

Univerzita Karlova v Praze

Husitská teologická fakulta

Diplomová práce

ZOBRAZENÍ BOHA VE FILMU

THE MANIFESTATION OF GOD IN FILM

Vedoucí práce:

Mgr. Libuše Martínková

Autor:

Miroslav Duda

Praha 2012

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem tuto diplomovou práci s názvem Zobrazení Boha ve filmu vypracoval samostatně, s využitím uvedené literatury.

V Praze dne 12. července 2012

Miroslav Duda

Anotace

Tato práce si klade za cíl systematicky zmapovat zobrazení Boha na filmovém plátně s hlavním důrazem na hollywoodskou produkci, neboť ovlivňuje celou západní kinematografii, od jejích počátků až do dnes. Systematicky popisuje různé způsoby zpracování tématiky s ohledem na dobový, kulturní a společenský kontext. Přibližuje vznik hlavních aspektů a východisek filmové cenzury, která je i v sekularizovaných společnostech značně ovlivněna náboženstvím. Popisuje metody a přístupy jednotlivých režisérů k látce.

Anotation

The main goal of this study is to systematically map the manifestation of God in film with the focus on Hollywood production because it influences the whole western cinematography from its beginning to the present day. It systematically reveals various approaches to adaptation of the topic with regard to the time, cultural and social context. It expounds the development of the main aspects and ground of film censorship, which is considerably influenced by religion in secularized societies. It describes the techniques and approaches of individual directors to the topic.

Klíčová slova

film, Bůh, Ježíš Kristus, kinematografie, režisér, produkce, cenzura, Vatikán, Hollywood

Key words

movie, God, Jesus Christ, cinematography, director, production, censorship, Vatican, Hollywood

Obsah

ÚVOD	5
1 VATIKÁN A KINEMATOGRAFIE.....	10
1.1Vývoj vztahu Vatikánu ke kinematografii	10
1.1.1Poselství světovému kongresu.....	12
1.2Vatikán a jeho 45 nejlepších filmů	13
1.2.1Náboženské filmy	14
1.2.2Hodnoty a Umění podle Vatikánu	20
2 HOLLYWOODSKÉ BIBLICKÉ VELKOFILMY Z PŘELOMU PADESÁTÝCH A ŠEDESÁTÝCH LET	24
2.1 Quo Vadis	24
2.2 Roucho	26
2.3Šalomoun a královna ze Sábý	30
2.4Cecil B. DeMille	32
2.4.1Samson a Dalida.....	35
2.4.2 Desatero	36
2.4.3 Král králů	40
3 70. LÉTA	43
3.1Jesus Christ Superstar	44
3.2Godspell: A Musical Based on the Gospel According to St. Matthew	47
4 EKUMENICKÉ FILMY Z DEVADESÁTÝCH LET	50
4.1Princ Egyptský	52
4.2Stvoření světa.....	54
5 KONTROVERZNÍ FILMOVÉ POČINY NA POLI ZOBRAZENÍ BOHA VE FILMU.....	57
5.1Poslední pokušení Krista	57
5.2Umučení Krista	59
RESUMÉ.....	64
SEZNAM POUŽITÝCH ZDROJŮ	65

Úvod

Je nesnadné zvolit téma diplomové práce tak, aby se nestala jen kompilátem rekapitulujícím znovu již stokrát opakované. Tedy za předpokladu, že její autor chce být alespoň trochu originální a svou prací přispět na akademickou půdu něčím hodnotným, co v praxi snad docení i kolegové, a jeho práce tedy nebude jen zabírat místo a lapat prach v knihovním archivu. Ovšem, když už se takové téma naskytne, vyvstává další úskalí, a sice pokud se jedná o půdu ne zcela probádanou a terminologicky nedostatečně zakotvenou, stojí její autor před úkolem pokusit se jej systematicky zprostředkovat pomocí terminologického aparátu, který si musí sám utvořit. Mým úmyslem je snaha o naplnění této varianty, předpokládající kromě znalosti tématu také určitý tvůrčí přístup. Vzhledem k mé slabosti pro kinematografii se pokusím zužitkovat své poznatky z této oblasti a v rámci studia religionistiky si volím takové téma, které nemá z historického hlediska příliš dlouhého trvání.

Tato práce se zabývá zobrazením Boha ve filmu, ať už je toto zobrazení ve formě explicitní či implicitní. Předmětem mého bádání nebudou jen samotné filmy a jejich tvůrci, ale také historie z hlediska nahlížení na tuto látku z akademické půdy. Jak se s ní vyrovnali jiní badatelé a zda vůbec o danou problematiku někdo projevil zájem ve smyslu jejího uceleného systematického zmapování, o které se pokusím v rámci možností diplomové práce. Filmový kritik většinou hodnotí film z estetického normativního hlediska, což není pohled blízký religionistice. Tato práce nebude hodnotit estetičnost daných snímků a subjektivně zkoumat jejich kvalitu, ale pokusí se popsat způsoby zobrazení Boha, a porovnat jednotlivé přístupy s přihlédnutím k časové a geografické linii ve smyslu vzniku.

Je například pozoruhodné, že otec proslulého režiséra Ingmara Bergmana byl pastor luteránské církve. Bergman tedy vyrůstal v silně religiózním prostředí, což se nepochybně výrazným způsobem odrazilo v jeho tvorbě a zároveň mu poskytlo dostatečně erudované zázemí k tomu, aby se s náboženskou problematikou, lépe řečeno s jejím zobrazením, vypořádal bez faktických chyb. Jak vůbec filmaři přistupují k problematice zobrazení Boha při snaze držet se věrně interpretaci konkrétní

náboženské tradice, aniž by se jim dostalo podobné zkušenosti, jakou získal Bergman? Bůh je ve filmech, jak později v této práci uvidíme, interpretován vskutku rozličnými způsoby. Dalo by se přirovnat, že tak, jako malířství skýtá nepřeborné množství stylů, způsobů a technik jak se vyjádřit, podobně i film dává režisérovi nepřeborné možnosti, jak realizovat svou vizi. Ovšem, jelikož se jedná o médium, které se od svého zrodu vyvíjí jen něco málo přes sto let, lze ho z hlediska dějin umění stále klasifikovat jako relativně mladé, A vzhledem k tomu, že sféra filmu prožívá – v podstatě po celou dobu své existence – opravdu dynamický rozvoj, dá se očekávat, že s ohledem na budoucí technický pokrok přijdou další a další změny.

Z počátku byl film černobílý a bez zvuku, nyní je běžnou praxí film s prostorovým zvukem a 3D obrazem, což zmiňuji jen pro ilustraci vývoje, který film po technické stránce zaznamenal. I když samotná technika není, dle mého soudu, natolik podstatná, jak by se mohlo na první pohled zdát. Stejně jako talentovaný malíř uhlem vykreslí po všech stránkách dokonalý obraz, i dobrý režisér dokáže z minima technických prostředků vytěžit umělecké maximum. Kupříkladu slavný hollywoodský režisér Cecil B. DeMille natočil v roce 1923 film Desatero, na svou dobu (stejně jako pro současnost) velmi výpravný film. Film je němý a černobílý, citlivě zpracovává biblickou látku a soustředí se na dobu Mojžíšovu. Po třiceti třech letech režisér tento svůj počín zopakoval, tentokrát s barvou a zvukem. Přesto původní snímek nikterak nezaostává za svou novější verzí. Ovšem nebudu se v úvodu pouštět do hlubší komparace, té se snímkům dostane v příslušné kapitole. A samozřejmě také v kapitole náležící osobě režiséra DeMille, neboť jde o mimořádnou osobnost, která v rámci daného tématu rozhodně nesmí zůstat opomenuta.

V rámci studijního postupu tedy provedu u vybraných filmů analýzu. Celkově vynechám hledisko psychologie, neboť magisterská práce má omezený rozsah a klouzat jen po povrchu psychologie by se mi nejevilo přínosné. Co však nesmí být opomenuto, je církevní perspektiva, neboť takřka od počátku dějin filmu bylo jasné, že církevní kruhy nemohou toto médium trvale ignorovat. Už roku 1897 francouzský režisér Albert Kirchner natočil film Passion du Christ (Umučení Krista) a s největší

pravděpodobností se jedná o první film, který se soustředí na explicitní zobrazení náboženských motivů.

Vatikán v roce 1996 k výročí sta let kinematografie vydal seznam filmů, celkem jich je čtyřicet pět, které doporučuje (The List of 45 "Greatest Films" of All Times). Jsou rozděleny do tří kategorií – Náboženství, Hodnoty a Umění. Nežli však uběhlo těchto sto let, prošli film i církve – a samozřejmě celkově společnost samotná – tak velkými změnami, že je potřeba situaci podrobit detailnějšímu rozboru. Vztah církve a kinematografie je při diplomové práci, která si klade mezi své cíle podrobit podrobnějšímu vhledu koncept Boha ve filmu, do jisté míry klíčový, neboť takový vztah samotný určuje, zda některé filmy vzniknou, jaká bude jejich podoba, či jen když se vysloví církve samotná o nějakém filmovém počínu, ať již v pozitivním či negativním slova smyslu, má logicky velký význam.

V České republice se problematikou filmového zobrazení daného tématu zabývá Vladimír Suchánek ve své publikaci *Topografie transcendentních souřadnic filmového obrazu*. Autor v ní rozpracovává svůj osobitý koncept teologie filmu, ačkoli ve své knize zmiňuje většinou filmy, které nejsou směřovány pro širokou veřejnost, jedná se o snímky většinou již dle názvu umělecké. *„Řečeno konkrétněji, vzhledem k oboru se pokusíme o nahlédnutí do vnitřních i vnějších souvislostí a souvztažností, struktur, dramatické architektury, koncepcí, významových linií a výrazových prostředků v uměleckém filmu, mající nějaký vztah ke křesťanské spiritualitě, duchovnosti a teologii.*¹ Naprostá většina nahlédnutí probíhá skrze filmy režiséra Tarkovského, a to v takové míře, že by snad až bylo vhodné tento fakt zmínit, alespoň v podnázvu této pozoruhodné publikace. Ovšem, tato práce si klade za cíl věnovat se problematice zobrazení Boha u filmů, které jsou ve většině případů určeny pro širokou veřejnost a kterým se takové pozornosti nedostává, pravděpodobně proto, že je autor výše zmínené publikace nepovažuje za umění a o soudobé situaci se vyjadřuje na stránkách své knihy těmito slovy: *„To co se děje v tomto oboru umění v současné době, lze bez nadsázky nazvat depilací přirozených hodnot, jejich významů a souvislostí a*

¹ SUCHÁNEK, Vladimír. *Topografie transcendentních souřadnic filmového obrazu: úvod do problematiky uměleckého obrazu jako duchovně-estetické skutečnosti*. 1. vyd. Olomouc: Univerzita Palackého, 2002. 261 s. ISBN 80-244-0417-6. Str. 6.

nahrazování těchto skutečností umělými parfémami, které sice příjemně voní, ale uspávají čistotu a ryzost o sobě jako o člověku.“² Jak jsem již zmínil, nebudu snímky subjektivně hodnotit podle svého vkusu, a proto se nyní k tomuto názoru nepřikloním, ale ani ho nebudu vyvracet. Zmiňuji ho v rámci nástinu Suchánkovy perspektivy, které vévodí myšlenka, že duchovní souvislosti ve filmu dávají snímku vlastnosti hierofanie.

Neméně zajímavou publikaci, která vzešla z českého akademického prostředí je *Spiritualita* ve filmu Jaromíra Blažejovského, který dělí filmy do tří kategorií: duchovní, náboženský a spirituální. Duchovní filmy jsou dle Blažejovského nejširší množinou snímků; jsou to ty, při kterých má divák pocit, že se mu dostává duchovních hodnot. Náboženské filmy definuje jako ty, ve kterých jsou divákovi předkládána tradiční náboženská témata. U spirituálního filmu pak již duchovno není jen tématem, nýbrž i metodou. Tyto metody ve své knize rozpracoval i výše zmíněný Vladimír Suchánek, například přirovnáním střihu k hudební partituru. Vedle toho se Blažejovský věnuje pojetí času ve spirituálním filmu, když rozvíjí pojetí Jana Mukařovského, který rozdělil čas ve filmu do tří řad. Blažejovský učinil toto řazení mnohem členitější, což demonstruje na konkrétních příkladech, a tak jako Vladimír Suchánek, i Blažejovský věnuje ve své publikaci velký prostor režisérovi Tarkovskému.

Tato práce se však nebude věnovat filmům Andreje Tarkovského, věřím totiž, že bude přínosnější zmapovat širší okruh filmů. A ačkoli je Tarkovský jistě právem považován za vrcholného představitele filmové spirituality, a celá práce by tedy mohla být věnována jemu, bude se má pozornost soustředit směrem k filmům, které zmiňovaní autoři nezpracovali do svých publikací – ať už proto, že na ně nezbylo místo, nebo proto, že je nepovažovali za umění. Ovšem nehodlám snímky vystavovat subjektivnímu pohledu ani v tom smyslu, že bych rozlišoval co je dle mého vkusu umění a co už není. Podstatné pro mě je, že ten který konkrétní snímek vznikl a byl předložen divákovi. Budu se u filmů tedy soustředit na motivy tvůrce, jeho východiska, případné komentáře z řad zástupců akademické obce, ale nebudu je

² SUCHÁNEK, Vladimír. *Topografie transcendentních souřadnic filmového obrazu: úvod do problematiky uměleckého obrazu jako duchovně-estetické skutečnosti*. 1. vyd. Olomouc: Univerzita Palackého, 2002. 261 s. ISBN 80-244-0417-6. Str. 20.

hodnotit normativně dle svého vkusu. To je totiž právě ta činnost, která náleží především a jedině divákovi, pro kterého je daný snímek určen. Blažejovský při popisu svého konceptu spirituality ve filmu píše: „*spiritualita má původ v diváckém subjektu, neboť je antropologickou konstantou, imanentním atributem lidského nitra, v jakémkoliv příběhu lze tedy vyčíst náboženský smysl.*“³ A lze s ním v tomto tvrzení souhlasit, obzvláště z hlediska konceptu teologie prostého života. Ovšem na druhou stranu existují také filmy, či části filmů a jejich jednotlivé konkrétní pasáže, u nichž jiný než náboženský smysl vyčíst nelze. Nebo snímky, ve kterých je člověku náboženskost explicitně předkládána, ovšem pouze jako komunikační předěl pro zprostředkování zcela jiných konkrétních ideálů. K tomu došlo například v českém animovaném filmu *Stvoření světa z padesátých let*, kde diváka sice celým snímkem provází Stvořitel v podobě dědečka obklopeného andělíčky, ovšem náboženský smysl je filmu velice vzdálený – jak později vyplyne v kapitole, kde mu bude věnován prostor.

³ BLAŽEJOVSKÝ, Jaromír. *Spiritualita ve filmu*. 1. vyd. Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury, 2007. 287 s. ISBN 978-80-7325-132-1. Str. 10.

1 VATIKÁN A KINEMATOGRAFIE

Považuji za podstatné zahrnout do své práce vztah katolické církve a kinematografie, neboť, jak již bylo řečeno v úvodu, je tento vztah do jisté míry klíčový. Například v dnešní době jsou koprodukční filmy na náboženské téma doslova pochodněmi ekumenického poselství.

1.1 Vývoj vztahu Vatikánu ke kinematografii

Z počátku byl přístup katolické církve k filmu rozpačitý, ovšem ne přímo zpátečnický. Duchovní počátkem 20. století kinematografii neodsuzovali, čekali však na stanovisko papeže. Toho se dočkali roku 1910, kdy papež Pius X. ve svém oficiálním rozhodnutí dovolil návštěvu kina. Již kolem roku 1917 vlastnila církve několik filmových studií, která produkovala katolickou filmovou tvorbu, přičemž se ve většině případů jednalo o dokumenty věnované misijní práci. Papež Pius XI., nazývaný zcela právem též „papežem filmu“, rozpoznal v tomto médiu jeho potenciál a roku 1936 vydal encykliku *Vigilanti cura* věnovanou filmu. Rozhodně v ní nijak neslevil z morálních nároků katolické církve a stejně jako jeho předchůdce Pius X. - který sice povolil návštěvu kina, ale zároveň vydával encykliky proti modernistům – neztrácel kurz katolické církve ani on. V encyklice *Vigilanti cura* je kladen důraz na *nutnou bdělost*, která dohlíží a chrání před tím, aby film nebyl zneužíván ve prospěch *nemravné neřesti*. Dále v ní udílí pokyny a rady, jak k tomuto médiu přistupovat a doporučuje jen filmy, které církev autorizovala.⁴

V Hollywoodu, který lze označit za pomyslnou Mekku kinematografie, byla otázka cenzury a autorizace snímků z počátku filmového umění velmi důležitým tématem. Roku 1915 rozhodl Nejvyšší soud USA, že mimo svá nepochybná pozitiva má film díky své atraktivitě také velký potenciál ve službě různým nekalostem. Filmařům tím byla odepřena možnost odvolávat se na svobodu projevu a vše bylo v rukou městských cenzurních orgánů. U nich byl, krom obvyklých apelů na morálku,

⁴ NEKVAPIL, Václav V., ed. a VÉVODA, Rudolf, ed. *Média, kultura a náboženství*. Praha: Vyšší odborná škola publicistiky, 2007. 197 s. Studie; sv. 2. ISBN 978-80-903757-2-7. Str.147 – 154.

kladen důraz i na to, aby nebyly biblické postavy nesprávně zobrazovány. Starosta konkrétního města ve Spojených státech měl dokonce pravomoc uzavřít kino kvůli snímkům, které v něm byly promítány. Postupem času filmaři a majitelé biografů souhlasili s cenzurou a společně s občanskými sdruženími dali vzniknout komisi pro kontrolu snímků, která filmy zhlédla před jejich premiérou v biografech. Tak zde vznikla specifická americká forma autocenzury.⁵

System autocenzury později rozvinul Will H. Hays, republikánský politik postavený do čela Americké filmové asociace. Ten roku 1927 předložil seznam nedoporučených a přímo zapovězených fenoménů, které se ve filmu nesměly objevit, tzv. „Don'ts and Be carefuls“ („Co nedělat a kde být opatrný“), kterým se měla řídit filmová studia. Tento seznam se později projevil jako nedostatečný, a tak Hays svěřil zástupcům z řad katolické církve uspořádání Produkčního kodexu, na jehož vzniku se podílela dvojice jezuity Daniela Lorda a Martin Quingley, katolický křesťan a vydavatel časopisu věnovaného kinematografii z perspektivy katolického vyznání. Tento Kodex mnohdy přezdívaný Haysův vstupuje v platnost roku 1930, přesto se během několika dalších let projeví potřeba ho doplnit.⁶

Roku 1933 vzniká katolická organizace nazvaná Legie slušnosti, která si klade za cíl být přísnější a důslednější v hodnocení snímků a zároveň spolupracuje s filmovou asociací. Zároveň si samotná legie vede vlastní hodnocení snímků, které je ještě přísnější než kodex. Tak vzniká jednak dodatek kodexu, také nový Úřad Cenzury a také úřad pro Správu Produkčního kodexu. Výrazná změna nastává v roce 1965, kdy zaniká precedentní nárok na cenzuru a pokud chce Úřad pro cenzuru daný snímek zavrhnout, musí s tímto požadavkem nejprve předstoupit před soud. Roku 1968 přichází Americká filmová asociace s ratingovým systémem přístupnosti, jenž rozděluje diváky jen podle věku. Věková hranice určující přístupnost filmu označených s nejhorším ratingem NC-17⁷ je sedmnáct let – a té se snaží většina filmařů vyhnout, neboť jim zmenšuje množinu potenciálních – a potenciálně platicích

⁵ SOVA, Dawn B. *Zakázané filmy: 125 příběhů filmové cenzury*. Vyd. 1. V Praze: Euromedia Group - Knižní klub, 2005. 318 s., [16] s. obr. příl. Universum. ISBN 80-242-1383-4. Str. 7 – 15.

⁶ Tamtéž. Str. 7 – 15.

⁷ FILM RATINGS. *The Classification and Rating Administration* [online]. 1986 - 2012 [cit. 2012-06-06]. Dostupné z: http://filmratings.com/filmRatings_Cara/#/about/.

– diváků. Paradoxně ovšem pašijní film *The Passion of the Christ* (Umučení Krista) natočený v roce 2004 získal právě tento rating, a přesto se stal komerčně nejvýdělečnějším filmem natočeným o Kristu a zároveň nejvýdělečnějším v této ratingové kategorii.

Ovšem na druhou stranu církev samotná dodnes bojkotuje a kritizuje některé filmy jako je například Scorseseho *Last Temptation of Christ* (Poslední pokušení Krista) z roku 1988. Na místě věnovaném tomuto filmu se zevrubněji zaměřím na důvody, proč tomu tak je. Na celkový vývoj přístupu církve a institucí k autorizaci a cenzury filmů jistě měl vliv také vynález televize a její masové rozšíření.

1.1.1 Poselství světovému kongresu

Ve svém Poselství světovému kongresu sociálních komunikačních prostředků z 6. ledna 1995 papež Jan Pavel II. upozorňuje na nutnost hledání nejlepších komunikačních prostředků, aby bylo dosaženo „*nejvyšší možné průraznosti evangelijního poselství*“⁸ a apeluje na odpovědnost všech, kteří v obtížném filmovém oboru působí. Tato forma komunikace totiž nepůsobí pouze slovem, ale hlavně obrazem, který proniká do divákova podvědomí. Cílem filmu je dle Jana Pavla II. zobrazení člověka, jaký ve skutečnosti je, a z tohoto důvodu jsou náboženské filmy velmi citlivou oblastí kinematografie. Zvláštní důraz by tedy měl být kladen na poučení diváků ve filmové řeči, k čemuž by měla sloužit jak školní výuka, vedoucí žáky k vnímavosti vůči vizuálním obrazům a symbolice, tak výchova v rodině. Je však třeba mít stále na paměti, že film je ve svém sdělení vždy zásadně limitován, a proto by rozhodně neměl být přeceňován v didaktickém slova smyslu. To, že církev nepodcenila rizika filmu je jasně deklarováno i z mého shrnutí vztahu kinematografie a církve. I s ohledem na prudký vývoj kinematografie papež Jan Pavel II. nepřestal apelovat na morálně - etický faktor, tak aby kinematografie byla pro člověka přínosná, aby film sloužil člověku a ne člověk filmu. Nejen z hlediska ekumeny je pak významné jeho uznání filmů, které nevycházejí z křesťanské tradice a vypovídají o

⁸ PAVEL HOFÍREK. *Církevních dokumenty o médiích* [online]. 2000 [cit. 2012-07-6]. Dostupné z: <http://www.internet.hypernet.cz/dokumenty.pdf>. USCCB. *Catholic News Service Media Review Office* [online]. 2012 [cit. 2012-06-06]. Dostupné z: <http://old.usccb.org/movies/vaticanfilms.shtml>.

jiných kulturách a náboženských vyznáních, o kterých mluví jako o zdrojích porozumění. Film tak označuje za „*univerzální poselství víry a tolerance*.“⁹

1.2 Vatikán a jeho 45 nejlepších filmů

Ke stému výročí kinematografie Vatikán v roce 1995 doporučil výběr nejlepších filmů uplynulého století, které si zaslouhují uznání. Těchto 45 filmů je rozděleno do tří kategorií: *náboženství, hodnoty a umění*.¹⁰ Toto rozdělení vypovídá o postavení katolické církve ke světu. Dokresluje fakt, že církev nechce být zpátečnická, je otevřená novému umění. Tato perspektiva je do jisté míry překvapivá, např. zařazením filmů, které pocházejí od režisérů, kteří se s křesťanskou naukou doslova neztotožňují. Mezi ty můžeme beze sporu počítat např. italského marxistického režiséra Passoliniho, či Luise Buñuela, který se považoval za ateistu a organizaci katolické církve vnímal více než velmi kriticky. Tento seznam krom jiného reflektuje i snahu katolické církve přispět k ekumenickému poselství, což je nejvíce patrné v kategorii *hodnot*.

Celkové dělení snímků se mi jeví jako velmi praktické a zároveň jako jistý vrchol vztahu mezi církví a kinematografií. Z počátku byla církev velmi opatrná, ale během let – během nemnoha let – postoupil její přístup k filmům tak daleko, že papež sám nabádá okryvání řeči filmu. To považuji za velmi podstatné. Umět číst řeč filmu, to neznamena za každou cenu daný film naprosto a beze zbytku racionálně pochopit. Pokud by to bylo vůbec možné, o čemž se dá pochybovat zvláště u intelektuální kinematografie, které je v odborné literatuře věnován největší prostor. Znamená to ale nenechat se uvést v omyl, včas analyzovat skrytý smysl či symbol, a tím být na poli kinematografie svobodnějším. Obdobný problém bychom mohli nalézt i na poli reklamy, kde rafinovanost tvůrců mnohdy téměř překračuje meze etické společnosti takovým způsobem, že si toho divák téměř nemá šanci povšimnout.

⁹ PAVEL HOFÍREK. *Církevních dokumenty o médiích* [online]. 2000 [cit. 2012-07-6]. Dostupné z: [http://www.internet.hypernet.cz/dokumenty.pdf.USCCB.Catholic News Service Media Review Office](http://www.internet.hypernet.cz/dokumenty.pdf.USCCB.Catholic%20News%20Service%20Media%20Review%20Office) [online]. 2012 [cit. 2012-06-06]. Dostupné z: <http://old.usccb.org/movies/vaticanfilms.shtml>.

¹⁰ UNITED STATES CONFERENCE OF CATHOLIC BISHOPS. *Vatican Best Films List* [online]. 2008 - 2012 [cit. 2012-07-1]. Dostupné z: <http://old.usccb.org/movies/vaticanfilms.shtml>.

1.2.1 Náboženské filmy

Do kategorie „Náboženských filmů“ spadá 15 snímků vyrobených mezi lety 1903 a 1989. Tyto snímky jsou vybrány tak, že téměř každé desetiletí má své zástupce. Tyto filmy přímo souvisejí s křesťanskou naukou a z hlediska Vatikánu si uznání zaslouží právě díky tomu, že je v nich explicitně kladen důraz na křesťanské poselství. Ačkoli se jedná o filmy náboženské, s výjimkou tří snímků se nejedná o filmy biblické. Naopak pokrývají mnohem širší oblast, například časové zasazení snímků je plynule rozloženo do celé historie křesťanské zvěsti a jejího šíření. Najdeme zde tedy snímky jak z dob Ježíšových, tak ze středověku, ale i z 19. století. Seznam v učitelském smyslu může svým obsahem překvapit, protože upřednostňuje zobrazení křesťanské zbožnosti v pestrých variacích, namísto sveřepé propagace jedné myšlenky, věroučné konstrukce či spirituální tradice. Volba byla konstruktivní v tom, že namísto vskutku různorodých křesťanských duchovních filmů nebylo vybráno 15 filmů o životě Ježíše – ačkoli již od počátků kinematografie vzniká na toto téma až jeden film ročně.

Seznam náboženských filmů doporučených katolickou církví je následující:

- Andrei Rublev (1969)
- Babette's Feast (1988)
- Ben-Hur (1959)
- The Flowers of St. Francis (1950)
- Francesco (1989)
- The Gospel According to St. Matthew (1964)
- La Passion de Notre Seigneur Jesus-Christ (1903)
- A Man for All Seasons (1966)
- The Mission (1986)
- Monsieur Vincent (1947)
- Nazarin (1958)

- Ordet (1954)
- The Passion of Joan of Arc (1928)
- The Sacrifice (1986)
- Therese (1986)¹¹

Vzhledem k tématu této práce stojí za bližší pozornost snímek *The Gospel According to St. Matthew* (Evangelium svatého Matouše) z roku 1964 Piera Paola Passoliniho. Tento režisér byl marxista, homosexuál a mezi jeho další slavné snímky, patří např. mimořádně kontroverzní film *Salò o le 120 giornate di Sodoma* (Salo aneb 120 dní Sodomy).

Svůj filmový počín *Evangelium svatého Matouše* věnoval Passolini papeži Janu XXIII.¹² pro jeho reformní smýšlení. U tohoto snímku byla zvolena metoda natáčení na černobílý film, jakožto umělecká forma přinášející „*pocit pravdivosti a věrohodnosti celého obsahu, vnitřní struktury i obrazu samého, docházející místy až k podvědomému ztotožnění se se skutečnou historickou realitou.*“¹³ Film se věrně drží přesných biblických formulací a doslovně cituje z biblického evangelia. Passolini nepřidal nic, co by v evangeliu svatého Matouš nebylo, pouze - z důvodu přijatelné stopáže – ubral některé pasáže. Ve filmu tak například chybí perikopa o utišení bouře, jsou zde však zaznamenány jiné zázraky. Rozhodně se tedy nemůže Passolinimu podsouvat, že by záměrně z filmu (a potažmo evangelia a jeho obrazu Ježíše) vynechal něco podstatného, např. pro své marxistické smýšlení. Do všech rolí obsadil Passolini neherce, což jednak podtrhlo obraz prostého Ježíše uprostřed prostého lidu, jednak určitým způsobem přiblížilo Ježíše a apoštoly člověku, jednak výrazně kontrastovalo s nákladnou výpravou u soudobých hollywoodských filmů na biblická témata.

Fakt, že si Vatikán vybral do svého seznamu snímek, který na rozdíl od velkovýpravných filmů své doby přistupuje k látce s jistou dávkou skromnosti,

¹¹ UNITED STATES CONFERENCE OF CATHOLIC BISHOPS. *Vatican Best Films List* [online]. 2008 - 2012 [cit. 2012-07-1]. Dostupné z: <http://old.usccb.org/movies/vaticanfilms.shtml>.

¹² Jan XXIII. (1881 – 1963) je označován za papeže „reformátora“ (např. jmenoval kardinálem Afričana, Japonce a Filipínce), aktivně se věnoval myšlenkám zmírňování mezinárodního napětí a mírovému řešení sporů.

¹³ SUCHÁNEK, Vladimír. *Topografie transcendentních souřadnic filmového obrazu: úvod do problematiky uměleckého obrazu jako duchovně-estetické skutečnosti*. 1. vyd. Olomouc: Univerzita Palackého, 2002. 261 s. ISBN 80-244-0417-6. Str. 73.

rozhodně stojí za povšimnutí. Film *Evangelium svatého Matouše* je dodnes velmi dobře přijímán nejen křesťany jako nástroj evangelizace, ale taktéž ze strany filmařů a filmových kritiků, kteří pozitivně hodnotí Passoliniho přístup k tématu a metodu, kterou tento film vznikl. Ať už to byla volba černobílého formátu jakožto silného výrazového prostředku nebo o práci kamery, která často detailně zabírá tvář filmového Ježíše, což díky jeho mimickému minimalismu vytváří až ikonický dojem. Film je celkově přijímán s velmi dobrými ohlasy, ať mezi věřícími, tak nevěřícími.

Nelze zde nezmínit obdobně zásadní Passoliniho výběr hudby doprovázející sdělení filmu svou vlastní linií. Vedle Mozarta, pašijové hudby J.S.Bacha, která překvapivě doprovází Spasitelovo narození, nikoli ukřižování, vyniká například černošský spirituál, doprovázející křest v Jordánu. Ježíšovu smrt na kříži hudebně podbarvuje ruský revoluční chórem ve stylizaci Sergeje Sergejeviče Prokofjeva. Celkově tedy režisér uchopil látku bez předsudků a projekce vlastních konfliktů, hluboce citlivě a nadčasově a o úspěchu Passoliniho režijního vedení svědčí i pozornost, kterou si film právem získal. Protože ve filmu zní výhradně citace z evangelia, má přímé náboženské vyústění a možné si ho vysvětlit jinak, nežli nábožensky. Pravděpodobně je sice pro svou metodu zpracování často vyhledáván jinými filmaři, ale pro diváka, kterému není nikterak blízké biblické zjevení, téměř ztrácí smysl, což se projevilo při premiéře filmu v Benátkách, kdy Passoliniho marxističtí soudruzi film velmi tvrdě odsoudili.

Dalším ze seznamu doporučených „náboženských filmů“ hodným bližší pozornosti z hlediska zobrazení Boha je snímek *Ben Hur* (Ben Hur). Tento film je natočen podle románu Lew Wallace *Ben-Hur, A Tale of the Christ* (Ben Hur, příběh Kristův), kterému se dostalo několika filmových zpracování, z nichž nejmladší je minisérie z roku 2010. Neproslulejší ovšem zůstává slavná adaptace z roku 1959, s Charletonem Hestonem v hlavní roli, kterou také Vatikán do svého seznamu vybral. Film získal celkem 11 cen udělovaných Americkou akademií filmových umění a věd, což se za celou dobu její existence podařilo pouze dvěma dalším snímkům.¹⁴

¹⁴ IMBD. *The Internet Movie Database* [online]. 1990 - 2012 [cit. 2012-06-06]. Dostupné z: <http://www.imdb.com>.

Film je situován do doby Ježíšova působení a kázání, a Spasitel sám zásadním způsobem ovlivní osudy hlavního hrdiny, i když se film jako takový a jeho hlavní dějová linie se ubírají jiným směrem. Z pohledu této práce jednoznačně stojí za zdůraznění scéna, kdy je hlavní hrdina, celým jménem Juda Ben Hur, Římany odveden do otroctví. Při zastávce v Nazaretě vydají římsí vojáci rozkaz, že tomuto otroku nikdo nesmí dát napít. Ben Hur, na pokraji svých sil, padá k zemi a prosí Boha o pomoc. V tu chvíli jej *cizí* ruce začnou hladit po hlavě, omývají ho a dávají mu pít. Diváku je tuto chvíli zřejmé, že umírajícího Ben Hura zachraňuje samotný Ježíš. Touto scénou se prolíná hned několik novozákonních biblických symbolických motivů. Zdá se, že hlavním z nich je voda z Ježíšových rukou jako symbol věčného života. „*Ježíš jí odpověděl: „Každý, kdo pije tuto vodu, bude mít opět žízeň. Kdo by se však napil vody, kterou mu dám já, nebude žíznit navěky. Voda, kterou mu dám, stane se v něm pramenem, vyvěrajícím k životu věčnému.*“¹⁵ Když Ben Hur uhasí svou žízeň, začne se zajímat o to, kdo mu dal napít, vstupuje do situace římský voják, který křičí: „*Řekl jsem pro něj žádnou vodu*“. Ježíš se beze slova zvedne a otočí se k vojákovi čelem. Jakmile mezi nimi dojde ke kontaktu tváří v tvář, voják začne bojácně couvat, až zcela zmizí ze scény. Následně se Ježíš opět sklání na Judou Ben Hurem, který na něj hledí s úžasem, který se stupňuje každou vteřinou. Překvapivě či spíš překvapeně, neřekne ani slovo, jen se bázlivě dotkne jeho rukou. Celou situaci dokresluje hudba, která, bez ohledu na okovy hlavního hrdiny, nezní smutně či porážně, ba naopak triumfálně, i když dosažené vítězství není z tohoto světa.

Hudbu ve filmu charakterizuje Vladimír Suchánek ve svém dělení zvuku ve filmu: „*Obyčejně se používá jako charakteristika určité doby, emocionální a náladové dokreslení scény (scénická), podtržení myšlenky mizanscény nebo přímo v obraze jako hudební zdroj. V uměleckém filmu má hudba zcela jinou úlohu. Vyjádřit, nikoliv dotvářet situační charakter směřování tematiky.*“¹⁶ Z této citace plyne, že podle charakteristiky Suchánka tento snímek není umělecký, neboť zde hudba pouze dotváří.

¹⁵ J 4,13-14.

¹⁶ SUCHÁNEK, Vladimír. *Topografie transcendentních souřadnic filmového obrazu: úvod do problematiky uměleckého obrazu jako duchovně-estetické skutečnosti*. 1. vyd. Olomouc: Univerzita Palackého, 2002. 261 s. ISBN 80-244-0417-6. Str. 82.

Ben Hur má po uhašení žízně v tváři výraz mnohem většího naplnění, než by se dalo očekávat při tom, když se člověk *jen* napije při cestě na smrt. V této scéně však nesmí být upozaděn ani Ježíšův dotek, o jehož blahodárnosti se v Bibli dočítáme na mnoha místech.¹⁷ Ježíš sám v celé pasáži vůbec nepromluví. Obě postavy se ve filmu setkávají ještě na jeho konci ve scéně, kdy Ježíš klesá vysílením pod svým křížem při cestě na Golgotu a Juda Ben Hur se protlačí davem, aby mu dal pít. Opět mezi nimi nepadne ani slovo, scénu však dokresluje identická hudba, která zazněla při prvním setkání. Ačkoli film obsahuje několik výjimečně silných výpravných scén, zejména tu, ve které je snímán závod koňských spřežení, velkofilmu dominuje výše analyzovaná minimalisticky ztvárněná intence. A to nejen svým samostatným významem, ale také z hlediska děje, neboť právě ta zavdává popud k tomu, aby se hlavní hrdina do oněch velkolepých scén na základě své zkušenosti a následného postoje dostal. Tuto scénu klasifikuji jako zobrazení Boha, který zde vystupuje v osobě Ježíše Krista. Což je pravděpodobně – a z hlediska trojiční teologie logicky - asi nejčastější zobrazení.

Na rozdíl od Passoliniho snímku je Ben Hur poněkud přístupnější širšímu publiku, ne nutně z řad křesťanů a filmových intelektuálů. Neboť má silnou dějovou linku, která je sice nasměrována setkáním s Kristem, přesto na ní člověk nemusí lpět natolik, aby s ní stálo a padalo celkové hodnocení filmu. I kdyby setkání Ben Hura a Ježíše ve filmu nakonec neproběhlo, ten možná ztratí vnitřní logiku, ale rozhodně ne diváckou atraktivitu. Tento velkofilm nabízí takovou řadu výpravných dramatických scén, které mu na první pohled výrazně dominují, že i okleštěný o svou zvěst by měl z uměleckého či diváckého hlediska co říct. Pokud zadáme film Ben Hur do internetového vyhledavače, nabídne se nám výše analyzovaná scéna s Ježíšem a za ní velký zástup odkazů z různých verzí filmového Ben Hura, kde je pozornost věnována výhradně závodu spřežení, či pasáže kdy je Ben Hur coby otrok v podpalubí u vesla Římské válečné lodi při dramatické bitvě. Za zmínku ještě stojí specifické barvy, jež

¹⁷ „Dotkl se její ruky a horečka ji opustila; i vstala a obsluhovala ho.“ (Mt 8,15)
„A hle, žena trpící už dvanáct let krvácením přišla zezadu a dotkla se třásní jeho šatu. (Mt 9,20)
„Ježíš však řekl: „Přestaňte s tím! “ Dotkl se jeho ucha a uzdravil ho.“ (L 22,51)
„Mnohé totiž uzdravil, proto se ti, kdo trpěli chorobami, tlačili k němu, aby se ho dotkli.“ (Mk 3,10)
„Tu mu přinášeli děti, aby se jich dotkl, ale učedníci jim to zakazovali.“ (Mk 10,13).

filmu dominují díky užitému materiálu, známému jako eastman color.¹⁸ Celkově barevný film byl v padesátých letech teprve v plenkách, ale rozhodně byl již považován za divácky atraktivnější. Barvy jsou velmi plné a syté – ostatně, když filmaři potřebovali, aby moře mělo tu správnou barvu ve chvíli, kdy se hlavní hrdina ocitá po bitvě na voru, jednoduše vodu obarvili na modro. Celkové barevné rozhraní připomíná barvy, které Michelangelo užil při malování Sixtinské kaple. Celý snímek je zaznamenán v širokoúhlém formátu, což dává kameramanovi prostor zaznamenat více informací a přímo vybízí k velkolepým panoramatickým záběrům, které ve filmu rozhodně nescházejí. A filmu také nescházel divácký a komerční úspěch, stal se skutečným kastovním trhákem, jedním z nejvýdělečnějších náboženských filmů všech dob.¹⁹

Tento seznam byl uzavřen dříve, než vznikl do jisté míry přelomový snímek herce a režiséra Mela Gibsona, který natočil v roce 2004 Umučení Krista. Je otázkou, zda - ohodnocené ratingem NC-17 – by ho katolická církev do tohoto seznamu zařadila či nikoliv. Já si troufám tvrdit, že s největší pravděpodobností nikoliv, neboť tento film rozhodně nebyl přijat jednoznačně a jak mezi věřícími, tak i nevěřícími, vzbudil řadu kontroverzí.

Následující filmy v seznamu nesou svou náboženskost spíše ve zvěstovaném poselství, a většinou v nich není explicitně ani implicitně zobrazen nějaký náboženský symbol. To ovšem není pro zařazení do této kategorie jistě to nejpodstatnější. V dánském filmu *Babettes gæstebud* (Babettina hostina), který režíroval Gabriel Axel, je děj situován do devatenáctého století. Příběh vypráví o dcerách protestantského pastora a jejich služebné, francouzské uprchlici Babeth. Sestry věnovaly svůj život otcově farnosti a ani jedna z nich se neprovdala či nezaložila rodinu. Na oslavu výročí sta let narození jejich otce uspořádají hostinu, kterou na své náklady připraví Babeth jenž vyhrála peníze v loterii a všechny peníze investuje, jak se divák dozví ke konci filmu. Hostina je nadmíru velkolepá a hosty jsou ti, jimž pastor, tou dobou již několik

¹⁸ ONDŘEJ BÍLA. *Vývoj filmového materiálu a obrazu: Bakalářská práce* [online]. Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně, 2010 [cit. 2012-07-12]. Dostupné z:

http://dspace.k.utb.cz/bitstream/handle/10563/12029/b%C3%ADla_2010_dp.pdf?sequence=1.

¹⁹ IMBD. *The Internet Movie Database* [online]. 1990 - 2012 [cit. 2012-06-06]. Dostupné z: <http://www.imdb.com>.

let po smrti, či jeho dcery nějakým způsobem zasáhly do života. Kupříkladu poručík, který si původně chtěl jednu z pastorových dcer za mladých let vzít, ale když se k němu dostalo kázání jejího otce, naprosto (a naprosto jinak) to změnilo jeho život.

Snímek může být zajímavý i pro člověka bez vyznání, jelikož se mu zde prezentuje zajímavý vhled do života křesťanů. Film se odvíjí v klidném tempu, přibližují jeho děj jen pro ilustraci toho, co hledá dle mého soudu Vatikán u náboženských filmů na rozdíl toho, co zajímá tuto práci. Záleží mu na náboženském celkovém vyznění snímku, nikoliv na zobrazení Boha, ačkoliv by jistě teolog či kněz mohl namítnout, že právě to je to pravé zobrazení Boha. Ovšem náboženské vyznění je nutné, bez něj by film patřil do kategorie hodnot.

Jako další je v seznamu uveden snímek Andrey Rublyov (Andrei Rublev) z roku 1969. jenž natočil Andrei Tarkovski a který vypráví o malíři ikon v patnáctém století. Režisérský sestřih tohoto černobílého filmového eposu trvá dvěstěpět minut. Blažejovský, Suchánek, ale ani jiní filmoví teoretici jej nikdy neopomíjejí. Nutno dodat, že už jen svou délkou je tento film divácky velmi náročný. Nedá se tedy říci, že v kategorii *náboženské filmy* je jednoduše patnáct snímků pro každého diváka. Shlédnout je sice jistě může opravdu každý, ale ne každý divák by každému z nich porozuměl a tím pro něj měly význam. Na druhou stranu je možné říct, že spektrum výběru „náboženských filmů“ je natolik široké, že si v něm každý najde svůj film, či filmy, které se mu budou zamlouvat a mluvit k němu. A v tom také vidím jeden z největších kladů takto pojatého výběru.

1.2.2 Hodnoty a Umění podle Vatikánu

Další dvě kategorie vatikánského výběru, tedy *umění* a *hodnoty*, obsahují taktéž nepochybně velice zajímavé snímky. V kategorii *náboženství* je z obsahu jasně vidět ekumenické poselství a v kategorii *hodnoty* zase vykročení směrem do světa, například vložení filmu Gandhi (1982).²⁰ Převážná většina snímků vybraných do kategorie *umění* byla natočena v první polovině dvacátého století. Za zmínku stojí polská série

²⁰ Film popisuje život a dobu Mahátmy Gándhího, indického politického vůdce, který osvobodil svou zemi od britské nadvlády za pomoci nenásilných prostředků. Tím dál naději a inspiraci nadcházejícím generacím.

Dekalog (Desatero) z roku 1988. Jedná se o deset, přibližně hodinových televizních snímků, z nichž každý je volně inspirován jedním z desatera přikázání. Příběhy jsou zasazené do dnešní doby a až poslední přikázání, které má mírně komediální ráz, veskrze mrazivé a varovné. Příběhy prezentují lehce „mementózním“ způsobem osudy lidí, kteří nějakým způsobem překračují či váhají nad překročením Desatera v rámci životní situace, ve které se nacházejí. Ke konfliktu ovšem dochází často jaksi mimoděk, kupříkladu první díl nevtíravým způsobem varuje před přílišnou důvěrou v počítače.

V kategorii *hodnot* se také mihnou i jiná vyznání než katolické křesťanství, například ve filmu *Schindler's List* (Schindlerův seznam) z roku 1993. Tento film, inspirovaný skutečnými osudy jeho aktérů, je celkově nejmladším snímkem ze všech vybraných filmů. Jedná se o záměrně černobílý film, mapující osudy Židů za druhé světové války, kdy se v německém podnikateli Oskarovi Schindlerovi probudila v konfrontaci s nacistickým režimem lidskost do té míry, že s nasazením vlastní bezpečí a života, přes tisíc Židů určených k likvidaci zachránil a pomohl jim dožít se konce války a osvobození.

Pro ilustraci přikládám seznam filmů doporučených katolickou církví v kategorii hodnoty:

- *Au Revoir les Enfants* (1988)
- *The Bicycle Thief* (1949)
- *The Burmese Harp* (1956)
- *Chariots of Fire* (1981)
- *Decalogue* (1988)
- *Dersu Uzala* (1978)
- *Gandhi* (1982)
- *Intolerance* (1916)
- *It's a Wonderful Life* (1946)
- *On the Waterfront* (1954)

- Open City (1945)
- Schindler's List (1993)
- The Seventh Seal (1956)
- The Tree of Wooden Clogs (1978)
- Wild Strawberries (1958)²¹

Tento seznam, až na polský projekt Dekalogue (Desatero) z roku 1988 obsahuje snímky, které byly promítány v kinech. Film Schindler's List (Schindlerův Seznam) z roku 1993 měl ohledně promítání v kinech dokonce zvláštní pravidla. Ta se na přání distribuce a vzhledem k tématu, jež je ve filmu mapované, člověku zdají být naprosto adekvátní. A sice při jeho projekci se nesměl konzumovat pop-corn a ani pít nápoje. Film ovšem, ač je černobílý, obsahuje místy natolik drastické výjevy, že patrně ani americké publikum nebylo tímto opatřením nijak pohoršeno, naopak ho mohlo kvitovat jakožto zpestření. Tento obyčej ve smyslu konzumace je typickým znakem multikin ve Spojených státech, ačkoliv se během posledních let dostal i k nám do Evropy a již se zde naplno zakotvil. Evropská multikina nejsou zdaleka tak tradiční jako ta americká. Zároveň v Americe patrně nenalezneme kino, které by mělo evropský charakter, tedy kino bez stánku s občerstvením, které si je možno nosit do kinosálu a konzumovat během projekce. Ačkoliv, již dnes například v Praze funguje několik multikin, diváci neprojevují o občerstvení takový zájem jako v Americe.

A seznam filmů spadajících do kategorie umění:

- Citizen Kane (1941)
- 8 1/2 (1963)
- Fantasia (1940)
- Grand Illusion (1937)
- La Strada (1956)
- The Lavender Hill Mob (1951)

²¹ UNITED STATES CONFERENCE OF CATHOLIC BISHOPS. *Vatican Best Films List* [online]. 2008 - 2012 [cit. 2012-07-1]. Dostupné z: <http://old.usccb.org/movies/vaticanfilms.shtml>.

- The Leopard (1963)
- Little Women (1933)
- Metropolis (1926)
- Modern Times (1936)
- Napoleon (1927)
- Nosferatu (1922)
- Stagecoach (1939)
- 2001: A Space Odyssey (1968)
- The Wizard of Oz (1939)²²

I tyto snímky si jistě zaslouží pozornost, ačkoliv se o nich více nebudu rozepisovat, neboť nesouvisí přímo s mým tematickým zaměřením, je jistě vhodné zmínit, že Vatikán považuje za umění film který si pohrává s myšlenkou mimozemské inteligence.

²² UNITED STATES CONFERENCE OF CATHOLIC BISHOPS. *Vatican Best Films List* [online]. 2008 - 2012 [cit. 2012-07-1]. Dostupné z: <http://old.usccb.org/movies/vaticanfilms.shtml>.

2 HOLLYWOODSKÉ BIBLICKÉ VELKOFILMY Z PŘELOMU PADESÁTÝCH A ŠEDESÁTÝCH LET

Ani světové války či hospodářské krize nezbrzdily výrazným způsobem dynamický vývoj filmu, který se postupně stal zvukovým, barevným a širokoúhlým a hlavně u lidí čím dál oblíbenější. V padesátých a šedesátých letech vznikl v Hollywoodu pravděpodobně největší počet velkofilmů na biblické téma. Ať už se jednalo o novozákonní či starozákonní látku, jejich výpravnost byla ve většině případů nesrovnatelně větší než ta dnešní, která je převážně dotvářena pomocí počítačů. Převyšovaly svou výpravností také biblické koprodukční filmy z devadesátých let dvacátého století, které jsou obecně mnohem komornějšího rázu. Často se jedná nové verze filmů natočených v době, kdy film ještě neměl barvy a zvuk. Tak tomu bylo například u snímku *Ben Hur*, jehož adaptace z roku 1959 sem jistě patří také, avšak prostor jí byl již věnován v kapitole 2.3.1 Náboženské filmy.

Na počátku padesátých let byla hollywoodská autocenzura poněkud mírnější, než v dobách jejího vzniku a formování, avšak přesto bylo třeba s biblickou látkou a zobrazováním Boha stále nezbytně zacházet neobyčejně citlivě. Začaly vznikat ony velkolepé snímky, které doposud rozhodně neskončily v propadlišti dějin jako něco dávno překonaného. Naopak stále vycházejí v nových reedicích, což vypovídá o jejich životnosti a stále aktuálnosti jejich sdělení.

2.1 Quo Vadis

Film *Quo Vadis* (*Quo Vadis*) natočený podle stejnojmenného románu slavného polského spisovatele Henryka Sienkiewicze²³, se dočkal doposud pěti filmových zpracování. Autor byl za tento román, jenž je situován do období vlády císaře Nerona a jehož děj sleduje osudy prvních křesťanů, oceněn Nobelovou cenou za literaturu. Nejproslulejší je zpracování z roku 1951, v režii Mervyna LeRoya. Dvě adaptace

²³ Henryk Sienkiewicz (1846 – 1916), polský prozaik, dramatik a publicista. Vedle románu *Quo vadis?* se proslavil svou trilogií z polských dějin 17. století *Ohněm a mečem*, *Potopa* a *Pan Wolodyjowski* a románem o válkách Polska s řádem německých rytířů ve 14. a 15. století *Křižáci*. Nobelovu cenu za román *Quo vadis?* získal v roce 1905.

vznikly ještě za dob němého filmu, nejmladší pak v Polsku v roce 2001. Románová předloha je velice rozsáhlá a filmaři tedy museli přikročit k jejímu zúžení, přesto snímek z roku trvá úctyhodných 171 minut. Soudím ovšem, že taková stopáž byla v tehdejší době akceptovatelnější než v současnosti, kdy je svět pohyblivým obrazem zahlcen. V době kdy za nimi musel člověk do kina, byla většina diváků jistě vděčná za každou minutu, kterou mohla strávit před plátnem navíc – a byla ochotná takto náročnému snímku věnovat dostatečnou pozornost.

Film mapuje osudy prvních křesťanů, ovšem rozvětvenost jeho několika dějových linií činí film více žánrovým. Nejedná se jen o náboženskou zvěst, je zde také prostor pro historické drama nebo milostnou fresku. Tedy i divák bez vyznání či dokonce partikulárního zájmu o náboženská témata, nemusí nutně film považovat ze své perspektivy za nezajímavý a najde v něm i rezonující světská témata. V mém výčtu je zařazen samozřejmě z důvodu zobrazení Boha, avšak na rozdíl od jiných zmíněných filmových počinů není v tomto smyslu jednostranně zaměřený, jako například Pasolliniho *Evangelium podle Matouše*. Důvod je zřejmý, velkofilm stojí značnou sumu peněz a proto musí být uzpůsoben pro co největší spektrum diváků, aby se (a co možná nejdříve) zaplatil. Filmy v Hollywoodu samozřejmě vznikají pro zisk, což mohou někteří akademici²⁴ vnímat jako předpoklad nízké umělecké hodnoty. Jak již jsem ale vytyčil v úvodu, tato práce nehodnotí uměleckou kvalitu filmu. Naopak, jako podstatná se mi – možná paradoxně – jeví návštěvnost filmů. Ostatně je nesporně složité i zajímavé vytvořit aparát pro definici spirituality a náboženství ve filmu z hlediska přístupu filmařů. Neméně problematické se jeví mapovat zobrazení Boha, potažmo jeho symbolů, přímo v konkrétních snímcích.

Ve filmu *Quo Vadis* z roku 1951 je zobrazení Boha na plátně vyřešeno vcelku nápaditou formou. Děj filmu nebudu blíže rozepisovat, ať už proto, že je velice rozsáhlý, tak i proto, že předpokládám, že alespoň v hrubých obrysech je obecně známý. Pro ilustraci může být uvedeno, že v něm vystupuje 133 postav a komparsistů jsou tisíce.²⁵ Samotný název díla je klíčem a citací odkazující na pasáž, ve které se

²⁴ Např. citování Jaromír Blažejovský a Vladimír Suchánek.

²⁵ *IMBD. The Internet Movie Database* [online]. 1990 - 2012 [cit. 2012-06-06]. Dostupné z: <http://www.imdb.com>.

apoštol Petr setká s Kristem. V románové předloze se Petr setká s Kristem, když opouští Řím, jak ho vybídli stoupenci Ježíše v zájmu zachování jeho života. Když Petr Ježíše potká, zeptá se ho „*Quo Vadis domine?*“ („Kam kráčíš pane?“). A Ježíš odvěti, že do Říma, aby se nechal podruhé ukřižovat, když Petr jeho děti opouští. To přiměje apoštola vrátit se zpět do Říma, kde je po krátké době ukřižován – podle svého přání hlavou dolů na obráceném kříži, neboť se necítil hoden zemřít stejným způsobem jako jeho Pán.

Filmová verze z roku 1951 pracuje se světlem, a Ježíš není představován žádným hercem, jen mluví a pronese ty věty, které pronáší v předloze. Řešení formou světla pravděpodobně vzniklo z obavy z cenzurních aparátů, které byly v té době ve Spojených státech velmi činné. Světlo jako forma, jakou je ve filmu ztvárněna Boží přítomnost, připomíná pasáž ze Skutků apoštolských: „*Když jsem byl na cestě, králi, spatřil jsem o poledni světlo z nebe, jasnější než slunce. Jeho záře obklopila mne i ty, kdo šli se mnou.*“²⁶ Zde se jednalo o popis obrácení Saula při cestě do Damašku. Avšak, přesně takový dojem práce se světlem scéna zanechává. Je velmi pravděpodobné, že takové řešení ušetřilo filmařů nelehký úkol ztvárnění vzkříšeného Ježíše s křížem na zádech tak, jak je to popsáno v knize. Ovšem není to jen světlo, jsou to i slova, která Ježíš vloží do úst apoštolova společníka, mladého chlapce jménem Nazzarin. Ten si po události nepamatuje, že by vůbec něco řekl. Tato pasáž jen dokresluje celkový široký děj filmu a je zasazena téměř na jeho konec.

Film sklidil značný úspěch a nedávno vyšel v reedici a formátu Blu-ray. Jistě to není náhoda, hollywoodská studia na náhody nevěří, jejich motivem je výdělek. A v tomto případě jsou zřejmým důkazem, že čas tomuto filmu na atraktivitě rozhodně neubral.

2.2 Roucho

Mezi další velkofilmy patří film *The Robe* (Roucho), který vznikl roku 1953 a je natočen podle úspěšného stejnojmenného románu luteránského pastora Lloyda C. Douglase. Režie se ujal Henry Koster a šlo o jeho první film s biblickou tematikou,

²⁶ Sk 26,13.

později režíroval ještě jeden. Nepatřil tedy mezi režiséry, kteří měli s biblickou látkou větší zkušenost, na rozdíl od jiných filmařů, kteří danou látku vyhledávají účelově. Film je dodnes zmiňován kvůli užitému způsobu snímání, při kterém byla poprvé užitá metoda cinemascope. Její podstatou je přidání zakřivené čočky, díky kterému se šíře záběru zdvojnásobí, což se projeví nejlépe při masových scénách.

Děj filmu je situován do první poloviny prvního století. Řadím ho mezi biblické, neboť zobrazuje události, které jsou zaznamenány v Bibli, a to sice Ježíšův příjezd do Jeruzaléma a jeho následné ukřižování. Ústřední postavou snímku je mladý římský tribun Marcellus Gallio, jenž se díky své temperamentní povaze a mladické nerozvážnosti nepřímo dostane do konfliktu s císařem. Vyzývavým způsobem přeplatí v dražbě nabídku nákupčího budoucího císaře Caliguly. Je převelen do Jeruzaléma a jeho příjezd je načasován shodně s triumfálním vjezdem Krista za bouřlivých ovací shromážděných davů. Později je Marcellus pověřen úkolem dohlédnout na jeho ukřižování. Je zde tedy zlomek křížové cesty a následně samotný výjev z Golgoty, kde k ukřižování došlo – ovšem z perspektivy, která rozhodně není typická. Kříže jsou vidět jen zády a přímo uprostřed za tím, na kterém, jak pronese jeden z vojáků je přibit „tesař z Galileje“. Vojáci za bujarého halasu hrají kostky a pijí, zatímco z opačné strany kříže narůstá v očích přihlížejících svědků zděšení. Marcellus vyhraje při kostkách nad spoluhráči z řad vojáků Ježíšovo roucho, ti se postupně bázně rozprchnou, neboť přichází bouře, při níž se nebe zatmí a vyvolá dojem noci. Tribun se postaví a jednou rukou se opře o kříž Ježíše, který pronáší větu: „*Otče odpusť jim, neboť nevědí co činí.*“²⁷ Když ruku z kříže sundá, má ji od krve. Ještě před tím než se Marcellus vydal dohlédnout na ukřižování, setkal se s Pilátem Pontským, který si chtěl z rukou smýt krev, ovšem jeho otrok ho upozornil, že už se myl a krev na rukou nemá. Jediné co z Ježíše kamera zachytí, jsou chodidla, a to skutečně jen na malý okamžik.

Dějová linie se později stáčí k Ježíšovu rouchu, podle kterého je také film pojmenovaný. Snímek řadím mezi náboženské velkofilmy, protože jediný smysl jaký film má, je náboženská zvěst. Nikoliv pouze jako abstraktní zvěst o lásce či sebeobětování, nelze je s nimi zaměnit, vše je zde konkrétně a zcela jasně

²⁷ Lk 23, 34.

pojmenováno. Ne všechny filmy, kde se vyskytuje Bůh, či jeho symbol jako dějový faktor, musí být výhradně pouze náboženské, u některých zkrátka nelze vyloučit i jiné varianty celkového smyslu a významu děje a jejich pointa může být míněna zcela profánně. Ačkoli takový film by v roce 1953 téměř jistě nebylo možné v Hollywoodu natočit, neboť by porušoval kodex. Jako cesta mladého marnivého Římana, který nalezne víru ovšem nikoliv skrze vnitřní faktory, ale na základě činitelů vnějších, které přesahují možnosti lidského vnímání. Setká se s posvátnem ihned po ukřižování. Jeho otrok byl důvodem, že se dostal do Jeruzaléma díky potupě císařova nákupčího, zároveň byl tento otrok Ježíšovým stoupencem. Cestou z Golgoty, když doprovází svého pána, nese Ježíšovo roucho. Prší, a tak ho Marcellus o roucho požádá, v moment kdy ho kolem sebe ovine, začne ho roucho pálit a škrtit. V následujících dnech trpí stihomamem. Císař umírá a on se může vrátit do Říma, ovšem jeho problémy se ho drží. V Římě mu jeho blízcí oznámí, že byl pravděpodobně očarován a že roucho bylo nástrojem magie. Vrací se do Jeruzaléma, aby ho získal a kletbu ze sebe nějakým způsobem sňal. Infiltruje se do skupiny křesťanů, postupně si s nimi porozumí a nakonec přijme jejich smýšlení za své a jeho dřívější problémy zmizí. V závěru filmu jde s úsměvem na rtech na smrt poté, co o své situaci informuje nového císaře, který se mu vysměje do tváře.

Děj filmu je tedy v zásadě jednoduchý. Užité metody při vzniku filmu neprokazují nikterak novátorský přístup, v některých dalších přiblíženích kinematografických počínů tento fakt vyplyne zřetelněji najevo. Ačkoliv je scéna ukřižování ve filmu podstatná, dalo by se zde vyobrazení Krista vnímat jako historické, nikoliv kerygmatické. Vzkříšený Ježíš ve filmu jako postava nevystupuje a nijak nezasahuje do děje. Klíčové je karmínové roucho, které hlavní hrdina románu vyhrál, a na kterém během ukřižování hrají vojáci kostky. Rouchem je míněn Ježíšův původní šat, který měl na sobě již při zatčení, nešlo o plášť, který dostal od římských vojáků, který mu dali společně s korunou, když se mu posmívali a který je také zmíněn v Bibli.²⁸ Ve filmu je několik historických nesrovnalostí, avšak jeho smyslem

²⁸ „Svlékli ho a oblékli mu nachový plášť, upletli korunu z trní a posadili mu ji na hlavu, do pravé ruky mu dali hůl, klekali před ním a posmívali se mu: „Buď zdrav, židovský králi!“ Plivali na něj, brali tu hůl a bili ho po hlavě. Když se mu dost naposmívali, svlékli mu plášť a oblékli ho zase do jeho šatů. A odvedli ho k ukřižování.“ (Lk 23, 11).

s největší pravděpodobností nebyl věrný popis historie, ale sdělení kérygmatické zvěsti. Film byl poprvé vysílán v televizi až v roce 1968 o Velikonocích, v čase určeném tak, aby zastihl rodiny pohromadě, a budou moci společně sledovat velkofilm. Dokonce v něm byla jen jedna reklamní pauza, což již tehdy bylo na americké poměry velmi netypické.²⁹ Stopáž snímku je dvě a čtvrt hodiny.

Díky úspěchu filmu Roucho se rozhodli hollywoodští producenti roku 1954 vyprodukovat jeho pokračování nazvané *Demetrius and the Gladiators* (Demetrius a gladiátoři), kterému ovšem nebude práce věnovat větší prostor. Děj filmu mapuje osudy bývalého otroka tribuna Marcelluse, který se stane gladiátorem, sejde z cesty víry a naprosto propadne zhýralému římskému způsobu života. V závěru snímku ovšem šťastně projde pokáním a vrátí se na správnou cestu. Ve filmu je zachycena vražda císaře Caliguly a nástup Claudia. Stopáž snímku je sto minut a je tedy výrazně kratší, než Roucho. Ve filmu není zachycena žádná událost, která by byla zanesena v Bibli a co se týče historické kontinuity či její věrnosti, ta ve filmu chybí. Ačkoliv je použito několik stříhů z filmu Roucho, kdy někdejší otrok Demetrius vzpomíná na to, jak plakal na Golgotě pod křížem. Autorem Roucha byl duchovní, ale u pokračování autor nebyl, pokračování ani nemělo knižní předlohu. Kritiky film nešetřily, a pokud se někde píše o filmech, kterým je věnována tato kapitola, tento film v nich zahrnut nebývá. Patrně proto, že většina filmových seznamů a výběrů je určována subjektivním názorem, možná ještě spíše vkusem autora konkrétního seznamu.

Domnívám se, že vhodný způsob k utvoření co možná objektivního seznamu, je řazení filmů stejně jako knih nejen podle žánru, ale také podle hesel. Heslem jsou míněny zásadní termíny, okolo kterých sedané filmy točí, jakási klíčová slova. Ani takový seznam by patrně nebyl dokonalý, například by nezahrnul filmy, v nichž Bůh chybí a není o něm zmínka, což zásadně ovlivní osudy hlavních postav, ovšem přesto se mi jeví takové řazení jako efektivní.

²⁹ IMBD. *The Internet Movie Database* [online]. 1990 - 2012 [cit. 2012-06-06]. Dostupné z: <http://www.imdb.com>.

2.3 Šalomoun a královna ze Sábý

Dalším filmem z této éry je dílo nazvané Solomon and Sheba (Šalomoun a královna ze Sábý). Jak je již z názvu patrné, jedná se o starozákonní příběh. Dosud byly všechny zmiňované snímky zasazené do dob Kristových, či následujících. Samozřejmě bylo ale jen otázkou času, kdy si filmaři začnou také vybírat témata ze Starého zákona, už proto, že obsahuje velké množství potenciálně divácky atraktivních příběhů a zároveň se tak rozšiřuje spektrum potenciálních diváků. Tak se Starý zákon jeví ideální jako látka pro tvorbu velkofilmů, nabízí velké množství epických bitev, ke komornějším zpracováním naopak jistě láká spíše Nový zákon. Režie filmu se ujal jeden z nejvýznamnějších režisérů své doby King Vidor.

Dovolím si zde malou odbočku k otázce režisérů těchto velkofilmů. Téměř každý hollywoodský biblický velkofilm, který zde zmiňuji, byl natočen režisérem, jehož kariéra začínala za dob němého filmu. To je vzhledem ke stáří a vývoji kinematografie samozřejmě logické, chci ale poukázat na fakt, že biblické velko filmy byly točeny režiséry, kteří za sebou měli skutečně bohatou režijní minulost, a tyto snímky zpravidla patřily k jejich posledním a stávaly se svého druhu testamenty. A maximální zkušenost společně s maximálním nasazením se z hlediska řemeslného jistě projeví, a pokud se v jinak precizních filmech vyskytuje nějaký rušivý element, zpravidla to bývá faktická nepřesnost vztahující se k prezentované látce.

Konkrétně film Šalomoun a královna ze Sábý jich má hned několik. A ačkoliv se takové naleznou téměř v každém snímku, ne pouze v biblických velko filmech z padesátých a šedesátých let, je třeba si uvědomit, že taková látka je v tomto ohledu jedna z nejnáročnějších. Kombinuje totiž film jak historií, tak s náboženstvím. A to, co je správně podle historiků, se nemusí slučovat s tím, co je správně z pohledu dané náboženské tradice a obráceně. V dnešní době je situace již trochu jiná a tvůrci filmu většinou jasně deklarují, kam se film přiklání, či co jim posloužilo jako předloha.

Děj tohoto snímku mapuje Šalomounův nástup na trůn a jeho milostnou peripetii s královnou ze Sábý, která končí jejich šťastným rozchodem. Ačkoliv podle Starého zákona přijela za Šalomounem, aby slyšela jeho moudrost, ve filmu je jejím motivem spiklenectví s faraonem. V průběhu jejich výzvěd se do krále zamiluje a rezignuje na

své původně zcela zjištěné důvody. Příběh vylíčený ve filmu se liší od biblického pojetí příběhu, přičemž některé fenomény neodpovídají ani biblické, ani historické tradici. Je to například Davidova hvězda, která zdobí například štíty vojáků Izraelského království, ačkoli vznik tohoto symbolu je datován mnohem později. Nebo fakt, že Hospodin podle Bible nikdy nezničil Chrám blesky tak, jak je to vylíčené ve filmu.

Biblické předlohy se drží snad pouze notoricky známý soudní spor dvou žen o dítě.³⁰ Ovšem k tomu dojde za přítomnosti královny ze Sáby. Zajímavá je také komunikace mezi Bohem a Šalomounem, ta sice obsahem odpovídá biblické verzi, ale nedojde k ní ve snu, nýbrž u obětního oltáře.³¹ Šalomoun komunikuje s Hospodinem, ten mu odpovídá hlasem, který je obohacen o ozvěnu. Film pochází z roku 1959 a takto použitá ozvěna byla efektem, na který tehdejší divák nebyl zvyklý jako ten dnešní, což pravděpodobně umocňovalo výsledné vyznění celé scény, celé okolí je zahaleno řídkou mlžinou, kamera zabírá Šalomouna v pokorném postoji.

Díky nejasnému celkovému pojetí je nesnadné daný film charakterizovat dle kritérií této práce. Celkové vyznění filmu nemusí být nezbytně náboženské, příběh lze také chápat jako milostné drama. Přestože postavy jsou biblické, autoři filmu je jaksi přesadili do zcela odlišných dějových a vztahových linií, což lidem, kteří rigidně trvají na doslovném biblickém pojetí, může narušit výsledný dojem z filmu. Hlavní role Šalomouna se zhostil charismatický herec Yul Brynner, který si zahrál například i Faraona ve filmu Desatero přikázání režiséra Cecila B. DeMilla z roku 1956, který do

³⁰ „Tehdy přišly ke králi dvě ženy nevěstky a postavily se před něj. Jedna z těch žen řekla: „Prosím, můj pane, já a tato žena bydlíme v jednom domě a já jsem u ní v domě porodila. Třetího dne po mém porodu také tato žena porodila. Byly jsme spolu a v tom domě s námi nebyl nikdo cizí, v domě nebyl nikdo kromě nás dvou. Syn této ženy však v noci zemřel, neboť ho zalehla. Proto v noci vstala, a zatímco tvá otrokyně spala, vzala mého syna od mého boku, položila si ho do klína a svého mrtvého syna položila do klína mně. Ráno jsem vstala, abych svého syna nakojila, ale on byl mrtev. Když jsem si ho však zrána pozorně prohlédla, zjistila jsem, že to není můj syn, kterého jsem porodila.“ Druhá žena však prohlásila: „Nikoli. Můj syn je ten živý, a ten mrtvý je tvůj.“ Ale první trvala na svém: „Ne. Tvůj syn je ten mrtvý, a ten živý je můj.“ A tak se před králem hádaly. Král řekl: „Tato tvrdí: ‚Ten živý je můj syn, a ten mrtvý je tvůj.‘ A tato tvrdí: ‚Ne, tvůj syn je ten mrtvý, a ten živý je můj.‘“ Král proto poručil: „Podejte mi meč.“ Přinesli tedy před krále meč. A král nařídil: „Rozetněte to živé dítě ve dvě. Jednu polovinu dejte jedné a druhou polovinu druhé.“ Tu řekla králi žena, jejíž syn byl ten živý a již se srdce svíralo soucitem nad jejím synem: „Prosím, můj pane, dejte to živé novorozeně jí, jen je neusmrcujte!“ Ale druhá řekla: „Ať není ani moje ani tvoje. Rozetněte je!“ Tu král rozhodl: „Dejte to živé novorozeně té, která řekla: ‚Neusmrcujte je,‘ to je jeho matka.“ Když se celý Izrael dozvěděl o rozsudku, který král vynesl, jala je bázeň před králem. Viděli, že je nadán Boží moudrostí k vykonávání soudu. (1 Kr 3,16 – 27).

³¹ Srov.: „V Gibeónu se Šalomounovi ukázal v noci ve snu Hospodin. Bůh řekl: „Žádej, co ti mám dát.“ (1 Kr 3,5).

tohoto výčtu bude zahrnut také, neboť právě v případě tohoto snímku jde o velkofilm mezi velkofilmy.

Společný charakter hollywoodských biblických (velko)filmů této éry, je jejich vnější dokonalost. Nejedná se pouze o můj subjektivní názor, ale o poukázání na fakt, že v žádném z těchto filmů se nevyskytuje nikdo nepohledný či trpící nějakou estetickou vadou. I nejubožejší otrok, který tráví život v blátě, má vždy všechny zuby bělostné a bezchybné stejně jako pleť a pěstěné ruce. Viděl jsem všechny filmy, které zde přibližuji a toto je jeden z mých postřehů a charakteristik. Nebudu se zabývat tím, jaký tento fakt může mít vliv na celkový dojem z filmu na diváka a zda to vůbec nějaký vliv má. Ovšem soudím, že je třeba takovou věc zmínit už jen pro ilustraci a zdůraznění této jednotné charakteristiky, která platí pro všechny tyto filmy bez ohledu na konkrétního tvůrce.

2.4 Cecil B. DeMille

Slavný hollywoodský režisér Cecil B. DeMille je nepochybně jednou z největších režisérských osobností, která má na kontě větší počet filmů s náboženskou tematikou a které nějakým způsobem prezentují obraz Boha. Natočil více než sedmdesát snímků, nejprve němé, později zvukové a nakonec samozřejmě barevné. Jeho posledním režisérským kouskem byl snímek *The Ten Commandments* (Desatero přikázání) z roku 1956.

Nebylo to poprvé, co osobně zpracovával tuto látku. Poprvé k tomu došlo roku 1923, kdy se ještě jednalo o němý film. Ten svou výpravou doposud uvádí diváky v úžas. Ze dřeva a sádry postavené filmové město faraónů se rozkládalo podél pobřeží v délce téměř třiceti kilometrů. Byly v něm čtyři desetimetrové sochy Ramsese, dvacet jedna sfing o váze pěti tun, městské zdi měly neuvěřitelných třicet šest metrů. Ovšem toto nejsou jediná čísla, která působí neuvěřitelně. Ve filmu si zahrálo tři tisíce pět set zvířat a dva a půl tisíce herců. Celý filmový štáb sídlil ve stanech, jejichž počet se pohyboval okolo jednoho tisíce. Po dotočení byly veškeré reálie vytvořené pro film zahrnuty buldozery pískem. DeMille ve své autobiografii tento fakt komentoval slovy,

že pokud budou v tomto místě za tisíc let kopat archeologové, snad nepřijdou s objevem, že egyptská civilizace pochází z Ameriky.³²

Tento němý biblický film doprovázejí přímé biblické pasáže a to v okénkách mezi scénami tak, jak to bylo na počátku kinematografie obvyklé. V tomto díle tedy neuslyšíme Boží hlas tak jak je tomu v Desateru, které natočil režisér v roce 1956. Mezi jeho slavné výroky patřilo: „*Give me any two pages of the Bible and I'll give you a picture.*“³³ (Dejte jakékoli dvě strany bible a já vám dám obraz). Za svůj život režíroval a produkoval sedmdesát snímků, ale v mnoha dalších se nějakým způsobem účastnil. Měl osobitý přístup k zaběhnuté praxi a to je snad jeden z důvodů proč byla jeho kariéra tak úspěšná. Byl zastáncem přechodu z krátkometrážních filmů na celovečerní, upřednostňoval investici do vybavení, než do honoráře filmových hvězd. A domýšlel věci své projekty do krajností. Například když roku 1927 natočil snímek *The King of Kings* (Král králů), herci, kteří na plátně představovali Krista a Máří Magdalenu, tedy dvě hlavní role, museli přistoupit na speciální smlouvu. Během natáčení nesměli provádět jakoukoliv „ne-biblickou“ aktivitu. Mezi takové patřilo například plavání, hraní karet či návštěvy nočních klubů a jízdy kabrioletem, která byla v té době velkým hitem u hollywoodské smetánky. Také bylo ve smlouvě zahrnuto nařízení zákazu hraní ve filmech, které by mohly ohrozit, či poškodit jejich pomyslnou svatost získanou účinkováním v onom filmu, a to na dobu pět let. To v dnešní době zní jako dokonale nereálné požadavky.³⁴

Bližší k filmu je vhodné dodat, že šlo o nejdražší a mezinárodně nejúspěšnější němý film o Ježíši všech dob. De Mille využil odborného teologického poradenství z katolických i protestantských kruhů, ale také z židovského institutu. Každé ráno byla členům filmového štábu nabídnuta účast na mši.³⁵ Film nebyl americkou cenzurou zkritizován a dokonce si získal podporu amerického kardinála, naproti tomu v Polsku byl zakázán. Přes zmíněné De Millovo rozhodnutí využít doporučení teologů, nedržel se pravděpodobně jejich rad dostatečně striktně. Ačkoliv nechtěl zobrazit ve filmu jako

³² CECIL B. DEMILLE. *Official Website Dedicated to the Work, Life and Legacy of the Famous Movie Director - Cecil B. DeMille* [online]. 2006 [cit. 2012-06-12]. Dostupné z: <http://www.cecilbdemille.com>.

³³ Tamtéž.

³⁴ IMBD. *The Internet Movie Database* [online]. 1990 - 2012 [cit. 2012-06-06]. Dostupné z: <http://www.imdb.com>.

³⁵ Tamtéž.

ty, kteří nesou vinu za Kristovu smrt Židy jako celek, ale pouze skupinu z nich, učinil to cestou, která je mu vytýkána. Jedná se o dějovou linii okolo Kaifáše. Ten ve filmu podplácí dav, aby prosazoval Ježíšovo ukřižování, následně se ho jeden člověk z davu ptá, jak může Žid zradit Žida. Následně po ukřižování, když nebe zčerná, Kaifáš ve filmu lituje svého činu a prosí Boha o odpuštění. Je pochopitelné, že je tato linie filmu vytýkána, neboť je evidentně smyšlená a nemá v Bibli ani v historii žádné reálné opodstatnění.

V Hollywoodu se dodnes uděluje prestižní cena pro filmaře a herce pojmenovaná po tomto proslulém tvůrci. Pakliže se někde setkáme s tématem biblických velkofilmů z let padesátých a šedesátých, bude jistě DeMille figurovat mezi hlavními reprezentanty dané epochy. On sám by mohl být vděčným tématem na diplomovou práci, neboť byl vskutku činorodý a u filmu zažil několik celých epoch. Od té počáteční, kdy byl film němý, následně zvukový a postupně se stával barevným. To vše mělo zásadní vliv na celkovou podobu snímku. Pokud dáte malíři jiný štětec a barvy, pravděpodobně to ovlivní jeho styl. Někdy a zvukový film se liší v aspektu, který v podstatě určuje konkrétní filmovou strukturu a její celkové pojetí, neboť je potřeba klást důraz na odlišných místech. Je s podivem, že se tato osoba nedostala do žádné odborné publikace v rámci své tvorby. Suchánka³⁶ a Blažejovského³⁷ pravděpodobně takové velkofilmy neoslovují a dávají proto přednost snímkům, které považují za umělecké. Blažejovský se o DeMillovi zmiňuje jen v souvislosti předimenzované výpravy ve filmu *Desatero* z roku 1956.

Velký režisér zemřel v roce 1959 ve věku sedmdesát sedm let. Pro své filmy se byl schopen obětovat, například při natáčení zmíněného *Desatera* měl srdeční příhodu, ale již během dvou dnů, proti vůli a radám lékaře, byl zpátky u natáčení, aby mohl pokračovat ve svém projektu.³⁸ Řídil se heslem, že točí filmy pro lidi, nikoliv pro kritiky a z jeho filmů je to jasně patrné. V tomto přístupu se pravděpodobně liší od

³⁶ SUCHÁNEK, Vladimír. *Topografie transcendentních souřadnic filmového obrazu: úvod do problematiky uměleckého obrazu jako duchovně-estetické skutečnosti*. 1. vyd. Olomouc: Univerzita Palackého, 2002. 261 s. ISBN 80-244-0417-6.

³⁷ BLAŽEJOVSKÝ, Jaromír. *Spiritualita ve filmu*. 1. vyd. Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury, 2007. 287 s. ISBN 978-80-7325-132-1.

³⁸ CECIL B. DEMILLE. *Official Website Dedicated to the Work, Life and Legacy of the Famous Movie Director - Cecil B. DeMille* [online]. 2006 [cit. 2012-06-12]. Dostupné z: <http://www.cecilbdemille.com>.

režisérů, kteří jsou odbornou a akademickou částí publika oslavováni a jejichž filmy jsou jimi analyzovány v odborných publikacích, kterých ovšem ani tak není příliš mnoho. Teorie o tom, že lze obojí spojit zatím vyvrací historie, kdy odborná a laická část povětšinou nesdílí podobný názor na konkrétní film.

2.4.1 Samson a Dalida

Samson a Dalida je jeden z příběhů, které jsou vděčným tématem pro filmaře, neboť ačkoliv se jedná o starozákonní látku, je to především starozákonní příběh o nešťastné lásce a zradě. Tématu se v roce 1949 zhostil zmiňovaný velikán DeMille ve filmu *Samson and Delilah* (Samson a Dalila). Do té doby již bylo tomuto tématu věnováno pět snímků, což vypovídá o jeho atraktivitě. Ačkoliv je film biblický a drží se věrně své předlohy, na rozdíl od výše analyzovaného snímku o Šalomounovi zde není mnoho významných faktických nesrovnalostí, které by mohly rušit celkový dojem z filmu. Bůh je zde prezentován Samsonovou silou, když pobije celé vojsko oslí čelistí nebo když v závěru snímku poboří, ač oslepen a v řetězech, velký chrám, kterému vévodí velká modla Pelištejců. Ve filmu neuslyšíme hlas Hospodina, jak tomu je v některých filmech se starozákonní tematikou, a Bůh se v něm nezjeví ani žádným jiným způsobem, než výhradně skrze sílu Samsonových paží.

Film, ačkoliv není rozhodně komorním, až na velkou kulisu chrámu a slavnou bitvu, ve které se oslí čelist v ruku soudce Samsona stala smrtonosnou zbraní, se nemůže rovnat ostatním počínům, které DeMille na toto téma vytvořil, neboť v nich je v nich patrná takřka oslňující velkolepost filmové výpravy v každém záběru. Dechberoucí je Samsonův souboj se lvem. V tehdejších dobách nebylo ničím výjimečným to, že při natáčení některá zvířata zahynula. Na rozdíl od bezpečí zvířat, ohled byl brán zejména na to, aby film nikoho nepohoršoval z náboženských důvodů. Dovolím si tvrdit, že úhyn zvířectva při natáčení filmů by v dnešní době vzbudil společenskou nevoli, ze které v tehdejší době filmaři takové obavy neměli. Snad proto se dodnes u některých filmů píše, že žádnému zvířeti při jejich vzniku nebylo ublíženo. Například při natáčení velkofilmu *Ben Hur* z roku 1925, zemřelo okolo stovky koní; padli za obět' monumentální scéně závodů koňských spřežení.

Pozoruhodné je u filmu Samson a Dalila to, jakou předlohu k filmu DeMille zvolil. Byla jí kniha Samson Nazarite z roku 1930, jejímž autorem byl Vladimír Zeev Jabotinsky. Původem ruský Žid, odstartoval svou kariéru jako novinář, uprchl před pogromy z Ruska a bojoval v 1. světové válce na straně Anglie v řadách židovské legie. Měl tedy ideální výchozí pozici ke zpracování dané látky, avšak Vladimír Zeev Jabotinsky nebyl jen obyčejný novinář, byl to také bojovník a stoupenec sionismu. Byl jeden ze zakladatelů Revizionistického sionismu, což napovídá skutečnosti, že se jednalo o kontroverzní osobnost a to, že si DeMille zvolil jeho knihu za předlohu pro svůj film, je do jisté míry překvapující.

Avšak film nevyvolal vlnu kritiky a byl přijat publikem dobře. Snad proto, že scénáristé případné příliš kontroverzní aspekty originální novely vynechali? Jistě, DeMille byl v té době natolik zkušený režisér a producent, takže bral zřetel a zohlednil vše, co nějakým způsobem mohlo ovlivnit výslednou podobu jeho filmu a jeho přijetí diváky.

2.4.2 Desatero

Nyní se pokusím přiblížit a rozebrat film The Ten Commandments (Desatero přikázání) z roku 1956, poslední film, který Cecile B. DeMille režíroval. Děj mapuje život Mojžíše od jeho narození a provádí nás veškerými významnými událostmi jeho života. Významný je již samotný začátek filmu, kde se DeMille chopil předmluvy, což není zcela standardní postup. Vzhledem k jejímu obsahu ji uvádím v planém znění:

„Dámy a pánové, mladší i ti starší, to, co dělám se může zdát poněkud neobvyklý postup, mluvit k vám před začátkem filmu, ale jeho námět je neobvyklý. Příběh o zrození svobody. Příběh o Mojžíšovi. Jak mnozí z vás vědí, Bible svatá opomíjí asi 30 let života Mojžíše, od okamžiku, kdy byl tříměsíčním dítětem a byl nalezen v bažinách Bithiahu, faraónovou dcerou, byl přijat do její rodiny, před tím než se dozvěděl, že je Židem a před tím než zabil egyptského muže. Vyplnit těch chybějících 30 let, jsme se pokusili s pomocí starověkých historiků jako Philo a Josephus. Philo psal v době, kdy Ježíš z Nazareta chodili po planetě Zemi, a Josephus psal asi 50 let později a díval se na zničení Jeruzaléma Římany. Tito historici měli přístup k dokumentům dnes dávno

zničeným, nebo snad ztraceným, jako svitky od Mrtvého moře. Tématem tohoto filmu je, zda muži se mají řídit právem Božím, nebo zda se mají oddát rozmarům diktátora jako Rameses. Jsou muži vlastnictvím státu, panovníka, jsou to těla bez duše a víry v Boha? Tato stejná bitva přetrvává po celém světě dodnes. Naším záměrem nebylo vytvořit příběh, ale umělecky podat Bohem inspirovaný příběh, který se udál před 3000 lety. Pět knih Mojžíšových. Příběh na tři hodiny a 39 minut. S přestávkou. Děkuji vám za pozornost.“

Jaký motiv vedl k tomuto úvodu? Domnívám se, že režisér tak učinil proto, že nechtěl riskovat špatné pochopení ze stran publika. Jak zde ještě rozvedu, tento film si vyžádal nepředstavitelně vysoké náklady a celkovou přípravu. Dle mého soudu pak chtěl autor divákovi ulehčit a objasnit počáteční tápání, či ho chtěl zbavit nežádoucího předporozumění, a pokusit se zajistit úrodnou půdu pro pochopení svého díla. Zároveň obratně popisuje, odkud čerpal při snaze vykreslení doby, která není v Bibli zmapována dostatečně konkrétně. Přesto ale také zároveň dodává, že film má snahu, či lépe řečeno záměr „umělecky podat Bohem inspirovaný příběh.“ Což se domnívám rozšiřuje pole manévrování ohledně historické věrnosti. Hlavní je zprostředkování onoho principu, který zmiňuje, a ne historicita. Kromě v úvodu dvou zmiňovaných mimo-biblických pramenů jsou v úvodních titulcích zahrnuty také Midraše. Dále zde nalezneme poděkování pěti vědcům z různých univerzit za odborné poradenství, přičemž je v této skupině zahrnut i jeden rabín. A v neposledku rozhodně nesmí být u tohoto filmu opomenut atribut umělecký. V tomto opusu totiž většina kritiků a vědců spatřuje jen onu velkolepost výpravy. O umělecké hodnotě v souvislosti s tímto filmem překvapivě mnoho materiálu nenalezneme, většinou je jen ohraničen slovem velkořím a tím veškerá jeho analýza končí.

V krátkosti zde přiblížím děj filmu, který začíná shrnutím knihy Genesis a bližším popisem začátku knihy Exodus, tedy doby, kdy se Izraelité stali egyptskými otroky. Následně jsme svědky scény, kdy egyptský kněz informuje faraona o zvěsti vyčtené z hvězd. Faraon se dozvídá o zhoubě Egypta, za kterou má stát Hebrejec, který se právě narodil. Na základě této zprávy vydává rozkaz usmrtit každého

novorozeného hebrejského chlapce.³⁹ Jak už víme, Mojžíšova matka se kvůli tomu rozhodně chlapce poslat v košíku po Nilu, a tím mu zachránit život. Linka příběhu se pak ubírá známým směrem, kdy odloženého chlapce přijímá za svého dcera samotného faraona. O době Mojžíšova mládí, o které se DeMille zmiňuje v úvodu a která v Bibli skutečně obsažena není, je ve filmu věnováno vykreslení Mojžíšova charakteru a jeho organizačních schopností při stavbě pyramid. Zároveň je zde vykreslen vztah mezi Mojžíšem a jeho faraonovým vnukem a jeho bratrem Ramsesem, vztah plný lásky, ve kterém Mojžíš vyniká svou skromností.

Pro ilustraci zde uvedu několik čísel, která poukazují na velikost filmu: při natáčení filmu bylo využito kolem 14 tisíc komparsistů a 15 tisíc zvířat. Výroba snímku stála celkem 13 milionů dolarů. Americký filmový institut snímek ocenil a zahrnul do seznamu deseti nejlepších filmů z žánru epických. Pro film bylo vyrobeno velké množství speciálních efektů, které odstartovaly ve chvíli, kdy Hospodin oslovil Mojžíše. Tento moment je ostatně celkově předělový.

Mohlo by se zdát, že přelomem Mojžíšova života bude okamžik, kdy zjistí pravdu o svém hebrejském původu, ale není tomu tak. Skutečným přelomem v Mojžíšově životě je právě okamžik oslovení Bohem. Ohledně ztvárnění božího hlasu v této slavné scéně mluví několik verzí. Traduje se, že herec Charleton Heston, který se zhostil role Mojžíše, si u režiséra vyprosil, aby hlasem mluvícím z hořícího keře mohl být on - a režisér tomuto přání vyhověl. Jiné prameny tvrdí, že tato idea vzešla od samotného DeMilla za účelem vyjádření blízkosti Mojžíše a Hospodina.⁴⁰ Ať už je

³⁹ Srov.: „V Egyptě však nastoupil nový král, který o Josefovi nevěděl. Ten řekl svému lidu: „Hle, izraelský lid je početnější a zdatnější než my. Musíme s ním nakládat moudře, aby se nerozmnožil. Kdyby došlo k válce, jistě by se připojil k těm, kdo nás nenávidí, bojoval by proti nám a odtáhl by ze země.“ Ustanovili tedy nad ním dráby, aby jej ujařmovali robotou. Musel stavět faraónovi města pro sklady, Pitom a Raamses. Avšak jakkoli jej ujařmovali, množil se a rozmáhal dále, takže měli z Izraelců hrůzu. Proto začali Egypťané Izraelce surově zotročovat. Ztrpčovali jim život tvrdou otročinou při výrobě cihel a všelijakou prací na poli. Všechnu otročinu, kterou na ně uvalili, jim ještě ztěžovali surovostí. Egypťský král poručil hebrejským porodním bábám, z nichž jedna se jmenovala Šifra a druhá Púa: „Když budete pomáhat Hebrejkám při porodu a při slehnutí zjistíte, že to je syn, usmrťte jej; bude-li to dcera, aťsi je naživu.“ Avšak porodní báby se bály Boha a rozkazem egypťského krále se neřídily. Nechávaly hochy naživu. Egypťský král si porodní báby předvolal a řekl jim: „Co to děláte, že necháváte hochy naživu?“ Porodní báby faraónovi odvětily: „Hebrejky nejsou jako ženy egypťské; jsou plně života. Porodí dříve, než k nim porodní bába přijde.“ Bůh pak těm porodním bábám prokazoval dobrodiní a lid se množil a byl velmi zdatný. Protože se porodní báby bály Boha, požehnal jejich domům. Ale farao všemu svému lidu rozkázal: „Každého syna, který se jim narodí, hod'te do Nilu; každou dceru nechte naživu.“ (Ex 1,8 – 22).

⁴⁰ CECIL B. DEMILLE. *Official Website Dedicated to the Work, Life and Legacy of the Famous Movie Director - Cecil B. DeMille* [online]. 2006 [cit. 2012-06-12]. Dostupné z: <http://www.cecilbdemille.com>.

pravdou první či druhá verze, efekt tohoto spojení je funkční. V posledních letech, kdy byl film Desatero přikázání kompletně remasterován a převeden do rozhraní blue ray se zároveň objevilo množství nových informací, které se dosud nedostaly na veřejnost. V jednom z interview představitel Mojžíše připouští a potvrzuje to, že hlas Hospodina ve filmu byl skutečně on. V době premiéry snímku panovaly neupřesněné spekulace, část diváků se domnívala, že Hospodinův hlas ztvárnil sám režisér.

Od scény s hořícím keřem přichází ve snímku na řadu množství scén, v nichž můžeme vidět ony nové filmové efekty jako prostředek k vytvoření iluze např. deseti ran egyptských či proměny hole v hada. Mezi jedny z nejpůsobivějších scén patří například průchod Rudým mořem. Film končí smrtí Mojžíše na prahu Země zaslíbené.

Nejen pro svou teologickou výpověď stojí za zmínku pasáž, kdy Mojžíš po vyvedení z Egypta na hoře Sinaj dostává od Hospodina Desatero přikázání. Ve filmu je přímo znázorněno, jak Hospodin do kamenných desek Deset slov zapisuje. „*Tato slova mluvil Hospodin k celému vašemu shromáždění na hoře zprostředku ohně, oblaku a mrákoty mocným hlasem a víc nepřipojil. Napsal je na dvě kamenné desky a dal je mně.*“⁴¹ Cestou z hory Sinaj Mojžíš zjišťuje, k čemu mezitím došlo. Lid si vyrobil modlu zlatého telete a kolem něj probíhaly nepředstavitelné orgie. Zajímavé je, že první orgie, jaké kdy byly zfilmovány, byly ty biblické. Vznikl tak paradox ohledně cenzury. Cenzorský aparát v Americe, byl důsledný a přísný a ve věcech náboženských se měl takřka neomezenou působnost a autoritu. Přesto v těchto případech nezasahoval, protože orgie byly znázorněny v rámci biblického poselství. Orgie k filmu Desatero přikázání z roku 1956 se natáčely celé dlouhé tři týdny a někteří herci komentovali natáčení této pasáže jako jedno z nejnáročnějších.⁴²

Na otázku, kterou si v úvodu DeMille pokládá, tedy nad řečnické vznesení dilematu zdali je lepší jít s Bohem či se oddat svodům diktátora, odpovídá po celou dobu, samozřejmě v duchu první možnosti.

Pokud se zamyslím nad tím, kam film zařadit je jasné, že mezi filmy náboženské. Pokud si položím otázku, zdali má tento film význam a váhu i pro člověka, který je

⁴¹ Dt 5,22.

⁴²IMBD. *The Internet Movie Database* [online]. 1990 - 2012 [cit. 2012-06-06]. Dostupné z: <http://www.imdb.com>.

nevěřící, odpovídám ano, má. A to proto, že ačkoli Mojžíš jedná v rámci boží vůle, zároveň také jedná v rámci etiky. Tudíž vyznění filmu není jen náboženské, ale také etické. Mojžíš se postaví na stranu Hebrejců nejen díky svému původu, ale také díky svému smyslu pro spravedlnost, kterou jeho nevlastní bratr a následník trůnu, na rozdíl od Mojžíše, neoplývá. Vedle hlavní linie, kterou je Mojžíšův život ve vztahu s Bohem, je ve filmu množství vedlejších dějových linií. Namátkou můžeme jmenovat nešťastnou lásku, nenaplněné bratrství, naproti tomu nalezení matky a setkání s Bohem.

Přes monumentálnost celkového vyznění snímku nezůstávají sebemenší herecké výkony upozaděny. Režisér si pro tento svůj opus vybíral herce velmi opatrně, důkladně a pečlivě. Do role Mojžíše vybral režisér Charletona Hestona díky jeho podobnosti se sochou Mojžíše, jejímž autorem byl samotný Michelangelo.⁴³ Pro roli Ramsese nemohl po tři roky najít vhodného kandidáta, až si při divadelním představení všiml herce Yula Brynnera. Jeho pohled byl jasný královský a nesmiřitelný a zároveň měl opravdu silnou osobnost. Bylo rozhodnuto a hned po skončení představení za ním vstoupil do šatny a získal ho pro spolupráci na filmu.

Snímek až do doby natočení Umučení Krista z roku 2004 držel prvenství jakožto nejdělečnejší film s biblickou tematikou. Pokud bychom zúžili výběr pouze na filmy starozákonní, drží své prvenství dodnes.

2.4.3 Král králů

Posledním filmem, který je třeba zahrnout do této množiny je film King of Kings (Král králů) mapující život Ježíše Krista od jeho narození po ukřižování. Roku 1961 jej režíroval Nicolas Ray, jako jediný film s biblickou tematikou, který natočil; tento snímek zcela vybočuje z jeho dosavadní i následující filmotéky. Zároveň tento film byl jakousi pomyslnou tečkou za jeho úspěšnou hollywoodskou kariérou. Již během natáčení Krále králů prodělal srdeční příhodu, za kterou údajně stály špatné životní návyky. Kromě natáčení hollywoodských filmů se věnoval i filmům nezávislým, které

⁴³IMBD. *The Internet Movie Database* [online]. 1990 - 2012 [cit. 2012-06-06]. Dostupné z: <http://www.imdb.com>.

se staly vzorem pro nastupující generaci režisérů, zejména z řad těch uměleckých, tedy těch, kteří jsou často skloňováni i v publikacích věnujících se spiritualitě ve filmu. Mezi tyto můžeme řadit např. Jean-Luc Godarda a další mladé režiséry, jejichž sympatií si však Nicolas Ray nezískal tímto svým počinem, ale tvorbou, která mu předcházela a kde bylo předmětem jeho zájmu řešení generačních vztahů a životních východisek na svou dobu nekonvenčním způsobem.

Proto film *Král králů* vybočuje, neboť ten se drží své biblické předlohy a rozhodně není zpracován nekonvenčním způsobem. Jedná se o re-make filmu z roku 1927, který tehdy natočil Cecile B. DeMille. Opět zde můžeme pozorovat fakt, že film biblický, potažmo náboženský se stal jakousi labutí písni režiséra.

Ačkoliv film mapuje biblické výroky a konání Ježíše, režisér se nedrží časové linky dle bible. Například Petrovi oznamuje, že on je skála, na které zbuduje svou církev již při jeho povolání mezi učedníky⁴⁴, do kázání na hoře pak přidává mnohé jeho výroky z jiných částí příběhu⁴⁵. Tento fakt patrně souvisí se snahou tvůrců do vymezeného času zapracovat co nejvíce z Ježíšova učení. Tento film je první zvukový barevný snímek mapující život Ježíše Krista. Je biblický i náboženský, neboť ve filmu je vyobrazeno, kromě zázraků, které koná, i Ježíšovo zmrtvýchvstání. Zda je film atraktivní i pro diváka, který není věřící či jakkoli nábožensky založený, s ohledem na to, že vrcholem filmu je právě náboženské poselství, je problematická otázka. Důvod, proč by takový film mohl být pro diváka, který je takto orientován, poutavý, je například ten, že dějová linie v počátku filmu, která sleduje osudy Jana Křtitele, jehož příběh je ve filmu rozpracován také, není na rozdíl od příběhu Ježíše, inspirován biblickým pojetím tohoto příběhu, ale interpretací, kterou sepsal Oscar Wilde v divadelní hře *Salome*. Film, stejně jako všechny předešlé, je vizuálně atraktivní díky své výpravnosti. V této době se netočily jen velkofilmy, to znamená, že tyto filmy měly tu možnost vybočovat z řady. Zároveň to ale byla doba, kdy tyto velkofilmy byly v módě, což je z tohoto výčtu snímků jasně patrné.

⁴⁴ Srov.: „Když procházel podél Galilejského moře, uviděl dva bratry, Šimona, zvaného Petr, a jeho bratra Ondřeje, jak vrhají síť do moře; byli totiž rybáři.“ (Mt 4,18).

„A já ti pravím, že ty jsi Petr; a na této skále zbuduji svou církev a brány pekla ji nepřemohou.“ (Mt 16, 13).

⁴⁵ Srov.: „Lékaře nepotřebují zdraví, ale nemocní. Jděte a učte se, co to je: ‚Milosrdenství chci, a ne obět.‘ Nepřišel jsem pozvat spravedlivé, ale hříšníky.“ (Mt 9,12-13).

Od počátku němého filmu jsme se tedy dostali až sem, kdy můžeme vidět zobrazení vzkříšeného Ježíše Krista. Celou tuto éru mapuje nejen vývoj z hlediska kinematografie, ale i směřování z hlediska cenzury. Film už zkrátka nebyl tak nové médium, zakotvil v naší společnosti. Zároveň přišla doba televize a pozvolna se tedy v rámci zachování atraktivity filmu začaly posouvat hranice toho, co je možné ve filmu zobrazit. S velkou pravděpodobností tomu samozřejmě přispěla i celková světová situace. V Americe v té době propukala 60. léta, kterážto jsou dodnes symbolem uvolnění mravů. Toto uvolnění mělo samozřejmě vliv na všechny sféry umění, potažmo kultury, tedy i na film, jakožto nejmladší z médií své doby. Tyto skutečnosti se mu rozhodně nevyhýbají, ba naopak, film se jeví jako vhodný prostředek k posouvání či mapování společenských norem.

3 70. LÉTA

Hollywood se v 50. a 60. letech vyčerpával z hlediska velkofilmů. Doslova přesytil diváka historickými a biblickými eposy natolik, že se jejich vznik zastavil a kinematografie se počala orientovat jiným směrem; tyto filmy nebyly již nosným středoproudem. Na přelomu 60. a 70. let propukla éra hororových snímků. Dalo by se tedy konstatovat, že Bůh zde byl zobrazován z druhé strany. Tyto horory by jistě nemohly vznikat v době, kdy vznikaly biblické velkofilmy. V té době by totiž cenzori jistě neschválili vyprodukování filmu, který vypráví příběh Satanova syna (*The Omen*⁴⁶), či Satanových stoupců a přivedení Antikrista na svět (*Rosemary's Baby*⁴⁷). V této souvislosti není bez zajímavosti, že i tvůrci hororů, a tedy „kazatelé teologie naruby“ si dávají záležet na faktické přesnosti zobrazovaného obrazu, a tak se při natáčení *Rosemary's Baby* uplatnil jako odborný poradce a herec ve vedlejší roli Anton Szandor LaVey, zakladatel První církve Satanovy a autor Satanské bible, který si musel pokládat za čest, že v tomto filmu mohl ztvárnit samotného Knížete temnot, Satana. Přesto v této době vzniká několik zvláštních snímků, které se problematice zobrazení Boha či pojetí biblické látky věnují a jsou charakteristické pro svou dobu. Jistě v této době vzniká, avšak ne v hollywoodské produkci, řada náboženských filmů, ovšem ta není na rozdíl od svých předchůdců nikterak přelomová. Velká hollywoodská studia zkrátka na téměř 20 let zobrazování biblických motivů opustila. Samozřejmě v té době vznikaly náboženské filmy, např. z produkce televizní. Můžeme jmenovat např. italsko-britskou televizní minisérii *Gesù di Nazareth* (Ježíš Nazaretský) z roku 1977, se stopáží 382 minut, podrobně mapující novozákonní události až do Ježíšova ukřižování. Významným rozdílem doby je, že barvy ve filmu již nejsou pastelově zářící díky metodě technicolor, nepřipomínají již barvy na freskách katedrál, ale přibližují se realitě.

V této kapitole se hodlám blíže věnovat projektům, které svým charakterem vybočují z řady. Jedná se o filmovou podobu rockové opery *Jesus Christ Superstar*

⁴⁶ *The Omen* (Přichází Satan!), film režiséra Richarda Donnera z roku 1976 vypráví o adoptovaném chlapci Damienovi, který je vtělením Satana.

⁴⁷ *Rosemary's Baby* (Rosemary má děťátko), film režiséra Romana Polaňského z roku 1968 dle předlohy stejnojmenného románu Ira Levina.

z roku 1973 a muzikál *Godspell: A Musical Based on the Gospel According to St. Matthew* z téhož roku.

3.1 Jesus Christ Superstar

Režie tohoto snímku se ujal Norman Jewison. Jedná se o dílo, které napsali Andrew Loyd Weber a Tim Rice. Mapuje posledních šest dní pozemského života Ježíše Krista. Ve filmu není jediné mluvené slovo. Veškerá sdělení k nám přichází skrze jednotlivé hudební výstupy. Ačkoli rozdíl mezi muzikálem a operou je často spatřován v rozdílnosti použité hudby, zde je situace poněkud komplikovanější. Ve filmu je sice užito moderní hudby, nicméně veškeré hudební postupy jsou stejné jako v klasické opeře, kupříkladu árie, tedy sólový zpěv v opeře, který může mít ještě specifitější určení. Vznikl tak tedy nový svébytný žánr rockové opery, spojující moderní kulturu s tradičními postupy klasické hudby.

Pro ilustraci zde uvedu např. pasáž z filmu, kdy Ježíš zpívá v zahradě Getsemanské. Jak víme z bible, na tomto místě Ježíš prosí Boha o sejmutí svého údělu, přičemž doslova potí krev⁴⁸. Tato pasáž v díle *Jesus Christ Superstar* by se dala svým ztvárněním přirovnat k pasáži v opeře *Rusalka*, k její nejznámější árii zpěv Rusalky k Měsíci. Zároveň je v opeře zahrnut tzv. ansambl, tedy prolínání několika sólových hlasů, ke kterému dochází postupně a často vrcholí sborem. V tomto díle např. dochází k popisovanému, když se do hádky Ježíše s Jidášem přidá Máří Magdaléna a celá pasáž vyvrcholí smířlivým sborem apoštolů.

Ovšem mimo jiné je pro přiblížení vykreslení a celkové charakteristiky tohoto díla nutné, uvést hlavní aspekty výpravy a scénografie, ty jsou totiž charakteristické pro období přelomu 60. a 70. let. Výprava je inspirována kulturou hnutí hippie a natáčení proběhlo v Izraeli. Film, ačkoliv je inspirován biblickou tematikou a novozákonním poselstvím, neobsahuje pasáž vzkříšení, ba naopak v závěru vrcholí písní, ve které Jidáš Iškariotský polemizuje nad celkovým významem Ježíšovy oběti. Závěr je v tomto ohledu myšlenkově nejednoznačný a neposkytuje jasný názor či odpověď v těchto otázkách.

⁴⁸ „Ježíš v úzkostech zápasil a modlil se ještě usilovněji; jeho pot kanul na zem jako krůpěje krve.“ (Lk 22,44).

Celkově výprava neusiluje o dobové kostýmy, herci představující Ježíšovy stoupence k nim sice mají blízko, avšak představitelé Římanů mají samopaly a kopí zároveň. Židovští kněží jsou z výtvarného hlediska pojeti velice svérázně, jejich zevnějšku vévodí obrovské kuželovité čepce a jedním z hlavních odlišujících znamení je, že každý z nich má na krku destičku s dvanácti kameny představujícími kmeny Izraele. Výběr interiéru je zajímavě využit v pasáži, kdy Ježíš káže v rozlehlé jeskyni, v jejímž vrcholu je malý otvor, kterým prochází tenký sluneční paprsek mířící přímo a jen na Krista. Světlo je základním Božím atributem, a tato scéna nám tento symbolismus nevtíravým způsobem předkládá. Není to Pilátova žena, komu se zdá sen, nýbrž v tomto počínu je to on sám.⁴⁹ Poslední večere páně, tedy její vyobrazení, je inspirováno po vzoru slavného Díla Leonarda Da Vinci, aby si tohoto symbolismu divák při sledování filmu vůbec stačil, herci na pár minut zkamení v přesné pozici obrazu.

Scénář filmu byl změněn v některých scénách z obavy rekce křesťanského publika. Pro ilustraci Ježíš v původním znění opery zpívá, když je obklíčen malomocnými „uzdravte se sami“ ve filmu zpívá „nechte mě nepokojí“. Avšak patrně to nebude pro křesťany tak pohoršující jako ona nejasnost ohledně Ježíšova božství, které není ve filmu jednoznačně potvrzeno ani vyvráceno; jediné na co je kladen důraz je poselství lásky. To je dáno dobou vzniku, neboť láska bylo heslo hnutí hippie. Lépe řečeno „make love not war“, tato filozofie je divákovi v průběhu filmu hlavně z úst představitel Krista předkládána v mnoha variacích, což by sice šlo vyložit jako příkázání lásky⁵⁰, ale Ježíš v tomto filmu nenaplnuje zcela biblická východiska. Nemířím nyní k nějaké hrubé faktické nepřesnosti ohledně jeho činů, ale k jeho nejistému postoji ohledně sebe sama až pochybnosti o svém poslání. V pasáži, kdy se Pilát Pontský táže Krista na jeho království, dostane se mu odpovědi "There may be a kingdom for me somewhere, if you only knew" (Může být pro mě někde království, kéž bys to věděl).

⁴⁹ Srov.: „Když seděl na soudné stoličce, poslala k němu jeho žena se vzkazem: „Nezačínej si nic s tím spravedlivým! Dnes mě kvůli němu pronásledovaly zlé sny.“ (Mt 27,19).

⁵⁰ „Slyšeli jste, že bylo řečeno: ‚Milovati budeš bližního svého a nenávidět nepřitele svého.‘ Já však vám pravím: Milujte své nepřátele a modlete se za ty, kdo vás pronásledují, abyste byli syny nebeského Otce; protože on dává svému slunci svítit na zlé i dobré a déšť posílá na spravedlivé i nespravedlivé. Budete-li milovat ty, kdo milují vás, jaká vás čeká odměna? Což i celníci nečiní totéž? A jestliže zdravíte jenom své bratry, co činíte zvláštního? Což i pohané nečiní totéž? Buďte tedy dokonalí, jako je dokonalý váš nebeský Otec.“ (Mt 5,43–48).

Vzniká zde jakýsi paradox, který bude u několika dalších filmů v kategorii pro kontroverzní filmové počiny zobrazující Boha vcelku častý. Ježíš sice během filmu zastává z etického hlediska ušlechtilé cíle, ale ne v rámci svého biblického poselství. Jednotlivé fenomény se kříží a prolínají, a v biblických kulisách se odehrává moderní drama, které myslí na palčivé otázky současnosti. To lze ilustrovat na pasáži, kdy Ježíš vyhání kupce⁵¹. Ve filmu vyhání z chrámu mimo jiné také prodavače střelných zbraní.

Ježíš je vždy vyobrazován jako dlouhovlasý muž s plnovousem, což v tehdejší době bylo módní a většina mladých lidí tuto vizáž upřednostňovala stejně tak jako poselství lásky. Ovšem láska v jejich podání v sobě také obnášela ony uvolněné mravy. Není překvapující, že některým věřícím vadilo Ježíšovo zobrazení v tomto uměleckém počinu. Ačkoliv se s Ježíšem v něm vyobrazeném ztotožňovala tehdejší mladá generace, je tomu pravděpodobně tak jen proto, že odpovídal a prosazoval její ideály. Dovolím si tvrdit, že před námi není vyobrazen Ježíš, který vychází z perspektivy bible, ale Ježíš zasazený do perspektivy hippie, na to ovšem nikde není upozornění.

Tento film je jistě pro široké publikum, nejen kvůli hudbě, jež byla nominována na cenu Akademie, ale ačkoliv je biblický, lpí spíše na zprostředkování etických principů a poselství lásky, nežli na zdůraznění Ježíšova božství. Proto tento počin mapující poslední dny Ježíše Krista bude patrně mít paradoxně v oblibě spíše publikum, které nepochází z řad křesťanů.

V roce 2001 byla zfilmována novější verze, která jen rozvinula původní myšlenky a povšechně se podržela kurzu, který určila verze z roku 1973. Novější verze opět pracuje se soudobým společenským kurzem. Ovšem například židovští kněží mají na krku, stejně tak jako ti z první verze destičku s kameny, ale tentokrát jich není dvanáct. S největší pravděpodobností bral tvůrce kostýmů inspiraci u první verze. Počtu kamenů však nepřikládal důraz, zda tomu tak bylo záměrně, či nikoliv není jasně patrné, ale symbolický odkaz na dvanáct kmenů tím zmizel. Verze z roku 2001 má silně futuristický háv. Ježíš se objevuje na billboardech, jeho stoupenci sprejují na zdi jeho jméno a boj proti Římu, připomíná boj proti nadnárodním korporacím, který

⁵¹ „Když vešel do chrámu, začal vyhánět ty, kdo tam prodávali, a řekl jim: „Je psáno: ‚Můj dům bude domem modlitby,‘ ale vy jste z něho udělali doupě lupičů.“ (Lk 19,45–46).

je dnešní mládeži blízký. Došlo tedy k opětovnému přesazení Ježíše do realit naší vlastní současnosti, tak jak tomu bylo u verze z roku 1973.

3.2 Godspell: A Musical Based on the Gospel According to St. Matthew

Druhý počín, který byl také přenesen na filmové plátno roku 1973, se celým názvem jmenuje *Godspell: A Musical Based on the Gospel According to St. Matthew*. Jak prozrazuje již název, jedná se o muzikál natočený na motivy evangelia podle Matouše. Jeho struktura mapuje biblická novozákonní podobenství, ovšem nejen z evangelia podle Matouše, ale přiřazuje k nim tři podobenství z Lukášova evangelia⁵² a v závěru také biblické křesťanské hymny. Celý film byl natočen v New York City, herci jsou oblečeni ve stylu hippie a tomuto stylu také odpovídá forma i obsah jejich komunikace. Technika jejich herectví spíše odpovídá divadelnímu vystupování, což

⁵² „Ježíš mu odpověděl: „Jeden člověk šel z Jeruzaléma do Jericha a padl do rukou lupičů; ti jej obrali, zbili a nechali tam ležet polomrtvého. Náhodou šel tou cestou jeden kněz, ale když ho uviděl, vyhnul se mu. A stejně se mu vyhnul i levita, když přišel k tomu místu a uviděl ho. Ale když jeden Samařan na své cestě přišel k tomu místu a uviděl ho, byl pohnut soucitem; přistoupil k němu, ošetřil jeho rány olejem a vínem a obvázal mu je, posadil jej na svého mezka, zavezl do hostince a tam se o něj staral. Druhého dne dal hostinskému dva denáry a řekl: ‚Postarej se o něj, a bude-li tě to stát víc, já ti to zaplatím, až se budu vracet.‘ Kdo z těch tří, myslíš, byl bližším tomu, který upadl mezi lupiče?“ Zákoník odpověděl: „Ten, který mu prokázal milosrdenství.“ Ježíš mu řekl: „Jdi a jednej také tak.“ (Lk 10,30–37)

„Někdo ze zástupu ho požádal: „Mistře, domluv mému bratru, ať se rozdělí se mnou o dědictví.“ Ježíš mu odpověděl: „Člověče, kdo mne ustanovil nad vámi soudcem nebo rozhodčím?“ A řekl jim: „Mějte se na pozoru před každou chamtivostí, neboť i když člověk má nadbytek, není jeho život zajištěn tím, co má.“ Pak jim pověděl toto podobenství: „Jednomu bohatému člověku se na polích hojně urodilo. Uvažoval o tom a říkal si: ‚Co budu dělat, když nemám kam složit svou úrodu?‘ Pak si řekl: ‚Tohle udělám: Zbořím stodoly, postavím větší a tam shromáždím všechno své obilí i ostatní zásoby a řeknu si: ‚Ted’ máš velké zásoby na mnoho let; klidně si žij, jez, pij, buď veselý mysl.‘ Ale Bůh mu řekl: ‚Blázne! Ještě této noci si vyžádají tvou duši, a čím bude to, co jsi nashromáždil?‘ Tak je to s tím, kdo si hromadí poklady a není bohatý před Bohem.“ (Lk 12,13–21)

Řekl také: „Jeden člověk měl dva syny. Ten mladší řekl otci: ‚Otče, dej mi díl majetku, který na mne připadá.‘ On jim rozdělil své jmění. Po nemnoha dnech mladší syn všechno zpeněžil, odešel do daleké země a tam rozmařilým životem svůj majetek rozházel. A když už všechno utratil, nastal v té zemi veliký hlad a on začal mít nouzi. Šel a uchýtil se u jednoho občana té země; ten ho poslal na pole pást vepře. A byl by si chtěl naplnit žaludek slupkami, které žrali vepři, ale ani ty nedostával. Tu šel do sebe a řekl: ‚Jak mnoho nádeníků u mého otce má chleba nazbyt, a já tu hynu hladem! Vstanu, půjdu k svému otci a řeknu mu: ‚Otče, zhřešil jsem proti nebi i vůči tobě. Nejsem už hoden nazývat se tvým synem; přijmi mne jako jednoho ze svých nádeníků.‘ I vstal a šel k svému otci. Když ještě byl daleko, otec ho spatřil a hnout lítostí běžel k němu, objal ho a políbil. Syn mu řekl: ‚Otče, zhřešil jsem proti nebi i vůči tobě. Nejsem už hoden nazývat se tvým synem.‘ Ale otec rozkázal svým služebníkům: ‚Přineste ihned nejlepší oděv a oblečte ho; dejte mu na ruku prsten a obuv na nohy. Přiveďte vykrmené tele, zabijte je, hodujme a budme veselí, protože tento můj syn byl mrtev, a zase žije, ztratil se, a je nalezen.‘ A začali se veselit. Starší syn byl právě na poli. Když se vracel a byl už blízko domu, uslyšel hudbu a tanec. Zavolał si jednoho ze služebníků a ptal se ho, co to má znamenat. On mu odpověděl: ‚Vrátil se tvůj bratr, a tvůj otec dal zabít vykrmené tele, že ho zase má doma živého a zdravého.‘ I rozhněval se a nechtěl jít dovnitř. Otec vyšel a domlouval mu. Ale on mu odpověděl: ‚Tolik let už ti sloužím a nikdy jsem neporušil žádný tvůj příkaz; a mně jsi nikdy nedal ani kůzle, abych se poveselil se svými přáteli. Ale když přišel tenhle tvůj syn, který s děvkami prohýřil tvé jmění, dal jsi pro něho zabít vykrmené tele.‘ On mu řekl: ‚Synu, ty jsi stále se mnou a všechno, co mám, je tvé. Ale máme proč se veselit a radovat, poněvadž tento tvůj bratr byl mrtev, a zase žije, ztratil se, a je nalezen.‘“ (Lk 15,11–32).

místa může komplikovat orientaci diváka ve snímku, někdy působit až chaoticky. Avšak na rozdíl od zmíněného *Jesus Christ Superstar* zde nedochází k přesazení etických východisek nynější doby na dobu Ježíše, naopak zde dochází k přesně obrácenému postupu. Evangelium je zprostředkováváno formou, která je nová a odpovídá dobovým kulisám, ale vnitřně se pevně a věrně drží biblického poselství a Ježíš zpívá o království nebeském.

Tento počín nedosáhl takového komerčního věhlasu a nezaznamenal takový úspěch jako filmová podoba rockové opery *Jesus Christ Superstar*, kterou s ním srovnávám. Snad tomu bylo i z toho důvodu, že hudební předloha nevzešla z pera tak proslulého skladatele jakým je Andrew Lloyd Webber. Pokud bychom postavili Ježíše z obou snímků vedle sebe, ten z opery více odpovídá a je bližší obecným představám o jeho zevnějšku po staletí prezentovaném na poli umění. Muzikálový Ježíš nosí džíny, má kudrnaté vlasy a avantgardně pokreslený obličej, se kterým tančí v ulicích velkoměsta, přesto je věřícím divákům patrně bližší než ten, jenž se, možná i díky izraelským exteriérům, prezentuje jako vizuálně věrnější podobě historického Ježíše.

Filmový muzikál *Godspell* je rozhodně nekonvenční dílo a zároveň jasný důkaz toho, že tuto látku lze uchopit novým způsobem, aniž by tím musela trpět na svém poselství. K možnosti pojmout toto téma tak novátorským způsobem však musela kinematografie ujít dlouhou cestu a konzervativní kruhy pravděpodobně nikdy nebudou takovou formu zcela respektovat. To by ale mohlo být hodnoceno do jisté míry jako úspěch neboť, jak ještě uvidíme u některých dalších filmů, publikum z řad stoupců křesťanské náboženské tradice, je schopno bojkotovat umělecký projekt již v době jeho samotného vzniku. Už na samém počátku realizace se jim otevírá prostor pro bojkot, ostrakizací hnutí atd., které jsou samozřejmě nejúspěšnější ještě ve stadiu, kdy se konkrétní režisér pokouší přesvědčit filmová studia o realizování projektu, který z pohledu „mravní většiny“ není žádoucí.

Z toho měli obavu například autoři rockové opery *Jesus Christ Superstar*. Proto opera nejprve vyšla na zvukovém nosiči v malém nákladu, teprve po dvou letech se tvůrci rozhodli k uvedení na divadelním jevišti a až rok poté mohlo dojít k filmovému zpracování, pro které ovšem byly některé příliš kontroverzní repliky upraveny, aby

nedošlo k obstrukcím. Neboť, jak je již výše zmíněno, filmy vznikají za účelem výtěžku, což u těch hollywoodských platí dvojnásob. A to je také je hlavní důvod proč, že se studia snaží vycházet vstříc divákům a jejich požadavkům.

4 EKUMENICKÉ FILMY Z DEVADESÁTÝCH LET

V devadesátých se filmaři pozvolna začali vracet k tématu, jež se zdálo být před dvaceti lety maximálně vytěženo. Většinou se jedná o mezinárodní koprodukční filmy, do kterých vloží kapitál producenti z více zemí. Takový film má často mezinárodní filmový štáb a zpravidla bývá natočen v anglickém jazyce. V devadesátých letech tak vznikl nespočet koprodukčních filmů s biblickou tematikou. Náklady na jejich výrobu výrazně snížil dalekosáhlý technický pokrok, který filmový průmysl do té doby prodělal. Díky počítačovým úpravám nebyly již potřeba tisícovky komparzistů pro velké davové scény a díky technologii se „natáčelo“ doslova na monitoru počítače. Přesto mají tyto nové snímky paradoxně poněkud komornější ráz.

Ve většině případů je na postu režiséra profesionál z Hollywoodu, který je na místo dosazen skupinou producentů, aby realizoval jejich víceméně konkrétní představy. Není to tedy jeho vlastní autorský projekt, jako tomu bylo v dobách DeMilla, který by takový snímek chystal řadu let a zaměřoval jej pro celé potenciální publikum, ne jen pro jeho určité spektrum. Tyto filmy nedosahují takového věhlasu jako slavné filmové legendy, natočené padesátých a šedesátých let, ale neměly ani takové aspirace. A ani přesto není možné je opomíjet, neboť vytváří jeden vcelku sourodý celek.

Ekumenické filmy z 90. let jsou směřovány pro publikum, které je nábožensky orientované. Filmy nemají zápletky, které by byly do snímku doplněny kvůli zvýšení divácké atraktivity nebo vyjádření nějakého vlastního sdělení. Ba naopak, publikum s povděkem kvituje, že se k němu dostává důvěrně známý děj, tak jak je zná z Písma. Všechny snímky jsou přístupné, čemuž samozřejmě odpovídá zobrazení násilí a dalších kontroverzních atributů. Tyto filmy nejsou určeny pro veškerá kina a celoplošnou produkci. Objevují se zejména na televizních obrazovkách, přičemž v devadesátých letech tento trend podpořil vznik soukromých náboženských televizních stanic. A to nejen v západních zemích, ale také na východě, kde se v muslimských státech na některých stanicích každý den a celý den předčítá Korán během záběrů na rozkvetlé louky a podobné blahobytné motivy, které u nás známe z

publikací Svědků Jehovových. Na biblických křesťanských kanálech je obdobně možné sledovat kázání a zmiňované filmy. Jejich hlavní výhodou je, jsou natáčeny v ekumenickém duchu, což znamená, že okruh diváků je sice užší nežli při obvyklé celoplošné produkci, nicméně v rámci této množiny již nedochází k atomizaci na další specifická spektra.

U témat ze Starého zákona, kterému je věnován větší prostor, dochází k ekumenické shodě snáze, ale ani novozákonní látka samozřejmě není opomíjena. K určitým neshodám by pravděpodobně docházelo při pokusech převést na filmové plátno například životopisy různých reformátorů a dalších kontroverzních osobností, nad nimiž prozatím nepanuje v ekumenickém hnutí jednota. Například film Luther mapující osudy německého reformátora Martina Luthera, nevznikl v koprodukcii, ale čistě jako německý snímek. Ovšem v tomto filmu nedochází k zobrazení Boha a je zde kladen důraz hlavně na historicitu.

Náboženské koprodukční a zároveň ekumenicky zpracované většinou televizní snímky z devadesátých let mají ještě jednu společnou charakteristiku. Ačkoliv, jak již bylo řečeno, nejde o filmy pro širokou veřejnost, jejich tvůrci vždy do snímku dostali alespoň jednu hollywoodskou hvězdu, která málokdy hraje vedlejší role. Například ve filmu Jesus (Biblické příběhy: Ježíš) z roku 1999 se úlohy Piláta Pontského chopil proslulý hollywoodský herec Gary Oldman, který bývá v Hollywoodu obsazován do největších projektů. Vidím v tomto obsazování jasný záměr - je dost lidí ochotných se podívat na snímek jen díky tomu, že v něm hraje jejich oblíbený herec. A toto obsazení také vytváří předpoklad, že pro spektrum, kterému je film určen, nebude atraktivní jen kvůli látce, které se film věnuje, ale také díky očekávanému hereckému umění. Zde příkládám pro ilustraci malý seznam ekumenických filmových počinů:

- Abraham (1993)
- Genesis: The Creation and the Flood (1994)
- Jacob (1994)
- Joseph (1995)
- Moses (1995)

- Samson and Delilah (1996)
- David (1997)
- Followed by
- Jeremiah (1998)
- Esther (1999)
- Jesus (1999)
- St. Paul (2000)
- The Apocalypse (2002)

Z počátku desetiletí se točily převážně starozákonní snímky, když začínalo být téma pozvolně vyčerpáváno, vstoupili filmaři do vod Nového zákona. K zobrazení Boha bylo přistupováno jaksi řemeslným způsobem, nikdo nehledal nové cesty a metody ztvárnění. Hlavním motivem nebyla originalita, ale vypracování produktu pro konkrétní část publika. Ačkoliv je Hollywood často v pejorativním slova smyslu označován jako továrna na sny, je to právě tato koprodukční spolupráce, která označení slovem „tovární“ lehce evokuje. Snímky vznikají ve skutečně krátkých časových intervalech, čímž nechci nijak navozovat dojem, že by to muselo ukazovat na jejich nižší kvalitu. Přesto je to nutné zmínit v rámci přiblížení souvislostí, za kterých ony filmy vznikaly, neboť každá informace má důležitou výpovědní hodnotu pro přiblížení a následně lepší orientaci v problematice, která si nesporně zaslouží větší pozornost, nežli doposud.

4.1 Princ Egyptský

Velká hollywoodská produkce sáhla po náboženském, potažmo biblickém, tématu až roku 1998. A to vcelku překvapivým a netradičním způsobem. Opět šlo o události okolo Exodu. Film se jmenuje The Prince of Egypt (Princ Egyptský). Nejzajímavější na něm je, že se nejedná o film hraný, ale kreslený. Jeho příprava se protáhla do čtyř let a podílelo se na něm 350 malířů techniků a animátorů. Na výsledku je tento fakt beze sporu znát, nebyla to ale jen vizuální a technická stránka filmu, které

se tvůrci pečlivě věnovali. Na oficiálních stránkách filmu a v produkčních materiálech tvrdí, že se na filmu podílelo 600 odborných poradců v otázkách náboženství, aby bylo dosaženo co možná největší přesnosti v prezentovaných skutečnostech.

Děj mapuje Mojžíšův život, a končí ve chvíli, kdy po obdržení desek Desatera sestupuje stezkou z hory Sinaj. Formát kresleného filmu je způsob, jakým zpracovávané téma ztraktivnit i pro mladší a nejmladší publikum. Ohledně zobrazení Boha tvůrci zopakovali postup použitý ve filmu Desatero z roku 1956. Mojžíše a Hospodina mluví jeden herec. Na rozdíl od „ekumenické“ vlny biblických filmů je Princ Egyptský určen pro celoplošnou produkci, a přestože se jedná o snímek kreslený, jeho příprava a náklady na výrobu si vyžádaly odhadem sedmdesát miliónů dolarů. Je ovšem na tomto místě dlužno poznamenat, že vysoké náklady - vysoké zejména vzhledem k tomu, že jde o kreslený film, který je obecně „levnější“ - se tvůrcům filmu se díky jeho diváckému a komerčnímu úspěchu bohatě vyplatily.

I přes deklarovanou snahu tvůrců o co největší historickou a náboženskou „správnost“ filmu, kterou měly zajistit stovky odborných poradců, je ve filmu několik nepřesností. Podle Bible se Mojžíše ujala Faraonova dcera a nikoliv jeho žena, tak jak je tomu ve filmu.⁵³ Důvod ke změnám v dějové linii tkví patrně v úsilí učinit film z hlediska příběhu atraktivnější. Áron ve filmu o úloze Mojžíše pochybuje, avšak podle biblické tradice ho podporuje již od samého začátku jeho konání, zde tomu tak není. V Bibli to není Áron, kdo hodí hůl před faraona, ale Mojžíš.⁵⁴ Zkažení vod, první rána egyptská, je také vedena rukou Mojžíše a nikoliv Árona.⁵⁵ Mojžíš při této scéně stojí na břehu Nilu a poté co faraon, plavící se na lodi, odmítne vyhovět jeho požadavkům, vkládá svou hůl do řeky a Nil pozvolna začne získávat krvavý odstín.

Výtvarnou stránkou filmu je člověk doslova unášen, ovšem zvláštní pozornost si zaslouží volba finální scény snímku. Ten totiž nekončí Mojžíšovou smrtí, ale scénou

⁵³ Srov.: „*Tu sestoupila faraónova dcera, aby se omývala v Nilu, a její dívky se procházely podél Nilu. Vtom uviděla v rákosí ošatku a poslala svou otrokyni, aby ji přinesla.*“ (Ex 2,5).

⁵⁴ Srov.: „*Mojžíš s Áronem tedy předstoupili před faraóna a učinili, jak Hospodin přikázal. Áron hodil svou hůl před faraóna i před jeho služebníky a ona se stala drakem.*“ (Ex 7,10).

⁵⁵ Srov.: „*Hospodin dále řekl Mojžíšovi: ‚Vyzvi Árona: ‚Vezmi svou hůl a vztáhni ruku nad egyptské vody, nad průplavy, nad říční ramena, nad jezera, vůbec nad všechny nahromaděné vody.‘ Stanou se krví. V celé egyptské zemi bude krev, i ve džberech a džbánech.*“ *Mojžíš a Áron učinili, jak Hospodin přikázal. Áron pozdvihl hůl a před očima faraóna a jeho služebníků udeřil do vody v Nilu a všechna voda Nilu se proměnila v krev.* (Ex 7,19–20).

kdy Mojžíš sestupující z hory Sinaj přináší Izraeli Zákon od Boha. Pod horou Sinaj však v ten moment neprobíhají žádné modloslužebné orgie, nikdo netančí kolem zlatého telete, ale celé údolí působí osvobozeným a poklidným dojmem. Tvůrci tuto pasáž do snímku nezahrnuli, neboť by patrně vrhala špatné světlo na vítězné vysvobození a velkolepý průchod Rudým mořem, v jehož vlnách našla smrt egyptská jízda. Film uzavírají tři verše věnované Mojžíšovi, které jsou uvedeny až po závěrečných titulcích. První z nich je ze Starého zákona: „*Nikdy však již v Izraeli nepovstal prorok jako Mojžíš, jemuž by se dal Hospodin poznat tváří v tvář*“⁵⁶ Druhý ze Zákona Nového: „*To je ten Mojžíš, kterého odmítli, když řekli: ‚Kdo tě nad námi ustanovil vládcem a soudcem?‘ Toho poslal Bůh jako vládce i vysvoboditele, když se mu prostřednictvím anděla zjevil v keři.*“⁵⁷ A poslední verš je z Koránu (19,51): „*A připomeň v Knize také Mojžíše, jenž byl upřímně oddaným a byl poslem i prorokem.*“ Akt začlenění těchto veršů odkazuje na to, co mají Abrahamská náboženství společné. Také tento fakt také samozřejmě znamená možnost širší distribuce, ačkoliv film pravděpodobně osloví i diváky z řad ateistů. Jeho výtvarná podoba je natolik propracovaná, že celkové podání biblického příběhu není v tomto ohledu limitujícím faktorem. Člověk přece nemusí být věřící katolík, aby se mu líbila Sixtinská kaple.

4.2 Stvoření světa

S ohledem na naši domácí tradici mi připadá vhodné neopomenout animovanou perlu tuzemské kinematografie. Po animovaném velkofilmu zařazují taktéž animovaný snímek, který také zpracovává biblickou látku, ovšem interpretuje ji za zcela jiným účelem. Tento film je vhodným příkladem pro ilustraci toho, že Bůh může být ve filmu zobrazen, může konat a tvořit, přesto film nemusí mít náboženský význam. V česko-francouzské spolupráci vznikl roku 1957 animovaný film, známý pod názvem Stvoření světa. Jeho název celkově vypovídá i o jeho ději. Režie se ujal Zdeněk Hoffman, který celý svůj život režíroval hlavně pořady pro děti. A takový charakter má i tento animovaný film, který je s největší pravděpodobností směřován hlavně k dětskému publiku, a i když stejně dobře mluví i k dospělým divákům, přesto používá roztomile

⁵⁶ Dt 34,10.

⁵⁷ Sk 7,35.

infantilní prostředky. Jeho velkým kladem, ve smyslu atraktivita pro diváky každého věku, je obsazení role Stvořitele, kterého namluvil Jan Werich, jeden z nejproslulejších československých umělců své doby.

Do filmu jsou samozřejmě zapracovány cíle tehdejšího společenského uspořádání, které bylo například upravováno zákonem ze dne 6. října 1948 na ochranu lidově demokratické republiky. Ten ve svém § 25, který se týkal podpory a propagace fašismu a podobných hnutí uváděl, že: *(1) Kdo propaguje nebo podporuje fašismus nebo nacismus nebo podobné hnutí, které sleduje potlačování práv a svobod pracujícího lidu nebo šíření národností, náboženské nebo rasové zášti, bude potrestán pro zločin těžkým žalářem od jednoho roku do pěti let. a dle odstavce (2) Spáchá-li kdo čin uvedený v odstavci 1 tiskem, filmem, rozhlasem nebo podobně účinným způsobem, bude potrestán těžkým žalářem od pěti do deseti let.*⁵⁸

Lze dovodit, že natočení filmu o Ježíši Kristu v této době mohlo být vnímáno jako náboženská zášť vůči ostatním náboženstvím a mohlo by být po právu potrestáno. I to byl jeden z důvodů, proč se v letech 1948 až 1990 filmaři v Československu ve svých počinech vysloveně vyhýbali jakémukoliv ztvárnění Boha či Ježíše Krista jako historické osoby. Jedinou výjimkou byli revoluční vůdci z období husitství, které bolševický režim ovšem prezentoval především jako sociální revolucionáře, svého druhu avantgardu pracující třídy, nikoli jako náboženské reformátory a už vůbec ne jako upřímné křesťany, hledající především duchovní nápravu a obnovu toho, co považovali za autentické křesťanství. Ovšem v tomto snímku, kde jedním z prvních stvořitelových slov byla revoluce a kde Bůh dříve než světlo stvořil práci, nemohl nikdo hledat náboženskou zášť nebo jakoukoli svébytně náboženskou zvěst. Andělé plnili normy a Bůh měl šestidenní plán, Evu vyrobil z Adamova žebra a podobných příkladů budovatelského nadšení a vůbec poplatnosti době svého vzniku je ve filmu přehršel. Jedná se tedy spíše o agitační snímek, ve kterém byly do tématu první knihy Mojžíšovy přesazeny zájmy tehdejšího totalitního uspořádání. Tento případ by mohl připomínat situaci rockovou operu *Jesus Christ Superstar*, kde je novozákonní látka

⁵⁸ ÚSTAV PRO STUDIUM TOTALITNÍCH REŽIMŮ. *Sbírka zákonů v republiky Československé* [online]. 2008 - 2012 [cit. 2012-07-12]. Dostupné z: <http://www.ustrcr.cz/data/pdf/projekty/usmrceni-hranice/dokumenty/zakon231-232-1948.pdf>.

obdobně ovlivněná postoji hnutí hippie, avšak ve Stvoření světa je tento akt přesazení ještě mnohem patrnější.

5 KONTROVERZNÍ FILMOVÉ POČINY NA POLI ZOBRAZENÍ BOHA VE FILMU

Ačkoliv původně nebylo díky propracované cenzuře v počátečních letech kinematografie snadné či vůbec možné vytvořit nábožensky kontroverzní film a distribuovat ho do kin, po desetiletích se okolnosti zásadně změnily. Provokace se přesunula do centra pozornosti a roku 1988 vznikl jeden z nejkontroverznějších filmů svého druhu. Jmenuje se *The Last Temptation of Christ* (Poslední pokušení Krista) a je natočen podle stejnojmenného románu, který napsal řecký spisovatel Nikos Kazantzakis. Už vydání samotného románu v roce 1955 vyvolalo nesmiřitelnou kritiku z řad ortodoxní církve. Ta neměla v úmyslu jakkoliv tolerovat román, ve kterém je Ježíšova lidská stránka vykreslena výrazně odlišně od tradičního křesťanského pojetí.

5.1 Poslední pokušení Krista

Román nicméně uchvátil režiséra Martina Scorseseho, který přišel s ideou natočit podle knižní předlohy film. Přesto trvalo bezmála deset let, než se mu podařilo natáčení prosadit u vedení filmové společnosti, která mu nakonec ustoupila zřejmě hlavně proto, že své režijní kvality dokázal svými ostatními – komerčně velmi úspěšnými – filmy. Poslední pokušení ovšem ještě ani nezačalo vznikat, a už začaly silné kontroverze, které tento film již od té doby nerozlučně provázely. Snímek byl mnohokrát odložen, bylo kvůli němu svoláno mnoho demonstrací a studio, které se zrovna v ten moment s myšlenkou podpory realizace tohoto projektu zabývalo, bylo zasypano rozhořčenými telefonáty a dopisy od pravověrných křesťanů, vyjadřujících svůj hlasitý nesouhlas s tímto počinem. Nicméně ani ve Spojených státech, kde mají různé organizace bdící nad všeobecnou morálkou bezprecentní postavení, nebyl jejich hlas všemocný a film po mnoha peripetiích mohl vzniknout – aby teprve vyvolal skutečnou vlnu odporu.

Film líčí Ježíše z božské i lidské stránky, avšak takovým způsobem, který není pro většinu křesťanského publika akceptovatelný. Například Ježíš se živí výrobou křížů pro Římany a pochybuje o svém rozhodnutí i ve chvíli ukřižování. Přestože je ve

filmu na úplném začátku upozornění, že nebyl natočen podle evangelií, ale jedná se o smyšlený příběh, se vlna odporu nezmenšovala. Proti uvedení snímku v televizi se protestovalo i v nábožensky tolerantní (či indiferentní) České republice. Film je stejně jako kniha uveden citátem autora románu, který se snaží osvětlit jeho motiv. *"Dvoji podstata Ježíše Krista- ta lidská, nadlidská touha přiblížit se Bohu..., mi vždy byla nevyzpytatelnou záhadou. Hlavním zdrojem všech mých radostí a útrap je již od mých dětských let nekonečný, nelítostný souboj ducha a těla, a moje duše je arénou, kde se tito dva soupeři střetli a utkali."*⁵⁹

Celkově tento úvod vystihuje děj celého díla. Kristus na kříži podlehl pokušení, sestoupil z kříže a dožil svůj život v kruhu rodiny, kterou po svém ne-ukřížování založil. Nakonec však přesto dojde k rozhodnutí, že dobrovolná oběť je pro něho ta správná cesta, a nakonec svůj kalich hořkosti přijme a dopije až do dna. Film se zaobírá novozákonní látkou velmi nápaditým a originálním způsobem, a ačkoliv je možné ho vnímat jako náboženský, stejně tak je profánním dramatem o vnitřním rozporu člověka. Lidé spadající pod křídla křesťanské náboženské tradice budou patrně tímto snímkem vždy znovu pohoršeni. Někdo jiný může film i přes počáteční vysvětlující titulky vnímat jako alternativní pohled na christologickou problematiku, což ovšem podle prohlášení autorů není jeho cílem. Ve filmu je zobrazeno Lazarovo zmrtvýchvstání, což není příliš často natáčená biblická pasáž.

Je poněkud ironickou skutečností, že při natáčení tohoto kontroverzního snímku bylo po celou dobu zakázáno kouřit, mimo jiné z důvodu, že chtěl režisér předejít fotografiím, na kterých by byli svatí s cigaretou. Není třeba dodávat, že vzhledem k celosvětovému poprasku, který vyvolala kombinace tradičního tématu a maximálně netradičního zpracování, by snad i nejkonzervativnější lefébristi a strážci katolické čistoty nad nějakou tou fotografií Máří Magdaleny s cigaretou ještě rádi mávli rukou. Stačí jen doplnit, že snímek nebyl zdaleka tak komerčně úspěšný, jak jeho producenti předpokládali, z hlediska hollywoodských měřítek a standardu Scorseseho filmů, nebyl vlastně komerčně úspěšný vůbec. Přesto se nedá říct, že by snímek byl jasnou prohrou režiséra, který si jeho realizaci doslova vydupal ze země. Snímek se stal

⁵⁹ SOVA, Dawn B. *Zakázané filmy: 125 příběhů filmové cenzury*. Vyd. 1. V Praze: Euromedia Group - Knižní klub, 2005. 318 s., [16] s. obr. příl. Universum. ISBN 80-242-1383-4. Str. 258.

jedním z nejdiskutovanějších ježíšovských filmů současnosti a přes komerční neúspěch dodnes neupadl v zapomnění a drží ve svém specifickém žánrovém zařazení jednu z čelních pozic. Důvodem je patrně fakt, že film je jednak po řemeslné stránce na výborné úrovni, na druhou stranu se mu povedlo vyvolat širokou diskusi nejen o filmu samotném a možnostech použití posvátných tematických prostředků při rozehrávání světských niterně lidských konfliktů, a tím určitým způsobem přispěl k diskusi o roli náboženství v současném světě. A vzhledem k tomu, že jde o dílo jednoho z největších režisérů své doby, nelze ho jednoduše odsoudit.

5.2 Umučení Krista

Film, který uvedu nyní, je také situován do novozákonního prostředí a sleduje poslední hodiny Ježíše Krista po jeho zatčení. Byl natočen roku 2004 a strhl na sebe veškerou světovou pozornost. Tak jak si biblické velkofilmové z padesátých a šedesátých let získávaly diváky především díky své výpravnosti, která dodnes zůstává nepřekonána, tento film si také našel prostředek, kterým diváka ohromí a který nemá v kinematografii obdoby. Tím prostředkem je snaha o co nejrealističtější naturalistické ztvárnění děje za pomoci technologií, které se za více než sto let kinematografie zdokonalily takovým způsobem, že jejich věrohodnost je místy až šokující.

Film se jmenuje *The Passion of the Christ* (Umučení Krista) a jeho režie se ujal americký herec a režisér Mel Gibson. Snímek nemá úvodní titulky a jediné co se místo úvodu objeví, je verš z proroka Izaiáše ve zkrácené podobě: „*byl proklán pro naši nevěrnost, zmučen pro naši nepravost, jeho jizvami jsme uzdraveni.*“ Jeho celé znění je takové: „*Jenže on byl proklán pro naši nevěrnost, zmučen pro naši nepravost. Trestání snášel pro náš pokoj, jeho jizvami jsme uzdraveni.*“⁶⁰ Celý film je divákům předkládán ve znění, které se snaží rekonstruovat autentickou mluvu tehdejší společnosti. Ve filmu se hovoří aramejsky, latinsky a hebrejsky za doprovodu anglických titulků, režisér se dokonce nechal slyšet, že jeho úmyslem bylo původně ponechat snímek úplně bez titulků - tak, aby jednotlivé scény mluvily samy za sebe. Nakonec však od tohoto rozhodnutí ustoupil, ve Spojených státech nejsou filmy

⁶⁰ Iz 53,5.

v cizím znění přijímány tak jako v Evropě, kde dochází setkání s cizojazyčnou filmovou tvorbou častěji.

Během počáteční distribuce filmu, v době kdy herci, režisér a ostatní členové filmového štábu v rámci propagace uveřejňují svá prohlášení a poskytují rozhovory do novin a časopisů, jsme mohli být svědky několika informací, které je třeba zmínit v rámci přiblížení tohoto filmového počínu. Představitel hlavní role, tedy Ježíše Krista prohlásil: „*Slyšel jsem Boží hlas, který mne žádal, abych Mu ustoupil a nechal Ho hrát místo sebe...*“⁶¹ V průběhu natáčení přestoupil na katolickou víru a z lidí, kteří se na výrobě snímku podíleli, nebyl sám, mezi další se počítá také herec, který ve filmu ztvárnil roli Jidáše Iškariotského. Režisér v rozhovorech nezapomínal upozorňovat na to, že během natáčení byla každé ráno pro filmový štáb sloužena katolická mše a ohledně vzniku filmu, že nezáleželo na výdajích na jeho vytvoření, protože jeho natočení bylo dobré hlavně pro duši. Nikdo se nezmínil o tom, že DeMille praxi ohledně mše při natáčení filmu o Kristu aplikoval již v roce 1927. A ačkoliv tvůrce v rozhovorech upozorňuje na nepodstatnost nákladů a výdělku, faktem zůstává, že se jedná o dosud nejvýdělečnější náboženský film všech dob a zároveň o také nejvýdělečnější film v kategorii ratingu R do které byl zařazen pro sekvence zobrazující násilí.

A krve ve filmu skutečně není málo, filmaři dokonce uvádějí, že pro film byl vytvořen nový recept na filmovou krev. Při pasáži Kristova bičování může divák na plátně pozorovat, jak z jeho těla odpadávají kousky masa, a naturalistické zobrazení podobných scén je pro opravdu silné povahy. Nicméně film jistě nesledovaly jen silné povahy, neboť jeho návštěvnost napovídá spíše tomu, že ho sledovaly povahy všechny. Film drží rekord za nejvíce prodaných lístků v předprodeji. Domnívám se, že v případě tohoto snímku jsme svědky zrodu nově propukající epochy realistických adaptací. V tomto filmu není každý krásný, jak jsem na to upozorňoval u éry filmů z let padesátých a šedesátých. Každý nemá dokonalých chrup a čistou pleť, naopak, vše působí dojmem naprosto naturálním a nedokonalosti jsou začleněny pro vytvoření tohoto dojmu, který má naprosto vtahující charakter.

⁶¹IMBD. *The Internet Movie Database* [online]. 1990 - 2012 [cit. 2012-06-06]. Dostupné z: <http://www.imdb.com>.

Ačkoliv se režisér vyslovil o tom, že se držel striktně evangelií, ve filmu je zakomponováno několik momentů, které z nich nevycházejí, například když kolem bičovaného Ježíše obchází s úšklebkem Satan, který chová v náručí vroucně svého potomka, či pasáž kdy při křížové cestě na Golgotu obtiskne Ježíš svůj obličej do plátna, které mu podává neznámá dívka, která se mu pokusila dát napít. Jsme tak vlastně svědky vzniku relikvie. Při natáčení křížové cesty si představitel Ježíše pádem vykloubil rameno, ale i tento záběr, který zobrazuje autentickou bolest, je podle slov filmařů ve filmu. Už to, že režisér jasně deklaroval svůj přístup k látce skrze evangelia a také z vidění blahoslavené Anny Kateřiny Emmerichové napovídá tomu, že před námi na plátně je zobrazen Ježíš kerygmatický. Jeho vzkříšením také film končí.

Má tento film hodnotu pro nevěřícího diváka? Na to by nám pravděpodobně musel odpovědět tento divák sám. Film je jistě natolik specifický a novátorský, že si netroufám nad touto věcí spekulovat. Film jistě nemá jiné ambice než reprodukování náboženské zvěsti, rozhodně se na něj nedá nahlížet jako na historické drama, protože se pohybuje na půdě evangelií. Ale přesto si netroufám konstatovat, že pro ateistu nemůže mít význam, neboť jedním z motivů natočení filmu je jeho misijní účel. A je faktem, že na internetových diskusních fórech se se svou zkušeností svěřují lidé, kteří díky němu našli víru. Ačkoliv je takových svědectví na internetu dostatek, těžko se dá posoudit jejich věrohodnost. Nedá se vyloučit, že to je například jen forma promyšlené reklamy, avšak rozhodně nechci tvůrce toho filmu z takové věci obvinít. V souvislosti s filmem se objevily také informace, o lidech, kterým se udělalo při jeho sledování v kině nevolno, jeden divák údajně dostal infarkt. Ze všech filmů, které byly pro moji práci potřebné shlédnout, byl pro mne tento jedním z nejnáročnějších a mohu ze své zkušenosti pro ilustraci potvrdit, že míra explicitního násilí v něm obsažená u mne také vyvolala silné pocity žaludeční nevolnosti. Že na tuto zkušenost upozorňuje vícero diváků, pro mě tedy není jakkoliv překvapivá.

Celkově ovšem řadím tento film jako další milník v historii náboženského filmu a zobrazení Boha na filmovém plátně, podobně přelomový jako bylo ve své době DeMillovo *Desatero* z roku 1956. Avšak ten si nezískal prvenství v seznamu 25 nejkontroverznějších filmů uspořádaném v roce 2006 serverem Entertainment Weekly,

který je soustředěn pouze a jen na dění dění v Hollywoodu. Pro ilustraci film Poslední pokušení Krista se umístil „až“ na šestém místě.

Závěr

Celkově můžeme tedy zobrazení Boha ve filmu rozdělit do několika rovin, které byly určovány faktory, ať již na základě vnějšího charakteru například cenzurou, či vnitřního na základě konkrétních pohnutek jednotlivých tvůrců. Filmy do své práce jsem vybíral na základě jejich výlučnosti, či příkladné charakteristické prezentace období, do kterého spadají. Zohlednil jsem jak církevní východiska, tak východiska kinematografická, prezentovaná ať již v odborných publikacích či na stránkách k tomu určených. Velmi podstatným ukazatelem pro mne bylo také množství návštěvníků, mým záměrem nebylo najít ty nejhezčí nebo nejkvalitnější filmy pro dané téma, ale vybrat ty, které vidělo co nejvíce lidí, anebo alespoň jejich vznik vzbudil všeobecnou pozornost a rozruch, ať už tento rozruch pramenil z jejich kontroverznosti či velkoleposti. Ačkoliv u takových filmů jejich tvůrci často snižují nároky na publikum tím že zjednodušují jejich dějovou linii, anebo například vloží do filmu předmluvu, kde divákovi usnadní jeho východiska v uchopení prezentované látky, tento fakt neznamená, že si jejich výpovědní hodnota nezaslouží naši pozornost. Jedinou výjimkou v tomto ohledu je Umučení Krista, kde po letech trendu spíše látku zjednodušit, učinil jeho režisér pravý opak.

Pozornost si dle mého názoru tyto filmy zaslouží hlavně proto, že se dostanou k nejvíce lidem. Ačkoliv to možná není zcela všední přirovnání, přesto ho zde uvedu: pokud je na světě nejrozšířenější nemocí chřipka, je přece nejdůležitější věnovat největší pozornost právě jí. V centru výzkumu by se neměla ocitnout vzácná choroba jen z toho důvodu, že je její studium zajímavější. Samozřejmě léčbu si zaslouží každý, ale ze současné situace mám dojem, že „chřipce“ se už nikdo nevěnuje, což se mi nezdá jako správný přístup. Výběr snímků do mé práce tomu odpovídá a většina z nich se v odborných publikacích nevyskytuje. Celkově bych historii zobrazení Boha ve filmu tedy shrnul na počátek, kdy člověk v rámci doby němého filmu vstřebával prvotní kontakt. Následovala doba barevných eposů, která zvolna přešla do atypických (rock opera) či obrácených komorních zpracování (horory). V devadesátých letech

silný rozmach ekumenického koprodukčního pojetí uzavírá návrat Hollywoodu k biblické látce netradičním způsobem, jak formou animovaného filmu, tak formou vizuálního realismu, který pravděpodobně otvírá éru novou. V Hollywoodu se nyní chystá výpravná adaptace biblického epického příběhu pod jménem Noah, který má mapovat události z dob potopy a jeho pojetí má být velmi realistické.

Věřím, že se mi do problematiky podařilo poskytnout čtenáři této práce v rámci možností ucelený vhled, který mu snad v případě potřeby usnadní orientaci v dané problematice, která sice nemá za sebou dlouhou, ale o to zajímavější, historii. Tak jako je dvacáté století pestré z hlediska eskalce civilizačního a technického vývoje je stejně tak pestrá historie jednoho z jejích předních atributů, a to kinematografie. Mé tematické zaměření tvoří v kinematografii výlučnou část, neboť uchopení posvátna mělo výlučnou úlohu v umění patrně od počátku lidstva.

Resumé

Overall we can divide the manifestation of God in film into several stages, which were determined by external factors e.g. censorship, or by internal factors e.g. specific motives of individual authors. The films included in this study were chosen based on their exclusivity, or the typical presentation of the period they belong in. To sum up, the history of manifestation of God in film can be divided into the beginning, when at the time of silent movie men took in the first contact. This period was followed by the period of colour epics, which gradually changed into the period of untypical films e.g. rock operas, or not so pompous films e.g. horrors. In the nineties, many less expensive ecumenic co-production films were shot. This period is followed by the period of the return of Hollywood with its high-budget biblical films, eventually we notice a tendency to maximum visual realism, which obviously starts a new era.

Seznam použitých zdrojů

BAUGH, Lloyd. *Imaging the divine: Jesus and Christ-figures in film*. Franklin: Sheed and Ward, ©1997. x, 337 s. ISBN 1-55612-863-0.

Bible: Písmo svaté Starého a Nového zákona: Český ekumenický překlad. 8. vyd., 6. přeprac. vyd. Praha: Česká biblická společnost, 1993. 863, 287 s. ISBN 80-900881-6-3.

BLAŽEJOVSKÝ, Jaromír. *Spiritualita ve filmu*. 1. vyd. Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury, 2007. 287 s. ISBN 978-80-7325-132-1.

BUDDE, Michael L. *The (magic) kingdom of God: Christianity and global culture industries*. Boulder: Westview Press, 1997. viii, 177 s. ISBN 0-8133-3076-9.

DELEUZE, Gilles. *Film. 2, Obraz - čas*. Vyd. v ČR 1. Praha: Národní filmový archiv, 2006. 371 s. Knihovna Illuminace; sv. 22. ISBN 80-7004-127-7.

HIGHAM, Charles. *The Art of the American Film 1900-1971*. New York: Doubleday, 1973. 12, 322 s. ISBN 0-385-06935-9.

KALIŠ, Jan, ed. *Problematika filmových dramatických forem: výběr literatury*. 2., dopl. vyd. V Praze: Akademie múzických umění, Filmová a TV fakulta, Katedra kamery, 2004. 319 s. Studijní texty. ISBN 80-7331-006-6.

KOSZARSKI, Richard. *Hollywood Directors 1941-1976*. New York: Oxford University Press, 1977. xvii, 426 s. ISBN 0-19-502217-3.

NEKVAPIL, Václav V., ed. a VÉVODA, Rudolf, ed. *Média, kultura a náboženství*. Praha: Vyšší odborná škola publicistiky, 2007. 197 s. Studie; sv. 2. ISBN 978-80-903757-2-7.

NOVOTNÝ, Adolf. *Biblický slovník. A-P*. 3. vyd. Praha: Kalich, 1992. xii, 769 s. ISBN 80-7017-528-1.

NOVOTNÝ, Adolf. *Biblický slovník. R-Ž*. 3. vyd. Praha: Kalich, ©1992. s. 771-1399, [72] s. příl. ISBN 80-7017-528-1.

SOVA, Dawn B. *Zakázané filmy: 125 příběhů filmové cenzury*. Vyd. 1. V Praze: Euromedia Group - Knižní klub, 2005. 318 s., [16] s. obr. příl. Universum. ISBN 80-242-1383-4.

SUCHÁNEK, Vladimír. *Topografie transcendentních souřadnic filmového obrazu: úvod do problematiky uměleckého obrazu jako duchovně-estetické skutečnosti*. 1. vyd. Olomouc: Univerzita Palackého, 2002. 261 s. ISBN 80-244-0417-6.

CECIL B. DEMILLE. *Official Website Dedicated to the Work, Life and Legacy of the Famous Movie Director - Cecil B. DeMille* [online]. 2006 [cit. 2012-06-12]. Dostupné z: <http://www.cecilbdemille.com>.

FILM RATINGS. *The Classification and Rating Administration* [online]. 1986 - 2012 [cit. 2012-06-06]. Dostupné z: http://filmratings.com/filmRatings_Cara/#/about/.

IMBD. *The Internet Movie Database* [online]. 1990 - 2012 [cit. 2012-06-06]. Dostupné z: <http://www.imdb.com>.

ONDŘEJ BÍLA. *Vývoj filmového materiálu a obrazu: Bakalářská práce* [online]. Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně, 2010 [cit. 2012-07-12]. Dostupné z: http://dspace.k.utb.cz/bitstream/handle/10563/12029/b%C3%ADla_2010_dp.pdf?sequence=1.

PAVEL HOFÍREK. *Církevních dokumenty o médiích* [online]. 2000 [cit. 2012-07-6]. Dostupné z: <http://www.internet.hypernet.cz/dokumenty.pdf>. USCCB. *Catholic News Service Media Review Office* [online]. 2012 [cit. 2012-06-06]. Dostupné z: <http://old.usccb.org/movies/vaticanfilms.shtml>.

UNITED STATES CONFERENCE OF CATHOLIC BISHOPS. *Vatican Best Films List* [online]. 2008 - 2012 [cit. 2012-07-1]. Dostupné z: <http://old.usccb.org/movies/vaticanfilms.shtml>.

ÚSTAV PRO STUDIUM TOTALITNÍCH REŽIMŮ. *Sbírka zákonů v republiky Československé* [online]. 2008 - 2012 [cit. 2012-07-12]. Dostupné z: <http://www.ustrcr.cz/data/pdf/projekty/usmrceni-hranice/dokumenty/zakon231-232-1948.pdf>.