

Křesťanství ve filmu

Jonáš Vacek

Bakalářská práce
2011



Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně
Fakulta multimediálních komunikací

Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně

Fakulta multimediálních komunikací

Ústav animace a audiovize

akademický rok: 2010/2011

ZADÁNÍ BAKALÁŘSKÉ PRÁCE

(PROJEKTU, UMĚLECKÉHO DÍLA, UMĚLECKÉHO VÝKONU)

Jméno a příjmení: **Jonáš VACEK**
Osobní číslo: **K09396**
Studijní program: **B 8209 Teorie a praxe audiovizuální tvorby**
Studijní obor: **Režie a scenáristika**

Téma práce: **1. Teoretická část:
Křesťanství ve filmu**
**2. Praktická část:
Hraný film "Janek a Anežka", režie**

Zásady pro vypracování:

1. Teoretická část:

Rozsah práce: minimálně 15 normostran textu bez započítání obsahu, rejstříku a obrazových příloh.

Formální podoba: 1 ks v pevné vazbě s popisem na hřbetu i horní desce spolu s CD-ROM. Dále 2 ks práce, které mohou být v kroužkové vazbě. Práci je třeba rovněž odeslat do knihovny UTB Zlín v elektronické podobě ve formátu pdf.

Pokyny k vypracování: prostudujte a analyzujte dostupné materiály z profesního hlediska a formulujte závěry a získané vědomosti.

2. Praktická část:

Výstupní dílo předložte na 3 ks DVD ve formátu DVD-video a 1 ks MiniDV (nosiče řádně popište). Dále předejte 3 ks technického scénáře v kroužkové vazbě a jeden výtisk dialogové listiny (vše řádně popište).

Součástí celé práce budou vyplněné a předané formuláře pro OSA, NFA, Prohlášení autora bakalářské práce a podklady pro katalog FMK UTB ve Zlíně.

Rozsah bakalářské práce:

Rozsah příloh:

Forma zpracování bakalářské práce: **tištěná/umělecké dílo**

Seznam odborné literatury:

Dějiny filmu, Kristin Thompsonová, David Bordwell, 2007

Bible, Karmelitánské nakladatelství, 2007

Život a film, Vojtěch Jasný, Národní filmový archiv, 1999

Umělecké dílo jako mystagogie, Vladimír Suchánek, disertační práce, Katedra teorie a dějin dramatického umění FF UP, Olomouc, 1996

Typografie transcendentálních souřadnic filmového obrazu, Vladimír Suchánek, Olomouc, 2002

Vedoucí teoretické části:

doc. MgA. Jana Janíková, ArtD.

Ústav animace a audiovize

Vedoucí praktické části:

Mgr. Tomáš Binter

Ústav animace a audiovize

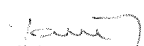
Datum zadání bakalářské práce:

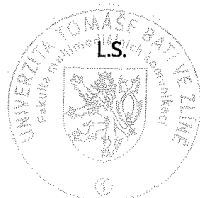
6. února 2011

Termín odevzdání bakalářské práce:

16. května 2011

Ve Zlíně dne 6. února 2011


doc. MgA. Jana Janíková, ArtD.
děkanka




Ing. Eva Sviráková, Ph.D.
ředitelka ústavu

Prohlašuji, že odevzdaná verze bakalářské/diplomové práce a verze elektronická nahraná do IS/STAG jsou totožné.



Jonáš Vacek

Tímto bych chtěl poděkovat vedoucí mé práce paní doc. MgA. Janě Janíkové ArtD. za její trpělivé vedení, užitečné rady, přehled a ochotu.

PROHLÁŠENÍ AUTORA BAKALÁŘSKÉ/DIPLOMOVÉ PRÁCE

Beru na vědomí, že

- odevzdáním bakalářské/diplomové práce souhlasím se zveřejněním své práce podle zákona č. 111/1998 Sb. o vysokých školách a o změně a doplnění dalších zákonů (zákon o vysokých školách), ve znění pozdějších právních předpisů, bez ohledu na výsledek obhajoby ¹⁾;
- beru na vědomí, že bakalářská/diplomová práce bude uložena v elektronické podobě v univerzitním informačním systému a bude dostupná k nahlédnutí;
- na moji bakalářskou/diplomovou práci se plně vztahuje zákon č. 121/2000 Sb. o právu autorském, o právech souvisejících s právem autorským a o změně některých zákonů (autorský zákon) ve znění pozdějších právních předpisů, zejm. § 35 odst. 3 ²⁾;
- podle § 60 ³⁾ odst. 1 autorského zákona má UTB ve Zlíně právo na uzavření licenční smlouvy o užití školního díla v rozsahu § 12 odst. 4 autorského zákona;
- podle § 60 ³⁾ odst. 2 a 3 mohu užit své dílo – bakalářskou/diplomovou práci - nebo poskytnout licenci k jejímu využití jen s předchozím písemným souhlasem Univerzity Tomáše Bati ve Zlíně, která je oprávněna v takovém případě ode mne požadovat přiměřený příspěvek na úhradu nákladů, které byly Univerzitou Tomáše Bati ve Zlíně na vytvoření díla vynaloženy (až do jejich skutečné výše);
- pokud bylo k vypracování bakalářské/diplomové práce využito softwaru poskytnutého Univerzitou Tomáše Bati ve Zlíně nebo jinými subjekty pouze ke studijním a výzkumným účelům (tj. k nekomerčnímu využití), nelze výsledky bakalářské/diplomové práce využít ke komerčním účelům.

Ve Zlíně 16.5.2011

JOMÁŠ VACEK 
Jméno, příjmení, podpis

¹⁾ zákon č. 111/1998 Sb. o vysokých školách a o změně a doplnění dalších zákonů (zákon o vysokých školách), ve znění pozdějších právních předpisů, § 47b Zveřejňování závěrečných prací

(1) Vysoká škola nevyjádřeně zveřejňuje disertační, diplomové, bakalářské a rigorózní práce, u kterých proběhla obhajoba, včetně posudků oponentů a výsledku obhajoby prostřednictvím databáze kvalifikačních prací, kterou spravuje. Způsob zveřejnění stanoví vnitřní předpis vysoké školy.

(2) Disertační, diplomové, bakalářské a rigorózní práce odevzdané uchazečem k obhajobě musí být i též nejméně pět pracovních dnů před konáním obhajoby zveřejněny k nahlédnutí veřejnosti v místě určeném vnitřním předpisem vysoké školy nebo není-li tak určeno, v místě pracoviště vysoké školy, kde se má konat obhajoba práce. Každý si může ze zveřejněné práce pořizovat na své náklady výtisky, opisy nebo rozmnoženiny.

(3) Platí, že odevzdáním práce autor souhlasí se zveřejněním své práce podle tohoto zákona, bez ohledu na výsledek obhajoby.

²⁾ zákon č. 121/2000 Sb. o právu autorském, o právech souvisejících s právem autorským a o změně některých zákonů (autorský zákon) ve znění pozdějších právních předpisů, § 35 odst. 3:

(3) Do práva autorského také nezasahuje škola nebo školské či vzdělávací zařízení, užije-li náhodou za účelem přímého nebo nepřímého hospodářského nebo obchodního prospěchu; k výuce nebo k vlastní potřebě dílo vytvořené základem nebo studiem ke splnění školních nebo studijních povinností vyplývajících z jeho právního vztahu ke škole nebo školskému či vzdělávacímu zařízení (školní dílo).

³⁾ zákon č. 121/2000 Sb. o právu autorském, o právech souvisejících s právem autorským a o změně některých zákonů (autorský zákon) ve znění pozdějších právních předpisů, § 60 Školní dílo:

(1) Škola nebo školské či vzdělávací zařízení mají za obvyklých podmínek právo na uzavření licenční smlouvy o užití školního díla (§ 35 odst. 3). Odpůrčí autor školního díla učelit zveřejnění bez válného důvodu, mohou se tyto osoby domáhat nahrazení obyčejného projevu jeho vůle u soudu. Ustanovení § 35 odst. 3 zůstává nedotčeno.

(2) Není-li sjednáno jinak, může autor školního díla své dílo užit či poskytnout jinému licenci, není-li to v rozporu s oprávněnými zájmy školy nebo školského či vzdělávacího zařízení.

(3) Škola nebo školské či vzdělávací zařízení jsou oprávněny požadovat, aby jim autor školního díla z výsledků jim dosaženého v souvislosti s užitím díla či poskytnutím licence podle odstavce 2 přiměřeně přispěl na úhradu nákladů, které na vytvoření díla vynaložil, a to podle okolností až do jejich skutečné výše; přitom se přiměřeně k větší výšce dosaženého školou nebo školským či vzdělávacím zařízením z užití školního díla podle odstavce 1.

ABSTRAKT

Ve své práci hodnotím stěžejní filmy, ve kterých je hlavním hrdinou Ježíš Kristus. Vybral jsem filmy takové, které ve své době vyvolali největší divácké ohlasy ale i velkou kritiku. Chci tyto podrobně rozebrat a zjistit, čím jsou tak stěžejní a jak toho bylo dosaženo.

Klíčová slova: film, náboženství, křesťanství, Ježíš Kristus, kříž

ABSTRACT

In my work I value fundamental movies, where main character is Jesus Christ. I've chosen movies, which has drawn the biggest acceptance by viewers, but also big criticism. I'd like to analyze it properly and find, why they are so famous and how it was achieved.

Keywords: movie, religion, christianity, Jesus Christ, cross

OBSAH

ÚVOD	9
I TEORETICKÁ ČÁST	10
1 UMUČENÍ KRISTA	11
1.1 PŘEDLOHA FILMU	11
1.2 ROZBOR FILMU	12
1.2.1 Režie.....	Chyba! Záložka není definována.
1.2.2 Postava Piláta	13
1.2.3 Další postavy	14
1.2.4 Dramaturgie.....	15
1.2.5 Postava Ježíšovy matky.....	16
1.2.6 Biblická témata.....	19
1.2.7 Mizanscéna - výrazové prostředky.....	Chyba! Záložka není definována.
1.2.8 Ježíšovo umučení	19
2 POSLEDNÍ POKUŠENÍ KRISTA	26
2.1 PŘEDLOHA FILMU	26
2.2 FILMOVÁ ANALÝZA	26
2.2.1 Filmový postup- záběrování.....	Chyba! Záložka není definována.
2.2.2 Postava Ježíše.....	28
2.2.3 Symbolika.....	29
2.2.4 Postava Máří Magdaleny.....	30
2.2.5 Proměny postavy Ježíše Krista.....	Chyba! Záložka není definována.
2.2.6 Ukřižování.....	32
ZÁVĚR	34
SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY	35
SEZNAM OBRÁZKŮ	38

ÚVOD

Téma Křesťanství ve filmu jsem si vybral z toho důvodu, že jsem tento prvek, křesťanství ve filmu, společný jmenovatel tolika filmů, chtěl prozkoumat z několika úhlů. Vyskytuje se v mnoha filmech, v mnoha podobách. Záhy jsem však zjistil, jak těžko uchopitelné a příliš široké je toto téma. Možná je to stejné jako s vírou samotnou, těžko ji přesně vymežit, popsat, něčím ji dokázat. Proto jsem se rozhodl, že musím najít přesnější společný jmenovatel pro filmy, o kterých chci psát. Stejně tak jako pro křesťanství je symbolem víry ukřižovaný Ježíš Kristus, i pro mou práci tedy bude hlavním hrdinou obou rozebíraných snímků.

Filmů o Ježíšovi samozřejmě vznikla celá řada. S proměnlivou technickou kvalitou i s proměnlivým diváckým přijetím. Vybral jsem ty, které pohnuli s kritiky i diváky nejvíc.

Poslední pokušení Krista (1988, režie: Martin Scorsese)

Umučení Krista (2004, režie: Mel Gibson)

I. TEORETICKÁ ČÁST

1 UMUČENÍ KRISTA

1.1 Předloha filmu

"Byl proklán za naši nevěrnost, zmučen pro naši nepravost, jeho jizvami jsme uzdraveni."

Izajáš 53/5

napsáno 700 let před Kristem

Tímto citátem z Bible - Starého zákona - film začíná.

Režisér Mel Gibson si pro svůj film o Ježíši vybral pouze jeho poslední hodiny života. Tedy tu část, ve které probíhá jeho zatknutí, odsouzení a ukřižování - pro základy křesťanství a katolické církve ta nejpodstatnější část Bible.

Na rozdíl od Martina Scorsese, vybral si Mel Gibson jako předlohu pro svůj film samotné Evangelium – od Matouše, Marka, Lukáše a Jana. To je ten nejoficiálnější křesťanský zdroj. Poslední hodiny Krista jsou zde však popsány dosti krátce a na scénář celovečerního filmu, bez razantního zásahu scenáristy, nevystačí. Proto byla další předlohou filmu již zmíněná kniha *Hořké umučení Pána našeho Ježíše Krista* od A.K.Emmerichové.

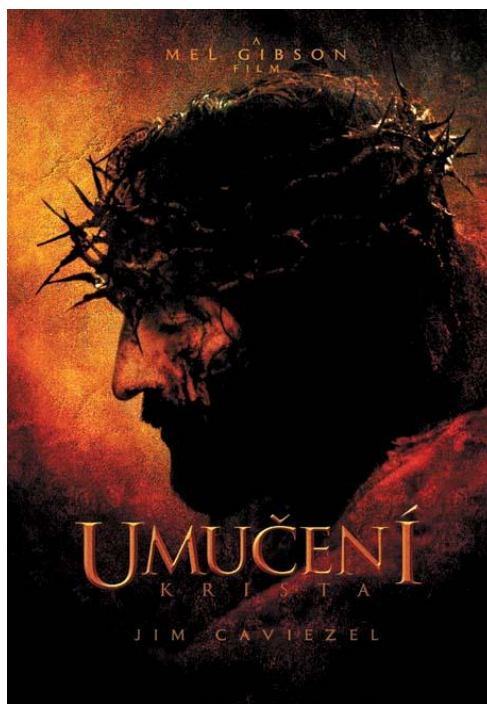
Ta žila v letech 1774 až 1824. To je trošku dlouho po Kristově smrti, aby mohla být očitá svědkyně. A přesto – křesťané věří, že tato osoba byla již od dětství obdařena vizemi o událostech ze starých časů. Nejen o životě a smrti Krista, ale o událostech ještě starších. Viděla před sebou postavy a situace jako na filmovém plátně a dokonce je i zřetelně slyšela.

Co je důležité, jak se k tomu staví církev? Anna Kateřina byla dne 3.10. 2004 Janem Pavlem II blahořečená. Ve zkratce lze říci, že pokud se nějaké osobě takto stane, církev za ní stojí, názory té osoby se shodují s učením církve (v případě Anny Kateřiny tedy spíše vize než názory). Nežli církev toto prohlášení vydá, předchází tomu dlouhá studie života a skutků dané osoby.

1.2 Rozbor filmu

1.2.1 Režijní uchopení

Již první scéna Gibsonova filmu napovídá, že nepůjde o klasický film o Ježíši. Atmosféra této scény navozuje pocit, že žánrově se pohybujeme někde mezi thrillerem a hororem. Tajuplně zářící měsíc, hustá mlha rozprostřená po kraji, zvuky nočních dravců. Do temného hudebního podkresu se začne ozývat roztřesený těžký hlas, jehož naléhavý tón se stupňuje, když se neklidná kamera přes kmeny a větve stromů pomalu přibližuje k stojící postavě. Stojí k nám zády, do obličeje uvidíme až o chvilku později.



Obr. č.1: Plakát k filmu

Takto nám režisér poprvé ukazuje hlavního hrdinu filmu - Ježíše. Ne jako vůdce, ale jako člověka plného strachu a bolesti. Toto Gibsonovo vedení herce a celého vyprávění není náhodné. K jeho funkci a záměru jako takovém se dostaneme na konci (v závěru).

V této scéně se také seznamujeme se třemi Kristovými apoštoly. Jejich herecké vedení by se dalo označit za lehce expresivní, rozhodně ne civilní. Gibson nešetří ani s dalšími výrazovými prvky, a tak po tom, co jeden z apoštolů pronese, že se jejich Mistr bojí zrady, zvukově podpoří tuto informaci ostrým zaskřehotáním dravce.

V dalším obraze se ihned dostáváme přímo na místo, kde tato zrada probíhá. Gibson se tak drží jednoduché filmařské rovnice, kde po otázce ihned následuje odpověď. Zde Jidáš Iškariotský, také jeden z apoštolů, zrazuje svého Pána židovským velekněžím za 30 stříbrných.

Stejně jako celý film, i v této scéně je záběrování i mizanscéna vedena tak, aby měl divák hned zpočátku jasno o charakterech postav a jejich vztazích. Na jednu stranu toto jasné vymezení může postavy degradovat, na stranu druhou je to jediná možnost, aby divák, který nezná pozadí příběhu a je vtažen doprostřed, či spíš do finále rozjetého příběhu, měl jasné vymezené kladné a záporné hrdiny.

Tato snadná orientace v kladných a záporných postavách už však neplatí o možnosti dozvědět se něco o jejich motivacích. Tento fakt se týká hlavně vysvětlení důvodu, proč Židé chtějí Ježíše vlastně ukřižovat. V tomto směru se nám nedostane ani jediné indicie. Možnost by byla, ukázat v jednom z mnoha flashbacků (o kterých bude řeč později) situaci, ve které by se Ježíš střetl se svými odpůrci ještě v době, kdy kázal slova, za která jej potom chtějí odstranit. Dozvědět se z této scény, jak politicky nebezpečný pro ně Ježíš byl, jak oslaboval jejich vliv. Přičemž by se již rozehrály i charaktery záporných postav. Takto může mnoho diváků brát jejich tvrdost jako samoúčelný neodůvodněný podklad pro možnost ukázat na plátně co nejvíc brutality.

1.2.2 Postava Piláta

Jediný, koho divák může vnímat jako postavu nejednoznačnou, u které zná její pohutky, je Pilát Pontský.

Pilát stojí mezi rozhodnutím, zda Ježíše poslat či neposlat na smrt. Obě varianty by totiž mohly vyvolat v zemi vzpuru. Pilátova motivace je nám sdělena prostřednictvím jeho dialogu se svou ženou. Už tento samotný dialog utváří pohled na Pilátův charakter, když režisér ukazuje mocného soudce v citlivém rozhovoru se svou manželkou. Ta na něj naléhá, aby Ježíše nezabil. Ve snu se jí totiž ukázalo, že je svatý.



Obr. č.2: Pilát Pontský

I tady je Gibson dosti doslovný a přímočarý. Stihne nám ukázat Pilátovu manželku, která se nepokojně otáčí ve spánku, když se jí tento sen zdá, přičemž se dosti expresivně probudí zrovna ve chvíli, kdy voják přináší zprávu o Ježíšově zatčení. A ve chvílích, kdy má Pilát pronést rozhodující rozsudek, je jeho žena, tedy nositel jeho motivace, neustále "přítomna". Ať už herecky - v nerozhodném projevu Piláta, či přímo obrazově - kdy do jednoho záběru dostaneme jak Piláta tak jeho ženu, která stojí opodál a soud nad Ježíšem sleduje. Exteriér Pilátova domu je k tomu filmovými architekty záměrně uzpůsoben. Toto považuji za chytrý filmařský tah. Když však režisér ukazuje tuto motivaci příliš často, hlavně Pilátovými pohledy na manželku v okně, působí to již nadbytečně a trochu to degraduje divákovu schopnost vnímat informace i v menších náznacích.

1.2.3 Další postavy

V první třetině filmu paralelně sledujeme několik postav či skupin. Předně je to samozřejmě Ježíš. Pak apoštol Jan, který po zatčení Ježíše vyhledal Ježíšovu matku Marii a Máří Magdalénu. Dále židovská Velerada, Jidáš a Pilát Pontský se svou ženou. Ve stříhové montáži jednotlivých linií Gibson drží pravidlo, že každou scénu dohraje do konce, nikdy nepřerušuje informaci, kterou má scéna dát, stříhem na linii další. I posloupnost scén je stříhána tak, abych divák neztratil kontakt ani s jednou z nich. Některé linie se poté uzavrou (Jidášovo oběšení), ale zbylé se doslova sejdou na jedné cestě vedoucí k jasnému cíli a tím je Golgota, místo Ježíšova ukřižování.



Obr. č.3: Poslední večeře

1.2.4 Dramaturgie

Důležitým dramaturgickým prvkem je použití flashbacků. Díky nim se nám alespoň lehce odkrývá pozadí a vztahy mezi postavami. Zpočátku flashbacky vychází ze vzpomínání některé z postav na určitou událost. Ta událost se nějakým způsobem dotýká toho, co postava prožívá ve chvíli flashbacku. Nebo se tak děje skrze konkrétní spojovací věc, symbol – voda, kterou si Pilát myje ruce, nebo obyčejné dláto a kladivo. To v Ježíšovi vyvolá vzpomínku na dobu, kdy se živil jako obyčejný tesař, vesele laškoval se svou svatou Matkou, která po něm chtěla něco tak obyčejného, jako umytí si rukou před jídlem. Načež ihned po střihu zpět, do přítomnosti, se Matka objeví v záběru a vymění si se zraněným svázaným Ježíšem smutný pohled. To je opět doslovnost, která tady (dle mého názoru) nevadí, dál rozehrává vztah mezi Ježíšem a Matkou, který je emocionálně nejsilnější.

To jsou flashbacky, které nám ukazují postavy v běžných situacích, to je polidšťuje a jsou tak dle mého nejfunkčnější.

Pak jsou zde krátké flashbacky, ve kterých Kristus mluví o ukřižování, o oběti, kterou musí učinit. Ty se stříhají do ostrého kontrastu s realitou, kdy Ježíš fyzicky mění „slova v činy“, tedy je bičován, táhne kříž či je na něj přibíjen.

Tento flashbackový postup je ve filmu o Ježíši, použitý prvně. Logicky proto, že v ostatních filmech jsou divákovi tyto části filmu předkládány lineárně. Vracet se k nim by bylo velmi nadbytečné.

Ale ani v případě Umučení Krista nepůsobí dle mého stoprocentně. Zasvěcený divák toto pozadí zná. Pro nezasvěceného diváka jsou to dosti útržkovité kousky, ze kterých sice má nějakou informaci, ale podstatu stejně asi nepochopí. Je však zajímavé ve flashbe-
cích sledovat radostné odhodlání, se kterým Ježíš mluví o svém údělu, v kontrastu s jeho
krutým vykonáváním.

Můžeme tyto vsuvky vnímat i jako chvílky odlehčení, protože brutalita Ježíšova utrpení se neustále stupňuje. Pravda je, že nebýt flashbacků, téměř bychom nevěděli, jak Ježíš vypadá. Už od začátku filmu je jeho obličej všemi ranami natolik poznamenán.

Je škoda, že na rozdíl od krátkých vzpomínkových sekvencí na začátku, ty pozdější působí spíše jako "oživlé obrazy", ať už záběrováním (vzpomínka Magdalény na její kamenování) či herectvím. A nemluví alespoň trošku víc o charakterech postav, jejich vztazích.



Obr. č.4: Máří Magdalena

1.2.5 Postava Ježíšovy matky

Jak už bylo zmíněno, důležitým prvkem ve filmu je vztah Ježíše a jeho Matky, Panny Marie. Díky její postavě dokážeme vnímat Ježíše osobněji. Samozřejmě, její přítomnost

ve filmu je daná Evangeliiem, nikoliv zásahem Mela Gibsona či jeho scenáristy. Avšak Gibsonův přínos je v uchopení jejich vztahu. Marii ve filmu Mela Gibsona vidíme víc jako matku svého syna než jako matku předpovězeného Spasitele (což ovšem neubírá důrazu na zobrazení důležitosti jeho oběti, kterou Gibson chce divákovi předložit v první řadě).



Obr. č.5: Ježíš s matkou

Díky povaze zobrazení vztahu Matky a Ježíše můžeme sledovat, dle mého, jednu z nejemotivnějších scén filmu: Ježíš nese svůj kříž, obklopen rozběsněným davem. Marie by se ráda dostala přímo k němu, aby jej svou přítomností posílila, a tak čeká na vhodnou příležitost. Tou je úzká ulička, která jí pomůže vyhnout se davu. Než se však odhodlá doběhnout na konec této uličky, kudy právě prochází její syn, a statečně vydržet pohled na něj, vloží scenáristé do dramatického děje jednu její vzpomínku. V ní vidíme Ježíše jako malého chlapce, který si narazil koleno, leží na zemi a pláče. Mladá Marie, když to spatří, běží rychle k němu a bere jej do náručí. Vtom stříh zpátky do současnosti a Marie přibíhá ke svému synovi, klesnutému pod křížem, se stejnými slovy jako ve vzpomínce: „Jsem u tebe...“

Tato scéna má tu schopnost, že může rozdělit diváky na dvě skupiny. Jedné části diváků se hluboce dotkne, druhé skupině už může připadat příliš emoce drásající.

Co se týká režijního přístupu, Mel Gibson opravdu použil snad všech prostředků, aby ji emotivní natočil.

Nejprve se děj rozdělí na dvě paralelní linie. Jedna sleduje Ježíše, který pod neustálým bitím pokračuje pomalu dopředu. Druhá sleduje Marii, Jana a Magdalénu běžet oklikou k místu, kde se linie zase střetnou. Vše je natočeno pohyblivou kamerou na steadycamu, dynamika je dodávána i rychlým střihem či propracovanou mizanscénou, kdy se před i dál za kamerou neustále míhají lidé. Nadávky, rychle běžící nohy i údery bičů jsou též ve zvuku dobře slyšet, občas však ustoupí do pozadí, jen do emotivní roviny a dávají prostor dosti dynamické až akční hudbě.

Ve chvíli, než přijde vzpomínka na malého Ježíše, stojí Marie nerozhodně v úzké uličce, kde je její detail tváře obklopen intimním stínem. Hudba zvolní tempo a ruchy jsou slyšet v lehké ozvěně. Na detailu Mariiny tváře vidíme její reakce, když slyší dopadat bič na tělo svého syna. Mužské vokály v hudbě nahradí jemnější ženské (až dětské). Celá vzpomínková sekvence je ve zpomalených záběrech. Marie v nich na sobě má (oproti současnosti) světlý šat. Když vidí spadnout své dítě, čelní pohyblivá kamera v úzkém záběru sleduje její běh k němu. Stejná kamera ve zpomalených záběrech sleduje v ostrém střihu její běh za Ježíšem ležícím v té chvíli pod křížem. Doslovnost je použita jak ve střihu, tak ve chvíli, kdy dvakrát po sobě slyšíme Mariinu větu „jsem u tebe“, jen pokaždé s dosti odlišným pozadím a jinými emocemi matky. Hudba je v té chvíli monumentální a dokresluje setkání matky se synem i Ježíšova slova, se kterými se s křížem zase odhodlaně zvedá.

Toto setkání sleduje s pohnutím jeden z římských vojáků. Což je další prvek Gibsonova filmu – přítomnost „napravených,“ či spíš obrácených lidí, kterých se jeho ukřižování dotkne. To opět vychází z Evangelia, kde je popsáno, jak někteří z římských vojáků během ukřižování v Ježíše uvěřilo.

Díky tomu, že Gibson v celém filmu zachycuje jen 12 hodin reálného času, má do jisté míry čas tyto minirole alespoň trošku rozehrát. Tyto postavy lehce exponuje už na začátku. Staví je do situací, které mají charakter je nějak ovlivnit. Jako je právě pohled na setkání Ježíše s Matkou. Nebo když na konci Ježíšova bičování příběhne setník Abenadar, pravá ruka Piláta, a negativně zareaguje na brutalitu, s jakou bičování jeho podřízení provedli. Je pravda, že sice dostal od Piláta nařízeno dohlédnout na to, aby jej nezabili, což se právě málem stalo, ale v jeho hereckém projevu je cítit víc než jen tato motivace.

1.2.6 Biblické reálie

Co se týká Gibsonova přístupu k zažitým představám biblických reálií: tady neexperimentuje a drží se toho, co popisuje Bible a na co je divák zvyklý. Podoba Ježíše, respektive herce Jima Cavieze, je tedy "totožná" s těmi nejikoničtějšími obrazy. Ty však také vychází z církve uznávaného turínského plátna, kde Ježíš prý obtiskl svou tvář. (Na scénu, která přímo zachycuje tento moment, se dostane i v Umučení Krista).

Velmi stěžejní složkou tohoto filmu je obrazové zpracování. Inspiraci hledal Gibson a kameraman Caleb Deschanel v obrazech starých mistrů, především v díle Caravaglia. Snaží se obraz zachytit se stejně tajemnou a dramatickou atmosférou, díky kontrastům, hry světla a stínu. Jednotlivé sekvence jsou často velmi barevně odlišené. Jako například scéna v Getsemanské zahradě, která je výrazně posunuta do modré barvy. Díky použití filmové mlhy a vytvoření stínů v pozadí se daří navodit tajemnou atmosféru.

Scény, které se odehrávají v paláci židovských velekněží, jsou naproti tomu do oranžova. Zdrojem světla jsou tu louče a nádoby s plápolajícím ohněm a díky tomu obraz dostává velmi působivou atmosféru jakéhosi šerosvitu, která jako by žhne nejen ohněm v obraze, ale i nenávistí Kristových trýznitelů.

Exteriéry i interiéry jsou vybrány a postaveny velmi pečlivě, opatřeny přesnou dávkou patiny, aby divák uvěřil, že tu stojí již staletí.

Kostýmy taktéž vychází z dobových reálií, ale jsou si velmi podobné a nemají za cíl příliš dotvářet postavu.

Velikým přínosem celého filmu je Gibsonovo rozhodnutí použít reálné jazyky té doby. Tedy latinu, aramejštinu a hebrejštinu. To filmu dodává velký punc opravdovosti, když slyšíme slova a věty, která zněla i před tisíci lety. Tento znesnadňující prvek lze přičíst Gibsonově snaze o maximální autenticitu, vytvořit pro diváka pocit co nejuvěrnějšího obrazu Evangelia.

1.2.7 Rozbor scény bičování

K bližšímu rozebrání se přímo vybízí scéna bičování. Z mého pohledu se v ní do velké míry odráží režijní vedení celého filmu.

Scéna začíná celkem na místo, kde bude bičování probíhat. Je to uzavřené místo, jakýsi malý kamenný dvůr. Kamera snímá místo z výšky, aby určení prostoru bylo co nejpřesnější. K podobnému postavení kamery se vrátíme i na konci scény.

Jsou nám představeni římsí vojáci, kteří mají bičování provést. Poprvé je v užším záběru vidíme skrz Ježíšův subjektivní pohled z ruční kamery, jež ukazuje neurvale rozesmáté vojáky. Zatímco další římsí vojáci odstraňují Ježíšovo šatstvo a připevňují jeho ruce do okovů, Gibson dává další prostor pro představení bičujících. V úzkých záběrech vidíme jejich divoký smích. Z jeho režijního vedení je jasná snaha ukázat jejich jednoduchost a zálibu v násilí. S pruty v rukou, které přijdou na řadu jako první nástroj bičování, se protahují jako před zápasem. Je zde stolek, za kterým sedí jejich kapitán. Ačkoliv vojáci poslušně čekají, než jim dá povel k bičování, z jejich chování je jasné, že nemají respekt ani k němu.

V celku vidíme, že brána, kterou Ježíše dovedli, je zastoupena (krom římských strážů) přihlížejícím davem a především veleknězi.

Sloup, ke kterému Ježíše železnými okovy za zápěstí připoutají, je vysoký jen do půl pasu. To umožňuje kameru postavit čelně před Ježíše a natočit tak jeho reakce na bičování z nejmotivnějšího úhlu.

Slyšíme pokřikování a smích vojáků, ale než bičování začne, na chvíli vše ztichne v jakémisi očekávání a teprve podruhé v této scéně máme Ježíše v užším záběru, ve kterém pronese krátkou odhodlanou modlitbu.

Při bičování si Gibson dává dobře záležet, aby byly rány nejen dobře slyšet, ale v několika případech vidíme přímo v obraze naskočenou ránu po dopadu prutu na tělo. Rány jsou přitom tak realisticky namaskované, že iluze je dokonalá. Mnoho ran Ježíš dostane při čelním postavení kamery. Buď v detailu, nebo v širším záběru, kdy vidíme, jak se vojáci široce napřahují, aby rána byla co nejsilnější.

Tuto část bičování Ježíš vydrží jen s tlumenými zadržovanými výkřiky.



Obr. č.6: Zbičovaný Ježíš

Bičování s kamennou tváří sleduje i vrchní velekněz, záběr na něj je podpořen i lehkým nájezdem. Zatímco na některých velekněžích vidíme jisté pohnutí, jeho výraz je neustále kamenný. Při konci bičování pruty zavelí k odchodu. Jednoho záběru se dočká i velitel stráže, aby jeho lehkým pousmáním při sledování bičování Gibson jasně definoval jeho zařazení charakteru.

Hudba je jen velice jemná a začíná až v půlce této první části bičování. Bičování sleduje i postava Satana. Ve společné scéně s Ježíšem se tu objeví poprvé od Getsemanské zahrady. Domnívám se, že hudba se tu objeví i kvůli zpomalenému záběru právě na Satana, aby byla zachována jeho tajemnost. Jinak je tato část v poměru s jinými téměř civilní.

Maria společně s Janem a Magdalénou přichází ve chvíli, kdy bičování skončilo a Ježíš unaveně klečí u sloupu. Divákovi by mohlo napadnout, že Matka byla ušetřena pohledu na bičování syna.

Když si však Ježíš s matkou vymění pohledy, sledujeme v úzkém záběru Ježíše, jak se odhodlaně opět snaží postavit. Divákovi v této chvíli nemusí být jasná motivace, proč sám od sebe vstává a říká si tak o pokračování. Proč raději nešetří síly na cestu s křížem? Křesťan si může toto počínání možná jednoduše vysvětlit tím, že tento „kalich utrpení bylo nutné vypít až do dna.“ V každém případě je tento lehce hollywoodský prvek velmi působivý, a to zejména z toho důvodu, že Ježíš, který po většinu času jen unaveně mlčel, nyní

způsobil na tvářích do té doby až zuřivě smějících se vojáků nechápavý výraz. Hudební složka je v té chvíli velmi citlivá.

Tolik diskutovaná scéna bičování má tedy přijít prakticky až nyní. Vojáci si vybírají lepší nástroj a velitel zavelí devítiočasou kočku. Voják v širším detailu ukazuje Kristovi a Gibson zároveň divákovi, jak nástroj opatřený zahnutými háčky přesně vypadá. V rámci dalšího vykreslení vztahu velitele a jeho vojáků, ale především jako expozici funkčnosti biče, zasekne voják mučící nástroj do velitelova stolu a uloupne z něj kus dřeva.

Přítomnost matky automaticky činí tuto scénu o mnoho emotivnější. Ta však vychází jako mnoho dalšího z knihy A. K. Emmerichové, není to tedy jen Gibsonova snaha o co největší emotivnost.

Začátek bičování s devítiočasými kočkami má téměř stejný průběh. Opět je kladen důraz, v čelních úzkých záběrech, na Kristovu reakci na údery, tentokrát jsou však zvukově lépe podpořeny a Kristus se již nezdrží výkřiků bolesti. Záběrů na do masa se zasekávajících důtek je mnoho. Hudba však začne až ve chvíli, kdy po krátké dramatické pauze vytrhne zaseknutá devítiočasá kočka kus masa až na kost.

Děj se stočí na Marii. Ta tiše pronáší slova mířená ke svému synovi, během toho ale zůstane záběr v detailu jen na ni, ačkoliv záběr na bičování, zatímco mluví o jeho utrpení, se přímo nabízí. Gibson tedy výjimečně není ve svém záběrování doslovný, což nemusí být špatně, ale divák si na tento postup stihl zvyknout. Navíc otáčí hledisko vnímání scény na Marii, ale ani na něm ji neukončí. Maria se vzdálí od místa bičování. Ve zbytečně širokém a navíc stříhově dlouhém záběru přichází pomalu ke kameře. Pak sice následuje užší záběr v jízdě, ale stejně jaksi uměle působí to, že by se v této chvíli odvrátila od svého trpícího syna. Problém je, že divák za touto Marií necítí žádnou minulost, nestihl si k ní vybudovat vztah. Nejasný je i její herecký projev. Hudební motiv se také jaksi rozvolní a najednou nevíme, kam scéna směřuje a co nám vlastně odchod Marie má říct.

Po části, která byla z hlediska utrpení Ježíše nejsilnější, přichází toto poněkud umělé rozvolnění scény. Z dramaturgického hlediska by tady mohla scéna bičování přesto skončit. Vyvrcholení by tak bylo odehrané na trpící Matce a přesunutí pozornosti na Matku by mělo větší smysl.

Gibson však nechá Ježíše bičovat dál a staví Marii do nové situace, když k ní přichází žena Piláta a přináší bílé plátno. Mezitím v pozadí neustále slyšíme zlověstné odpočí-

távání další a další rány bičem. Setkání těchto dvou žen by jistě mohlo být působivé, ale ne ve chvíli, kdy už Kristus musí být na pokraji smrti. Navíc plynutí času při sledování Marie je pomalým stříhem a hudbou vnímáno jako delší, takže i ran bičem se zdá být více.

Kdyby bylo toto setkání dramaturgem vloženo před bičování, mohlo logicky vysvětlit, proč Maria nebyla u bičování od začátku. Navíc, Maria ani divák by netušili, proč ji žena plátno nese. To bychom pochopili až ve chvíli, kdy nám Gibson ukazuje (hlavně v posledním širokém záběru) krvavou spoušť, kterou nám tato scéna zanechá.

K Ježíšovi se vracíme ve chvíli, kdy už je celé tělo Krista poseto ranami. I oba vojáci, s důtkami v rukou, unaveně oddychují. Kapitán zastaví bičování a gestem ruky poručí Ježíše otočit na záda. A nekonečné bičování pokračuje. Obraz se zpomalí. Bičující vojáky vidíme z pohledu od Ježíše. Zvuky úderů dopadají jakoby z velké dálky. V tom se za přihlížejícími postavami opět vynoří postava Satana v černé kápi. Tentokrát však Gibson přitvrdí a vloží mu do náruče jakési podivné odpudivé stvoření, které Satana hladí po tváři. Co tento symbol znamená? Vysvětlení je možná víc. Znetvořené dítě může být symbol pokleslého lidstva, které se Ježíš snaží svým utrpením vykoupit a Satan mu tím našeptává, zda má smysl za něco takového umřít. Anebo je to jen jednoduché obrazové podtržení odpudivosti samotného satana? Tím, že je i s malou postavou posunován na skrytém vozíku, je však jeho nereálný pohyb o to působivější. Satanův pohled však také mohl přijít mnohem dřív.

Sledujeme detail na ležícího Ježíše a jeho subjektivní pohled na vojáky, nekonečně a zpomaleně se rozmachující k další a další ráně. Subjektivním pohledem vidíme i nohu vojáka. To v Ježíši vyvolá vzpomínku, flashback na další společnou chvíli se svými apoštolů. V té jednomu z nich sundává opánky a umývá mu chodidlo. Obraz je barevně silně upravený a působí tak dojmem jakési vzdálené minulosti. Snaha o propojení dvou scén přes chodidlo však nepůsobí příliš funkčně. Jednak předtím ve scéně bičování nebyl podobný záběr na-exponován, jednak i teď je záběr na nohu vojáka jen jednou a dosti krátce. Navíc i postavení kamery a velikost záběru na chodidla jsou v obou scénách jiné.

V této vzpomínce Kristus mluví o nenávisti, kterou k němu nepřátelé budou mít. To sice tematicky souvisí se scénou bičování, ale když to říká, je záběr příliš široký, v němž je Ježíš z profilu a poté následuje stříh na umývání nohou, a tak je tato informace oslabena.

Při střihu na Ježíše a nájezdu na něj se už mluví o něčem jiném. Divákovi tak uniká význam těchto vzpomínek. O to víc působí jako zbytečné protahování předlouhého bičování.

Konec bičování přichází ve chvíli, kdy do dvora přibíhá Abenadar, Pilátova pravá ruka. Jeho křik ukončuje akci vojáků a pomalá hudba dozní. Díky jeho vstupu cítí divák alespoň nějaké zadostiučinění. Jeho řev na vojáky může být i řevem diváka, který vítá jakoukoliv reakci proti této brutalitě. Zražení vojáci, divoce se předtím smějící, teď musí poslušně vykonat jeho příkaz. Kristovo bezvládné tělo odtahují stranou. Pohled na zbičovaného Ježíše je natočen z úhlu od Abenadara, ten je zobrazován v nejužších záběrech, dá se tedy říct, že se jedná o jeho hledisko. Přesto Gibson střihne na subjektivní Ježíšův pohled – kamera je vzhůru nohama a vypadá to na snahu zopakovat flashbeckový motiv nohou. Nefunguje ale z toho důvodu, že Gibson nikde Kristovo hledisko nerozehrává a nohy jako symbol propojení scén taktéž nefungovaly. Scénu uzavírá záběr v celku s kamerou z výšky, podobný záběru, který scénu bičování otvíral.

Scéna bičování je působivá především díky velmi realisticky zobrazeným ranám, a to především ve chvíli, kdy přímo vidíme dopad biče na tělo. Dokonalé je i zvukové zpracování. Je však nevyvážené dramaturgicky. Jako by režisér nevěděl, co touto scénou chce vlastně říct, a tak i záběrování je nedotažené. Je zde snaha ukázat utrpení Krista, bolest Matky, krutost vojáků, netečnost veleknězů, dohrát mezitím postavu Pilátovy ženy, připomenout Satana..



Obr. č.7: Ježíš s křížem

Škoda, že zde není například lehce přítomný motiv toho, že ačkoliv je bičování tak kruté, Kristus necítí oproti vojákům žádnou zlobu. Zobrazené násilí by mělo vyznívalo jako funkčnější. Poučený divák to sice ví, ale přesto je potřeba mu to ukázat.

Anebo by možná stačilo, kdyby i úplně zkrvavený Ježíš projevil alespoň v detailu, že ducha mu nezlomili. Tak, jak to ukázal po bičování pruty.

2 POSLEDNÍ POKUŠENÍ KRISTA

2.1 Předloha filmu

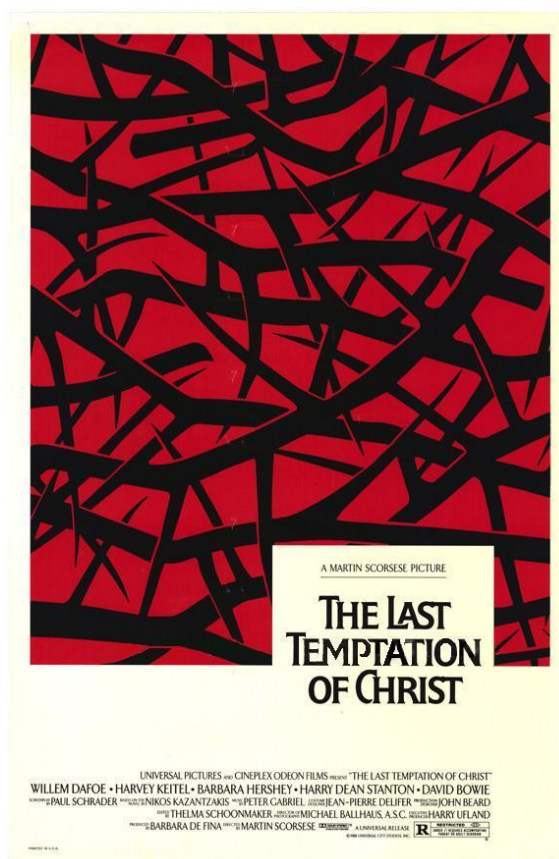
„Dvojí podstata Ježíše Krista - ta lidská, nadlidská touha přiblížit se Bohu, mi vždy byla nevyzpytatelnou záhadou. Hlavním zdrojem všech mých radostí a útrap je již od mých dětských let nekonečný, nelítostný souboj ducha a těla, a moje duše je arénou, kde se tyto dva soupeři střetli a utkali.“

Tímto úryvkem film začíná. Pochází od spisovatele Nikose Kazantzakise, který je autorem stejnojmenné knihy Poslední pokušení Krista.

Knihou Poslední pokušení Krista na mě působí dojmem, že autor neměl ani tak snahu pobouřit církev nebo touhu ukázat postavu Krista jako rozervaného pochybujícího vůdce křesťanů, jak se mnoho diváků a kritiků domnívá. Když si odmyslím kontroverznost knihy, tak v postavě Krista a v jeho osobním boji se mi spíše odráží vlastní komplikovaný vztah autora příběhu k této historické postavě. Jakoby on sám bojoval s tím takto jednoduše přijmout a pochopit křesťanský názor na postavu Ježíše, na jeho božský původ a význam pro lidstvo. Tuto moji tezi myslím trochu potvrzuje i výše uvedená citace z Kazantzakisovy knihy.

2.2 Filmová analýza

Poslední pokušení Krista již na začátku filmu upozorňuje na to, že se nezakládá na Evangeliiích. Přesto si z příběhu o Ježíšovi, tak jak je známe z Bible, bere mnoho důležitých postav a momentů. Stejně tak slova jsou často totožná. Liší se však v tom, jak do těchto situací Ježíš dojde, jak jsou zpracovány a jak vyznívají.



Obr. č.8: Plakát k filmu

Hudba již v úvodních titulcích předznamenává, že nepůjde o klasický historický žánr. K tajemnému dechovému nástroji se přidají dynamické bubny a elektrická kytara. Film začíná akčním nájezdem na postavu ležící na zemi. Stříhy jsou zpočátku podpořeny hudbou či ruchem. Hlavní postava se divákovi představuje vnitřním monologem, ze kterého je patrné, že se jedná o nejednoznačnou postavu. Představí se jako Ježíš.

2.2.1 Režijní uchopení

Od začátku Scorsese diváka nutí přemýšlet. Nejen tím, že mu předkládá mnoho filosofických myšlenek, ale mnoho situací příliš nevysvětluje. Jako například kam Ježíš odchází od matky, proč čeká na Magdalénu, zatímco se pomalu vytrácejí všichni zákazníci. Používá i prvky, které jakoby s ničím nesouvisí a nijak je nevysvětluje – dlouhý záběr na zaprášené beduíny na velbloudech. Nebo velmi povedená scéna je, kdy hned na začátku

vidíme nést Ježíše kříž. Scéna je natočená a postříhaná tak, aby předznamenala to, co přijde.

Nepočítáme-li tuto scénu, střihová skladba je až do ukřižování zcela chronologická. Až na malé výjimky, jako například rozhovor apoštolů, celou dobu sledujeme jedinou postavu. Díky její nejednoznačnosti, kontroverzi, diváka baví ji sledovat a zajímá ho, s jakou další myšlenkou se Ježíš setká či ji sám vysloví. Nejzajímavější jsou jeho rozhovory s Jidášem. Jejich vztah se mění. Jsou to dva muži, kteří svým intelektem stojí nad všemi ostatními. Divák se nedozví, proč k sobě mají tak blízko. Může jen tušit, že oba dva jsou natolik rozdílné povahy, že se doplňují. Jediný Jidáš Ježíšovi opravdu rozumí, dokáže mu oponovat, zatímco ostatní jej jen slepě následují.

Jidáš je nám představen již v druhé scéně. Je to postava, která krom Ježíše prodělala největší změnu oproti zažitým představám. V první scéně je Jidáš exponován jako výbušný muž, který Ježíšem opovrhne, a přesto je mezi nimi jakési pouto. Ježíš se Jidášovi nebrání, ten jej kárá a trestá jako malého neposedného synka. Ježíš jej však chytí za ruku a políbí ji. Jidáš jej nechá – díky této reakci chápeme, že k němu také cítí náklonnost.

Režijní přístup je zde jasný. Jidáš se v záběrech pohybuje rychle a energicky. Jeho pohyb je zabírán v rychlých švecích, oproti tomu Ježíš je statický. Již jeho příchod je umocněn rychlým nájezdem a zvukem dveří. Ježíš se krčí v koutě místnosti a potažmo i záběru. Kamera snímá Jidáše většinou z podhledu a Ježíše v nadhledu. Ježíš šeptá, Jidáš mluví hlasitě.

2.2.2 Postava Ježíše

Ježíšova motivace není pro diváka nikdy příliš jasná. Spíše ji chápeme jako jeho vnitřní vedení. Sám o sobě říká, že je člověk plný strachu a rozporu. Díky těmto lidským chybám k němu má divák blízko. Když ale přichází jeho přesvědčení o tom, že on je ten vyvolený, divák přesně neví, proč si je tak jistý. Dějí se mu sice jisté úkazy, ale pochybnosti se nikdy úplně nezbaví.



Obr. č.9: Ježíš a Jidáš

Podstatný rozdíl u postavy Ježíše ve Scorseseho filmu je ten, že tvůrci k němu nepřistupovali jako k Synu Božímu. Ani spisovatel Kazantzakis. Ve scénáři filmu jeho početí sice doprovází zázrak, o kterém okolní lidé vědí, ale berou jej spíš jako jednoho z mnoha proroků, ne jako Mesiáše, na kterého tolik roků čekají. V tomto filmu Ježíš není ke kříži předurčen, jeho rozhodnutí jej k němu musí teprve dovést.

2.2.3 Symbolika

Film pracuje s mnoha symboly. Ježíš je pokoušen na poušti. Nejprve je sváděn Hadem, který na něj mluví hlasem Magdaleny a nabízí mu to, s čím Ježíš bojuje celý život – s možností založit si vlastní rodinu a žít normální život. Pak přichází Lev. (Lev je brán jako symbol Ježíše. Lev také říká, že je Ježíšovo srdce). Nakonec se objeví vysoký plamen, který slibuje, že se ještě potkají a otevírá tak dramaturgický oblouk, který se uzavře až na konci filmu.

Dalším symbolem, který se objeví dokonce dvakrát, je ikonický strom s červeným jablkem.

Detailnější rozpracování si jistě zaslouží scéna, kdy jde Scorsese v symbolice asi nejdál. Je to ve chvíli, kdy apoštolové čekají na Ježíše, který se má vrátit z pouště. Sedí u ohňů. Nejprve vidíme v záběru velikosti celku rozložené ohniště a u nich sedící apoštoly. Jidáš sedí nejbliže čelně ke kameře. Skála za apoštoly je nereálně nasvícena červeným svět-

lem. Sledujeme, jak se v klasických protizáběrech hádají, zda mají zůstat a počkat na Ježíše či ne. Jidáš to poslouchá (s kamerou za zády). Nevydrží však již jejich hádku a přímo v záběru prudce vstane ukončí ji. Tady se lehce rozehrává vztah mezi Petrem a Jidášem, což je důležité hlavně pro scénu, kdy Ježíš umírá na smrtelné posteli.

Ostrým střihem vidíme Ježíše. Má silně nasvícený obličej a linie jeho těla je zvýrazněna kontrastním světlem. Kamera odjede z jeho polodetailu až na polocelek. Projev herce Daffoa je lehce expresivní. S doširoka otevřenýma očima se pomalu a významně ptá apoštolů, zda byli pokřtěni. Kamera na něj zase pomalu najíždí. Sáhne si rukou na prsa a z ničeho nic vloží ruku do hrudi a pomalu vytáhne své srdce, ze kterého kape krev. Zatímco jej drží a mluví k nim, pozadí za ním ostře zčervená. V nájezdu zezadu na srdce v napřažené paži, vidíme apoštoly klečící před ním. Krom Jidáše. Švenkem dolů se dostaneme na kaluž vody, do které padají kapky krve a zbarvuje ji tak celou do ruda. To je obrazové podtržení jeho slov, že na rozdíl od Jana Křtitele bude křtít krví. Když vytáhne sekeru, i Jidáš se hluboce ukloní a pomocí švenku sledujeme, jak mistrovi se slovem „Adonai“ líbá nohy. Toto židovské pojmenování Boha Scorsese používá, když je některá z postav hluboce pohnuta.

2.2.4 Postava Máří Magdaleny

Židé jsou zde ukázáni povětšinou jako chudina v otrhaných šatech. Římští vojáci na tom nejsou o moc lépe. Často se o nich ve filmu dozvídáme, jako o důvodu všech strastí. Ale nikdy žádný z nich nedostává prostor pro bližší charakterizaci. Té se dostane krom Ježíše a Jidáše jen Magdaléně.

Ta pro Ježíše představuje nejtěžší překážku v přijmutí svého údělu. Musí se vzdát představy jejich společného života. Vydat se na cestu, která v tomto filmu znamená neustálý boj sám se sebou, s novými a novými pochybnostmi.



Obr. č.10: Setkání Ježíše s matkou

Scéna Ježíšova rozloučení s Magdalenou je jednou z neznámějších. Sledujeme Ježíše, jak přichází do dalšího města a vchází do nějakého domu. Tady se tísní mnoho mužů. Již zvuk nám napoví, že nějaká žena zde provozuje nejstarší řemeslo. Všichni ti muži, různých barev pleti, zde čekají, až na ně přijde řada. Přitom jsou v družném hovoru, nebo hrají různé hry. Konec místnosti, kde je postel, je oddělena jen tenkým závojem, takže Ježíš nejen slyší ale i vidí na zákazníky před ním.

Scorsese se zatím nezmíní ani náznakem, proč sem Ježíš přišel, ale prvoplánově se jeho důvod může zdát jasný. Přes pomalé švenky a jízdy na lidi v místnosti a záběr na potměšlé nebe se elegantně posune čas, až tu Ježíš zůstane sám. Zvedne se a přichází k Magdaleně. Kamera za jeho zády se potichu s napětím přibližuje k loži Magdaleny. Použitím záběrů přes závoje se nám pomalu odkrývá její nahota i v proti záběru Ježíšův napjatý pohled. Ježíš poklekne a žádá ji o odpuštění. Magdaléna jej tu však nechce ani vidět.

Ježíšova osamělost je znázorněna i opuštěností míst, kde by jinak čile pobíhali komparsisté – když odchází z Nazaretu, město i jeho okolí je téměř zcela prázdné.

2.2.5 Výrazové prostředky

Je zajímavé sledovat měnící se podobu Ježíše. Jeho vousy i vlasy v průběhu filmu rostou. Scorsese tak záměrně pracuje i s touto zažitou symbolikou. Ježíš se postupně smíru-

je se svým údělem a na konci se velmi přibližuje klasickému Ježíšovu zobrazení z Turínského plátna.

Obrazová stránka filmu je vcelku civilní. Kamera sama o sobě tu nemá za cíl ohromit diváka. Využívá však všech možností pohybů - jízdy, steadycamu, ruční kamery, malých i větších ramen.

Svícení se ve většině případů nesnaží být reálné. Vytváří spíš pocit jakési divadelní plochy, na které se může odehrát cokoliv. Jako třeba ve scéně, kdy je Ježíš zkoušen na poušti.

Záběry jsou často dosti dlouhé, ovšem s přesnou mizanscénou a zráním záběru. Jako záběr, kdy Ježíš opustil Nazaret a jde kolem vody. Kamera dokonce dvakrát švenkuje od jeho postavy na prázdné místo za ním. Záběr skončí, až když se Ježíš svíjí v bolestech na zemi a kamera od něj odjíždí. Tento dlouhý záběr bez střihu jakoby znázorňoval dobu, jakou se musel Ježíš s hlasy během svého života potýkat.

2.2.6 Ukřížování

Tam, kde většina filmů o Ježíši vrcholí, Poslední pokušení přijde s nečekaným zvratem. Při scéně Ježíše na kříži najednou zcela utichne ruch davu pod křížem a vnímáme jen lehké hučení větru. Pod křížem se objeví malý chlapec, říkající o sobě, že je Ježíšův anděl strážný. Scorsese mohl jen těžko vybrat vhodnějšího herce. Anděl jej přišel zachránit před smrtí, nabízí mu život, protože už trpěl dost.

Ježíš s úlevou odchází společně s andělem od kříže a zanechávají za sebou stále němý dav. Slyšet je jen anděl a Ježíš.



Obr. č.11: Ježíš s trnovou korunou

V následující stopáži filmu učiní příběh největší skoky v lineárnosti děje a sledujeme Ježíšův život až po jeho smrtelnou postel, u které se znovu setkáváme s apoštolů a Jidášem. Ten Ježíšovi vyčítá, že sestoupil z kříže a nedokončil to, kvůli čemu jej on musel z donucení zradit. Tady se uzavírá dramaturgický oblouk s ohnivým symbolem Satana z pouště, Ježíš dostává ještě jednu šanci a opět vrací na kříž.

ZÁVĚR

Srovnávat tyto dva filmy je obtížné i jednoduché zároveň. Jednoduché proto, protože mají stejného hlavního hrdinu. Obtížné proto, že každý tvůrce chtěl říci něco docela jiného.

Přesto mají společné prvky a to je například zobrazení satana. Gibson si jej představuje jako něco, co má svůdnou a přesto odstrašující podobu, mužnou i ženskou zároveň. Díky použití černého obleku, ostrých nehtů, vyholené hlavy však divák ani na chvíli nepochybuje, o koho jde. A Gibson ani neměl v úmyslu nechat diváka na pochybách. Díky obsazení do jisté míry atraktivní herečky ale ukazuje takovou podobu, která může být přitažlivá. Tady se opět odráží Gibsonova přímočarost.

Scorsese naproti tomu zcela záměrně diváka mate, když satana hraje malý chlapec s nevinným hlasem. Jakoby chtěl říci, že jeho pojetí zla je ještě rafinovanější a nebezpečnější.

Obě ztvárnění satana přicházejí, když Ježíš trpí (ať už na kříži nebo ještě v Getsemanské zahradě) a nabízejí mu jinou cestu. U Gibsona však divák nepochybuje, jak se Ježíš rozhodne. U Scorseseho si musí Ježíš projít podstatně delší cestou, aby si uvědomil správné řešení.

Gibson se snaží každý symbol postavit do reálného zobrazení. Příkladem může být trnová koruna. Když ji obdrží Jim Caviezel (Umučení Krista), evokuje to v divákovi hlavně další Ježíšovu bolest, tedy to, o co jde Gibsonovi především – jeho utrpení, jeho oběť. Když ji dostane William Dafoe (Poslední pokušení Krista), děje se tak jiným způsobem. Záběr vypadá takto - šerosvit, čelní detail na jeho hlavu s posazenou trnovou korunou, zpod které teče krev, Kristův napjatý pohled do kamery – to vyvolává pocit ikonického obrazu, který každý už někde viděl. Scorsese - zobrazuje přijetí předpovězeného údělu.

Jak už bylo řečeno, Poslední pokušení Krista nutí diváka přemýšlet. Umučení Krista jej zase velice sugestivně nutí do prožitku.

Oba filmy po divákovi však vyžadují otevřenost! Aby se v případě Posledního pokušení neurazil a v případě Umučení Krista neznechutil. Otevřenost proto, aby u obou filmů hledal autorovy důvody, proč zvolil takové zpracování.

SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY

- [1] *Bible : Písmo svaté Starého a Nového zákona*. 4. vydání Praha : Česká biblická společnost, 1995. 294s. ISBN 80-85810-08-5.
- [2] DOKULIL, Jan; *Hořké umučení pána našeho Ježíše Krista*. 1. vydání Brno : Nakladatelství brněnské tiskárny, 1948. 358s.
- [3] JASNÝ, Vojtěch; *Život a film*. Praha : Národní filmový archiv, 1999. 280s. ISBN 80-7004-094-7.
- [4] MONACO, James; *Jak číst film*. 1. vydání Praha : Albatros, 2004. 735s. ISBN 80-00-01410-6.
- [5] THOMPSONOVÁ, Kristin; BORDWELL, David. *Dějiny filmu*. [s.l.] : NLN - Nakladatelství Lidové noviny, 2007. 872s. ISBN 978-80-7106-898-3.
- [6] ZAKANTZAKIS, Nikos; *Poslední pokušení*. 1. vydání Praha : Odeon, 1987. 451s. ISBN 01-029-87.

Internetové zdroje obrázků:

[Obr.č. 1] *divej.se* [online]. 2011 [cit. 2011-05-23]. Umučení Krista - Filmy, serialy online. Dostupné z WWW: <<http://www.divej.se/filmy-online/drama-filmy-online/umuceni-krista>>

[Obr.č. 2] *Ceska televize* [online]. 2011 [cit. 2011-05-23]. Umučení. Dostupné z WWW: <<http://www.ceskatelevize.cz/porady/10274474251-umuceni/210381465740002/>>

[Obr.č. 3] *Picture Window* [online]. 2010 [cit. 2011-05-23]. Why: April 2010. Dostupné z WWW: <http://why-ruth.blogspot.com/2010_04_01_archive.html>

[Obr.č. 4] *Top 25 Movies of the Decade* [online]. 2000 [cit. 2011-05-23]. Isaac's "Top 25 Must See Movies of the Decade" (2000-2009). Dostupné z WWW: <<http://shutupandwatchthemovie.wordpress.com/2010/01/13/isaacs-top-25-must-see-movies-of-the-decade-2000-2009/>>

[Obr.č. 5] *Arara.cz* [online]. 2011 [cit. 2011-05-23]. Umučení Krista za 197,- Kč | DVD Filmy | Arara. Dostupné z WWW: <<http://www.arara.cz/product/2453>>

[Obr.č. 6] *Týden.cz* [online]. 2010 [cit. 2011-05-23]. Mel Gibson musí k soudu kvůli filmu Umučení Krista | Týden.cz. Dostupné z WWW: <http://www.tyden.cz/rubriky/lide/mel-gibson-musi-k-soudu-kvuli-filmu-umuceni-krista_92530.html>

[Obr.č. 7] *Picture Window* [online]. 2010 [cit. 2011-05-23]. Why: April 2010. Dostupné z WWW: <http://why-ruth.blogspot.com/2010_04_01_archive.html>

[Obr.č. 8] *ČSFD.cz* [online]. 2001 [cit. 2011-05-23]. Posledni pokuseni Krista. Dostupné z WWW: <<http://www.csfd.cz/film/8251-posledni-pokuseni-krista/>>

[Obr.č. 9] *qtarantino.cz* [online]. 1999 [cit. 2011-05-23]. Ostatní - Herci Quentina Tarantina díl 3. - Harvey Keitel. Dostupné z WWW: <<http://www.qtarantino.cz/ostatni/herci-quentina-tarantina-dil-3-harvey-keitel-107/>>

[Obr.č. 10] *novinky.cz* [online]. 2008 [cit. 2011-05-23]. Willem Dafoe: Hrát Ježíše bylo fyzicky náročné. Dostupné z WWW: <<http://www.novinky.cz/kultura/220997-willem-dafoe-hrat-jezise-bylo-fyzicky-narocne.html>>

[Obr.č. 11] *televize.se* [online]. 2008 [cit. 2011-05-23]. Poslední pokušení Krista. Dostupné z WWW: <<http://www.televize.cz/tv-porady/posledni-pokuseni-krista-28149>>

SEZNAM OBRÁZKŮ

<i>Obr. č. 1: Plakát k filmu</i>	12
<i>Obr. č. 2: Pilát Ponský</i>	14
<i>Obr. č. 3: Poslední večeře</i>	15
<i>Obr. č. 4: Máří Magdalena</i>	16
<i>Obr. č. 5: Ježíš s matkou</i>	17
<i>Obr. č. 6: Zbičovaný Ježíš</i>	21
<i>Obr. č. 7: Ježíš s Křížem</i>	24
<i>Obr. č. 8: Plakát k filmu</i>	27
<i>Obr. č. 9: Ježíš a Jidáš</i>	29
<i>Obr. č. 10: Setkání Ježíše s matkou</i>	31
<i>Obr. č. 11: Ježíš s trnovou korunou</i>	33