

TĚLO A KREV PODLE MELA GIBSONA

JAROMÍR BLAŽEJOVSKÝ

Nikoli povznesen, nikoli usmířen, ale rozrušen, zmaten, ne-li pohněván odchází leckterý divák z *Umučení Krista* (The Passion of the Christ, 2004); už tím se tento film liší od většiny známých zpodobení Ježíšova příběhu. Zřejmě je tomu tak i proto, že dramatu tentokrát chybí očekávaný epilog. Zatímco nejstarší a nejstručnější sepsání Markovo, stejně jako Matoušovo, věnují událostem po zmrtychvstání ještě dvacet veršů, ve filmu se jen lehce zavlní plátno, do něhož bylo Ješuoovo tělo zavínuto, a nahý Kristus vykročí z hrobky; následný titulék „directed by Mel Gibson“ pak zapůsobí jako poslední z úderů, které autor filmu Nazaretskému i divákům připravil. Uvědomíme si, že jsme zhlédli velmi osobní vizi hříšníka, jenž neváhá připojit své jméno bezprostředně za obraz vzkříšeného Spasitele. Jako kdyby se Gibsonovi zalíbila pozice lotra po levici, jemuž patří Ježíšova slova: „Amen, pravím ti, dnes budeš se mnou v ráji.“

Jaké tedy je „evangelium podle Gibsona“? Především se nejedná o zfilmované evangelium, nýbrž o pašije. Vytýká-li někdo tomuto filmu absenci informací o Ježíšově učení, nerespektuje žánr. Pašije jsou definovány jako líčení utrpení, které Ježíš zažil od modlitby v Getsemane. Jsou „zvětšeninou“ zejména té události, jíž jsou v evangeliích věnovány výroky velmi prosté: „A odvedli ho k ukřižování.“ „Ukřižovali ho.“ Pašijové hry nebyly určeny k teologické rozpravě, ale k rituálnímu zopakování a emotivnímu spoluprožití Ježíšových muk. K příbuzným projevům náboženského zanícení patří filipínský obyčej velikonočního ukřižování nebo flagelantské obřady, jimiž si šitě každoročně připo-

mínají zavraždění imáma Husajna. Rozkoš z obrazů trýzně hraje například roli jak v české středověké literární památce *Život sv. Kateřiny*, tak v nejoblíbenějším (a nejméně šestnáctkrát zfilmovaném) díle starší korejské literatury *Vyprávění o Čhun-hjang*, ve kterém je hrdinka trestána deseti ranami holí.

Dřívější filmové verze evangelia, které máme v paměti, pašijemi v přísném slova smyslu nebyly; nešlo jim o předvádění utrpení, ale o komentář k Ježíšově osobnosti a interpretaci jeho poselství. Pier Paolo Pasolini ukázal v *Evangeliiu sv. Matouše* Krista revolucionáře, *Ježíš Nazaretský* v režii Franka Zeffirelliho byl koncipován jako životopisný román, Scorseseho *Poslední pokušení Krista* zdůraznilo existenciální rozměr Spasitelovy oběti, rocková opera *Jesus Christ Superstar* vyzývala „pojďme si zahrát na Ježíše“. Vytrvale popularizovaný snímek *Ježíš* (režie Peter Sykes, John Krish, USA 1979) nabídl ožvilé ilustrace k Lukášově evangeliu. Zvláště v adaptacích, které k látce přistupovaly „zleva“, měl Ježíš nejen charisma, ale i jistý sex-appeal, a bylo možné brát ho jako partnera v diskusi. Nejnovějšímu Ješuoovi otázku položit nemůžeme; je mu dáno jen zajímavě krváčet a v technicky vybroušených kompozicích umdlévat pod tíhou kříže.

Zatímco Pasolini dosáhl značné věrohodnosti a zároveň přesvědčivé bezelstnosti své verze tím, že Matoušovo evangelium převzal v podstatě jako hotový filmový scénář (jako ideový komentář použil naopak hudební citáty), Mel Gibson pro svou vizi načerpal „tělo a krev“ z beletrizovaných vizí Anny Kateřiny Emmerichové. Právě z její knihy *Hořké umučení Pána našeho Ježíše Kris-*



ta, nemýlím-li se, pochází scéna, v níž Claudia, manželka Pilátova, přináší Marii jakési ručníky k vysušení Ježíšovy krve po bičování; právě tam najdeme podrobný popis důtek a hřebíků a Syn Boží se svíjí bolestí „jako červ“.

Mají jednoduché rétorické prostředky, jichž je u Emmerichové použito pro zvýšení důvěry v její bezprostřední svědectví (věty typu „viděla jsem“, „nemohu se upamatovat“, „nevím“), ve filmové verzi adekvátní protějšek? Použití aramejštiny, hebrejštiny a latiny, záběry bičování, přiblížení, krvácení, stejně jako zpomalené předvádění dramatických momentů směřují ke stylu reportáže v duchu „přímého přenosu“ z Golgoty. Přítomny jsou však i stopy tradičního hollywoodského biblického spektaklu, jen povrchně zastřené technolo-

gickými „tíky“ digitálního věku, včetně umělé redukce barevné škály. Váček se třiceti stříbrnými nejenže letí zpomaleně, ale dokonce se směr jeho letu navzdory pravidlům filmové syntaxe otočí o stoosmdesát stupňů. Po stylové stránce tedy *Umučení Krista* spojuje úsporné výrazové prostředky s opulentními. Hororové zpodobení ďábla, stejně jako subjektivní reminiscence Bohorodičky, Marie z Magdaly či samotného Ježíše (záběr z oslího hřbetu při vjezdu do Jeruzaléma), oslepení lotra a nakonec i efektní pohled skrze slzu padající z nebe ukazuje, že jediným opravdově důsledně uplatněným stylotvorným principem je zde kumulace atrakcí. Netradičně robustním pojetím zaujme postava Ježíšovy matky, kterou ztělesnila vynikající rumunská herečka Maia Morgensternová, vydařila se i zbědovaná Marie z Magdaly, v níž jen stěží rozpoznáme italskou krásku Moniku Bellucciiovou.

Sakrální umění často operuje s tajemstvím, s jistou nevyssloveností, s tichem či prázdnotou. V Gibsonově opusu ono „prázdno“ jako by tkvělo v samém srdci celé zvěsti: nahlédneme zde, sice stručně, ale zřetelně, do duše Pilátovy, Jidášovy, Šimona z Kyrény i obou Marií, sám Ješua má však buď výraz dobromyslného kolohnáta, jenž káže o lásce a předtím vynalezl barovou stoličku, anebo ho vidíme, jak napsal jeden



z amerických filmových kritiků, rozsekaného jako hamburger. Vášnivěji než Ježíše ukazuje Gibson *know how* jeho mučitelů; mechanika tortur zastínila tvář Syna člověka. Do prostoru vyhrazeného Mesiášovi si tak divák musí vložit Krista podle své vlastní představy; jen tak lze u některých návštěvníků kin vysvětlit jejich hluboký náboženský zážitek.

Někdo tvrdí, že *Umučení Krista* není víc než propaganda. Vzniklo tedy cosi jako *Křížník Potěmkin* pro konzervativní katolíky? Až tak silnou uměleckou auru Gibsonův snímek nevyzařuje. S arcidílem Sergeje Ejzenštejna má však společnou jednu příznačnou drobnost: motiv roztrženého roucha. V esejistickém textu *Markýz blahé paměti* se Ejzenštejn zpovídá ze svých sadistických a masochistických zkušeností a píše mj. o krátkém, diváky sotva postřehnutelném, natož zapamatovatelném záběru v délce několika okének, jímž je v sekvenci vítání vzbouřené křížníku zprostředkován přechod od smutku k hněvu: „...divák nemá ani čas dobře rozpoznat, co se tam fakticky děje. Co že se tam tedy děje? V té chvíli mládenec na sobě v paroxysmu vzteku rozerve košili. Tato dílčí vložka má jakožto kulminační akcent své přesné místo mezi rozrušeným studentem a záběrem pěti letící vzhůru.“² Ejzenštejn ví, že jde o „akcent natolik tradiční, že byl používán dokonce pro chrámovou oponu v kulminačním momentu starodávné tragédie, jež se odehrála mezi třemi kříži na Golgotě“.³ Stejným gestem, roztržením roucha, se v Gibsonově filmu ve scéně prvního soudu nad Ježíšem projevuje Kaifáš. Nejde však o následování podprahových technik Ejzenštejnova filmu, ale o citát z evangelií (Mt 26, 65; Mk 14, 63).

Gibsonův film představuje návrat do takové imaginace a k takovému prožit-

ku křesťanství, jaké se koncem dvacátého století považovaly za překonané. Moderní vzdělanec, pro nějž Kristovo poselství mělo již navždy zůstat metaforou, zážitkem povýtce intelektuálním, racionálně a kriticky distancovaným, či, řekněme, intimně duchovním, musí být zneklidněn návratem k bezmála magickým a přitom komerčně tak efektiv-

ním prostředkům medializace radostné zvěsti.⁴ Co si pak má o dnešním křesťanstvu pomyslet jinověrec, ateista, mimozemšťan? Není snad důvod bát se lidí, kteří mají svůj vnitřní zrak podlitý krví? Co na tom, že nikoli krví svou, ale svého Mesiáše.

Pokud jde o často přetřásaný antisemitismus Gibsonovy vize, může se jím snad nakazit jen ten, kdo už si tento virus přinesl do kina s sebou; díky zástupu židovských postav, které Ješuoovi projevují účast a úctu, by v tomto směru na filmu ani Pilát žádné viny nenalezl. Spíš by mohl namítnout, že jde o film skrytě protiamerický, neboť pozice římských okupantů se zde silně podobá americké správě některých muslimských zemí. Protože však dílo funguje na principu prázdna v samém srdci své nejdůležitější zvěsti, připustíme, že si divák za Jošuoovou zkravenou tvář může pro sebe ukrýt cokoli. Včetně vášni velmi nečistých.

Poznámky:

1. Kající lotr u Gibsona opravdu visí, podobně jako v Zeffirelliho filmu *Ježíš Nazaretský* či v *Králi Králů* Nicholase Raye, po Ježíšově levici, ač bychom ho dle tradice očekávali na druhé straně.
2. S. Ejzenštejn, *Paměti*, Praha 1987, s. 279–280.
3. Tamtéž, s. 280.
4. Rozrušení, které některé diváky při *Umučení Krista* potkává, u nás zřejmě nebude převažujícím zážitkem. V multikíně jsem slyšel divačku, která při scénách ukřižování plakala, a také jinou, která si po promítání libovala, jak to bylo krásné. Avšak tváře většiny diváků, kteří – ještě s krabicemi od popcornu v náručích – sjížděli po schodišti, zářily veselostí a pobavením. Multiplexové publikum ví, že dnešní filmy jsou tělem a krví vytvářeny jen zčásti, zbytek obstará computer.

Jaromír Blažejovský působí na Ústavu filmu a audiovizuální kultury FF MU v Brně.