější problém jako znečitlivění společnosti vůči projevům násilí.¹¹⁶

V následující části se rozbořím McDonaghových snímků pokouším popsat, zda způsob, jakým McDonagh přistupuje ve svých filmech k násilí, může mít náboženský přesah. Využívám k tomu výše popsanou teorii Reného Girarda. V analýzách se soustředím na vývoj děje, na postavy a dialogy. Identifikuji také některé intertextové odkazy související s náboženskou tematikou.

6.1 Mimetická touha a vznik začarovaného kruhu násilí

Jak jsem popsala výše, Girardova mimetická teorie je založena na myšlence, že lidská touha se pojí se vzájemnou nápodobou a soutěživostí. Soupeření mezi rivaly může následně vést ke vzniku násilného konfliktu. V McDonaghových filmech se projevy mimetické touhy, která plodí násilí, vyskytují v rozličných variantách. Filmové vyprávění se soustředí na eskalaci násilného cyklu a na jeho průběh spíše než na samotný původ sváru.¹¹⁷

Příčina, která vyvolala první násilný akt, někdy není v rámci vyprávění vůbec odhalena. Ve filmu *V Bruggách* způsobí řetězec násilných činů vražda kněze, kterou si objedná gangster Harry. Důvod, proč jej nechal zabít, však není divákovi nikdy osvětlen.¹¹⁸ Vrah dívky ze snímku *Tři Billboardy kousek za Ebbingem* není nikdy identifikován, takže nemůžeme určit, co ho k jeho činu mohlo vést. Banální krádež psa patřícího psychopatickému gangsterovi ve filmu *Sedm psychopatů* je brzy zcela zastíněna krvavými událostmi, jež tento čin vyvolá. Právě skutečnost, že je počátek řetězce násilných činů neobjasněn nebo dávno zapomenut, v divákovi posiluje dojem, že vidí pouze výsek již dávno započatého začarovaného kruhu.

Vzhledem k tomu, že zdroj konfliktu není pro McDonaghovy filmy tolik podstatný, nepokládám za nutné se filmy zabývat jednotlivě. Uvedu nicméně několik příkladů, jakým způsobem se ve snímcích mimetická touha projevuje.

¹¹⁶ Eamonn Jordan, *From Leenane to L.A. The Theatre and Cinema of Martin McDonagh*. Dublin: Irish Academic Press, 2014, s. 214.

¹¹⁷ Viz kapitola Eskalace začarovaného kruhu násilí.

¹¹⁸ Jedna vystřížená scéna nicméně implikuje, že byl Harry knězem v dětství zneužíván.

6.1.1 Reprezentace mimetického principu

Vražda spáchaná postavou Raye ve filmu *V Bruggách* a krádež psa ve filmu *Sedm psychopatů* jsou činy motivované ziskem peněz. Touha po penězích může být vysvětlena skrze teorii mimetické nápodoby. Podle Girarda neexistuje žádná subjektivní touha, pouze touha zprostředkovaná nějakým modelem. Pokud tedy model vlastní hodně peněz, mimetická touha diktuje subjektu, aby začal toužit po tom samém.

Antropologický původ této touhy popisuje článek Kyla Scotta „Why Enough Is Never Enough: John Locke, Rene Girard, and Money“¹¹⁹, který odkazuje na francouzskou studii *La violence de la monnaie*¹²⁰. Její autoři původ touhy po penězích vysvětlují následovně: ve společnosti, v níž nebyli monarchové, neexistovala měna, jak ji chápeme dnes. Když se objevili první panovníci, začaly peníze reflektovat jejich postavení. Často na nich byla totiž rovněž vyobrazena podobizna panovníka. Touha po moci byla tak postupně nahrazena touhou po penězích, které reprezentovaly moc a status.¹²¹

Ve scéně ze zповědnice se kněz ptá Raye, proč někoho zavraždil a on odpovídá: „Pro peníze. [...] Ne ze vzteku, ne z nějakého důvodu. Pro peníze.“¹²² Stejně tak ve filmu *Sedm psychopatů* kradou Billy s Hansem psy bohatých majitelů, aby jim je potom mohli vrátit výměnou za nálezný. Jejich motivaci bychom mohli popsat jako mimetickou touhu, která nemá nějaký konkrétní model, jež by se postavy snažily imitovat, ale která je založena na negativních projevech fungování moderní společnosti.

Ve snímku *Vily z Inisherinu* se setkáváme s různými projevy mimetické touhy. Ve středu děje stojí konflikt dvou nerozlučných přátel Colma a Pádraica. Příčinou roztržky je náhlé Colmovo rozhodnutí přestat se přátelit s Pádraicem. Klábosení s kamarádem ho zdržuje od hudební tvorby, které se chce věnovat. Touží se stát slavným skladatelem, kterého si budou všichni pamatovat, jako byl například Mozart. Velmi podobnou manifestaci mimetické touhy popisuje René Girard v publikaci *Lež romantismu a pravda románu*¹²³. Colmův obdiv k Mozartovi je založen na podobném základu jako obdiv, který chová Cervantesův don Quijote k rytíři Amadisovi Galskému. Vágní představa, jakou má irský houslista o rakouském hudebním skladateli (plete si dokonce století, ve kterém Mozart žil), diktuje předmět jeho touhy,

¹¹⁹ Kyle Scott, Why Enough Is Never Enough: John Locke, Rene Girard, and Money. *Journal of Markets & Morality* 16, 2013, č. 2, s. 487–505.

¹²⁰ Michel Aglietta, André Orlean, *La Violence de la Monnaie*. Paříž: PUF 1982.

¹²¹ Kyle Scott, Why Enough Is Never Enough: John Locke, Rene Girard, and Money. *Journal of Markets & Morality* 16, 2013, č. 2, s. 493.

¹²² "For money. [...] Not out of anger, not out of nothing. For money."

¹²³ René Girard, *Lež romantismu a pravda románu*. Praha: Československý spisovatel 1968, s. 9–11.

v podstatě iluzorní ideál. Svůj život chce zasvětit jeho nápodobě. Jeho přítel Pádraic začne být postupně rovněž ovládán mimetickou touhou. Chce se vyrovnat novým Colmovým přátelům, ale bojí se, že je ve srovnání s nimi hloupý a nudný. Jeho žárlivost přerůstá v soupeřivost ve chvíli, kdy jednoho z nich za pomoci lsti vyžene z města.

Girardovo mimetické schéma se zde nicméně dále rozvíjí a komplikuje. Potom, co se Pádraic několikrát marně pokusí se s Colmem opět spřátelit, Colm prohlásí, že si usekne prst u ruky pokaždé, když s ním Pádraic promluví. To také skutečně udělá. Čin má za následek smrt Pádraicova oslíka, který se uřízlými prsty udává. Internalizace násilí nebo obrácení násilí proti sobě samému podle Reného Girarda zastavuje začarovaný kruh násilí. Postava Colma zde násilí páchá sama na sobě, nikoliv na svém protivníkovi, ale její čin má přesto za následek řetězec dalších násilných událostí. Tento možný nesoulad s prezentovanou teorií můžeme vysvětlit tím, že Colm nejedná z pozice lásky a odpuštění (jako níže popsané kristovské figury), ale jeho cílem je pouze msta. Jeho sebepoškozování tak jen dále rozdmýchává vzniklý konflikt. Tímto způsobem poukazuje režisér filmu na to, že jakékoliv formy násilí mají opět násilné důsledky. Způsobu, jakým se utváří a rozvíjí řetězec násilných událostí, se věnuji v následujícím oddíle.

6.2 Eskalace začarovaného kruhu násilí

Dle Girarda přicházejí postupně rivalové od soustředění se na objekt k zaměření se na sebe navzájem.¹²⁴ Obě strany se vzájemně napodobují, cyklus násilí rychle eskaluje a míra násilí se neustále stupňuje. René Girard tento proces označuje termínem reciprocita. Při postupném rozpadu vztahů ve společnosti se časové úseky mezi jednotlivými výpady postupně zkracují.¹²⁵ Jedná se v podstatě o neustále opakované akty msty. René Girard o pomstě poznamenává, že „[...] právě proto, že lidé násilí nenávidí, vytvářejí z pomsty svou povinnost.“¹²⁶ Tento paradoxní výrok je dle mého názoru v souladu se způsobem, jakým Martin McDonagh prezentuje násilné cykly ve své tvorbě jako cosi absurdního, smysl postrádajícího.

Jak jsem již popsala v předcházejícím oddíle, samotný původní zdroj konfliktu hraje v McDonaghových filmech spíše druhořadou roli. Jak už bylo řečeno, ve většině pojednávaných filmů se v rámci syžetu ocitáme na začátku vyprávění ve fázi, kdy už byl samotný konflikt rozpoután a jeho původ začne být postupem času nevýznamný anebo je úplně

¹²⁴ Michael Kirwan, *René Girard*. Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury 2008, s. 49.

¹²⁵ René Girard, James G. Williams (ed.) *The Girard Reader*. New York: Crossroad Publishing Company 1996, s. 108.

¹²⁶ "[...] it is precisely because they detest violence that men make a duty of vengeance." René Girard, *Violence and the Sacred*. Baltimore: Johns Hopkins University Press 1979, s. 15.

zapomenutý. Postavy se začínají zaměřovat pouze na snahu pomstít se svému protivníkovi. Jejich touha se mstít se stává hlavní hnací silou celého filmového vyprávění. V následujícím oddílu se budu věnovat způsobům, jakým začarovaný kruh násilí v McDonaghových filmech eskaluje a jak v nich tvůrce reflektuje téma msty.

6.2.1 *V Bruggách*

Ve středu McDonaghova snímku *V Bruggách* stojí tři postavy: Ray a Ken, irští nájemní vrazi, a Angličan Harry, jejich šéf. Všichni muži řeší dilema týkající se zabití malého chlapce, jehož se Ray nešťastnou náhodou dopustil. Otázky, jimiž se postavy zabývají, přímo souvisejí s křesťanským pojetím hříchu a následného trestu a také s možnými přístupy k řešení začarovaného kruhu násilí.

Snímek obsahuje mnoho náboženských odkazů a paralel na křesťanský očištec a poslední soud, které se pojí s motivem trestu. Zločin a trest jsou např. prominentní ve scéně návštěvy Muzea Groeninge, která následuje po flashbacku, jenž objasňuje, jak k Rayově přečinu došlo. Zde si Ken s Rayem prohlíží několik obrazů s náboženskou tematikou, které všechny připomínají nevyhnutelnost trestu, který čeká každého hříšníka. Záběr na mrtvá těla Rayových obětí střídá záběr na obraz *Smrt a lakomec* od Jana Provoosta, který znázorňuje alegorickou scénu, v níž se lakomý (tedy hříšný) člověk pokouší uplatit smrtku. Ray si dále prohlíží obraz *Kambýsův rozsudek* od malíře Gerarda Davida, jenž zobrazuje s až anatomickou přesností scenerii, v níž skupina lidí stahuje zaživa kůži ze zkorumpovaného soudce. McDonagh střídá detailní záběry na části obrazu (odřezávání masa, tvář v agónii, téměř stažená noha) se záběry na Rayův obličej. Jeho reakce jsou směsicí strachu a určitého zmatení. Ray následně přejde kolem podobně brutálního obrazu od neznámého vlámského mistra, který znázorňujícím legendu o svatém Jiří, který byl jako mučedník před svou smrtí krutě týrán. Ray s Kenem se nakonec společně zastaví před obrazem znázorňujícím poslední soud od Hieronyma Bosche. Celá tato scéna podtrhává pocit viny, který pronásleduje postavu Raye tím, že vytváří paralely mezi jeho zločinem a vyobrazenými událostmi.

Vykonavatelem trestu, který na Raye čeká, se ve filmu stává postava gangstera Harryho, která cyklus násilí posouvá dopředu. Harry ve svém jednání operuje podle jasně daného osobního morálního kódu, podle kterého je v pořádku být nájemným vrahem, ale zabití dítěte je neodpustitelný čin. Z toho důvodu se vydává do belgických Brugg, aby zde zavraždil svého podřízeného a odplatil tak chlapcovu smrt. Odplata se pro něho stává obsesivní povinností, na které je založena celá jeho identita. Dodržování vlastních principů ho zavede do naprostého

extrému v závěru filmu, kdy v domnění, že zabil dítě, sám spáchá sebevraždu. Tím, že nechává Harryho dovést mechanismus msty ad absurdum, ukazuje McDonagh pokřivenost uvažování, které rozlišuje některé formy násilí jako ospravedlnitelné, a jiné jako trestuhodné. Zároveň kritizuje snahu vytvářet řád prostřednictvím dalšího násilí.

6.2.2 *Sedm psychopatů*

„Zločin, jímž je akt msty vyjádřen, není téměř nikdy bezprecedentním útokem; téměř ve všech případech byl spáchán jako pomsta za nějaké předchozí provinění,“¹²⁷ popisuje začarovaný kruh násilí kniha *The Girard Reader*. Všechny povídkové příběhy, které píše ve svém scénáři postava Martyho ve filmu *Sedm psychopatů*, rozvíjejí téma odplaty za předcházející útok.

V prvním příběhu vystupuje vietnamský buddhistický mnich, jehož rodina byla zmasakrována americkými vojáky během války ve Vietnamu. To ho přimělo k tomu, aby slíbil pomstu celému americkému národu. V Martyho příběhu se chystá spáchat atentát na americkou vojenskou posádku. Jeho autor se však nemůže přimět k dokončení tohoto příběhu, protože je mu jasné, že musí skončit brutálním krveprolitím.

V další scénáristově povídce je zavražděna kvakerova dcera.¹²⁸ Její vrah se později k činu přizná, stráví mnoho let ve vězení, kde začne činit pokání a obrátí se na víru. Když je potom z vězení propuštěn, doufá, že bude žít „prostým a radostným životem“. Ve svém bytě se obklopí až komickým množstvím svatých obrázků a náboženských předmětů. Vraha však klid nečeká. Otec zavražděné dívky ho totiž ve dne v noci neustále pronásleduje. Vrah se nakonec rozhodne k zoufalému činu. S pohledem na kvakera stojícího před jeho oknem si rozřízne vlastní hrdlo v přesvědčení, že se následkem tohoto činu dostane do pekla, což je jediné místo, kam ho kvaker nemůže následovat. Avšak poslední věc, kterou vrah vidí, je kvaker, jenž vytahuje z kapsy nůž a podřezává si vlastní hrdlo, aby ho následoval i do pekla.

Příběh mladého páru Maggie a Zacharieha, kteří pátrají po sériových vražích a následně je brutálně vraždí, se opět věnuje motivu „spravedlivé“ odplaty. Zachariah Maggie nejprve zachrání před smrtí, jež jí hrozí z rukou jednoho z těchto vrahů, a je to ona, kdo dostane nápad mstít další oběti. Maggie nakonec svého partnera opustí, protože odmítne vraždit dál.

¹²⁷ "The crime to which the act of vengeance addresses itself is almost never an unprecedented offense; in almost every case it has been committed in revenge for some prior crime." René Girard, James G. Williams (ed.) *The Girard Reader*. New York: Crossroad Publishing Company 1996, s. 83.

¹²⁸ Marty se ve svých poznámkách nejprve rozhodne pro buddhistu, potom pro amiše a kvaker je poslední verze. Kvakeři jsou mimo jiné známi propagováním pacifismu.

Jméno postavy Zacharieha v posledním příběhu může odkazovat k biblickému proroku Zachariášovi. Ten je znám mimo jiné svým výrokem: „Ne mocí ani silou, nýbrž mým duchem, praví Hospodin zástupů.“¹²⁹ S mocí a silou můžeme asociovat represivní, násilné mechanismy, proti kterým se novozákonní poselství jasně vymezuje.

Každý z těchto příběhů je založen na stejném modelu: oko za oko, zub za zub. Buddha stejně jako kvaker a Maggie, všichni se dožadují spravedlnosti, odplaty za nějaké provinění, kterou chtějí vykonat vlastníma rukama. V prvním a třetím příběhu jde o krvavou násilnou mstu, v tom druhém o jakousi pokřivenou variaci na pacifistický akt dovedený do krajnosti. Všechny mstící se postavy se soustředí pouze na svůj cíl, jsou zaslepené bolestí, kterou jim způsobil čin jejich protivníka. Odmítají se vzdát svého cíle a šíří kolem sebe další destrukci.

6.2.3 Tři billboardy kousek za Ebbingem

Mildred Haze z fiktivního amerického města Ebbing si pronajme tři billboardy, kterými se snaží upozornit na nevyřešené znásilnění a vraždu své dcery. Postupně proti sobě obrátí nejen celý policejní sbor, který obviňuje z nečinnosti, ale také podstatnou část celého města. Mildred všechny obviňuje z kolektivní viny. Logiku svého uvažování objasňuje ve scéně, v níž se jí místní kněz pokouší přemluvit, aby přestala pronásledovat šerifa Willoughbyho a místní policii. Mildred ho označí za člena gangu a obviní jej z účasti na sexuálním násilí v katolické církvi: „A je mi kurva jedno, jestli jsi nikdy nic neudělal nebo nikdy nic neviděl nebo nikdy nic neslyšel. Připojil ses k tomu gangu. Jsi vinen.“¹³⁰ Svoji snahu o to, aby za nevyřešení zločinu přijali ostatní odpovědnost, projevuje prostřednictvím násilných činů. Postupně napadne vrtačkou svého zubaře, zmlátí několik studentů a nakonec zapálí policejní stanici jako odplatu za zapálení svých billboardů.

Násilné běsnění protagonistky McDonagh reflektuje a zpochybňuje prostřednictvím některých dalších postav. Charlie, bývalý manžel Mildred, jí říká: „Hele, všechen ten hněv, Penelope mi nedávno řekla, že jenom plodí větší hněv, víš? A je to pravda.“¹³¹ Později se dozvíme, že si tento citát prošťoučká Penelope přečetla na záložce. Jedná se nicméně o parafrázi úryvku z proslovu Martina Luthera Kinga, v němž vyzývá posluchače k lásce k nepřátelům a k nenásilným protestům: „Nenávist plodí nenávist. Síla plodí sílu. Násilí plodí násilí.

¹²⁹ Zacharjáš 4, 6. *Bible: Písmo svaté Starého a Nového zákona (včetně deuterokanonických knih): český ekumenický překlad*. Praha: Česká biblická společnost 1994.

¹³⁰ "And I don't care if you never did shit or never saw shit or never heard shit. You joined the gang. You're culpable."

¹³¹ "All this anger, man, Penelope said to me the other day, it just begets greater anger, y'know? And it's true."

Houževnatost plodí houževnatost. A celé je to klesající spirála, která končí zkázou pro všechny.¹³² Tento výrok velmi přesně shrnuje způsob, jakým René Girard popisuje mechanismus začarovaného kruhu násilí jako nikdy nekončícího procesu.

6.2.4 *Víly z Inisherinu*

Snímek se odehrává na jaře roku 1923 na fiktivním irském ostrově Inisherinu¹³³ během irské občanské války.¹³⁴ O válce, která zuří na pevnině, se obyvatelé dozvídají prostřednictvím zvuků výbuchů, které k nim občas dolehnou. Není jim ovšem zcela jasné, proč spolu obě strany bojují a čeho tím vůbec chtějí dosáhnout. Když Pádraic zaslechne několik výbuchů, pronese sám k sobě: „Hodně štěstí vám všem. Ať už bojujete za cokoli.“¹³⁵

Na nejasnosti rozdílu mezi oběma bojujícími stranami poukazuje také scéna, během níž policista Peadar vysvětluje Colmovi, že bude asistovat u poprav na pevnině. Nezáleží mu na tom, kdo bude koho věšet, hlavní je, že dostane dobře zapláceno a oběd zadarmo.

Hlavní zápletku snímku můžeme interpretovat jako alegorii Irské občanské války. Colm a Pádraic jsou jako bratři, „dvě strany jedné mince“, podobně jako členové IRA a Svobodného státu. René Girard se motivu soupeřících bratrů věnuje v rámci svého pojednání o konfliktu starozákonních postav Jacoba a Ezaua. Používá zde výraz dvojníci (*doubles*) a jejich bratrské soupeření představuje jako typický projev mimetické rivality.

Reciproční princip, který zde vzniká mezi Colmem a Pádraicem, reflektuje postava prost'áčka Dominica, který o Pádraicovi prohlásí: „Myslel jsem, že jsi z nich nejhodnější. Vypadá to, že jsi stejný jako oni.“¹³⁶ Po nešťastné smrti jeho osla mu paní McCormic říká: „Ne abys mu teď zabil jeho psa.“¹³⁷ Pádraic místo toho zapálí Colmovi jeho dům.

Hrozbu destrukce, která se nad Inisherinem vznáší, reprezentuje motiv titulních víl, tzv. „banshees“, které podle keltského folkloru svým nářkem v noci předpovídají smrt členů

¹³² "Hate begets hate. Force begets force. Violence begets violence. Toughness begets toughness. And it is all a descending spiral ending in destruction for everybody." Martin Luther King Jr., *Loving Your Enemies: Sermon Delivered at the Detroit Council of Churches' Noon Lenten Services*. *Stanford University*. Dostupný na <<https://kinginstitute.stanford.edu/king-papers/documents/loving-your-enemies-sermon-delivered-detroit-council-churches-noon-lenten>> [vyšlo nedat.; cit. 8. 5. 2025].

¹³³ Doslova „irský ostrov“.

¹³⁴ Viz kapitola Krátké dějiny Irska a irského katolicismu.

¹³⁵ "Good luck to you all. Whatever it is you're fighting about."

¹³⁶ "I used to think you were the nicest of them. Turns out you're just the same as them."

¹³⁷ "Don't be killing his dog, now."

rodiny.¹³⁸ Ve filmu tuto bytost ztělesňuje postava paní McCormic, která se ve svém černém hávu znenadání zjevuje a zlověstně pozoruje ostatní postavy. Tímto způsobem předznamenává destrukci, kterou celý příběh nakonec nevyhnutelně vyústí.

6.3 Obětní beránek a křesťanská odpověď na začarovaný kruh násilí

Podle Girardovy teorie řeší společnost vzniklý násilný cyklus vytvořením obětního beránka, na kterého se koncentruje vzniklé násilí. V pojednávaných snímcích postavy toto řešení většinou nezvolí, ale postupně se ocitají na hranici totální destrukce. Tuto krizi posléze může vyřešit kristovská postava, která odmítá pokračovat v začarovaném kruhu násilí.

V rozhovoru pro *BOMB Magazine* s Fintanem O'Toolem z roku 1998¹³⁹ McDonagh prohlásil, že ho vždy fascinovala myšlenka „sebevražedné kristovské postavy“ (*suicidal Christ figure*). Následující úryvek z rozhovoru blíže objasňuje McDonaghův přístup k náboženské tematice. McDonagh zde konkrétně hovoří o postavě kněze ze své *Leenanské trilogie*¹⁴⁰: „Myslím, že je to sebevražedná kristovská postava, což je typ postavy, který mě vždy zajímal. Někdo, kdo se zabije pro dobro ostatních [...]. A ztvárnění toho kněze je prokatolické. Je to postava spasitele *Trilogie*. Prostě protože je to slušný člověk spíš než cokoli jiného. Myslím, že to ladí s mojí představou – možná je to spíš dětská představa o Ježíšovi než o křesťanství.“¹⁴¹ Domnívám se, že tuto kristovskou figuru vycházející z „dětské představy o Ježíšovi“ můžeme opakovaně vysledovat i v autorově filmové tvorbě.

Postavy založené na osobě Ježíše Krista bývají v kinematografických dílech nezdědka využívány a rozpoznávány. Kristovským figurám v populární kultuře se krátce věnují Bruce David Forbes a Jeffrey H. Mahan¹⁴² v publikaci *Religion and Popular Culture in America*¹⁴³. Jako příklady uvádějí mimozemšťana z filmu *E.T. - Mimozemšťan* (1982), postavu Nea z filmu *Matrix* (1999) a jeho pokračování nebo (jako nejtypičtější příklad) Supermana. Alegorickou kristovskou postavu popisují jako „[...] zvláštní bytost s léčivými schopnostmi, která sestupuje

¹³⁸ The Editors of Encyclopaedia Britannica. Tuatha Dé Danann. *Encyclopedia Britannica*. Dostupné na <<https://www.britannica.com/topic/Tuatha-De-Danann>> [vyšlo nedat.; cit. 8. 5. 2025].

¹³⁹ Fintan O'Toole, Martin McDonagh. *BOMB Magazine*, jaro 1998, č. 63. Dostupný na <<https://bombmagazine.org/articles/1998/04/01/martin-mcdonagh/>> [publikováno 1. 4. 1998; cit. 14. 4. 2024].

¹⁴⁰ Viz kapitola Stručný životopis Martina McDonagha.

¹⁴¹ "I guess it's a suicidal Christ figure, which is a figure I've always been interested in. Somebody who kills himself for the sake of others [...] And the portrayal of the priest is pro. He's the savior figure of the Trilogy. More because he's a decent man than anything. I guess it plays into my idea—maybe it's a childlike idea of Jesus more than Christianity."

¹⁴² Viz kapitola Náboženství a film – teoretický přístup.

¹⁴³ Bruce David Forbes a Jeffrey H. Mahan (eds.), *Religion and Popular Culture in America*, Berkeley: University of California Press 2017.

na zem, je mnohými milována, autority ji nechápou a bojí se jí, a která nakonec podstoupí smrt a vzkříšení“¹⁴⁴.

Kristovským figurám se věnuje také publikace *Bible and Film: The Basics*¹⁴⁵, která nabízí o něco širší definici kristovských postav: jde o outsidera, který vstoupí do nějakého společenství se schopností léčit a usmiřovat. Vždy jedná v zájmu spravedlnosti. Autority tuto postavu pronásledují a následně ji buďto potrestají, vyhostí, nebo zabijí.¹⁴⁶ V závěru může tato postava vstát z mrtvých, případně vystoupit na nebesa. Autor Matthew S. Rindge jmenuje další rysy kristovských postav, jako je např. shromažďování skupiny věrných následovníků, zrada jednoho z nich, oplácení násilí nenásilím, obětování života pro druhé nebo smrt v pozici kříže.¹⁴⁷ V McDonaghových dílech se kristovské figury tomuto popisu do jisté míry vymykají. Všechny je nicméně spojuje to, že řeší násilí nenásilím a že jejich smrt a odkaz přispěje k záchraně nebo obrácení dalších postav.

V teorii Reného Girarda představuje Ježíš někoho, kdo se odmítá nechat ovládat mimetickou touhou a svojí dobrovolnou smrtí začarovaný kruh násilí vědomě přeruší. Odhaluje tak pravou povahu násilného cyklu. Girard vidí Ježíšovo vzkříšení v Bibli jako důkaz toho, že se Bůh staví na stranu nevinné oběti. V McDonaghových filmech postavy sice nevstávají z mrtvých fyzicky (to bychom se pohybovali žánrově na zcela jiném poli) a jejich smrt nezapřičiňuje okamžité ukončení násilí. Jejich odkaz nicméně zůstává a přetrvává, aby z něho mohly čerpat další postavy a nechat se jím vést k vlastní proměně směrem k ukončení násilí. Některé z kristovských postav promlouvají prostřednictvím voice-overu k přeživším skrze nějaký zvukový či písemný záznam. Adresátům sdělují poselství týkající se laskavého a mírumilovného přístupu k řešení konfliktů. Smrt a odkaz kristovských figur může tímto způsobem další postavy inspirovat k jakési „konverzi“, nebo spíše proměně smýšlení, kdy se začnou samy vymezovat proti cyklu násilí a směřovat k cestě oprostěné od násilných činů (nebo tuto možnost alespoň zvažují).

¹⁴⁴ "[...] a special being with healing powers who descends to earth, is loved by many, misunderstood and feared by the authorities, and finally undergoes death and resurrection." Tamtéž, s. 12.

¹⁴⁵ Matthew S. Rindge, *Bible and Film: The Basics*. Londýn: Routledge 2022.

¹⁴⁶ Tamtéž, s. 90.

¹⁴⁷ Tamtéž.

6.3.1 V *Bruggách*

Film *V Bruggách* obsahuje velké množství náboženských odkazů na téma očištění, posledního soudu a hříchu. Mimo to, že se film odehrává v období Vánoc, vystupuje v něm postava majitelky hotelu, která nese jméno Marie a je těhotná.

Postava nájemného vraha Kena nepůsobí jako někdo, kdo by byl poslem lásky a míru. Stal se z něho zabiják, protože je zavázán svému šéfovi Harrymu, který před lety pomstil smrt jeho ženy. Podobně jako kněz McDonaghovy *Trilogie* je to v ale v podstatě „slušný člověk“. V jednom rozhovoru s Rayem vysvětluje Ken svůj životní postoj: „[...] zároveň, co se snažím vést dobrý život, se musím smířit s tím, že ano, zabil jsem lidi. Ne moc lidí. A většinou to nebyli zrovna hodní lidé. Až na jednoho.“¹⁴⁸ Vzápětí vzpomíná na vraždu, kterou spáchal a u které si dosud není jistý, zda bylo jeho jednání oprávněné: „Bratr toho chlápka Dannyho Alibanda. Jenom se snažil chránit svého bratra. Jako ty nebo já. Byl to jenom hlídač přechodu (*lollipop man*). Ale šel na mě s lahví. Co má člověk dělat? Zastřelil jsem ho.“¹⁴⁹ Ken se v této scéně pozastavuje nad mechanismem násilného cyklu. Sám sebe se ptá, kde leží hranice mezi sebeobranou a útokem a jestli bylo správné se v této situaci bránit střelbou. Od počátečních pochyb o oprávněnosti násilného jednání se Ken postupně začne vymezovat proti gangsterskému kódu cti (a tedy cyklu násilí), který zastává postava Harryho.¹⁵⁰

Na rozdíl od Harryho Ken věří, že Ray by měl dostat další šanci. Věřící, že Rayovo provinění by mu mělo být odpuštěno a že je schopen se změnit k lepšímu: „Ten chlapec je schopen se změnit. Ten chlapec je schopen udělat se svým životem něco slušného.“¹⁵¹ Promlouvá nyní z pozice, ve které je místo pro pokání a odpuštění a která není dogmaticky jednoznačná. Ve chvíli, kdy zabráni Rayovi, aby spáchal sebevraždu, přestože se ho právě chystá zabít, volí místo dosud sdíleného morálního kódu cestu lásky a soucitu.

Od počátečních pochyb a následného instinktivního jednání přechází Ken k promyšleným činům. Přestože dobře ví, že ho za jeho neposlušnost pravděpodobně čeká smrt, odmítne poslechnout svého šéfa, který po něm chce, aby Raye zabil. Později odmítá

¹⁴⁸ "[...] at the same time as trying to lead a good life, I have to reconcile that with the fact that, yes, I have killed people. Not many people. And most of them were not very nice people. Apart from one person."

¹⁴⁹ "This bloke Danny Aliband's brother. He was just trying to protect his brother. Like you or I would. He was just a lollipop man. But he came at me with a bottle. What are you gonna do? I shot him down."

¹⁵⁰ Viz kapitola Eskalace začarovaného kruhu násilí.

¹⁵¹ "The boy has the capacity to change. The boy has the capacity to do something decent with his life."

se svým šéfem Harry Watersem bojovat nebo se jakkoliv ospravedlňovat. Harry prohlásí, že se chová jako „zasranej Robert Powell ze zasranýho Ježíše Nazaretskýho“¹⁵².

V posledních chvílích svého života se Ken pokusí Raye varovat tím způsobem, že se vrhne dolů z věže. Vypjatost celé scény je posílena Kenovou námahou při výstupu na věž, tedy jakousi cestou na Golgotu, a také volbou soundtracku.¹⁵³ Skok z věže zde tvoří paralelu k Ježíšovu ukřižování.

Kenova smrt sice nechrání Raye před Harryho pronásledováním, nicméně umožní, aby Ray na konci příběhu přehodnotil svůj přístup k životu.¹⁵⁴ Harry Raye postřelí a ve chvíli, kdy postupně ztrácí vědomí, promlouvá postava Raye prostřednictvím voice-overu: „A já si říkal, že když to všechno přežiju, tak půjdu do toho domu, omluvím se té matce a přijmu jakýkoli trest, který by pro mě zvolila. Vězení, smrt, na tom nezáleželo...“¹⁵⁵ Rozhodne se tak přerušit začarovaný kruh násilí tím, že přijme možnost jakéhokoliv trestu. Stává se tedy sám kristovskou figurou v girardovském smyslu tím, že dobrovolně přijímá utrpení a odplatu.

6.3.2 *Sedm psychopatů*

Postava Hanse je zároveň také postavou kvakera z Martyho povídky, který svůj pokus o sebevraždu přežil. Přestože trpí, pochybuje o existenci Boha a posmrtného života, zpětně svého činu lituje a v debatě s Billym pronese známý výrok Mahátmy Gándhího¹⁵⁶: „Oko za oko a svět bude slepý.“¹⁵⁷

Ve chvíli, kdy je Hans v poušti obklíčen skupinou gangsterů, jsou jeho reakce odrazem Gándhího pacifistických protestů, byť ovšem s komickým podtextem.

„GANGSTER: Ruce vzhůru.

HANS: Ne.

¹⁵² McDonagh zde odkazuje na čtyřdílný filmový počín režiséra Franca Zeffirelliho, v němž Robert Powell ztvárňuje postavu Ježíše.

¹⁵³ V této scéně zaznívá píseň On Raglan Road od skupiny The Dubliners. Jedná se o známou irskou píseň, která zhudebňuje báseň od Patricka Kavanagha.

¹⁵⁴ Catherine O'Brien, In Bruges: Heaven or Hell?. *Literature and Theology* 26, 2012, č. 1., s. 103.

¹⁵⁵ "And I thought, if I survive all this, I'll go to that house, apologise to the mother there, and accept whatever punishment she chose for me. Prison, death, it didn't matter. Cause at least in prison, and at least in death, y'know, I wouldn't be in fucking Bruges."

¹⁵⁶ Odkaz na Mahátmu Gándhího se objevuje i ve filmu *V Bruggách*, kdy Harry označí posměšně Kena za Gándhího. Gándhí se objeví ve snímku *Sedm psychopatů* také na plakátu, který má ve svém pokoji sériový vrah Zodiac.

¹⁵⁷ "An eye for an eye leaves the whole world blind." Tato věta je reakcí na starozákonní heslo „Oko za oko, zub za zub“, tzv. lex talionis, což byla právní zásada, podle níž si každý provinilý zaslouží odplatu ve stejné míře jako čin, jehož se dopustil.

GANGSTER: (pauza) Co?

HANS: Řekl jsem „ne“.

GANGSTER: (pauza) Proč ne?

HANS: Nechci.

GANGSTER: Ale já mám zbraň.

HANS: To je mi jedno.¹⁵⁸

Když se Hans pokusí vytáhnout z kapsy diktafon, gangsteři zpanikaří a zastřelí ho. Hansův odkaz později ovlivní výslednou podobu Martyho scénáře. Kvaker za sebou zanechá nahrávku, ve které navrhuje, aby se postava mstivého mnicha na poslední chvíli odvrátila od touhy pomstít se. Přeje si, aby se v samotném závěru ocitl v Saigonu kolem roku 1963. Oblečen v buddhistickém hávu a politý benzínem se má stát ústřední figurou pacifistického protestu. Jedná se o narážku na smrt buddhistického mnicha jménem Thích Quảng Đức, který zemřel sebeupálením během protestu proti pronásledování buddhistů. Hansův pacifistický přístup zapůsobí na Martyho, který s gangstery odmítne bojovat a na konci vyprávění se dobrovolně odevzdává do rukou jednoho z psychopatických vrahů. Ten se ho nakonec rozhodne ušetřit a bludný kruh násilí je tímto ukončen.

6.3.3 *Tři billboardy kousek za Ebbingem*

Ve filmu *Tři Billboardy kousek za Ebbingem* můžeme jako sebevražednou kristovskou figuru označit šéfa policie Willoughbyho.

Film obsahuje několik přímých odkazů k novozákonním textům. Když Mildred navrhuje, aby policie odebrala krev každého muže a chlapce ve městě, kterému už bylo osm let, upomíná její prohlášení na biblické vraždění nevinátek.¹⁵⁹ Později Mildred mluví sama k sobě a několikrát

¹⁵⁸ "GANGSTER: Put your hands up.

HANS: No.

GANGSTER: (pause) What?

HANS: I said "no".

GANGSTER: (pause) Why not?

HANS: I don't want to.

GANGSTER: But I've got a gun.

HANS: I don't care."

¹⁵⁹ Vraždění nevinátek se vztahuje k události z Matoušova evangelia, v níž král Herodes nechá po narození Ježíše preventivně vyvraždit všechny chlapce do dvou let.

opakuje, že všechny ty, co jsou podle ní zodpovědní, „ukřižuje“.¹⁶⁰ Za zmínění stojí také to, že se příběh odehrává v období Velikonoc.

Mildred nejprve určí Willoughbyho za pomyslného obětního beránka, který musí nést zodpovědnost za to, že nebyl ještě dopaden vrah její dcery (tím, že použije jeho jméno na billboardech). Willoughby na sebe tuto roli dobrovolně bere tím, že za pronajmutí billboardů sám zaplatí. Podobně jako Ježíš si je vědom toho, že je jeho čas vymezen: byla mu diagnostikována rakovina. Nakonec spáchá sebevraždu. Zanechá po sobě tři posmrtné vzkazy: jeden svojí ženě, ve kterém vysvětluje, že se zabil, protože nechtěl, aby se musela dívat, jak trpí, další Mildred, v němž vyjádří svůj zármutek nad tím, že se mu nepodařilo dopadnout vraha její dcery, a třetí policistovi Dixonovi.

Jason Dixon se v průběhu příběhu projevuje jako agresivní homofob a rasista. Prostřednictvím posledního dopisu vyzývá Willoughby Dixona, aby změnil své chování: „Myslím, že máš předpoklady k tomu, být opravdu dobrý policajt, Jasone, a víš proč? Protože hluboko uvnitř jsi slušný člověk [...] Ale dokud se budeš držet nenávisti, pak si nemyslím, že se někdy staneš tím, čím, jak vím, se chceš stát, detektivem. Protože víš, co potřebuješ, aby ses stal detektivem? A já vím, že se budeš ošívát, když tohle řeknu, ale to, co potřebuješ, aby ses stal detektivem, je láska. Protože skrze lásku přichází klid a skrze klid přichází myšlenka. A ty potřebuješ myšlenku, abys to všechno zjistil.“¹⁶¹ Willoughbyho dopis na Dixona skutečně zapůsobí.

Dixonovu proměnu v „dobrého policajta“ symbolizuje požár, který rozpoutá Mildred na policejní stanici, během něhož Dixon téměř uhoří. Projde tak přeměnou, která je završena v nemocnici, kdy se setkává s mužem, kterého předtím brutálně zmlátil, jenž však nereaguje násilím, ale nabídne mu ve smírném gestu sklenici džusu. Také Mildred postupně začne upouštět od svého běsnění po tom, co se jí skupina přátel rozhodne pomoci s obnovením billboardů. Nakonec je dokonce ochotná smířit se se svým bývalým manželem.

V závěrečné scéně odjíždějí Mildred s Dixonem autem naloženým municí za mužem, který se přiznal ke znásilnění a zabití mladé dívky. Příběh končí následujícím dialogem:

„MILDRED: Jsi si tímhle jistý?

¹⁶⁰ "I'll crucify the motherfuckers."

¹⁶¹ "I think you've got the makings of being a really good cop, Jason, and you know why? Because, deep down, you're a decent man [...] But as long as you hold onto so much hate then I don't think you're ever going to become what I know you wanna become, a detective. Cause you know what you need to become a detective? And I know you're gonna wince when I say this, but what you need to become a detective is love. Because thought love comes calm, and thought calm comes thought. And you need thought to detect stuff sometimes, Jason. It's kinda all you need."

DIXON: Tím, že zabijeme toho chlapa? Ani ne. Ty?

MILDRED: Ani ne. Asi se rozhodneme po cestě.¹⁶²

Mildred s Dixonem tedy začínají uvažovat nad tím, zda má smysl pouštět se do dalšího krvavého střetu. Konec zůstává otevřený otázkou, zda budou dále rozvíjet pomyslný začarovaný kruh násilí, nebo se ho rozhodnou zastavit. Obě postavy prošly zásadní proměnou: z někoho, kdo byl poháněn svým vztekem a bolestí, se staly někým, kdo se dokáže nad situací pozastavit a rozvážit, jak jednat dál.

6.3.4 *Vily z Inisherinu*

V McDonaghově posledním snímku se žádné vykoupení nekoná. Film končí totálním rozpadem přátelství, který symbolizují trosky spáleného Colmova domu. Colm se Pádraicovi omluví za to, že způsobil smrt jeho oslíka, a prohlásí, že už jsou teď snad vyrovnáni. Na to Pádraic odvětí, že by byli vyrovnáni, jen pokud by Colm v domě zůstal. Colm řekne, že se domnívá, že válka už se chýlí ke konci. Pádraic na to odpovídá, že si je jistý, že boje brzy znovu vypuknou. „Před některými věcmi člověk neuteče,¹⁶³“ pronese a dodává, že si myslí, že je to tak dobře.

Muži budou tedy pravděpodobně v cyklu násilí pokračovat, dokud jeden z nich nezemře. Tento konec odráží výsledek Irské občanské války, která se sice na jistou dobu upokojila, ale brzy se mezi oběma stranami konflikty obnovily.¹⁶⁴

Ve *Vilách z Inisherinu* McDonagh představuje konflikt, který by mohlo vyřešit pouze nalezení obětního beránka nebo zvolení křesťanského přístupu.

6.3.5 *Maličcí a nevinní*

Ve všech McDonaghových filmech se objevují postavy dětí, mentálně retardovaných osob a zvířat. Jsou zobrazovány jako nevinné bytosti, jejichž smrt odráží nesmyslnost rozpoutaného násilí. Nelze je bezpečně označit za obětního beránka tak, jak jej popisuje René Girard. Jejich smrt není většinou úmyslná, ale představuje vedlejší produkt rozpoutaného konfliktu. Tyto

¹⁶² "MILDRED: You sure about this?"

DIXON: About killing this guy? Not really. You?

MILDRED: Not really. I guess we can decide along the way."

¹⁶³ "Some things, there's no moving on from."

¹⁶⁴ Viz kapitola Krátké dějiny Irska a irského katolicismu.

„nevinné oběti“ můžeme chápat jako odraz vyprázdněnosti rituálu obětního beránka, který rovněž umírá nevinný, a jeho smrt představuje dočasné vyústění násilného cyklu.

Girard upozorňuje, že za oběť bývá často zvoleno buďto zvíře, nebo lidská oběť z okraje společnosti, např. váleční zajatci, otroci, ale také malé děti a handicapovaní.¹⁶⁵ Právě těch se Ježíš v Novém zákoně zastává. Nechává je k sobě přicházet, a dokonce jim uděluje výsadní postavení. V Matoušově evangeliu o dětech říká: „Nechte děti a nebraňte jim jít ke mně; neboť takovým patří království nebeské.“¹⁶⁶

Ve filmu *V Bruggách* zastřelí Ray nešťastnou náhodou malého chlapce. Jeho nevinnost je zdůrazněna tím, že drží v rukách papírek se seznamem svých provinění, ze kterých se chce vyzpovídat: „1. Byl jsem náladový. 2. Nešla mi matika. 3. Byl jsem smutný.“¹⁶⁷ Postava Raye představuje paralelu k zabitému dítěti. Flashback scény vraždy následuje nedlouho po scéně, v níž Ken vytkne Rayovi, že se chová náladově.¹⁶⁸ Při návštěvě Brugg se Ray chová jako malé znužené dítě. Harry a Ken o Rayovi soustavně mluví jako o chlapci (*the boy* nebo *the kid*). Také filmový plakát Raye infantilizuje, protože je na něm vyobrazen s růžovou zmrzlinou v ruce. Celá zápleтка filmu je založena na otázce, zda si Ray zaslouží zemřít, nebo ne. Harry se domnívá, že za smrt dítěte musí být potrestán. Tím, že McDonagh prezentuje Raye jako určitý odraz zabitého chlapce, se zároveň ptá, jaký má smysl rozlišovat mezi „dobrým“, morálně ospravedlnitelným násilím a násilím, které je „špatné“, a má být tedy potrestáno.

Podobný motiv a otázky můžeme nalézt také v McDonaghově krátkém filmu *Šestiraňák*. Vystupuje v něm postava mladého muže, který se mnoha rysy podobá spíše dítěti. Je oblečen do světlezelené košile a nosí s sebou plyšovou opičku. Neustále mluví a vypráví nevhodné vtipy. Přestože některé jeho výroky mohou působit krutě, získá si sympatie hlavní postavy a pravděpodobně také diváka. Po tom, co se ukáže, že brutálně zavraždil svou matku, je zastřelen skupinou policistů.

Smrt potkává také postavu vesnického prostáčka Dominica ze snímku *Vily z Inisherinu*. Jeho konec přijde nenadále bez zjevné příčiny, bez důvodu.

Ke zvířatům projevují postavy někdy větší lásku a více soucitu než k lidem. Ve filmu *Vily z Inisherinu* umírá nešťastnou náhodou Pádraicova oslice Jenny, která nejen že nese lidské

¹⁶⁵ René Girard, James G. Williams (ed.), *The Girard Reader*. New York: Crossroad Publishing Company 1996, s. 80.

¹⁶⁶ Matouš 19, 14. *Bible: Písmo svaté Starého a Nového zákona (včetně deuterokanonických knih): český ekumenický překlad*. Praha: Česká biblická společnost 1994.

¹⁶⁷ 1. Being moody. 2. Being bad at maths. 3. Being sad.

¹⁶⁸ Doslovně "throwing a fucking moody".

jméno, ale Pádraic se k ní jako k člověku i chová a její smrt oplakává jako smrt nejlepšího přítele. Když jde zapálit Colmův dům, postará se o to, aby se jeho psovi nic nestalo. Ve filmu *Tři Billboardy kousek za Ebbingem* běsnící Mildred projevuje laskavost pouze vůči zvířatům a také gangsterský šéf ze *Sedmi psychopatů* si velmi zakládá na svém ukradeném psovi.

McDonagh se prostřednictvím těchto postav neustále ptá, zda existují okolnosti, které k násilí opravňují, a zda si některé bytosti zaslouží smrt více, či méně než jiné. Když nechává ve svých filmech trpět a umírat ty nejslabší, zdůrazňuje hrůzné důsledky jakýchkoli násilných konfliktů a vyjadřuje skepsi k možnosti jakéhokoli „smysluplného“ násilí.

Závěr

Na první pohled by se mohlo zdát, že jsou McDonaghovy filmy plné prvoplánového, do extrémů vedeného násilí, jehož cílem je pouze šokovat diváka. Jeden z klíčů k pochopení hlubšího významu této hyperbolicky vystupňované polohy můžeme najít, pokud se zaměříme na náboženské motivy v jeho díle.

Rozbor náboženských motivů ve snímcích Martina McDonagha uplatněním principů Reného Girarda, tedy jeho teorie mimetické rivality, začarovaného kruhu násilí a jeho řešení prostřednictvím sebevražděné kristovské postavy, prokazuje, že se tvůrce jejich užitím ve svých filmech opakovaně vymezuje proti násilí a vyjadřuje svůj pacifistický postoj.

Ve snímcích proti sobě stojí postavy, které vzniklé násilí dále rozdmychávají, a naopak postavy, které jej přijímají a internalizují. Domnívám se, že díky přítomnosti kristovských postav a myšlenkám, které předkládají ve spojení s dalšími náboženskými odkazy, mohou někteří diváci interpretovat McDonaghova díla jako vyjádření křesťanského stanoviska. Neměli bychom však opomíjet, že kristovské postavy neoplývají nějakou vyšší silou a existence Boha a věčného života je ve filmech ponechána zcela otevřená.

Fakt, že kristovské postavy nemají ve filmech schopnost automaticky ukončit začarovaný kruh násilí, a to, že se v posledním McDonaghově filmu takováto postava vůbec neobjevuje, může ukazovat na jistou pesimističnost nebo hlubší pochybnost o přítomnosti nějakého vyššího řádu. Tato skepse může vycházet i z McDonaghova socio-kulturního zázemí, které je spojeno s vleklými boji a neustálými cykly násilí a traumat.

Soupis zdrojů

Soupis literatury

AGLIETTA, Michel a André Orléan, *La violence de la monnaie*. Paříž: PUF 1982.

BAIN-SELBO, Eric, On the sacred power of violence in popular culture. In: Dan W. Clanton Jr. a Terry Ray Clark (eds.), *Understanding Religion and Popular Culture*. Londýn – New York: Routledge 2012, s. 72–88.

BARNETT, Christopher B. a Clark J. Elliston (eds.), *Scorsese and Religion*. Leiden: Brill 2019.

Bible: Písmo svaté Starého a Nového zákona (včetně deuterokanonických knih): český ekumenický překlad. Praha: Česká biblická společnost 1994.

BLAŽEJOVSKÝ, Jaromír, *Spiritualita ve filmu*. Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury 2007.

BORDWELL, David a Kristin Thompson, *Umění filmu: Úvod do studia formy a stylu*. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění v Praze 2018.

BRERETON, Pat, Religion and Irish Cinema. *An Irish Quarterly Review* 97, 2008, č. 387, s. 321–332.

CLANTON, Dan W., Jr a Terry Ray Clark (eds.), *Understanding Religion and Popular Culture*. Londýn – New York: Routledge 2012.

CLARE, David, The Intertextual Presence of Samuel Beckett's All That Fall in Martin McDonagh's Six Shooter. *Irish University Review* 45, 2015, č. 2, s. 335–351.

DANAHER, Patricia, Bored to Death. *The Sunday Times Culture Magazine*, (10. 2.) 2008, s. 4.

DURKHEIM, Émile, *Elementární formy náboženského života: systém totemismu v Austrálii*, Praha: Oikoymenh 2002.

ELDRED, Laura, Martin McDonagh's Blends of Tradition and Horrific Innovation. In: Lilian Chambers a Eamonn Jordan (eds.), *The Theatre of Martin McDonagh: A World of Savage Stories*. Dublin: Carysfort Press 2006, s. 198–213.

FERGUSON, Molly, „I Retract that Bit...“: Hypermasculinity and Violence in Martin McDonagh's Films. *Lit: Literature Interpretation Theory* 30, 2019, č. 1, s. 25–43.

FERRITER, Diarmaid, *The Transformation of Ireland*, Londýn: Profile Books 2005.

- FITZPATRICK DEAN, Joan, McDonagh's gender troubles. In: Patrick Lonergan (ed.), *The Theatre and Films of Martin McDonagh*. Londýn: Bloomsbury Publishing Plc 2012, s. 209–222.
- FORBES, Bruce David a Jeffrey H. Mahan (eds.), *Religion and Popular Culture in America*, Berkeley: University of California Press 2017.
- FOUILLOUX, Danielle, *Slovník biblické kultury*. Praha: EWA EDITION 1992.
- FREUD, Sigmund, *Totem a tabu: o podobnostech v duševním životě divocha a neurotika*. Praha: Portál 2017.
- GALLAGHER, Maggie, McDonagh: A New Golden Age for Catholic Films?. *Benedict XVI Institute*. Dostupný na <<https://benedictinstitute.org/2018/03/mcdonagh-new-golden-age-catholic-films/>> [vyšlo 6. 3. 2018; cit. 28. 10. 2024].
- GIDDENS, Anthony, *Sociologie*. Praha: Argo 2013.
- GIRARD, René, James G. Williams (ed.), *The Girard Reader*. New York: Crossroad Publishing Company 1996.
- GIRARD, René, *Lež romantismu a pravda románu*. Praha: Československý spisovatel 1968.
- GIRARD, René, *Obětní beránek*. Praha: Oikoymenh 1997.
- GIRARD, René, *Violence and the Sacred*. Baltimore: Johns Hopkins University Press 1979.
- GREYDANUS, Steven D., The Gospel According to the McDonaghs: The Banshees of Inisherin, Calvary, and In Bruges. *The Catholic World Report*. Dostupný na <<https://www.catholicworldreport.com/2022/11/19/the-gospel-according-to-the-mcdonaghs-the-banshees-of-inisherin-calvary-and-in-bruges/>> [vyšlo 19. 11. 2022; cit. 28. 10. 2024].
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich, *Fenomenologie ducha*. Praha: Filosofia 2019.
- HODROVÁ, Daniela a kolektiv, *--na okraji chaosu-- : poetika literárního díla 20. století*, Praha: Torst 2001.
- HSU, Francis L. K., "Rethinking the Concept 'Primitive.'" *Current Anthropology* 5, 1964, č. 3, s. 169–178.
- CHAMBERS, Lilian a Eamonn Jordan (eds.), *The Theatre of Martin McDonagh: A World of Savage Stories*. Dublin: Carysfort Press 2006.
- JACKSON, Thomas Alfred, *Dějiny Irska*. Brno: Svoboda 1951.

JORDAN, Eamonn, *From Leenane to L.A. The Theatre and Cinema of Martin McDonagh*. Dublin: Irish Academic Press 2014.

JORDAN, Eamonn, McDonagh and postcolonial theory: practices, perpetuations, divisions and legacies. In: Patrick Lonergan (ed.), *The Theatre and Films of Martin McDonagh*. Londýn: Bloomsbury Publishing Plc 2012, s. 193–208.

Katolická církev, *Kompendium katechismu katolické církve*. Kostelní Vydří: Karmelitánské nakladatelství 2006.

KEARNEY, Richard, *Postnationalist Ireland: Politics, Culture, Philosophy*. Londýn: Routledge 1998.

KING, Martin Luther, Jr., Loving Your Enemies: Sermon Delivered at the Detroit Council of Churches' Noon Lenten Services. *Stanford University*. Dostupný na <<https://kinginstitute.stanford.edu/king-papers/documents/loving-your-enemies-sermon-delivered-detroit-council-churches-noon-lenten>> [vyšlo nedat.; cit. 8. 5. 2025].

KIRWAN, Michael, *René Girard*. Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury 2008.

LANTERS, José, 'Like Tottenham': Martin McDonagh's postmodern morality tales. In: Patrick Lonergan (ed.), *The Theatre and Films of Martin McDonagh*. Londýn: Bloomsbury Publishing Plc 2012, s. 165–178.

LONERGAN, Patrick, *The Theatre and Films of Martin McDonagh*. Londýn: Bloomsbury Publishing Plc 2012.

LYDEN, John C., *Film as Religion: Myths, Morals, and Rituals*. New York: NYU Press 2019.

MARTIN Joel a Conrad E. Ostwalt (eds.), *Screening the Sacred: Religion, Myth, And Ideology In Popular American Film*. Boulder: Westview Press 1995.

MCATEER, John, The Problem of Violence in Scorsese's Films: The Catholic Gangster as Tragic Hero. In: Christopher B. Barnett, Clark J. Elliston (eds.). *Scorsese and Religion*. Leiden: Brill 2019, s. 72–90.

MOLLOY, Michael, *Experiencing the World's Religions: Tradition, Challenge, and Change*. New York: McGraw-Hill 2010.

MOODY, Theodore W. a Francis X. Martin a kolektiv, *Dějiny Irska*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny 2012.

- MYERS, Cari, Violence and Redemption in Scorsese's Films: A Girardian Reading. In: Christopher B. Barnett, Clark J. Elliston (eds.). *Scorsese and Religion*. Leiden: Brill 2019, s. 91–106.
- NOLAN, Steve, The Books of the Films: Trends in Religious Film-Analysis. *Literature and Theology* 12, 1998, č. 1. Dostupný na <<http://www.jstor.org/stable/23926919>> [publikováno 12. 2. 2019; cit. 28. 10. 2024].
- Ó HEITHIR, Breandán, *Kapesní dějiny Irska*, Brno: Zvláštní vydání 1995.
- O'BRIEN, Catherine, In Bruges: Heaven or Hell?. *Literature and Theology* 26, 2012, č. 1., s. 93-105.
- O'HAGAN, Sean, The wild west. *The Guardian*. Dostupný na <<https://www.theguardian.com/lifeandstyle/2001/mar/24/weekend.seanohagan>> [vyšlo 24. 3. 2001; cit. 18. 5. 2025].
- OSTWALT, Conrad E., *Secular Steeples: Popular Culture and the Religious Imagination*, Londýn: Bloomsbury Academic 2012.
- O'TOOLE, Fintan, Martin McDonagh. *BOMB Magazine*, jaro 1998, č. 63. Dostupný na <<https://bombmagazine.org/articles/1998/04/01/martin-mcdonagh/>> [publikováno 1. 4. 1998; cit. 14. 4. 2024].
- OTTO, Rudolf, *Posvátno*. Praha: Vyšehrad 1998.
- PHELAN, Sean, The Banshees of Inisherin and the Fixation on Irishness. *Media Theory Journal*. Dostupný na <<https://mediatheoryjournal.org/2023/12/11/sean-phelan-the-banshees-of-inisherin-and-the-fixation-on-irishness/>> [vyšlo nedat.; cit. 28. 10. 2024].
- PILNÝ, Ondřej, Grotesque Entertainment: The Pillowman as Puppet Theatre. In: Lilian Chambers a Eamonn Jordan (eds.). *The Theatre of Martin McDonagh: A World of Savage Stories*. Dublin: Carysfort Press 2006. s. 215–223.
- PILNÝ, Ondřej, *Irony and Identity in Modern Irish Drama*. Praha: Litteraria Pragensia 2006.
- RAHNER, Karl a VORGRIMLER, Herbert, *Teologický slovník*. Praha: Vyšehrad 2009.
- RINDGE, Matthew S., *Bible and Film: The Basics*. Londýn: Routledge 2022.
- SCOTT, Kyle, Why Enough Is Never Enough: John Locke, Rene Girard, and Money. *Journal of Markets & Morality* 16, 2013, č. 2, s. 487–505.
- SOLANO, Jeanette Reedy, *Religion and Film: The Basics*. Londýn: Routledge 2022.

ŠTAMPACH, Odilo Ivan, *Náboženství v dialogu*. Praha: Portál 1998.

UA SÉAGHDHA, Mícheál, *The story of Ireland: a bridge between Celtic and modern, America and Europe*. Praha: Bridge 2007.

VLAŠÍN, Štěpán, *Slovník literární teorie*. Praha: Československý spisovatel 1984.

Webové stránky

Divadlo.cz. *Ceny Alfréda Radoka 2003*. Online. Dostupné na <<https://www.divadlo.cz/clanky/ceny-alfreda-radoka-2003/>> [vyšlo 22. 3. 2004; cit. 8. 5. 2025].

IMDB. Online. Dostupné na <https://www.imdb.com/?ref_=nv_home/> [vyšlo nedat.; cit. 8. 5. 2025].

Official London Theatre. Online. Dostupné na <<https://officiallondontheatre.com/olivier-awards/>> [vyšlo nedat.; cit. 8. 5. 2025].

The Editors of Encyclopaedia Britannica. Tuatha Dé Danann. *Encyclopedia Britannica*. Online. Dostupné na <<https://www.britannica.com/topic/Tuatha-De-Danann>> [vyšlo nedat.; cit. 8. 5. 2025].

Seznam filmů

E.T. - Mimoszemšťan (E.T.: The Extra-Terrestrial, r. Steven Spielberg, 1982).

Matrix (Matrix, r. Lana Wachowski a Lilly Wachowski, 1999)

Šestiraňák (Six Shooter, r. Martin McDonagh, 2004).

V Bruggách (In Bruges, r. Martin McDonagh, 2008).

Sedm psychopatů (Seven Psychopaths, r. Martin McDonagh, 2012).

Tři billboardy kousek za Ebbingem (Three Billboards Outside Ebbing, Missouri, r. Martin McDonagh, 2017).

Víly z Inisherinu (The Banshees of Inisherin, r. Martin McDonagh, 2022).